



CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS
DE DOUTORAMENTO E AVANZADOS
DA USC (CIEDUS)

TESE DE DOUTORAMENTO

**RECEPCIÓN, INTERPRETACIÓN
E ADAPTACIÓN DOS CLÁSICOS
GRECOLATINOS NA
LITERATURA DRAMÁTICA
GALEGA**

Iria Pedreira Sanjurjo

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN TEXTOS DA ANTIGÜIDADE CLÁSICA E A SÚA
PERSISTENCIA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2019





DECLARACIÓN DO AUTOR/A DA TESE

Recepción, interpretación e adaptación dos clásicos grecolatinos na literatura dramática galega

D./Dna. Iria Pedreira Sanjurjo

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

- 1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
- 2) De selo caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
- 3) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide coa versión enviada en formato electrónico.
- 4) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

En Santiago de Compostela, 2 de setembro de 2019

Asdo.

Iria Pedreira Sanjurjo





AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR / TITOR DA TESE

Recepción, interpretación e adaptación dos clásicos grecolatinos na
literatura dramática galega

D./Dna. María Teresa Amado Rodríguez

INFORMA/N:

*Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por D./Dna. **Iria Pedreira Sanjurjo**, baixo a miña dirección, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.*

En Santiago de Compostela, 2 de setembro de 2019

Asdo. María Teresa
Amado Rodríguez



RECEPCIÓN, INTERPRETACIÓN E ADAPTACIÓN DOS CLÁSICOS GRECOLATINOS NA LITERATURA DRAMÁTICA GALEGA

RESUMO

A tradición clásica deixa unha fonda pegada na cultura occidental nas súas máis diversas formas, fenómeno ao que non escapa a cultura galega e que se manifesta de maneira perspicua na literatura dramática en lingua galega. O proxecto de investigación que aquí se presenta centrase neste contacto entre dúas tradicións literarias ben diferenciadas e separadas por un dilatado lapso espazo-temporal, contacto que abrangue unha ampla selección de temas, motivos e estilos partillados. O teatro galego contemporáneo conta cun bo número de obras nadas dun proceso de adaptación xa non só da mitoloxía grecolatina en xeral senón tamén dos autores clásicos (Sófocles, Eurípides ou Séneca, entre outros) que xa empregaron no seu momento eses mitos, sendo estes versionados en función das necesidades dramáticas. O obxectivo da investigación é a elaboración dunha publicación rigorosa que conteña unha identificación e análise dos textos máis relevantes dende a segunda metade do século XX (período no que datamos a primeira achega de importancia) ata os nosos días, acompañados dun estudo comparativo pormenorizado e exhaustivo sobre os elementos que procedan directamente da tradición clásica.

PALABRAS CHAVE

Recepción, Tradición clásica, Teatro galego contemporáneo, Mito, Traxedia clásica.

RESUMEN

La tradición clásica deja una gran huella en la cultura occidental en sus más diversas formas, fenómeno al que no escapa la cultura gallega y que se manifiesta de manera perspicua en la literatura dramática en lengua gallega. El proyecto de investigación que aquí se presenta se centrará en este contacto entre dos tradiciones literarias diferenciadas y separadas por un dilatado lapso espacio-temporal, contacto que incluye una amplia selección de temas, motivos y estilos compartidos. El teatro gallego contemporáneo cuenta con un buen número de obras nacidas de un proceso de adaptación no sólo de la mitología grecolatina sino también de los autores clásicos (Sófocles, Eurípides o Séneca, entre otros) que ya emplearon en su momento esos mitos, siendo estos versionados en función de las necesidades dramáticas. El objetivo de la investigación es la elaboración de una publicación rigurosa que contenga una identificación y análisis de los textos más relevantes desde la segunda mitad del siglo XX (periodo en el que fechamos la primera muestra de importancia) hasta nuestros días, acompañados de un estudio comparativo pormenorizado y exhaustivo sobre los elementos que procedan directamente de la tradición clásica.

PALABRAS CLAVE

Recepción, Tradición clásica, Teatro gallego contemporáneo, Mito, Tragedia clásica.

ABSTRACT

The classical tradition has made its mark on western culture in many different ways, and galician culture has not escaped this phenomenon, as the dramatic literature written in galician clearly demonstrates. The present research project focuses on the contact between these two literary traditions which, despite being separated by a dilatated time/space lapse, includes a large selection of themes, motifs and styles. Contemporary galician drama has a significant

number of works born of the adaptation of greek-latin mythology on the one hand, and of the so-called classic authors (i.e. Sophocles, Euripides or Seneca) on the other. This thesis seeks to become a reference manual that identifies and analyses the most relevant texts from the second half of the twentieth century (the period in which we date the first important play) up to the present day, all accompanied by an exhaustive comparative study of the elements that come directly from the classical tradition.

KEY WORDS

Reception, Classical Tradition, Contemporary Galician Drama, Myth, Classical Tragedy.







ÍNDICE

INTRODUCCIÓN, MÉTODO E OBXECTIVOS.....	19
1. CUESTIÓNS PRELIMINARES.....	21
1.1. O MITO E O TEATRO GRECOLATINO.....	21
1.2. A TRADICIÓN CLÁSICA.....	24
2. OS CLÁSICOS GRECOLATINOS NA LITERATURA DRAMÁTICA GALEGA.....	27
2.1. PANORAMA DA LITERATURA DRAMÁTICA GALEGA.....	27
2.2. A TEMÁTICA CLÁSICA GRECOLATINA NA LITERATURA DRAMÁTICA GALEGA.....	43
2.2.1. Os ciclos míticos e a traxedia grega e latina.....	51
2.2.2. As comedias gregas e latinas.....	53
2.2.3. A historia antiga.....	53
2.2.4. A filosofía antiga.....	54
2.3. AUTORES DESTACADOS.....	54
3. A LITERATURA DRAMÁTICA DE TEMA MÍTICO: RELACIÓN E ESTUDO DAS OBRAS.....	57
3.1. <i>MIDAS</i> (1957) DE ISAAC DÍAZ PARDO.....	57
3.1.1. Introducción: a obra e o seu contexto.....	57
3.1.2. O tema na tradición.....	58
3.1.3. Estrutura e liñas argumentais.....	59
3.1.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	62
3.1.5. Recepción e interpretación da obra.....	65
3.1.6. Conclusións.....	68
3.2. <i>EDIPO</i> (1960) DE MANUEL MARÍA.....	68
3.2.1. Introducción: a obra e o seu contexto.....	68
3.2.2. O tema na tradición.....	69
3.2.3. Estrutura e liñas argumentais.....	71
3.2.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	74
3.2.5. Recepción e interpretación da obra.....	79
3.2.6. Conclusións.....	80
3.3. <i>O VELLIÑO (EDIPO NA GALIZA)</i> (1961) DE XOSÉ RUBINOS.....	81
3.3.1. Introducción: a obra e o seu contexto.....	81
3.3.2. O tema na tradición.....	81
3.3.3. Estrutura e liñas argumentais.....	84
3.3.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	86
3.3.5. Recepción e interpretación da obra.....	88
3.3.6. Conclusións.....	89
3.4. <i>ORESTES</i> (1963) DE ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA.....	89
3.4.1. Introducción: a obra e o seu contexto.....	89
3.4.2. O tema na tradición.....	90
3.4.3. Estrutura e liñas argumentais.....	92
3.4.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	95
3.4.5. Recepción e interpretación da obra.....	99

3.4.6.	Conclusións.....	103
3.5.	<i>ROMERÍA ÁS COVAS DO DEMO</i> (1969) DE MANUEL LOURENZO.....	103
3.5.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	103
3.5.2.	O tema na tradición.....	106
3.5.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	108
3.5.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	113
3.5.5.	Recepción e interpretación da obra.....	118
3.5.6.	Conclusións.....	121
3.6.	<i>HIPÓLITO</i> (1973) DE MANUEL LOURENZO.....	121
3.6.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	121
3.6.2.	O tema na tradición.....	122
3.6.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	123
3.6.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	129
3.6.5.	Recepción e interpretación da obra.....	131
3.6.6.	Conclusións.....	133
3.7.	<i>A VOLTA DE EDIPO</i> (1974) DE ÁNXELES PENAS.....	133
3.7.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	133
3.7.2.	O tema na tradición.....	136
3.7.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	137
3.7.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	143
3.7.5.	Recepción e interpretación da obra.....	147
3.7.6.	Conclusións.....	150
3.8.	<i>CREÓN, CREÓN..</i> (1975) DE XOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ PAMPÍN.....	150
3.8.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	150
3.8.2.	O tema na tradición.....	151
3.8.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	155
3.8.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	159
3.8.5.	Recepción e interpretación da obra.....	166
3.8.6.	Conclusións.....	168
3.9.	<i>IFIXENIA NON QUERE MORRER</i> (1977) DE XOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ PAMPÍN.....	168
3.9.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	168
3.9.2.	O tema na tradición.....	169
3.9.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	171
3.9.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	176
3.9.5.	Recepción e interpretación da obra.....	184
3.9.6.	Conclusións.....	186
3.10.	<i>ALCESTES</i> (1978) DE XOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ PAMPÍN.....	187
3.10.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	187
3.10.2.	O tema na tradición.....	187
3.10.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	189
3.10.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	192
3.10.5.	Recepción e interpretación da obra.....	196
3.10.6.	Conclusións.....	198
3.11.	<i>TRAXICOMEDIA DO VENTO DE TEBAS NAMORADO DUNHA FORCA</i> (1978) DE MANUEL LOURENZO.....	198
3.11.1.	Introdución: a obra o seu contexto.....	198
3.11.2.	O tema na tradición.....	198
3.11.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	200

3.11.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	207
3.11.5.	Recepción e interpretación da obra.....	212
3.11.6.	Conclusións.....	214
3.12.	<i>FEDRA</i> (1982) DE MANUEL LOURENZO.....	215
3.12.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	215
3.12.2.	O tema na tradición.....	217
3.12.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	220
3.12.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	224
3.12.5.	Recepción e interpretación da obra.....	229
3.12.6.	Conclusións.....	232
3.13.	<i>NAUSÍCAA</i> (1982) DE MILLÁN PICOUTO.....	232
3.13.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	232
3.13.2.	O tema na tradición.....	233
3.13.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	235
3.13.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	242
3.13.5.	Recepción e interpretación da obra.....	250
3.13.6.	Conclusións.....	252
3.14.	<i>MEDEA DOS FUXIDOS</i> (1984) DE MANUEL LOURENZO.....	252
3.14.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	252
3.14.2.	O tema na tradición.....	254
3.14.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	258
3.14.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	262
3.14.5.	Recepción e interpretación da obra.....	268
3.14.6.	Conclusións.....	270
3.15.	<i>DEFENSA DE HELENA</i> (1985) DE MANUEL LOURENZO.....	270
3.15.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	270
3.15.2.	O tema na tradición.....	271
3.15.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	274
3.15.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	277
3.15.5.	Recepción e interpretación da obra.....	281
3.15.6.	Conclusións.....	283
3.16.	<i>FORZAS ELÉCTRICAS</i> (1986) DE MANUEL LOURENZO.....	283
3.16.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	283
3.16.2.	O tema na tradición.....	284
3.16.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	284
3.16.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	293
3.16.5.	Recepción e interpretación da obra.....	299
3.16.6.	Conclusións.....	300
3.17.	<i>MEDEA (VERSIÓN LIBRE SOBRE TEXTOS DE EURÍPIDES, SÉNECA E ANOUILH)</i> (1987) DE EDUARDO ALONSO E MANUEL GUEDE.....	300
3.17.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	300
3.17.2.	O tema na tradición.....	302
3.17.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	305
3.17.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	311
3.17.5.	Recepción e interpretación da obra.....	316
3.17.6.	Conclusións.....	319
3.18.	<i>ANTÍGONA, A FORZA DO SANGUE</i> (1989) DE MARÍA XOSÉ QUEIZÁN.....	319
3.18.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	319

3.18.2.	O tema na tradición.....	321
3.18.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	322
3.18.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	328
3.18.5.	Recepción e interpretación da obra.....	331
3.18.6.	Conclusións.....	336
3.19.	<i>ORATIO MARE (O CÂNTICO DE ORFEU) (1989) DE HENRIQUE RABUNHAL CORGO</i> ...	336
3.19.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	336
3.19.2.	O tema na tradición.....	337
3.19.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	341
3.19.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	343
3.19.5.	Recepción e interpretación da obra.....	343
3.19.6.	Conclusións.....	344
3.20.	<i>AGAMENÓN EN ÁULIDE (1991) DE MANUEL LOURENZO</i>	344
3.20.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	344
3.20.2.	O tema na tradición.....	345
3.20.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	346
3.20.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	348
3.20.5.	Recepción e interpretación da obra.....	349
3.20.6.	Conclusións.....	350
3.21.	<i>LITURXIA DE TEBAS (1994) DE MANUEL LOURENZO</i>	350
3.21.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	350
3.21.2.	O tema na tradición.....	350
3.21.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	351
3.21.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	353
3.21.5.	Recepción e interpretación da obra.....	355
3.21.6.	Conclusións.....	356
3.22.	<i>ELECTRA (1994) DE MANUEL LOURENZO</i>	356
3.22.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	356
3.22.2.	O tema na tradición.....	357
3.22.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	360
3.22.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	365
3.22.5.	Recepción e interpretación da obra.....	371
3.22.6.	Conclusións.....	373
3.23.	<i>AS TROIANAS (1997) DE MANUEL LOURENZO</i>	374
3.23.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	374
3.23.2.	O tema na tradición.....	374
3.23.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	376
3.23.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	381
3.23.5.	Recepción e interpretación da obra.....	384
3.23.6.	Conclusións.....	385
3.24.	<i>MEMORIA DE ANTÍGONA (1998) DE QUICO CADAVAL E XAVIER LAMA</i>	385
3.24.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	385
3.24.2.	O tema na tradición.....	387
3.24.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	387
3.24.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	395
3.24.5.	Recepción e interpretación da obra.....	400
3.24.6.	Conclusións.....	404
3.25.	<i>ÚLTIMAS FAÍSCAS DE SETEMBRO (1999) DE MANUEL LOURENZO</i>	404

3.25.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	404
3.25.2.	O tema na tradición.....	405
3.25.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	405
3.25.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	410
3.25.5.	Recepción e interpretación da obra.....	415
3.25.6.	Conclusións.....	418
3.26.	<i>MEDEA EN CAMARIÑAS</i> (2001) DE ANDRÉS POCIÑA.....	418
3.26.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	418
3.26.2.	O tema na tradición.....	420
3.26.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	421
3.26.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	426
3.26.5.	Recepción e interpretación da obra.....	431
3.26.6.	Conclusións.....	432
3.27.	<i>MEDEA EN CORINTO</i> (2002) DE LUZ POZO GARZA.....	432
3.27.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	432
3.27.2.	O tema na tradición.....	433
3.27.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	433
3.27.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	438
3.27.5.	Recepción e interpretación da obra.....	441
3.27.6.	Conclusións.....	443
3.28.	<i>ILLA</i> (2006) DE MANUEL LOURENZO.....	443
3.28.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	443
3.28.2.	O tema na tradición.....	445
3.28.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	446
3.28.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	450
3.28.5.	Recepción e interpretación da obra.....	454
3.28.6.	Conclusións.....	454
3.29.	<i>MENELAO AFLITO</i> (2006) DE MANUEL LOURENZO.....	455
3.29.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	455
3.29.2.	O tema na tradición.....	455
3.29.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	458
3.29.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	461
3.29.5.	Recepción e interpretación da obra.....	463
3.29.6.	Conclusións.....	464
3.30.	<i>DESPOIS DO TEMPORAL</i> (2007) DE MANUEL LOURENZO.....	464
3.30.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	464
3.30.2.	O tema na tradición.....	465
3.30.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	465
3.30.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	472
3.30.5.	Recepción e interpretación da obra.....	475
3.30.6.	Conclusións.....	476
3.31.	<i>ANTÍGONA ANTE OS XUÍCES</i> (2014) DE ANDRÉS POCIÑA.....	476
3.31.1.	Introdución: a obra e o seu contexto.....	476
3.31.2.	O tema na tradición.....	477
3.31.3.	Estrutura e liñas argumentais.....	478
3.31.4.	Personaxes, recursos formais e outros motivos.....	483
3.31.5.	Recepción e interpretación da obra.....	486
3.31.6.	Conclusións.....	487

4. CONCLUSIÓNS.....	489
5. BIBLIOGRAFÍA.....	491
5.1. EDICIÓNS DAS OBRAS ESCOLMADAS.....	491
5.2. MITO, TEATRO GRECOLATINO E TRADICIÓN CLÁSICA.....	492
5.3. TEATRO GALEGO.....	504
5.4. TRADICIÓN CLÁSICA NA LITERATURA GALEGA.....	508
5.5. OUTRAS REFERENCIAS EMPREGADAS.....	513
5.6. RECURSOS EN LIÑA.....	517







INTRODUCCIÓN, MÉTODO E OBXECTIVOS

A relación entre os clásicos grecolatinos e a literatura dramática galega forma parte dun campo de investigación vencellado á tradición clásica e á permanencia dos mitos nas literaturas occidentais que aínda carecía dun estudo amplo, completo e actualizado das súas principais achegas. A presente tese de doutoramento busca cubrir esta lagoa compartida polos estudos literarios en lingua galega e os estudos clásicos, acudindo ao vasto caudal metodolóxico que proporcionan as distintas disciplinas enfocadas ao exame e á análise do feito literario e as súas circunstancias.

Durante o transcurso desta investigación, na que orixinalmente pretendiamos levar a cabo un estudo monográfico sobre a influencia da tradición clásica no sistema literario galego, nomeadamente na produción literaria galega contemporánea e atendendo a todos os xéneros que cultivasen este influxo, descubrimos que as posibilidades ofrecidas polo xénero dramático eran moi superiores ás de calquera outra categoría xenérica, tanto cuantitativa como cualitativamente. Após elaborarmos un primeiro traballo de localización, selecta e lectura dos textos dramáticos que mellor reflectían a influencia desta tradición literaria clásica, así como dos poucos estudos previos que se fixeran eco da existencia destas obras e dalgúns dos procedementos mediante os cales se reconstruía do mundo clásico nas mesmas, fixemos un segundo descubrimento: era absolutamente necesario actualizar e renovar tanto o obxecto de estudo, que observamos deficitaria e escasamente estudado nas décadas precedentes, como parte das metodoloxías aplicadas a este. Dende un punto de vista filolóxico pero, sobre todo, dende a perspectiva dos estudos clásicos e dos estudos en tradición clásica, descubrimos na literatura dramática galega contemporánea todo un campo de análise que non só nos permitía calibrar a importancia e relevancia da influencia dos clásicos neste eido dun xeito global senón que tamén nos ofrecía a posibilidade de explicar rigurosa e exhaustivamente a influencia directa que se exerce dende os propios textos da Antigüidade Grecolatina, é dicir, dende as literaturas grega e latina, textos moi frecuentemente tomados como referencia por parte dos autores e autoras que se adscriben á temática clásica grecolatina nos seus dramas. Aínda que este estudo tan específico implicaba adoptar unha ollada textocéntrica e filoloxizante, motivo polo que era esencial dar coas publicacións ou incluso cos orixinais manuscritos no caso de seren obras inéditas, tamén nos interesaba a vertente escénica dos textos e como estes puideron ter unha repercusión máis ou menos apreciable dentro do propio sistema teatral galego.

Por conseguinte, o noso obxectivo pasaba a ser o de examinar a pegada da tradición clásica e das súas literaturas na literatura dramática galega, levando a cabo un cotexo directo coas fontes empregadas polos nosos dramaturgos, dado que son os mitos e a súa realización dramática na traxedia grega e latina as principais canles directas de influencia para as reescritas e reelaboracións de tema clásico que agroman no teatro galego contemporáneo. Este estudo comparativo debía prestar especial atención á transmisión dos hipotextos de referencia procedentes das literaturas grega e latina máis tamén aos intermediarios, coa fin de realizar unha análise certa na que se puxesen de relevo todas as concomitancias (incluídas as de tipo intertextual) existentes entre aqueles textos base e os textos dramáticos galegos que ocupan a nosa investigación. Tamén buscabamos o establecemento dunha diacronía que nos permitise a contextualización e a posta en común das achegas atopadas.

De entrada, era preciso establecer un marco teórico para orientar o rumbo da nosa investigación, polo que dedicamos un primeiro capítulo introdutorio a analizar brevemente os conceptos de mito e tradición clásica, así como a comentar tamén moi sucintamente a importancia do teatro grecolatino como canle de transmisión deste aparato mitolóxico e desta tradición.

Ao falarmos do teatro galego contemporáneo, somos conscientes de que se trata dunha cuestión que esixe un coidadoso tratamento, debido á excepcional singularidade que caracteriza á evolución diacrónica do noso sistema teatral. Por iso, consideramos imprescindible contextualizar o fenómeno da recepción, interpretación e reelaboración dos clásicos grecolatinos na nosa literatura dramática facendo un repaso histórico e crítico do teatro galego nun segundo capítulo no que, a continuación, xa nos mergullamos de cheo na literatura dramática galega de tema clásico, ofrecendo ademais unha primeira clasificación de obras e autores máis destacados na que o teatro de tema mítico sobresaie por encima doutras subcategorías temáticas.

Dado que os mitos grecolatinos nutren argumentalmente a meirande parte das achegas da tradición clásica á dramaturxia galega, o capítulo central da tese está dedicado á análise e estudo individualizado dunha escolma final de textos (que consta de trinta e unha obras) na que a presenza do mito e as súas diferentes revisións e actualizacións ao longo da historia da literatura occidental nos permiten facer unha análise comparativa efectiva que proba non só a presenza dos temas e motivos da Antigüidade Clásica Grecolatina na literatura dramática galega contemporánea, senón que tamén demostra o coñecemento dos mesmos por parte dos autores escolmados e a continuidade dunha liña temática máis alá de tendencias máis efémeras ou circunstanciais. Nun último capítulo fixamos as conclusións ás que chegamos na nosa investigación.

Para concluír esta introdución, gustárame expresar o meu máis sincero e efusivo agradecemento á profesora doutora María Teresa Amado Rodríguez, directora desta tese de doutoramento, quen me abriu as portas dun amplo e fermoso campo de investigación e sen cuxa inestimable e valiosa axuda non terían sido posibles estas páxinas. Un agradecemento que fago extensivo a todos os que colaboraron ou se implicaron dun xeito máis persoal neste traballo e cuxas desinteresadas axudas, achegas e impresións se revelaron imprescindibles para o óptimo desenvolvemento desta investigación, moi particularmente a Andrés Pociña, Ánxeles Penas, Goretti Sanmartín Rei, Henrique Rabunhal Corgo, Gabriel Beceiro e Noelia Cendán Teijeiro. Por último, quero amosar a miña infinda gratitude á miña familia e amigos, verdadeiros baluartes aos que sempre puiden acudir en busca de apoio, comprensión e azos durante os cinco longos anos que estiven inmersa neste traballo, especialmente aos meus pais, María e José, a Alicia, a Pablo, a Álvaro e a Laura.

1 CUESTIÓNS PRELIMINARES

Previamente a afondar na materia da nosa investigación, consideramos necesario prefixar un marco teórico no que se expoñan moi brevemente unha serie de conceptos e ideas de gran utilidade para entender o fondo deste traballo. O primeiro destes conceptos a debullar é o de mito, moi estreitamente vinculado ás literaturas nas que buscaremos a principal fonte de influencia da literatura dramática galega inspirada nos modelos da Antigüidade Grecolatina. Seguidamente faremos unha análise moi concisa do tratamento que recibe o mito no teatro grecolatino e, xa para rematar, analizaremos algúns dos fundamentos da tradición clásica, de onde se derivarán gran parte dos procedementos metodolóxicos a seguir para o estudo dos posteriores capítulos e epígrafes.

1.1. O MITO E O TEATRO GRECOLATINO

A complexidade da noción de mito esténdese ao seu mesmo significante, procedente do termo grego $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ (“palabra”, “discurso”, “narración” “argumento”) e que presenta non poucos problemas para o seu rastrexo etimolóxico¹. Este concepto comprende unha ampla rede de ideais, símbolos e paradigmas sobre o mundo e as relacións do ser humano cos medios natural e divino que son centrais para comprender o funcionamento das sociedades antigas e que, por suposto, son claves para entender o feito literario na Antigüidade. Máis que un intento por explicar a semántica do termo ou as ideas máis abstrusas que este encerra (e que non resultan relevantes de cara ao desenvolvemento deste estudo²), o que pretendemos levar a cabo nesta breve introdución é un exame do valor do mito como relato e conto, un valor que perdura nas tradicións literarias occidentais posteriores e que se emprega como un símbolo polivalente e atemporal nestas literaturas. É dicir, intentaremos comprender o mito como un conxunto diverso de antiquísimas narracións cun marcado compoñente ritual e cultural que, ademais, conforman o principal acervo argumental preliterario das culturas grega e romana. Como o mito se introduce nestas tradicións literarias e, sobre todo, como este se volve case indisoluble do teatro antigo será o obxecto da nosa explicación nas seguintes liñas.

Cando falamos de mito, tamén do mito grecolatino, non é raro que se adoite pensar case dun xeito intuitivo nun sistema pechado formado por un amplo inventario de divindades e outros seres sobrenaturais implicados en historias maravillosas e lendarias que constitúen o principal aparato de crenzas relixiosas do mundo grego e do mundo romano. Porén, o mito, as súas orixes e o seu significado e funcións nas sociedades grega e romana antigas semellan traspasar esta limitada concepción. Dalgún xeito o mito sempre estivo aí, formando parte destas sociedades como unha masa mítica moi heteroxénea e cambiante na que se introducen sucesivas modificacións dende unha etapa prehistórica moi anterior ás súas preconfiguracións na escrita literaria, sendo primeiramente tratado nos ciclos épicos e logo pasando a outros xéneros literarios, como o dramático ou, máis serodiamente, as obras dos mitógrafos. Os mitos, dos que o ser humano se serve para explicar a orde do mundo e o seu sentido³, son transmitidos nun

¹ Vid. Graf 2002: [1]-15; Kirk 2006.

² Neste sentido, o apartado introdutorio da tese de Vicente Castro Rodríguez (2016) resume dun xeito claro e completo a evolución do termo segundo os testemuños achegados polas fontes antigas (vid. Castro Rodríguez 2016: 19-28). Cfr. Villarrubia Medina 2005: [11]-3.

³ Vid. Meletinski 2001: 161-3.

primeiro estadio de forma oral sen que exista, polo tanto, unha única versión dos mesmos⁴. Esta multiformidade non só se debe ás alteracións individuais propias da oralidade senón que tamén recolle o influxo do resto das culturas mediterráneas que coexistiron coa grega e das diferentes capas de migracións que dende a época indoeuropea contribúen ao desenvolvemento desta masa mítica⁵. Pero no mito non só se acha a resposta ou a causa, senón que se dá coa base argumental da meirande parte das achegas que configuran o acervo literario grego e latino e, por extensión, do legado literario occidental (Burkert 2007: 165):

Sólo una autoridad pudo poner orden en esta confusión de tradiciones. La autoridad a la que apelaban los griegos era la poesía de Hesíodo y, sobre todo, la de Homero. La poesía, aún proveniente del ámbito de la tradición oral, fue la que creó y mantuvo la unidad espiritual de los griegos, alcanzando una feliz unión de libertad forma, espontaneidad y disciplina. Ser griego significaba ser culto y el fundamento de toda cultura era “Homero”.

Los estudiosos prefieren hablar en términos más generales del arte de la épica antigua. Este arte se desarrolla sobre la base del mito, pero no se identifica totalmente con él. Si el mito se define como un complejo de relatos tradicionales en que situaciones humanas paradigmáticas se unen en combinaciones fantásticas para formar un sistema semiótico polivalente que se usa de muy diversas formas para explicar la realidad, entonces la épica griega es algo menos y algo más que el mito. Es menos porque se concentra en motivos “heroicos”, en las luchas de héroes de una época más antigua en un mundo que se concibe hasta cierto punto de una forma realista; y es más porque hace que estos relatos alcancen el grado más alto de perfección formal, con una técnica que es tan refinada en el estilo como en la métrica y la composición⁶.

A épica homérica (*Iliada*, *Odisea*) e a épica hesiódica (*Teogonía*, *Traballos e días*) son fontes de consulta obrigada para a obtención dun coñecemento básico sobre natureza do relato mítico na Época Arcaica⁷. Os poemas épicos conservados adoitan ser unha das primeiras referencias nas que procurar as raíces literarias máis primixenias duns mitos que comezan a fixarse por escrito após xeracións de transmisión oral e que tamén se insiren noutro dos xéneros cultivados neste mesmo período, a lírica (Safo, Alceo ou Píndaro, entre outros)⁸. En ambos casos observamos que a presenza capital dos deuses e deusas que configuran o panteón grego se combina co non menos importante rol dos heroes e heroínas, posuidores dos seus propios cultos relixiosos locais⁹ e que se converterán nos principais protagonistas das historias doutro xénero,

⁴ Cómpre lembrar que a relixión grega e os relatos míticos asociados aos ritos relixiosos gregos non estaban suxeitos á orde e sistematización que si se contempla, por exemplo, para os cultos monoteístas orientais: “La característica peculiar de la religión griega [...] debe entenderse en primer lugar en sentido negativo: no hay una casta de sacerdotes con una tradición fija, ni Veda, ni textos de las Pirámides; tampoco hay ninguna revelación fidedigna en forma de libro sagrado.” (Burkert 2007: [163]) Por este motivo, “la religión se legitima en tanto que tradición, en el momento en que ella misma, incisiva fuerza de continuidad, se conserva de generación en generación.” (ibid. 15).

⁵ Nas obras de Walter Burkert (2007), Carlos García Gual (1999) ou Eleazar M. Meletinski (2001) achamos máis información sobre a prehistoria do mito, a súa conformación oral e a súa función cívico-relixiosa.

⁶ Sobre o paso do mito da oralidade á épica arcaica, vid. Edmunds 2002: [17]-33.

⁷ Vid. Nagy 2007b: 52-82; Fernández Delgado 2002: [73]-92; Woodard 2007: 83-165. Cómpre non esquecermos a épica fragmentaria, para cuxa revisión, vid. Bernabé Pajares 1979.

⁸ Vid. Nagy 2007a: 19-51.

⁹ Vid. Vernant 1991: 39-48.

a traxedia, que xorde ao abeiro das festividades e dos rituais cívicos da Grecia Clásica¹⁰ (Adrados 1999: 21-3):

La religión griega había adoptado una serie de formas diferentes a las de las religiones orientales, con las cuales está íntimamente relacionada. En el ámbito oriental un personaje que sufre, que muere y luego resucita, un Osiris, un Tammuz, son dioses; en Grecia, salvo excepciones, el que sufre y muere es el héroe, es un hombre. El dios, por definición, es inmortal, no sufre; si se implica en una acción trágica, ésta tiene un final feliz. La religión griega separa muy claramente los dioses inmortales y siempre felices de los hombres; entre estos están los héroes, que son los ejemplos más ilustres. Estos héroes, por su fuerza, por su carácter privilegiado, exploran los límites de lo humano y chocan con fronteras difíciles que les hacen sufrir. De otro lado, la religión griega se diferencia de las orientales en que hace desaparecer los elementos animales, los dioses con cabeza de perro o de gato; los dioses griegos son antropomórficos, hay pequeñas excepciones en dioses inferiores. Dioses y hombres entran juntos en determinadas acciones, pero el mito que va a tener transcendencia para la cultura griega y para la posterior es el mito heroico, el de los hombres, no el mito de los dioses¹¹.

[...]

Naturalmente, el mito en la tragedia continúa siendo flexible y ambivalente. ¿Qué es la guerra de Troya? ¿Una empresa gloriosa de los griegos contra este violador de las leyes de hospitalidad que es París? ¿O es una invasión de los griegos contra un pueblo extranjero, una cosa odiosa, en la cual se cometen toda clase de abusos? La tragedia puede interpretar de una manera o de otra. ¿Quién es Eteocles? ¿El gran rey que defiende la ciudad de Tebas contra Los Siete? ¿Un hombre justo? ¿Un ambicioso que incumple el pacto que tenía con su hermano por conseguir más poder? Como se ve, hay varias posiciones; esto se puede utilizar para debatir el tema del poder o el de la patria. Los trágicos no hacen más que continuar la línea de la mitografía griega, pero subrayando los puntos del héroe, que choca con los límites de lo humano. Es superior y, sin embargo, no puede llegar tan lejos como quisiera, es un modelo pero cargado de contradicciones.

Nas obras dos tres grandes autores trágicos gregos que se nos conservan, Esquilo¹², Sófocles¹³ e Eurípides¹⁴, hai un tratamento específico da materia mítica, un tratamento trágico que non racha por completo co tratamento épico anterior¹⁵ pero que nos amosa outras facetas duns

¹⁰ Sobre as orixes do xénero trágico, vid. Adrados 1999: 29-54; Swift 2016: [1]-12, e sobre as condicións de representación e a importancia do teatro grego no contexto das festas relixiosas e a vida cívica, vid. Crespo Gñemes 2015: [27]-32; Gago Saldaña 2015: [19]-25.

¹¹ "It must be stressed that the gods only very rarely form the centrepiece of a tragedy. They are, rather, its framework, its backdrop, that which is beyond and behind the action –action which is carried forward by the mortal heroes and heroines, who choose, are deluded, come to grief, struggle courageously, in fear or madness or generosity or hatred. Nevertheless, those human actions always resonate against a more-than-human background." (Buxton 2007: 177).

¹² Vid. Garvie 2016a.

¹³ Vid. Garvie 2016b.

¹⁴ Vid. Morwood 2016.

¹⁵ "Greek tragedies do not narrate heroic exploits: instead, they explore the disruptions and dilemmas generated by such heroism, disruptions and dilemmas which almost invariably involve the catastrophic destruction of a household. Now of course tragedy is not the only genre to highlight the problematic aspects of heroism. We need only think of the *Iliad*, where heroic values are put under enormous strain by the conflict between Agamemnon and Achilles; where Achilles' clear-eyed awareness of the brevity of his glory contrasts with the all-too-human, indeed 'tragically' limited vision which characterizes Hector; and where one of the poem's greatest affective climaxes, in which Priam ransoms from Achilles the body of his dead son Hector, precisely exemplifies the kind of emotional intensity later exploited in Attic tragedy. Or we may think of the *Odyssey*, in which Odysseus' slaying of the suitors is by no means morally unambiguous (this is especially clear in Book 24, where the suitors' grieving families step forward to exact vengeance for their murdered brothers and sons). Nevertheless, it is above all in tragedy

heroes e heroínas non tan rixidamente clasificables como recolle a proposta aristotélica¹⁶ e que se achan inmersos nun conflito trágico de enorme complexidade e moi pouco doada resolución. Para isto, os traxediógrafos seleccionan e mesmo modifican e introducen variacións nos mitos xa coñecidos¹⁷, adaptándoos a un esquema dramático determinado e ás convencións dun xénero vertebrado no elemento coral, orixe e elemento estrutural imprescindible das obras trágicas clásicas¹⁸ e do teatro antigo en xeral. Posteriormente, a traxedia latina, con Séneca como o seu principal cultivador conservado, imitará este modelo, que se estende á dramaturxia occidental dos séculos vindeiros, dende o Renacemento ata os nosos días (tamén no teatro galego contemporáneo, como veremos).

Malia que a historia e circunstancias do teatro grecolatino, a diversidade xenérica que este acubilla e o percorrido que os mitos fan dende o teatro grego ata as literaturas occidentais contemporáneas darían para unha disertación moito máis extensa, si podemos concluír que o mito resulta nun produtivo contedor argumental que transcende o seu valor relixioso e cultural e se fixa como parte fundamental de gran parte da tradición literaria antiga. Así mesmo, o mito e a literaridade da que forma parte traspasan os seus propios límites espaciais e temporais como parte dun legado cultural enormemente valorado en Occidente a raíz da época renacentista e cuxa pervivencia chega ao momento actual.

1.2. A TRADICIÓN CLÁSICA

O concepto de tradición clásica, empregado con asiduidade após a publicación do imprescindible traballo de Gilbert Highet en 1949, *The Classical Tradition*¹⁹, trata de describir a pervivencia das culturas grega e romana nas culturas occidentais das épocas posteriores, unha delimitación semántica en principio sinxela pero que abrangue todo un espectro metodolóxico que de por si aínda constitúe un campo de investigación para os estudosos das linguas e literaturas grega e latina²⁰. Así mesmo, implica un cambio de perspectiva que conduce á adopción dunha perspectiva historicista no estudo do feito literario, un cambio de paradigma que xa se dá con anterioridade ao acuñado do termo (García Jurado 2007: 162-3):

Que un término como «Humanismo» apenas cuente con dos siglos de existencia, o que la palabra «Renacimiento» resulte de una acuñación historiográfica de mediados del siglo XIX son datos que dan que pensar. Cuesta creer que el primero que habló de una literatura concreta (la latina) en términos históricos y netamente nacionales fue F.A. Wolf, precisamente en 17872. No obstante, y al margen de la autoría puntual de una acuñación, es importante precisar que tales hechos son, ante todo, producto de la época que fue capaz de plantearlos por vez primera. No se pudo hablar, pongamos por caso, de una «Historia de la literatura latina» hasta que el pensamiento ilustrado no fue capaz de entender la Historia como una razón en sí misma para explicar los hechos literarios, más allá de la intemporalidad de la Poética clásica.

that the underside of heroism becomes pervasive, not simply as a 'theme,' but as the predominant perspective from which mythical events are selected and depicted." (Buxton 2007: 167).

¹⁶ Na súa *Poética*, Aristóteles defende que o heroe trágico por excelencia debe ser un personaxe cuxas tribulacións encaixen no esquema complexo do conflito trágico, consistente na representación de feitos que inspiren horror e mágoa (ταύτην φοβερῶν καὶ ἔλεινῶν εἶναι μιμητικὴν) e no que, polo tanto, cómpre que o seu protagonista sexa un termo medio: un personaxe que sen ser especialmente recto e xusto, si goce dunha certa felicidade e que caia en desgraza debido a algún erro cometido por el e non porque sexa marcadamente malvado ou ruín (ὁ μεταξύ ἄρα τούτων λοιπός, ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ ζῆτε ἀρετῆ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά), roñendo como claros exemplos disto a Edipo ou Tiestes. Vid. Aristot. *Poet.* 1452b-53a. Cfr. Knox 1964; Swift 2016: [39]-51.

¹⁷ Vid. Swift 2016: 27-31.

¹⁸ Vid. Kaimio 1970.

¹⁹ Vid. Highet 1954.

²⁰ Vid. García Jurado 2016.

Hasta el siglo XVIII, si bien se había ido creando una polaridad entre «autores antiguos» y «modernos», remitible a la famosa «Querelle», no existía necesidad de establecer una frontera epistemológica entre unos y otros que los convirtiera en objetos diferentes de estudio. El discurso de la Poética, con su énfasis en los aspectos intemporales y universales del hecho literario, no requería de distinciones semejantes. Una vez queden bien diferenciados y legitimados los objetos de estudio de las literaturas antiguas y modernas, será cuando la juntura «Tradición Clásica» nazca, precisamente, a caballo de esta polaridad: aunque se considera que las literaturas nacionales modernas son herederas de la antigua literatura clásica, también se entienden ya como algo esencialmente distinto. La «Tradición Clásica», por tanto, nacerá como una disciplina específica que permita estudiar la herencia clásica grecolatina de las literaturas modernas cuando, paradójicamente, ha surgido ya una conciencia histórica de la Antigüedad como algo terminado y ajeno.

Con esta conciencia adquirida e sendo un feito historicamente constatable que a Grecia e a Roma antigas exerceron unha enorme influencia a todos os niveis nas civilizacións que as sucederon, cabía preguntarse o porqué deste contacto intercultural tan prolongado no tempo á vez que se documentaban e clasificaban sistematicamente as súas achegas máis relevantes. No eido filolóxico e literario, este influxo manifestábase dun xeito claro e abondoso, sendo un dos principais campos nos que a tradición clásica enfocou as súas investigacións e nos que a presenza do mito e as súas realizacións literarias clásicas era constante. Deixando de lado a idoneidade da etiqueta (frecuentemente debatida a prol doutras denominacións como “pervivencia”, “humanismo” ou mesmo “herdanza” e “legado²¹”) ou a propia historia dos seus logros como disciplina, a maioría dos estudos de tradición clásica toman como referencia os traballos previos e fundacionais de Highet (1949) ou Robert Ernst Curtius (1955) sen desprenderse deste afán descritivo e positivista que, malia todo, pode resultar eficaz e convincente á hora de analizar a pegada dos textos canónicos²² clásicos na produción literaria occidental posterior²³. Isto non debería desprazar as achegas metodolóxicas doutras disciplinas como poden ser os estudos de recepción, que a mediados do século XX operan un novo cambio de paradigma no marco teórico dos estudos literarios, contestando os preceptos formalistas e estruturalistas vixentes e poñendo o foco na figura do lector como elemento primordial do que partir para iniciar a análise dos textos de todas as épocas e sistemas literarios²⁴. Cómpre non esquecer tampouco a ollada complementaria que achegan a literatura comparada e o exame das relacións de intertextualidade²⁵, tamén fundamentais para rastrexar a influencia clásica nos textos contemporáneos dos que nos ocuparemos dende unha perspectiva filolóxica e estreitamente ligada ao coñecemento das linguas e literaturas grega e latina.

²¹ Vid. Laguna Mariscal 2004: 84.

²² Sobre o concepto de canon literario, vid. Bloom 2012; Sullà 1998.

²³ As obras de coordinadas por Finley (1983), Hardwick & Stray (2008), Hernández Miguel (2008), Jenkyns (1995) ou Kallendorf (2007) dan boa conta disto.

²⁴ As propostas de Hans Robert Jauss marcan este punto de inflexión (vid. Acosta Gómez 1989; Jauss 1970; Mayoral 1987).

²⁵ Vid. Martínez Fernández 2001.



2 OS CLÁSICOS GRECOLATINOS NA LITERATURA DRAMÁTICA GALEGA CONTEMPORÁNEA

2.1. PANORAMA DA LITERATURA DRAMÁTICA GALEGA

“Mas para a dinificación *momentánea e urxente* do noso idioma nada juzgamos millor que as obras teatrais de tema universal nas que interveñan personaxes d’altura, escritas en galego. Obras nas que o galego sirva somente de meio d’espresión como calquer outro idioma nazonal.²⁶”

Esta reflexión dunha das grandes figuras da dramaturxia impulsada dende as Irmandades da Fala, Antón Vilar Ponte, aparecida no número 77 do xornal *A Nosa Terra* en 1919, resume de xeito terminante o que a comezos do século XX se revelou como unha das principais necesidades do sistema literario galego: a esixencia de dar un pulo a unha literatura dramática galega e de crear un sistema teatral propio a fin de completar un arduo proceso de normalización lingüística e cultural.

Trazar un percorrido pola historia da literatura dramática galega implica adoptar unha perspectiva diacrónica que non destaca pola súa amplitude. O espazo que o xa precario (e precarizado) sistema literario galego reservou para a produción dramática case sempre foi limitado cando non inexistente, feito que derivou en eivas repertoriais ou nunha falta de profesionalización e institucionalización da práctica teatral que aínda hoxe impiden a plena e incuestionable consolidación do teatro autóctono.

Non podemos falar de teatro en galego propiamente dito ata ben entrado o século XIX, nos anos do Rexurdimento pleno. E malia que posuímos algunhas mostras que proban a existencia dun incipiente interese neste tipo de creación literaria durante esta centuria, estas non sempre son o suficientemente abundantes nin referenciais. Como tampouco o son as formas de teatro coñecidas e/ou conservadas das épocas precedentes: na Época Medieval, tempo de maior auxe e esplendor literario para o romance galego-portugués grazas ás manifestacións da lírica trobadoresca, as formas dramáticas redúcense ás representacións litúrxicas (que non adoitaban empregar o galego-portugués como lingua vehicular²⁷) ou a unha serie de riscos dramáticos presentes nesta lírica medieval, intimamente ligados ao carácter oral da mesma, pois tamén estaba destinada a ser recitada²⁸. Porén, Lourenzo e Pillado Mayor (1979) non renuncian a falar dun teatro galego medieval, aludindo ás mesmas representacións litúrxicas mencionadas con anterioridade, que ben puideron ter empregado nalgún momento o galego-portugués²⁹, e a outras formas de teatro secularizado. Non dubidan tampouco en vincular este teatro co xénero lírico en boga na Época Medieval (Lourenzo & Pillado Mayor 1979: 27):

²⁶ Anónimo 1919: 2. Vilar Ponte adoitaba publicar moitos dos seus artigos de opinión sen asinar (vid. Vilavedra 1999: 163).

²⁷ O drama litúrxico medieval enmárcase nunha tradición europea máis ampla que, dada a súa vinculación co cristianismo e a tradición eclesíástica occidental, utilizaba o latín como vehículo de expresión (vid. Castro Caridad 1998: 39-66).

²⁸ Vid. Lourenzo & Pillado Mayor 1979: 25-8; Rabunhal 1994: 13-4.

²⁹ Lourenzo e Pillado Mayor refírense, máis concretamente, á “realidade da dramática propagandística dos franciscanos, posiblemente en galego na súa primeira época, e que cita Fr. Samuel Eiján no seu traballo “Franciscanismo gallego en la Edad Media” (vid. *ibid.* 27).

O teatro galego medieval debeu ter un compoñente literario moi marcado, dada a importancia do elemento lírico, que aparecería moitas veces como protagonista do feito teatral, tanto na súa manifestación litúrxica como nos mimos e recitados dos xoglares, emparantados ascaso cos “arremedillos” portugueses [...] base dos “momos” e “entremeses” posteriores. A influencia da poesía trovadoresca sería, pois, fundamental na construción do teatro medieval galego.

Manuel F. Vieites (1996) reconece a problemática metodolóxica coa que se enfrenta a investigación literaria á hora de tratar unha dramática galega medieval da que non hai probas documentais. Malia darse esta circunstancia que impide o cotexo directo cos textos, unha das bases da investigación literaria, semella certamente improbable para este autor que non existise un teatro medieval en galego-portugués, ancorándose a unha argumentación moi semellante á que vimos de ver en Lourenzo e Pillado Mayor³⁰ e mesmo achegando ideas controvertibles para encargar este estudo coma a reconstrución das obras³¹.

Durante os chamados Séculos Escuros apenas subsiste unha dramaturxia popular que, aínda a pesar da súa escasa normalización, ten certo gromo entre o público da época³². Gran parte deste relativo éxito débese ao carácter ocasional de xéneros “menores” como, por exemplo, o entremés, xénero que achega a única (e moi breve) obra que se nos conserva deste período, o *Entremés famoso sobre da pesca no río Miño* (1671)³³ de Gabriel Feixóo de Araúxo (Vilavedra 1999: 90-1):

Sería raro –por non dicir case imposible– que conservasemos xustamente a única peza que se escribiu. Avalan esta hipótese outros datos como os vínculos da modalidade xenérica entremesística coas convencións carnavalescas, o carácter transicional desta fórmula (derivado en boa medida do feito de que nacesse como un xénero de circunstancias) que a faría moi axeitada para os primeiros pasos do proceso de configuración dun discurso dramático autóctono, así como o alto grao de asimilación que a peza amosa das convencións do teatro barroco, insólito sen un contexto e unha tradición de textos cos que dialogar. Non parece insensato pois formular a hipótese de que o *Entremés* se integraría nunha corrente de teatro popular que iría callando en estruturas cunha mínima entidade dramática. As razóns das dificultades para consolidar este incipiente discurso teatral teñen que ver tanto co problemático emprego do galego nos usos cultos [...] coma coa competencia das

³⁰ “A fonda raizame de manifestacións teatrais nas festas cíclicas e noutras manifestacións lúdicas de carácter popular, a existencia de tropos latinos que se representaron ata fins do século XV, a pervivencia de restos de dramas litúrxicos presentes aínda hoxe nas celebracións de Semana Santa dalgúns vilas galegas, a riqueza da lírica dialogada ou as diversas actividades espectaculares propias dos xograres que andaban estas terras, fainos pensar que postular a existencia dunha literatura dramática (galegoportuguesa e galega), por cativas que fosen as súas manifestacións, non é unha hipótese nin aventurada nin arriscada. A existencia do teatro galegoportugués e do teatro galego, no que por forza se tiña que utilizar a lingua vulgar, único medio de expresión e comunicación da xograría, permítenos ser optimistas verbo da credibilidade dunha tal hipótese que agardamos ver plenamente validada en breve.” (Vieites 1996: 16).

³¹ Vid. *ibid.* [15]-6.

³² “Non resulta arriscado afirmar que durante estes longos catro séculos e á beira do teatro culto en castelán, se desenvolveu unha dramática “menor” de carácter fundamentalmente oral [...]. A tradición entremesista manterase nas vilas e aldeas do interior de Galicia e moitas pezas, hoxe descoñecidas e perdidas, fóronse transmitindo de xeración en xeración, sufrindo escasas adaptacións temáticas e lingüísticas. [...] A creación dramática pervive tamén nas diversas manifestacións de carácter ritual e festivo que atopamos ó longo no ciclo anual.” (*ibid.* 18).

³³ A peza non se publicaría ata 1953, baixo o selo de edicións Monterrey e da man de Fermín Bouza-Brey (vid. Becerra de Becerreá 2007a: 121) e logo sería reeditada en 1983 por Manuel Ferreiro dentro da colección dos Cadernos da Escola Dramática Galega (vid. García Vidal 2010: 37). Para máis información sobre o seu contexto de produción e análise temática e estilística, vid. García Vidal 37-9.

compañías teatrais castelás, moi promocionadas polas autoridades no ámbito galego e no portugués³⁴.

Xa chegado o século XIX, prodúcese un despertar da conciencia cultural galega tras catro séculos nos que os usos cultos da lingua, tanto os literarios como os burocráticos e formais, decaen ata seren substituídos por completo polo castelán, nun proceso parello á neutralización política e social á que se viu sometido o territorio galego após o resultado das loitas intestinas polo poder na corte de Castela³⁵. A lingua galega, xa separada do tronco común galego-portugués, coñece un extraordinario cultivo (inéxito ata entón) na lírica e na prosa, sendo esta última maioritariamente política e paraliteraria³⁶, tanto na época dos precursores como durante o Rexurdimento. O drama seguirá sendo desprazado e a miúdo eclipsado polas notables achegas literarias doutros xéneros do mesmo período³⁷, malia todo, si achamos conservadas algunhas importantes mostras da dramaturxia da centuria, case todas elas obras vinculadas ás formas de teatro populares³⁸ e fundacionais, en tanto en canto moitas son dalgún xeito auténticas pioneiras do teatro en galego. Un claro exemplo deste carácter precursor é a obra *A casamenteira*³⁹, a primeira obra teatral en galego do século XIX de cuxa publicación se ten constancia (Lourenzo & Pillado Mayor 1979: 37-8):

Destaca *A casamenteira*, do xornalista liberal Antonio Bieito Fandiño, que viviu entre os anos 1770 e 1831. O autor escribiuna estando preso en Compostela no 1812, a instancias dun amigo, que foi quen a publicou en 1849. [...] A obra, “sainete, pasillo, entremés o lo que quiera llamarse, y por ahora sea *A casamenteira*”, é unha peza de tema rural, escrita en redondillas e hábilmente construída. E anque recorde polo tema *El sí de las niñas*, de Moratín, o noso autor ten a favor unha naturalidade que non é filla de ningunha preceptiva, senón froito espontáneo do inxenio.

A exigua dramaturxia galega decimonónica tenderá ao costumismo e o rexionalismo⁴⁰ como marcos temáticos máis comúns, feito no que practicamente non se diferencia do resto da

³⁴ Esta é unha opinión compartida por non poucos estudosos e da que tamén se fan eco García Vidal (2010: 30-1) e Lourenzo & Pillado Mayor (1979: 28-30).

³⁵ Vid. Vieites 1998b: 20-4.

³⁶ Mais isto non significa que non comezara a desenvolverse un xénero narrativo na literatura galega do século XIX (vid. Vilavedra 1999: 141-9).

³⁷ “O limitado e a ínfima calidade da produción teatral da época fai que non sexa afortunado falar dun teatro do Rexurdimento senón, máis ben, dun grupo de escritores que se achegan ó xénero de xeito esporádico e case como curiosidade (é sintomático o elevado número de autores deste tempo que nos deixaron unha soa obra) Sen embargo, o esforzo destes sería precursor do máis sistemático que farían as Irmandades da Fala.” (Vilavedra 1999: 149).

³⁸ “O que case non existiu [...] cando menos ata as décadas finais do século XIX, foi un teatro culto e dignificado na nosa lingua e iso por diversos factores. As regulamentacións oficiais de teatro estableceron a previa censura dos textos e limitaron o uso de idiomas que non fosen o castelán nos escenarios. Nas clases medias e altas urbanas, principais destinatarias do espectáculo teatral nesa época por obvios condicionantes socioeconómicos, medrou ao longo do século unha actitude remisa ou francamente hostil cara ás propostas que convertían unha lingua considerada preconceitosamente como “dialecto”, asociada á tosquidade analfabeta e á miseria e atraso aldeáns, no vehículo único dos textos e no medio de expresión dignificado para os actores e actrices. As compañías teatrais, todas elas afeccionadas, non se amosaron dispostas a integrar nos seus repertorios textos na nosa lingua e escaso foi tamén o estímulo editorial que existiu á hora de acoller e imprimir eses textos con destino aos escenarios.” (Ínsua 2007: 67-8). Para máis información sobre a lexislación promulgada en España a propósito das representacións teatrais e como esta afectou ao desenvolvemento do sistema teatral galego, vid. Cortezón 1984: 5-6; García Vidal 2010: 31-5.

³⁹ Vid. García Vidal 2010: 40-4; Tato Fontaiña 2000.

⁴⁰ Especialmente no último tramo do século XIX. O rexionalismo teatral galego tirou con frecuencia do drama histórico para escenificar as súas reivindicacións: *Mari-Castaña*. «Unha revolta popular». *Drama histórico nun auto e en verso* (1884), *Men Rodríguez Tenorio* (1886) de Manuel Amor Meilán, *A Torre de Peito Burdelo* (*Laoreado drama hestóreco-gallego n'un auto y-en verso, esquirto n'o idioma rexional, precedido d'unha carta-prólogo d'o reputado literato excmo. Sr. Marqués de*

producción literaria da época⁴¹. Francisco María de la Iglesia González é un dos grandes iniciadores deste estilo no teatro galego, coa obra *A fonte do xuramento* (1882), chegando tamén a autoproclamarse autor do “primeiro drama en dialecto gallego⁴²”, título cuestionado pola crítica posterior nun contencioso debate no que o dramaturgo sae gañando parcialmente debido á difusión que coñeceu o texto entre a audiencia do seu tempo e ao cambio de paradigma que este representaba no conxunto do nacente sistema teatral galego (Vieites 2007a: 38):

Podemos considerar entón que se ben *A fonte do xuramento* non foi nin o primeiro texto dramático escrito nin o primeiro publicado en lingua galega, si foi un dos primeiros en situarse na esfera pública e ser obxecto de análise e debate, ao ser sinalado desde diferentes medios como o xermolo da “literatura regional”, ao tempo que tamén sería o texto que daría lugar a un dos primeiros espectáculos do teatro galego que ocupa o palco escénico dos templos teatrais do país. Trátase pois do texto que activa dunha forma determinante o sistema teatral, pois a súa estela vai ser seguida por outras obras, lecturas e representacións⁴³.

Este 1882, ano da estrea e publicación de *A fonte do xuramento*, resulta ser unha data clave para moitos estudosos, pois é o punto de partida real dun sistema que xa non só conta con textos esporádicos ou con ocasións máis ou menos festivas. O teatro galego trata de buscar e fidelizar un público receptivo a unha dramaturxia que, por outro lado, intentará reivindicar parte dese carácter popular que caracterizou a inconstante e eventual tradición dramática galega dos anos precedentes. Que o teatro sexa empregado a comezos do século XX como un dos principais instrumentos literarios de comunicación política e social contribuirá decisivamente a que estes trazos populares se perciban con maior claridade na escrita dramática. Para moitos autores deste período, o costumismo seguirá sendo o empaque temático de referencia, pois era maioritariamente aceptada a súa idoneidade para o traslado da mensaxe galeguista, aínda que tamén se introducirán cambios e innovacións tanto no plano formal como no temático, creándose polo tanto unha “maior conciencia da dimensión estética do texto⁴⁴”. Porén, a renovación estilística e argumental non sempre será prioritaria, dada a adversa situación social, política e cultural que aínda atravesaba Galicia e malia que o costumismo se converteu nun xénero a miúdo degradado en formas dramáticas máis folcloristas (reprobadas polos referentes

Figuroa) (1890) de Galo Salinas Rodríguez ou *Pedro Madruga. Drama Hestórico nun auto e tres coadros en verso por Xan Cuveiro Piñol* (1897) son algunhas das manifestacións máis destacadas da época. Vid. García Vidal 2010: 44-75; Ogando 2004.

⁴¹ “La literatura gallega nace con un tono fundamentalmente reivindicativo que se ha dejado sentir con especial fuerza en la creación dramática, hasta el punto de que muchas de las obras que habría que encuadrar en el realismo costumbrista finisecular y de principios del presente siglo están impregnadas de ese tono regionalista común a otras composiciones literarias, y que poco a poco se tornará nacionalista. Ese carácter reivindicativo e instrumental se mantendrá a lo largo de los años, e incluso llegará a ser una pesada losa para la renovación formal y temática.” (Vieites 1998b: 25-6). Cfr. Ínsua 2007: 69-71.

⁴² Lourenzo & Pillado Mayor 1979: 46. Vid. Vieites 2007a: 36-8.

⁴³ García Vidal engade a isto: “Hai outros textos anteriores a 1882 dos que se ten noticia e se conservan, mais ningún deles – tampouco *A Casamenteira* – aparece citado por Galo Salinas na *Memoria sobre la dramática gallega* (1896) nin por Euxenio Carré na *Literatura Gallega* (1911) ou na *Memoria crítica-bibliográfica del teatro regional* (1913). Estas exclusións poden deberse basicamente a dous factores: á ausencia de “valor literario” dos textos antes citados e ao feito de seren pezas do teatro popular que non entrarían no proxecto ideolóxico de recuperación cultural dos rexionalistas, quen non tiñan en conta as manifestacións de cultura popular nin a vertente oral da lingua. Esta é a razón pola que *A fonte do xuramento*, de Francisco María de la Iglesia, foi considerada naquel momento o texto fundacional da literatura dramática galega: por ser a obra a partir da cal comezou a construírse un sistema teatral galego. [...] Podemos afirmar, entón, que o drama de Francisco María de la Iglesia constituíuse no verdadeiro texto fundacional da literatura dramática galega na medida en que se converteu na referencia inmediata – ademais do teatro español en boga – para aqueles autores que, por unhas razóns ou por outras, decidiron implicarse na tarefa de construír un sistema teatral autóctono en Galicia.” (García Vidal 2010: 33-4).

⁴⁴ Vieites 1996: 26.

culturais e intelectuais da época)⁴⁵. E tampouco cabe desprezar a cuestión da lingua, xa que o teatro será entendido como un elemento normalizador de primeira orde. A creación en 1916 das Irmandades da Fala⁴⁶ marca un novo punto de inflexión na historia do teatro galego, pois asumen todas estas premisas no seu xeito de facer teatro⁴⁷ (Ínsua 2007: 71):

As Irmandades, como movemento reivindicador do idioma galego, consideraron que o teatro era un dos ámbitos onde aquel debía gañar a batalla do prestixio social. Ao mesmo tempo, viron nesta arte un dos medios máis acaídos para a propaganda das ideas galeguistas, dirixida especialmente ás clases medias urbanas (téñase en conta que o teatro continuou sendo nesta época un fenómeno esencialmente urbano e, en menor medida, vilego). En coherencia, pretenderon potenciar a escrita e representación de teatro en galego, preocupándose pola introdución de novas técnicas e novos temas e pola construción dun modelo de lingua que superase aquela apelación ao vulgarismo e ao dialectalismo que dominara nos textos teatrais de etapas anteriores.

O propósito último das Irmandades era a consecución de todos estes obxectivos aspirando a unha profesionalización do teatro galego que non chegaría a producirse debido aos conflitos internos. Isto deu como resultado varios intentos frustrados de institucionalización do teatro autóctono (Vilavedra 1999: 163-4):

O enfrontamento entre as novas concepcións teatrais do sector máis progresista das Irmandades, e a fidelidade ós modelos rexurdimentistas decimonónicos que pretendía manter o sector conservador, foron determinantes para a clausura do Conservatorio [Nazonal de Arte Galego], sucedido polo Cadro de Declamación da Irmandade coruñesa; isto representou o fracaso do primeiro proxecto serio de institucionalización do noso teatro⁴⁸, decote arrombado ó ámbito dos amadores no que xa dende 1915 viñan desempeñando un papel fundamental os coros populares, agrupacións de afeccionados adicadas á música e á danza que irían acollendo o teatro entre as súas actividades artísticas, creando así un ambiente propicio para os posteriores e máis decisivos intentos de recuperación dun teatro galego que supuxeron o Conservatorio e, posteriormente, a Escola Dramática Galega. Esta nacería en 1922 da reorganización do devandito Cadro de Declamación coruñés e presentárase como continuadora do teatro rexionalista, clausurando así *de facto* os debates estéticos e ideolóxicos que abrollaran arredor do Conservatorio.

Desta época, cómpre destacar a obra *A man da santiña* (1919), do poeta cambadés Ramón Cabanillas e estreada polo xa mencionado Conservatorio Nazonal de Arte Galego. Esta foi unha

⁴⁵ “Nun primeiro momento, o realismo costumista resultaba unha técnica axeitada para que os autores (rexionalistas) galegos puidesen levar a cabo o seu proxecto de reivindicar a lingua e cultura autóctonas, reflectir nas súas obras con verosimilitude a “realidade” de Galicia, denunciar os males do país, romper cos tópicos sobre os galegos que se crearan dende a literatura española e amosar os valores positivos tradicionais da sociedade galega. Esta é a razón principal pola que o uso desta técnica no teatro se prolongou ao longo do primeiro tercio do século XX, coas súas conseguíntes desviacións que resultaron no teatro folclórico que nesta época representaron os coros populares e foi tan denostado polos intelectuais das Irmandades da Fala e de Nós.” (García Vidal 2010: 36).

⁴⁶ Vid. Ínsua 2007: 71-4; Lourenzo & Pillado Mayor 1979: 69-70; Rabunhal 1994: 91-8; Vilavedra 1999: 162-5.

⁴⁷ Vid. Tato Fontaíña 2017: 119-43; Ruibal 2017: 145-51.

⁴⁸ Tal foi a achega do Conservatorio Nazonal de Arte Galego (do que Antón Vilar Ponte foi un dos seus principais impulsores), pois “inaugurou o que pode considerarse a primeira temporada teatral galega da historia: todos os domingos representou no seu local ou noutras cidades do país unha ou varias pezas de autores galegos, portugueses (Mezquita, Júlio Dantas) ou do teatro clásico universal (Shakespeare, Aristófanes, Molière...). O salto cuantitativo fíxose evidente: se en 1917 o número de obras escenificadas na nosa lingua non chegara á ducia, en 1919 achegábase ao cento.” (Ínsua 2007: 72).

peza certamente innovadora para a época e resumía o espírito do teatro que as Irmandades buscaban promover⁴⁹ (Lourenzo & Pillado Mayor 1979: 71):

Cabanillas escribira esta obra [*A man da santiña*] a instancias de Villar Ponte, co obxectivo de dignificar a lingua, botando man de dous recursos significativos; por unha banda, a presentación dun ambiente señorial, onde o galego tiña que sonar máis “elevado”, aínda a costa de sacrificar o realismo; por outra, a idealización dos personaxes mediante a abstracción literaria, metateatral, da linguaxe, que se ben dificulta o xogo escénico, ofrece en troques o galano dunha fresca inxenuidade.

Após a disolución das Irmandades da Fala, os escasos logros xa acadados revértense como unha consecuencia máis da perda de liberdades que veu da man do réxime de Primo de Rivera (Ínsua 2007: 74):

Os graves efectos que a ditadura primorriverista tivo sobre a imaxe e uso do idioma, en xeral, e sobre o teatro galego en particular, non teñen sido aínda suficientemente ponderados, mais o certo é que durante o período 1923-1930 produciuse un auténtico desmantelamento da escena galega (descenso considerábel no número de representacións, desaparición de grupos afeccionados...) asfixiada pola discriminación lingüística (agora aínda máis reforzada), pola hostilidade dos estamentos oficiais, pola indolencia do público burgués urbano, por diversas deturpacións estéticas (a deriva estético-ideolóxica da maior parte dos coros populares preludia xa por eses anos o que serían os futuros “coros y danzas” franquistas), pola falta de agarimo da prensa “regional” e por non poucas disposicións normativas (regulamentacións sobre seguranza dos locais que servían de coartada para os ter fechados, por exemplo).

Malia que o sistema teatral experimenta un retroceso importante, estamos nun período que destaca pola súa fecunda produción literaria dramática. Algúns dos textos imprescindibles do teatro galego (e hoxe considerados os nosos “clásicos” dramáticos) ven a luz nestes anos, tal é o caso de *O bufón d-El Rei* (1924) de Vicente Risco⁵⁰, *O Mariscal* (1926) de Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte⁵¹, *A fiestra valdeira* (1927) de Rafael Dieste⁵² ou *A Lagarada* (1928) de Ramón Otero Pedrayo⁵³. Non sen certa ironía, as primeiras empresas editoriais galegas comezan a súa actividade nesta época, tratando tamén de darlle pulo á literatura dramática. Ás pioneiras na publicación de teatro en galego como Céltiga e Lar⁵⁴, engádese a máis coñecida Nós (impulsada por Ánxel Casal), responsable da edición das obras antes citadas, entre outras

⁴⁹ “Esta peza [*A man da santiña*] traía consigo o xermolo dun teatro galego moderno, novecentista, pois ademais de renunciar aos tópicos manidos da dramaturxia anterior (non hai nela caciques, nin meigas, nin mozas labregas acosadas, nin paisanos paifocos...), presentaba por vez primeira a lingua galega en labios de personaxes de clase alta e rodeada dunha auréola de educación e refinamento. Coa súa sinxeleza, que a facía apta e comprensíbel para un amplo público, non deixaba de colocar, igualmente, algunhas mensaxes galeguizadoras (censura da emigración, idealización da fidalguía amante da Terra...)” (Ínsua 2007: 72).

⁵⁰ Vid. Tato Fontaiña 1997.

⁵¹ Vid. Ínsua 2005.

⁵² Vid. Lama López 2001.

⁵³ Vid. Tato Fontaiña 1997; Fernández Pérez-Sanjulián 2016.

⁵⁴ “Houbo certamente algúns intentos de dotar o teatro galego de coleccións estábeis. Destacaremos [...] o esforzo de editoras como Céltiga e Lar. A primeira editou varios “parrafeos” de Charlón e Hermida (*Mal de moitos, Axúdate...*), as *Almas mortas* de Antón Villar Ponte (peza que denunciaba a influencia deformadora e o papel desgaleguizador de América nos nosos emigrantes) e o drama *Trebón* de Cotarelo Valedor. A segunda inaugurou en 1926 unha colección de literatura dramática coa obra *O corazón dun pedáneo*, do seu codirector Leandro Carré, á que seguiron *O mariscal*, de Villar Ponte e Cabanillas, e *Hostia*, de Cotarelo.” (Ínsua 2007: 75).

moitas⁵⁵, e parte importante dun incipiente proceso de normalización cultural no que se aglutinaban diversas iniciativas nas que participaron case todos os grandes intelectuais da época. A coñecida como Época Nós recibe o seu nome desta efervescencia creativa e comprometida que fixo coincidir no tempo varios proxectos culturais con vocación de país, a saber a devandita editora ou a publicación periódica do mesmo nome que se mantivo en activo entre 1920 e 1935⁵⁶.

Con todo, a situación do sistema teatral non pode ser máis precaria. Moitas destas obras, máis innovadoras no que atinxe a forma e contido, fican no papel e non coñecen unha representación á altura; o feito teatral queda reducido á actividade dos coros populares (que continúan a liña costumista e folclorista de épocas precedentes) debido aos atrancos que outras compañías achaban para poñer en escena montaxes máis ambiciosas e o cultivo do propio xénero dramático volve verse eclipsado pola maior atención que reciben as achegas da prosa, sendo o ensaio un dos grandes protagonistas da época⁵⁷. Aínda así, os grandes nomes da Xeración Nós si incidirán (tamén en anos posteriores) nunha creación dramática que “pasa a ser un fin en si mesma, deixando de constituír un recurso máis na loita cultural e política.”⁵⁸

A proclamación da II República en 1931 trae poucos cambios ao noso sistema teatral debido á implicación que amosaron (Ínsua 2007: 76)

moitos dos seus principais promotores, cultivadores e valedores nas urxencias socio-políticas do chamado “bienio constituínte”. E será a derrota galeguista das eleccións de novembro de 1933, en derradeira instancia, a que aguilloe unha mudanza fonda nese panorama devalante, por tanto desembocará, entre outras moitas vertentes a considerar, nunha reconsideración a respecto das potencialidades desaproveitadas do teatro como “arma galeguizadora”.

Malia todo, os intentos de renovación da nosa dramaturxia cada vez son máis firmes, explorando novas temáticas e empaques formais para un teatro xenuinamente galego con proxección cara o exterior⁵⁹, mais o sempre fráxil éxito desta empresa verase interrompido polo estalido da Guerra Civil en xullo de 1936. O golpe fascista axiña triunfa en Galicia e baixo este implacable xugo a cultura propia permanecerá aletargada, unha de tantas consecuencias da brutal represión exercida polo novo réxime franquista. Neste contexto de opresión política e cultural (ibid. 80),

⁵⁵ Vid. ibid. 75.

⁵⁶ Dolores Vilavedra destaca que “esta é a primeira (e última por moito tempo) ocasión na que en Galicia se constituíu un grupo comprometido coa tarefa de crear un tecido de institucións (editoriais, revistas, organizacións políticas e sociais, etc.) que permitisen a normalización da vida cultural galega. Este grupo compartiría, ademais dos factores biográficos [...], actitudes vitais, claves ideolóxicas e obxectivos programáticos.” (Vilavedra 1999: 173).

⁵⁷ “O cultivo da prosa ficcional e non ficcional será unha importante estratexia no seu proxecto de modernización da cultura galega. Neste senso, o protagonismo do ensaio explicase por unha banda polo feito de que no contexto cultural da época aparecía como un xénero tematicamente relacionado coa cuestión nacional [...] e, polo mesmo, foi empregado polos homes de Nós para procurar os trazos diferenciais de Galicia co obxectivo de lexitimar a idea de nación que xa estableceran os fundadores do nacionalismo galego (nomeadamente, Murguía).” (Vilavedra 1999: 174).

⁵⁸ Vicites 1996: 30.

⁵⁹ Emilio Xosé Ínsua (2007) destaca unha serie de tendencias modernizadoras para o teatro galego nos anos da II República: o “teatro galego de esencia folclórica estilizada”, que se bifurca en dúas liñas básicas, a primeira inspirada polo “folc-drama irlandés” escrito por Synge e Yeats; e a segunda, polo “teatro da arte” ou de “síntese artística” (que abrangue as obras inéditas de Ramón Otero Pedrayo, máis tarde editadas como *Teatro de Máscaras*, e a *Pimpinela* de Castelao). As outras tendencias modernizadoras serían o teatro “de ideas” (fundamentalmente didáctico, político e social), o “teatro histórico” (*A morte de Lord Staüler* de Álvaro de las Casas ou a inacabada *Xuana de Vega* de Villar Ponte) e o chamado “teatro de inspiración ou influxo vangardista” (categoría na que figuran un fado de obras inconclusas de Álvaro Cunqueiro). Neste lustro tamén se comeza a traballar un teatro escolar pensado para a rapazada e comezan a proliferar as manifestacións dramáticas estreadas ou publicadas na diáspora (vid. Ínsua 2007: 77-9).

o triunfo das forzas do conglomerado nacional-católico-fascista significou unha regresión extraordinaria tanto no plano da lingua, relegada novamente ás catacumbas do uso iletrado, familiar e coloquial, como no plano do teatro, onde non só eliminou dos escenarios todo intento dunha dramática galega digna e ambiciosa, permitindo unicamente espectáculos “músico-folclóricos” do tipo *Non chores, Sabeliña*, de Trapero Pardo⁶⁰, senón que tamén borrou con tremenda intensidade a memoria de boa parte das experiencias e dos textos inmediatamente anteriores, de maneira que a resurrección dun sistema teatral galego, por volta dos anos 50, fíxose nun contexto censorial, dende a orfandade e o descoñecemento, sen apenas diálogo con toda esa tradición que, feblezas á parte, se fora configurando traballosamente ao longo dos seis primeiros lustros da vixésima centuria.

Durante o franquismo, o cultivo do xénero dramático en galego coñecerá un extraordinario desenvolvemento na diáspora, como tantas outras manifestacións artísticas e literarias que se vían privadas dun espazo de seu na propia terra⁶¹. Recuperando as palabras de Dolores Vilavedra, “foron eles, os exiliados e emigrantes, os que evitaron que se apagase definitivamente o facho da palabra literaria galega.⁶²” Se ben xa achamos sobradas mostras en épocas precedentes, froito da intensa emigración que se viña producindo dende finais do século XIX fundamentalmente a América⁶³, nos anos da ditadura franquista o exilio contribuirá de xeito decisivo á conservación do discurso literario na nosa lingua e moi notablemente ao sistema teatral galego, enriquecendo o repertorio e achegando medios para a súa normalización na diáspora⁶⁴ (Tato Fontaíña 2007: 587):

A guerra provocada pola sublevación fascista (1936-1939) e a ditadura do xeneral Francisco Franco (1939-1975) abriron unha fenda na reconstrución da cultura e da identidade galega que tardaría en se cerrar o que ficaba de século. A respecto do teatro, nos primeiros anos da década de 1940 os coros populares que apoiaban o réxime levaron á escena algunha peza, mais o público evitaba as manifestacións dunha cultura desprestixiada e mesmo perigosa da que era conveniente librarse, e axiña o teatro desapareceu dos escenarios. Na década seguinte, co inicio da recuperación cultural, a través dalgunhas canles editoriais que se abriron en Galiza, das que promoveron os exiliados en Portugal, viron a luz unha serie de obras que podemos distinguir en tres tendencias: a de continuidade co teatro que se

⁶⁰ Vid. Pardo de Neyra 2015: 84-93.

⁶¹ “O teatro anterior á guerra fixera un grande esforzo por asentarse pero seguía a ser precario. [...] Non é difícil imaxinarse, pois, o panorama do teatro en Galicia logo, durante o franquismo. Había que servir ao réxime, en castelán ou como manifestación folclórica en lingua vernácula, ou non existir. Porque o teatro por ser manifestación pública, espello, reflexión e crítica sempre, por nimia que sexa, da sociedade á que se ofrece, era á forza unha actividade subversiva e, por tanto, temida pola ditadura. Máis aínda cando o teatro se facía na lingua dunha *región*, ou para usar os mesmos termos de entón en *uno de los dialectos de España*. A lingua era signo de diferenza e a diferenza levaba á fragmentación; e a fragmentación ía contra un dos máis sacros principios do réxime fascista.” (Riobó 1999: 12).

⁶² Vilavedra 1999: 214.

⁶³ “A emigración galega a América xa se inicia na época colonial e manterase nunha corrente continua moderada ata a eclosión das últimas décadas do XIX. É neste momento, entre 1880 e 1930 onde se pode falar de emigración masiva. Entre os anos trinta e o corenta e cinco cambia o perfil da poboación de afluencia e a diáspora cobra o contido de exilio. Este confluirá cun novo repunte da emigración ata os anos sesenta, desde os que se deu un desvío cara aos países europeos [...]. Na etapa americana, Arxentina e Cuba foron os focos preferentes, seguidos de lonxe por Brasil e Uruguai, con dominio de Cuba ata os anos 20. Desde os oitenta o desprazamento a Arxentina veu propiciado polo despegue económico do país, apoiado polo estímulo oficial da emigración [...]. Os desprazamentos do exilio diversificarán, por etapas, os puntos de destino. Nos primeiros momentos de fuxida da represión ao inicio da guerra, optárase polo contorno xeográfico próximo, Francia e Portugal. Perdida a guerra, e baixo a presión do fascismo nazi, unha nova ruta de refuxiados dirixese aos focos tradicionais de emigración, Arxentina, Cuba e, agora tamén significadamente, México.” (Rodríguez González 2007: 98).

⁶⁴ Vid. *ibid.* 99-102.

representaba antes do 36, a vangardista de preguerra, e unha nova que, pola súa coincidencia temática con certas correntes de pensamento da posguerra europea, denominaremos da “angustia existencial”.

Os autores galegos do exilio participan dun “teatro que nace en liberdade e que, polo mesmo, aborda temas e asuntos que non podían nin ser soñados no noso teatro interior⁶⁵”, alimentando unhas liñas temáticas autorreflexivas e contestatarias que xamais poderían ver a luz de non terse producido en terra allea. O fito teatral de máis sona deste período asíno un dos grandes nomes propios da literatura galega de todos os tempos, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, versátil escritor, artista plástico e intelectual galeguista, que estrea en Bos Aires en 1941 a súa única obra dramática: *Os vellos non deben de namorarse* (Rodríguez González 2007: 106):

Coa estrea de *Os vellos non deben de namorarse* produciáase o acontecemento teatral máis destacado do período e un fito na historia do teatro galego en xeral⁶⁶. A pesar da distancia que pon a mirada do receptor actual sobre o motivo escollido por Castelao como fío condutor –as consecuencias fatais que ten para o vello namorarse dunha muller nova– e o tratamento que del se fai, continúa sendo un dos textos máis representados do teatro galego, cun alcance e relevancia que vai máis alá do valor histórico e contextual. Sobre a base de tipos, temas e linguaxe do teatro popular, en *Os vellos* propónse unha lectura trágico-grotesca en tres lances autónomos cun epílogo final conclusivo e didáctico. Atópase na creación teatral de Castelao, como apunta Carvalho Calero, un sincretismo superador dos moldes do sainete costumista do século XIX. Sobre a base realista do xénero, opera unha estilización expresionista que o aproxima ao esquematismo das vangardas coetáneas [...]. Como creación escénica, o mesmo Castelao destacou, declarándoa obra máis dun pintor ca dun literato, a esencia plástica do espectáculo. Esta plasticidade reforzada polo uso de máscaras, sumada ao compoñente musical, achegábano á concepción dun teatro total [...]. Son elementos que inciden nunha estética desrealizadora, incrementada pola presenza dun compoñente simbólico, arraigado, así e todo, en iconos do imaxinario popular: a morte-mendiga, o sapo, e nun plano distinto, as máscaras de antroido da porca e o demo⁶⁷.

Castelao non é o único autor da súa xeración que dá a coñecer a súa escrita dramática no exilio⁶⁸. Eduardo Blanco Amor⁶⁹, Luís Seoane⁷⁰ ou, nunha liña máis costumista, Manuel Daniel Varela Buxán⁷¹ e Alfonso Gayoso Frías⁷² tamén publican ou estrea as súas obras na diáspora, como tamén o farán os primeiros autores que se achegan aos clásicos grecolatinos nos seus textos, Isaac Díaz Pardo, Manuel María e Xosé Rubinos⁷³.

Durante a década dos 50, o epicentro cultural galego permanecerá asentado alén das nosas fronteiras, malia que dentro das mesmas se perciban uns mínimos síntomas de recuperación que, principalmente, veñen da man da fundación da editorial Galaxia⁷⁴. Mais a fin do decenio

⁶⁵ Riobó 1999: 29.

⁶⁶ Vid. Ínsua 2015: 33-94.

⁶⁷ Vid. Carvalho Calero 2000: 81-99, 155-62.

⁶⁸ Vid. Lourenzo & Pillado Mayor 1979: 103-12.

⁶⁹ Vid. Villalain 2015: 108-29.

⁷⁰ Vid. Pérez de Oliveira & Ruibal 2015: 207-14.

⁷¹ Vid. Luna Sanmartín 2000.

⁷² Vid. Rabuñal 2015: 215-32.

⁷³ Vid. Becerra de Becerreá 2007a: 113-6; Riobó 1999: 28-32.

⁷⁴ “O definitivo paso adiante na clausura dese tempo de silencio que moitos escritores viviron como un auténtico exilio interior foi a fundación en 1950 da Editorial Galaxia, por iniciativa dos anteditos Fernández del Riego e Isla, xunto con Ramón Piñeiro, o verdadeiro artífice do proceso de reconstrucción cultural que Galicia tivo que abordar na posguerra. A Editorial Galaxia nace

traerá algúns cambios substanciais: en 1959, ano da estrea e publicación de *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca* de Álvaro Cunqueiro⁷⁵, “ficou de manifesto a preocupación dos intelectuais galegos polo xénero dramático, preocupación que conseguiu callar no Certame do Miño⁷⁶”. A celebración deste concurso de textos teatrais en Lugo en 1960 supón un punto de inflexión⁷⁷, aínda que non será o único evento que no marco do leve aperturismo da época sente un precedente para a paulatina recuperación do noso sistema teatral (outro exemplo é o I Concurso Castelao⁷⁸), posto que os anos 60 serán os anos da recuperación económica e demográfica e dos cambios sociais máis importantes dende a fin da guerra, mais tamén (Tato Fontaiña 2007: 588):

Esta foi a década en que, en paralelo á reorganización clandestina do nacionalismo político, o asociacionismo cultural iniciou a recuperación do teatro. Esta coincidencia non era casual, senón consubstancial á propia natureza do feito dramático que é a plataforma ideal para calquera tipo de reivindicación ou espallamento dun ideario. A partir de 1963 a revista *Grial* comezou a incluír con

como unha alternativa ós outros espazos de publicación existentes, que emitían unha visión nesgada e parcial da cultura galega, e inscribíase no proxecto “culturalista” de Piñeiro quen, ante a constatación das dificultades de reorganizar na Galicia interior unha oposición clandestina, opta –non sen a oposición de parte do galeguismo do exilio– por dirixir as enerxías dos escasos galeguistas que permanecían na terra cara ó obxectivo de transmitir ás novas xeracións o patrimonio cultural que a guerra tan brutalmente pretendara agochar. Entre os primeiros proxectos de Galaxia aparece o dunha publicación periódica de cultura galega, en certa forma herdeira da calidade e do espírito universalista de *Nós*. [...] Malia solicitaren os homes de Galaxia o permiso gubernativo ano tras ano, o proxecto dunha revista cultural non podería ser retomado ata 1963, ó abeiro dunha certa apertura de prensa: nace así nese ano *Grial*, [...]. A súa importancia para a cultura galega radica non só na súa dimensión informativa, nin no valor testemuñal da súa insólita pervivencia, senón tamén na función que desempeñou como espazo institucional de intercambio cultural e como espazo discursivo-ideolóxico vertebrador de obxectos desa mesma natureza que, ou ben circulaban illados, ou nin sequera existían.” (Vilavedra 1999: 211-3). Vid. Lourenzo & Pillado Mayor 1979: 116-8.

⁷⁵ “Ningunha das crónicas historiográficas que pretendan radiografiar a ceifa teatral galega durante o franquismo pode esquecer a estrea da peza cunqueiriana *Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*. Tivo lugar o 31 de agosto de 1959 no Teatro Colón da Coruña. Mais cómpre reflectir aquí a estrea en Lugo, o 12 de outubro de 1959, polo que de interesante nola presenta un dos espectadores de honra. Daquela garda un bo recordo, debuxado nunha emotiva e poética crónica, Manuel María (2000). Descrita como unha das máis belas, correctas e impactantes postas en escena vistas polo poeta, o labor de creación espectacular, de presentación de produtos de calidade en lingua galega, supuña un feito importante ademais para toda a xente implicada no compromiso a prol da cultura galega.” (Pascual 2007: 141-2).

⁷⁶ Tato Fontaiña 2007: 588.

⁷⁷ Ricardo Carvalho Calero, como membro do xurado deste primeiro certame, deixa constancia das circunstancias que rodearon a súa creación e do desenvolvemento do concurso: “A idea da fundación deste Certame, que desexamos se convirta nunha permanente institución, xurdíu nun momento dabondo prósimo ao que naturalmente tería de ser o do fallo da súa primeira realización. Foi así, por este ano, inevitábel a premura. Que en tales condicións se acadara o bo suceso que se resistíu, é pñora de futuros prometedores. [...] Os componentes do xurado asumiron con toda inxenuidade –é dicir, con toda nobreza– a súa función. Cadaquén dispuxo ceibemente do seu voto e todo se resolvéu por votación. [...] Teño de reducir estas liñas a comentar –con moita máis brevedade da que a materia merece– o que indudábelmente constituíu o mellor éxito do Certame: a opción ao premio “Valle-Inclán”, que nos presenta unha actividade no terreno da literatura dramática que, pola súa intensidade e a súa calidade, supón unha aportación fundamental a un xénero aínda non afirmado nas nosas letras. [...] Nin o premio nin os *accessit* se outorgaron sen loita. *Os homes poden ser deuses* contóu co meu voto, mais non cos suficientes para figurar entre as obras premiadas. A técnica da votación, e as incidencias desta, que obrigaban á minoría a repetir o seu voto ata impor o seu candidato ou esgotar os *accessit*, impidíume votar a *Orestes*, que na miña candidatura ficaba no carto lugar. As pezas finalistas pódense clasificar en tres feixes. Incluiremos no primeiro as obras *simbolistas*, de ambiente lendario, histórico ou pseudohistórico, as pezas *de época*, romancescas ou novelescas dalgún xeito, de alta tésitura poética, diálogo requintado e ningún desexo de repercusión maioritaria –característica esta derradeira de todas as pezas escolmadas. Integran este fato a obra premiada, *A noite vai como un río*, e unha das que outiveron *accessit*, *Nicolás Flamel*. O segundo feixe significa a aparición no noso teatro da *fabula palliata*, coas súas pezas vestidas á grega, aínda que faladas á moderna ou vestidas –mal vestidas– á moderna, mais faladas á grega. Intégranos *Os homes poden ser deuses*, *Orestes* e *A volta de Ulises*. Finalmente, o terceiro grupo, constituído por unha soa peza, *Auto do labrego*, representa a concepción tradicional do teatro galego como teatro de tema rural, aínda que por suposto a obra non xira dentro da órbita do vello costumismo realista, senón que é unha peza máis ou menos *simbólica*, mais non simbolista no sentido das que forman o primeiro grupo.” (Carvalho Calero 2000: 33-5).

⁷⁸ Este concurso, celebrado en Santiago de Compostela en 1963 e promovido pola Asociación Cultural O Galo, “botou man dunha solución realmente orixinal que se denominou “campana do peso” e que consistiu en solicitar a colaboración económica das xentes pedindo polas rúas. O resultado foi unha dotación para o premio de 10.000 pesetas.” (Tato Fontaiña 2007: 588).

certa frecuencia pezas dramáticas, mais a precariedade das canles editoriais fíxose máis notoria cando, nos anos 70, apareceron xa unha serie de certames que tiveron continuidade (o Abrente, o do Ateneo Ferrolán, o do Facho...). Fallábanse os premios, mais a maior parte das obras ficaban no descoñecemento, pois o que publicaban as poucas editoras galegas era moi escaso.

O asociacionismo cultural dos anos 60 é clave para entender a dramaturxia dos anos seguintes e será igualmente decisivo para o restablecemento da práctica teatral e a súa consolidación⁷⁹, logrando notables éxitos de público a pesar dun contexto político hostil e da implacable censura que, malia todo, conseguían burlar nalgúns ocasións. Neste sentido, o labor de O Facho, de A Coruña, xerme do que logo sería Teatro Circo (ambos colectivos dirixidos por Manuel Lourenzo), será determinante para a consecución dun teatro independente e dunha dramaturxia totalmente nova e rompedora que aspiraba a que “o teatro deixase de ser un ceremonial de clase situado de costas á vida colectiva⁸⁰” a través da “procura dun público popular, o compromiso social e político, a renovación da produción dramática textual e espectacular por medio de novas linguaxes e a autosuficiencia económica.⁸¹” (Vieites 1998b: 46-7):

A finales de los años sesenta empiezan a constituirse en Galicia pequeños colectivos teatrales con una clara actitud de ruptura en relación a las prácticas escénicas que venían presentando las agrupaciones del teatro de cámara, las de carácter folclórico y recreativo y otras asociaciones de signo cultural o reivindicativo. Con estos grupos nace lo que hemos denominado Nuevo Teatro. Es nuevo en la medida que no guarda relación alguna con propuestas anteriores, en cuanto a los principios estéticos que sustentan sus montajes, en su posicionamiento ideológico, en la defensa a ultranza de la lengua, la cultura propia y las libertades y, aspecto éste de lo más transcendental, en su clara proyección profesional, al menos en lo que hace a la dimensión ética y estética del producto. Este nuevo teatro, que sobre todo quiere ser gallego, nace con la vocación de ocupar el espacio sociocultural que le corresponde y con la intención de convertirse en una alternativa a la programación cultural del país, luchando sin cuartel por su estabilidad y profesionalización, artística y/o económica.

Esta efervescencia cultural impulsada polos movementos de base e que serve para dar un modesto pero importante pulo á dramaturxia propia culmina na creación da Agrupación Cultural Abrente en 1969 (López Silva & Vilavedra 2002: 16-7):

A fundación de Abrente é a historia dunha xenial intuición que, máis ou menos planificadamente, supuxo a reactivación do teatro galego, un novo rexurdimento que abriría para a nosa dramática os camiños da contemporaneidade. Efectivamente, os membros de Abrente decatáronse de que, no proceso de recuperación cultural galeg(uist)a que se puxera en marcha trala fundación de Galaxia (1950), o teatro estaba a ser a faceta máis desatendida, vítima dunha tradicional marxinação que o

⁷⁹ “Estas agrupacións culturais –xunto con asociacións de veciños, sindicatos ilegais, teleclubes e particulares vinculados á esquerda– foron os principais colaboradores do Teatro Independente, os intermediarios indispensábeis entre as novas propostas dramáticas e o público: combateron o minifundismo folclórico da cultura estatal –buscábase máis que nunca a (in)formación e a intervención no plano artístico e lingüístico-literario–; alentaron a aparición de colectivos teatrais ofrecéndolles un marco legal e un público fiel; participaron na difusión da obra de autores significativos a través de representacións, coloquios e mesas redondas; e, aínda, contribuíron a dotar o Teatro Independente da súa ubicuidade característica, construíndo, en colaboración cos grupos, un auténtico circuíto teatral.” (Lourenço Mória 2010: 13). Vid. Pascual 2007: 141-6, Vilavedra 1999: 264-6.

⁸⁰ Lourenço Mória 2010: 22.

⁸¹ Ibid. 20. Vid. Lourenço Mória 2013.

emerxente asociacionismo cultural dos 60 tampouco estaba a paliar dun xeito definitivo, exceptuando o caso da coruñesa Agrupación cultural O Facho. E como os mozos de Ribadavia que idearon Abrente querían darlle ó seu proxecto unha identidade diferenciada no panorama do asociacionismo cultural galego dos 70, procuraron entón unha parcela da cultura o suficientemente desatendida coma para convertérense eles nun referente fundamental nela. A partir dunha análise das condicións do contexto no que se achaban inmersos, decatáronse de que o teatro galego precisaba un pulo decisivo, pois o déficit de produción de novos textos, amais do descoñecemento da existencia dos do pasado máis inmediato, comezaba a ser alarmante. Desde o punto de vista escénico, a situación era un auténtico ermo, malia a actividade dos grupos afeccionados vencellados ó propio asociacionismo que, de certo, non atopaban un mecanismo de interconexión que facilitase nin sequera o diálogo e, desde logo, moito menos que se puxese en marcha un movemento de teatro independente semellante ó que, polas mesmas datas, estaba xurdindo noutras áreas de España, nomeadamente en Cataluña.

Abrente nace co amencer dunha nova década e dun tempo cambiante, mesmo coa alongada sombra dunha ditadura que comezaba a esmorecer. O comezo da década dos 70 trae consigo unha serie de transformacións sociais que explican este movemento asociativo⁸², un movemento que cristalizaría en proxectos tan ambiciosos para a nosa dramaturxia como a Mostra de Teatro Galego de Ribadavia e o seu Concurso de Textos Teatrais, cuxas primeiras edicións se celebran en 1973 (e terán continuidade ata 1980), e que contribuíron a alicerzar o Teatro Independente Galego. En Ribadavia “se prefigura la profesionalización de un reducido número de compañías y se fraguan propuestas para la vertebración teatral del país, proceso que tiene su punto culminante en 1984, año en que se crea el Centro Dramático Galego.”⁸³ Porén, e aínda que puidese resultar contraditorio ao falarmos dun movemento con vocación rupturista e que tiña como fin o desenvolvemento dunha dramaturxia novidosa, unha das grandes preocupacións dos promotores da Mostra será a recuperación dun canon teatral por aquela altura esquecido⁸⁴ e que imposibilitaba calquera influencia dramática autóctona sobre os textos que compoñían os novos autores da época. Os dramaturgos da coñecida como “Xeración Abrente” ou “Grupo de Ribadavia” (entre os que achamos a Manuel Lourenzo⁸⁵, Euloxio R. Ruibal ou Roberto Vidal Bolaño⁸⁶) mirarán a Europa en busca de referentes “sen deixar de ter a Galicia como referente inmediato” e sen que isto supoña “unha renuncia á dimensión social da escrita senón que se procuran modelos que permitan reflectir a complexidade da realidade social, evitando reduccionismos.”⁸⁷

⁸² “Abrente enténdese mellor se se ten en conta que, desde unha perspectiva sociolóxica, foi no ámbito das clases medias onde se operaron os grandes cambios de mentalidade dos últimos anos do franquismo. Nese sector había unha mocidade que, trala autarquía dos 50, tivera un acceso algo menos restrinxido á cultura europea e ós grandes movementos ideolóxicos e estéticos que entraban desde Francia, malia os intentos silenciadores do franquismo. Na universidade dos 60 e primeiros 70 notouse un incremento do alumnado, especialmente procedente de familias campesiñas e obreiras que, ó abeiro dunha certa bonanza económica, se esforzaban en darlles ós seus fillos a posibilidade de realizar uns estudos superiores que supuñan unha vía de escape ó anquilosamento do mundo rural galego, ó tempo que permitía un ascenso na escala social co que, de certo, axiña se ampliaron as clases medias; as mesmas que anos máis tarde, xa na Democracia, levarían ao socialismo ao poder. Esa universidade, ademais, serviu como foro de encontro de mozos e mozas entre os que fluían as ideas procedentes do galeguismo que [...] espallaban ideais democráticos, nacionalistas e antidictatoriais entre os mozos universitarios.” (López Silva & Vilavedra 2002: 18-9).

⁸³ Vieites 1998b: 49.

⁸⁴ Vid. Vieites 1998a: 72-3.

⁸⁵ Vid. Pascual Rodríguez 2006: 27-72.

⁸⁶ Vid. Vilavedra 1999: 267-[70]; Villalaín 1998: [85]-108.

⁸⁷ Vieites 1998a: 73.

Nos anos 80, topamos cunha casuística diversa que dificulta por momentos o establecemento dunha periodización cuxos riscos queden certamente fixados. Se ben na década anterior, o falecemento do ditador Francisco Franco en 1975 e a transición á democracia e á monarquía parlamentaria foron os grandes fitos extraliterarios que marcaron a produción dramática, a comezos dos 80 serán a aprobación do Estatuto de Autonomía de Galicia e, posteriormente, a aprobación da Lei de Normalización Lingüística os acontecementos clave que nos permitan comprender parte da escrita dramática destes anos. O teatro galego abandona “un discurso prioritariamente resistente e de vocación especular⁸⁸” e deixa de (Vilavedra 1999: 312-3):

priorizar o seu potencial perlocutivo (é dicir, todo aquilo que podía ter determinadas consecuencias no destinatario) para ir configurándose como un acto prioritariamente ilocutivo (isto é, aquel que en si mesmo constitúe un acto de fala de valor autónomo). Froito desta radical transformación [...] foi o protagonismo que nos primeiros oitenta se lle outorgou a unha determinada escrita dramática que se entendía como acto de comunicación basicamente individual, actualizable por medio da lectura, e que deu como froito textos pexados por un inevitable afastamento entre escrita e escena. Esta dinámica provocou durante algún tempo que o texto dramático se “hiperliteturizase”, refugando a asunción de certos condicionantes que facilitarían a súa posta en escena, rexeitando os temas de máis actualidade e optando por unha linguaxe simbólica para formular asuntos eternos e universais, a miúdo abordados de xeito metateatral, o que tería serias consecuencias na súa proxección social, pois todo discurso *meta-* é endogámico por natureza.

O panorama do que Dolores Vilavedra bautiza como “teatro galego postautonómico⁸⁹” preséntase especialmente complicado para a consolidación do sistema teatral, pois a nosa literatura dramática acha serias dificultades para ser editada (sendo os distintos certames e concursos de textos teatrais un instrumento normalizador e canonizador de primeira orde⁹⁰), o que provoca unha dificultade engadida para que o público acceda á mesma. Pese a todo, avánzase nunha liña renovadora tanto no plano argumental como no formal e os esforzos encamiñados a profesionalizar e institucionalizar a práctica teatral conflúen en diversas iniciativas, sendo a creación en 1984 do Centro Dramático Galego a máis relevante⁹¹ e a que máis expectativas xera. A fundación do Centro Dramático Galego e a posterior creación do Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais en 1989 supoñen o recoñecemento institucional definitivo do teatro galego, destinándose recursos públicos para a “dignificación dos oficios teatrais” e para “levar adiante proxectos de gran formato, que as pequenas compañías privadas non podían afrontar [...] cunha calidade de produción que só os recursos públicos eran quen de garantir.⁹²” Malia todo, esta ambiciosa empresa non se viu exenta de críticas que apuntaban

⁸⁸ Vilavedra 1999: 312.

⁸⁹ Ibid. 312.

⁹⁰ “Unha simple ollada á traxectoria dos certames de textos teatrais trala clausura da experiencia Abrente indica que estes eran percibidos como unha necesidade dentro do sistema, como un mecanismo útil para estimular a creación teatral e descubrir novos valores, ofrecéndolles ós autores unha plataforma dende a que proxectaren ó público os seus textos (paliando así, dalgún xeito, as carencias editoriais) e fomentando o diálogo entre as diversas instancias que participan no proceso de elaboración do espectáculo teatral.” (ibid. 314-5).

⁹¹ Aínda que cómpre non esquecermos a importancia que tivo, por exemplo, a Escola Dramática Galega na configuración do noso sistema teatral. Fundada en 1978, mantivo ata 1994 unha actividade centrada na representación escénica dos textos dramáticos, na formación dos profesionais do teatro, na recuperación dos textos e na investigación, ademais de soste a publicación teatral máis duradeira da nosa historia, os *Cadernos da Escola Dramática Galega* (Vid. Biscainho Fernandes 2007).

⁹² López Suárez & Abuín González 2007: 172.

ás deficiencias repertoriais, á politización e á escasa dotación económica e loxística do CDG por parte dos seus responsables institucionais. Pese a isto, a importancia do CDG na historia do noso sistema teatral semella indiscutible e este tamén coñeceu éxitos de público e crítica, como as súas adaptacións de Molière (*O enfermo imaxinario* en 1986) ou Shakespeare (*Un soño de verán* en 1992)⁹³.

Os autores máis destacados desta etapa traballan dende as máis diversas posicións estéticas e formais. Así, achamos voces como as de Xesús Pisón, Miguel Anxo Fernán-Vello, Camilo Valdehorras, Luísa Villalta, Alberto Avendaño, Inma Souto ou Antón Reixa, entre outros⁹⁴, todos eles membros dunha promoción cuxa obra amosa maioritariamente o simbolismo, a ironía, a metateatralidade e o absurdo dunha dramática que busca sobresaír e distinguirse de todo o anterior⁹⁵.

A década dos 90 leva parellos unha serie de cambios para a nosa dramaturxia, ao tempo que se afonda na reconversión profesional do teatro (ibid. 325-6):

É realmente na década dos 90 cando, aparentemente saldadas as contas coa memoria recente, o texto se erixe como obxectivo fundamental dunha nova xeración de dramaturgos caracterizada por unha acusada vontade de elaborar unha poética teatral propia, de manter unha continuidade creativa e de facilitar a conversión dos seus textos literarios en textos escénicos, o que vai condicionar a escrita, sobre todo no caso dos dramaturgos vencellados a determinadas compañías. Como consecuencia disto, apréciase un novo auxe da figura do autor-director-dramaturgo-traductor, paralelamente á mingua daqueles escritores que se achegan á creación dramática por simple curiosidade artística [...]. Por outra banda, a década dos 90 supón a confirmación profesional, todo o problemática e non normalizada que se queira, do teatro galego. A consolidación de certas compañías estables, que pretenden desenvolver liñas de traballo específicas para ofertar a un público progresivamente máis formado e selectivo, é unha das máis interesantes consecuencias da devandita profesionalización. Este proceso continúa en paralelo á institucionalización do teatro galego, iniciada en 1984 coa creación do Centro Dramático Galego. As políticas dos sucesivos equipos directivos mudaron reiteradamente de enfoque, pero entre os logros destes anos cómpre salientar a creación de novos premios vencellados ás institucións, a dotación de bolsas de formación, a organización de festivais e mostras encamiñadas a difundir o teatro galego alén das nosas fronteiras, e as subvencións á produción e á distribución de espectáculos.

Cándido Pazó, Miguel Anxo Murado, Lino Braxe, Quico Cadaval, Raúl Dans ou Xavier Lama son algúns dos nomes vencellados a unha xeración de dramaturgos máis preocupados polas montaxes e representacións das súas obras, atendendo á dimensión propiamente escénica e espectacular dos textos e afastándose do simbolismo da promoción anterior.

Co cambio de século, observamos un panorama aínda máis diverso marcado a finais dos 2000 por un contexto de crise económica que axiña tería as súas repercusións nos eidos social, político e cultural. Se ben o modelo institucional representado polo CDG se mantén practicamente inalterado (aínda que non exento de controversias e consecuentes chamadas a un

⁹³ Vid. ibid. 171-85; Vieites 1998b: 73-9.

⁹⁴ Vid. Vieites 1996: 52-4.

⁹⁵ “Trátase, en fin, dunha promoción híbrida, que procura novos imaxinarios, novas estruturas e novas linguaxes, e na que as posicións se matizan, as fronteiras se esfuman, de xeito que o culturalismo, quizais a principal novidade que amosa o panorama da década, resulta ser, máis ca unha aposta estética, un peculiar xeito de renegar do empirismo de certa literatura dramática anterior, de poñer punto e á parte, e polo mesmo se busca matizalo e arrequeintalo pola vía do lúdico –como pode ser o caso de Luísa Villalta– ou do trascendente, como acontece no teatro de Inma Souto.” (Vilavedra 1999: 325).

cambio substancial que consolide o seu carácter referencial para o noso sistema teatral⁹⁶), xorden novas formas de entender o feito teatral que profundan no lado máis experimental da dramaticidade e que exploran novas posibilidades escénicas, mesmo en detrimento do valor do texto e do emprego da palabra en galego nos espectáculos, un complexo proceso que Inma López Silva (2018) explica do seguinte xeito (López Silva 2018: 16-7):

Desde fins do século XX, e sobre todo a partir da primeira década do XXI, o teatro galego vén experimentando un proceso de *desfiloxización* (mesmo de fuxida do emprego político-simbólico da lingua) que, chegado da man do paradigma posdramático, implica aquí moito máis ca unha opción estética. [...] Este tipo de tendencias contemporáneas (posdrama, postespectáculo, escenas híbridas, teatro físico, etc.), existentes en todos os campos artísticos occidentais, teñen en Galicia unha importancia crecente. Parecen espazos nos que, desde os primeiros anos do século XXI, as persoas creadoras se senten cómodas e desde onde parece estar canalizándose o xa mencionado cambio de modelo das artes escénicas a partir da crise económica de 2008. [...] Desde unha perspectiva de ruptura puramente estética, a posdramaticidade e a postespectacularidade son ferramentas esenciais para a transgresión dos símbolos básicos dos Estados-nación en vías de extinción. Son correntes que amosan a necesidade de procurar mecanismos diversos para redefinir conceptos coma o de identidade, cohesión e pertenza. Os vellos discursos fundacionais e mitos colectivos, así coma as linguas simbolicamente tan potentes, igual cá tendencia á parábola nacional do drama aristotélico, amósanse discursos esgotados nos que os creadores do mundo enteiro xa non se senten partícipes, e atoparon nesa posmodernidade escénica un camiño aberto para propor modelos de convivencia diferentes, definicións do individuo poliédricas e descentradas, e

⁹⁶ “A creación en 1984 do Centro Dramático Galego foi esencial como pedra angular que había pór en funcionamento todo un sector artístico, pero tamén determinou que as súas dinámicas de funcionamento estivesen vencelladas con ese concepto de teatro nacional que non só harmonizaba o sistema teatral galego cos da súa contorna, senón que tamén era coherente coa súa propia tradición e cos intereses do sector galeguista que lideraba a acción cultural. O CDG nace con *vocación nacional*, por tanto, representativa e, sobre todo, institucionalizadora. Tanto foi así, que foi cualificado como ‘buque insignia’ do sistema teatral galego e o seu sobredimensionamento causou non poucas anomalías no sector produtivo causadas por unha excesiva responsabilidade da institución *máis nacional* na intervención sobre as dinámicas de mercado, produción e consumo. [...] Así, o sistema teatral galego organizouse desde 1984 ao servizo da autonomía cultural (preámbulo do soño da autonomía política) e conformouse cos parámetros que, seguindo a Xoán González Millán, definimos como ‘nacionalismo teatral’ [...]. De feito, as historias dos teatros nacionais adoitan estar relacionadas cun ‘Teatro Nacional’, unha institución concreta que é símbolo e realidade a un tempo, e que ten unha función moi específica en todo sistema das artes escénicas: canonizar un repertorio acorde coa doxa nacional. Pero a realidade sociocultural de Galicia parece admitir de mellor grao as teses posnacionais cás nacionalistas, ao tempo que os criterios culturais de identificación colectiva que parecían tan claros a fins dos setenta e os oitenta van licuándose entre as posibilidades transnacionais e descentradas da posmodernidade. A recente posta en dúbida do ‘teatro nacional’ galego (materializada nun CDG en crise e permanentemente problematizado tanto polo sector político coma polo escénico) é un síntoma desta tendencia que, lonxe de implicar necesariamente a destrución do sistema, pode ser analizada coma a oportunidade da súa propia reformulación adaptativa. Efectivamente, a chamada ‘crise do CDG’ xorde trala fin do goberno bipartito (esquerda nacionalista) en 2008 cando, coincidindo co inicio da crise económica, o novo goberno (dereita estatalista) inicia un período de reformulación do modelo de financiamento das artes escénicas e de control do cdg, que tamén ve reducido o seu orzamento ao tempo que se modifica a fórmula de dirección cara a unha menor autonomía da persoa responsábel. Sexa como for, o certo é que a falta de orzamentos e nula independencia organizativa do teatro público implican na práctica o seu estrangulamento como institución, isto é, anulan a súa natureza representativa, cohesionadora e canonizadora, por non falar, por suposto, da súa capacidade para liderar as dinámicas do sector produtivo, función propia de todos os teatros nacionais do mundo. A negativa a modificar o estatuto de funcionamento do centro para dotalo dunha maior autonomía executiva que lle permita adaptarse ás circunstancias cambiantes do sistema das artes escénicas, máis alá de cuestións de orde política, denota unha conciencia superestrutural, unha percepción (por suposto interesada politicamente) sobre o lugar ocupado pola compañía institucional a día de hoxe, seguramente un lugar que xera unhas expectativas ben distintas das que lle eran propias cando a sociedade galega non dubidaba do modelo do teatro nacional, igual que non dubidaba da utilidade nacionalizadora da súa cultura a pesar de que a galega nunca foi unha sociedade nacionalista politicamente de xeito maioritario.” (López Silva 2018: 14-5).

fórmulas de compromiso ideolóxico que diverxen do vello debate político da Modernidade.

Estas novas e transgresoras fórmulas teatrais son a miúdo empregadas como vehículo expresivo idóneo dun compromiso que nunca chega a abandonarse, especialmente no que atinxe ao discurso teatral feminino⁹⁷, reivindicado, recuperado e visibilizado nos últimos anos (ibid. 20):

En Galicia está a darse unha reivindicación das figuras de muller do pasado teatral inmediato (Xohana Torres, Dorotea Bárcena) e unha reivindicación da visibilidade das directoras de escena e autoras situadas ata agora sen vontade diferencial nun ámbito produtivo ‘de homes’; neste senso, a crítica reconsidera para a súa canonización a Cristina Domínguez, Ánxeles Cuña ou Ana Vallés [...]. Asemade, algúns dos creadores canónicos do período 1984-2000 indagan produtivamente nunha nova conceptualización da muller na súa obra (Cándido Pazó e Gustavo Pernas, sobre todo). Pero desde este punto de vista, resulta máis significativa a toma de posicións da xeración máis nova de creadoras na que podemos vincular a súa condición de muller a unha nova forma de facer arte escénica e non estritamente teatro [...]. Por iso pode facerse unha relectura nesta clave de determinados aspectos da obra de Marta Pazos como directora de Voadora (as escollas das obras e temas, o punto de vista, o seu propio modo de traballo como muller que lidera grupos amplos de artistas), do mesmo xeito que no seu momento se fixo de Ana Vallés con Matarile, aspectos que, incomprendidamente, reivindicaba para si unha pioneira en todo isto, Dorotea Bárcena. Marta Pérez, á fronte de Inversa Teatro, realiza unha proposta escénica de vontade claramente feminista non só na realización estética, senón tamén na súa vontade proselitista e conceptualizadora, como sucede tamén na compañía Xerpo que dirixe Irene Moreira coa súa sala Ingrávida, ou os colectivos A Panadaría (formado por Areta Bolado, Noelia Pérez e Ailén Kendelmann) e Aporía Teatro (que dirixe Diana Mera), que suman ás súas producións, consciente e exclusivamente, a mulleres entre as que vemos a aquelas que, no último lustro, foron tomando posicións que as sitúan como voces a ter en conta no futuro escénico galego tanto na escrita (Esther Carrodegas, Vanesa Sotelo) coma na dirección (Gena Baamonde) ou na escenografía (Montse Piñeiro) e, por suposto, nun nutrido grupo de actrices novas cuxo tratamento dos corpos e da presenza escénica explora elementos de diferenza feminina. Alén diso, un grupo de dramaturgas cunha marcada presenza da indagación na voz feminina xurdiu con forza no panorama teatral galego (Clara Gayo, Lina Pérez) e liderou a creación da primeira Asociación de Dramaturgas de Galicia en 2016, DramaturgA (que non exclúe os homes, pero opta pola visibilización preferente das mulleres e das súas específicas reivindicacións nun sistema que nunca as tivo en conta).

Malia que a historia e circunstancias do teatro galego darían para unha relación moito máis ampla que non resulta oportuno desenvolver aquí, si podemos extraer algunhas conclusións de

⁹⁷ “O posdrama e o postespectáculo supoñen un cambio de paradigma na definición da teatralidade e, aínda negando o significado ou a propia posibilidade da interpretación nas súas versións máis extremas (hai un vínculo entre postespectáculo e deconstrución que non procede analizar aquí), non é verdade que este paradigma antiaristotélico renuncie explicitamente ao compromiso ou á acción política. Como cualificar, se non, a reivindicación transexual do espectáculo de Voadora *Soño dunha noite de verán* (2017)? Onde situar o discurso anticanonizador de Matarile en *El cuello de la jirafa* (2015)? Como non entender un discurso político no tratamento da cuestión lésbica de *Elisa e Marcela* de A Panadaría (2017)? Non hai unha revisión política da memoria histórica en *Voaxa e Carmín*, de ButacaZero (2016)? Detrás de todos eses espectáculos, por certo, hai nomes de muller: Voadora é dirixida por Marta Pazos, Matarile por Ana Vallés, A Panadaría é unha compañía integramente formada por mulleres que fai do discurso feminista prolésbico o centro dos espectáculos e a autora de *Voaxa e Carmín* é Esther Carrodegas, unha das voces fundamentais para entender a renovación da literatura dramática galega desde 2010.” (ibid. 18). Vid. López Silva 2007a: 191-200.

gran utilidade para o estudo da influencia dos clásicos grecolatinos na literatura dramática galega: o noso sistema teatral, relativamente novo e marcado por unha serie de condicionantes non sempre favorables ao seu desenvolvemento e consolidación, coñece unha evolución na que son determinantes o compromiso coa lingua e a implicación dos intelectuais e colectivos involucrados na recuperación e dignificación da cultura galega, especialmente durante un século XX no que se viven situacións de extraordinario risco para a preservación e continuidade da mesma. Entre finais do século XX e comezos do XXI, a produción dramática diversificase con novas propostas que, se ben non acaban de afastarse desta faceta comprometida, si amplían esta distancia a prol da busca de novas voces e identidades, malia que a precariedade e as incertezas que ameazan historicamente o noso sistema teatral non desaparecen por completo coa entrada da nova centuria.

2.2. A TEMÁTICA CLÁSICA GRECOLATINA NA LITERATURA DRAMÁTICA GALEGA

Un dos obxectivos da presente investigación é a de fixar unha categorización dentro da literatura dramática galega para un grupo de obras a miúdo pouco tratadas e/ou coñecidas tanto no ámbito académico como entre o público en xeral que se basean nunha serie de temas e motivos extraídos do mundo clásico grecolatino. A temática clásica grecolatina que se desenvolve na nosa dramaturxia contemporánea comprende na súa maior parte os mitos grecolatinos que nutren as literaturas grega e latina, especialmente o xénero dramático e, máis concretamente, o subxénero trágico (tanto o grego coma o latino). Porén, non só os mitos contribúen a alimentar este caudal temático das nosas letras dramáticas, pois tamén é posible achar obras que retoman as fórmulas das comedias grega e latina, que dramatizan algúns dos sucesos históricos máis importantes ou populares da Antigüidade Clásica ou que empregan algunhas das ideas filosóficas en boga nestas épocas como núcleo argumental central das pezas. Por conseguinte, entendemos que a literatura dramática galega de tema clásico se corresponde cun tipo de literatura dramática no que os dramaturgos reciben, reinterpretan e reelaboran ou reescriben os mitos, a materia cómica, os episodios históricos ou o pensamento filosófico propios da Antiga Grecia e da Antiga Roma, achando neste complexo contedor cultural un modelo de referencia temático para un sistema teatral en desenvolvemento. As causas e motivacións deste fenómeno que cobre un nada desprezable lapso de tempo (dende mediados do século XX ata o presente) son de diversa natureza, adaptándose con frecuencia ás necesidades e mesmo ás dificultades que caracterizan o teatro galego dos distintos períodos que acabamos de ver no epígrafe anterior. Con todo, podemos concluír que a literatura dramática galega inspirada nos clásicos grecolatinos posúe un afán renovador e dignificador, non sempre contestatario e/ou reivindicativo como se asume nalgúns estudos previos que veremos a continuación, ao situar un modelo de prestixio nun sistema teatral periférico e a miúdo precarizado e no marco máis amplo dun sistema literario no que o recurso aos clásicos e aos modelos da Antigüidade Clásica non tivo o mesmo efecto que noutras literaturas⁹⁸.

Como vimos de comprobar na breve relación diacrónica que establecemos para o teatro galego, os clásicos grecolatinos non asoman na literatura dramática galega contemporánea ata ben entrado o século XX. Porén, esta será unha temática recorrente dende a segunda metade da devandita centuria ata os nosos días, respondendo a composición deste tipo de obras a unha serie de necesidades e motivacións tanto literarias como extraliterarias durante un treito de máis de medio século. Contrariamente ao que prognosticaba Ricardo Carvalho Calero na Primeira Reunión Galega de Estudos Clásicos en xullo de 1979, o teatro galego inspirado polos mitos

⁹⁸ Malia que a influencia dos clásicos na literatura galega non é tan decisiva coma noutras literaturas, isto non quere dicir que sexa inexistente e os traballos de María Teresa Amado Rodríguez (1998: 11-4; 1999: 95-107; 2001: 61-125; 2005: [205]-16), Fernando Lillo Redonet (1996: 67-87; 1999a: 781-93; 1999b: 171-88) ou Andrés Pociña (1981: 418-36) dan boa conta disto.

grecolatinos continuou fornecéndose alén do contexto político e social do momento, frecuentemente visto como a principal causa de que determinados autores se embarcasen na reescrita e reelaboración dos mitos grecolatinos: para poder velar na escena o que non se podía nin insinuar nun tempo de represión e falta de liberdades propiciado pola ditadura franquista (1939-1975). Aínda que Carvalho Calero non contempla a influencia do contexto histórico e se cingue a criterios puramente literarios e estéticos para refugar o que el denominaba “*palliata galega*”⁹⁹, vaticina o fin dunha tendencia cuxo esgotamento sería máis probable de ser completamente certa a premisa da intencionalidade política nas sucesivas reescritas dramáticas das obras grecolatinas (Carvalho Calero 1981: 400):

E evidente que a *palliata galega* é produto dunha moda, e unha moda vinda de Paris. Nengun dos autores enlaza directamente cos textos áticos nos seus orixinais. De por parte, é unha moda de círculos minoritarios. Non existía en Galiza un público suficientemente numeroso para justificar a aparición dun teatro nacional dese tipo. Así, a moda pasou de moda e hoje a *palliata* pode considerar-se *demodée*. O autor que non fai outra cousa que atender á demanda da moda, ja hoje non ten que facer pezas paliadas, como non ten que facer poesía pura ou poesía social.

Un dos grandes estudosos da literatura galega contemporánea rexeita de plano o valor que este tipo de teatro ten no conxunto do sistema teatral galego, entende o fenómeno como unha simple moda “importada” de Europa, destacando a influencia do teatro francés (“a *palliata galega* ven da Grécia da Fráncia, a Grécia de Giraudoux, Sartre e Anouilh, e non é tragédia pura nen pura comédia, polo que se refere ao seu ton, pois o diálogo está cheo de *esprit* e a ironía é máis galorrománica que sofóclea.¹⁰⁰”), e augura unha curta traxectoria para este tipo de dramas. Con todo, Carvalho Calero establece un primeiro inventario de obras que serve de base para todos os estudos posteriores sobre o tema¹⁰¹, ademais de ser o primeiro en facerse eco dunha tendencia temática certamente relevante nas nosas letras dramáticas pero á que non sempre se lle prestou demasiada atención. O seu exhaustivo e rigoroso coñecemento da literatura galega, así como a súa implicación nalgúns eventos de calado para o desenvolvemento e consolidación do noso sistema teatral coma o I Certame do Miño (no que participou como membro do xurado e no que se deron a coñecer algunhas das primeiras mostras do noso teatro mítico grecolatino¹⁰²), permitíronlle adquirir unha visión de conxunto sobre un tema aínda por descubrir e analizar no momento en que realiza esta comunicación na Primeira Reunión Galega de Estudos Clásicos, aínda que as súas predicións con respecto á continuidade dos mitos na nosa dramaturxia non chegaran a cumprirse (Amado Rodríguez 2001: 104):

Carballo Calero afirmou que el teatro mítico en Galicia era una moda pasajera, debida a la influencia de los franceses y favorecida por las circunstancias políticas. Estas afirmaciones fueron hechas en el año 1979, en pleno proceso de recuperación democrática, y de ser ciertas auguraban la pronta desaparición de los héroes griegos en los argumentos de nuestros dramas. Sin embargo el tiempo ha demostrado que

⁹⁹ Probablemente, Carvalho Calero empregase esta denominación cun afán despectivo e incorrendo nunha deliberada imprecisión, posto que *fabula palliata* só comprende a comedia latina inspirada na comedia grega e para nada abrangue outros xéneros como o trágico, unha das principais e máis destacables influencias dos dramaturgos galegos que abordan a reescrita dos clásicos grecolatinos: “Denomino *fabula palliata*, por suposto, o drama de personaxes gregas, como o denominaban os romanos. Que os herois vistan *pallium* ou *gabardina*, ja é secundario.” (Carvalho Calero 1981: 396).

¹⁰⁰ Ibid. 397.

¹⁰¹ Como, por exemplo, os traballos monográficos de María José Ragué Arias (1991) ou José Antonio Fernández Delgado (1996), que parten da escolma de Carvalho Calero, ampliándoa coas achegas máis recentes das que teñen noticia.

¹⁰² Vid. Carvalho Calero 2000: 33-41.

esto no era cierto y hoy [...] sigue habiendo una abundante producción de teatro mítico de gran calidad, editado y representado, a través del cual se examinan los conflictos de la nueva sociedad y los eternos problemas del hombre.

Carvalho Calero acerta noutros moitos aspectos do seu estudo e fixa a data de inicio deste teatro clásico grecolatino en galego en 1957, ano no que se publica o *Midas* de Isaac Díaz Pardo en Bos Aires. Tratamos un fenómeno que, polo tanto, nace ao abeiro do clima intelectual da diáspora, pois esta non será a única achega que vexa a luz no exilio, tamén o *Edipo* de Manuel María (que non menciona Carvalho Calero) e *O velliño (Edipo na Galiza)* de Xosé Rubinos se darán a coñecer nos primeiros anos sesenta en Bos Aires e na Habana, respectivamente.

Malia todo, axiña esta tendencia comeza a dar froitos na mesma Galicia, nesta ocasión baixo o paraugas dos cambios que se producen nos anos 60 e que terán a súa repercusión na produción literaria en galego. No I Certame do Miño chegan a seleccionarse ata tres obras que toman como modelo os clásicos grecolatinos e, máis concretamente, os seus mitos: *Os homes poden ser deuses* de Juan María Gallego, *A volta de Ulises* de Xosé Luís Franco Grande e *Orestes* de Arcadio López-Casanova, das cales só a última se publica posteriormente en galego na revista *Grial* en 1963. *Romería ás covas do demo* (1969) e *Hipólito* (1973), ambas de Manuel Lourenzo, verán a luz nos escenarios da man de Teatro Circo e *A volta de Edipo* (1974) de Ánxeles Penas fará o propio no Concurso de Textos Teatrais que Abrente promove en Ribadavia. Deste xeito, comeza a proliferar tamén entre os anos 60 e 70 unha literatura dramática cun fondo gromo clásico frecuentemente vista como un recurso da dramaturxia da época para dar unha resposta alegórica e simbólica dende a escena á falta de liberdades que veu da man da ditadura franquista, feito que derivaba nunha ameaza directa á supervivencia da cultura galega e, en consecuencia, do noso teatro. Non é estraño que, por exemplo, Dolores Vilavedra (1999) emparelle esta “corrente mítica¹⁰³”, como ela a denomina, co teatro social do mesmo período, aínda que tamén observa outras variables que contribúen á expansión do fenómeno alén das fronteiras temporais e contextuais do réxime franquista e á superación (en parte) do teatro mítico entendido como un teatro subversivo e reivindicativo que se emprega como subterfuxio para manifestar todo aquilo que non se podía dicir e/ou pensar (Vilavedra 1999: 264):

A carón deste teatro social irá agromando unha corrente mítica, cultivada ocasionalmente por algún dos autores anteditos, e que sen dúbida se verá estimulada polas traducións de textos clásicos que nestes anos se empezan a publicar e representar. Entre os autores galegos que cultivaron esta temática mítica cómpre citar a Arcadio López-Casanova (*Orestes*, 1963), Xosé M. Rodríguez Pampín (*Creón... Creón*, 1975; *Ifixenia non quere morrer*, 1977; *Alcestes*, 1978) ou Millán Picouto (*Silvania*, 1978), sendo Manuel Lourenzo o máis destacado [...] creador deste teatro mítico, dende un punto de vista cuantitativo tanto coma cualitativo. Sen dúbida, este afán por realizar unha achega autóctona a temas considerados universais ten moito que ver co desexo de procurar unha resposta propia ás grandes cuestións que aqueles

¹⁰³ “Pedro P. Riobó (1999) tamén fala dun teatro galego de “recreación mítica” no contexto do teatro da posguerra, mais baixo esta etiqueta engloba un espectro máis amplo ca o do aparato mítico grecolatino: “Estas pezas parecen querer, como moito do teatro moderno, pagar unha débeda pendente cos clásicos greco-latinos ao recolleren dos mesmos con variacións máis literarias que dramáticas os protagonistas e situacións das súas traxedias. Hai tamén unha liña de recreación céltica que daría aínda posteriormente mellores froitas no teatro galego. Tamén se introduciron aquí, pois de mitos se trata, as recreacións literarias de Cunqueiro que enlazan ao home co mito a través dunha revisión dos elos que os unen e separan. Dúas pezas inician este repaso. Unha de Ramón Cabanillas e Antonio de Lorenzo que recrea o mito literario de *Macías o namorado, poema escénico –prosa e verso– a xeito de guíeiro musical, sóbor dunha peza de Otero Pedrayo. Música de I.B. Maiztegui* (1956). Outra de Isaac Díaz Pardo trata o mito clásico do rei que todo o que toca se converte en ouro. Trátase de *Midas*, editada conxuntamente con *Ó Angulo de pedra* en Bos Aires en 1957.” (Riobó 1999: 63).

suscitan, así como de establecer un diálogo arrequentador con outros discursos teatrais, pero tamén podemos xulgar estas achegas como unha estratexia autolexitimadora, na medida en que a cultura galega se apropia así do *plus* de lexitimidade que emana dos clásicos [...]. Este recurso ós clásicos, sexa pola vía da tradución, da recreación intertextual ou da simple inspiración, irase incrementando no teatro galego (na súa vertente literaria e espectacular) ó longo dos anos 80 e dos 90: é rechamante que sexa o teatro, o xénero menos desenvolvido e, polo mesmo, máis precisado da devandita lexitimación, o que arestora estea máis empeñado neste camiño.

A ollada inevitablemente máis actualizada de Vilavedra constata a perdurabilidade desta tendencia temática e permite confirmar parte da súa casuística, mais se nos retrotraemos ás primeiras consideracións de Manuel Lourenzo (un dos autores máis prolíficos no que á reescrita e reelaboración dos clásicos grecolatinos se refire) e Francisco Pillado Mayor (1979) nunha das primeiras obras monográficas sobre o teatro galego observamos que este parecer non é novo (Lourenzo & Pillado Mayor 1979: 123-4):

Era o tempo dos mitos. A nova xeneración, versada en existencialismos, lectora das últimas novidades francesas, obxetiva en Orestes, Edipos e Antígonas as súas preocupacións. A sociedade está alterada. Europa vive unha posguerra de horror e esperanza. O antoloxismo interesa máis que a política, que se volve simple –ou democracia ou feixismo–; Sartre enfréntase aos dous bloques, capitalista e socialista; o humanismo cristiano de Camus consola aos aprendices de burgués. España vive aillada, descomposta aínda. O galeguismo derrotado vaise recompoñendo cun forte acento no cultural. Xurden os primeiros partidos nacionalistas, o P.S.G. e a U.P.G. pero ten primacía a visión fatalista da historia, “esa gran candonga”. A intimidación é soedade, e nela se acobillan os poetas. Galicia volve a ser terra de poetas acabaio entre o neotrovadorismo e a “tebra”. Nos libros prohibidos adepréndese a fabular, a declamar as intencións crípticamente, a se explaiar burlando a autocensura. O teatro é un bon medio para expresar as angueiras eludindo a voz directa do poema –nunca se escribe máis teatro que en épocas de clausura–. A forma é inexcusablemente simbólica; tan literaria que se empeza a falar de “teatro para ler”.

O mito semella indisoluble dese carácter simbólico tradicionalmente vinculado á súa concepción como unha historia atemporal e universal que reflicte realidades que traspasan o seu cariz cultural e relixioso: unha vez secularizado, este mito é susceptible de todo tipo de lecturas e interpretacións sobre as problemáticas do ser humano ou a existencia, incluíndo unha relectura política que, segundo algúns, sería a predominante no noso teatro galego contemporáneo, moi especialmente nos anos da ditadura e baixo a influencia do contexto europeo (incluídas as súas correntes literarias)¹⁰⁴. José Antonio Fernández Delgado (1996) non

¹⁰⁴ Nesta liña tamén se pronuncia María Teresa Amado Rodríguez (2001): “A partir de los años 50 la situación en Galicia empieza a cambiar. A pesar del aislamiento, aquí llegan, aunque atenuados, los ecos de los movimientos ideológicos europeos. Las nuevas generaciones entran en contacto con los autores del existencialismo francés, que habían hecho de los mitos griegos un vehículo de significados morales y políticos. En Galicia, a imitación de Francia, también empieza a escribirse teatro con los personajes de la tragedia griega. Pero ¿por qué se acude al mito? La razón principal es porque los mitos son eternos, ya que tratan problemas fundamentales del hombre, aquéllos que no dependen de las circunstancias, sino que interesan a su misma esencia y que igual que esa esencia no varía también ellos son siempre los mismos y están aún por resolver: el amor, la conciencia, las relaciones con el mundo y con la divinidad. Además los mitos son sencillos, pero evocadores, y tienen autoridad suficiente para resultar convincentes sin necesidad de adorno. Por todo eso, el hombre, cada vez que ante nuevas experiencias políticas o intelectuales se cuestiona su existencia, vuelve al mito en busca de respuestas. De esta manera el mito se va transformando y enriqueciendo con los matices que le aportan las interpretaciones de cada momento y su función y significado van cambiando a lo largo del tiempo. En la larga posguerra española los dramaturgos utilizarán el mito para examinar a través

se distancia desta postura, mais é un dos primeiros en recoñecer a influencia directa dos textos clásicos nas sucesivas reelaboracións levadas a cabo polos nosos dramaturgos, unha influencia que non anula a incuestionable pegada do teatro francés pero que invalida neste sentido as teses de Carvalho Calero (Fernández Delgado 1996: 60-1):

Se trata de un movimiento que [...] tiene su antecedente más próximo en el tiempo y en el espacio en la corriente teatral francesa contemporánea que, de la mano de autores como Gide, Cocteau, Giraudoux, Montherlant, Anouilh, Camus o Sartre, reemprende la renovación del mito griego dándole un significado lo más frecuentemente político: en España corren los tiempos del franquismo. Los autores gallegos, sin embargo, no siempre están dispuestos a admitir el paralelo con el caso del teatro francés contemporáneo y alguno ha llegado a proclamar expresamente su propósito de no dar entrada al “esprit gaulois” en su teatro. En realidad se trata de un camino afín al que desde el Renacimiento emprendieron sucesivamente el drama barroco, repleto de personajes clásicos, o la tragedia neoclásica, en una búsqueda ininterrumpida de nuevos significados del mito que fue ya característica de los propios autores griegos y romanos. Y, desde luego, en el caso del teatro gallego contemporáneo los modelos de que se parte son las propias obras clásicas y no sus sucesivas adaptaciones, aun cuando en éstas se haya inspirado su orientación.

Deste xeito, obras como as que vimos de citar e as que se compoñerán durante as seguintes décadas acusan a influencia directa dos hipotextos clásicos (moi marcadamente da traxedia grega clásica) e os autores que as asinan demostran un coñecemento máis ou menos completo dos mesmos. O mito pasa á literatura dramática galega dende a súa configuración clásica e non unicamente co obxectivo de satisfacer a necesidade extraliteraria de sortear a censura, pois durante o treito final dos anos 70 e no decenio que segue, a produción de reescritas e reelaboracións de clásicos no teatro galego non fai máis que aumentar: *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (1978) de Manuel Lourenzo, a triloxía trágica de Xosé Manuel Rodríguez Pampín publicada nas páxinas de *Grial* composta por *Creón, Creón...* (1975), *Ifixenia non quere morrer* (1977) e *Alcestes* (1978), *Nausícaa* (1982) de Millán Picouto, a *Fedra* (1982) inspirada en Séneca de Manuel Lourenzo, de cuxa pluma tamén nacen *Medea dos fuxidos* (1984), *Defensa de Helena* (1985) ou *Forzas Eléctricas* (1986), son algúns dos abondosos exemplos que demostran que a transición á democracia non remata co interese que os mitos e o mundo grecolatino espertan nos nosos dramaturgos (Rodríguez Domínguez 1996: 124-5):

El corpus de obras que recrean, traducen o adaptan mitos clásicos es bastante extenso. La proliferación de este tipo de textos como pretextos para el discurso político constituyó un renacimiento cultural gallego y la consecución de un teatro con identidad propia. Los mitos de Edipo, Medea, Electra, Fedra, Helena... se repiten hasta nuestros días, y si en el momento del régimen sirvieron para desdeñar un estado dictatorial, tras la transición expresaron el desacuerdo con algunas posturas gubernamentales o simplemente prevaleció el valor atemporal de los mismos, puesto que los temas que tratan son lo suficientemente genéricos como para garantizar su vigencia en la actualidad. El mito en la dramaturgia gallega, presenta el rasgo de

de él las situaciones y los problemas contemporáneos. En realidad con eso no inventan nada nuevo, puesto que es lo mismo que en su momento hicieron Esquilo, Sófocles y Eurípides. La ventaja era que en una sociedad de censura el mito hacía posible hablar de libertad. La situación no permitía una forma directa y había que acudir inexcusablemente al simbolismo. En Galicia sirvió para expresar las inquietudes de un pueblo, de una cultura y de una lengua que estaba volviendo a renacer. En los certámenes o en las muestras literarias que sirvieron de palenque y de acicate para la producción dramática por aquellos primeros años, los argumentos de la mitología clásica no fueron excepcionales.” (Amado Rodríguez 2001: 103-4).

mostrarnos tanto a los epónimos como al resto de los personajes con un tratamiento doméstico. Los autores abandonan el tratamiento sobrenatural y feérico para presentarnos a Edipo, Medea, o Electra contemporaneizados, inmersos en problemas cercanos al pueblo gallego. Las obras tienen una doble función, por una parte son obras dramática y se estructuran como tales, por otra son medios divulgadores de una ideología de izquierdas con una finalidad concreta, llegar a un pueblo sometido, bien a través de su lectura, bien a través de su representación, esto hace incluíble la necesidad de que los personajes sean cercanos a su destinatario. No es raro encontrar a Edipo contemporaneizado y ambientado en un medio rural, así ocurre en *A volta de Edipo* de Ánxeles Penas; o a Medea incorporada en un grupo de fugitivos en las montañas de Galicia como ocurre en *Medea dos fuxidos* de Manuel Lourenzo.

Porén, non hai demasiados motivos para felicitar-se, posto que tanto este último feixe de obras como as das décadas anteriores coñecen unha difusión deficitaria e, en moitos casos, practicamente inexistente. Moitas destas obras non chegan a verse na escena malia teren sido presentadas a certames coma o do Miño ou Ribadavia, outras publícanse no exilio ou ven a luz a través de canles menos masivas como as revistas literarias (*Grial*) ou, *a posteriori*, en publicacións periódicas especializadas en teatro (caso, por exemplo, dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*), e outras non chegan a saír do prelo en ningunha das súas formas. O contexto desfavorable ao desenvolvemento, promoción e dignificación da cultura galega; o intrincado camiño que segue a evolución do noso sistema teatral e a falta dunha rede editorial estable que ademais aposte polo drama como xénero literario a publicar son algunhas das causas polas que moitas destas obras non chegan a acadar sona nin a ter a súa debida repercusión dentro do seu contexto de produción. A maioría delas son editadas varios anos despois da súa data de composición, tanto como obras autónomas como en volumes colectivos: tal é o caso das obras de Manuel Lourenzo *Romería ás covas do demo* (representada por primeira vez en 1969 e que non se publica ata 1975) e *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (presentada en Ribadavia en 1978 e publicada en 1981), *Medea dos fuxidos* (presentada a un certame en 1984 e publicada en 2009) ou da traxedia *Nausícaa* de Millán Picouto (escrita en 1982 e editada en 2001). Algúns dos casos máis rechamantes e nos que o lapso de tempo entre o contexto de produción e o ano de publicación se dilata aínda máis pronunciadamente son o propio *Edipo* de Manuel María, unha peza de xuventude de 1960 que non chega a publicarse ata 2003; o *Ipólito* de Manuel Lourenzo datado en 1973 e que non se edita ata 2010 ou *A volta de Edipo* de Ánxeles Penas, que concorre ao certame de Abrente en 1974 e non sae do prelo ata 2013. Topamos, polo tanto, cun teatro inspirado polos clásicos e en moitas ocasións fortemente marcado polo seu contexto de produción que se revela incapaz de xerar reaccións e influencias na audiencia do seu tempo, unha problemática que dificulta non só a mesma localización dos textos para o seu cotexo e investigación senón que tamén impide a súa inclusión no canon dramático galego, motivo polo que moitas destas obras non exceden a categoría de “rareza” dentro do repertorio da literatura dramática galega contemporánea.

Malia que moitos destes obstáculos son moi pouco doados de vencer, a produción dramática baseada nos modelos da Antigüidade Clásica non deixa de medrar cuantitativa e cualitativamente: *Medea, versión libre sobre textos de Eurípides, Séneca e Anouilh* (1988) de Eduardo Alonso e Manuel Guede, *Antígona, a forza do sangue* (1989) de María Xosé Queizán, *Oratio Mare (O cântico de Orfeu)* de Henrique Rabunhal Corgo, os monólogos de Manuel Lourenzo *Agamenón en Áulide* (1991) e *Liturxia de Tebas* (1994), *Farsa plautina* de Agustín Magán, *Electra* (1994) de Manuel Lourenzo, *Zenobia, raiña de Palmira* (1996) e *Xulio César* (1998), ambas de Millán Picouto, *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* (1997) de Eduardo Alonso e Manuel Guede, *As Troianas* (1997) de Manuel Lourenzo, *Memoria de*

Antígona (1998) de Quico Cadaval e Xavier Lama, *Medea en Camariñas* (2001) de Andrés Pociña e un longo etcétera que examinaremos con máis detalle nos seguintes epígrafes, dan conta da expansión desta tendencia temática e da súa resistencia con independencia dos contextos e condicións que repercuten na produción dramática autóctona.

Todas estas obras, tan diversas e diferentes entre si, reinventan en maior ou menor medida os mitos ou os temas cómicos, históricos e filosóficos, subverten as estruturas argumentais dos hipotextos clásicos nos que se inspiran ou mantéñense, pola contra, máis fieis aos mesmos e aproxímanse ao mito e á tradición literaria grecolatina dende unha óptica ancorada á cultura e a lingua galegas.

Antes de pasar a explicar máis polo miúdo os criterios de subcategorización deste grupo de obras inspiradas nos clásicos grecolatinos e a concretar a análise individual dos textos centrados no mito clásico, consideramos de gran interese rescatar as reflexións de Dolores Vilavedra (1998) sobre a importancia e a conveniencia deste fenómeno na nosa literatura dramática (Vilavedra 1998: 138):

Resulta rechamante a frecuencia con que os nosos dramaturgos botan man de mitos ou textos clásicos para construíren as súas pezas e montaxes. Esta liña foi inaugurada por Manuel María co seu *Edipo* premiado en Bos Aires en 1960¹⁰⁵ e polo *Orestes* de Arcadio López-Casanova, de 1963, sendo dende aquela asiduamente cultivada. [...] Coido que un fenómeno tan reiterado coma este reclama unha explicación, e coido que a ela non é allea [...] a necesidade de lexitimación, o interese por conectar o noso incipiente discurso teatral con outros cos que manter un diálogo arrequentador e, ó mesmo tempo, o afán de apropiarse das connotacións de prestixio, mesmo de perdurabilidade no tempo que xustamente lle outorgan a determinados textos o estatuto de clásicos. Quizais tamén, ¿porque non?, un lexitimo afán de buscarmos unha resposta propia ás grandes cuestións da humanidade.

Non en van, Vilavedra acode á obra de Antón Figueroa (1996), quen á súa vez emprega e incluso rebate os mecanismos de análise proporcionados pola teoría dos polisistemas de Itamar Even-Zohar (1990)¹⁰⁶, para explicar unha postura en certo modo desfavorable ao cultivo deste modelo argumental vencellado á tradición clásica no noso teatro. Figueroa fálanos dunha reserva textual que comprende os textos literarios máis apreciados de épocas pasadas e lugares afastados e que “non só afecta á constitución do texto, senón tamén á constitución do lector e á comunicación literaria”, pois “o lector do texto estranxeiro dispón da súa propia reserva textual que constitúe *unha* das bases de interpretación dos textos do seu sistema e necesariamente tamén dos importados do outro sistema¹⁰⁷”. No caso dos “sistemas literarios en dificultades”,

¹⁰⁵ Talvez polo difícil acceso á publicación orixinal do *Midas* de 1957 (editada por Citania en Bos Aires), Vilavedra obvia a pioneira achega de Isaac Díaz Pardo a este caudal temático.

¹⁰⁶ Vid. Even-Zohar 1990: 27-44.

¹⁰⁷ Figueroa 1996: 37. Este autor esmiuza o concepto máis polo miúdo do seguinte xeito: “A teoría do polisistema explica adecuadamente a dinámica da realidade literaria nun determinado momento, pero sen embargo parece presentar algunha dificultade para explicar a función que os textos máis “vellos” exercen nese mesmo momento e en cada momento da evolución do sistema. Se non interpreto mal, iso é o que pensa Rakefet Sheffy cando constata que algúns textos, aínda non sendo aceptados como modelos en sentido estrito, seguen exercendo funcións fundamentais no sistema literario. Ela cre que a visión de Even-Zohar “mostrouse particularmente útil para ocuparse de casos de innovación literaria (entendidos coma novidades). Sen embargo, pode resultar problemática naqueles casos de textos máis ou menos consolidados que, unha vez canonizados, sobreviven ós cambios de gusto ó longo da historia” e afirma entón que “a evolución literaria deriva tamén dunha *reserva estable* que contén os textos literarios máis valorados”. Pensamos que esta reserva textual non só afecta á constitución do texto, senón tamén á constitución do lector e á comunicación literaria: o lector do texto estranxeiro dispón da súa propia reserva textual que constitúe *unha* das bases de interpretación dos textos do seu sistema e necesariamente tamén dos importados do outro sistema; o texto estranxeiro véñse atopar desta maneira despoído de todo aquilo que o “protexía” no seu ámbito.” (ibid. 36-7).

que sería por extensión o caso do sistema galego e, nomeadamente, do sistema teatral galego (Figuerola 1996: 37-8),

a *reserva textual* funciona irregularmente no seu interior. Nestes casos obsérvase unha maneira distinta de imaxinar a historia, que tende a aparecer froito dun discurso necesario para autoidentificarse; os vellos textos teñen sempre unha maior (¿excesiva?) repercusión no momento presente; tanto na súa valoración pola crítica, na súa repercusión no ensino, na súa lectura, coma mesmo na súa influencia literaria: moitas veces os textos do pasado semellan substituír as posibilidades do presente; obsérvase no presente igualmente unha especie de “canonización” cara a atrás, neste caso seguramente excesiva, de textos menores, que adquiren así un carácter oficial que no seu tempo non tiveron: parece coma se a reivindicación consciente e necesaria da propia historia impedise ó mesmo tempo e inconscientemente que se faga historia, é dicir que se avance e se evolucione. En segundo lugar esta reserva funciona pouco para “protexer” o sistema fronte ós modelos estranxeiros que endexamais son vistos coma unha ameaza. Aquí, por exemplo, quizais se poida dicir que a reserva medieval, ou mesmo a do XIX, ten excesiva importancia na constitución do lector, e mesmo na produción de textos.

Tomando como referencia estas consideracións, Vilavedra xulga que (Vilavedra 1998: 139):

unha das consecuencias que se derivan da actuación desta reserva textual é que os textos que forman parte dela resultan doada e enganosamente percibidos como novos, ben por estaren moi afastados no tempo, ben por formaren parte de patrimonios culturais alleos, de xeito que o recurso ós clásicos pode ser unha estratexia que se volva contra os seus propios obxectivos: botar man da historia para integrarse nela dende unha perspectiva autóctona, pode impedir xustamente que se faga historia, é dicir, que o sistema xere os seus propios modelos, imprescindibles para o seu avance e consolidación como tal. É dicir, as adaptacións de textos clásicos rescatados da *reserva estable* poden constituír un mecanismo paralizador do sistema, na medida en que prolonga indefinidamente unha situación de dependencia, xa que aquel non se ve obrigado a renovar os criterios canonizadores cos que actúa.

Vilavedra manexa un concepto máis amplo do que habitualmente se entende por “clásico”, dado que menciona incluso adaptacións de Shakespeare, Molière ou Beaumarchais¹⁰⁸ como parte desta reserva textual que atrancaría o progreso do sistema propio recorrendo unha e outra vez a modelos de notorio prestixio pola súa antigüidade e referencialidade. Porén, e sen entrar a valorar a idoneidade ou non da proliferación deste tipo de reelaboracións dramáticas clásicas no noso teatro (que non necesariamente terían que ir en detrimento dunha produción orixinal propia), cómpre ter en conta que a literatura galega apenas se vincula ao modelo clásico como recurso en épocas de autoafirmación e recuperación textual tan importantes coma o Rexurdimento: por exemplo, neste período do século XIX son poucos os autores que traducen obras das literaturas grega e latina, os poucos que o fan realizan este labor dende unha óptica en ocasións limitada por uns coñecementos precarios das linguas grega e latina¹⁰⁹ e apenas se percibe un interese en apropiarse ideoloxicamente do acervo cultural grecolatino¹¹⁰. Talvez o

¹⁰⁸ Vid. Vilavedra 1998: 138.

¹⁰⁹ Entre mediados do século XIX e comezos do XX, asoman no noso sistema literario as primeiras traducións de textos gregos e latinos ao galego con resultados desiguais. Da ampla bibliografía existente sobre este tema, destacamos: Filgueira Valverde 1997: 25-32; López Silva 2005: 104-7; Noia Campos 1995: 13-62; Pociña 1997: 33-43.

¹¹⁰ Neste sentido, é interesante ver como o celtismo axiña superou ao helenismo no establecemento das teses nacionalistas e, polo tanto, na propia produción literaria da época (vid. Moralejo Álvarez 2000: 327-58).

único risco a considerar sexa que as formas e motivacións do Renacemento chegaron tarde á literatura dramática galega, cando a práctica totalidade dos sistemas literarios que a arrodean xa acadaran un *status* de normalidade e aceptación. Polo tanto, podemos concluír que os mitos grecolatinos e a tradición clásica se infiltran na nosa literatura e principalmente na nosa literatura dramática dun xeito infrecuente, serodiamente, non sen certas reservas por parte dalgúns dos axentes literarios implicados no sistema, reiteradamente vinculados a un xeito moi concreto de facer teatro nunha época de represión ideolóxica e cultural, pero que logo continúan dando froitos en contextos máis favorables á difusión da nosa literatura e cunhas motivacións estéticas moi diversas.

2.2.1. Os ciclos míticos e a traxedia grega e latina

Se ben os clásicos grecolatinos nutriron un vasto caudal literario no que respecta á dramaturxia galega contemporánea dun xeito amplo, son máis concretamente os seus mitos os que inspiraron un maior número de obras. O teatro galego baseado nestes modelos retoma maioritariamente aquelas historias do mito que ademais formaron parte do repertorio argumental da traxedia grega, sendo as achegas procedentes da traxedia latina, do drama satírico ou da épica anecdóticas en comparación coas anteriores.

Ata dez obras se insiren no que a tradición mitográfica deu en chamar Ciclo Troiano, que abrangue as historias dos heroes e heroínas implicados dun xeito ou outro na guerra de Troia e nas súas consecuencias. A primeira que se aproxima a este ciclo é *Orestes* (1960) de Arcadio López-Casanova, un tratamento da vinganza de Electra e Orestes contra a súa nai Clitemnestra e o seu amante Existo polo asasinato do pai de ambos, Agamenón, un dos máis ilustres caudillos aqeuos e que acha a morte ao seu vitorioso regreso de Troia a mans da súa propia esposa. Este mesmo conflito tráxico é reelaborado noutras obras coma *Forzas Eléctricas* (1986) e a *Electra* (1994) inspirada en Eurípides, ambas de Manuel Lourenzo e nas que o foco se sitúa de novo na vinganza dos irmáns contra a nai polo homicidio do pai, acudindo a diversos hipotextos de referencia. Tamén da autoría de Lourenzo é *Agamenón en Áulide* (1991), un breve monólogo no que Agamenón dá conta da súa angustia existencial ante a inminente ameaza da morte que lle agarda ao volver á súa patria. Algunhas das causas deste magnicidio son a base de *Ifixenia non quere morrer* (1977) de Xosé Manuel Rodríguez Pampín, unha revisión da *Ifixenia en Áulide* de Eurípides, na que a filla de Agamenón e Clitemnestra, cuxo sacrificio pide a deusa Ártemis para enviar ventos favorables á expedición aquea a Troia, se nega a dar a súa vida por unha causa inxusta.

Outro grupo de pezas dramáticas deste mesmo ciclo indagan na axitada volta de Odiseo a Ítaca após a fin do conflito bélico en Troia, como é o caso de *Nausícaa* (1982) de Millán Picouto, que trata de reconstruír a traxedia perdida de Sófocles tomando como referencia a épica homérica e un intermediario tamén inacabado, Goethe, e que nos transporta ás peripecias de Odiseo na illa dos Feacios; e *Illa* (2006) de Manuel Lourenzo, que versiona o único drama satírico que se nos conserva íntegro, *O Ciclope* de Eurípides.

Outras obras como *Menelao Aflito* (2006) ou, dun xeito máis experimental, *Defensa de Helena* (1985) indagan nas figuras de Helena de Troia e Menelao, protagonistas da *Helena* eurípidea ademais de seren personaxes clave da *Iliada* homérica. Helena tamén é unha das compoñentes das *Troianas* (1997) que Manuel Lourenzo reescribe a partir da traxedia homónima de Eurípides e nas que se volven explorar as coitas das mulleres troianas que sobreviven á guerra.

O seguinte ciclo mítico máis frutífero da dramaturxia galega contemporánea, con nove obras, é o Ciclo Tebano, que comprende as historias da saga dos Labdácidas e no que Edipo e Antígona sobresaen como os grandes heroes tráxicos de referencia grazas ás obras de Sófocles.

Manuel María é dos primeiros en achegarse en *Edipo* (1960) á figura do malfadado rei de Tebas, quen, tras liberar ao seu pobo da esfínxe e converterse por isto no seu monarca (tamén casando coa raíña Iocasta, viúva de Laio), ve a súa incapacidade para escapar do seu destino e descobre a terrible verdade: que desposou á súa nai e matou ao seu pai, motivo polo que debe expiar as súas culpas arrincando os ollos e marchando ao desterro (mitemas que son explorados en *O velliño (Edipo na Galiza)* (1961) de Xosé Rubinos, *A volta de Edipo* (1974) de Ánxeles Penas e *Liturxia de Tebas* (1994) de Manuel Lourenzo).

A filla de Edipo, Antígona, acompaña ao seu coitado pai no exilio para logo ela mesma caer vítima da cadea de culpas e castigos que asolaga á súa estirpe: na pugna polo trono tebano que segue á marcha de Edipo, os seus fillos Eteocles e Polinices enfróntanse e caen no campo de batalla, sendo o primeiro honrado cun gran funeral mentres que o segundo fica insepulto por considerarse un traídor á patria segundo o criterio do rexente Creonte. Antígona, que considera aberrante este agravio ás leis divinas non escritas, enterra ela mesma o cadáver do seu irmán, opoñéndose ao poder establecido e asumindo as fatais consecuencias deste acto. Revisan este mito as obras *Creon, Creón...* (1975) de Xosé Manuel Rodríguez Pampín (dende unha novidosa relectura futurista e distópica), *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (1978) de Manuel Lourenzo, *Antígona, a forza do sangue* (1989) de María Xosé Queizán, *Memoria de Antígona* (1998) de Quico Cadaval e Xavier Lama e *Antígona ante os xuíces* (2014) de Andrés Pociña.

O atractivo de Medea seduce aos nosos dramaturgos como no seu momento chamou a atención de Eurípides ou Séneca e, como a gran heroína trágica do Ciclo Argonáutico coñece ata cinco tratamentos na nosa literatura dramática. Todas estas obras versionan o mitema de Medea en Corinto, no que a nosa heroína mata aos seus propios fillos como vinganza pola traizón de Xasón, dado que este planeaba abandonala para casar con Glauce, a filla do rei de Corinto. A súa lenda aparece reelaborada en *Medea dos fuxidos* (1984) de Manuel Lourenzo, *Medea, versión libre sobre textos de Eurípides, Séneca e Anouilh* (1988) de Eduardo Alonso e Maneul Guede, *Últimas faíscas de setembro* (1999) de Manuel Lourenzo, *Medea en Camariñas* (2001) de Andrés Pociña e *Medea en Corinto* (2002) de Luz Pozo Garza.

Por outra banda, na literatura dramática galega achamos tamén catro obras centradas no amor de Fedra polo seu fillo do seu esposo Teseo, Hipólito, que constitúe o argumento do *Hipólito* de Eurípides e a *Fedra* de Séneca. Todas estas obras son da autoría de Manuel Lourenzo, que reescribe o mito transmitido nestes dous hipotextos dun xeito orixinal e peculiar en todas e cada unha das súas achegas, a saber, *Romería ás covas do demo* (1969), *Hipólito* (1973), *Fedra* (1982) e *Despois do temporal* (2007).

Para rematar coa clasificación das obras de tema mítico, debemos reparar en tres mitos que só contan cunha única obra neste grupo. Son o *Midas* (1957) de Isaac Díaz Pardo, cuxo protagonista é o coñecido rei frixio que dá nome á obra e na que se trata a vertente máis existencialista do mito; *Alcestes* (1978) de Xosé Manuel Rodríguez Pampín, baseada na traxedia homónima de Eurípides, e *Oratio Mare (O cântico de Orfeu)* (1989) de Henrique Rabunhal Corgo, un breve monólogo no que Orfeo se laia da perda da súa amada Eurídice.

As achegas á literatura dramática galega de tema mítico serán analizadas pormenorizadamente e de xeito individualizado no capítulo central da investigación, por tratarse do grupo máis amplo e que máis interese suscita entre os autores que se aproximan aos clásicos grecolatinos nas súas pezas dramáticas ao longo dun amplo lapso de tempo. As liñas de estudo a seguir atenderán ao contexto de produción das obras, á orixe e tradición dos mitos tratados nas mesmas na literatura occidental, ao argumento e estrutura das pezas, aos personaxes e motivos máis destacados e á súa recepción e interpretación posteriores.

2.2.2. As comedias gregas e latinas

O grupo de obras que versionan as comedias gregas e latinas é considerablemente menor no plano cuantitativo e non comeza a dar manifestacións ata os anos 90. A primeira peza que registramos nesta categoría é *Farsa plautina* (1993) de Agustín Magán¹¹¹, unha *contaminatio* das obras de Plauto pola que desfilan practicamente todos os personaxes prototípicos deste subxénero dramático. Plauto tamén é o autor versionado por Celso Parada na *Comedia do Gurgullo* (2003)¹¹², que prepara para o Centro Dramático Galego, sendo a presenza da comedia grega nas nosas letras dramáticas completamente residual, pois só contamos cunha adaptación da *Lisístrata* e as *Asemblearias* de Aristófanes: *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* (1997) de Eduardo Alonso e Manuel Guede¹¹³ e preparada tamén como unha montaxe do CDG.

2.2.3. A historia antiga

A tradición clásica tamén se introduce na nosa dramaturxia a través dalgúns dos seus episodios ou personaxes históricos máis célebres, transmitidos polas fontes antigas historiográficas ou incluso mediante outras obras dramáticas. Neste subgrupo debemos facer unha mención especial ao teatro de Millán Picouto, un autor especialmente fecundo nos dramas de recreación histórica, aos que se achega cunha depurada técnica dramática e cun lirismo propios dun teatro docto e erudito. Así, as súas traxedias *Zenobia, raíña de Palmira* (1996)¹¹⁴, *Xulio César* (1998)¹¹⁵, *Vercinxétorix, príncipe da Galia* (2004)¹¹⁶ e *Pericles e Aspasia* (2005)¹¹⁷ aproxímanse á Antigüidade Grecolatina (poñendo o foco tamén nos personaxes “das

¹¹¹ Vid. Magán 1993: 11-70.

¹¹² Vid. Parada 2003: 125-82.

¹¹³ Vid. Alonso & Guede 1997: 135-244.

¹¹⁴ Na introdución á edición conxunta das obras dramáticas de Millán Picouto, *Ciclo de Xúpiter*, explícanse as razóns e influencias destas pezas históricas: “Trebello Polio, historiador latino do século IV, deixou escrito: “Houbo unha estranxeira, de nome Zenobia, que runfaba de pertencer á raza de Cleopatra e os Tolomeos, de vestir el manto imperial tras la morte do seu esposo Odenato, de adornarse con todas as insignias do poder. [...] Aureliano terminou vencéndoa. [...] Tiña a pel morena, os ollos negros e resplandecentes, a alma forte e unha gracia incomparable...” *Zenobia, raíña de Palmira* é a traxedia dunha muller que á fronte do seu pobo quixo converter unha cidade en paraíso, unha fermosa cidade refinada, anfitriña de filósofos, poetas e artistas, refuxio de xentes perseguidas, émula das antigas Atenas e Alexandría. Pero el Imperio Romano, co exército de Aureliano, asediou e reconquistou esta colonia rebelde, o que arruinou un espléndido soño de cultura, tolerancia e liberdade.” (Picouto 2008: 12). Vid. *ibid.* [401]-79.

¹¹⁵ “A traxedia *Xulio César* naceu como unha revisión de todas as obras dramáticas escritas sobre o gran personaxe, incluída a obra homónima de William Shakespeare. Ocasionais semellanzas derivan das fontes principais: Suetonio, Plutarco e os “Comentarios” do propio César. Se en xeral na historia da literatura, e con excepción da obra de Shakespeare, a comprensión literaria do argumento cesáreo é moi inferior á dos filósofos e historiógrafos, a obra de Millán Picouto propónse, do principio ao fin, voar á altura do seu tema reflectindo a grandeza con grandeza. O tránsito da Roma republicana á Roma imperial, realizado pola última gran personalidade do mundo antigo, desprégase aquí con magnificencia de concepción e estilo, de acordo coa importancia do protagonista e dos feitos, que se estenden desde o paso do Rubicón até o asasinato de César.” (*ibid.* 11). Vid. *ibid.* [253]-399.

¹¹⁶ “Así de sucinto Xulio César, o seu debelador, presenta nos “Comentarios” o efémero personaxe que promoveu a formidable sublevación xeral con cuxo fracaso terminou a conquista romana da Galia: “Un mozo arverno moi poderoso exhórtaos a tomar as armas en defensa da liberdade.” (“Summae potentiae adulescens [...] hortatur ut communis libertatis causa arma capiant.”). *Vercinxétorix, príncipe da Galia* é a traxedia dunha insurrección nacional que chega a adquirir proporcións épicas. Múltiplos e aguerridos personaxes dos que a historia, escrita unha vez máis polo vencedor, retivo apenas o nome, xorden aquí plenos de vida grazas a unha poesía que tamén sabe alumar almas delicadas en escenas íntimas.” (*ibid.* 10). Vid. *ibid.* [123]-252.

¹¹⁷ “*Pericles e Aspasia* ten como fontes a Plutarco e maiormente a Tucídides, cuxos discursos ás veces traduce e condensa como no caso da célebre e maxestosa “Oración fúnebre”, inserta ao principio do Acto IV. O argumento xeral da traxedia decorre á par do da Guerra do Peloponeso, desde os preparativos bélicos até a peste que decimando a poboación de Atenas acaba tamén coa vida de Pericles. O senado e os cuarteis de Esparta, as chairas da Ática, a acrópole de Atenas, a ágora, as rúas, a casa do estratega, o outeiro da Pnix e o porto do Pireo son outros tantos lugares onde as loitas partidarias e o conflito armado enardecen as mentes e excitan as paixóns sobre o campo agonal da democracia nova. Xunto ás fugaces presenzas intelectuais de Sófocles e Anaxágoras, as figuras dos políticos Nicias, Cleon, Arquidamo, Estenelaidas e o mozo Alcibiades actúan con vívida complexidade, mentres no medio de todos eles, e por riba dos desastres, brillan o amor e as altas miras da parella protagonista. Por outra parte, o idioma galego, adaptándose á métrica do grego nos cantos e nas danzas corais, volve a exhibir cos ritmos dos dácilios, anfibracos, troqueos, anapestos e iambos unha sonora plasticidade.” (*ibid.* 9-10). Vid. *ibid.* [17]-121.

marxes” daquel tempo, como Vercinxétorix e Zenobia) pero, sobre todo, á obra dos historiadores gregos e latinos que fixaron para a posteridade as xestas destes persoeiros como se de grandes heroes tráxicos se tratasen. Todas estas obras foron publicadas tempo despois da súa data de composición e recompiladas no volume *Ciclo de Xúpiter* (2008).

Os persas de Manuel Lourenzo, publicada en 1995 na edición que *Cadernos do espectáculo* elaborou para a montaxe *O perfil do Crepúsculo*¹¹⁸ (xunto con *Liturxia de Tebas e Agamenón en Áulide*) pero probablemente escrita nos anos 70, é unha obra singular, dado que se basea na única traxedia de tema histórico que chegou a nós: *Os persas* de Esquilo. Baixo a envoltura dun abstruso monólogo lírico, repleto de imaxes moi suxestivas, Lourenzo recrea o argumento dunha traxedia atípica que, no canto de tomar como protagonistas aos personaxes do pasado mítico remoto, optaba por poñer en escena as tribulacións do pasado recente, cun gran éxito para Esquilo na Atenas seu tempo ao dramatizar a humillación e a derrota do inimigo persa vencido nas Guerras Médicas.

Pechamos este breve repaso ao teatro de tema histórico cunha aproximación melodramática á Roma próxima a converterse nun gran imperio, *História de Neera* (1989) de Roberto Salgueiro¹¹⁹, e coa reconstrución do mundo de Safo de Lesbos e as súas discípulas, *Unha tardiña en Mitilene* (2014) de Andrés Pociña¹²⁰.

2.2.4. A filosofía antiga

Os temas filosóficos apenas se tratan no noso teatro, sendo as dúas únicas achegas que posuímos moi diferentes e bastante recentes en comparación con moitas das obras vistas con anterioridade. *Empédocles* (2000) de Millán Picouto¹²¹ e *Cínicas* (2010) de Teresa Moure¹²² preséntanse baixo aparencias moi distintas, pois a primeira trata a repercusión histórica e o lado máis lendario do filósofo presocrático (e neste sentido mesmo podería considerarse tamén unha peza de tema histórico) e a segunda é unha actualización experimental das ideas de Dióxenes de Sínope ou Dióxenes o Cínico.

2.3. AUTORES DESTACADOS

Á hora de facer un inventario dos autores máis asiduos a esta tendencia temática, é obrigado situar o nome de Manuel Lourenzo (1943) nun lugar preeminente. Con dezaseis obras publicadas e/ou representadas, é o dramaturgo galego que máis e mellor se achegou aos clásicos grecolatinos, moi especialmente aos mitos tráxicos de Medea, Fedra e Electra. Súas son as pezas *Romería ás covas do demo* (1969), *Ipólito* (1973), *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (1978), *Fedra* (1982), *Medea dos fuxidos* (1984), *Defensa de Helena* (1985), *Forzas Eléctricas* (1986), *Agamenón en Áulide* (1991), *Electra* (1994), *Liturxia de Tebas* (1994), *Os Persas* (1995), *As Troianas* (1997), *Últimas faíscas de setembro* (1999), *Illa* (2006), *Menelao Aflito* (2006) e *Despois do temporal* (2007).

A obra dramática de Xosé Manuel Rodríguez Pampín (1940-1997) abrangue unicamente a súa particular triloxía trágica formada polos dramas *Creón, Creón...* (1975), *Ifixenia non quere morrer* (1977) e *Alcestes* (1978). Andrés Pociña (1947) iguala a Rodríguez Pampín en número de achegas e tamén na diverxencia temática entre as mesmas, con *Medea en Camariñas* (2001), *Antígona ante os xuíces* (2014) e *Unha tardiña en Mitilene* (2014).

¹¹⁸ Vid. Lourenzo 1995: 13-6.

¹¹⁹ Vid. Salgueiro 1990.

¹²⁰ Vid. Pociña 2018b: 53-88.

¹²¹ Vid. Picouto 2001: [285]-368.

¹²² Vid. Moure 2010: 11-62.

A abondosa obra de Millán Picouto (1949) volve maioritariamente sobre os temas históricos ou filosóficos da antigüidade pero tamén reserva un pequeno espazo para o mito. Da pluma deste autor ourensán nacen *Nausícaa* (1982), *Zenobia, raíña de Palmira* (1996), *Xulio César* (1998), *Empédocles* (2000), *Vercinxétorix, príncipe da Galia* (2004) e *Pericles e Aspasia* (2005).

Isaac Díaz Pardo (1920-2012), Manuel María (1929-2004) Xosé Rubinos (1898-1963) ou Arcadio López-Casanova (1942) portan o rango de seren os autores fundacionais da tendencia temática con *Midas* (1957), *Edipo* (1960), *O velliño (Edipo na Galiza)* (1961) e *Orestes* (1963), respectivamente. Porén, son as únicas obras coas que alimentarán o caudal de novos clásicos grecolatinos na literatura dramática galega.

Xa por último, e malia que as súas contribucións se revelan minoritarias en número, as dramaturgas tamén participan nesta tendencia temática coas súas reescritas e reelaboracións míticas. A primeira en facelo é Ánxeles Penas (1943), quen coa obra *A volta de Edipo* (1974) obtén o máximo recoñecemento do Concurso Abrente de Textos Teatrais. Séguena María Xosé Queizán (1939), que ofrece unha lectura feminista e nacionalista do mito de Antígona en *Antígona, a forza do sangue* (1989), e Luz Pozo Garza (1922), figura egrexia da nosa lírica contemporánea e quen compón en *Medea en Corinto* (2002) un poema escénico moi ancorado ao espírito da traxedia clásica. Finalmente, Teresa Moure (1969) asina a achega máis recente, *Cínicas* (2010).





3 LITERATURA DRAMÁTICA DE TEMA MÍTICO: RELACIÓN E ESTUDO DAS OBRAS

3.1. *MIDAS* (1957) DE ISAAC DÍAZ PARDO

3.1.1. **Introdución: a obra e o seu contexto**

Será un dos nomes máis ilustres da cultura galega, Isaac Díaz Pardo (1920-2012), o pioneiro en traer á literatura dramática galega a temática mítica grecolatina. Porén, será unha contribución tan decisiva como anecdótica, xa que non volverá dirixir a mirada aos clásicos no resto da súa traxectoria. Con todo, queda para a posteridade e para o comezo deste estudo o seu *Midas*, publicada na diáspora baixo o selo da editorial Citanía¹²³ en 1957 pero escrita seis anos antes no que logo pasaría a ser o epicentro da actividade intelectual e empresarial de Díaz Pardo, o Castro de Samoedo (Sada)¹²⁴.

Midas sae do prelo nun contexto histórico especialmente adverso para a lingua e a literatura galegas. Nos anos da represión política máis implacable e da subsidiariedade e homoxeneización cultural pretendidas polo réxime franquista, nos que por suposto case non era posible un sistema teatral propio, moitos dos dramaturgos deste período vense obrigados a publicar ou representar as súas obras no exilio¹²⁵. Tal é o caso de Díaz Pardo, que publica *Midas* conxuntamente con *O Ángulo de Pedra*, as súas dúas únicas obras teatrais¹²⁶, en Bos Aires a finais da década dos 50, coincidindo cos derradeiros anos da posguerra máis atroz previos ao leve aperturismo da década posterior.

A obra non chegou a ser representada en vida de Díaz Pardo¹²⁷, mais si constan representacións máis recentes: concretamente, o 14 de abril de 2018, data na que se levou a cabo a primeira dramatización do *Midas* co gallo da presentación dunha nova edición facsimilar do texto¹²⁸. Sesenta anos despois da primeira publicación da obra na diáspora, o dramaturgo Lino Braxe fíxose cargo da reedición da mesma a finais de 2017 (como parte dun proxecto promovido dende a Deputación de A Coruña)¹²⁹ e da dirección dun espectáculo pioneiro, que tivo lugar na Fundación Luís Seoane (A Coruña)¹³⁰.

¹²³ A editorial Citanía foi fundada en Bos Aires en 1957, sendo os seus principais impulsores Luís Seoane, Diego Díaz Dorado e Antonio Baltar. O seu catálogo de obras publicadas integramente en galego abrangue cinco coleccións entre as que destacan a “Colección Herba de Namorar” (dedicada á creación poética) ou a “Colección Mestre Mateo” de obras dramáticas, á que pertencen *Midas* e *O Ángulo de Pedra*. En 1960, as dificultades económicas e o escaso éxito comercial das obras editadas provocan o cese das actividades da editorial. (vid. Gerhardt 2015: 463-5)

¹²⁴ Vid. Díaz Pardo 1957: 42.

¹²⁵ Vid. Riobó 1999: 21-69; Vieites 1996: 35-9.

¹²⁶ Cómpre mencionar como curiosidade unha derradeira aproximación de Díaz Pardo ás convencións formais do teatro. Trátase do artigo dramatizado “Teatro en Israel”, publicado no xornal *La voz de Galicia* o 15 de abril de 2002. Nel, Díaz Pardo recrea con ironía e coma se fose unha breve comedia a crueldade e irracionalidade do conflito palestino.

¹²⁷ Vid. Lourenzo 2006: 228; Ruibal 2000: 42.

¹²⁸ Vid. “A Deputación da Coruña leva a escena por vez primeira a obra dramática de Isaac Díaz Pardo”, 2018.

¹²⁹ Vid. Braxe 2017: parr. 1-12.

¹³⁰ A representación consistiu nunha lectura dramatizada do *Midas* de Isaac Díaz Pardo, adaptado e dirixido por Braxe, quen tamén se puxo na pel de Sileno. Un elenco de doce intérpretes da compañía Teatro Proscrito (Lino Braxe, Xoán Carlos Mejuto, Manuela Varela, Pedro Picos, Javilópez, Roberto Reboiro, Xosé Bonome, Rebeca Montero, Rita Gasalla, Sabela Hermida, Marina Sánchez de la Peña e Carmen Silvia Paulo de Aragão) recreou o texto de Díaz Pardo na mesma entrada da Fundación Luís Seoane de A Coruña, sen apenas escenografía e valéndose da escaleira principal e o vestíbulo como espazos dramáticos. A maioría dos actores e actrices do reparto foron caracterizados con vestimentas helenizadas, mais para a saída á escena do

3.1.2. O tema na tradición

Con esta obra inaugúrase na literatura dramática galega unha tendencia que tiña xa un fondo arraigamento no teatro francés pero que levaba sendo unha constante na dramaturxia occidental dende a propia Antigüidade Clásica: a reelaboración ou reinterpretación dos grandes mitos fixados no teatro grecolatino¹³¹. O primeiro texto que abordamos na nosa relación cronolóxica non posúe un hipotexto no que mirarse e no que achar comparanzas, polo menos no drama antigo¹³². Pola contra, si atopamos alusións á historia do rei Midas noutras fontes tanto gregas como latinas¹³³ sendo unha das máis relevantes polo seu valor mitográfico e literario as *Metamorfoses* de Ovidio¹³⁴. Porén, un dos mitemas máis coñecidos desta historia, está ausente na obra de Díaz Pardo. O tratamento que o autor lle dá ao mito do rei frixio non conserva o compoñente máxico e fantástico que fixo que pasase ao imaxinario popular coma unha fábula sobre o gran oxímoro da miseria da abundancia e da ambición: ao serlle concedido o don de trocar en ouro todo canto tocaba, Midas non podía nin comer nin beber¹³⁵. Nada queda en Díaz Pardo do valor didáctico desta historia. Tampouco opta o autor por recuperar outro célebre episodio da lenda no que Apolo transforma as orellas do rei en orellas de burro como castigo ás súas ofensas¹³⁶, senón que inclina a súa recreación do mito cara o filosófico e o lírico, cambiando a caracterización tradicional dos personaxes e compoñendo unha obra de interpretación máis escura na que a tensa relación entre Midas e Sileno constitúe o centro do conflito dramático. Para tal fin, Díaz Pardo retoma un mitema, pouco coñecido para o gran público en comparación cos mencionados anteriormente, presente na *Consolación a Apolonio* de Plutarco¹³⁷ e posteriormente recollido por Friedrich Nietzsche na súa obra sobre o nacemento da traxedia¹³⁸: Midas captura a Sileno nunha batida de caza e inquéreo constantemente para que lle diga que é o mellor e máis desexable para o home, pregunta que Sileno ignora repetidamente ata que, por fin, Midas consegue obrigalo a dar unha resposta (Plut. *Cons. Ap.* 115d-e):

Filios efémeros de xenio penoso e fortuna adversa, por que me obrigades a dicirvos o que vos é mellor non chegar a coñecer? Pois unha vida coa ignorancia dos males propios é a menos dolorosa. Mais para os homes é completamente imposible acadar o mellor de todo e participar da natureza do ben maior. Así pois, o mellor para todos os homes e todas as mulleres é non ter nacido. Sen dúbida, despois disto e o primeiro que poden lograr os homes, o segundo mellor, logo de ter nacido, sería morrer o máis axiña posible.¹³⁹

Xenio da Eixistencia, o Espírito das Tebras e as pantasma optouse por un maior simbolismo, xa que os seus intérpretes apareceron vestidos cun traxe negro máis contemporáneo. Algunhas das innovacións máis destacadas da adaptación de Braxe con respecto ao texto dramático de Díaz Pardo son a conversión dos discípulos de Sileno en discípulas ou a incorporación do elemento musical, xa que non só se cantan gran parte dos recitados a cargo de Sileno e os seus pupilos, senón que se mesturan con outras músicas engadidas (procedentes das zarzuelas e óperas chicas do compositor español Pablo Sorozábal).

¹³¹ Vid. Carballo Calero 1981; Fernández Delgado 1996.

¹³² A revisión do mito do rei Midas como peza dramática non se vería materializada ata o século XIX na literatura inglesa, época na que a autora Mary Shelley escribe en colaboración co poeta Percy Bysshe os dramas en verso *Proserpine* e *Midas*, que datan de 1820. Porén, non serían publicados ata 1922, sendo consideradas aínda hoxe en día obras menores da autora de *Frankenstein ou o moderno Prometeo* (vid. Pascoe 2003: 180-90). Con todo, parece moi pouco probable que Isaac Díaz Pardo se tivese inspirado neste material, dado o escaso coñecemento da obra e a inexistencia dunha tradución ao castelán.

¹³³ Vid. Hyg. *Fabulae*, 191; Philostr. *Maj. Im.* 1, 22.

¹³⁴ Ov. *Met.* 11. 85-192.

¹³⁵ Vid. Hyg. *Fabulae*, 191; Ov. *Met.* 11. 100-45.

¹³⁶ Vid. Hyg. *Fabulae*, 191; Ov. *Met.* 11. 146-192; Philostr. *Maj. Im.* 1, 22.

¹³⁷ Vid. Plut. *Cons. Ap.* 115c-e.

¹³⁸ Vid. Nietzsche 2012: 63.

¹³⁹ Pasaxe orixinal de Plutarco: “δαίμονος ἐπιπόνου καὶ τύχης χαλεπῆς ἐφήμερον σπέρμα, τί με βιάζεσθε λέγειν ἅ ὑτ ἴν. ἄρειον τ ἠ γῶναι; μετ’ ἀγνοίας γὰρ τῶν οἰκείων κακῶν ἀλυπότατος ὁ βίος. ἀνθρώποις δὲ πάνπαν οὐκ ἔστι γενέσθαι τὸ πάντων ἄριστον

O *Midas* de Díaz Pardo aproxímase, polo tanto, a unha lectura filosófica e moral cun fondo gromo no pensamento grego, un pesimismo ante a natureza da propia existencia que se estende ao xénero trágico¹⁴⁰ e tamén acada o relato mítico do rei Midas.

3.1.3. Estrutura e liñas argumentais

A “traxedia en tres aitos” de Díaz Pardo comeza coa intervención dun narrador presentador, omnisciente e periférico: “un home fóra do pano de boca”, personaxe externo ao drama que non volve aparecer en toda a obra. O ton apoloxético deste brevísimo prólogo (recurso que nos retrotrae, sobre todo, á traxedia de Eurípides¹⁴¹) busca orientar ao espectador nas orixes do mito e nos motivos que levan ao autor á súa reelaboración dramática, xustificando o seu achegamento ao mesmo cunha interpretación probablemente existencialista da lenda. Nesta intervención tamén se aprecia un tímido emprego dalgún recurso metaficcional ao apelar directamente á intencionalidade do autor¹⁴² e a un hipotético público¹⁴³ (Díaz Pardo 1957: [9]):

Sileno topouse antre o segredo da outra verdade e a perda da súa existencia, e antepuxo o privilexo de seu eistir por riba de toda verdade e dixo ó rei: “¡Raza efímera e desditada!, ¿pra qué qués coñecer aquilo que non deberas saber endexamáis? Porque o que mais lle convén ó home e pra ti imposíbel, era non ter nado, non ser, ser a ren.” [...] Sileno, poseedor d’aquela verdade, non semellaba inquedarse co ila, nin que ila lle furtase a felicidade do seu vivir pro que non foi prezo a descuberta do seu segredo. [...] E o autor non acougaría se non intentase desentranal-o seu segredo.

O acto primeiro (Díaz Pardo 1957: [11]-22) introdúceo Sileno, descrito coma un “poeta bébedo” na relación de *dramatis personae*¹⁴⁴. O antagonista do rei Midas aparece nunha escena netamente dionisiaca na que a exaltación lírica do viño se funde coa disertación filosófica nunha sorte de iniciación orxiástica a cargo do mesmo. A ausencia de referencias máis explícitas leva a supoñer que o autor puido ter preferido unha ambientación máis identificada co que habitualmente se entende por “clásico” ou, polo menos, que non propón ningún tipo de alternativa estética máis rompedora. Con todo, indícase que o acto se desenvolve integramente nunha adegua que se identifica coa “Escola de Sileno” na que este bebe e departe cos seus discípulos até que o discípulo traidor lle fai saber que o propio rei Midas, cuxo enxeño e

οὐδὲ μετασχεῖν τῆς τοῦ βελτίστου φύσεως ἄριστον ἄρα πᾶσι καὶ πάσαις τὸ τῆ γενέσθαι: τὸ μέντοι μετὰ τοῦτο καὶ πρῶτον τῶν ἀνθρώπων ἀνυστῶν, δεύτερον δέ, τὸ γενομένου ἀποθανεῖν ὡς τάχιστα.”

¹⁴⁰ Na propia *Edipo en Colono*, Sófocles reproduce esta mesma idea nunha das intervencións do coro (vid. Soph. OC. vv. 1225-38).

¹⁴¹ “Hay un tipo de prólogo eurípideo que sí merece una consideración especial, no tanto por su condición de monólogo cuanto por hallarse en rigor fuera del drama. Se trata de aquellos casos en que un personaje comunica al público en un largo monólogo los antecedentes de la materia mítica en que se basa la tragedia. Esto se da sobre todo cuando el mito es complejo y más aun si, como era frecuente en Eurípides, se introducen modificaciones con respecto a la versión más conocida del mito. En estos casos era difícil proporcionar la información dramáticamente. Un buen ejemplo es el de la *Medea*, donde se recurre a la nodriza, personaje importante en el drama. Sin embargo, otras veces el personaje en cuestión apenas reaparece luego en la obra, por lo que los antiguos, al menos ciertos críticos [...] acusaron a Eurípides de falta de talento dramático. Según ellos, lo válido era lo que hacían Esquilo, Sófocles y el mismo Eurípides en ciertas obras: comunicar la información desde el propio drama y no desde fuera. Eurípides utiliza cada vez más este tipo de prólogo conforme sus héroes van dejando de serlo, conforme más los humaniza (por lo que también fue criticado). Parece intuir así el desarrollo futuro del drama con la Comedia media y nueva, donde aquél tuvo gran influencia.” (Fuentes González 2007: 32-3).

¹⁴² Vid. Abuíñ 1997: 26-7.

¹⁴³ O remate desta intervención culmina nunha sorte de *captatio benevolentiae*: “Veleiqui a súa interpretación e disface” (Díaz Pardo 1957: [9]).

¹⁴⁴ Díaz Pardo 1957: [7].

sabedoría non son recoñecidos de xeito unánime, desexa unirse ás súas leccións. Midas é recibido polos discípulos entre grolos e danzas, presenza unha loita mística entre o “Xenio da Eistencia” e o “Esprito das Tebras” e repara en Silva, a filla de Sileno. Silva convida ao monarca a un extasiado baile colectivo que non mitiga a aversión que lle produce ver á súa amada no medio dun festín que considera lascivo e depravado. Sileno non tarda en enfrontarse ao rei e recriminarlle a súa actitude soberbia e arrogante (Díaz Pardo 1957: 21):

Tan contento estades da eistencia vosa,
que alongar queredes dimpois qu'estea morta.
Ofuscados ollos, grande paradoxa.
Uns a vida teñen pendente de outra
e na que disfrutan felices se atopan.
Outros, malpocados, no chan as xionllas,
chamándose servos dos de vida boa,
nen unha esperanza posta alén das somas,
agardan, confiados, da morte as gadoupas
que os ha ceibar da carroña vosa;
namentras na vida primeira ti gozas,
tratando alongala, dudando da outra...
Encheime isa cunca, rapazas fermosas.
Qu'iste mequetrefe as mentes paroumas
en cousas que debo afogar ben fondas
¡Arrédate Midas!, efímera voga
d'ise mar humán d'augas tan revoltas.
Non queras saber o que a ti n'importa.

No acto segundo (Díaz Pardo 1957: [23]-8), o máis breve dos tres que compoñen a obra, cambiamos radicalmente de escenario e focalización. O choque entre Sileno e Midas provoca que o segundo abandone abruptamente a adega, ameazando cun regreso no que espera someter a Sileno e así lograr que lle revele o gran segredo da existencia. Este feito dá pé a que dous homes que camiñan preto do monte e dun río reflexionen sobre as coitas do rei, quen persegue aínda o coñecemento dunha verdade insondable e se revela namorado de Silva, vivindo nun absurdo paradoxal que será o desencadeamento da traxedia (Díaz Pardo 1957: 25):

Midas, rei dos homes que viven n-un infindo egoísmo que poñen aínda alén da morte, e que teñen o esprito pra asegurarse d'ilo, corre tras Silva tolamente namorado da súa sinxeleza, do seu corpo fermosísimo e da súa testa sen alma, e Silva vai á escola de Sileno, do poeta Sileno, de cuia poesía é filla. Velahí a súa gran contradizón: seu amor vai pol-a femia, síntese de todo o qu'il non pode comprender, do que como herdeiro d'un mundo lle está negado comprender, d'aquel cosmos felís e caótico que tamén lle inqueda.

Estes dous personaxes non volven aparecer no transcurso da peza. Cara o final do acto aparecen Midas (na case frenética procura de Silva) e o discípulo traidor, que orden un plan para dobrear a Sileno e obter del o que o rei desexa. O traidor propón o plan (Díaz Pardo 1957: 27):

¡Hoxe, Midas, será a túa vinganza! Hoxe tes asegurada a vitoria. Chegaremos ó figón denantes de deitarse o sol; ninguén haberá n-il senon o viño e as xerras e cuncas que o gardan. N-il mesturaremoslle iste filtro que eique traio, e todos ficarán dormidos... e somentes o fondo das súas concenzas quedarán ceibes do sono en que os

mergullaremos... E ti saberás todo o que queiras de Sileno... quen soio dirá a súa verdade cando teña lonxe as almas dos seus discípulos, cando estes non-o ouzan.

No acto terceiro (Díaz Pardo 1957: [29]-42), os personaxes regresan á adega na que se desenvolvía a acción do acto primeiro. Midas e o discípulo traidor envelenan o viño agás a cunca da que vai beber Sileno, na que verten auga. Os discípulos de Sileno sucumben aos efectos da beberaxe e quedan durmidos antes de que o seu mestre poida comezar a súa perorata, momento no que Midas, que permanecía agochado á espera de que isto sucedese, o increpa. As revelacións de Sileno, tan rotundas como enigmáticas, compéndianse nas seguintes sentencias (Díaz Pardo 1957: 39):

Hoxe compréndel-a resoancia do valeiro á túa pregunta “por qué” e, desenganado de atopar resposta, está nacendo na túa i-alma a derradeira pregunta que o home se fai e que por sí mesmo leva a resposta fadal ó inquerito da vosa triste eisenzenza: “pra qué”. O “por qué” da túa vida e o “pra qué” da túa eisenzenza. Velahí unha inmensa distancia. Somentes cun cumprido desengano, que o home adquire ao final da súa vida, chégase a ista pregunta que pode ser coma seu fin en calquera da súa eisenzenza.

Todo isto devasta ao rei, que arremete contra Sileno (Díaz Pardo 1957: 40):

O home que no meu ser latexaba o sinto disolverse nas táas tortas ideas [...] ¿Pra qué me sirven as moreas de sabenza que tanto esforzo me costou conquistar? Certamente pol-o saber, soio por íl, cheguei a desexal-a túa presenza. Non te queima isa chama de vizo e sensualidade que te arodeaporque ti tés o mesmo lume. ¡Sí! Estou vendo flamexar nos teus ollos lampos de maldade a ironía que me fire; nin te lixas n-isa corrente impura onde vives, porque ti es a impureza mesma, ¡ser infrahumán!

Midas enfróntase nas derradeiras páxinas do acto ao seu propio destino tráxico. Entre a aparición de varias pantasma, a vida do rei esvaécese, sendo incapaz de aceptar unha existencia insignificante e a propia actitude frívola de Sileno ante a mesma. A obra conclúe coa intervención de Silva (cuxo parentesco con Sileno tamén lle foi descuberto ao rei), quen compón unha sorte de epitafio no que dedica as súas derradeiras verbas de amor ao desgraciado e xa finado Midas (Díaz Pardo 1957: 42):

Mañán desenganado, Midas, amante de meu corpo, enleado n-as silveiras d-un ausrudo pensamento, que te deixou en herdo ise teu mundo de paradisos mentidos e de mentidos infernos; mañán desenganado non poderás contempral-o desengano com'acerto, teu derradeiro fracaso. Mais eu inda che gardo o máis perenne que unha muller pode gardar do amante, que é o amor que che regalei, levían de min, que outras vendéroncho.

O esotérico e o simbólico impregnan a obra de Isaac Díaz Pardo facendo desta unha traxedia que se afasta de todo convencionalismo formal e temático, malia que reflicte unha evidente influencia xa non só dos referentes míticos da Antigüidade Clásica, senón tamén dos procedementos creativos e teorizacións artísticas do mesmo período¹⁴⁵. Resulta rechamante este envoltorio nunha peza que no momento presente se cataloga como pedra angular na achega da temática mítica á literatura dramática galega contemporánea, pois semella que a tradición e a vangarda se funden de xeito abrupto sen orixes nin transicións, coma a propia historia do teatro

¹⁴⁵ Cfr. Ruibal 2007.

galego contemporáneo, que tivo que nacer e consolidarse case ao mesmo tempo. Mais tampouco debe entenderse como algo totalmente anómalo dende o momento en que o seu autor desenvolve unha traxectoria na que o compromiso coa terra e o afán renovador son aspectos fundamentais. E tampouco debe esquecerse que a reelaboración literaria do mito implica unha actualización e mesmo unha ruptura para a meirande parte dos autores que se encadran nesta tendencia¹⁴⁶ e Díaz Pardo non é alleo a isto. Destacábase con anterioridade o escaso risco na posta en escena dada pola imprecisión espacial e temporal¹⁴⁷, mais cómpre non deixarse enganar por unha circunstancia que se antolla menor cando se aprecia un escrupuloso coidado por outros detalles, contribuíndo a esa singularidade que se advirte após unha primeira lectura. Faise necesario, polo tanto, afondar nestes trazos dun xeito máis rigoroso ao longo das seguintes liñas.

3.1.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

En primeiro lugar, cómpre dirixirmos a nosa mirada aos personaxes do drama. O protagonismo recae, como é obvio, en Midas, quen na obra de Díaz Pardo non se nos antolla tan obtuso como o debuxan as fontes antigas. A súa caracterización resulta interesante e ata certo punto innovadora, pois o rei torpe, refractario e necio que coñecemos a través de Hixino ou Ovidio muda nun rei “sabio” e “podente” cuxa impericia reside noutros atributos que as versións máis coñecidas do mito non exploraban. Midas atópase inmerso nunha encrucillada existencial e malógrase na súa busca infrutuosa do sentido da vida, en contraposición cun Sileno que se entrega á voluptuosidade arrastrando consigo a todos os seus discípulos a un constante estado de éxtase e embriaguez no que, ironicamente, se manteñen máis conscientes que o rei, quen permanece ancorado ao mundano e ao efémero. Pode que nisto último si se asemelle ao Midas que pediu como don converter en ouro todo canto tocaba e se insira nesa mesma trivialidade, moito máis simbólica que a paradigmática historia reflectida nas versións antigas do mito¹⁴⁸. Hai un xogo constante de dicotomías no desenvolvemento de *Midas*, como ben aprecia Euloxio R. Ruibal (2000: 46):

A dualidade Midas-Sileno, ou se se prefire, corpo-alma, semella un só personaxe desdoblado no seu anverso e no seu reverso. A oposición de forzas establecidas dialecticamente, subliñadas polo simbolismo mitolóxico, fai que o conflito se estableza de maneira psicolóxica, sociolóxica e metafísica. As forzas antitéticas esténdense, por tanto, a outros diversos campos de contrarios: vida/morte, ceo/inferno, auga/viño, ben/mal, claro/escuro, verdade/mentira, riqueza/humildade, individualismo/colectividade, capitalismo/socialismo, gnosticismo/agnosticismo, etc.

Este xogo agocharía unha crítica contundente contra o materialismo, o capital e o frenético avance dun mundo en realidade perdido e desesperanzado¹⁴⁹ e nel tamén participan protagonista e antagonista.

¹⁴⁶ Cfr. Fernández Delgado 1996: 88-9; Ragué Arias 1991: 13-25; Ruibal 2000: 46.

¹⁴⁷ En ningún momento se explicita nin nos acoutamentos nin no texto dialogado a ubicación da trama e dos personaxes na antiga Frixia, por exemplo. A falta de indicacións a este respecto mestúrase con algunhas alusións que dan conta da “galeguización” da pasaxe mítica, tal é o caso dos cantos dionisiacos que entoa Sileno: “Bebamos do Ulla,/ do Riveiro de Avia/ os caldos sabrosos/ que as vidras regalan.” (Díaz Pardo 1957: 12).

¹⁴⁸ Cfr. Diel 1998: 111-8.

¹⁴⁹ “Pero a sabiduría que se lle concede ó poderoso rei é de maneira irónica; representa ao absurdo progreso da civilización occidental. Midas non é ditoso coas riquezas nin co coñecemento científico. En clara contraposición, Sileno, personificación, coma no mito, do vello vicioso, lascivo e borracho, si que posúe a sabedoría, pois coñece o segredo da fin do home.” (Ruibal 2000: 45-6).

Na primeira incursión do teatro galego contemporáneo na temática mítica clásica, Díaz Pardo presta pouca atención aos personaxes femininos (algo que tenderá ao cambio nas seguintes obras a analizar). O único personaxe feminino con relevancia no texto é Silva. Pese a ter a súa importancia no devir da acción pola súa relación cos dous personaxes principais, Midas e Sileno, apenas se lle dá profundidade a prol dunha mellor caracterización dos anteriores. Silva é a filla de Sileno, desexada polo rei Midas, entregada ao éxtase hedonista impulsado polo pai e ambigua no tocante aos seus sentimentos cara o monarca. O seu parlamento final (Díaz Pardo 1957: 42) resolve toda vacilación ao manifestar o seu amor polo rei pero tamén unha condena á súa actitude e á súa teima en acceder ao segredo último da existencia, tarefa na que, por suposto, fracasa.

Os elementos que por tradición se vinculan directamente ao xénero trágico semellan diluídos, malia que se recorre a unha temática e a uns personaxes procedentes do mito clásico e a certos recursos que tamén teñen o seu gromo na literatura grecolatina como a écfrase¹⁵⁰. Non semella pouco razoable introducir neste apartado o singular tratamento do coro, peculiaridade na que unicamente incide Ricardo Carvalho Calero (1981) no seu breve comentario á obra. Sileno rodéase dun amplo grupo de discípulos que seguen as súas ensinanzas pero que, sobre todo, animan ao canto e á danza contribuíndo ao avance da acción dun xeito moi similar ao que se aprecia na traxedia grega. Este coro, que non aparece denominado como tal na relación inicial dos personaxes da obra, rara vez interrompe o devir dos acontecementos e si se atopa ben integrado na estrutura do drama. Proba disto é o comezo do acto primeiro, na que Sileno adopta un rol de claras similitudes co corifeo¹⁵¹. O que na traxedia clásica podería ser un prólogo¹⁵² aquí emprázase por un recitado a cargo de Sileno (Díaz Pardo 1957: [11]):

Non agardo sabios antr'os qu'eu invito,
agardo rapazas de seos frolicos.
Ouro me prometen, poder me ofresceron;
as nenas belidas dan soio o qu'eu quero.
Non quero xantares que a vida conservan;
só diante un bo viño nosa vida medra.
Nin quero promesas de vidas futuras;
rapazas fermosas tan soio perduran.
Mañán has de sere o máis que se pode,
dixéronme; i-eu dixen “mal onda te afogue”.
E sen importancia dixéronme un día
que unha nena loira bicarme quería,
e millor noticia xamáis atopara:
bicar unha nena e logo apertala.
Muller virtuosa para quen a queira;

¹⁵⁰ “The early meaning given “ekphrasis” in Hellenistic rhetoric [...] was totally unrestricted: it referred, most broadly, to a verbal description of something, almost anything, in life or art. Whatever the object it was to describe, and whether in rhetoric or poetry, it consistently carried with it the sense of a set verbal device that encouraged an extravagance in detail and vividness in representation, so that – as it was sometimes put – our ears could serve as our eyes since “[ekphrasis] must through hearing operate to bring about seeing.” More flagrantly than other rhetorical devices of the second sophistic, the ekphrasis, as an extended description, was called upon to intrude upon the flow of discourse and, for its duration, to suspend the argument of the rhetor or the action of the poet; to rivet our attention upon a visual object to be described, which it was to elaborate in rich and vivid detail. It was, then, a device intended to interrupt the temporality of discourse, to freeze it during its indulgence in spatial exploration” (Krieger 1992: 7). Vid. Krieger 1992: 31-90; Wagner 1996: [1]-40.

¹⁵¹ Díaz Pardo 1957: [11]-5.

¹⁵² Segundo se observa nas traxedias conservadas, o prólogo é unha parte do esquema xeral da traxedia que está aberta a todo tipo de personaxes (Eurípides mesmo inclúe personaxes de baixa extracción social como escravos ou labregos) e isto non exclúe ao coro. Porén, os casos nos que esta circunstancia se dá non son os maioritarios, tan só nas *Suplicantes* (vv. 1-175) e *Os persas* (vv. 1-139), ambas de Esquilo (vid. Crespo 2004).

eu quero as que dicen “faimo o que ti queiras”.

Os corpos tapados de fermosas nenas
é gloria dos homes gardada en conserva,
é viño pechado en fondas adegas.

Máis adiante, os seus discípulos (que poderían equivaler ao resto de integrantes dun coro) seguen ao seu líder nunha sorte de párodos coa entoación do que o propio autor denomina no acoutamento “himno de bébedos” (Díaz Pardo 1957: 12):

Bebamos do Ulla,
do Riveiro de Avia
os caldos sabrosos
que as vidras regalan.
Os mares se beben
as augas dos ríos,
os ríos das fontes,
as fontes do infindo.
O infindo se bebe
as augas dos mares.
Bebamos nosoutros
que n-hai quen nos gañe.

Dótase o comezo da obra dunha estrutura análoga á da traxedia, pois a continuación sucédense escenas de diálogo a modo de episodio entre Sileno e os seus discípulos, incluíndo ao discípulo traidor, que será o que introduza ao rei Midas na acción. Porén, pode que a conclusión do acto non se asemelle tanto ao *exodos* propio da traxedia (Díaz Pardo 1957: 16-21) e que no segundo e terceiro acto se lle vaia restando importancia ás intervencións corais. Aínda así, o coro de discípulos e Sileno cando adopta o papel de corifeo, ten unha relevancia máis que notable no desenvolvemento do primeiro acto. Cómpre facer notar o papel activo do coro nesta primeira parte de *Midas* por un motivo de suma importancia: as obras que se irán escolmando neste traballo tenderán a afastarse do referente tráxico antigo en maior ou menor medida tamén a través da inclusión ou eliminación do coro, personaxe colectivo tan crucial en todas as traxedias conservadas. Isaac Díaz Pardo, sempre dende a súa condición de pioneiro, opta por introducir un coro de funcións moi similares ás do coro da traxedia grega clásica pero recorrendo a unha evidente e necesaria transformación da súa composición, conduta na escena e forma dos recitados.

Aínda que *Midas* non é unha obra enteiramente construída sobre o verso, a lírica impregna os seus tres actos dende o mesmo comezo. Como xa se puido comprobar nos textos citados, Díaz Pardo combina prosa e verso dun xeito que tamén atopa certo parangón na traxedia, mais tampouco convén obstinarse nesta similitude, principalmente polas diferenzas tan acusadas que se dan entre a poesía contemporánea e a lírica grega antiga, que segue unha serie de convencións métricas moi distintas e mesmo se cingue a contidos moi concretos. A única excepción que se podería tomar en consideración é o “himno de bébedos” entoado nos actos primeiro¹⁵³ e terceiro¹⁵⁴, que por un intre podería lembrar pola súa temática á lírica epigramática báquica¹⁵⁵.

¹⁵³ Díaz Pardo 1957: 12.

¹⁵⁴ Díaz Pardo 1957: 30.

¹⁵⁵ “El epigrama se desarrolló en época alejandrina, en una gran parte, dentro del contexto del banquete, el συμπόσιον, literalmente, “el acto de beber juntos”, de modo que el vino resulta un tema central alrededor del cual se desarrollaron los otros muchos que pueden ser propios de una reunión de amigos: el amor, el disfrute de la vida, etc. Dada la importancia del banquete

Mesmo cabe a possibilidade de que a composición de dito himno se levase a cabo baixo unha influencia directa deste xénero tan propio da literatura grega, pero tamén cómpre considerar a proxección da propia traxedia neste caso e outros exemplos menos líricos e máis narrativos. E aínda así, toda hipótese cae no terreo da especulación: Díaz Pardo, pola súa formación, seguramente accedeu aos textos trágicos gregos e deste xeito puido adaptar con liberdade pero con coñecemento un xénero cuxo emprego reconece dende o mesmo título¹⁵⁶. Porén, sen máis datos non procede comparar dende un punto de vista formal ambos tipos de lírica (máis alá de destacar que o compoñente lírico está presente tanto na traxedia clásica como na obra de Díaz Pardo). Ademais, o cultivo da poesía na literatura galega dende o Rexurdimento proporciona outra canle de influencia que non se pode ignorar.

3.1.5. Recepción e interpretación da obra

Aínda sendo Isaac Díaz Pardo unha figura sobranceira na cultura galega do século XX, a súa parca obra dramática pasou practicamente desapercibida para o ámbito académico e non abundan os traballos acerca do Díaz Pardo dramaturgo. Son poucos os autores que simplemente a mencionan¹⁵⁷ e escasean aínda máis os que se amosan interesados en profundar no díptico trágico que compoñen *Midas* e *O Ángulo de Pedra*. Un deles é o gran investigador da literatura galega contemporánea, Ricardo Carvalho Calero, quen nun único parágrafo se fai eco da condición de obra precursora do *Midas* e explica *grosso modo* o seu argumento e trazos formais máis significativos (Carvalho Calero 1981: 397):

*A palliata*¹⁵⁸ máis antiga que podo registrar é unha peza titulada *Midas* e publicada en 1957. O seu autor é Isaac Díaz Pardo, que a escribeu en verso e prosa, con coros e bailes, e a titulou “tragédia en tres actos”. Non hai que crer que os coros e as danzas están realmente integrados con pertinencia na estrutura da obra, senón que máis ben son secuencias da acción, que escenifica a historia da consulta de Midas a Sileno en verbo do que máis lle convén ao home. Trata-se dunha peza filosófica, pesimista e hedonista. Pola súa técnica máis nos fai pensar nas pezas de Gide, como *Thésée* ou *Oedipe*, que tendo forma dramática, son en certo modo diálogos socráticos, que no teatro puro de tema grego, que soi desenrolar unha tese, mais a través da dinámica dun proceso activo.

Carvalho Calero non se detén máis na súa esquemática análise. Porén, os poucos datos que achega son moi atinados e dan conta das peculiaridades desta obra. Por outra banda, Manuel Lourenzo, autor, director e actor teatral, compón unha crítica que se cingue ás sensacións e impresións que producen uns textos conectados coa obra plástica do propio Díaz Pardo (Lourenzo 2006: 228):

Estas obras [*Midas* e *O Ángulo de Pedra*], que supoño inestreadas, respiran carnalidade, barroquismo, exceso orxiástico e tamén un didactismo que nunca chega a abafalas, porque pode máis o impulso dionisiaco do que a necesidade de pór orde nos sistemas invocados, resultado dunha fisicidade que as asocia ás pinturas oleosas –as propias pinturas de Isaac– ou a grupos escultóricos dotados de vida.

como acto social en la cultura griega de todos los tiempos, estos motivos y temas aparecen también fuera del género epigramático.” (Ortega Villaro 2006: 22-3)

¹⁵⁶ Díaz Pardo 1957: [7].

¹⁵⁷ Vid. Amado Rodríguez 2012: 359; Fernández Delgado 1996: 61; Lourenzo & Pillado Mayor 1979: 107; Riobó 1999: 63; Seoane 1996: 77.

¹⁵⁸ Carvalho Calero reconece como *fabula palliata* “o drama de personaxes gregas, como o denominaban os romanos. Que os herois vistan *pallium* ou *gabardina*, ja é secundario” (Carvalho Calero 1981: 396) sen facer ningunha outra distinción ulterior.

Non cabe dúbida de que esta é unha obra de gran complexidade e toda unha rareza non só no teatro galego contemporáneo senón en todo o conxunto do repertorio literario na nosa lingua. Talvez sexa este o motivo polo que tan poucos investigadores se sentiron atraídos por ela, pois á súa nada sinxela estrutura formal e narrativa engádese a dificultade para achar exemplares da mesma. Tamén cómpre considerar a posibilidade de que esta contribución ao drama en galego se vexa eclipsada pola propia personalidade do autor, vinculada a tantos fitos de enorme envergadura nos eidos cultural e social. Por iso, a miúdo, os estudos que se fan eco da existencia do *Midas* non exceden a pura mención ou se limitan a dar uns poucos trazos básicos que sitúen en antecedentes a un hipotético lector. Porén, as reflexións dos distintos autores que tiveron en conta a obra dramática de Isaac Díaz Pardo, xunto cunha primeira lectura do texto, permiten dar como certos unha serie de datos:

En primeiro lugar, que Isaac Díaz Pardo escribe a primeira obra teatral en galego que recorre a unha temática e unha iconografía claramente vinculadas á Antigüidade Grecolatina. Isto é, trátase da primeira mostra da literatura dramática galega de tema clásico.

Por outra banda, o tratamento do material mitográfico que o autor manexa (extraído de Plutarco pero ao que o noso autor debeu acceder tamén a través de Nietzsche) busca innovar, polo que introduce modificacións significativas na trama e na caracterización dos personaxes. Non por obvio é menos importante destacar este trazo, posto que o recurso á variación e transformación do mito é unha constante dende a traxedia grega clásica até os nosos días¹⁵⁹. Os autores galegos que retoman esta práctica nos anos posteriores tamén o farán a distintos niveis cunha menor ou maior proximidade aos tópicos e formas da literatura galega e Díaz Pardo é o primeiro autor que o fai na literatura dramática galega contemporánea.

O teatro francés contemporáneo revelarase como o principal intermediario entre a tradición do drama clásico e o teatro galego contemporáneo. Moitos dos dramaturgos que *a posteriori* incorporan os modelos do mito grecolatino ás súas obras coñecen a traxedia e a comedia antigas pero tamén coñecen ben aos dramaturgos franceses, as reescritas que estes fan das grandes obras do teatro clásico e os elementos das novas correntes literarias que engaden a estas obras. Díaz Pardo, home formado e erudito (especialmente no ámbito das belas artes), puido ter tamén un completo coñecemento da dramaturxia francesa e do tratamento que nela se facía dos mitos gregos e latinos, pois o seu *Midas* funde o mito clásico con algúns riscos dos movementos que se desenvolveron no país veciño e tamén no resto das literaturas europeas durante o século XX tales como o existencialismo ou o teatro do absurdo¹⁶⁰.

O carácter polifacético e ilustrado de Isaac Díaz Pardo reflíctese na súa escrita, que combina conceptos en aparencia tan dispares como a forma dramática máis pura (diálogo) e as descrições efrásticas¹⁶¹ máis propias da narrativa, con longos acoutamentos que retratan case fotograficamente o desenvolvemento dunha escena que ben podería tratarse dunha representación pictórica¹⁶². Hai, polo tanto, unha continuidade e unha progresión entre o traballo do Isaac pintor e o do Isaac dramaturgo¹⁶³.

¹⁵⁹ Cfr. Hight 1978: [331]-58

¹⁶⁰ Cfr. Lourenzo & Pillado Mayor 1979: 123-4; Ruibal 2000: 47.

¹⁶¹ Vid. Díaz Pardo 1957: 19; *ibid.* 26; *ibid.* 35.

¹⁶² Cfr. Lourenzo 2006: 228; Ruibal 2007: 1408.

¹⁶³ “Os pinceis, xa que logo, foron substituídos pola pluma. A creación non se detivo, que continuou, mesmo de xeito plástico, xa que a lectura das pezas dramáticas de Díaz Pardo fainos ter a veces a impresión de que se pintaron con palabras. Unha serie de elementos visuais contribúen a conformar esa sensación [...] Non son unicamente os evidentes aspectos mitolóxicos explicitados na temática da súa pintura [...] os que teñen continuidade na literatura dramática; tamén a preocupación social [...], a presenza do baile e da música, a proliferación da morte, o gosto polo nu, a maternidade... O uso da antítese ou da composición grupal tampouco deixan de advertirse. Pero é, sobre todo, a plasticidade a que lle proporciona ó teatro diazpardiano un acusado tratamento pictórico.” (Ruibal 2000: 42-3)

Deste xeito, o autor compostelán non só dá vida a unha peza teatral que mantén unha absoluta coherencia co seu pensamento, compromiso e traxectoria artística senón que dá inicio a unha tendencia literaria cuxo desenvolvemento e consolidación merecerán máis liñas ao longo deste traballo. A verdadeira importancia do *Midas* no contexto particular do sistema teatral galego e no conxunto global da literatura galega contemporánea é precisamente este, o seu carácter cronoloxicamente indiscutible de fito fundacional na literatura dramática en lingua galega. Dita importancia amplifícase co seu valor literario, que vai máis alá do seu valor case arqueolóxico ao ser unha obra tan pouco e mal coñecida, e así cómpre velo á hora de analizar o seu lado máis puramente formal en comparación co mito xa coñecido e coas convencións do xénero clásico que trata de emular, a traxedia.

A traxedia do rei Midas chega ao teatro galego inmerso no espírito pesimista propio da posguerra europea. O mito actualízase para dar voz e prestixio a unha dramaturxia, a galega, pero tamén para situar a creación literaria nesta mesma lingua na vangarda das tendencias chegadas do vello continente. Isto ocasiona que Díaz Pardo proceda á escrita da súa obra á francesa, recorrendo a un mito secularizado e despojado dalgúns dos valores que se lle concederon na Antigüidade para realizar unha lectura da problemática do ser humano dun xeito universal e imperecedeiro, neste caso aplicando unha lectura existencialista¹⁶⁴. Por suposto, esta práctica non é exclusiva de Díaz Pardo, senón que se insire no *modus operandi* habitual dos autores contemporáneos que levaron a cabo diferentes reescritas míticas na literatura universal¹⁶⁵. Pero, de novo, a novidade reside en facelo nunha lingua minorizada e nun medio hostil. O resultado é un Midas confuso e ofuscado, cuxa existencia perde toda razón, reflectindo dalgún xeito a través do personaxe mítico a aflicción e a angustia dunha época. O propio Sileno dá conta disto no *agón* final co rei (Díaz Pardo 1957: 36):

Cúlpasme que Silva careza de honra
ou gardar segredos da eisistenza nosa.
Con istes segredos a vida che sobra.
O mellor que pode pasarche é que morras.
A maor disgracia foi nacer e agora.
Que non haber nado fora millor cousa.
De ter que nacer, en eras remotas,
cando a nosa especie saía das somas.

E posteriormente engade (Díaz Pardo 1957: 39-40):

Seguiredes falando dos privilexos de caste, do patriotismo e da herdanza que sobre nós pesa, e dos misterios i-espranzas que poñedes alén da terra; tristes enfermidades da concenza humán que fan inútiles as mañíficas cincunvolucións do cerebro do home, separándonos, deixándonos un fondo abiso antr-os grupos de poboadores da terra, e antre cada un dos seus homes, pra logo ti, o sabio Midas, dubidar da túa obra preguntándote a que conduz todo isto. Olla Midas: a túa obra xa está rematando, afórralle tempo ó tempo. Midas, pouca alternativa che queda ca morte. Afórralle traballo ao tempo e mátate ti mesmo. Túa vida é soio como un cirio alcendido n-un día de preno sol, ridícula presenza en meio d-iste ardoroso transcurrir.

¹⁶⁴ Vid. Dreyfus & Wrathall 2006; Mounier 1967.

¹⁶⁵ Highet asegura, referíndose ao caso concreto dos autores franceses, que “encuentran cierto alivio en humanizar, destronar y aun vulgarizar algunas de las imponentes y majestuosas tradiciones antiguas. Al acercar los mitos a la humanidad los hacen más reales”. (Highet 1978: 348-9).

O propio autor confirmaría esta interpretación nos anos posteriores, retomando o personaxe con outros pretextos non literarios, concretamente nun artigo de prensa igualmente titulado “Midas”, publicado en *La voz de Galicia* o 4 de agosto de 2002:

Midas, logo de consultar o oráculo e que este lle dixera que o único que podería darlle razón do futuro era Sileno, alá foi a por el. Sileno era un xenio da terra frigia, pai matricio e aio de Dionisio, ficaba sempre bébedo disfrutando tumbado dos praceres que herdara da natureza, como un animal aínda con pezuños nos pes e moito pelo. Sileno botoulle unha ollada a Midas mentras este lle preguntaba que era o que máis conviña para o futuro. Sileno dou media volta e seguiu bocexando. Pero Midas era o rei, tiña o poder e era dono do ouro e non podía aceptar esa desatención daquela besta bébeda, aínda que sabedora do segredo que gardaba da existencia do home. Midas púxolle a punta da súa espada nas costas e díxolle que o atravesaría se non lle respondía ó que lle preguntou. Sileno pensou que esta besta de rei sofisticado podía acabar coa súa vida que é a única posible sobre a terra, e voltándose a Midas díxolle que o mellor que lle podía pasar a un rei como el era non ter nacido, pero xa que naciches, o mellor é que morras axiña. A lenda non di como reaccionou Midas, aínda que no seu desespero quizás pinchou algo a Sileno coa punta da súa espada.

3.1.6. Conclusións

Isaac Díaz Pardo imaxina o primeiro heroe trágico das nosas letras cunha perspectiva claramente universal, escollendo un mito sen referencias dramáticas previas na literatura grega clásica e quitándolle parte do seu revestimento lendario, mais sen someterse por completo á súa modernización. *Midas* é unha obra complexa, filosófica e poética e cunha riqueza compositiva que fai aínda máis ardua a súa interpretación, un “diálogo socrático”¹⁶⁶ con proxección literaria mundial grazas ás súas influencias. Mais todo isto prodúcese nun panorama sinaladamente complicado para a literatura en galego e semella que *Midas* aínda a día de hoxe arrastra esa falla, pois ao escaso coñecemento das reinterpretacións dos clásicos grecolatinos na literatura dramática galega contemporánea súmase a limitada transmisión do texto, que comeza a miles de quilómetros da terra natal do autor. Un dos obxectivos da recente reedición do texto é precisamente este: poñer de relevo un texto cun valor histórico e literario incalculables a miúdo esquecido. Porén, estamos ante un feito irrefutable: *Midas* é a primeira, a obra que marca a orixe dun fenómeno que perdura ata a actualidade, que é a reescrita e adaptación dos mitos e das obras do teatro clásico na dramaturxia galega.

3.2. EDIPO (1961) DE MANUEL MARÍA

3.2.1. Introducción: a obra e o seu contexto

O percorrido dos clásicos grecolatinos na literatura dramática galega contemporánea continúa na diáspora e continúa instalado na Arxentina, lugar onde acha recoñecemento a segunda obra recompilada nesta escolma, o *Edipo* de Manuel María (1929-2004). O célebre poeta da Terra Chá concibe o primeiro Edipo das nosas letras nunha xuventude que o propio autor xulga inexperta¹⁶⁷ pero que non foi impedimento para que esta peza fose galardoada co premio “Vilar Ponte” do Centro Galego de Bos Aires en 1961, un ano despois da súa escrita. A obra permanecería inédita até o ano 2003, momento no que a Biblioteca-Arquivo Teatral

¹⁶⁶ Así chega a denominala Ricardo Carvalho Calero, como se viu previamente (Carvalho Calero 1981: 397).

¹⁶⁷ O propio Manuel María asegura nun prólogo a esta obra que “ao reler, despois de tantos anos, esta humilde obra da nosa autoría —é abismal a grandeza do mito comparado coas nosas escasas forzas e saberes— case nos resulta unha descoñecida e máis inconsistente e pobre do que nós coidabamos” (Manuel María 2003: 12).

“Francisco Pilado Mayor” (dependente da Universidade da Coruña)¹⁶⁸ a publica nunha esmerada edición a cargo de Miguel A. Mato Fondo.

Máis de catro décadas separan a tímida difusión que tivo a obra no exilio e o seu renacer como texto teatral debidamente publicado, algo que non é un feito illado na traxectoria do seu autor¹⁶⁹. Durante ese tempo foi relativamente ignorada, sendo citada por uns poucos autores que se fixeron eco da súa existencia¹⁷⁰ pero manténdose descoñecida de forma xeralizada tanto para o gran público como no ámbito académico. O contexto histórico apenas varía do que condicionou o nacemento do *Midas* de Díaz Pardo e, malia que a década dos 60 finalizará con visos de apertura, todos os cambios socio-económicos non se traducirán en cambios políticos. Proba disto é que *Edipo* acadara recoñecemento na Arxentina moito antes de que puidese ser coñecida e gozada na Galicia natal do autor. E até os nosos días, non hai constancia de que fose representada, a pesar dos infrutuosos intentos de dramaturgos e estudiosos como Lino Braxe¹⁷¹.

3.2.2. O tema na tradición

O ciclo tebano entra na dramaturxia galega por primeira vez a través de Manuel María, quen, atraído pola riqueza e complexidade dun dos seus máis célebres mitos, o de Edipo, leva a cabo unha reescrita que se mira directamente no espello da traxedia grega clásica pero tamén nas tendencias literarias chegadas do continente europeo¹⁷². O *Edipo* do autor chairego cinguese ao mitema legado por Sófocles nas súas dúas traxedias sobre o malfadado rei de Tebas, *Edipo Rei* (424 a.C.) e *Edipo en Colono* (401 a.C.), mais tamén se achán certas similitudes coa *Antígona* (442 a.C.) do mesmo autor e na recreación posterior do francés Jean Anouilh, representada en 1944.

As innovacións introducidas son significativas mais non inxentes, pois o *Edipo* galego mantén unha escrupulosa fidelidade aos orixinais de Sófocles. A escolla dos episodios míticos da casa dos Labdácidas, o desenvolvemento da historia, os personaxes e outros motivos retrotraen ao lector/espectador a unhas traxedias que o autor debeu coñecer moi ben e que constitúen o principal material de partida para a reelaboración da trama mítica, dado que non se conservan os poemas épicos tebanos¹⁷³ que precederon e con toda probabilidade inspiraron

¹⁶⁸ A Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor” nace en 1996 froito dun convenio entre a Universidade da Coruña e o escritor e investigador Francisco Pillado Mayor, quen cedeu á institución unha ampla recompilación de fondos documentais sobre o teatro. Como parte da súa actividade divulgadora do teatro en galego, a Biblioteca-Arquivo tamén puxo en marcha un servizo de publicacións con catro coleccións destinadas á publicación de obras dramáticas de diferentes literaturas, sendo a serie azul a dedicada ás obras galegas (vid. Tato Fontaíña 1999: 80). O texto mecanografado orixinal do *Edipo* de Manuel María consérvase actualmente neste arquivo.

¹⁶⁹ *Elexías á miña vida pequeniña*, poemario de xuventude de Manuel María de corte existencialista, sufriu idéntico destino: foi escrita en 1950, logo esquecida e extraviada polo propio autor e finalmente recuperada para a súa publicación grazas ao achado dunha copia conservada por Álvaro Cunqueiro que lle fora enviada polo poeta chairego (vid. Manuel María 2004: 7-26).

¹⁷⁰ Fernández Delgado 1996: 66; Ragué Arias 1991: 31-4.

¹⁷¹ Manuel María foi o autor homenaxeado no Día das Letras Galegas do ano 2016, o que para moitos supuxo unha oportunidade para dar un impulso á divulgación da súa obra. Nun artigo (Braxe 16/05/2016) e nunha entrevista televisiva (Braxe 20/05/2016) dese mesmo ano, Lino Braxe dá conta das dificultades achadas para levar á escena galega unha montaxe do seu *Edipo* co gallo da efeméride criticando a falta de interese polas historias carentes dun ton cómico e a ignorancia dos responsables de programación dos espazos teatrais, guiados unicamente polo aspecto mercantil. Porén, non descarta que a súa versión de *Edipo* chegue aos escenarios nos anos seguintes.

¹⁷² “Naquela época a mitoloxía teatral grega estaba de moda en toda Europa e tamén –como non– en Galicia [...] Os mitos consagrados historicamente utilizábanse para disfrazar situacións e discursos que, doutro xeito, dificilmente sortearían as censuras estabelecidas [...] O mito de Edipo é moi rico e complexo e xa fora tratado, como se sabe, maxistralmente polos tráxicos gregos. Nós simplificámolo –conscientes de que o empobreciamos– e quixemos escribir unha obra sen pretensións...” (Manuel María 2003: 12).

¹⁷³ Vid. Bernabé Pajares 1979: 39-79; Segal 2001: 24-9.

aos poetas tráxicos¹⁷⁴. Como consecuencia disto, o tratamento do mito é eminentemente trágico tanto no plano formal como no argumental e os elementos achados en Manuel María axústanse á tradición do mito na traxedia, a principal canle literaria pola que nos foi transmitido. A inclusión dos mitemas asociados, como a loita de Edipo contra o seu destino, o asasinato do seu pai Laio, o incesto coa súa nai Iocasta, o autocastigo ou o posterior exilio na compañía de Antígona reflicten o importante dominio que exercen os dramas sofocleos nesta reescrita¹⁷⁵.

Aínda que a influencia da dramaturxia francesa é perceptible, cómpre aproximarse á mesma con prudencia, dado que a pegada de Anouilh no texto de Manuel María é de moita menor envergadura e así se especifica no estudo preliminar á obra: Antígona, protagonista da traxedia homónima de Sófocles e secundaria relevante no *Edipo en Colono* do mesmo autor, ten unha presenza destacada en dous dos tres actos da reescrita que nos ocupa e na súa figura céntrase a mención ao cruce de influencias achado na obra (Mato Fondo 2003: 45):

A obra de Manuel María revela concomitancias coa grega e a francesa [a *Antígona* de Jean Anouilh]. Non na presentación escénica, que o noso autor fai grega, tanto na paisaxe, como temos visto, como nas fardas das personaxes. Non obstante, a versión galega introduce a personaxe de Antígona, que aparece en *Edipo en Colono* mais non en *Edipo Rei*, dotándoa dese carácter rebelde que non se somete á lei nin ás conveniencias, que a achega á personaxe feminina de Anouilh. Antígona, na obra do francés e na do galego, é subversiva e o seu é un posicionamento radical fronte á orde establecida que representa Creonte.

Ademais, *Edipo* rescata un mito central no pensamento occidental, permeable a todo tipo de interpretacións filosóficas que atenden tanto ao arquetipo literario como ao paradigma puramente ideolóxico representado en tan polimorfo personaxe. Dende a *Poética* de Aristóteles¹⁷⁶ até os postulados da psicanálise freudiana¹⁷⁷ pasando pola reinterpretación levada a cabo por Séneca¹⁷⁸, o mito de Edipo mantivo a súa popularidade e exemplaridade inquebrantables ao longo dos séculos¹⁷⁹, chegando mesmo a infiltrarse na cultura de masas en

¹⁷⁴ “El árbol genealógico del Edipo literario nos conduce de Eurípides a Sófocles, de Sófocles a Esquilo, de Esquilo a Estesícoro, de Estesícoro a Homero, a Cinetón y a Arctino de Mileto –probables autores, estos dos últimos de la *Edipodía* y la *Tebaida*, respectivamente–, no sin antes atravesar zonas de sombra: el enigma que plantea el final de *Los Siete contra Tebas* de Esquilo, la desaparición de un fragmento importante, la réplica de Yocasta, del poema lírico *Erífila* de Estesícoro; la lamentable pérdida casi total de las epopeyas *Edipodía* y *Tebaida* y la incertidumbre acerca de la anterioridad de estos poemas épicos con respecto a la obra de Homero.” (Morales Peco 2002: 49).

¹⁷⁵ Cómpre precisar este aspecto dado que algúns dos mitemas que Sófocles explota nas súas versións tráxicas do mito non sempre se corresponden cos tratados por Esquilo ou Eurípides. Como adoita ser habitual nas reelaboracións dos traxediógrafos, o mito está suxeito a múltiples variacións e modificacións, tal é o caso das diferenzas achadas entre *Edipo Rei* e, por exemplo, as *Fenicias* (ca. 411 a.C.) de Eurípides. Na obra deste último, Iocasta non se suicida trala descuberta do crime de Edipo e este, aínda se infrinxe a si mesmo o castigo da cegueira, permanece ao seu carón no palacio ata a súa partida ao desterro da man de Antígona (vv. 1540-1765).

¹⁷⁶ “Fue Aristóteles el primero, en la *Poética*, el que hizo del drama de Edipo –naturalmente, el *Edipo* de Sófocles– el modelo por excelencia del héroe trágico. Su mito, sólo con oírlo, provoca un estremecimiento de horror y piedad; Edipo es el ejemplo del itinerario ejemplar de un héroe trágico que permite al público asistir al “cambio de fortuna” (*metabolé*), sin provocar escándalo ya que la suya es la historia de un hombre que, “sin ser extraordinario por su virtud o justicia, pero ni siquiera por maldad o perversión, del estado feliz en el que se encontraba cae, a causa de una culpa, en desgracia (*hamartian*)” (Bettini & Guidorizzi 2008: 174).

¹⁷⁷ Sigmund Freud acuña o concepto “complexo de Edipo” e convérteo nunha das pedras angulares das súas teorías psicanalíticas sobre a interpretación dos soños, ofrecendo unha insólita lectura do mito que exercería unha gran influencia durante o século XX (vid. Alford 1992; Freud 2011; Rudnytsky 1987).

¹⁷⁸ Vid. Séneca 1979.

¹⁷⁹ Vid. Bettini & Guidorizzi 2008: 25-32; Segal 2001: 144-78.

forma de filmes¹⁸⁰ ou cancións¹⁸¹. Precisamente esta multiformidade intrínseca ao personaxe provoca que Manuel María aplique unha lectura diferente, novidosa na literatura dramática galega pero non tan afastada do relato de Sófocles, ao achar inspiración no eido máis cívico e político da traxedia, construíndo unha mensaxe reivindicativa e convertendo o seu *Edipo* nun canto á liberdade e a xustiza.

3.2.3. Estrutura e liñas argumentais

Manuel María é, polo tanto, un dos primeiros autores en introducir a vertente máis ideolóxica e contestataria na recuperación das tramas e personaxes do drama antigo no teatro galego contemporáneo. Escolle a Sófocles e as súas incursións no mito edípico para tal fin, recompoñendo a historia do heroe tráxico por antonomasia do teatro grego clásico e converténdoo nun modelo de goberno xusto e íntegro (Manuel María 2003: 12):

Co Edipo tentamos crear un personaxe que resultase ser un anti-Franco, o tirano cruel e omnipotente que estabamos a padecer. Un Edipo que fose, máis que un rei ou un brinquedo do Destino e da Fatalidade, un home bo, xeneroso, incommovíbel nos seus principios éticos: o xefe humanísimo que endexamais atraízoa ou atraizoará a súa xente, cumpridor do seu deber ata as derradeiras consecuencias, disposto a sacrificar a vida polos seus ideais se preciso for.

Edipo é unha traxedia dividida nun prólogo e tres xornadas, que se corresponden cos actos, e cada xornada subdivídese en seis escenas. O formato segue con fidelidade as convencións dramáticas actuais, delimitando con suma exactitude a estrutura da trama e indicando con precisión as suxestións para a súa posta en escena. A presentación dos personaxes que precede ao prólogo amosa practicamente os mesmos caracteres que aparecían nos textos de Sófocles, con algunhas ausencias destacadas coma o adiviño Tiresias (de *Edipo Rei*) ou Polinices e Teseo (ambos de *Edipo en Colono*).

Tras a primeira e única intervención do Narrador no prólogo, quen presenta o argumento e o personaxe principal dende unha perspectiva ancorada á actualidade, a acción dá comezo na “Xornada I” (Manuel María 2003:71-83). Se ben no acoutamento do prólogo (Ibid. 69) se aconsellaba que o Narrador se mantivese ao outro lado do pano, co primeiro acto descóbrese a escenografía, cuxa planificación se caracteriza polo seu conservadurismo. Explicítase que “o decorado representa unha habitación ao xeito grego” e que “o autor cavila, ao maxinar esta decoración, no azul dos ceos da Hélade, tantas veces por el soñados¹⁸²”, retrotraendo á audiencia ao escenario tradicional da traxedia clásica. Porén, hai unha diferenza que chama poderosamente a atención (e isto sucederá tamén en moitas obras posteriores): a acción desenvólvese nun espazo interior e privado, unha habitación, e non nun exterior público.

¹⁸⁰ A achega do controvertido cineasta italiano Pier Paolo Pasolini na súa película de 1967 *Edipo Re* revélase como unha das máis importantes, xa que recolle a influencia de Sófocles mais tamén a de Sigmund Freud sobre a interpretación deste mito: “Pasolini tries to suggest the universality of the “Oedipus complex” by telling the story in three different settings: ancient Thebes (for the dominant part of the film), a vaguely nineteenth-century village in southern Italy, and a contemporary industrial city. Pasolini tells the story biographically, from Oedipus’ birth to his blinding and his aftermath, but makes heavy use of the Sophoclean text when he comes to the plague at Thebes. His Oedipus is an impulsive, passionate, sensual man, with little of the searcher after truth about him. Instead, the film (like the versions of Dryden and Hoffmansthal) lingers on the sexual attraction between Oedipus and the queen. It links the crime and the punishment not only by using Jocasta’s huge brooch as the instrument of Oedipus’ self-blinding, but also by focusing on it earlier in the several scenes of love-making in the marital bed.” (Segal 2001: 159)

¹⁸¹ As melodías de artistas tan dispares como The Doors (nalgúnhas versións do seu tema de 1967 *The End* inclúense referencias ao mitema do incesto) ou Regina Spektor (*Oedipus*, pertencente ao seu álbum de 2002 *Songs*) reflicten a pegada que os clásicos e a súa mitoloxía deixan tamén na cultura de masas.

¹⁸² Manuel María 2003: 71.

Concédeselle unha gran importancia á iluminación, “non moi intensa” no prólogo pero “natural e leda” na primeira xornada.

O coro é o único que aparece na escena primeira (Ibid. 71-2). *Edipo* retoma este personaxe colectivo practicamente sen alterar as súas funcións. Nunha intervención en verso, loan a Edipo, o rei de Tebas, enalzando todas as súas virtudes (“Quen tan nobre como Edipo?” “Quen tan leal como Edipo?¹⁸³”) e lembrando as súas xestas (“Quen vencería a Esfinxe insaciábel, vencedora dos homes?¹⁸⁴”).

Coa chegada de Edipo prodúcese o cambio de escena (Ibid. 72-4). O corifeo saúda ao rei e ambos manteñen un diálogo que serve de introdución para o personaxe protagonista e que ao mesmo tempo amosa unha notable carga irónica que se irá acentuando no transcurso da obra. Edipo declárase feliz mais sospeita da súa felicidade ata o punto de amosarse incrédulo ante a súa condición de rei. O corifeo non deixa de gabar ao seu rei, lembrando a xesta da esfínxe e mesmo deificando por esa fazaña a súa figura en detrimento dos deuses recoñecidos pola cidade, atrevemento que o propio Edipo censura (“Non blasfemes! Que sabes ti dos deuses? Que é o que pode facer un home diante dos deuses máis que cumprir a súa vontade?¹⁸⁵”).

Na escena terceira (Ibid. 74-8) fai a súa aparición Creonte, quen mantén con Edipo un longo *agón* tras anunciarlle que a epidemia de peste asolaga a cidade. Creonte expresa sen ningún tipo de sutileza as súas sospeitas cara Edipo como culpable da carraxe dos deuses (“Alguén impuro hai entre nós. E matino que ese impuro elo ti.¹⁸⁶”). Edipo recrimínalle a súa cobiza e acúsao de mentir (“as palabras túas máis que palabras humanas son falas dunha cobra¹⁸⁷”) mentres o corifeo toma partido polo rei (“Ti acusas a El-Rei Edipo, sen motivo. E a túa acusación é grave¹⁸⁸”) á espera de que o oráculo resolva a disputa.

O encontro ente Iocasta e Edipo centra a cuarta escena (Ibid. 78-80). Nunha conversa de transición entre a exposición do conflito que atinxe a Edipo e a súa resolución, ambos personaxes revélanse namorados e cómplices e amósase a Iocasta como o principal apoio do heroe, ao que trata de tranquilizar tras os ataques do seu irmán Creonte (“Ti xa coñeces a Creonte. Moitas veces fala só por falar¹⁸⁹”). Cómpre destacar tamén nesta escena o emprego da ironía trágica, en especial nestas verbas de Iocasta: “Quérote como ao home máis amante e tamén como se quere a un fillo. Chegaches tan ao fondo de min que é como se te tivese levado nas miñas entrañas¹⁹⁰”.

Na escena quinta (Ibid. 81-3), a suxestión de cambio de luz (“roxa, fera, violenta”) anuncia o desfavorable ditame do oráculo, transmitido polo ancián Sumo Sacerdote de Delfos (“Edipo leva sobre si a maldición da casta de Laio¹⁹¹”). Edipo descobre así toda a verdade, que o home que matou de camiño a Tebas, Laio, era en realidade o seu pai e que casou con súa nai, Iocasta, dando cumprimento á predición do oráculo. Na escena sexta (Ibid. 83), o coro láia-se da sorte de Edipo (“Se os deuses se asañaron co noso Rei, que será de nós?¹⁹²”) e cae o pano.

¹⁸³ Ibid. 71.

¹⁸⁴ Ibid. 71.

¹⁸⁵ Ibid. 73.

¹⁸⁶ Ibid. 75.

¹⁸⁷ Ibid. 76.

¹⁸⁸ Ibid. 77.

¹⁸⁹ Ibid. 79.

¹⁹⁰ Ibid. 80.

¹⁹¹ Ibid. 82.

¹⁹² Ibid. 83.

Edipo marcha ao desterro, cego e farrapento¹⁹³ na compañía da súa filla predilecta, Antígona e xuntos vagan por “unha paisaxe grega verde e doce” nesta Xornada II (Ibid. 85-98). A relación paternofilial e o sacrificio centran o diálogo sobre o que se artella a primeira escena (Ibid. 85-8), na que se presenta a Antígona como a filla abnegada e devota de seu pai que, malia todas as adversidades, se mantén firme e mesmo optimista (“A vida é belida, pai. Procura vivila tal como se che presenta¹⁹⁴”). Edipo rexeita que a situación da súa filla máis querida sexa “camiñar arrastrando como unha carga inútil a pel e os ósos do teu vello pai¹⁹⁵”.

Mentres Antígona busca auga para o seu pai, Edipo convértese no protagonista absoluto da escena segunda (Ibid. 88-9). O seu monólogo reflicte toda a aflición e a desesperanza que o invaden ao terse cumprido o seu destino (“Mais eu non fun dono dos acontecementos. Os acontecementos sempre foron os meus donos, os que me gobernaron.¹⁹⁶”) e dirixe a súa queixa aos mesmos deuses ata rogar que lle dean morte (“Dicídeme, deuses inmortais, que non sofredes, que andades gastando o voso vagar no Olimpo a xogar cos sufrimentos dos mortais: Por que non me matades?¹⁹⁷”). Nese intre, fai a súa aparición un peregrino, sorprendido polo parlamento de Edipo dando comezo á terceira escena (Ibid. 89-92). O peregrino retoma o seu camiño cara Atenas despois de que Edipo e Antígona decidan non acompañalo. Será nas escenas cuarta (Ibid. 92-4) e quinta (Ibid. 95-7) cando Edipo revele a súa identidade a fin de desfacerse de tres insistentes cidadáns que o toman por un rapsoda ao saber del a través do peregrino (“Se che digo o meu nome tremes. Son Edipo!¹⁹⁸”). Os tres cidadáns foxen maldicindo o encontro con el (“Non sei se se vingarán de nós os deuses por falar cun home impuro.¹⁹⁹”) e o coro pecha o acto na escena sexta (Ibid. 97-8) suplicando aos deuses que se apiaden dun Edipo ao que colectivamente seguen apoiando (“Escoitade, ouh deuses, as nosas pregarías!/ Apiadádevos de Edipo noso Rei!²⁰⁰”).

A terceira e última xornada (Ibid. 99-113) amosa na súa primeira escena (Ibid. 99-102) a un Edipo aínda máis canso e farto, rogándolle a Antígona que cese no seu empeño por acompañalo nas súas penurias (“Porque me sinto morrer non teño degaros de camiñar. Vaite ti!²⁰¹”) mentres celebra a súa morte, próxima, e a liberdade que iso significará para a súa filla (“Entón serás ceibe como paxaro no ar e lembrarás o teu vello pai con compaixón e melancolía²⁰²”). A mesma reflexión sobre o alivio que suporá o seu propio pasamento e a aceptación do seu sino ocupa a segunda escena (Ibid. 103-5) protagonizada por Edipo e o corifeo (“Nunca olleí home máis conforme co destino” [...] “Ningún mortal tivo o poder de sufrimento que ti tes²⁰³”).

Dous mensaxeiros van ao encontro de Edipo e Antígona na escena terceira (Ibid. 106-9) e piden que Edipo regrese a Tebas a instancias de Creonte, que busca reparar o mal causado partillando o trono con el e ofrecéndolle a Antígona o matrimonio cun dos seus fillos. Edipo négase a pesar dos argumentos dos mensaxeiros (“Estás purificado e es grato ao corazón dos

¹⁹³ “A vestimenta que Edipo leva nesta segunda xornada é ben desemeillante da primeira: trae un traxe moi pobre e cheo de mendos, como un esmoleiro. Na man, en vez do cetro de Rei, trae o caxado forte e rexo do vagamundo e do camiñante.” (Ibid. 85).

¹⁹⁴ Ibid. 86.

¹⁹⁵ Ibid. 87.

¹⁹⁶ Ibid. 88-9.

¹⁹⁷ Ibid. 89.

¹⁹⁸ Ibid. 96.

¹⁹⁹ Ibid. 96.

²⁰⁰ Ibid. 98.

²⁰¹ Ibid. 101.

²⁰² Ibid. 100.

²⁰³ Ibid. 104.

deuses. Se vés connosco, os deuses seranlle gratos a Creonte²⁰⁴”) e na escena cuarta (Ibid. 110-2) será o propio Creonte o que intente que Edipo cambie de parecer, tamén sen éxito (“Vés polo teu proveito e iso non é nobre. A min os deuses puideron vencerme mais non domeárenme²⁰⁵”). Con Creonte humillado e o favor divino restablecido, Edipo despídese e morre na escena quinta (Ibid. 112-3). O pranto final do coro polo xa finado rei de Tebas remata a obra nunha brevísima sexta escena (Ibid. 113).

3.2.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

Após unha primeira lectura do prólogo, advírtese unha vocación claramente escénica do texto. Non semella que Manuel María concibise a súa obra unicamente para ser lida, senón que tamén se buscaba que fose montada e representada, e os trazos que permiten ratificalo son a interacción coa audiencia e a abundancia de recursos metateatrais²⁰⁶. O narrador, que non se insire na historia e neste caso tamén presentador, omnisciente e periférico como se viu en *Midas*²⁰⁷, introduce a obra (Ibid. 69-70):

Amábeis espectadores: Edipo, o vello, o milenario Rei de Tebas está, unha vez máis, connosco no teatro [...] Edipo é vello. Moi vello. E está canso. A súa canseira débea aos moitísimos anos que leva sofrendo o seu destino, dun xeito ben humano por certo. E tamén, porque ademais das mágoas que lle impuxeron os deuses –que nos semellan moito para seren homes e pouco para ser deuses– engádesse as que lle fixeron sofrer, por se as súas fosen poucas, cantos autores tráxicos –e entre eles o autor desta peza– cada vez que o traen e levan polos escenarios do mundo ao seu gosto e antollo. [...] Neste momento comeza este drama en que Edipo, canso de andar por todos os teatros do mundo, sae, unha vez máis, á escena falando en lingua galega por vez primeira. Como é vello coñece tan ben o seu papel que xa o ten esquecido.

A novísima adaptación de Sófocles en galego de Manuel María está cargada de argumentos, o cal favorece o emprego desta fórmula metaficcional²⁰⁸: Edipo, un dos heroes tráxicos máis populares da literatura grega clásica, foi sucesivamente adaptado e readaptado chegando mesmo á súa necesaria inclusión no repertorio literario en galego. Unha e outra vez o seu destino adverso percorre todas as literaturas dende a grega antiga até a contemporánea e a súa historia sobrevive aos avatares da transmisión textual sendo mediatizada por gran parte dos seus receptores. O personaxe reactualízase ao mesmo tempo que se lle outorga unha autonomía á marxe da autoridade que o recharacteriza. Isto conséguese a través dun pequeno exercicio de reflexión sobre a propia condición do rol, pois descríbese a autoconsciencia como personaxe e actante do propio Edipo, canso das súas coitas pero igualmente farto de ser un obxecto maleable nas plumas dos dramaturgos²⁰⁹. O xogo co espectador é claro, e niso non se distancia das traxedias orixinais, senón que se achega máis ás mesmas (aínda que logo se profunde nunha crítica literaria dentro da propia obra que pouco ten que ver cos seus hipotextos²¹⁰). Faise ao

²⁰⁴ Ibid. 108.

²⁰⁵ Ibid. 111.

²⁰⁶ Vid. Abuín 1996: 13-25; Pérez-Simón 2011: 1-8.

²⁰⁷ Díaz Pardo 1957: [9].

²⁰⁸ Vid. Pérez García 2016: 192-4.

²⁰⁹ Cfr. Hornby 1986: 67-87.

²¹⁰ Cómpre destacar a este respecto o diálogo entre o peregrino e Edipo na escena terceira da xornada II (Manuel María 2003: 89-90): o peregrino irrompe na escena conmovido polo monólogo previo no que Edipo se amosa desesperanzado polas súas desditas e confúndeo cun rapsoda, feito que dá pé a unha nova reflexión metaliteraria, esta vez sobre a lírica e a épica gregas. Así, o peregrino asegura que as palabras de Edipo “non as matinara mellores o divino Píndaro, a quen sentín cantar eu na cidade de Olimpia ao son da Lira” e Edipo asegura que sabe de memoria “os cantos de Homero”. Edipo tamén rexecita o gusto do peregrino pola poesía amorosa xa que “os cantos de amor non teñen a grandeza dos guerreiros. A min os cantos de guerra

público partícipe da propia historia ao xogar co seu coñecemento do mito, que se intúe total²¹¹. E aínda que o lector/espectador poida non observar moitos cambios na trama tras explicarse de novo este episodio da saga dos Labdácidas no que se inspira, o narrador deixa un oco para a sorpresa:

O espectador preguntará que Edipo é este. Que clase de Edipo se quere representar. E está, ao preguntar, no seu dereito. [...] Este narrador –humilde servidor para o que gosten mandarlle– non ten ningunha resposta. Se dixese que Edipo é un heroe, diría verdade. O espectador podería preguntar que é un heroe. E a cousa complicaríase. Este Narrador pode dicir tamén que Edipo é un desventurado, un Rei, un home humilde e orgulloso a un mesmo tempo e sempre desgrazado. O espectador podería preguntar novamente e a cousa –as cousas– complicaríanse moito máis aínda. [...] Por iso o Narrador só di: “A representación vai comezar. Poñede atención e xulgade con benevolencia.”

O prólogo propón unha serie de interrogantes: Por que Edipo? Por que en galego? E por que deste xeito? Se ben a derradeira cuestión se responde moi vagamente, suxerindo unha interpretación do personaxe similar á que se adoita asociar aos heroes tráxicos sofocleos²¹² pero sen aferrarse á mesma como parte do trato co lector/espectador, as dúas primeiras incógnitas poden despexarse con maior claridade. A escolla concreta do personaxe de Edipo, o “anti-franco” do que fala o propio autor no limiar á edición da súa obra, obedece a unha intencionalidade xa probadamente política e aliñada co mesmo sentimento nacionalista e reivindicativo que se estende tamén á súa obra poética. Por outra banda, este *Edipo* probablemente nunca existiría de non ser pola “percepción dunha carencia sistémica, entendida, neste caso a propósito do teatro galego, como un baleiro que debe ser enchido, e que dá lugar a estratexias de planificación repertorial” (Pérez García 2016: 185-6). Isto é, ao afán contestatario e identitario do texto²¹³ súmase unha motivación puramente literaria que continúa a tendencia inaugurada por *Midás*, a de dotar o sistema teatral galego dunha serie de modelos fornecedores de prestixio que polas desfavorables circunstancias que rodean á produción literaria en galego non chegaron antes e así paliar o “déficit proxectivo”²¹⁴ do que adoce, neste caso concreto, o teatro galego contemporáneo.

Poucas figuras resultan tan paradigmáticas coma a de Edipo para abandeirar ambas causas, a política e a literaria. Edipo como personaxe literario e exemplo indiscutiblemente canónico pertencente a unha cultura reverenciada ten unha enorme influencia *a posteriori* na literatura e no pensamento occidentais e non é casual que poida chegar a encarnar un ideal de xustiza e rectitude que nun principio lle pode resultar alleo. Aínda que aquí non se procede a unha secularización total do mito e se respecta bastante a estrutura dos dramas sofocleos, si se desprende de parte desa moral relixiosa e cívica máis propia do teatro antigo para encaixalo

fanme ferver este pouco sangue que aínda corre polas miñas veas” e “os cantos de amor son bos para exipcios, onde polos visto os homes quedan detrás da lareira coa roca na man, mentres as mulleres van aos eidos a procurar a vida.”

²¹¹ O mesmo narrador do prólogo declara que “de todos é coñecido o mito de Edipo que resumiremos brevemente nunhas poucas palabras” (ibid. 2003: 69).

²¹² “The Sofoclean hero acts in a terrifying vacuum, a present which has no future to comfort and no past to guide, an isolation in time and space which imposes on the hero the full responsibility for his own action and its consequences. [...] The source of their action lies in them alone, nowhere else; the greatness of the action is theirs alone. Sophocles presents us for the first time with what we recognize as a “tragic hero”: one who, unsupported by the gods and in the face of human opposition, makes a decision which springs from the deepest layer of his individual nature, his *physis*, and then, blindly, ferociously, heroically maintains that decision even to the point of self-destruction.” (Knox 1964: 5).

²¹³ “Nun estado de nacionalismo literario, a literatura serve como vehículo privilexiado para o imaxinario nacional, xa que asume a función dos restantes discursos sociais, que carecen de fortaleza institucional. Isto repercute nunha falta de autonomía do discurso literario, que se transforma no transmisor das macrometáforas nacionais mediante o emprego da alegoría. O discurso literario articula a identidade colectiva e é frecuentemente reivindicativo.” (Pérez García 2016: 192).

²¹⁴ Termo acuñado por E.J. Torres Feijó (2004) e empregado por F. Pérez García na súa análise do contexto de produción do *Edipo* de Manuel María (Pérez García 2016: 185).

nuns valores democráticos e identitarios²¹⁵ que conflúen nunha causa ulterior: a recuperación e rehabilitación do galego como lingua literaria de pleno dereito. Así se compón o fondo, a mensaxe de protesta encuberta grazas ao revestimento do mito clásico e por iso, a elección do personaxe non pode ser máis apropiada.

Isto conduce, indefectiblemente, a profundar na figura do Edipo concibido polo poeta chairego alén de todo o que se desprende do prólogo. O “anti-franco” e “xefe humanísimo” que se nos avanzaba no limiar cingúese a estas características: Edipo é moito máis ca un heroe ou un líder e o valor destas categorías mingua ante o home incorruptible que se erixe na adversidade e acepta o seu trágico sino. Malia todo, dubida (“Eu aínda non sei se teño forzas para ser home, para canto máis se as terei para ser rei”²¹⁶) e critica a arbitrariedade da providencia divina (“Os deuses axudan a quen lles peta”²¹⁷). Iso non quere dicir que Edipo non sexa piadoso nin tema a autoridade dos deuses, o heroe trágico acepta os seus designios (“Que é o que pode facer un home diante dos deuses máis que cumprir a súa vontade?”²¹⁸) aínda que a súa firmeza se debilite nos momentos máis duros da proba²¹⁹.

Na primeira xornada da obra, claramente análoga ao *Edipo Rei* de Sófocles, o heroe marca unha distancia co seu referente clásico. Manuel María aplica un filtro ao Edipo ignorante, imprudente e descreído da traxedia para convertelo nun pobre inconsciente que a pesar da súa sabedoría e rectitude pouco máis podía facer. O Edipo galego tamén trata de escapar ao seu destino sen logralo, pois isto nunca é posible nin desde a óptica do drama sofocleo nin tampouco na resolución da peza do chairego, mais a súa conduta negligente non se debe tanto á súa impiedade ou atrevemento como á súa inxenuidade. Edipo non defende a súa inocencia cando Creonte o acusa de impuro e, por ende, de ser o causante da peste en Tebas por soberbia ou por crerse á marxe do arbitrio divino, senón porque simplemente confía na súa inocencia e non comprende a súa conexión cos feitos que se lle imputan. É un ignorante pero non á maneira do Edipo de Sófocles, pois este Edipo, como xa se viu, acredita nos deuses e na súa vontade e non trata de cuestionar ou sobrepoñerse á omnipotencia dos mesmos crendo que pode ser quen de conseguilo²²⁰. O mal de Edipo semella unha sorte de “dano colateral” pola súa pertenza en última instancia á casa de Laio e non unha ὄβρις evidente: el era un home xusto e equilibrado e acaba sendo salpicado pola impureza case coma un accidente. A caracterización de Manuel María resulta nunha absolución ao personaxe xa neste primeiro tramo da obra, unha redención que en Sófocles non chega ata *Edipo en Colono*. O Edipo deste primeiro acto é máis humilde e menos orgulloso, pois a duras penas exhibe a súa recoñecida vitoria ante a Esfinxe (Manuel María 2003: 73):

²¹⁵ Como se verá, este procedemento tamén afecta ao personaxe de Antígona (vid. Manuel María 2003: 12).

²¹⁶ Ibid. 73.

²¹⁷ Ibid. 73.

²¹⁸ Ibid. 73.

²¹⁹ “Dicídeme, deuses inmortalis, que non sofredes, que andades gastando o voso vagar no Olimpo a xogar cos sofrementos dos mortais: Por que non me matades? Por que non me tirades a vida? Por que vos compracedes ollando, con ollos que eu non teño, esta miña vida noxenta e miserábel? Aínda non vos semella dabondo? Aínda teño que sufrir máis coitas e novas aldraxes? Deica cando? Por que non rematades dunha vez e para sempre? Por que non poñedes forza no meu pulso para me matar eu pola miña man? Non abonda xa? Queredes ademais de ollarme cego e vello, ollarme tamén louco?” (Ibid. 89).

²²⁰ Edipo incorre repetidamente en ὄβρις no transcurso de *Edipo Rei* posto que se amosa soberbio e imprudente, ignorando deliberadamente calquera indicio que poida sinalalo como culpable e mesmo desprezando a autoridade dos deuses: “Edipo cree [...] que la habilidad está por encima de la adivinación, la inteligencia que él ha usado para huir de su destino y para hacerse con el gobierno de Tebas [...] No hay ningún personaje en la tragedia griega más impío que Edipo, y esto es lo que le interesa a Sófocles, a saber, mostrarnos un personaje que cree que posee la habilidad de labrarse su propio futuro combatiendo la palabrería de los oráculos. Edipo piensa en términos políticos y ve conspiraciones donde sólo hay mandatos e intereses divinos, sus referentes son, como lo serán después los del Creonte gobernante, exclusivamente políticos. Edipo nunca piensa en categorías teológicas. (Varela Álvarez 2008: 207).

Aquilo foi... un súpeto. Non sei como cho dicir: foi, como din os poetas, unha inspiración. Eu estaba diante da Esfinxe. Ela tiña os ollos cravados en min. Eu sentía como se me chantasen un coitelo nas entrañas. Sentín medo. Pechei os ollos e resposteí como un sonámbulo. Foron os deuses os que me puxeron nos beizos as palabras xustas da resposta. Despois, todo foi como un soño.²²¹

Ademais, aínda que censura as acusacións de Creonte (as cales cre froito dunha conspiración contra el) e se amosa seguro de ter o favor dos deuses, chega a albergar algunhas dúbidas e contempla calquera posibilidade como causa última do mal que asolaga á cidade, xa que, como ben reconece ante Iocasta, “o noso destino é sempre incerto e descoñecido”²²² (Ibid. 79):

Edipo – Non o sei. Creonte bótame a min a culpa destes males. Di que son impuro.
Iocasta – Non lle deas creto. Ti xa coñeces a Creonte. Moitas veces fala só por falar.
Edipo – Se fose certo o que dis!
Iocasta – E por que non ha de selo?
Edipo – Non sei. Teño cativos presentimentos.
Iocasta – Ti sempre fuches grato aos deuses.
Edipo – Mais podo deixar de selo.

O conflito trágico que en *Edipo Rei* comprende a totalidade dunha obra de máis de mil cincocentos versos, aquí resólvese nun único acto de pouco máis de dez páxinas. Manuel María relaxa o suspense e o pulso narrativo que aínda manteñen a súa vixencia no texto de Sófocles²²³, xa que a descuberta da culpabilidade de Edipo é só unha ínfima parte da trama, e potencia a construción dun arco argumental para uns caracteres en constante evolución. Edipo é o personaxe con maiúsculas dende o prólogo até o final da peza e para completar a súa transformación, o autor reinterpreta non só o crime senón tamén o castigo e a súa posterior liberación, feitos narrados en *Edipo en Colono*²²⁴, que inspira os dous actos restantes.

Se ben o Edipo da primeira xornada se parecía vagamente ao seu correlato de *Edipo Rei*, nas seguintes xornadas as semellanzas entre o protagonista debuxado por Sófocles na segunda parte desta traxedia e o esbozado por Manuel María serán maiores. Con todo, as diferenzas son máis rechamantes, chegando a producirse un proceso á inversa de como se leva a cabo nas traxedias sofocleas. O Edipo sabio e piadoso que escarmenta da súa teima en opoñerse ao destino e por fin entende a razón da relación entre o ser humano e a divindade, dá paso a un Edipo igualmente resignado na aceptación do seu destino pero desenganado e desesperanzado. No seu encontro co peregrino, mesmo renega dos deuses con proclamas que serían impensables de ver en *Edipo en Colono* (Manuel María 2003: 90-1):

²²¹ A modestia coa que Edipo se refire a esta xesta na obra de Manuel María rectifica a actitude arrogante e incluso vaidosa do Edipo de Sófocles ante o adiviño Tiresias nos versos 391-400 de *Edipo Rei*, que traducimos a continuación: “E como é que cando estaba aquí a cadela que cantaba os seus enigmas [a Esfinxe] non lles proporcionabas ningún alivio aos teus concidadáns? É ben certo que dar coa solución do enigma non era tarefa para un home recién chegado, pois para iso era necesario o poder da adiviñación, que ben se ve que ti non aprendiches nin das aves nin de ningún dos deuses. Mais eu, Edipo o ignorante, ao pouco de chegar, detívinao ao acertar grazas ao meu bo xuízo e sen aprendelo das aves. Eu, o mesmo ao que precisamente intentas botar agardando así situarte ben preto dos tronos de Creonte.”

²²² Manuel María 2003: 79.

²²³ *Edipo Rei* de Sófocles pode considerarse un “drama de revelación” (Lasso de la Vega 1986: 83), feito ao que contribúe a tensión narrativa propia de xéneros máis contemporáneos como as novelas policíacas ou de misterio e que é unha nota dominante no transcurso da obra até a descuberta final da realidade baixo a aparencia. Hai mesmo quen asegura que *Edipo Rei* é o primeiro relato detectivesco da literatura occidental (Segal 2001: 3).

²²⁴ “Edipo ha pasado de ser el paradigma de la ignorancia humana acerca de los dioses [...] a ser un hombre clarividente, a pesar de su ceguera. Ahora su vida está en sintonía con los dioses y con sus oráculos. Los dioses, para Heráclito y para Sófocles, poseen frente a los hombres, certeza, conocimiento y justicia, tales son las características que Edipo ha adquirido en su aprendizaje.” (Varela Álvarez 2008: 213)

Peregrino – [...] Por certo que o divino Apolo está máis radiante que nunca.
Edipo – Non me fales de Apolo!
Peregrino – E logo?
Edipo – Foi Apolo quen me mandou os meus males.
Peregrino – Que males?
Edipo – Sigue o teu camiño e non me preguntes máis Fanme mal as túas preguntas.
Peregrino – Todo mortal sofre os males que os deuses lle queren remesar. Eu vou a Atenas a pedir remedio para a miña desgraza [...] Se a deusa sanda a miña nena, a ledicia voltará ao meu lar.
Edipo – Pouco fio nos deuses. Dannos máis males que bens.

Malia todo, Edipo conserva a lucidez e a mesura que lle son outorgadas en parte pola vellez. Aprende a vivir coas súas coitas e non renuncia á súa integridade. O contraste entre Edipo e Creonte é claro, pois o autor debuxa un marcado antagonismo entre Edipo como o lexítimo rei de principios inquebrantables e Creonte como o hipócrita usurpador que o arreda do poder ata que pola súa propia conveniencia (e consciente das funestas consecuencias que iso lle traerá) debe suplicar polo seu regreso (ibid. 110-1):

Creonte – Enviei dous mensaxeiros para que te levasen a ti e a Antígona ao pazo real de Tebas.
Edipo – Xa sabes a resposta.
Creonte – Puidestes trocar de parecer.
Edipo – O noso parecer é firme coma un penedo. Aínda que non tan firme coma a túa fachenda. Despois do que pasou xamais coidei que viñeses a pedirme nada, Creonte.
Creonte – Cumpro a vontade dos deuses.
Edipo – Vés polo teu proveito e iso non é nobre. A min os deuses puideron vencerme mais non domeárenme.

Edipo adquire un pleno entendemento da súa situación despois dunha longa viaxe física e vital, achando no seu sufrir e no seu próximo pasamento unha liberación (ibid. 112):

Edipo – [...] Os deuses curáronme para sempre as miñas feridas.
Corifeo – Colmaches todas as medidas do sofrimento.
Edipo – O sufrimento deixoume limpo de lixos.
Corifeo – Esa é a recompensa do varón xusto.

Nas xornadas segunda e terceira tamén adquire un importante protagonismo a figura de Antígona, que xa aparecía no *Edipo en Colono* de Sófocles. Porén, a Antígona de Manuel María non resulta un calco daquela filla abnegada e apoucada que coida do seu vello pai até a fin dos seus días, senón que gaña en tenacidade e rebeldía, á altura dalgunhas das máis celebradas reescritas do personaxe (xa se destacou previamente a súa semellanza coa Antígona de Anouilh) e da propia obra homónima de Sófocles. O propósito do autor ao recorrer a este tipo de caracterización é claro: reincidir na mensaxe reivindicativa e identitaria que se desprende do texto coa inclusión dun personaxe feminino forte e con peso no devir da acción²²⁵. O cometido de Antígona non se limita a exercer un apoio leal ao heroe tráxico diluíndose así a súa

²²⁵ “De Antígona quixemos facer un prototipo de muller forte, valente, filla exemplar e heroica, trasunto das galegas nais, donas, fillas de emigrantes – e non só – que tan insuperábel e esforzado cometido desempeñaron todo ao longo da historia do noso pobo” (Manuel María 2003: 12).

importancia na trama (tal é o caso de Iocasta na escena cuarta da primeira xornada²²⁶), todo o contrario, a súa presenza agrándase con respecto a *Edipo en Colono* e anticipase ao protagonismo pleno que ten en *Antígona* e aos ideais que con tanta vehemencia defende nesta última obra, na que a enérxica defensa da súa linaxe familiar se converte nunha cuestión de estado (ibid. 87-8):

Antígona – A min ponme medo pasar polo mundo sen ser ninguén, sen deixar un suco, por moi feble que sexa, na lembranza dos homes. Por iso, pai, te quero máis a ti. Porque non morrerás, adórote como un deus e admírote como un heroe.
Edipo – Fas mal. Unha muller perpetúase nos seus fillos.
Antígona – Eu non teño fillos e perpetuareime en meu pai.

Na caracterización de Antígona tamén se percibe unha tímida lectura de xénero²²⁷ que se acentuará na construción dos personaxes femininos en obras sucesivas, pois Antígona aprópiase dun discurso en certos aspectos desafiante e discrepante coa norma patriarcal, unha rebeldía que xa se destacou con anterioridade ao mencionar a influencia da obra de Anouilh (ibid. 101-2):

Antígona – Nunca me preocupou o casar. Un home é sempre un tirano que manda na súa muller pouco menos que nun escravo.
Edipo – O home que sexa merecente de ti ha ser un deus.
Antígona – Non, pai. Con que sexa un home é dabondo. [...] Eu non teño anos dabondo para ter a túa sabedoría, mais vivín o preciso para saber o que me convén.
Edipo – Boa sabedoría é esa. En que cres?
Antígona – Só en min mesma.

Por último, cómpre salientar a importancia do coro na reescrita de Manuel María, xa que tanto o corifeo como o resto de integrantes que conforman este personaxe colectivo tan característico da traxedia se amosan mellor perfilados que no *Midas* de Díaz Pardo. De novo, a función destes é análoga á que posúen no teatro antigo e, no caso concreto da obra que nos ocupa, toman partido de xeito evidente por Edipo dende a primeira escena²²⁸, laiándose das súas desgrazas e celebrando o seu heroísmo. Ademais, é o único personaxe da obra cuxas intervencións están versificadas²²⁹ nun texto no que predomina a prosa dialogada con frases, polo xeral, breves.

3.2.5. Recepción e interpretación da obra

Até a súa publicación en 2003 o *Edipo* de Manuel María era unha auténtica rareza no repertorio teatral galego. Porén, non chega a haber un descoñecemento total da peza, como demostran algunhas das mencións realizadas con data anterior á súa saída do prelo. Mais as dificultades para poder acceder ao texto evidéncianse nestes traballos previos ao detectar algunhas imprecisións e vaguidades nas alusións a esta obra. No caso de J.A. Fernández Delgado (1996: 66), a xa de por si sinxela referencia ao *Edipo* incluída no seu artigo sobre a tradición grega no teatro galego vese arruinada por un erro na datación da obra (que fixa en 1963). Con todo, o máis probable é que se trate dunha errata, xa que no resto das contadas fontes que fan referencia á obra de Manuel María non existe esta flutuación de datas e case

²²⁶ Ibid. 78-80.

²²⁷ Cfr. Butler 2001; Foley 2003; Wilmer & Zukauskaitė 2010.

²²⁸ Manuel María 2003: 71-2.

²²⁹ Mato Fondo (2003:54) aprecia un “ton salmódico” e un “ritmo repetitivo, con matices elixíacos” no laio final do coro (Manuel María 2003: 113-4), observación que podería estenderse a case todas as súas recitacións, nas que sobresaie un emprego recorrente da anáfora e un matiz litúrxico.

todas coinciden en situar a súa escrita en 1960 e a súa presentación ao Premio Vilar Ponte en 1961, algo que o autor confirmaría no limiar á súa propia obra²³⁰.

Na obra de M.J. Ragué Arias (1991: 31-4), a análise do texto aínda inédito de *Edipo* amplíase no marco dunha catalogación dos temas e personaxes do teatro grego antigo que pasan á dramaturxia galega. As súas pescudas encamiñanse á identificación daqueles riscos que a obra galega comparte cos seus referentes nas versións máis coñecidas do mito e nas adaptacións de Sófocles. Deste xeito, recálcase a presenza e caracterización de Edipo, Antígona e Iocasta e o que segundo o seu criterio é o tema principal da obra, “la reflexión de Edipo sobre la actitud vital hacia el futuro²³¹”. Aínda que o resultado da súa investigación semella insuficiente, cómpre destacar o valor da súa achega ao ser a primeira en traballar directamente sobre o texto, facilitado polo propio autor²³², e proporcionar algúns extractos do mesmo.

A publicación de *Edipo* xa no cambio de século trae consigo un estudo preliminar máis elaborado no que M.A. Mato Fondo (2003: 17-64) indaga sobre a importancia da peza dentro do conxunto da obra do seu autor mais tamén como parte do desenvolvemento dunha literatura en galego cuxos motivos se extraen da tradición clásica. Ao amplo estudo de personaxes e a comparación dos distintos temas tratados na obra, engádese o recoñecemento da influencia da dramaturxia francesa, que volve confirmarse como a principal intermediaria entre o teatro grego clásico e o teatro galego contemporáneo²³³. Tampouco pasa desapercibida a lectura “galeguizada” que se lle aplica a este mito clásico na obra de Manuel María, como ben testemuña a achega de M. P. García Negro (2012: 227-35), na que se trata a “refacción de personajes *pro domo nostra*, esto es, en claves comprensibles desde y para la historia de Galicia”²³⁴. Este mesmo tipo de lectura é a que realiza recentemente F. Pérez García (2016: 185-99) ao propoñer con acerto que *Edipo* nace dunha serie de necesidades repertoriais no conxunto da literatura galega ademais de poñer o énfase na súa interpretación política tan relevante dentro do seu contexto de produción (Pérez García 2016: 186-7):

[*Edipo* de Manuel María] combina a materia clásica procedente das traxedias de Sófocles *Edipo rei* e *Edipo en Colono* con repertorios que na literatura galega adoitan asociarse á poesía da chamada “Escola da Tebra” e á recepción do existencialismo. Ademais, o recurso aos mitos clásicos é utilizado con vontade de intervención política [...] Podemos considerar o *Edipo* de Manuel María como o resultado da importación literaria que no campo galeguista levan a cabo, desde posicións próximas ao grupo de axentes agrupados en torno á editorial Galaxia, Xosé Luís Franco Grande e Xosé Manuel Beiras coa súa tradución [da *Antigone*] de Anouilh.

3.2.6. Conclusións

En definitiva e á luz de todo o exposto anteriormente, o *Edipo* de Manuel María conxuga varias temáticas e tendencias co firme propósito de reivindicarse literaria e politicamente. O recurso ao popular mito do ciclo tebano convértese nun modelo reivindicativo de dereitos e liberdades que pasa polo verniz do existencialismo, talvez diluído pola súa fidelidade aos textos

²³⁰ “Lembramos nitidamente que escribimos a nosa obriña teatral *Edipo* en tres anacos de tres tardes do mes de Novembro ou San Martiño do ano 1960. [...] A escrita da peña foi rápida. Logo puímola, mecanografámola e enviámola a un concurso literario patrocinado polo “Centro Gallego” de Buenos Aires, sen fe en gañarmos o premio, aínda que si cunha certa esperanza, baseada en que, por aqueles anos, de que nós souberamos, non se escribía teatro en galego. (Manuel María 2003: 11).

²³¹ Ragué Arias 1991: 33.

²³² Nunha nota ao texto, Ragué Arias xustifica o seu coñecemento directo dun texto aínda sen publicar: “Obra inédita, citamos del original que nos envió el autor” (Ibid. 1991: 120).

²³³ Mato Fondo 2003: 45.

²³⁴ García Negro 2012: 227.

de Sófocles pero perfectamente coherente coa traxectoria do autor²³⁵, sen esquecer os seus valores puramente literarios que se aprecian dende o mesmo prólogo, xa exhaustivamente comentado polo seu carácter marcadamente metaliterario, pasando pola crítica literaria levada a cabo polos propios personaxes. Así mesmo, tanto o tema seleccionado como as innovacións e engadidos cos que o autor amplifica a reescrita serven para introducir a reflexión sobre outras cuestións de índole universal tales coma o destino²³⁶ ou a vellez e o paso do tempo²³⁷.

3.3. *O VELLIÑO (EDIPO NA GALIZA) (1961) DE XOSÉ RUBINOS*

3.3.1. **Introdución: a obra e o seu contexto**

Coa “faramalla galega”²³⁸ *O velliño* de Xosé Rubinos (1898-1963) conclúe o percorrido dos clásicos grecolatinos na diáspora. Publicada por primeira vez na Habana en 1961 nunha edición bilingüe en galego e castelán co subtítulo de *Edipo na Galiza*, este opúsculo dramático retrotrae á audiencia de novo ás historias do ciclo tebano, compoñendo unha insólita reescrita dos feitos míticos expostos no *Edipo en Colono* (401 a.C.) de Sófocles.

Rubinos aproxímase á figura do Edipo ancián cun afán case folclorista e exento de calquera lectura política, coa única intención de celebrar a singularidade da súa Coruña natal e a idiosincrasia das súas xentes, atribuíndolles unha orixe mítica que os conecta coa mesma estirpe dos deuses da Hélade. As circunstancias persoais deste sacerdote xesuíta, marcadas por unha vida dedicada ao estudo e pola emigración en diversos países sudamericanos condicionaron notablemente a súa obra, na que Galicia como suxeito literario ocupa un lugar destacado. A todo isto hai que engadir unha ampla formación en linguas clásicas, dada a súa vinculación á Compañía de Xesús, que lle permite coñecer de primeira man as súas literaturas e sacar rendemento dese coñecemento directo noutras obras como a epopea *Covadonga* (1950)²³⁹ ou o poema narrativo *A xesta de cómo América nasceu da melodía* (1953)²⁴⁰.

O velliño é a última obra que escribiu Rubinos, publicada pouco antes de abandonar Cuba rumbo a Miami, onde falecería en 1963. Non volvería publicarse até 2014, ano no que a Institución Benéfico Social Padre Rubinos decide recuperala para unha edición facsímile conxunta co *Poema da Cruña*, dada a vinculación que ambas obras teñen coa cidade herculina da que era orixinario o seu autor. *O velliño* nunca foi representada nun espectáculo teatral e semella que, coma moitas outras obras que compoñen esta escolma, segue sendo pouco e mal coñecida.

3.3.2. **O tema na tradición**

O inesgotable potencial que o mito de Edipo tivo dende a literatura grega antiga até as literaturas contemporáneas, e que xa se tratou con anterioridade a propósito do *Edipo* de Manuel María, acha en Xosé Rubinos un novo autor no que transformarse e enriquecerse. Carvalho

²³⁵ Os poemarios de xuventude de Manuel María están fortemente influídos pola corrente existencialista, sendo a súa primeira obra, *Muiñeiro de Brêtemas* (1950), unha pedra angular da que logo sería coñecida como Escola da Tebra, que desenvolve unha poesía individualista, centrada nun “eu poético” pesimista e angustiado ante a vida (vid. Vilavedra 1999: 229). En consecuencia, non resultaría estraño que *Edipo*, sendo tamén un dos seus primeiros textos teatrais, se aliñase con esta tendencia xa traballada na súa poética, porén, todo o que pode haber de existencial en *Edipo* resulta anecdótico fronte ao abrumador peso das outras lecturas propostas para a obra, máis cívicas e sociais que individualistas. Malia todo, atopamos exemplos que permiten falar dunha pegada existencialista nesta obra, tal é o caso do diálogo entre Edipo e Antígona ao comezo da xornada III no que o primeiro chega a aseverar que “ser home é o máis dificultoso que hai” (Manuel María 2003: 102).

²³⁶ Ibid. 88-9.

²³⁷ Ibid. 102.

²³⁸ Así a denomina o propio autor no subtítulo á súa obra.

²³⁹ Vid. Amado Rodríguez 2003.

²⁴⁰ Vid. Amado Rodríguez 2011: 33-40; Rubinos 2002: 236-40.

Calero chega a referirse a *O Velliño* como “un escolio da traxedia sofoclea *Edipo en Colono*²⁴¹”, da que toma a base argumental para subvertela. No seu momento, Sófocles trata de ligar a historia do rei tebano coa historia mítica de Atenas co fin de poñer en valor o *status* de potencia preeminente do que gozaba a *polis* ateniense e que nese momento atravesaba unha fonda crise. Para isto, pon en escena unha variante do mito na que Edipo non só non fina en Tebas e marcha ao exilio, senón que vai recalar á localidade ateniense de Colono como suplicante e recibe a hospitalidade e o favor do seu lendario rei Teseo²⁴². E do mesmo xeito, Rubinos establece unha conexión semellante entre este mesmo mito e a cidade da Coruña e os seus habitantes, que reciben a “mensaxe de benzón²⁴³” dun Edipo enviado polos deuses antes do seu regreso definitivo a Colono, onde falece.

Aínda que non se representaría ata o 401 a.C (co seu autor xa finado), en realidade Sófocles escribe ou última *Edipo en Colono* na derradeira etapa da Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.)²⁴⁴, contenda que modificou sensiblemente o equilibrio de poderes existente na Hélade dende o remate da guerra contra os persas e a creación da Liga de Delos comandada por Atenas (478/7 a.C.). O contexto de crise que se vivía nunha cidade cuxa hexemonía agonizaba – Atenas – inflúe notablemente nunha obra que acaba funcionando como representación propagandística duns valores cívicos e democráticos en risco de desaparición pero tamén como unha apoloxía da conduta dos atenienses no transcurso da guerra²⁴⁵. Cando Edipo chega ao bosque sagrado de Colono, o coro de anciáns intenta expulsalo²⁴⁶ mais este rexeitamento inicial troca na hospitalidade ofrecida por Teseo unha vez coñecidos os beneficios que esta acollida traerá á cidade²⁴⁷. Á luz do relato mítico, Atenas amósase como unha cidade indulxente e misericordiosa cos suplicantes en contraposición cos seus rivais²⁴⁸ e, por ende, como unha

²⁴¹ Carvalho Calero 1975: 605.

²⁴² O motivo do exilio está ausente nas versións máis antigas do mito de Edipo pero tampouco parece unha innovación puramente sofoclea: “Although it is clear that Oedipus died at Thebes in the earliest versions of the story, exile is an obvious response to the crimes of incest and parricide which put Oedipus far beyond the boundaries of normal social relations, and it would be surprising if there were no traditions in which he was exiled before *Oedipus Coloneus*. Indeed, Sophocles’ earlier Oedipus play is rather ambiguous concerning his eventual fate. We are told more than once that Laius’ killer must be punished with exile [...] Sophocles offers exile as one of the destinies possible for Oedipus, at least, and it is quite likely that he was not the first writer to imagine such a fate for him” (Mills 1997: 161).

²⁴³ Carvalho Calero 1975: 605.

²⁴⁴ Cfr. Edmunds 1996: 87, Tanner 1966: 153-8.

²⁴⁵ Porén, non parece tan plausible vincular o propósito de Sófocles a un pesimismo latente en Atenas pola inminencia dunha derrota segura senón a un recurso frecuente no xénero trágico que aquí adquire unha nova dimensión dado o contexto, e non ao revés: “It is sometimes asserted that the *Oedipus Coloneus* is a lament for Athens: emphasis has been laid on alleged undertones of mourning in the Colonus ode, and Theseus is held to be the Periclean leader missed by Athens. The play is the latest tragedy that we possess, and we know how the Peloponnesian War ended; but it is hard to believe that Sophocles was really writing Athens’ death lament in 406. The references in the play thought to have contemporary significance fit the context of the myth quite satisfactorily, and in what he says about Thebes, Sophocles takes care to distance himself from the contemporary. None the less, it is a fitting accident of preservation that the latest extant Athenian tragedy should reinvent the ideal Athens for the very last time and in so many different aspects. Sometimes explicitly, sometimes by implication, Sophocles portrays Athens as the upholder of civilized human values, in the persons of the chorus, and most of all in the person of Theseus.” (Mills 1997: 185)

²⁴⁶ Soph. *OC*. vv. 118-236.

²⁴⁷ “Oedipus’ reception is similar to that of other foreigners in the other suppliant plays we have examined – Orestes, Eurystheus, and the Furies – whom Athens annexed in the capacity of allies, as he too offers the city benefits as a token of his loyalty and gratitude. Nevertheless, the image of the city’s openness toward foreigners is challenged in the course of the exile’s reception. The *peripeteia* of the suppliant plot, which begins when the chorus bid the exile to leave Colonus, thwarts the progress of asylum. The chorus next initiate a stringent procedure, to evaluate Oedipus’ supplication on account of his pollution, which is at odds with the city’s reputation for piety. Only after Oedipus reveals to Theseus the future benefits that lie in store for his city does the Athenian king offer Oedipus a home in Athens by making him a citizen. The negotiation of this reception relates his pollution, which hinders his reception and threatens to undermine Athens’ praise, to the requirements of admitting foreigners as naturalized citizens.” (Tzanetou 2013: 160)

²⁴⁸ “At the beginning of the Peloponnesian War, both Athens and Sparta used instances of the violation of asylum as negative propaganda to cast aspersions on their opponent’s morality and values. Similarly, Athens’ compassion toward de suppliant

cidade rexida por grandes líderes²⁴⁹ que conta co favor divino. A través desta trama de filoxenía²⁵⁰, na que Edipo acaba formando parte da *polis* ata na súa propia morte, Sófocles trae a lenda tebana ao seu propio terreo compoñendo unha sorte de panexírico de Atenas como un modelo cívico que cómpre preservar.

Por outro lado, Xosé Rubinos deseña unha especie de reinterpretación contrafactual dos sucesos narrados en *Edipo en Colono*, recorrendo tamén ao repertorio mítico propio. O noso autor insire a súa obra nunha tradición lendaria da Península Ibérica recollida xa na literatura medieval e na que a conexión entre as orixes dos seus pobos e os mitos gregos funciona como un elemento lexitimador e diferenciador (Amado Rodríguez 2006: 460):

Rubinos entronca coa tradición que, xa desde a Idade Media, vencellaba o occidente peninsular cos gregos, mesmo atribuíndolles a orixe de moitas das nosas cidades a algúns dos máis ilustres heroes da lenda: Pontevedra a Teucro, Tui a Diomedes ou Lisboa a Odiseo, por poñer algún exemplo. Galicia e tamén Portugal, polo tanto, teñen por tradición un compoñente civilizador helénico que vai vencellado ós relatos dos *nostoi*. A novidade de Rubinos está en asociar directamente, por primeira vez na literatura galega, Galicia e os atenienses e tamén a historia dun heroe da casa de Tebas coa nosa terra.

Esta tradición lendaria tamén se constituiría nun dos principais alicerces da corrente celto-helénica desenvolvida pola historiografía galega decimonónica²⁵¹. Malia todo, o texto de Rubinos encaixaría dificilmente nunha corrente ideolóxica xa entón desfasada e anacrónica, superada dende hai moito tempo pola vertente puramente celtista²⁵² e desprendida de toda significación política en tanto en canto o seu desuso para tal fin resultaba evidente. A recuperación do motivo celto-helénico débese con toda probabilidade a unha motivación estritamente literaria que non era outra que dotar o repertorio teatral galego duns determinados referentes cultos²⁵³ que, ademais, contribúen a reforzar esa visión idealizada e romántica que o autor ten da súa terra dende a emigración.

A tradición mítica galaico-helénica antes mencionada da que tamén parte Rubinos para a confección do seu drama inclúe un mito etiolóxico de sobra coñecido, como é o da fundación da Coruña e a construción da Torre de Hércules²⁵⁴. A lenda segundo a cal o celeberrimo faro

Oedipus furnished a strong argument in support of her conduct during the war and to justify her actions by claiming that Athenians had consistently offered their assistance to those who sought their protection.” (ibid. 105).

²⁴⁹ Teseo encarna na obra de Sófocles a excelencia da virtude humana e un exemplo de liderado: “He, and the ideals which he embodies, represent the best of humanity [...] he has no power or knowledge beyond what might be expected of a wise human king; he can mitigate suffering, but he cannot explain it. Active in helping his fellow human beings, obedient in his services to the gods, Theseus [...] represents perfect human virtue. (Mills 1997: 168).

²⁵⁰ Cfr. Edmunds 1996: 130-4.

²⁵¹ “O texto de Rubinos inscribese, xa que logo, na corrente ideolóxica celta-helénica, desenvolvida para Galicia por Verey y Aguiar (1838), e logo recollida e popularizada por Vicetto (1865) que baseaba na fusión destes dous pobos a grandeza e a diferenza da Galicia contemporánea. O nacionalismo oitocentista de corte romántico fixera desa suposta Idade de Ouro da nosa terra garantía dun futuro próspero e libre. Pobos tan ilustres e de pasado tan brillante habían despertado desta paréntese oscura de conformidade e resignación, para crear unha nación que recuperaría o antigo esplendor” (Amado Rodríguez 2006: 461). Cfr. Renales Cortés 1996: 337-9.

²⁵² Cfr. Lama López 2010: 356-60.

²⁵³ “Isto non nos debe levar a concluír erróneamente que Rubinos era un nacionalista militante anclado nun celto-helenismo anacrónico. Unha ollada por algún dos seus discursos revela que para el é a mestura do elemento racial celta e o cristianismo o que constitúe a esencia do corazón galego, polo tanto a súa recorrencia ó elemento grego, non se debe tanto á súa ideoloxía nacionalista, como a razóns literarias. A súa fonda formación clásica e a admiración que profesaba pola cultura e a literatura gregolatinas lévaos á imitación e recreación de temas e motivos clásicos, como unha forma de engrandecer e dar lustre a unha literatura que, por non ter acadado aínda madureza dabondo, ten necesidade de acudir á imitación e emulación das obras da Antigüidade.” (Amado Rodríguez 2006: 461-2).

²⁵⁴ Vid. Ibid. 460-1.

coruñés se erixiu sobre os restos mortais do xigante Xerión, derrotado por Heracles, está documentada na obra de Alfonso X o Sabio²⁵⁵, quen bebe das interpretacións evemeristas anteriores²⁵⁶ e engade esta innovación a un mito que xa aparecía na *Teogonía* de Hesíodo²⁵⁷. Aos pés deste monumento á vitoria de Heracles, cuxa construción marca o punto de partida da fundación da cidade e honra ao pobo salvado polo heroe grego, transcorre a obra de Rubinos²⁵⁸. Deste xeito, o autor ten moi presente tanto a trama do *Edipo en Colono* como a lenda greco-galaica preexistente.

3.3.3. Estrutura e liñas argumentais

O velliño consta dun único acto precedido por unha “introdución do autor da faramalla²⁵⁹”. Neste prólogo explicativo, que garda moitas similitudes co “home fóra do pano de boca” que daba inicio ao *Midas* de Díaz Pardo²⁶⁰, Rubinos presenta a peza cun recurso practicamente idéntico ao daquela obra: un personaxe que se sitúa fóra do primeiro plano da acción dramática e que non ten ningunha outra intervención mais que esta primeira alocución na que sitúa en antecedentes a unha hipotética audiencia. Esta figura pode identificarse coa dun narrador presentador, omnisciente e periférico que, dada a súa identificación co propio autor e a súa apelación a un destinatario, o público dunha representación, transita sutilmente polos camiños da metaficción.

Neste prólogo achéganse, a modo de *captatio benevolentiae*, as razóns que moven ao autor da “faramalla” cunha reivindicación da universalidade dos mitos, paradigmáticos pero sempre suxeitos a unha nova interpretación, que neste caso concreto serven para levar a cabo un enzalzamento da patria do autor e dos seus concidadáns (Rubinos 1961: 5):

Os mitos non son nubes entristecidas, quedas, inmutábeles... Móvense cos ventos dos séculos e dos pobos, mais de xeito, que eses ventos qu’os moven sexan grandes e venerandos ventos. E ¿qué maor e mais venerando vento que o amor á Patria? Por amor a miña Galiza e ese anaquiño dela: a miña e a vosa Cruña – que ten a grande tradición da vinda dos Helenos –, por ise amor quixera hoxe mover esa nube inmorredoira do gran mito de Edipo, do vello pelengriño e desbotado e cego por culpas horrendas que no foron suas culpas.

Rubinos non escolle como protagonista ao Edipo rexio, ao líder que vence á esfínxe, senón ao Edipo vagabundo e errante. Deste xeito, establece deliberadamente un paralelismo entre as circunstancias particulares do heroe tráxico e a realidade galega do seu tempo, a da emigración e o exilio²⁶¹. Edipo é, en palabras do propio Rubinos, o “maor camiñante dos camiñantes helenos” e “símbolo dos seus sufrimentos [os dos emigrantes galegos] no camiñar pol-os mundos” (ibid. 5).

²⁵⁵ Vid. González 1997: 99-122.

²⁵⁶ O antropomorfismo das principais figuras mitolóxicas motivou a súa reinterpretación histórica e racionalista dende a propia Grecia coa figura de Evémero (300 a.C.), quen inaugura a corrente hermenéutica evemerista, que explica os mitos como versións ennobrecidas das fazañas dos grandes guerreiros que viviran en tempos remotos e acabaran sendo deificados pola admiración que provocaban entre os seus coetáneos (cfr. Alonso Venero 2013: 91-116; García Gual 1999; Highet 1978: [331]-4).

²⁵⁷ Vid. Hes. *Th.* 287-294 e 979-983.

²⁵⁸ “Ao pe desta milleirenta Torre de Hércules, ven cabo de nos un grande mito des tempos artegos.” (Rubinos 1961: 5).

²⁵⁹ Rubinos 1961: 5.

²⁶⁰ Díaz Pardo 1957: [9]

²⁶¹ Amado Rodríguez tamén incide neste aspecto ao destacar que a actualidade e vixencia que Rubinos defende como inherentes ao mito (e a este mito en particular) permite “poñer en paralelo [...] o desgraciado desterro do vello rei tebano coas penalidades dos nosos emigrantes, desterrados tamén, pero pola fame e a miseria da que tampouco son culpables” (Amado Rodríguez 2006: 462), como tampouco é culpable o propio Edipo das desditas que o destino lle tiña reservadas.

Por outra banda, o noso autor descobre plenamente a súa intencionalidade comentando o mesmo proceso de reescrita, ao admitir que a súa imitación do *Edipo en Colono* sofocleo busca cubrir un baleiro na historia (ibid. 6):

Edipo, logo de darlle a Teseo o segredo de que a terra que gardaría os seus osos, nen será escrava nen asoballada xamais dos alleos; na sua amada aldeña de Colono desaparece na soma sagra dun bosque... ¿Morreu? ¿Foi levado a Olimpo? Ouvide que foi dele.

O prólogo conclúe cun eloxio da cidade homenaxeada e da súa contorna, da popular torre de faro “arrodeada de ares milleirentos de Hestoria” e dunha “paisaxe chea de subrimidade” (ibid. 6). A acción dá comezo coa chegada de Edipo ao pé da Torre de Hércules, onde é recibido por un grupo de nenos entre os que destaca unha meniña que o recibe agarimosamente na “Galiza, a derradeira terra que doura o Sol diviño no ocidente” (ibid. 8). Canda os cativos, Edipo coñece tamén ao “inocentiño”, quen, segundo a mesma nena, “chía, berra, e fálanos moito e con pouco siso” e é “toliño”, pero “non fai maldade (ibid. 9).

A nena guía a Edipo cara os tres anciáns, Tude, Brego e Súa (ibid. 11-2), que acceden a escoitar ao estranxeiro antes de darlle acollida pois “facer todo ben ao viaxeiro, é a lei nosa, mais tamén é lei a prudenza” (ibid. 12). Edipo explica as causas que o levaron a recalar na “Cruña, de doces ares, rica en naus, a fror fermosa dos céltigos y-helenos” (ibid. 12) tras revelar a súa identidade (feito que, nun principio, sobrecolle aos anciáns) e asegurar que conta de novo co favor dos deuses e co amparo do rei Teseo (ibid. 14-5):

E díxome o diviño Hermes: Xa pra Taséo e todol-os helenos, es un desaparecido [...] mais ouve este mensaxe de Atena [...] “eiquí estarán os osos de Edipo, na Atenas, no corazón grande e pequeniño de Colono [...] Pero pra que sexa Edipo o mais atencio de todol-os atencios, faino baixar á fondexa onde está o límite da costa, e na nau que alí sac agora, léva-o ata o fin da terra no oudicente, ata onde chegaron os helenos nados na Atenas nosa. [...] Aló hai sangue ateneia. Cando chegedes preto da Torre, feita cos penedos por Heracles, que Edipo sen ser visto dos homes da terra, baixe, e leve a mensaxe diviña de Atenaia: o mesmo que pra o rei Teseo: tamén nesas terras onde Edipo foi ben acollido como hirmán pelegrino do mundo, serán sempre libertas de inimigos e non coñecerán os seus homes a escravitude. Alí poderá estar Edipo sómente o tempo que o sol diviño tarda en erguerse e deitarse. Logo na nau mesma que volverá dende o hourizonte do sol, baixará Edipo pol-os mesmos peiráos por onde rubiu; peiraos feitos pol-os primeiros atenaios que chegaron a aquelas terras queridas. Segredamente [...] volverá Edipo, axiña, á Hélade, ao bosco da amada Colono. Aló morrerá segredamente co’a maor dozura, pra sere abenzado dos helenos de Atenas e das Atenas de todo o mundo.

Os anciáns escúsanse polos seus prexuízos e temores iniciais ao comprobar que a presenza de Edipo é un don outorgado polos propios deuses ás xentes da Coruña, descendentes dos primeiros colonos chegados da mesma Atenas (ibid. 16). Cumprido o encargo de Atena, Edipo emprende o seu regreso á Hélade para morrer non sen lanzar unha derradeira bendición aos habitantes da cidade galaica que o goreceu (ibid. 17-8):

Bieitos, bieitos entre todol-os mortáes os que sodes e serán nados nesta terra que ten nome do mel da tenreza: Galiza.
Bieitos porque acollíchedes gasalleiros a este vello, cego e insoliño, como nado do corazón da seodade dos mares.

Ata agora fun o desbotado, e logo, preto da miña Colono, fun o desaparecido, axiña serei o morto pra a vosa felicidade, atenaio e cruñeses.
¡Bieitos porque nesta terra haberá sempre acollimento tenro e respeito querendoso para todol-os mortáes, ditosos ou desditados, e sobre todos, pra os velliños e os nenos!

A extrema brevidade da “faramalla” impide calquera tipo de división ulterior deste único acto, xa planificado como un interludio á obra de Sófocles e que se resolve nunha serena conversa entre o hóspede e os seus protectores.

3.3.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

O *velliño* despréndese dos formalismos propios do xénero tráxico que se podían achar infiltrados nas obras analizadas previamente. En consecuencia, é unha das primeiras obras inspiradas na mitoloxía ou na literatura grecolatinas que altera significativamente o marco xenérico do material de partida. O proceso de desnaturalización da trama e dos personaxes tráxicos non desemboca nunha reinterpretación paródica nin carnavalesca, como si acontece nalgúns obras posteriores, pois a pretensión de Rubinos non é a de desmitificar, senón todo o contrario. Porén, a traxedia, que por tradición adoitaba ser o soporte idóneo para escenificar os avatares dos heroes do pasado mítico e para transmitir as ideas paradigmáticas asociadas aos mesmos, aquí vese desprazada por unha forma dramática moito máis sinxela e na que apenas se perciben trazos residuais do xénero tráxico, trazos que si eran observables nas obras anteriores. O autor prescinde da maioría dos personaxes (incluído o coro), acurta ostensiblemente a extensión do texto, o que invalida calquera subdivisión temática ou formal e, sobre todo, rectifica o ton, que pouco ou nada ten que ver co da traxedia²⁶². E aquí é onde se acha a innovación estilística máis notoria da obra de Rubinos, un cambio ao que outros autores irán achegando novos matices nos anos seguintes: transformar o modelo canónico e arquetípico para explorar outras formas de expresión dramáticas nas que tamén poden ter encaixe as tramas, personaxes e motivos do teatro grecolatino.

O autor concibe a “faramalla” case como un subxénero teatral autóctono e de gran autenticidade no que a historia do vello Edipo tamén ten cabida. En realidade, “faramalla” é un termo coloquial, non sempre recollido nos dicionarios da lingua galega, que fai referencia a algo que pretende ser máis do que realmente é ou a unha charla artificiosa na que se busca o engano. Porén, semella que Rubinos quere reverter as connotacións negativas do termo e fixar un novo concepto de representación teatral que, por outro lado, recorda ás formas teatrais “menores” (entremés, sainete, etc.). Á luz do que o propio autor afirma no prólogo, podemos deducir que o que el entende por faramalla é un espectáculo breve e autóctono, de carácter festivo e optimista, no que todos os seus compoñentes se insiren na mesma natureza (Rubinos 1961: 6):

Quisen qu’a representazón fose feita nesta mesma area da Torre de Hércules, chega, arrodada de ares milleirentos de Hestoria; nesta paisaxe chea de subrimidade, desde eterno Finisterre. Nestas “Faramallas” galegas, e sobre de todo pra os galegos, pra o noso senso estético, a paixase é o persoaxe máis real e mais vivo: nos e a Terra.

²⁶² Amado Rodríguez comenta este aspecto a propósito da caracterización do Edipo de Rubinos: “A resignación que manifesta o Edipo sofocleo para aceptar calesqueira que sexan as condicións de acollida (vv. 3-8), transfórmanse no de Rubinos nun optimismo que lle fai agoirar un bo recibimento [...] Esta actitude positiva inza toda a composición, na que o ton tráxico ou sombrío xa pertence a un pasado superado” (Amado Rodríguez 2006: 463).

Malia todo, Xosé Rubinos ten moi presente o drama antigo no que se inspira, despois de todo, aspira a despejar a gran incógnita do final de *Edipo en Colono* e trata de responder ao gran interrogante: que ocorre despois de que Edipo, redimido, desapareza de súpeto sen que ninguén, agás o rei Teseo, teña coñecemento da súa fin nin de onde ficarán os seus restos²⁶³. Este baleiro na trama é o pretexto ideal para que Rubinos retorne á mesma pero tamén para que se apropie do acervo mítico galaico ao situar á principal figura heroica do ciclo tebano nun espazo e nun tempo ata entón inéditos na tradición do personaxe: Galicia e A Coruña. Talvez por todo isto, o noso autor descarta un envoltorio que poida lembrar ao da traxedia, pouco apto para as necesidades da historia que artella arredor desta incógnita, moito máis optimista e costumista e da que desaparecen algúns dos momentos álxidos da obra de Sófocles²⁶⁴. Non en van, Carvalho Calero determina que *O velliño* funciona como un “ditirambo, un embrión de tragédia, unha peza litúrgica conmemorativa, un himno dialogado ritual²⁶⁵.”

Edipo monopoliza o opúsculo dramático sen que se advirta a presenza doutros caracteres da traxedia, algúns deles mencionados (Teseo²⁶⁶, Antígona²⁶⁷) e outros totalmente ignorados (Creonte, Ismene, Polinices). O Edipo de Rubinos aseméllase moito ao de *Edipo en Colono* e trata de reflectir a mesma sabedoría adquirida a través do sufrimento e aceptación do seu destino xa vista no ancián cego inmortalizado por Sófocles. Porén, a construción do personaxe antóllase plana en comparación co seu antecedente tráxico debido á omisión, moi probablemente deliberada, de gran parte dos acontecementos e circunstancias que rodean a caída en desgraza do rei tebano. Nunca se fai referencia ao incesto con Iocasta, nin ás disputas con Creonte, nin a ningún dos conflitos derivados da descuberta da culpabilidade de Edipo, mais alá dalgunhas concisas sentencias nas que o propio Edipo parece querer compendiar todos os problemas padecidos prescindindo de calquera detalle escabroso: “Fun gran pecador e sen o coñecer” (ibid. 14) e “Ata agora fun amaldizado e levei a desdita co’a miña soma” (ibid. 14).

Mais semella que Rubinos substitúe na súa reescrita os personaxes sofocleos por trasuntos dos mesmos²⁶⁸. A nena que recibe a Edipo ao pé da Torre de Hércules guía ao viaxeiro case como o faría a propia Antígona en *Edipo en Colono*. O inocentiño lembra (aínda que moi vagamente) ao colonense que sae ao encontro de Edipo²⁶⁹. E o grupo formado por Tude, Brego e Súa cumpre cunha función actante similar á do coro de anciáns da traxedia, suspicaces ante a chegada do forasteiro pero logo xenerosos con el.

²⁶³ Na escena de mensaxeiro do *éxodos* de *Edipo en Colono* concrétnanse as circunstancias desta repentina e misteriosa desaparición por parte de Edipo (Soph. OC. vv. 1585-1665).

²⁶⁴ “Na nosa obriña non hai nada do incidente con Creonte, da chegada de Ismene e do rapto das dúas fillas de Edipo, do violento encontro de todos eles con Polinices, nin tampouco dos estásimos nos que o coro fai os lamentos máis desgarrados ou expresa os agoiros máis terribles. Rubinos deixa de lado estas partes porque tan só lle interesa a misión do rei e a relación deste co pobo ateniense, é dicir, a cara menos tráxica de toda esta historia, que case converte nun episodio feliz” (Amado Rodríguez 2006: 465).

²⁶⁵ Carvalho Calero 1981: 400.

²⁶⁶ Rubinos 1961: 14-5

²⁶⁷ Ibid. 8 e 16-7.

²⁶⁸ Vid. Amado Rodríguez 2006: 463-6.

²⁶⁹ Amado Rodríguez sostén que a inclusión deste personaxe obedece a unha necesidade puramente estrutural, dada a intertextualidade apreciada entre *O velliño* e o seu referente sofocleo, especialmente no primeiro tramo da obra: “Cando Edipo está xa sentado e descansando, entra en escena un home que vén a ser a transposición do colonense. A cuestión é que as funcións que este desempeñaba na traxedia, na nosa peza xa están asignadas á nena, polo que cómpre transformalo dalgún xeito. Pero Rubinos está pouco atinado nisto e, non atopando xustificación para a súa presenza, máis cá fidelidade imitativa ó modelo, converte ó colonense nun pobre tolo [...] Só o seu permanente desacougo e o seu medo recordan vagamente o malestar do ateniense pola presenza de Edipo en lugar sagrado.” (ibid. 464).

Cómpre destacar a importancia que se lle concede ao elemento divino en comparación coas obras analizadas previamente. Os deuses, entidades cardinais en case calquera composición da literatura antiga, vense paulatinamente desprazados neste tipo de reescritas e adaptacións que, polo xeral, optan por secularizarse. Deste xeito, o compoñente divino e sobrenatural pasa a ser algo residual que se manifesta nas advocacións dos personaxes ou simplemente acaba desaparecendo. Na obra de Rubinos, os deuses non interactúan cos personaxes en ningún momento do drama nin fan as súas propias intervencións faladas pero están moi presentes e son indispensables para o desenvolvemento dos acontecementos. Segundo a explicación do noso heroe trágico, Atenea confíalle a Edipo a misión de levar a mensaxe de boa ventura aos confíns do mundo coñecido a través de Hermes e o propio deus mensaxeiro utiliza o seu poder divino para levar a nave na que viaxa Edipo dende a Hélade ata a Coruña²⁷⁰.

O Velliño é a única incursión de Xosé Rubinos no xénero dramático, feito que explica a escasa teatralidade que caracteriza á súa obra por momentos. Un dos xéneros literarios predilectos de Rubinos era o poético e así o constata nuns parlamentos longos e líricos nos que destaca por riba de todo a exaltación da paisaxe e do entorno no que teñen lugar os feitos, así como dos seus habitantes. Sirva como exemplo a primeira intervención do ancián Tude (ibid. 12):

Ti falas con galaicos que mouran dende o tempo non sabido, nesta terra da Galiza. Esta terra que ti calcas, e a derradeira do mundo; cando a marea cresce ista eistremidade deste anaco da Galiza, faise ínsua; mais cando o mar recóllese ao colo mais fondo da terra que tamén é nai dos mares, dica collida dunha man de sica aréa, da nai Galiza. Nos, os que eiquí somos, chamámola Cruña, de doces ares, rica en naus, a fror fermosa dos céltigos y-helenos.

Ou as palabras de xúbilo de Edipo ao despedirse dos anciáns e da nena (ibid. 17):

Co'os ollos da y-alma vexo o máis fermoso roibén. O vexo ben co'a fronte, co'o rosto todo, co'as xemas dos meus dedos. Séntome nele como esa doce soma que é como o corazón da chama viva. Roibén que no é do abrete nen do solpor; mais diviño ca a súa fermosura. É o sorriso da ledicia de todol-os ceos; cóbrenos a nos todos como unha man diviña, e púsase dende o ourente e o oucidente, entre a diviña Atenas e esta querida vosa –e miña–, Cruña. Este roibén man diviña, será inmorredoiro e irrompible ataxamento de hirmande eterna.

A pegada da tradición clásica tamén se estende a outro recurso que Rubinos emprega con certa asiduidade, coma o emprego de epítetos épicos (“o diviño mensaxeiro Hermes²⁷¹”).

3.3.5. Recepción e interpretación da obra

O velliño non logrou acadar gran sona nin sequera entre o público potencial ao que Xosé Rubinos dirixiu a súa “faramalla” (os seus paisanos da Coruña), apenas aparece mencionada nos traballos monográficos de J.A. Fernández Delgado²⁷² e P.P. Riobó²⁷³ (ademais das xa citadas referencias de Carvalho Calero) e é ignorada na selección de Ragué Arias (1991), probablemente polas dificultades para achar exemplares dunha obra publicada na diáspora e moi mal coñecida. Malia todo, contamos cun estudo breve pero bastante completo a cargo de

²⁷⁰ Rubinos 1961: 15.

²⁷¹ Ibid. 13 e 16.

²⁷² Fernández Delgado 1996: 74.

²⁷³ Riobó 1999: 30 e 65.

M.T. Amado Rodríguez (2006), ao que xa se aludiu previamente e no que se presta unha especial atención ás relacións intertextuais entre a obra do xesuíta e *Edipo en Colono*²⁷⁴, identificadas en pasaxes concretas da obra de Sófocles con suma precisión: o prólogo (que Rubinos reproduce cunha notable fidelidade na primeira parte da obra²⁷⁵) e algúns elementos da párodos, do primeiro estásimo, do primeiro e do cuarto episodios e do *exodos*²⁷⁶.

Como xa se enunciou anteriormente ao explicar o tema da obra na tradición, a proposta dramática de Rubinos acha a súa inspiración na literatura grega antiga mais tamén nas ideas esenciais dun celto-helenismo desprendido de toda pretensión ideolóxica maior. O autor incorpora á súa reescrita de *Edipo en Colono* (ou, mellor, á súa ampliación da historia reflectida naquela obra) elementos da tradición mítica galega documentada dende a época medieval e pola que se asumía unha orixe helénica para os pobos galaicos. Sobre esta idea fundamental, Rubinos constrúe a súa obra, na que non só reelabora o material mítico xa tratado por Sófocles, senón que contribúe a ampliar coa figura de Edipo o catálogo de heroes gregos vinculados a Galicia e, neste caso concreto, á Coruña. Porén, cómpre insistir en que non se trata dun exercicio de autoafirmación nacional e/ou nacionalista, senón dun intento de lexitimación literaria a través da recuperación dos modelos canónicos da Antigüidade Clásica, modelos que achegan prestixio a unha literatura en formación, tal é o caso da literatura dramática galega.

3.3.6. Conclusións

O velliño (Edipo na Galiza) é a segunda obra dramática galega que reinterpreta algúns dos episodios máis célebres do ciclo tebano. Aínda hoxe non goza dunha gran popularidade, dada a súa publicación no exilio e o enorme lapso de tempo transcorrido entre esta primeira publicación (1961) e a súa reedición en 2014, mais a nivel académico xa non é unha perfecta descoñecida, como se pode comprobar no traballo de Amado Rodríguez (2006). A obra suscita certo atractivo debido ao seu peculiar desenvolvemento argumental, que nos retrotrae á traxedia sofoclea (na que se basea e coa que establece unha clara relación intertextual) pero tamén a un celto-helenismo anacrónico, xa que se sitúa ao viaxeiro Edipo na cidade da Coruña. A intención do autor, emigrado en diversos países latinoamericanos, é render unha homenaxe á súa patria orixinaria tomando a Edipo case como unha alegoría da emigración, mais tamén recorrendo á recuperación da tradición mitolóxica galaica que vincula as orixes de Galicia cos heroes gregos (de aí que se aconselle a súa representación ao pé da Torre de Hércules). Ao mesmo tempo, sérvese de todos estes motivos para achegar un certo renome a unha literatura dramática, a galega, que aínda está a saír do seu estado embrionario.

3.4. ORESTES (1963) DE ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA

3.4.1. Introducción: a obra e o seu contexto

A celebración do I Certame Literario do Miño en 1960 supón un punto de inflexión tanto para o teatro en galego como para a dramaturxia de tema clásico nesa mesma lingua, pois concorren á cita nada menos que tres obras teatrais que toman como referencia a mitoloxía e a literatura grecolatinas²⁷⁷. Unha delas, a única que sería posteriormente publicada en galego²⁷⁸,

²⁷⁴ Amado Rodríguez 2006: 462-7.

²⁷⁵ Rubinos 1961: 7-11.

²⁷⁶ Amado Rodríguez 2006: 465.

²⁷⁷ Vid. Carvalho Calero 1981: 397-9.

²⁷⁸ *Os homes poden ser deuses* de Juan María Gallego publicaríase ao ano seguinte en Lugo (Ediciones Celta) pero traducida ao castelán, sen que fose publicada na súa lingua orixinal até o momento presente. Non hai constancia de que *A volta de Ulises* de Xosé Luís Franco Grande fose publicada nos anos seguintes, porén, si existe outra incursión do seu autor no mesmo tema e baixo o mesmo título pero en forma lírica na revista *Dorna* (Franco Grande 1985: 74-5). Non resulta doado saber se é un

é o *Orestes* de Arcadio López-Casanova (1942), finalista no certame e que logo tamén se daría a coñecer en 1963 no segundo número da revista literaria *Grial*. A dedicatoria inicial do seu autor nesta mesma publicación documenta varias funcións da obra no ámbito do teatro universitario e afeccionado²⁷⁹ e hai noticias doutras lecturas dramatizadas da obra por toda a xeografía galega por aquelas datas²⁸⁰. A día de hoxe, non consta ningunha outra edición do texto nin ningunha outra representación teatral máis actual do mesmo.

Orestes é unha das primeiras obras do seu autor, prolífico poeta e crítico literario, quen no momento da súa escrita apenas chegaba á maioría de idade e iniciaba os seus estudos universitarios. Ao contrario que o caso de Xosé Rubinos, cuxa formación eclesiástica explica o seu interese polas linguas e as literaturas clásicas, López-Casanova accede a este coñecemento humanístico a través do mundo universitario, no que se comeza a experimentar cun teatro afeccionado no que os clásicos grecolatinos traducidos ou adaptados adquiren un gran protagonismo²⁸¹.

Por primeira vez neste estudo, achamos unha obra que non foi primeiramente representada ou publicada na diáspora e que, ademais, gozou de certo éxito no propio territorio galego²⁸², pois *Orestes* deuse a coñecer nun contexto político e social aínda moi adverso pero no que se comezaban a advertir tímidos cambios. Porén, na actualidade pasou a ser unha obra escasamente coñecida para o público, non así para os estudosos da tradición clásica e da literatura galega, que lle dedicaron un bo feixe de artigos e recensións nos que se profundará nas seguintes liñas.

3.4.2. O tema na tradición

O Ciclo Troiano está presente no repertorio temático da literatura galega dende a Idade Media. Durante este período, as lendas vencelladas á guerra de Troia e ao destino dos seus ilustres contendentes son as protagonistas dalgunhas das escasas manifestacións en prosa que recollen a influencia da tradición dos *romans antics*, que, á súa vez, se miraban no espello das grandes epopeas gregas e latinas²⁸³.

A dramaturxia galega contemporánea continúa en parte con esa tradición e tamén recorre a estas historias cunha certa frecuencia, en especial ás que atinxen ás vicisitudes da casa dos Atridas²⁸⁴, que tamén gozaron de gran sona entre os traxediógrafos da Grecia Clásica e que, como adoita ser habitual, prefixaron un antiquísimo imaxinario mítico que xa aparecía nas súas diferentes variantes na épica arcaica²⁸⁵. A *Odisea* homérica²⁸⁶, as *Ciprias*²⁸⁷, os *Nostoi*²⁸⁸ ou a *Orestía* de Estesícoro²⁸⁹ (estes tres últimos poemas conservados moi fragmentariamente) dan

extracto daquela obra teatral representada no Certame do Miño ou se se trata dunha nova composición inspirada nese material anterior.

²⁷⁹ “Pró T.E.U da Facultade de Filosofía e Letras de Compostela i o Grupo Teatral do Centro Galego de Barcelona, fideles intérpretes do meu *Orestes*” (López-Casanova 1963: 161).

²⁸⁰ Vid. Álvarez López 2010: 485-8; Amado Rodríguez 2017: 17-8; Barrada 1961: 61-2.

²⁸¹ Cfr. Morant 2018: 94-97; Morenilla Talens & Bañuls Oller 2009: 445; Vieites 1998: 44-50.

²⁸² Así o testemuña Manuel Rabanal na súa breve recensión: “Una cosa es innegable: que el éxito de público y de crítica del *Orestes* diríamos “enxebre” del inspirado estudiante de Comunes [refírese a Arcadio López-Casanova], fue enorme en Compostela y posteriormente en varias ciudades de la región gallega. Y eso tenemos que agradecer a Arcadio López Casanova, quien, al hacer a un viejísimo mito helénico hablar por primera vez en gallego, ha merecido bien de las Humanidades clásicas” (Rabanal 1961: 256).

²⁸³ Vid. Amado Rodríguez 2001: 68-73; Vilavedra 1999: 71-5.

²⁸⁴ Vid. Ragué Arias 1991: 53-78.

²⁸⁵ Vid. Lloyd 2005: 19-32.

²⁸⁶ Vid. Ibid. 19-22.

²⁸⁷ Vid. Bernabé Pajares 1979: 117-20.

²⁸⁸ Vid. Ibid. 205-9.

²⁸⁹ Vid. Neschke 1986: 283-301.

conta dos episodios míticos centrados nos personaxes de Agamenón, Clitemnestra, Orestes e Electra e a cadea de culpas e castigos que comeza cos enfrontamentos entre os patriarcas da súa estirpe (cuxo punto álxido é a vinganza de Atreo contra Tiestes²⁹⁰) e remata por minar a linaxe atrida. Tanto Esquilo na súa *Orestíada* (composta por *Agamenón*, *Coéforos* e *Euménides*) como Sófocles (*Electra*) e Eurípides (*Ifixenia en Áulide*, *Electra*, *Orestes*) toman como base argumental a maldición que pesa sobre a estirpe de Atreo e as sucesivas vinganzas que se levan a cabo no seo familiar para compoñer algunhas das súas obras máis emblemáticas.

Orestes de Arcadio López-Casanova segue moi de preto a *Electra* de Sófocles (ca. 415 a.C.)²⁹¹, malia que o seu título nos achegue á traxedia homónima de Eurípides (408 a.C.). Con todo, retoma e versiona con certa liberdade un mitema central en ambas: a vinganza de Orestes e Electra contra a súa nai Clitemnestra e o seu amante Existo, ambos responsables do asasinato do seu pai Agamenón, rei de Argos. Os dous irmáns responden ao rexicidio con máis sangue, sendo Orestes a man executora que dá morte á nai e ao usurpador.

Poderíase pensar que o nexo de unión entre o drama antigo e a traxedia contemporánea de López-Casanova é, unha vez máis, o teatro cultivado en Europa. Non en van, a influencia das correntes teatrais chegadas do vello continente (en especial da veciña Francia) pode asumirse practicamente probada dende o mesmo momento en que comezan a proliferar estas reescritas ou novas versións dos textos tráxicos gregos ao xeito europeo, mais como ben advirte o propio Carvalho Calero (1981: 399):

Este *Orestes* – sofócleo, nen esquíleo, nen euripídeo, nen sartriano –, pola súa técnica e o seu estilo, é a menos moderna das *palliatae* concorrentes ao Certame [do Miño]. As gabardinas dos guardas de Egisto proceden da guardarroupia de Anouilh, mais os trajes modernos que as advertencias indican, non teñen razón de ser aquí, nunha peza en que a language e o decoro son inteiramente antigos.

O hipotexto de referencia é puramente clásico, como se verá a continuación, mais a formación do autor e a xeración na que o mesmo se insire non permiten descartar por completo a influencia do teatro europeo e, en concreto, da dramaturxia francesa (que neste caso ten na obra *As Moscas* de Jean-Paul Sartre un dos seus principais referentes²⁹²), dado que esta era ben coñecida (e mesmo traducida²⁹³) nos círculos literarios do momento. Polo tanto, a pegada do drama francés non desaparece sen máis do texto de López-Casanova, aínda que os puntos de encontro entre *Orestes* e, por exemplo, *As Moscas* se achen nun número inferior aos que se descubren se establecemos a mesma comparación coa *Electra* de Sófocles. Podería dicirse, apoiando en certo modo as teses de Carvalho Calero, que o que vincula a López-Casanova coa tradición dos clásicos en Francia é sobre todo a embalaxe, a forma, toda unha serie de motivos ornamentais que enriquecen a interpretación do texto aínda que non constitúan o fondo, ademais dun *modus operandi* e uns intereses comúns á hora de realizar achegas a unha dramaturxia de vocación nacional (e internacional), mais nisto tamén se profundará *a posteriori*.

²⁹⁰ Os irmáns Atreo e Tiestes acaban enemizados trala maldición do seu pai Pélope por seren responsables do asasinato do seu irmán Crisipo, quen á súa vez era o fillo predilecto de Pélope. Atreo descobre o engano da súa esposa Aérope, quen mantiña unha relación adúltera co propio Tiestes e mesmo lle entregara un vélaro dourado que pertencía a Atreo co que pretendía facer valer o seu dereito ao trono, e decide vingarse do seu irmán. Para tal fin, Atreo manda chamar a Tiestes co falso pretexto de que busca reconciliarse con el. No canto diso, asasina aos fillos deste, Áglao, Calileonte e Orcómeno, e sêrvellos nun banquete. Despois de que Tiestes devore aos seus propios fillos, Atreo amósalle as cabezas dos mesmos e mándao ao desterro (vid. Luzón Martín 2016: 132-6; Paco Serrano 2003: 50-1).

²⁹¹ A data de representación da *Electra* de Sófocles é incerta e téñense considerado varias posibilidades entre o 422 a.C. e o 415 a.C. (vid. Lloyd 2005: 16-8).

²⁹² Vid. Díaz Tejera 1989: 86-99; Morenilla Talens & Bañuls Oller 2009: 448.

²⁹³ Vid. Franco Grande: 137-47.

3.4.3. Estrutura e liñas argumentais

Arcadio López-Casanova intenta artellar o seu *Orestes* como unha traxedia na súa forma máis pura e así a define nun explícito subtítulo²⁹⁴, mais este propósito acaba reducíndose a unha mera cuestión de ton sen que se profunde demasiado na forma. A obra consta de dous actos.

No primeiro acto sitúase ao potencial espectador nun punto de partida moi semellante ao da *Electra* sofoclea mais cun cambio de escenario rechamante, como se aprecia no primeiro acoutamento (López-Casanova 1963: 161):

Pazo dos Atridas. Salón do trono. Telós negros con manchas de sangue nas paredes. No centro da escea, os dous sillós revestidos tamén de telas negras. No fondo, unha porta i unha fiestra grande. A dereita e a esquerda, portas. Xunto da porta da dereita haberá un pequeno banqueto. Na parede de fronte, está dibuxado o escudo real: un aiga cunha banda roxa atravesada. A acción desenrólase na Nova Argos. Ó mencer. Escóitase unha música lonxana e lene. Música tráxica.

A acción, que na traxedia grega sempre transcorre nun espazo público, desenvólvese agora nun espazo interior e privado meticulosamente disposto e cargado de simbolismo, un salón do trono escuro e sombrío que reflicte a destrución á que Nova Argos se ve sometida tralo asasinato do seu rei, Agamenón, e a usurpación do trono por parte do amante da raíña, Existo. Neste salón do trono, aparecen Orestes e o Pedagogo nun inicio análogo ao de Sófocles²⁹⁵, ollando pola fiestra o que queda da cidade que o primeiro “vén redimir²⁹⁶”. Heroe e axudante deciden enganar os seus inimigos difundindo a falsa nova da morte de Orestes, como parte da estratexia para derrotalos. De súpeto vense interrompidos pola Vella, “o mesmo espírito de Argos derrubada²⁹⁷”, que paraliza por un intre entre prantos e lóbregos agoiros os plans do protagonista (ibid. 162-3):

Vella. – [...] Eu toda son a Nova Argos. E o meu supricio é ir recordando o sempre o crime. Así vólvese a cravar en min o sangue derramado.
Orestes. – ¡Dígoche que cales! ¡Non quero escoitar!
Vella. – Tes que escoitar. A voz soa anque non queiras. Mira: as nosas entranas de tódalas mulleres de Argos son unha chaga aberta. As nosas entranas están podres i os nosos seos murchos. Podre a nosa carne.
Pedagogo. – ¡Mintes, vella maldita!
Vella. – Estérites igual que a terra erma abrasada polo sol. Endexamáis poderemos enxendrar.
Orestes. – ¡Brasfemas!...
Vella. – Podrecemos na chaira. E a cada intre, o vento que sopra no fondo rube hasta a outura un acedo fedor. É o fedor dos mortos de Argos espostos ó ar, devorados polos corvos que baixan dos cumes lonxanos. Ise é o castigo terríbel que aniña en nós. Ise é o castigo que os deuses descargaron.

Orestes e o Pedagogo néganse a crer nas palabras da anciá e amósanse decididos a proseguir cun cometido que provén directamente da vontade divina (“Ti ben sabes o desinio dos deuses que pesa sobor de min²⁹⁸”). Electra irrompe na escena tamén entre laios compartidos coa súa

²⁹⁴ López-Casanova 1963: 161.

²⁹⁵ Soph. *El.* 1-75.

²⁹⁶ López-Casanova 1963: 161.

²⁹⁷ Ibid. 162.

²⁹⁸ Ibid. 161.

Aia e coa Vella (que permanece sentada no mesmo sitio durante o resto da obra), recuperando de novo a esencia do drama sofocleo, no que Electra deplora a súa actual situación co apoio do coro de mulleres²⁹⁹. Os dous forasteiros ocúltanse e escoitan a conversa, na cal Electra reclama xustiza para o seu finado pai (ibid. 164):

Electra. – ¡Xusticia!... A miña vida será un pranto continuo. Porque maldito aquel que bota en olvido ó seu pai tan brutalmente asesinado. Maldita, ben maldita sería eu, se non sentira a dor, cando vexo no leito a miña nai, a raiña Clitemnestra, coma unha calquera, con ise asesino de Existo. Decídeme pois se isto non é pra sentir aborrecimento, pra soltar maldiciós e pra cramar a xusticia das furias e dos deuses. Decídeme se non é desventura.

Aia. – Cala, Electra, cálmate. Estas brasfemando.

Electra. – ¡Brasfemando! Esta ferida miña non cicatrizará hastra que eu sinta caer a ira dos deuses. Non deixaréi os meus prantos hastra que o sol alume de novo tralos montes de Argos. Podédelos ter por seguro. Deica que fuxa de nós ista noite. Deica que volva a frolecer a luz en Argos. Deica que volva a vida.

Ao mesmo tempo que se aflixe pola degradación á que Clitemnestra e Existo a teñen sometida (ibid. 165):

E mentras a morte acabará con todos nós. E pra iso eu desfágome en bágoas. E pra iso, eu sofro a ira da miña maldita mai, Clitemnestra e son unha escrava do Existo. Eu, Electra, filla de Agamenón, eu, princesa de Argos, consinto que colguen cadeas dos meus pes. ¡Eu presa na miña propia casa! Presa dise estrano que asesinóu ao meu pai e que agora ocupa o trono... ¡Non!

A chegada de Crisótemis requirindo a presenza de Electra ante Clitemnestra só consegue anoxar aínda máis o ánimo da princesa. Electra censura o sometemento e a conduta ambigua da súa irmá, para a que a resignación é a única opción posible (“¿Qué fago eu con prantos?... ¿Qué gano eu sendo escrava na miña casa?... Temos que obedecer ós tiranos³⁰⁰”) Así mesmo, condena a hipocrisía dos amantes rexicidas que pretenden conmemorar o aniversario da morte de Agamenón (ibid. 166):

Son ben malditos, Crisotemis. Adicarlle recordos a quen iles mataron. Aínda teñen sangue pra facelo e hipocresía pra fínxir unha dór que non lles nacéu. [...] Non consentiréi que o recordo do meu pai, o rei morto, seña aldraxado. Non consentiréi que o meu corpo escravizado i esgotado seña oxe vestido coas galas reás.

Aparece na escena Clitemnestra, quen xustifica unha vez máis a súa actuación amparándose no agravio sufrido polo sacrificio de Ifixenia a mans de Agamenón (“¿Non foi tamén o teu pai un asesino?... ¿Non foi un crime, di, imolar a túa irmá? [...] A iso, cecáis, chámalle xusticia. ¡Arrincarme unha filla das maus!³⁰¹”) e a continuación chega o Pedagogo, fixindo ser un estranxeiro que trae a nova do falecemento de Orestes. O acto remata coa saída de Clitemnestra e o Pedagogo da escena para entregarlle a mensaxe a Existo mentres Electra e a Aia “fican chorando” e soa “unha música tráxica que enche a esceá³⁰²”.

²⁹⁹ Soph. *El.* 90-250.

³⁰⁰ López-Casanova 1963: 165.

³⁰¹ Ibid. 166.

³⁰² Ibid. 167.

O segundo acto transcorre tamén no mesmo salón do trono aínda que cunha escena “case a escuras³⁰³”. A Vella continúa sentada no “banquete” mentres a Aia e Electra seguen laiándose pola ausencia de Orestes, especialmente a segunda, ao ver frustrado o seu fondo desexo de vinganza (“Naide poderá erguer a mau da xusticia pra facer fuxir de nós ista negrura e ista néboa de sangue³⁰⁴”). Entra Crisótemis facéndose eco da recente noticia e persistindo na súa obediencia e docilidade ante Clitemnestra e Existo, *maxime* cando Orestes xa non está vivo, feito que repugna a Electra ata o punto de botala da estancia (ibid. 169):

¡Vaite!... Ti eras o meu derradeiro refuxio, a miña derradeira axuda. Pero non. Tés medo. Medo coma o que sentíu a xente de Argos naquela serán, cando o noso pai, o rei Agamenón, foi brutalmente asesinado. Vaite, Crisótemis. Non eres merecedora da nosa estirpe. O rei, o noso pai, pide xusticia.

Coma se dun simple forasteiro se tratase, o propio Orestes chega ao salón do trono coas supostas cinzas do seu cadáver e entrégallas a Electra. Esta colle a caixa e láíase (“A túa morte matóu a pouca esperanza que aínda na Nova Argos podía frolecer³⁰⁵”) sen que as palabras do mensaxeiro poidan consolala. Porén, Electra acha algo familiar no estranxeiro (“Pero... que... estranxeiro... ¿Qué miras pra min? ¿Qué luz hai nos teus ollos... ¿Qué luz noviña sinto alumar en ti?³⁰⁶”), momento que aproveita Orestes para revelar a súa verdadeira identidade. Os dous irmáns reencóntranse e recuperan a confianza para enfrontarse aos seus inimigos.

Clitemnestra e Existo celebran a nova da morte de Orestes, ignorando por completo non só que aínda está vivo senón que se atopa na cidade (“Por fin fuxíu a sombra dise maldito Orestes. ¡Somos ceibes! Argos é nosa. Ninguén poderá derrocar ós tiranos³⁰⁷”) e menosprezando as advertencias da Vella (“Non vos riades. A vinganza non tardará en chegar. Estase erguendo sobor de Argos a xusticia³⁰⁸”). Seguidamente, un garda informa aos incautos usurpadores de que o pobo se está rebelando e “cramando por Orestes³⁰⁹”. Existo apresúrase a sufocar a revolta mentres Clitemnestra se ve acurrallada por Orestes e Electra no salón do trono (“Xa o escoitas, Clitemnestra. Sonóu a túa hora. O pobo pide a morte dos tiranos. Ti serás un morto máis a podreecer na chaira³¹⁰”). Orestes asesta unha puñalada á raíña e Crisótemis finalmente vence o medo e únese aos seus irmáns na loita (“Xa estou convosco... Perdoade se algunha vez vos fun infidel³¹¹...”). Reaparece Existo, ao que tamén se enfrontan e acaban matando. Cos corpos inertes dos traidores no chan, Orestes e Electra cren a cidade liberada e a orde restaurada (“¡Argos está redimida!... ¡Argos, eres ceibe!³¹²”) pero a Vella, que continúa sendo a voz e conciencia dunha cidade que semella un personaxe máis do drama, lanza o seu derradeiro presaxio entre un rumor sobrenatural que pide máis sangue (ibid. 174):

Sí Orestes. Ti viñeches redimir a Nova Argos. Pro de novo hai sangue derramado. Argos está na súa morte. Olla pola fiestra como volve sobor da chaira a néboa. Olla como todo é silencio. Olla tódalas portas pechadas. Podrecemos de novo.

³⁰³ Ibid. 167.

³⁰⁴ Ibid. 168.

³⁰⁵ Ibid. 169.

³⁰⁶ Ibid. 170.

³⁰⁷ Ibid. 170.

³⁰⁸ Ibid. 171.

³⁰⁹ Ibid. 171.

³¹⁰ Ibid. 173.

³¹¹ Ibid. 173.

³¹² Ibid. 174.

3.4.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

Arcadio López-Casanova amosa un notable respecto polo material de partida, até o punto de que se podería falar do seu *Orestes* como unha reescrita abreviada e narrativamente máis áxil da *Electra* de Sófocles, na que se dá un gran paradoxo: sendo o anhelado de vinganza contra Clitemnestra e Existo un motivo vertebrador do drama, a súa materialización acaba sendo unha cuestión marxinal³¹³, pois “Sófocles no exalta el tema de la venganza, sino el desafío de resistir en la espera incierta” (Saravia de Grossi 1999: 99-100). López-Casanova corrixe en parte este plantexamento recorrendo a unha acción máis rápida e fluída e ofrecendo un desenlace completamente resolto ao escenificar tanto o matricidio coma o asasinato do usurpador³¹⁴. Introdúcense variacións significativas como a supresión do coro (cuxo trasunto máis próximo sería o personaxe da Vella), a ubicación do drama nun espazo pechado e privado (o salón do trono) no canto dun espazo exterior e público ou a inclusión de accións violentas explícitas, coma o asasinato de Clitemnestra e Existo na propia escena. Malia todo, mantense a trama do episodio mítico practicamente tal e como a configurou Sófocles, agás o final no que non se produce a liberación de Nova Argos ao haber un novo derramamento de sangue. Este desenlace aproxímase máis á *Orestíada* esquilea, á *Electra* de Eurípides e a outras interpretacións posteriores.

A relación de *dramatis personae* apenas difire da presentada na traxedia sofoclea: Orestes, Electra, Crisótemis, Clitemnestra, Existo e o Pedagogo mantéñense na reescrita de Arcadio López-Casanova, aos que se engaden outros personaxes novos cuxo simbolismo lles confire relevancia na trama (a Vella) e outros secundarios cun peso moito menor (o Garda e a Aia). Porén, nesta ocasión Orestes adquire máis protagonismo dende o mesmo título, a pesar de que o cambio de focalización non é tal, ao cingirse o autor á estrutura da *Electra*. O cruce de influencias clásicas e contemporáneas resulta case imperceptible na caracterización do heroe trágico, posto que López-Casanova aposta por dotar o personaxe de Orestes dun revestimento clásico e sofocleo³¹⁵: o neno en perigo que debe salvar a vida no exilio e que regresa na idade adulta para dar cumprimento ao oráculo e vingar a morte de Agamenón sen vacilacións e apoiado polos deuses aparece case intacta no *Orestes*. A empresa individual do heroe (vingar o pai asasinado e rescatar as irmás do inflexible xugo da nai homicida) torna nunha obriga

³¹³ “Sophocles adapts the story of Orestes in such a way that his revenge against the killers of Agamemnon – which in the dramas of Aeschylus and Euripides is both the chief goal of his return and the central event of the drama – is, paradoxically, marginal to the action of *Electra*. For example, the stage is first occupied in the prologue by the Pedagogue, Orestes and the silent Pylades; they review their plans and the Pedagogue announces that action is at hand; but on hearing Electra’s voice the conspirators withdraw and remain off stage for almost six hundred lines. Eventually the Pedagogue re-enters with the report of Orestes’ death, only to depart into the house, where he then remains for more than five hundred lines. Orestes, meanwhile, after waiting in the wings for over a thousand lines, enters with the urn of ashes and then, after the recognition scene, also goes inside [...] The first murder is marginalized because the audience has no opportunity to visualize the act or to contemplate the body. The second murder is completely and literally marginalized, since the action comes to an end before Aegisthus is killed. The probable staging of the *exodos* reinforces the effect: at the end of the play the conspirators and their victim Aegisthus disappear into the house, while Electra remains standing triumphantly on stage.” (Dunn 2015: 103).

³¹⁴ Cómpre lembrar que a *Electra* de Sófocles conclúe sen que se lle dea morte a Existo, aínda que se sobreentende que Orestes o matará en canto os dous se atopan no interior do palacio e fóra da escena, no mesmo lugar no que se asasinou a Agamenón (Soph. *El.* vv. 1490-1510).

³¹⁵ Orestes é unha das escasas figuras heroicas que se nos conserva amplamente tratada nos versos dos tres poetas trágicos. Resulta doado, polo tanto, trazar unha evolución na caracterización do personaxe e na toma de posición moral fronte ao mesmo dende Esquilo ata Sófocles e Eurípides (vid. Crespo 2004: 1120; Pelossi 2014: 1-5; Vilchez 1976: 106-25). No caso concreto de Sófocles, o debate sobre a postura que adopta con respecto ao matricidio e o deber heroico de Orestes semella aínda aberto, mais na súa *Electra* aparece un Orestes decidido e resolutivo que non ve condenada a súa acción coa tolemia: “The lack of emotion from Orestes is bound to be an important factor in the story. Not only does Orestes not balk at the physical act of matricide, but he appears to fear no consequences. Although the Chorus earlier in the play spoke about a Fury coming to avenge the murder of Agamemnon, they close the play with no apparent expectation that the matricide will provoke a similar response.” (Griffiths 2012: 78-9).

colectiva (a liberación de toda a cidade de Argos) e Orestes actúa en consecuencia, do mesmo xeito que na traxedia de Sófocles.

Tamén a súa Electra se nos antolla sofoclea, aínda que non monopolice a acción dramática do mesmo xeito. Despoxada de todo privilexio real e degradada a unha condición servil, a filla de Agamenón e Clitemnestra esixe unha reparación xusta do dano que lle foi infrinxido mais sen ser unha parte activa do plan de vinganza³¹⁶. É obstinada, vehemente e incluso excesiva, malia que López-Casanova non profunda nestes riscos do mesmo xeito que Sófocles, ao seren máis concisos os seus prantos e parlamentos³¹⁷.

Crisótemis conserva así mesmo o seu rol tradicional como a princesa sometida e acovardada ante os tiranos³¹⁸, mentres que a raíña Clitemnestra perpetúa o estereotipo de “muller fatal” que se adoita vincular á súa figura³¹⁹. Cómpre facer notar que López-Casanova amosa os tres principais personaxes femininos do drama na súa forma máis arquetípica, marcando a polarización entre Electra e Clitemnestra nun breve *agón*³²⁰ pero atenuando a súa forza dramática e mesmo o seu peso na historia³²¹. Tamén presta unha moi escasa atención a Crisótemis, quen curiosamente é o único dos personaxes da súa reescrita cuxo arco experimenta unha evolución real, xa que pasa dunha postura ambigua a tomar partido pola causa dos seus irmáns³²². Mais en realidade é Existo o personaxe máis irrelevante e anódino que se acha na trama de *Orestes*, tanto polas poucas veces que intervén na obra con respecto a outros personaxes como pola súa propia función actante no drama, entroncando coa tradición do personaxe na traxedia grega³²³.

Destacouse ao comezo deste epígrafe a ausencia do coro, un personaxe colectivo case sempre recuperado ou recaracterizado nas obras tratadas con anterioridade. Mais en *Orestes*,

³¹⁶ Electra tampouco participaba activamente no plan de vinganza na obra de Sófocles, chegando a ser mesmo un obstáculo nos plans conspiratorios de Orestes e os seus colaboradores: “The long-delayed reunion with Orestes promises at last to incorporate Electra into the plot of the drama that bears her name and to turn her from being a problem or an obstacle into an active co-conspirator. But this expectation is quickly defeated: Electra’s intense grief turns into equally intense joy, and her cries of happiness now threaten to betray the entire scheme of revenge.” (Dunn 2015: 102).

³¹⁷ A Electra de Sófocles é unha das heroínas tráxicas que máis intervén na obra da que é protagonista (vid. Dunn 2015: 99) e ela mesma compón o seu retrato heroico a través das súas propias palabras (vid. Lloyd 2005: 79-80), mais no texto de López-Casanova, as súas intervencións son cuantitativa e cualitativamente menores. Sirva como exemplo o deseño sofocleo dos enfrontamentos dialécticos que Electra mantén con Crisótemis (Soph. *El.* vv. 330-470; 870-1060) e Clitemnestra (Soph. *El.* vv. 515-660), agóns que se ven considerablemente acoutados e resumidos no *Orestes* (vid. López-Casanova 1963: 165-9).

³¹⁸ O personaxe de Crisótemis adoita cargar coa lousa de ser a vendida ao poder tiránico fronte á integridade da súa irmá Electra, pero detrás do seu carácter aparentemente pusilánime e temeroso tamén se achan motivacións posteriores máis complexas: “Su personalidad le otorga ascendencia a la razón sobre la pasión, en cambio Electra es el reverso de este temperamento. La cuestión en Crisótemis es la obediencia para sobrevivir, como en *Antígona*, también Ismene dice que la extravagancia no tiene sentido [...] Tanto Crisótemis como también Ismene son las voces moderadas que caducan en la acción dramática.” (Saravia de Grossi 1999: 106).

³¹⁹ Amado Rodríguez asegura que “la Clitemnestra de Arcadio López Casanova, igualmente asesina y adúltera y causante de parecidos sufrimientos en Electra, es peor que la Sófocles, porque se ensaña con un enemigo más débil, tal como podemos comprobar en el diálogo madre-hija al final del acto segundo [...] El contenido es el mismo: madre e hija se recriminan duramente, Clitemnestra invoca la muerte de Ifigenia para justificar su crimen y Electra defiende a su padre argumentando que obró por necesidad y experimentó un gran dolor por ello, pero el tono es diferente [...] En Arcadio López Casanova la situación se invierte y la princesa da una imagen de mujer insegura, desolada, a la defensiva, mientras que la reina, mucho más explícita y directa que en el original, no duda en mostrar sin tapujos lo peor de sí misma, manejando el insulto con igual o mayor habilidad que el argumento.” (Amado Rodríguez 2017: 21-2).

³²⁰ Vid. López-Casanova 1963: 166-7.

³²¹ Vid. Amado Rodríguez 2017: 22-3; Morenilla Talens & Bañuls Oller 2009: 450.

³²² Na obra de Sófocles, Crisótemis abandona a escena ao remate do seu derradeiro agón con Electra (Soph. *El.* 870-1060) sen que se produza ningún cambio de parecer en ningunha das dúas irmás.

³²³ En case todas as versións do episodio mítico tratado na obra que nos ocupa, o personaxe de Existo carece do gran potencial dramático que si posúen outros personaxes e xa no *Agamenón* de Esquilo “Egisto es un héroe trágico frustrado ya que siendo imprescindible en la trama –Clitemnestra precisa de su cobertura–, es irrelevante en la acción, pues ella misma, Clitemnestra, no sólo es capaz de llevarla a término, sino que es ella la que tiene que hacerlo, pues así lo exige el replanteamiento que de este antiguo material mítico realiza Esquilo.” (Bañuls Oller & Navarro Noguera 2016: 25).

no canto de poñer en escena un coro ou, no seu defecto, un grupo actante que por forma e composición recorde ao coro, Arcadio López-Casanova opta por un único personaxe sen parangón no hipotexto antigo que asume gran parte das súas funcións, un correlato moito máis simbólico e igualmente lírico: A Vella. Nunha obra cargada de elementos alegóricos, a figura desta anciá eríxese na personificación do sufrimento colectivo de Nova Argos. O acoutamento que introduce o personaxe describe con precisión os atributos que debe ter na escena, que crean nel unha poderosa e suxestiva imaxe da devastación que si conduce á influencia sartriana (López Casanova 1963: 162):

Entra pola dereita a Vella. Vai apoiada nunha muleta e leva os seus pes i as maus ensanguentadas. Os seus vestidos son longos e mouros. Falará sempre quedamente e permanecerá sentada no banqueto ca ollada perdida en ningures. Non se sabe quen é. Ceçais seña o mesmo espírito de Argos derrubada.

A Vella representa o dó e os padecementos do pobo de Nova Argos. Ela dá voz a todos os súbditos do rei asasinado, que contemplan con horror como o crime traspasa o ámbito privado da maldición dos atridas e salfire a esfera pública, inoculando en todos eles un fondo sentimento de culpabilidade (ibid. 162):

Vella. – Non soio foron as maus de Existo e de Clitemnestra as que asenaron a Agamenón. Fumos todos. Foi Argos toda. Mirade pras miñas maus: están chegas de sangue: Do sangue de Agamenón.
Pedagogo. – ¿De Agamenón o rei, o rei morto?..
Vella. – Sí, é o seu sangue. Toda a Nova Argos escoitou os seus berros. Pro tódalas portas se pecharon. Entón tiñamos medo á morte. A aquela morte que apareceu no Pazo dos Atridas, no Pazo Real. E todos calamos. I o sangue e a morte chegaron hastra nós. Hastra iste pobo maldito de Argos...

Ademais, este personaxe resulta crucial nun desenlace moi diferenciado do que ofrecía a traxedia de Sófocles, pois é a Vella a que resolve as incertezas dun Orestes que por primeira vez no drama de López-Casanova se ve confuso e perdido. A súa intervención non dá o resultado desexado, xa que o heroe non é quen de salvar a cidade nin a súa liñaxe dando morte aos magnicidas, e a Vella así o anuncia (ibid. 174):

Sí Orestes. Ti viñeches redimir a Nova Argos. Pro de novo hai sangue derramado. Argos está na súa morte. Olla pola fiestra como volve sobor da chaira a néboa. Olla como todo é silencio. Olla tódalas portas pechadas. Podrecemos de novo...

O desenlace proposto por López-Casanova discrepa do final visto en Sófocles. Se ben durante os seus dous actos *Orestes* se constrúe sobre a estrutura formulada por Sófocles na súa *Electra* e mesmo sobre pasaxes concretas desa mesma obra, a súa conclusión choca frontalmente coa do traxediógrafo ateniense e regresa aos fundamentos argumentais da *Orestíada* de Esquilo³²⁴ e da *Electra* de Eurípides³²⁵: a maldición non se extingue, senón que se perpetúa.

López-Casanova emprega con asiduidade un abano de recursos simbólicos que contribúen a crear unha atmosfera escura e, por momentos, sórdida que acentúa o ton tráxico da obra. Como se avanzou anteriormente, o acoutamento que abre o primeiro acto³²⁶ propón unha posta

³²⁴ Vid. Aesch. *Cho.* vv. 970-1075.

³²⁵ Vid. Eur. *El.* vv. 1240-355.

³²⁶ López-Casanova 1963: 161.

en escena que é toda unha alegoría en si mesma: as cores negra e vermella apodéranse da práctica totalidade do decorado, que amosa unha estancia lutuosa e manchada polo sangue derramado ornada cunha melodía que, segundo a indicación do propio autor, debe soar a “música trágica³²⁷”. Así mesmo, atópanse ao longo do texto imaxes moi suxestivas que potencian esta atmosfera de decrepitude e morte como, por exemplo, os berros que se senten ao lonxe por toda a cidade³²⁸, a podremia dos corpos vivos, estériles e asolagados pola culpa e a morte³²⁹, ou a dos cadáveres espaxados pola chaira³³⁰. Este simbolismo tamén achega a López-Casanova ás *Moscas* de Jean-Paul Sartre³³¹.

O feito de que o espazo dramático no que discorre a acción sexa o salón do trono, un espazo privado e máis íntimo, resulta tamén significativo e non parece que obedeza a un simple e case inxenuo intento de modernizar o empaque do relato trágico, dado que se produce unha ruptura coa que probablemente sexa unha das máis importantes convencións do xénero: situar a acción e o diálogo entre os personaxes nun espazo público, quedando reservado para os interiores todo aquilo que pola súa natureza dura ou violenta o espectador non podería presenciar. Esta convención atinxe, polo tanto, a unha cuestión de decoro, decoro que se ve abruptamente vulnerado neste *Orestes* coa escenificación do asasinato de Clitemnestra e Existo na propia escena. Talvez sexan estas as innovacións máis significativas que López-Casanova introduce na súa particular visión dun mito e dunha obra (a *Electra* de Sófocles) que apenas transforma no seu contido.

A diferenza dos seus predecesores, López-Casanova non amosa interese pola metateatralidade no seu *Orestes*, sen que se aprecie ningún tipo de referencia velada nin explícita ao proceso de reescrita. A modernidade desta nova lectura do mito redúcese a un verniz decorativo que xa se analizou a propósito da súa proposta escenográfica tan minimalista e simbólica³³², sen que esta se estenda á trama ou á recaracterización dos personaxes.

Do mesmo xeito que nas obras anteriormente comentadas, o elemento divino e sobrenatural apenas se trata, sendo no caso concreto deste *Orestes* practicamente inexistente. Porén, non todos os estudos aprecian esta supresión dun xeito firme e apostan por unha sutil inclusión do mesmo³³³, feito que, por outra banda, probaría un cruce de influencias entre a versión de Sófocles e outros tratamentos anteriores do mito, como Esquilo (Morant 2018: 117):

³²⁷ “Escóitase unha música lonxana e lene. Música trágica.” (ibid. 161)

³²⁸ Ibid. 162.

³²⁹ “As entranas de tódalas mulleres de Argos son unha chaga aberta. As nosas entranas están podres i os nosos seos murchos. Podre a nosa carne.” (ibid. 163)

³³⁰ Ibid. 174.

³³¹ Xa Bañuls Oller e Morenilla Talens vían moi atinadamente a influencia de Sartre neste aspecto: “Esta situación no puede más que recordarnos la que sufre la Argos de *Las moscas* de Jean-Paul Sartre; comparten ambas obras ese ambiente de desolación de la ciudad, mucho más profundo en el caso de *Orestes*, puesto que aquí no se trata de unas moscas que hacen la vida difícil a la población, símbolo de la implicación en el asesinato del rey y, por ello, banalización de unas terribles Erinis griegas, sino que aquí es una podredumbre que todo lo destruye.” (Bañuls Oller & Morenilla Talens 2009: 448-9).

³³² Ao limitarmos a investigación ao recollido no texto dramático, pouco máis se pode engadir sobre esta cuestión, mais si hai noticia dun intento por parte do autor na propia representación do Certame do Miño por dar un halo de contemporaneidade ao *Orestes* alén de todo o visto anteriormente: “As gabardinas dos gardas de Egisto proceden da guardarroupia de Anouilh, mais os trajes modernos que as advertencias indican, non teñen razón de ser aquí, nunha peza en que a language e o decoro son inteiramente antigos. Debia representar-se con trajes gregos, é dicir, verdadeiramente *palliata*” (Carvalho Calero 1981: 399).

³³³ “En esta obra [*Orestes*], las divinidades no actúan de modo explícito, no se personifican, sino que el autor recrea una ciudad donde es evidente que está teniendo lugar un castigo divino. Nuestra hipótesis considera que este castigo, del que no se nos dice de dónde proviene, tendría su origen en unas Erinias que han quedado fuera de la diégesis. Estas pueden caracterizarse como guardianas del orden y encargadas de castigar a los homicidas, una situación que ya encontramos en *Les mouches*, cuando Orestes llega a una tierra en la que todos sus habitantes pagan el castigo de las Erinias por silenciar el delito cometido con el asesinato de Agamenón. O bien, partiendo de la hipótesis de Lewis (2014) ya comentada, considerar que el campo primordial de acción de estas Erinias es la infidelidad de la reina Clitemnestra, denunciada una y otra vez por boca de su hija Electra. Vemos, pues, cómo en el teatro contemporáneo los dramaturgos tienen libertad total para introducir novedades en sus recreaciones, cualquier innovación sobre la tradición es lícita. Podemos interpretar que, en este *Orestes*, donde las Erinias son

Pese a que se ha señalado a Sófocles como hipotexto principal al que volver la vista, hemos querido destacar la huella de Esquilo [...]. Esta *contaminatio* en el uso de las fuentes sería extensiva a la configuración de las Erinias *in absentia* que proponemos: reproduce la configuración de Esquilo respecto a su modo de proceder y poder para castigar, como demuestra el estado de desolación en que se encuentra Nova Argos, situación que coincide con las amenazas que lanzan las Erinias al final de las *Euménides* de emponzoñar la ciudad y los habitantes con su veneno. Pero, a la vez, se retoman las nuevas atribuciones que Sófocles aporta a estas divinidades [...]. Esto nos permite explicar qué tipo de delito castigan y cómo es posible que el castigo esté presente desde el inicio de la acción, cuando todavía no ha tenido lugar el matricidio: estas Erinias han castigado la infidelidad de la reina Clitemnestra, que compartió su lecho con Egisto y posteriormente dio muerte a su legítimo marido Agamenón, prolongando la espiral de violencia que se prolongaba a lo largo de las generaciones de esta familia.

3.4.5. Recepción e interpretación da obra

Como se avanzou nos epígrafes anteriores, *Orestes* de Arcadio López-Casanova gozou dunha notable popularidade en Galicia xa nos anos nos que foi composta e representada se a comparamos coas súas predecesoras *Midas*, *Edipo* e *O velliño*, publicadas e/ou representadas na diáspora. A súa estrea no Certame do Miño de 1960 e a súa difusión posterior en concursos universitarios de teatro lido coma o do T.E.U. de Filosofía e Letras en Santiago de Compostela³³⁴ ou noutras lecturas dramatizadas levadas a cabo tamén por este mesmo grupo, coma a que tivo lugar no Teatro Capitol de Betanzos o 26 de abril de 1961³³⁵, contribuíron a que esta nova versión do mito en galego acadase unha certa sona que, sen ser masiva, si era insólita na produción de obras dramáticas de tema clásico nesta mesma lingua.

Son varios os autores que exercen de cronistas deste éxito sen precedentes para o teatro galego de temática clásica. Xa se destacou a figura de Ricardo Carvalho Calero, xurado do propio Certame do Miño e coñecedor de primeira man da experiencia teatral que o evento supuxo, que describe deste xeito todo o que lle suxeriu a representación do *Orestes*, destacando a posición conservadora do autor no proceso de adaptación do texto sofocleo e deslizando algunhas ideas que logo volvería expoñer na Primeira Reunión Gallega de Estudos Clásicos³³⁶ (Carvalho Calero 2000: 40):

invocadas como vengadoras de la infidelidad y adulterio, el castigo que tan ansiosamente espera Electra se encuentra presente en la ciudad desde un principio: las Erinias bien podrían haber dejado caer su ponzoña (esa niebla que cubre la ciudad y sus alrededores) exterminando la posibilidad de engendrar nueva vida como represalia por el adulterio de la reina Clitemnestra. Por tanto, aunque no están presentes ni tomarían parte en el drama, lo que sí percibimos en la atmósfera del lugar es la huella que deja su maldición en una tierra, la esencia de sus castigos, la destrucción que dejan a su paso. Nuestra interpretación sería compatible con la de Delmas (1985: 321), que veía en *Les mouches* la escenificación de un infierno en la ciudad de Argos, siendo las Erinias-moscas los agentes encargados de ejecutar los castigos y torturas pertinentes a los penitentes. En este caso, gracias a la maldición lanzada por estas Erinias ausentes, Nova Argos podría asemejarse a dicho infierno terrenal. El hecho de habitar estas tierras, como podemos ver a lo largo de la obra, supone ya un castigo para los argivos.” (Morant 2018: 116-7).

³³⁴ Vid. Rabanal 1961: 256.

³³⁵ Vid. Álvarez 2010: 485-6.

³³⁶ Este encontro, que tivo lugar en Santiago de Compostela entre os días 2 e 4 de xullo de 1979, foi o primeiro congreso de envergadura desta temática que se celebrou en Galicia e faise necesario destacar a súa relevancia neste traballo pola cantidade de estudosos que introduciron o contacto entre as literaturas grega e latina e a literatura galega nos seus relatorios, entre as que achamos a Xosé Filgueira Valverde, Andrés Pociña ou José Antonio Fernández Delgado. Nesta reunión é onde Ricardo Carvalho Calero fala por primeira vez da *fabula palliata* na literatura galega, citando e analizando unha serie de obras que para el responden a esa etiqueta. Incluíu tamén na súa análise este *Orestes*, obra que xa mencionara noutro artigo a propósito da súa participación no Certame do Miño datado en 1960: “O teatro galego e o I Certame Literario do Miño”. Esta crónica daríase a coñecer en 1960 na revista *Vida Gallega*. Anos máis tarde volvería publicarse, mais con posterioridade ás actas da Primeira Reunión Gallega de Estudos Clásicos (que saen do prelo en 1981) nun volume editado baixo o amparo da Fundación Barrié

Está escludido desta obra todo o cotián. Non hai o menor rasto de humor, nin se pulsa a trega do anacronismo, nin abrollan por ningures as verbas vulgares ou o *esprit gaulois*. É unha traxedia grega, tan grega que só no derradeiro momento podera creerse que o seu autor se limita a facer un exercicio escolar, incorporando ao teatro galego unha adaptación do teatro grego [...] Resulta, así, unha versión ceiba de Sófocles [...] Das tres pezas mitolóxicas, ésta é a máis fiel á tradición clásica.

Tamén Manuel Rabanal (1961) se fai eco da existencia dun *Orestes* en lingua galega, mais el documenta nunha brevísima reseña na revista *Estudios Clásicos* a fortuna da obra de López-Casanova no Concurso de Teatro Lido que ten lugar no Pavillón de Fonseca en Santiago de Compostela e as impresións que esta lle causou. Malia a súa concisión, cómpre destacar a achega de Rabanal por varios motivos: o comentario á intertextualidade con Sófocles e á deliberadamente ignorada influencia francesa, que ratifica todo o exposto nos epígrafes anteriores, e unha apreciación no tocante á lingua escollida, inaudita nas crónicas da época e mesmo infrecuente nas recensións actuais (Rabanal 1961: 256):

No es este flamante *Orestes*, obra finalista del “Certamen Galaico-Portugués do Miño”, una versión libre, o adaptación al uso, de cualquier *Electra* clásica, sino una pequeña creación teatral nueva basada en el conocido mito argivo. Su jovencísimo autor, escudándose en ideas de Buero Vallejo, confesó en su auto crítica no haber aspirado a vestir míticamente – simbolismo, intemporalidad – problemas vivos de nuestro tiempo. De paso hizo constar sus decididos propósitos de no dar entrada en la nueva tragedia al “*esprit gaulois*”. Por nuestra parte estimamos que lo mejor del nuevo *Orestes* es su lengua (un gallego sonoro, de innegables calidades poéticas; no la “fala” auténtica del “ermo” lucense, de donde el autor es oriundo, sino la artificial y pulida *koiné* literaria galaica que está fraguando) y lo menos bueno, quizá, su neosenequismo anticlásico: hipertrofia del sentido político; amplio caudal retórico; reiterados asomos de conceptuosidad.

Se ben semella moi certo que o de Sófocles é o hipotexto central (e esta é unha afirmación que xa se fixo reiteradamente), tamén se nos antolla oportuno comentar as contradicións nas que incorre o autor de *Orestes* ao valorar outras influencias, á luz dos testemuños que achegan Carvalho Calero e Rabanal. Despois de realizar unha lectura crítica da obra, é posible comprobar que si hai simbolismo e visos de modernidade na posta en escena aínda que predomine o plan argumental sofocleo. E aínda así, dáse algunha excepción, pois no plano do contido tamén se atopa un certo afán renovador coa inclusión do personaxe da Vella, que non obedece a outro propósito que o de crear unha nova perspectiva alegórica, algo que se ve reforzado pola atmosfera imaxinada polo autor. As concomitancias coa achega sartriana son o suficientemente consistentes como para non desbotar a súa relevancia: o ambiente tan escuro e moralmente miserento que se propón acha a súa xustificación e razón de ser precisamente neste referente galo que López-Casanova di rexeitar, pois é totalmente análogo ás *Moscas* de Sartre³³⁷; e mesmo os contextos de produción de ambas obras gardan certas semellanzas, pois ambas son concibidas en tempos de represión e censura³³⁸.

en 1982, *Libros e autores galegos. Século XX*. No ano do seu pasamento, Laura Tato Fontaiña recupera este mesmo artigo na escolma *Escritos sobre teatro* (vid. Carvalho Calero 2000: 33; Díaz y Díaz 1981).

³³⁷ A primeira escena do primeiro acto de *As moscas* amosa unha Argos decrépita que non dista moito da que se nos presenta en *Orestes* (vid. Sartre 1981: 9-21).

³³⁸ *As moscas* represéntase por primeira vez na Francia ocupada polos alemáns durante a Segunda Guerra Mundial, en xuño de 1943, e *Orestes* represéntase en plena ditadura franquista.

Malia que coñeceu unha aceptable difusión para os estándares da época e malia ser posteriormente publicada na revista *Grial*, *Orestes* non tivo o mesmo recoñecemento nas décadas posteriores, sen que quede constancia de ningunha outra representación ou lectura da mesma. Aínda así, o mundo académico non a ignorou e achamos breves estudos bastante completos da mesma. É obrigado, polo tanto, destacar o espazo que lle outorga M.J. Ragué Arias (1991) na súa escolma³³⁹, as páxinas que lle dedica J.A. Fernández Delgado (1996), por suposto, o traballo de C. Morenilla Talens e J.V. Bañuls Oller (2009) e o máis recente artigo de María Morant (2018). Do primeiro, cómpre salientar a breve análise estrutural que fai da obra e, do segundo, o seu posicionamento no debate acerca da influencia do teatro francés, que rebate en parte a Carvalho Calero e a súa postulada pureza clásica dun texto que non tería coñecido outro influxo que non fose o de Sófocles³⁴⁰. Respecto ao terceiro traballo, un dos máis completos de todo o material achado sobre a obra e que marca o camiño do cuarto a cargo de Morant (no que se amplían algunhas liñas de análise³⁴¹), faise necesario comentar a lectura que propón cunha maior amplitude.

Morenilla Talens e Bañuls Oller ven no *Orestes* a pedra angular dun ciclo temático moito máis amplo no conxunto da produción literaria do seu autor. Se ben é certo que este non se estende a outros dramas posteriores, dado que se trata da única peza teatral que López-Casanova escribe, si impregna a súa fecunda obra poética posterior. Ambos estudiosos ofrecen unha suxestiva interpretación desta versión do *Orestes* que nos retrotrae ao seu anteriormente controvertible simbolismo (Morenilla Talens & Bañuls Oller 2009: 452):

La obra termina, pues, en una escena de desolación total: en lugar de la luz tan esperada, que se veía aparecer en la mirada de Orestes, en los primeros rayos de sol, vuelve la oscuridad; no es posible la redención de un pueblo mediante el derramamiento de sangre. Una patria anegada por la desesperación, en la que el sentimiento de culpa por su cobardía de antaño le impide vivir en normalidad y que espera la llegada de un salvador, no puede redimirse con nueva violencia. No cabe duda de que se trata de una posición explícita del autor sobre las vías para lograr la liberación de la patria, de la nuestra, en unos años convulsos y desde unas posiciones de defensa de la lengua y de la cultura propia, pero con el radical rechazo de la violencia como instrumento de esa liberación.

Segundo esta interpretación, *Orestes* e, en especial, o seu desenlace agocharían unha lectura política similar á que se apreciou noutros textos como o *Edipo* de Manuel María. Morenilla

³³⁹ Vid. Ragué Arias 1991: 58-63.

³⁴⁰ Vid. Fernández Delgado 1996: 64.

³⁴¹ A achega de María Morant (2018) propón unha novidosa lectura sobre o aspecto relixioso e divino no *Orestes* de López-Casanova, xa traída a colación no anterior epígrafe. Morant sostén que as Erinias, excluídas da versión sofoclea pero presentes na *Orestíada* de Esquilo, teñen o seu correlato no texto do autor galego tanto para condenar o adulterio de Clitemnestra e o posterior asasinato de Agamenón, como para castigar a Orestes polo novo derramamento de sangue que provoca a consumación do seu plan de vinganza: “Es este planteamiento de unas Erinias *in absentia* lo que convierte a este *Orestes* en una pieza única y sin precedentes dentro de la tradición del mito de los Atridas. Frente a otras tradiciones, como la francesa, la literatura española no privilegia la aparición en escena de estos personajes, ya que, como señala Steiner, difícilmente pueden integrarse en el teatro actual sin causar extrañamiento en el receptor. La recreación de las Erinias supone todo un reto para el dramaturgo contemporáneo, ya que el espectador puede no comprender su esencia y considerarlas un anacronismo mal adaptado a la época. Algunos autores optan directamente por eludir las, otros arriesgan y proponen la humanización y reducción de las Erinias a un único personaje, o las relegan a la mente de los personajes, convirtiéndolas en las protagonistas de los delirios y alucinaciones que los atormentan. López Casanova, pese a dejarlas, aparentemente, fuera de la diégesis, no borra su paso por la tierra de Nova Argos. Son notables los síntomas ocasionados por la maldición, y correspondiente enfermedad, de las Erinias: la ciudad se ha convertido en un lugar incapaz de generar vida, como ya anunciaron ellas que sucedería al final de *Euménides*. López Casanova las deja fuera de la acción dramática pero no prescinde del castigo que acarrea la violación de las leyes matrimoniales. Aunque no son nombradas directamente como responsables, el espectador o lector conocedor de la tradición clásica puede vislumbrar cuál es el origen de estos males.” (Morant 2018: 118). Vid. *ibid.* 112-8.

Talens e Bañuls Oller afondan así nunha idea que xa latexaba nas apreciacións de M. Lourenzo e F. Pillado Mayor (1982), autores que se expresaban deste xeito na súa *Antoloxía do Teatro Galego* (Lourenzo & Pillado Mayor 1982: 473):

No *Orestes* de Arcadio letesan as arelas e preocupacións dunha xeración castigada pola represión, que busca a liberación máis que as liberdades. Obra tan apaixonada como imadura, é unha das primeiras que no período da posguerra recurreu á poética do mito para expresar a ideoloxía angustiada da época.

Porén, cómpre engadirmos algúns matices. Mentres que Morenilla Talens e Bañuls Oller defenden que a obra de López-Casanova encerra unha metáfora da situación social e política, opresora e intransixente tamén coa lingua e cultura galegas, Lourenzo e Pillado Mayor límitanse a encadrala na tendencia do teatro existencial europeo. A sucinta referencia á represión franquista contextualiza o seguimento dunha corrente que de certo non tería sentido sen a convulsión e as incertezas ocasionadas polas consecuencias dos conflitos armados que asolaron o vello continente a comezos do século XX. Malia todo, semella que Lourenzo e Pillado Mayor non advirten no *Orestes* un compromiso específico co caso particular galego ou, polo menos, non maior que o que implica a propia adhesión a esta tendencia, que abarcaría un amplo abano de sensibilidades ante calquera situación de abuso, submisión ou alienación do individuo. Algo no que Morenilla Talens e Bañuls Oller semellan dar un paso máis ao dar a entender que o final do drama compendia unha clara alegoría da estratexia a seguir para a salvagarda e recuperación do idioma e a cultura propias.

Co texto na man podería parecer precipitado extraer unha conclusión tan perentoria, dado que obxectivamente non se achan indicios suficientes de que as segundas ou terceiras lecturas da obra sexan claramente políticas e/ou reivindicativas. Tamén podería pensarse que Morenilla Talens e Bañuls Oller teñen moi presente a teoría lanzada por M.J. Ragué Arias (1991), asumida por moitos dos estudosos que se interesaron polas obras teatrais de tema clásico en galego e que adoita facerse extensible a práctica totalidade do repertorio (Ragué Arias 1991: 102-3):

En esta época [a ditadura franquista], los mitos griegos fueron frecuentemente utilizados en el teatro como recurso para quienes necesitaban buscar valores alternativos para combatir la dictadura. En el conjunto del Estado Español, este fenómeno empieza a manifestarse ya en los años cuarenta. En Galicia, sería imposible percibirlo tan temprano puesto que en aquellos años el gallego difícilmente puede llegar a la palabra impresa, al escenario o a cualquier tipo de divulgación. Pero, en el renacer cultural gallego de los años sesenta, sí aparece el teatro de tema y personajes griegos y lo hace con el mismo significado que en el resto del Estado Español y fuertemente vinculado a la realidad inmediata de la Galicia contemporánea, a la tierra, a las creencias y costumbres, a las necesidades del país.

Efectivamente, o desenlace de *Orestes* pode doadamente acomodarse a esa teoría e encaixar nunha interpretación contestataria do mito, mais isto xera dúbidas, precisamente por manter un certo grao de ambigüidade. Con todo, non debemos desbotar por completo o estudo de Morenilla Talens e Bañuls Oller, dado que unha das finalidades do seu artigo é a de probar que existe unha continuidade temática entre *Orestes* e a obra poética posterior de Arcadio López-Casanova, algo que se reflicte no motivo do exilio e na figura do desterrado tan frecuentes nos seus poemarios. O tratamento deste motivo faise dende unha óptica tamén autobiográfica (o autor marcha a Valencia a finais dos anos 60) e acada un momento culminante na obra *Herdo*

do Canto (2006), na que o expatriado é o propio Orestes, reconvertido, esta vez si, no trasunto heroico do propio autor e no exiliado que “sí va a salvar su patria, porque él es poeta³⁴²”. A conexión parece, polo tanto, evidente e a interpretación reivindicativa de *Orestes* sería demostrada pola súa palinodia, o derradeiro poema de *Herdo do canto* homónimo do drama que nos ocupa (Morenilla Talens & Bañuls Oller 2009: 456):

El Orestes adolescente de 1960, llevado por la tradición y por lo que esperan de él sus allegados, tanto el pedagogo [...] como su hermana y los ciudadanos de Nova Argos, mata a su madre y al nuevo rey, lo que lo convierte en un eslabón más de la cadena de violencia que tiene hundida en la podredumbre a la patria, un pueblo que calló antes, pero ahora colabora en ese nuevo derramamiento de sangre. El Orestes de 2006, ya con el bagaje de la experiencia, un Orestes que ama a su tierra tanto como el anterior, no se propone salvarla mediante la violencia, sino con la palabra que vence al olvido, la palabra redentora, *herdo do canto* liberador, sabedor de su *potestad* que puede vencer a la Noche. Entre uno y otro Orestes han pasado más de cuarenta años durante los cuales el autor ha reflexionado sobre la distancia con la patria de la infancia, sobre el poder de las sombras y la muerte, pero también sobre el poder de la luz de nuevos lugares y nuevas situaciones, sobre la fuerza dulcificadora del amor, sobre la palabra que redime y salva del olvido. Por eso este nuevo Orestes sí puede salvar a su patria.

3.4.6. Conclusións

Orestes de Arcadio López-Casanova retoma o mitema da vinganza de Orestes e Electra contra a súa nai Clitemnestra e o seu amante Existo, magnicidas e usurpadores do trono de Argos, imitando con variacións e simplificacións a *Electra* de Sófocles. Este drama de xuventude de López-Casanova marca en certo modo un cambio de paradigma, pois é a primeira obra de temática clásica en galego que non se dá a coñecer no exilio e é a primeira que coñece un éxito relativamente amplo entre o público galego nunha época que seguía entrañando dificultades para a lingua e a cultura autóctonas. Tamén é o primeiro texto que se forxa e representa nun ambiente universitario en constante transformación e moi permeable a outras tendencias literarias. Como reescrita en si mesma, o seu principal interese radica na transformación formal á que López-Casanova somete o texto de Sófocles (algo que nos permite considerar a influencia engadida do teatro francés, en concreto de Sartre) e na súa problemática lectura política, moito menos explícita e recoñecida que no caso de Manuel María, pero que para algúns autores existe e que mesmo sería confirmada dentro da propia obra literaria do seu autor.

3.5. ROMERÍA ÁS COVAS DO DEMO (1969) DE MANUEL LOURENZO

3.5.1. Introducción: a obra e o seu contexto

A historia da literatura dramática galega non se entende sen a obra de Manuel Lourenzo (1943), quen, sen lugar a dúbidas, é o dramaturgo máis prolífico a tratar neste estudo. Figura sobranceira do Novo Teatro Galego e da Nova Dramaturxia³⁴³, Lourenzo é autor dunha vasta

³⁴² Morenilla Talens & Bañuls Oller 2009: 455.

³⁴³ Así relata M.F. Vicites o nacemento deste novo movemento a mediados da década dos 60: “Galicia era un desierto teatral [...] porque a lo largo de la historia jamás se crearon las condiciones para su normal desarrollo y regularización. Y en tales circunstancias, de absoluta penuria, echa a andar el Nuevo Teatro Gallego, un movimiento que a pesar de tan adverso horizonte, consiguió dar un fuerte impulso a una nueva escritura dramática, la Nueva Dramaturgia, cada vez más presente en la incipiente, pero prometedora, creación teatral [...] Se crea una Nueva Dramaturgia para un Teatro Nuevo, en la medida en que un elevado número de los autores que inician el movimiento son a su vez directores, actores o personas vinculadas, de alguna u otra manera, a la práctica teatral [...] 1965 es el año fundacional del movimiento, cuando en La Coruña nace, de la mano de Manuel Lourenzo

producción dramática propia mais tamén de múltiples ensaios sobre a historia e a realidade do teatro galego contemporáneo³⁴⁴. Tamén destaca como impulsor dos grupos teatrais O Facho (1965) e Teatro Circo (1967), entre outros, e outras moitas iniciativas coas que sempre intentou dar un pulo á dramaturxia en galego³⁴⁵. Rechamante é tamén a súa relación cos clásicos grecolatinos, pois, como se irá comprobando ao longo destas páxinas, é o autor que máis obras escribe, publica e representa recorrendo ao vasto caudal dos mitos e das literaturas da Antigüidade Clásica.

Así mesmo, Manuel Lourenzo é un creador imprescindible na escena independente galega³⁴⁶ e un dos máis importantes representantes do espírito dos novos movementos teatrais, nados do asociacionismo cultural que comeza a proliferar en Galicia na segunda metade da década dos 60³⁴⁷. O noso autor, coma os dramaturgos da súa mesma xeración, pregoa outro xeito de facer teatro en Galicia, procurando novos temas, novas formas de expresión e novos públicos³⁴⁸. Isto fai de Lourenzo un artista total que abrangue todos os eidos da creación dramática, dende a escritura á escenografía pasando pola propia interpretación e sen esquecer a investigación e a experimentación.

Romería ás covas do demo represéntase por primeira vez o 11 de outubro de 1969 no Colegio de los Padres Dominicos de A Coruña³⁴⁹. Teatro Circo, compañía fundada polo propio Manuel Lourenzo, faise cargo dunha función na que o autor exerce á súa vez de director e intérprete dun dos personaxes secundarios, Rañolas. O salto cualitativo que se produce entre as representacións da anterior obra que se analizou, o *Orestes* de Arcadio López-Casanova e esta *Romería...* é notable, pois sendo as condicións aínda moi precarias, hai unha arela de renovación e unha mellora real, tanto na calidade da propia representación como na resposta do público e

y un ilusionado grupo de intelectuales, la primera agrupación teatral con vocación renovadora. Se trata del grupo de la Asociación Cultural O Facho. (Vieites 1998: 46-7).

³⁴⁴ Destacan as súas colaboracións con Francisco Pillado Mayor, *O teatro galego*, un estudo pioneiro sobre o noso teatro publicado en 1979, *Antoloxía do Teatro Galego* (1982) e o *Dicionario do teatro galego: 1671-1985* (1987).

³⁴⁵ Cómpre salientar a creación de publicacións especializadas na arte teatral como *Cadernos da Escola Dramática Galega* (a partir de 1978) en colaboración tamén con Francisco Pillado Mayor ou *Casahamlet, Revista de Teatro* (a partir de 1999), nada da fundación do Estudo de Teatro do mesmo nome xunto a Santiago Fernández en 1998 (vid. Ferreira 2006: 217-38).

³⁴⁶ “A expresión “Teatro Independente” remite directamente a unha corrente contestataria que se estendeu pola Península Ibérica nas décadas de sesenta e setenta do século XX –aproveitando certas fendas legais das ditaduras franquista e salazarista– e que visaba a restauración da función social do teatro, ausente nas montaxes comerciais, así como a renovación da produción dramática –tanto textual como espectacular– por medio de linguaxes experimentais [...] A experiencia independente galega [...] reclamou o teatro como un dereito, desmarxinalizándoo e, alén diso, trouxo consigo a recuperación, o afianzamento e modernización da nosa dramaturxia, mostrando como debía desenvolverse a reconstrución orixinal e descolonizadora dun teatro propio após longos anos de silencio obrigado.” (Lourenço Mória 2010a: [277]-8). Cfr. Lourenço Mória 2010b: 19-26; Vieites 1998: 53-64.

³⁴⁷ “Non sorprende, pois, que se aproveitase a “Ley de Asociaciones” de 1964 para tecer unha extensa rede de agrupacións culturais por toda a nosa xeografía; regaleguizadoras das clases medias – aparecerían primeiramente nas urbes –, estas entidades de vontade popularizadora unirían os seus esforzos en favor da normalización da cultura e da lingua galegas [...] Foron os aliados de excepción do TI [Teatro independente], actuando como intermediarios entre as novas propostas dramáticas e o público [...] combateron o minifundismo folclórico da cultura estatal [...]; alentaron a aparición de colectivos teatrais ofrecéndolles un marco legal e un público fiel; participaron na difusión da obra de autores significativos por medio de representacións, coloquios e mesas redondas; e, aínda, contribuíron a dotar o TI da súa ubicuidade característica, construíndo, en colaboración cos grupos, un auténtico circuito teatral” (Lourenço Mória 2013: 50-3). Cfr. López Silva & Vilavedra 2002: 16-7; Vieites 1998: 49-55.

³⁴⁸ “Todos os integrantes do colectivo [Teatro Circo] asumían a necesidade de realizar un teatro que se poidese levar a todas partes; en definitiva, concordaban en non traballar para minorías – isto é, minorías clasistas – fosen da orde que foren. Propuxéronse, entón, ir á procura dun novo público, marxinalizado da cultura: o proletariado rural e industrial. Porén, o obxectivo final non era tan só a mera conscienciación do público, mais sobre todo – e sen perder de vista o fundamento artístico do teatro – a asimilación dos medios máis produtivos para implicar os espectadores empregando o vehículo estético como instrumento de comunicación. Visábase crear, neste sentido, unha linguaxe teatral actual, intelixíbel, para expresar o que interesaba ao grupo.” (Lourenço Mória 2013: 87).

³⁴⁹ Vid. Pociña 2012: 413.

recepción da crítica³⁵⁰; grazas en gran parte ao compromiso absoluto que asume o autor nun exercicio de autoxestión teatral plena sen precedentes³⁵¹ (non só escribe a obra, senón que tamén dirixe a montaxe e actúa nela, algo moi frecuente entre os dramaturgos do teatro independente³⁵²). *Romería ás covas do demo* nace, polo tanto, nun contexto teatral sometido a unha necesaria evolución, aínda ameazado polas presións da censura do réxime franquista e aínda moi fráxil, pero no que se comeza a forxar unha conciencia de cambio que paseniñamente logrará o tránsito da nada á progresiva consolidación do noso sistema teatral.

Romería ás covas do demo volvería representarse ata en cinco ocasións máis nos anos 1969 e 1970 (sempre a cargo de Teatro Circo)³⁵³, e tamén nos anos vindeiros, concretamente nas Mostras de Ribadavia³⁵⁴, posiblemente o gran escaparate do teatro independente galego do período tardofranquista e da transición³⁵⁵. En 1975, a editora Pico Sacro faise cargo da súa publicación, porén, segundo o relato do estudoso Andrés Pociña³⁵⁶, o propio autor da obra aseguraba que “fue tan grande el disgusto cuando vio el librito editado, que nunca más quiso abrirlo³⁵⁷”. Efectivamente, esta edición da obra, a única que aínda se pode manexar a día de hoxe, presenta unha serie de grallas e erros de imprenta que en ocasións dificultan a correcta aproximación ao texto de Manuel Lourenzo, sendo a súa carencia máis notoria a omisión de dúas páxinas (60 e 61) no terceiro lance da obra. Cómpre ter en conta tamén neste aspecto, a peculiar forma na que a peza foi composta, que responde a un xeito de traballar inédito no teatro galego e no que a figura de Lourenzo é unha das grandes pioneiras, pois, aínda que hoxe en día se reconece a autoría plena de Manuel Lourenzo grazas á versión publicada, o certo é que estamos ante unha obra de “escrita directa para a escena³⁵⁸” realizada coas achegas do autor e doutros integrantes de Teatro Circo³⁵⁹. En definitiva, trátase dunha obra colectiva que o autor tivo que fixar por escrito precipitadamente e sen ter a man ningún exemplar do texto no que se inspiraba³⁶⁰.

³⁵⁰ En moitas das funcións de *Romería ás covas do demo* na Coruña a afluencia do público sobrepasou todas as expectativas e en xornais como *La voz de Galicia*, as opinións foron moi favorables ao novo espectáculo de Teatro Circo (vid. Lourenço Mória 2013: 90-1).

³⁵¹ O propio Manuel Lourenzo lembra nunha entrevista con Pablo Rodríguez como era entendido o teatro dende a perspectiva independente: “Era un teatro feito por xente nova, antiautoritario, autoxestionado, ideoloxicamente imbuído de doutrinas marxistas e anarquistas, esteticamente definido pola súa oposición ao teatro “burgués”, comercial ou oficial; de vocación colectiva e experiencia comunitaria; un teatro caracterizado pola itinerancia – ir en procura do público, coa axuda dunha infraestrutura asociativa moi activa e abundante –, feito que presupuña a propiedade dos medios de produción imprescindibles: transporte, maquinaria escénica elemental... E a colaboración, a solidariedade, o diálogo – non sempre tranquilo – de todos os sectores que estaban contra o franquismo, o capitalismo, o colonialismo... No noso país, ademais, salta o problema da lingua, da identidade galega. É unha materia pendente, e o teatro, unha boa plataforma para a repasar.” (Rodríguez 2006: 198-9).

³⁵² Curiosamente, isto tamén era algo moi habitual entre os autores dramáticos da Antiga Grecia.

³⁵³ Cilha Lourenço Mória dá conta de dúas representacións máis na cidade herculina en 1969: “a primeira, no “Club Don Bosco” – onde o elevado número de espectadores dificultou a posta en escena – e a segunda – que tamén resultou bastante accidentada, pola ameaza de dous policías – na Sociedade Recreativa e Cultural da Gaiteira.” Tamén recolle unha representación nas “Jornadas de Teatro Popular de Pontevedra” en xaneiro de 1970 e outras dúas, de novo na Coruña, na Universidade Laboral “Crucero Baleares” en xuño de 1970 e na Sociedade Recreativa e Cultural da Gaiteira na “III Semana de Teatro Joven” en setembro do mesmo ano, de novo baixo ameaza (vid. Lourenço Mória 2013: 91-2).

³⁵⁴ Segundo Recolle Roberto Pascual Rodríguez, a obra volveu ser representada “no ano 1976, a cargo do Grupo Teatral Círculo Cultural de Perlío” e “no contexto da VII Mostra (1979), baixo a batuta do Grupo Teatral Xiada.” (Pascual Rodríguez 2006: 30, 72).

³⁵⁵ Vid. López Silva & Vilavedra 2002: 33-144.

³⁵⁶ Pociña 2012: 412-3

³⁵⁷ Ibid. 413

³⁵⁸ Pascual Rodríguez 2006: 30.

³⁵⁹ Vid. Lourenço Mória 2013: 90.

³⁶⁰ “Según información que nos proporciona el propio Lourenzo, la farsa [*Romería ás covas do demo*] fue redactada en muy poco tiempo, en casa de un amigo suyo, sin tener a mano ningún texto, original o traducción, de la tragedia de Eurípides” (Pociña 2012: 413).

Ao contrario que algunhas das obras anteriores, *Romería ás covas do demo* foi sucesivamente estudada e analizada con acerto no ámbito académico, sendo as de Noelia Cendán Teijeiro³⁶¹, José Antonio Fernández Delgado³⁶² ou Andrés Pociña e Aurora López³⁶³ algunhas das achegas máis significativas.

3.5.2. O tema na tradición

A historia mítica dos amores de Fedra e Hipólito, o fillo do seu esposo o rei Teseo, é unha das predilectas de Manuel Lourenzo, sendo *Romería ás covas do demo* a súa primeira aproximación á mesma. Mais non será a última, pois Lourenzo retomará este mito ata en tres ocasións nas obras *Ipólito* (1973), *Fedra* (1982) e *Despois do temporal* (2007). Polo tanto, parece claro que o noso autor posuía un coñecemento directo da obra de Eurípides³⁶⁴, o traxediógrafo que nos legou a versión máis influente deste relato mítico, *Hipólito*, representada no 428 a.C. e pola que obtivo o primeiro premio nas Grandes Dionisias (un honor ao que só accedeu en catro ocasións).

Hipólito, coma moitas traxedias, contra a historia dunha ὕβρις que esixe unha reparación. Neste caso, a agraviada é a deusa Afrodita, quen protagoniza o prólogo da obra e amosa a súa indignación con Hipólito por non renderlle o tributo merecido. En efecto, Hipólito, fillo de Teseo e da amazona Hipólita, é un mozo entregado á súa propia liberdade e ao culto á deusa Ártemis que só arela manterse casto e íntegro para a agradar á súa divindade predilecta. Mais Afrodita provoca en Fedra, a esposa de Teseo, un amor por Hipólito que a leva a un total desequilibrio físico e psicolóxico: mantén as súas coitas en silencio mentres castiga o seu corpo por ser quen de sentir algo así. A ama de Fedra decide entón intervir e transmítelle a Hipólito os padecementos da súa señora. Hipólito abomina os sentimentos de Fedra e, por suposto, rexéitaa. Fedra opta por suicidarse mais non sen antes acusar a Hipólito de querer abusar dela ante Teseo, que toma a determinación de desterrar e maldicir ao seu fillo. Finalmente, un Hipólito malferido reconcíliase con Teseo pouco antes de morrer por intercesión de Ártemis, que aclara a situación e perdoa o desmedido castigo de Teseo.

Porén, como é sabido, esta non foi a única versión da historia nada baixo a pluma de Eurípides. En realidade, *Hipólito* viría a ser unha reescrita máis canónica e, sobre todo, menos escandalosa do anterior (e hoxe perdido) *Hipólito velado* (Ἰππόλυτος Καλωπτὸς εὐος). Segundo os testemuños da propia Antigüidade e os descubrimentos dos estudosos, o primeiro *Hipólito* (que se tería representado no 432 a.C.) causou unha auténtica conmoción no público ateniense ao presentar unha Fedra descarada e impúdica, que non tiña o menor reparo en exhibir o seu

³⁶¹ Vid. Cendán Teijeiro 2012: 23-33.

³⁶² Vid. Fernández Delgado 1996: 74-83.

³⁶³ Vid. Pociña 2012: 412-414; Pociña & López 2008: 532-8.

³⁶⁴ Así o documenta xa José Antonio Fernández Delgado no seu traballo sobre a tradición grega no teatro galego: “En contra de la afirmación del Prof. Carballo Calero de que “Nengún dos autores enlaza directamente cos textos áticos nos seus orixinais”, el texto que subyace, en este como en los demás casos pero aquí de forma a veces mucho más puntual, es el “original ático”, ya sea en su versión griega ya sea, lo más probablemente, en traducción. Nada que ver tiene ni con el enfoque desacralizado de Séneca ni con la *Fedra* de Racine, más próxima a la anterior que a la de Eurípides, ni tampoco con la *Fedra* absolutamente humana y cristianizada de Unamuno...” (Fernández Delgado 1996: 75).

ardoroso desexo polo seu fillastro Hipólito³⁶⁵ e mesmo en intentar seducilo³⁶⁶. O propio Aristófanes, na súa comedia *As Rás*, reflicte esta opinión no enfrontamento entre Esquilo e Eurípides, que se retan mutuamente para comprobar cal dos dous é o mellor poeta trágico. Nun momento da discusión, no verso 1043, Esquilo chega a referirse a Fedra e a Estenebea³⁶⁷ (personaxes tratados por Eurípides que posuían un arco moi semellante) como πόρνας³⁶⁸, posiblemente a denominación máis despectiva que existía en grego para as prostitutas.

En cambio, Eurípides enmenda a conduta de Fedra no seu segundo *Hipólito*, talvez influído polo exemplo da *Fedra* de Sófocles³⁶⁹, apenas conservada hoxe en día pero moi valorada no seu tempo, precisamente por terse representado após o primeiro *Hipólito* euripideo³⁷⁰ e por mostrar unha visión da historia moi afastada daquela obra³⁷¹. Deste xeito, Eurípides opta por reconverter a súa Fedra nunha muller que sofre en silencio por un amor e un desexo imposibles de seren correspondidos por Hipólito, o seu fillastro e adañil da castidade e a pureza como protexido da deusa Ártemis, a prol de obter o favor dunha audiencia que nesa ocasión si respondeu con agrado.

As referencias previas a este episodio mítico antes de Eurípides son tan escasas que se reducen a unha simple mención de Fedra na *Odisea* homérica³⁷² e unha alusión a Hipólito nas *Naupactias*³⁷³ (segundo a cal tería resucitado grazas á intervención do deus Asclepio) malia seren os protagonistas dun relato mítico tamén presente noutras literaturas, como ben testemuña o episodio bíblico de Xosé e a esposa de Putifar³⁷⁴. Sendo as achegas proporcionadas pola épica anterior ao século V a.C. tan contadas e sendo a obra de Eurípides a mellor conservada dos tres traxediógrafos da Grecia Clásica, é razoable que a posteridade vira neste último o gran preconfigurador da historia de Hipólito e Fedra. Baixo a súa alongada sombra naceron as Fedras de Séneca, Jean Racine, Miguel de Unamuno ou Sarah Kane, entre outros, converténdose así,

³⁶⁵ “Estos personajes fueron ensamblados según el esquema argumental llamado “el motivo de la mujer de Putifar”, que podría resumirse de la siguiente manera: “Un personaje joven, que está en relación estrecha –esclavo, amigo, hermano, hijo– con otro mayor que él, infunde en la mujer del segundo una pasión amorosa incontenible que la lleva a declararle sus sentimientos. Pero él la rechaza y ella lo acusa ante su esposo de intento fallido de seducción o incluso de violación, consiguiendo su propósito en un primer momento, lo que acarreará el enfrentamiento entre los dos hombres, pero al final quedará de manifiesto la verdad, lo que supondrá la denigración para la mujer y la exaltación del honesto joven” (Lucas de Dios 1992, 38). El episodio que le da nombre a este motivo literario se encuentra en el primer libro de la Biblia: En la última parte del Génesis (Gn, 39-41), José, hijo predilecto del patriarca Jacob, vendido por sus hermanos y adquirido como esclavo por el egipcio Putifar, es pretendido y calumniado por la mujer de su amo.” (Emberger 2011: 17-8).

³⁶⁶ Vid. Crespo 2004: [291]-2; Mills 2006: 28-9, Silva 2008: [105]- 23; Villarrubia Medina 2005: 42-3.

³⁶⁷ Segundo explica o mito, Estenebea, esposa de Preto (rei de Tirinto), namórase do seu hóspede Belerofonte e intenta seducilo. Porén, Belerofonte rexéitaa e ela, indignada, acúsao ante Preto de intentar abusar dela. O rei envía entón a Belerofonte á corte do rei Licio Ióbates, pai de Estenebea, para que sexa este o que lle dea morte polo agravio. Eurípides tería tratado este mitema na traxedia *Estenebea* (ca. 429 a.C.) da que se conservan uns poucos fragmentos (vid. Collard, Cropp & Lee 1995: 79-97).

³⁶⁸ De πόρνη -ης, ἡ, que podería traducirse por “rameira”, “fulana” ou simplemente por “puta”.

³⁶⁹ Vid. Bañuls Oller & Crespo 2008: [15]-83.

³⁷⁰ Adoita darse o 430 a.C. como a probable data da súa representación (vid. Ibid. 81-2).

³⁷¹ Sófocles tería introducido innovacións significativas no tratamento do mito na súa *Fedra* tales como a crenza de que un Teseo ausente perece no campo de batalla a fin de “dignificar a Fedra e indirectamente tamén a Hipólito al dar fundamento a su aceptación de la propuesta de Fedra, pero sobre todo con la intención de trasladar a la escena en clave de conflicto trágico los conflictos que la larga guerra y sobre todo el modo en que ésta se desarrollaba, estaban provocando en Atenas. El hecho de que Sófocles sitúe la acción en Atenas [...] además de aproximar el conflicto a los atenienses reforzando con ello la imagen ateniense de Teseo, refuerza una hipótesis en la que el poder, el trono de Atenas estaría en juego, a la vez que pondría de relieve la entidad y autoridad de Fedra, esposa del rey ausente y, como tal, depositaria del poder, algo a lo que no sería insensible Hipólito [...] Fedra, sumida en la inseguridad y el temor que la nueva situación habría generado en ella [...] pretendería asegurarse su futuro y el de sus hijos, y a tal fin buscaría y encontraría la colaboración de Hipólito, al que Fedra habría persuadido de la muerte de Teseo, un Hipólito al que la situación que Fedra le habría ido dibujando ante sus ojos le habría generado una notable inseguridad y desasosiego, y que, en consecuencia, también temería por su suerte, algo a lo que habría contribuído su condición de bastardo.” (ibid. 32-3).

³⁷² Hom. *Od.* 11. v. 321.

³⁷³ Vid. Bañuls Oller & Crespo 2008: [15]; Mills 2006: 26-7.

³⁷⁴ Xénese, 39.

ata chegar ao teatro galego da man de Manuel Lourenzo, nun mito central na dramaturxia universal.

3.5.3. Estrutura e liñas argumentais

A obra divídese en tres actos, tres lances nos que Lourenzo reinterpreta os feitos acaecidos no *Hipólito* de Eurípides a xeito de farsa teatral. Non é casual que o autor escolla un subxénero teatral considerado “menor”, dado que o propósito non é outro que o de desmitificar unha historia que nalgúns momentos do seu periplo dramático foi sometida a unha lectura pouco indulxente precisamente pola súa especial transcendencia. O tratamento do mito é eminentemente paródico e, como ben destaca Pociña, “las exigencias de la conversión en farsa festiva se anteponen a la fidelidad a las líneas argumentales del original³⁷⁵.”

O primeiro lance (Lourenzo 1975: 7-37) dá comezo coa presentación das “moradas do alén³⁷⁶”, que, divididas en dúas partes no propio escenario (só se interpón entre eles “un espacio valeiro, a cuio fondo se ergue a Cámara Real, coberta cun pano³⁷⁷”), dan acubillo a dous personaxes que manteñen unha certa distancia co drama en si mesmo e que por suposto non aparecían no hipotexto de Eurípides. Fai a súa aparición en primeiro lugar un dos dous habitantes do alén, o Demo, cuxa primeira intervención nos retrotrae ao prólogo que na obra de Eurípides corría a cargo da deusa Afrodita³⁷⁸ (ibid. 7):

Eu son o Demo. Honro aos que me honran. Mais aos que me turran polo xenio espétolles un bebedizo que lles tronza a saúde per saecula saeculorum... Non veño aquí a facer o meco. Ahí embaixo, na Cova, paso o tempo en xogar á birisca cos meus compañeiros. Non subimos no inverno agás para guindar por algún: eis un traballo fácil.

A continuación, entra en escena a Dama. O antagonismo entre ambas entidades sobrenaturais é evidente e remata por materializarse na exposición do conflito: o Demo propónse tentar a Ipólito, o “freigués máis apreciado³⁷⁹” da Dama, co amor de Fedra, a cal “morre de amor por el³⁸⁰” e valéndose das artimañas de Ama Rosa, a “iaia” de Fedra e o “poeta errante e popular” Rañolas. A Dama escandalízase coa maquinación do Demo, por estar Fedra casada con Teseo, o pai de Ipólito, e por ser este último puro e piadoso, pero aínda así acepta o reto.

Todo isto sucede de forma externa ao drama (ao estilo do prólogo eurípideo) e como presentación da acción do mesmo, pois ao final é o propio Demo o que ordena á Iaia e Rañolas erguer o pano para ver o que se oculta na cámara real antes mencionada no acoutamento inicial. Tras o pano aparece Fedra na plenitude da súa beleza e logo o coro, que fai unha introdución en verso á farsa (ibid. 9-10):

¡Comeza a farsa!
Non é cousa de rir nin de chorar.
Nin os lances que pasan son cómicos, nin tráxicos,
nin parvos, nin choqueiros...
¡Eis a historia furiosa da raíña Fedra,
namorada do fillo do seu home!

³⁷⁵ Pociña 2012: 413.

³⁷⁶ Lourenzo 1975: 7.

³⁷⁷ Ibid. 7.

³⁷⁸ Eur. *Hipp.* vv. 1-55.

³⁷⁹ Lourenzo 1975: 8.

³⁸⁰ Ibid. 8.

Si tés bon siso, atoparás
na “Romería” sabencia dabondo
para valerte nun caso nada raro.

Seguidamente entra na escena Ipólito cunha “coroa de frores e mais un ramalliño de herbas de San Xoán³⁸¹” entoando unha loanza á Dama. Esta responde aos seus cantos e recolle a coroa como presente para logo advertilo de que se garde das mulleres, consciente dos plans do Demo. Ipólito promete recorrer a ela se se ve tentado (ibid. 13):

¡Tornaréi, Señora, miña Dama
dona do meu corpo,
que me trás o poder e a felicidade
Tornaréi a tí
cando me vexa illado.
E si un día me queima
o peito a tentación
impura,
tornarei a ti.

A Dama esvaécese e aparece o poeta Rañolas, que se presenta como “probe do Valadouro e poeta gratis³⁸²”. Entre complicadas ambaxes e desviacións, Rañolas búrtese da lealdade de Ipólito á Dama (ibid. 16):

O señorito Ipólito, que todo é fume ou peito, que máis ten, faille caso a unha meiga enfariñada, que todo é fume; item, lévalle a herba de San Xoán, e promételle non andar máis con mulleres, que todo é esterco... Item plus, agarímase con ela, bícalle as mans, os pés, e non lle bica máis porque..., ¡non sigo!

Efectivamente, Rañolas deixa a súa chacota, o cal desquicia a Ipólito, que remata por enredarse nunha confusa discusión con el. Rañolas invoca a presenza do Demo, que sae á escena xunto coa Iaia para axudar ao poeta a tentar a Ipólito dun xeito máis efectivo. A Iaia e Rañolas erguen de novo o telón que descobre a cámara real e o coro introduce a marcha de Teseo (ibid. 22):

¡Xa se vai!
¡Xa se vai o marido na besta
peluda a lonxincuos países,
por terra e por mar!
¡Xa se vai!
¡Xa se vai aos asuntos da vida,
trotando,
por montes e vals!
¡Xa se vai! ¡Deixa a casa pechada,
unha esposa
adoecida, na espera
de cartas que axiña
han chegar!
¡Xa se vai!
O marido celoso que as portas

³⁸¹ Ibid. 10.

³⁸² Ibid. 14.

mandou atrancar!

Amósase a partida do rei e a despedida do seu fillo Ipólito, quen lle promete que na súa ausencia nada pasará, mais tras unha prolongada ausencia semella que Fedra comeza a notar a influencia do Demo e, polo tanto, a sentirse atraída polo seu fillastro (“Nesta soedade, o Demo fíxome compañía³⁸³”). A Iaia alenta ese sentimento (“¡O Demo non é malo, miña dona, malia toda esa xente que o aldraxa!³⁸⁴” mentres que Ipólito aínda se resiste (¡O que move o mundo non anda por embaixo!³⁸⁵ [...] “¡O Demo é un anxo peludo!³⁸⁶”). O coro anima a Fedra a seguir coa narración das súas emocións mentres se produce unha certa confusión: Ipólito vai e vén da escena, con ou sen a Dama, o Demo tamén se manifesta de xeito repentino e Fedra decide abruptamente concluír coa representación do que sucede no interior (“¡Botade o pano!³⁸⁷”).

“Foi a primeira vez que Fedra ollaba a Ipólito...³⁸⁸”, así lle resume o coro a Rañolas o acontecido tras do telón, que axiña volve erguerse para amosarnos a continuación da historia: Fedra séntese cada vez máis atraída por Ipólito, presa dunha paixón febril que apenas lle permite manter a cordura, coa Iaia, Rañolas e os propios integrantes do coro como testemuñas da súa caída na tentación do Demo (“É ben certo que, para lle atinar coa doencia, non se precisan adiviños...³⁸⁹”). Fedra queda durmida nos brazos da Iaia e o lance remata cunha disputa de certo cariz metaliterario entre a Iaia e Rañolas, pois ambos negocian sobre o contido do romance que vai compoñer Rañolas (ibid. 35-7):

RAÑOLAS. - ¿E vasmе regalar a información? ¡Pouca Rosa serías si non lle puxeras o seu precio!

IAIA. - ¿Para cantar o romance polas feiras?

RAÑOLAS. - ¡Os romances, ti sabes, son anónimos!

IAIA. - ¿Tamén os persoaxes?

RAÑOLAS. - ¡Abofé! ¡Nunca daría un poeta os nomes verdadeiros!

IAIA. - ¡Sería venderche o segredo!

RAÑOLAS. - ¡Pódesmo regalar!

IAIA. - ¡Ai, eso non!... ¿E falarías da miña señora?

RAÑOLAS. - ¡A historia pasa en Salamanca, ou si che peta, no Brasil...!

IAIA. - Do meu señor Teseo non se falará nos versos...

RAÑOLAS. - ¡Chamaráse Inocencio o Cornucopio!

IAIA. - ¿E de Ipólito?

RAÑOLAS. - ¡Non hai romance sin mancebo! ¡Pero o público quéreo recastado!

IAIA. - Ti chamaráste Xan Rañolas...

RAÑOLAS. - ¡Como me puxeron hai mil anos, no Dous do Valadouro!

IAIA. - ¡Pasa dentro comigo!

RAÑOLAS. - ¿Todo, todiño mo dirás?

IAIA. - ¡Pero hasme de prometer dúas cousas!

RAÑOLAS. - ¿Unha?

IAIA. - ¡Que fales ben de mín, que a xente me conoza no romance!

RAÑOLAS. - ¿E a outra?

IAIA. - ¡Que me gardes a primeira folla!

³⁸³ Ibid. 25.

³⁸⁴ Ibid. 25.

³⁸⁵ Ibid. 25.

³⁸⁶ Ibid. 26.

³⁸⁷ Ibid. 27.

³⁸⁸ Ibid. 28.

³⁸⁹ Ibid. 32.

Ao comezo do segundo lance (ibid. 38-51), entra Fedra na escena, que se laia pola paixón que sente polo seu fillastro e polas funestas consecuencias que tería a realización dos seus desexos (ibid. 39):

Enfín, Tesco fíxome, con feitos de home, dina
da súa nobreza...
Pero eu adoezo
Esquencín a casiña dos meus pais,
esquencín ao marido, esquencín
as tarefas.
¡Arelo ser unha onda ceibe, ceibe nesta soedade!
¡Amo a Ipólito, fillo do meu amo,
e teño de morrer privada del, seino!

Fai a súa aparición novamente o Demo. Este persuade a Fedra (“Si tiveras que escoller entre deixar ao home, ou morrer de angueira, qué farías?³⁹⁰”) e consegue que confese por fin ante el que está tolamente namorada de Ipólito (ibid. 44):

Quero a Ipólito todo,
de enriba a embaixo.
Quero o seu ollar, a súa boca;
quero a súa inocencia e o seu xenio;
quero do seu alento o gorgullar;
quero o seu pensamento, a súa voce,
as súas mans, o seu peito, o seu sangue;
¡quero as enrugas da súa alma!

O Demo deseña entón un plan para xuntar a Fedra e Ipólito (ibid. 45-6):

¡É un bebedizo! Escoita. Has mandar a Iaia ao monte, en percura de Ipólito; ti, entramentras, beberás un grollo, e, de súpeto, ¡ah!, cairás doente. Cando Ipólito chegue, ti xa estarás a morrer. El, que é parvo, pensará que foi pola súa culpa, por non ter vixiado dabondo. De súpeto ti érgueste; cóllelo da man e confésaslle toda a paixón do teu peito. El romperá a chorar, pois non entende desas maniobras... Ao punto, faslle deitarse á túa veira. ¡E cando a túa quentura se lle apegue ao corpo, xa será teu para sempre!

Fedra acepta a proposta do Demo a pesar das súas reservas iniciais. O lance chega ao seu remate cun canto de exaltación do amor e do desexo a cargo do coro, Rañolas, a Iaia, o Demo e a mesma Fedra (ibid. 50-1):

Amor,
que do fondo deñil arrincas o tempero,
dame forzas para andar,
ao aire fuxidío,
ceibe coma un paxaro,
dono de meu.
Amor,
dame forzas para ser

³⁹⁰ Ibid. 41.

mariñeiro de estradas,
labrego de ondas.
¡Dame forzas para andar
e para berrar!
Dame forzas
para hinchar
e rachar
aos nemigos da miña
libertade!

O terceiro e último lance comeza coa intervención de Rañolas e a Iaia, que ven pasar a Fedra e Ipólito “enganchados³⁹¹”. O plan do Demo resultou efectivo e Rañolas burlase da situación coas súas coplas (“¡A muller do meu señor/ namorouse do seu fillo;/ meu señor vai no estranxeiro;/ eles, na eira do millo!³⁹²”). Mentres Fedra e Ipólito se aman alleos a todo canto sucede ao seu redor (de feito, explíctase nos acoutamentos que se agochan³⁹³), Teseo regresa da súa longa viaxe, espertando na Iaia e en Rañolas un verdadeiro temor a que descubra a traición da súa esposa e do seu fillastro (“¡Ai, Deus, xa chega a hora/ do castigo! ¡A vinganza/ non escolle camiños!/ ¡Vai pola Lei dereita ao reo!³⁹⁴”). Teseo preséntase ante a Iaia e Rañolas furioso ao ter descuberto a verdade (ibid. 56):

¡Ai, Xan Rañolas, fillo dunha loba moura, que me roubaches patria e mais honor!
Recordo a súa voce autente: “Podes deixar a porta aberta, que ninguén pasará...” ¡E
velahí tés, no intre, todos enmeigados! ¡Todos aliados e confederados! ¡Por unha
gota de pracer! ¡Por unha miga de recochineo!... ¡Mais esto non parece natural! ¿Será
cousa dun filtro, dunhas herbas malas?... ¡Fedra e Ipólito! ¡A nai e mais o fillo! ¡Un
bebedizo! ¡A cousa fixose con bebedizo, e non hai voltas que lle dar!

Teseo presiona a Rañolas para que reconeza que el é o autor da cantiga que narra todo o sucedido entre Fedra e Ipólito e que, ao espallarse polos lugares, chegou aos oídos do mismísimo rei. Rañolas ento a cantiga³⁹⁵ e descóbrense aos amantes tras erguerse de novo o pano. Fedra escoita a copla de Rañolas e ordénalle non volver entoala máis (¿Vas queimar axiña os versos que che oín?³⁹⁶). Ipólito esperta e decátase de que incumpriu a súa promesa de pureza feita á Dama (“Ai, Fedra, qué me pasa hoxe, desobedecín á Dama, esto non pode acabar ben³⁹⁷”), mais o seu laio dura pouco, pois Fedra aprémao para fuxiren (“¡Ímonos xa! ¡Sinto un aquel!³⁹⁸”). Porén, Teseo axiña aparece de novo e sen agardar a ningún tipo de explicacións, dispara cunha carabina a Ipólito, Fedra e “os cómplices³⁹⁹” Iaia e Rañolas. Mais os remorsos non tardan en chegar (ibid. 67):

O que as fai, que as pague; nesta Lei do Talión
fun educado eu.
¡Mais, agora que o penso, veño de facer unha

³⁹¹ Ibid. 52.

³⁹² Ibid. 53.

³⁹³ Vid. ibid. 54.

³⁹⁴ Ibid. 55.

³⁹⁵ A cantiga de Rañolas “Ipólito o inocente e Fedra a femia mala” está incompleta na versión publicada en 1975 ao faltaren as páxinas 60 e 61.

³⁹⁶ Ibid. 63.

³⁹⁷ Ibid. 63.

³⁹⁸ Ibid. 65.

³⁹⁹ Ibid. 67.

burrada!
¡Matéi ao fillo e á muller sin saber si esa
historia era certa!

A Dama e o Demo continúan co seu certame á espera da última resolución de Teseo, agora confuso e angustiado polo que vén de facer. Volve cargar a carabina e dispáralle ao Demo, que “fica pasmo⁴⁰⁰”. Teseo e a dama desaparecen celebrando que o primeiro cumpriu coa súa parte (“Festexan o seu trunfo con bicos, bicos, bicos, bicos⁴⁰¹”) e o Demo presencia un “magnífico estouro” que abre as portas do Inferno. As ánimas van arribando á cova do Demo e este “oficia a grande cerimonia de acollida⁴⁰²” (ibid. 70):

Entrade agora na bermella
mansión sin vecindario de curiosos,
de vellas, de copleiros, de señores,
e de hipócritas laios
de santas cofradías...
¡Entrade á grave danza, á bailada inmorrente
das ánimas furiosas!
¡Entrade, meus amigos, á bailada dos corpos
sin medo á carabina!

3.5.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

Manuel Lourenzo mantén a terna protagonista do *Hipólito* de Eurípides (Ipólito, Fedra e Teseo) no seu listado de personaxes. Mesmo introduce e desenvolve un coro cuxo papel non resulta anecdótico en absoluto. Mais cómpre centrarmos gran parte da nosa atención nos personaxes secundarios creados polo propio autor, dado que o abano é moito máis amplo: dende correlatos evidentes cos personaxes xa vistos na obra de Eurípides (a Iaia), trasuntos dos personaxes euripideos transformados e adaptados ás necesidades do novo escenario (a Dama e o Demo, que se corresponderían con Ártemis e Afrodita, respectivamente) e caracteres totalmente novos non análogos ao hipotexto (caso do poeta Xan Rañolas).

Ipólito, Fedra e Teseo conservan os seus nomes e certos riscos de personalidade que xa existían no texto euripideo: o fillo de Teseo, fervoroso seguidor da Dama, arela unha vida de virtude e castidade que finalmente se ve truncada⁴⁰³; Fedra vese irremediabilmente consumida por un amor que lle está vedado e que non debe exteriorizar⁴⁰⁴, e Teseo amósase resolutivo e

⁴⁰⁰ Ibid. 69.

⁴⁰¹ Ibid. 69.

⁴⁰² Ibid. 69.

⁴⁰³ Aínda que Lourenzo se centra nesta característica como punto de partida para o seu Ipólito, estamos ante un personaxe de suma complexidade, sen parangón dentro do propio xénero trágico e cuxa interpretación aínda hoxe xera controversia: “One school of thought condemns Hippolytus for his “puritanism” in sexual matters [...] Another insists, in defiance of Aphrodite’s judgement, that the young man exhibits no faults whatsoever. A third position departs from Aphrodite’s statement that she destroys “those who think grand thoughts about me” and convicts Hippolytus of arrogance, moral superiority, or pride. To the fourth and largest group of scholars, Hippolytus’ ἀμαρτία consists of a failure to mature. Invoking Vidal-Nacquet’s influential model of the Athenian epebe, these scholars argue that Hippolytus neve revolves from the epebic condition of an adolescent (homosocial, isolated from the community, devoted to hunting) to the status of a mature male (heterosexual, politically engaged, devoted to warfare). Zeitlin maintains that “the true objective of the play (and Aphrodite) might be called the education of Hippolytus. This is the moment for the young man to complete the initiatory scenario that would make him pass from the yoking of horses to the yoking of maidens, from the hunting of game to the hunting of a wife.” (Gregory 2016: 121-2).

⁴⁰⁴ “En Fedra la culpa reside en sentir una pasión no lícita, con un amor adúltero, lo que está en contra de la norma establecida por la sociedad ateniense [...] su sentimiento es contrario al *nómos*. Tiene, eso sí, una disculpa indiscutible: su amor ha sido instigado por una divinidad, la diosa Afrodita. Fedra reconoce que hay en ella una naturaleza proclive a esa falta, que hereda ella de su familia, siendo la tercera en una secuencia en que la preceden su madre Pasífae y su hermana Ariadna. Eurípides plantea una lucha interna en esta Fedra que antepone la norma de madre y de esposa a la de enamorada, lucha que termina con

decidido (e incluso cruel) ao saber da traición⁴⁰⁵. Porén, o propósito de Lourenzo é o de parodiar, con todo o que iso conleva. Así, preséntasenos un trío protagonista cuxas características esenciais se esaxeran ata o extremo. Os personaxes son levados ao límite e sobrepasan con creces calquera imposición de recato ou decoro que puidese existir no hipotexto de referencia (dende a linguaxe empregada ata as súas propias accións) e, todo isto, cunha intencionalidade humorística e sempre obedecendo ás necesidades do xénero empregado para subverter o orixinal, que non é outro que a farsa.

Deste xeito, vemos ao comezo do primeiro lance (ibid. 10-4) a un Ipólito adolescente e virxinal, “guapo, forte e puro” e “lanzal⁴⁰⁶”, como chega a definilo a propia Dama. Mais, na súa arrogancia e desdén cara outro ente sobrenatural que non sexa a Dama (que tamén comparte co Hipólito euripideo radicalmente fiel a Ártemis e que era unha das causas da súa perdición⁴⁰⁷), resulta ridiculamente soberbio e petulante, mesmo en comparación co seu correlato máis directo. A súa misoxinia⁴⁰⁸ é levada ao extremo (chega a dicir que as mulleres, ademáis de seren falsas e de desprezarse aos homes, “teñen cornos⁴⁰⁹”) e o seu albedrío e o seu sentido da piedade acaban resultando hilarantes, como se extrae das palabras coas que o Demo trata de convencer a Fedra (ibid. 43):

Ipólito crióuse ceibe; axiña foi ao monte, á liberdade do vento, e afixose a vivir sin mulleres. A Nemiga, esa dama idiota, acabou de capalo falándolle da vida eterna e do ben que alí o pasan os túzaros contemplativos... ¡O teu neno aborrece ás mulleres sin aínda saber para qué sirven! O pai, un vello comenciado; o fillo, un parvo.

Malia todo isto, responde afirmativamente aos requerimentos amorosos de Fedra, como se aprecia ao comezo do terceiro lance (ibid. 52-5), algo que por suposto non sucedía na traxedia de Eurípides, na que rexeitaba e desprezaba os sentimentos da súa madrastra, que lle eran revelados pola ama⁴¹⁰, pero que no tratamento cómico e grotesco do mito adquire pleno sentido⁴¹¹.

el suicidio, que la libera desde el punto de vista del *nómos*. La honra, personal, familiar, social, resulta vencedora en su estimación y comportamiento. Antes de llegar a la decisión final, la lucha interna que mantiene conduce a Fedra a la alucinación, a la locura, fallando a la norma contenida en la máxima “nada en exceso”; se deja convencer por la Nodriza para que diga el mal que le aqueja. La Nodriza, por amor a su ama, la desvía de lo socialmente correcto, pues la mueve a aceptar el consejo de un ser situado en una escala social inferior” (López 2008a: 154).

⁴⁰⁵ A caracterización de Teseo no *Hipólito* de Eurípides resulta certamente sorprendente, pois a súa personalidade difire moito da que se lle confire noutros dramas coma o *Edipo en Colono* de Sófocles ou *Suplicantes* e *Heracles* (ambas de Eurípides), nas que se nos presenta como unha figura heroica sabia e exemplar, hospitalario, servicial e un verdadeiro referente para a idílica democracia ateniense (cfr. Mills 1997: 87-185). En cambio, “the presentation of Theseus in the *Hippolytus* is unique in that he is no longer the wise democrat, receiver of supplicants and champion of the oppressed, but a foolish and violent father who will not listen to pleas for clemency or even for a less hasty judgement; a father whose curses condemn his son to an agonizing and undeserved death [...] The unusually unflattering portrayal of a hero who normally personifies an idealized image of Athens for Athenians invites comment [...] It is true that the Theseus of tragedies other than the *Hippolytus* is so closely associated with Athens that he reaffirms the beliefs and national identity of the audience by what he says and does, then the high esteem of the Athenian judges for a play in which their ancestor and role model killed his blameless son demands exploration [...] There is a clear contradiction between the function of Theseus in tragedy considered so far and this Theseus.” (Mills 1997: 186-7).

⁴⁰⁶ Lourenzo 1975: 11.

⁴⁰⁷ Eur. *Hipp.* vv. 70-120

⁴⁰⁸ Eur. *Hipp.* vv. 620-50.

⁴⁰⁹ Lourenzo 1975: 12.

⁴¹⁰ Eur. *Hipp.* vv. 600-70.

⁴¹¹ “Ipólito comienza siendo el joven casto, puro, dedicado a la caza y al culto a la Dama (Ártemis), poco amigo del género femenino..., pero esa imagen funcionaba muy bien en una tragedia, en modo alguno en una farsa: de hecho, cuando Fedra consigue embaucarlo por medio del bebedizo amoroso que le ha proporcionado Demo, se olvida para siempre jamás de su castidad y su pureza, de sus deberes filiales, y está dispuesto a emprender la huida con Fedra...” (Pociña & López 2008: 535).

En *Romería ás covas do demo*, o destino de Fedra é ben distinto do que viamos na traxedia orixinal. A heroína trágica que debuxa Lourenzo está igualmente desesperada, séntese enferma de desexo e teme romper o seu silencio por medo ás consecuencias, pois sabe que non debe amar a Ipólito. Resulta rechamante o cambio iconográfico tan drástico que se observa en Manuel Lourenzo con respecto a Fedra: mentres no *Hipólito* de Eurípides pedía que a ama lle cubrixe a cabeza cun veo pola enorme vergonza que lle supoñían os seus sentimentos infundidos pola mesma Afrodita⁴¹², en *Romería ás covas do demo* implóralle á Iaia que deixe de abrigala (“Céibame o abrigo, fai fogaxe⁴¹³”). A doenza amorosa de Fedra maniféstase fisicamente dun xeito diferente, pois séntese abafada e sufocada, sen que poida chegar a reprimir (como si o facía a Fedra de Eurípides) un impulso erótico que en Lourenzo semella aínda máis impúdico e obsceno. A Fedra de Lourenzo non recorre a circunloquios nin evasivas que fagan que o seu interlocutor (a ama) diga por ela o que quere confesar (que está namorada do seu fillastro)⁴¹⁴, senón que tras ser insistentemente persuadida polo Demo reconece a viva voz que quere a Ipólito (“¡Quero a Ipólito todo!⁴¹⁵”). Déixase aconsellar pola Iaia e permite que esta interveña como intermediaria, igual que en Eurípides, pero coa esperanza real de que Ipólito a acepte e de que o amor que sente, lonxe de ser unha emoción desgraciada, lle traia a felicidade (“¡Amor, que estás na pel da brisa,/ a brincar na poceira do meu sangue/ amor, amor, lévame enteira/ polos aires aos eidos da felicidade...!⁴¹⁶”).

Porén, a ledicia dos amantes non dura demasiado, xa que se topan de fronte coa ira de Teseo. O heroe ateniense por antonomasia e símbolo da súa democracia tiña na traxedia de Eurípides unha función dramática moi afastada desta imaxe paradigmática, algo que recupera Manuel Lourenzo na súa farsa. Se ben en *Hipólito* Teseo daba creto á acusación contra Hipólito que Fedra deixaba escrita nunha pequena táboa antes de suicidarse e actuaba en consecuencia (castigando duramente ao seu fillo co exilio e invocando para el a maldición de Poseidón⁴¹⁷), en *Romería ás covas do demo* é a difusión dunha cantiga composta por Rañolas a que o advirte da traición. Porén, o Teseo de Manuel Lourenzo é aínda máis vingativo e inclemente que o de Eurípides, xa que a emprende a tiros con todos os implicados no engano sen dar oportunidade algunha de xuízo e/ou explicación⁴¹⁸ (“¿Que xuízo nin que...? Un por un, todos cara a parede!⁴¹⁹”), dando morte a Ipólito o primeiro (“o renegado”), a Fedra (“a casada infiel”) e á Iaia e a Rañolas (“os cómplices”)⁴²⁰. Esta macabra acción, que revela a Teseo case coma un sádico, lonxe de provocar unha conmoción ou unha catarse coma a da traxedia eurípidea, é un motivo máis para a gargallada.

Se a recharacterización dos tres personaxes principais contrasta considerablemente co que se vía na traxedia de Eurípides, a reconversión do elemento sobrenatural é aínda máis rechamante. En primeiro lugar, cómpre facer constar que Manuel Lourenzo é o primeiro dramaturgo analizado ata agora que inclúe e desenvolve como personaxes íntegros dúas divindades, o Demo e a Dama. Non se tratan en absoluto dunha invención do noso autor, senón que supoñen unha reelaboración bufonesca e, en certo modo, galeguizada e cristianizada⁴²¹, de

⁴¹² Eur. *Hipp.* vv. 240-50.

⁴¹³ Lourenzo 1975: 29.

⁴¹⁴ Eur. *Hipp.* vv. 310-60.

⁴¹⁵ Lourenzo 1975: 44.

⁴¹⁶ *Ibid.* 46.

⁴¹⁷ Eur. *Hipp.* vv. 880-900.

⁴¹⁸ No *Hipólito* de Eurípides, Teseo polo menos concedía ao seu fillo a oportunidade de explicarse, malia que en ningún momento se amosa disposto a crer a súa versión (Eur. *Hipp.* vv. 980-1100)

⁴¹⁹ Lourenzo 1975: 66.

⁴²⁰ *Ibid.* 67.

⁴²¹ “Demo reencarna a Afrodita, Dama a Ártemis, pero dentro de un ámbito de creencias que tienen mucho más que ver con las tradiciones cristianas (aludidas a menudo de forma directa e inequívoca, recordando la “herba de San Xoán”, p. 10; “o Demo

Afrodita e Ártemis, que xa tiñan intervencións destacadas no drama de Eurípides e non só estaban presentes nas advocacións ou imprecacións do resto de personaxes. As semellanzas son de tal grao, que de feito o Demo abre o primeiro lance do mesmo xeito que o facía Afrodita en *Hipólito* e empregando case exactamente as mesmas sentencias: “Honro aos que me honran. Mais aos que me turran polo xenio espétoles un bebedizo que lles tronza a saúde per saecula saeculorum⁴²²” retrotrae aos versos 5 e 6 do *Hipólito*. Nada novo descubrimos aquí, pois xa José Antonio Fernández Delgado advertía esta primeirísima semellanza entre as dúas obras⁴²³ e Noelia Cendán Teijeiro identifica un claro paralelismo nesta pasaxe que “reproduce un mesmo pensamento en personaxes análogos, aínda que responden a prototipos culturais distintos⁴²⁴”.

Porén, tanto o Demo como a Dama contribúen ao desenvolvemento da trama dun xeito moito máis activo que os seus correlatos Afrodita e Ártemis. Lourenzo non deixa lugar na súa farsa para ningún tipo de conduta sutil (como si se suxire no texto de Eurípides) e as súas “divindades” toman as rendas da acción dun xeito insólito: practicamente fan unha aposta co destino de Fedra e Hipólito⁴²⁵, a Dama en persoa advirte a Ipólito para que se garde do Demo e das mulleres⁴²⁶ e é o mesmo Demo o que tenta a Fedra sen recorrer a intermediario algún⁴²⁷. Pola contra, en Eurípides, Afrodita amósase ofendida no prólogo da obra e anuncia as súas intencións⁴²⁸, mais non volverá aparecer no resto da peza e moito menos interactúa con outros personaxes; e, por outra banda, Ártemis non aparece ante Hipólito e Teseo ata o final do drama para resolver o malentendido⁴²⁹. A subversión do elemento divino acada o seu momento álxido ao final da farsa, pois o Demo congratúlase no seu éxito ao ter xuntado a Fedra con Ipólito, mais, en canto regresa Teseo, a Dama axiña toma partido polo esposo enganado, alentándoo a que responda con contundencia e morte (chega a dicir “¡Viva a morte!” e a calificar as leis de “farrapos⁴³⁰”).

A Iaia de Lourenzo responde ao mesmo rol manipulador e subalterno que se observaba en Eurípides⁴³¹, pode que mesmo máis exacerbado⁴³², e o coro adopta tamén unha función moi similar, sen que sexa preciso estenderse demasiado nestes personaxes. O noso interese céntrase, por último, en Xan Rañolas, un secundario que non atopa parangón en Eurípides pero que aquí se opón a Ipólito na recreación cómica (ibid. 14-20) dunha escena certamente relevante na traxedia orixinal, aquela na que o criado de Hipólito reprendía a arrogancia e a altivez do seu

foi Anxo”, p. 13; “si un día cás na tentación”, p. 13; “vállanos Santa María”, p. 52; “¡Virxe Santísima!”, p. 57; “Todos se bautizan”, p. 59; etc.), que con la religiosidad mítica griega” (Pociña & López 2008: 535).

⁴²² Lourenzo 1975: 7.

⁴²³ Vid. Fernández Delgado 1996: 75.

⁴²⁴ Vid. Cendán Teijeiro 2012: 30-1.

⁴²⁵ Lourenzo 1975: 7-9.

⁴²⁶ Ibid. 11-3.

⁴²⁷ Ibid. 40-6.

⁴²⁸ Eur. *Hipp.* vv. 1-60.

⁴²⁹ Eur. *Hipp.* vv. 1280-440.

⁴³⁰ Lourenzo 1975: 66.

⁴³¹ “Eurípides habría mejorado la calidad moral de su heroína [Fedra] en la segunda versión [de *Hipólito*] al hacer que se resistiera a su pasión ilícita hacia el joven Hipólito y al hacer que sea la nodriza quien realice la aproximación al hijo de la Amazona. De manera que parece existir una *communis opinio* según la cual en la segunda versión de *Hipólito* Eurípides llevó a cabo un intercambio de valores morales entre Fedra y la nodriza al atribuir los rasgos que parecieron reprochables Fedra a la anciana esclava, de manera que el envejecimiento de este personaje secundario resulta en el ennoblecimiento de Fedra; por tanto, se puede deducir que Eurípides podría haber empleado un personaje secundario como la nodriza para configurar la catadura moral de la heroína trágica.” (Llagüerri Pubill 2014: 146-7).

⁴³² “La Iaia de *Romería*... es un personaje no sólo más opaco sino menos sincero y solícito con Fedra que la Nodriza eurípidea; más en la línea frívola de las celestinas conocidas, su propósito es vender literalmente el alma de su señora al diablo, no sin repartirse con Rañolas las ganancias del “reportaje” [a copla sobre a relación de Fedra e Ipólito que compón Rañolas]” (Fernández Delgado 1996: 80).

amo⁴³³. Este poeta irónico e descarado conxuga o elemento popular, ao presentarse como un autor de coplas populares, e o elemento metaliterario, xa que reescribe nunha copla a historia de Fedra e Ipólito dentro da propia reescrita; é o encargado en máis dunha ocasión de rachar coas fronteiras e convencións da representación teatral erguendo unha e outra vez o pano que permite ver ou agocha distintos tramos da historia na cámara real; e identifícase en certo modo co propio Lourenzo (de feito, é quen o interpreta nas primeiras montaxes de *Romería ás covas do demo*). Como ben observa Fernández Delgado no seu artigo (Fernández Delgado 1996: 80):

Como contrapunto cómico requerido por el género de la obra, sus salidas de tono, pullas, chistes, a veces descarados y hasta de sal un poco gorda, son constantes [...] Al mismo tiempo se erige en el poeta encargado de escribir la historia. Con lo cual su papel se halla a medio camino entre el de *alázon* de la comedia greco-latina y el de un bardo homérico que, como “el ciego de Quíos” del homérico *Himno a Apolo* (vv. 169 ss.) o como Femio o Demódoco en la *Odisea*, se introduce a sí mismo dentro de la obra: efectivamente, Rañolas declara ser del Valadouro (p. 14) y hasta, como el poeta del himno homérico citado, dedica una copla (en este caso popular) a las mozas de dicha comarca (p. 52), que es la tierra natal del autor, Manuel Lourenzo⁴³⁴.

Ao reconverter o *Hipólito* euripideo nunha farsa tradicional galega con todos os seus elementos característicos, Manuel Lourenzo baixa o mito do seu pedestal e leva a súa desacralización ás últimas consecuencias. Os heroes e heroínas da traxedia ven as súas coitas reducidas ao absurdo e os momentos máis escabrosos e aciagos tornan nun espectáculo esperpéntico desprendido de calquera indicio de transcendencia. A linguaxe é fundamental para que este cambio de ton e, en consecuencia, de xénero sexa posible. Por exemplo, xamais pensariamos no pudoroso Hipólito berrando espontaneamente “¡Hei ferir na gorxa ao cocho bravo da luxuria!⁴³⁵” ou nun Teseo enganado que exclama irreflexivamente “¿Cornos a min? ¿E ponmos a miña muller? ¿Co meu propio fillo? ¡Eu desta rabeo!⁴³⁶”, mais en *Romería ás covas do demo* estas as son as expresións máis comúns duns personaxes sacudidos polo disparatado infortunio, ante o que reaccionan de xeito espontáneo, desenfadado, desacomplexado e coloquial.

Malia todo, Lourenzo xoga en moitas ocasións coas posibilidades do elemento lírico, tanto do culto (presente no hipotexto de Eurípides) como do popular. Este último contribúe dun xeito decisivo a que culminen a transformación da peza trágica nunha forma de teatro popular e o proceso de desmitificación, sendo un dos máis importantes a copla de “Ipólito o inocente e Fedra a femia mala”, que dá a coñecer Rañolas e chega ao propio Teseo. Precisamente un dos aspectos máis sinalados e comentados da obra é o máis afectado polos erros de impresión, quedando gran parte da copla mutilada coa ausencia desas páxinas 60 e 61 que destacabamos no apartado introdutorio. A través desta composición de inspiración popular, Manuel Lourenzo converte a Fedra e Hipólito nos protagonistas dun cantar de cego, ao tempo que conecta o mito tradicionalmente asociado ao xénero trágico cunha forma de facer literatura moi peculiar, moi autóctona e moi ancorada á oralidade (Pociña & López 2008: 536-7):

⁴³³ Eur. *Hipp.* vv. 88-120.

⁴³⁴ De feito, tanto Andrés Pociña (2012: 414) como Cilha Lourenço Mória (2013: 91) confirman que o poeta Rañolas está inspirado nun personaxe real do mesmo nome, tamén natural do Valadouro coma o autor da obra que nos ocupa. Non hai nada neste personaxe, polo tanto, que corrobore a hipótese lanzada por Laura Tato Fontaiña (2000: 488; 2006: 20) ou por Xosé Anxo Fernández Roca (2002: 96-7) de que podería tratarse dunha reminiscencia do personaxe homónimo que Castelao crea para a súa novela *Os dous de sempre* (1934).

⁴³⁵ Lourenzo 1975: 13.

⁴³⁶ *Ibid.* 55.

Se trata sin duda de la aportación más original y más llamativa de toda la farsa, al menos desde la perspectiva de quienes hemos vivido la curiosa experiencia de las coplas de ciego (“cantos de cego”), que en nuestra infancia se cantaban todavía en las ferias y fiestas de Galicia, se vendían a un precio ínfimo por sus intérpretes, editadas en hojas sueltas, de mal papel coloreado, en impresión muy precaria. Estas coplas, ejemplo curioso de literatura oral, funcionaban a fuerza de fórmulas de utilidad muy amplia, con recursos sorprendentes que convertían a la aldea más insignificante de Galicia en algo así como el ombligo del mundo, y mutaban los hechos más sórdidos e intrascendentes en verdaderas hazañas épicas. Hasta su lengua [...] consistía en un claro idiolecto, en el que alternaban el castellano más plagado de galleguismos con el gallego sembrado de castellanismos, o simplemente esa extraña mezcla que en gallego, peyorativamente, se denomina “castrapo”.

Tamén hai quen acha unha dobre lectura nesta composición, na que podería subxacer unha crítica moi pouco velada á situación de diglosia que mantén á lingua galega nun lugar inferior (Pascual Rodríguez 2006: 33):

Trátase dunha composición que responde dun xeito moi semellante a un cantar de cego [...] Este interesante xogo teatral, vese enriquecido polo humor que produce a linguaxe empregada neste treito da fábula. O castrapo reflicte a aqueles galego-falantes que pretenden facer un uso público do castelán, reservando o galego para momentos determinados, familiares. Este apunte sociolingüístico fai que a crítica se anuncie tamén neste caso, ao poñer en ridículo unha forma de falar.

Os cambios na ambientación do drama fanse constar na versión publicada da obra nun apuntamento breve pero claro e preciso⁴³⁷. A escenografía empregada para as diferentes representacións de *Romería ás covas do demo* dá boa conta da idea escénica que o autor concibiou para a súa farsa (ibid. 34):

O deseño do espazo escénico, apuntado nunha precisa didascalia inicial está configurado na obra dun xeito moi simbólico, acorde co argumento e axudando a unha lectura visual que apoie a comprensión. Dun lado da escena estaría o demo e, do outro, a dama, –representantes de dous polos opostos e entre os cales estaría o lugar da controversia, a Cámara Real–. Dunha beira e outra desa Cámara axítanse as forzas vivas que van tirar, coma se dun xogo de corda se tratase, polos seus principios fundamentais.

Lourenzo aposta por un entorno simbólico e tamén sobrenatural, coas “moradas do Alén” especificamente repartidas para Demo e Dama. Mais tamén se inclina pola reclusión da trama principal nun interior (a cámara real cuberta co pano), característica que comparte co *Orestes* de López-Casanova, que tamén transcorría nun espazo interior (o salón do trono).

3.5.5. Recepción e interpretación da obra

Romería ás covas do demo é unha das reescritas do teatro grecolatino máis estudadas e mellor coñecidas no ámbito académico a día de hoxe. A ampla e dilatada traxectoria do seu autor na arte dramática galega, o feito de que fose unha obra representada e publicada na nosa terra e a súa vinculación ao teatro independente e a unha época de grandes cambios no sistema

⁴³⁷ Ibid. 7.

teatral galego, seguramente foron factores determinantes para que esta farsa suscitase un maior interese entre os estudosos da literatura.

Destacabamos no apartado introdutorio a *Romería ás covas do demo* algunhas achegas importantes ao estudo da obra que, evidentemente, non son as únicas. Por iso, chama a atención que precisamente esta obra estea totalmente ausente na escolma de M.J. Ragué Arias (1991) e só apareza sucintamente mencionada no artigo de Carvalho Calero (1981) como unha obra que “avanta mesmo cara o escaño esperpéntico do mito⁴³⁸”. J.A. Fernández Delgado (1996) ofrece unha primeira aproximación moi completa á obra de Manuel Lourenzo centrándose nas súas liñas argumentais, personaxes e innovacións máis significativas⁴³⁹ (algo que tamén observamos nas achegas de Pociña e López⁴⁴⁰ pero en comparación con outras obras sobre Fedra e Hipólito tamén do propio Lourenzo).

Fernández Delgado tamén incide na relación textual directa co *Hipólito* de Eurípides, mais esta cuestión será desenvolvida *a posteriori* por Noelia Cendán Teijeiro (2012), quen analiza con amplitude a presenza do hipotexto clásico na reescrita de Lourenzo a partir dunha serie de pasaxes moi concretas nas que se aprecian confluencias textuais resultantes de “dous procesos de recreación literaria diverxentes⁴⁴¹”, intertextualidade e paralelismo, que contribúen á conversión da traxedia en farsa sen chegar a distanciarse por completo de Eurípides. Segundo o criterio de Cendán Teijeiro, a análise comparativa de ambos textos proba unha vez máis que Manuel Lourenzo ten un coñecemento directo da obra de Eurípides, pois mantén intacta a relación entre feito relixioso e traxedia que se achaba no orixinal (aínda que someténdoa a unha “dexeneración satírica⁴⁴²” por ser unha farsa e reconverter o elemento relixioso pagán en cristián) e reelabora algunhas das intervencións máis destacadas do drama euripideo (Cendán Teijeiro 2012: 31-2):

A confluencia de pasaxes do *Hipólito* con elementos pertencentes á tradición cristiá – Demo – e a literatura popular galega e castelá – Rañolas e a Iaia respectivamente⁴⁴³ –, así como a súa representación paródica, permítelle a Manuel Lourenzo xerar unha independencia relevante con respecto á traxedia euripidea. Porén, as pasaxes analizadas anteriormente⁴⁴⁴ inducen a concluír a “necesidade” dunha referencia directa ao *Hipólito* – ben sexa a través de mecanismos de intertextualidade ou de paralelismos literarios. Se ben é posible que a temática de carácter clásico se deba a criterios relacionados co tratamento crítico indirecto dun tema de manifesta raizame social, é de destacar a coidada relación que o texto galego manifesta con respecto ás pasaxes comentadas. A referencia directa a elas e o distinto tratamento co que as reconverte á cultura galega induce a pensar nun coñecemento máis que sucinto da traxedia grega. Manuel Lourenzo podería aludir a calquera outro tipo de escenas; porén, elixe aquelas nas que precisamente Eurípides centra a verdadeira forza do

⁴³⁸ Carvalho Calero 1981: 400.

⁴³⁹ Vid. Fernández Delgado 1996: 74-83.

⁴⁴⁰ Vid. Pociña 2012: 412-414; Pociña & López 2008: 532-8.

⁴⁴¹ Cendán Teijeiro 2012: 26.

⁴⁴² “Manuel Lourenzo en *Romería ás covas do demo* emprega a base dual da traxedia clásica – trama e relixión – como forma práctica de elaborar unha obra de teatro baseada na parodia – farsa – e dexeneración satírica das afeccións máis íntimas do individuo – neste caso a controversia xerada polo amor de Fedra cara ao seu fillastro Hipólito.” (ibid. 31).

⁴⁴³ Cendán Teijeiro podería secundar a hipótese de Tato Fontaiña (2000: 488; 2006: 20) e Fernández Roca (2002: 96-7), que sitúa a orixe de Rañolas na obra de Castelao, dado que esta non é desmentida por Pociña (2012: 414) e Lourenço Mória (2013: 91) ata despois de ser publicado o seu artigo sobre a confluencia textual entre *Hipólito* e *Romería ás covas do demo*. No tocante á Iaia, semella pouco procedente tratar de achar correlatos fóra da obra de Eurípides, pois a función do personaxe é practicamente a mesma que no *Hipólito*.

⁴⁴⁴ Cendán Teijeiro compara as seguintes pasaxes: Eur. *Hipp.* vv. 1-7 con Lourenzo 1975: 7, Eur. *Hipp.* vv. 73-87 con Lourenzo 1975: 10-14, Eur. *Hipp.* vv. 207-11 con Lourenzo 1975: 31, Eur. *Hipp.* vv. 373-430 con Lourenzo 1975: 38, Eur. *Hipp.* 400-2 con Lourenzo 1975: 39, e Eur. *Hipp.* vv. 405-14 con Lourenzo 1975: 39-40.

diálogo dramático, de tal forma que se erixen como escenas fundamentais para o desenvolvemento da trama. Pese a que non segue na súa farsa a mesma liña comunicativa reflectida no *Hipólito* – baseada nun proceso comunicativo indirecto entre os protagonistas – si transmite a súa importancia por medio dunha referencia directa ás pasaxes clave.

Este aspecto é retomado de forma máis breve por Helena Maquieira (2013)⁴⁴⁵, quen tamén ofrece un resumo do seu argumento e estrutura. Outras publicacións consultadas, coma as de Xosé Anxo Fernández Roca (2002)⁴⁴⁶ ou María Inés Cuadrado López (2007)⁴⁴⁷ inciden (e coinciden) nun aspecto máis divulgativo, polo que a análise e interpretación de *Romería ás covas do demo* nestes artigos son máis ben limitados en comparación coas liñas de investigación máis exhaustivas observadas noutras achegas. Porén, case toda a bibliografía dispoñible, entre a que tamén cómpre destacar as achegas de María Teresa Amado Rodríguez (2001)⁴⁴⁸, Roberto Pascual Rodríguez (2006)⁴⁴⁹ e, sobre todo, Cilha Lourenço Mória (2013)⁴⁵⁰, permite extraer unha serie de conclusións acerca da recepción e interpretación da obra:

Manuel Lourenzo non é o primeiro dramaturgo en lingua galega que se apropia do discurso mítico grecolatino no teatro galego, mais si é o primeiro que se achega ao mitema dos amores de Hipólito e Fedra. E faino recorrendo ao propio texto de Eurípides (xa sexa no orixinal grego ou en tradución) quen preconfigura as bases canónicas deste mito e marca o camiño das súas sucesivas reescritas e adaptacións.

O autor leva a cabo unha reconfiguración do mito e da propia traxedia que inspira, subvertendo o seu significado, alterando a súa transcendencia e, sobre todo, transformándoa no seu xénero. Así, a traxedia grega torna nunha farsa galega na que todos os elementos se poñen ao servizo da variación xenérica, dende as máis esperables innovacións na propia trama (como a realización do propósito amoroso de Fedra ou a introdución de novos personaxes) ata os cambios máis abruptos no ton ou a linguaxe (que reflicten as formas festivas e humorísticas da farsa) pasando pola rechamante customización do elemento relixioso e sobrenatural, que tamén é un dos fíos condutores de *Romería ás covas do demo* con todas as implicacións morais e éticas que abrangue.

O contexto no que Manuel Lourenzo compón *Romería ás covas do demo* comeza a ser substancialmente diferente dos últimos anos da década dos 50 e dos primeiros 60 no que a produción teatral en galego era case unha anécdota folclórica sen maior repercusión e, case sempre, procedente da diáspora. Tanto o autor coma a súa obra son pedras angulares dun cambio no que se busca non só desenvolver un teatro propio na lingua autóctona, senón procurar novos vehículos de expresión, novos temas, medios autoxestionados, un público receptivo e non elitista, etc. En definitiva, búscase unha substitución paulatina da subsidiariedade cultural foránea propiciada polo réxime franquista e a censura pola produción dun capital cultural propio no que o desenvolvemento do xénero dramático cobra unha especial relevancia, ao ser un xénero escasamente traballado na literatura galega. E ironicamente é o recurso á tradición clásica un dos principais camiños para lograr todos estes obxectivos.

No tocante á cuestión ideolóxica, non existe en *Romería ás covas do demo* maior lectura política que a que explica a súa propia existencia como peza dramática. Non hai mensaxes contestatarias máis ou menos veladas nin achamos unha dobre intencionalidade neste sentido

⁴⁴⁵ Vid. Maquieira 2013: 511-7.

⁴⁴⁶ Vid. Fernández Roca 2002: 96-9.

⁴⁴⁷ Vid. Cuadrado López 2007: 47-53.

⁴⁴⁸ Vid. Amado Rodríguez 2001: 107.

⁴⁴⁹ Vid. Pascual Rodríguez 2006: 30-4.

⁴⁵⁰ Vid. Lourenço Mória 2013: 87-92.

dentro da propia trama, mais a súa vinculación á figura de Lourenzo, ao método de traballo de Teatro Circo e ás ideas antitotalitarias e anticapitalistas dos novos movementos independentes convértena nunha mostra notablemente exitosa do que o novo teatro era quen de facer aínda a pesar do agonizante franquismo e a férrea censura.

3.5.6. Conclusións

Despois de todo o visto con anterioridade, semella oportuno concluír este capítulo dedicado a *Romería ás covas do demo* acudindo ás palabras de Cilha Lourenço Mória (2013: 92):

En resumo, *Romería ás covas do demo* significou un avance notábel, cuantitativa e cualitativamente, na traxectoria de Teatro Circo. O grupo viña percibindo desde a estrea da montaxe un incremento progresivo de público para o teatro galego; alén diso, con esta peza o colectivo ampliaba considerabelmente o seu radio de acción, aumentando a seis o número de representacións.

Mais non sen estender a súa valoración á traxectoria da literatura dramática galega de tema clásico no seu conxunto, pois nada teñen que ver as condicións nas que nace *Romería ás covas do demo* co contexto que condiciona a escrita do *Midas* de Díaz Pardo ou o *Edipo* de Manuel María, por exemplo. Nin tampouco procede comparar o xeito no que estes autores se aproximan ao mito coa forma na que o aborda Lourenzo. Así, pasamos dun mito encasillado e recluído nas fronteiras do solemne, o elevado e o trágico a un mito polimorfo que, a partir de *Romería ás covas do demo*, mesmo admite a súa inclusión nun xénero no que *a priori* nunca tería cabida, a farsa popular galega.

3.6. HIPÓLITO (1973) DE MANUEL LOURENZO

3.6.1. Introducción: a obra e o seu contexto

A seguinte obra que centra o noso estudo está intimamente ligada coa que se tratou anteriormente por razóns obvias: ambas nacen da pluma de Manuel Lourenzo (1943) e ambas tratan a relación entre Hipólito e Fedra. Porén, mentres que *Romería ás covas do demo* o facía dende unha óptica humorística, festiva e grotesca, *Hipólito* aproxímase de novo ao texto de Eurípides cunha intención ben diferente. Durante moito tempo, esta obra quedaba practicamente descartada en moitos dos artigos e recensións que analizaban as reescritas dos clásicos grecolatinos na literatura dramática galega, por considerarse unha mera tradución ou paráfrase do *Hipólito* euripideo. Nada máis lonxe da realidade, como ben identificou no seu momento Andrés Pociña (2012: 410-1):

Al presentarse como un *Ipólito* de Eurípides en gallego, el lector incurre con toda facilidad en el error de suponer que se trata de una versión, más o menos libre de la tragedia del griego, cuando en realidad se trataba de una cosa bastante distinta. De acuerdo con un sistema de trabajo y de investigación teatral que estaba en la base de la creación de Teatro Circo (1967-1978), encaminados a la creación y desarrollo de un auténtico teatro independiente gallego, el montaje de *Ipólito* fue una elaboración de un equipo de trabajo, dirigido por Manuel Lourenzo [...] El punto de partida consistía en pasajes seleccionados de la tragedia de Eurípides, traducidos al gallego, utilizando una versión española, una francesa y el original griego [...] Pero a los textos fundamentales, euripideos [...], respondía el trabajo de conjunto con textos de creación propia, obviamente también en gallego, que servían de nexo exegético entre el momento social y dramático de Eurípides y la realidad gallega de 1973, desde el punto de vista teatral, por supuesto, pero sobre todo social, bajo la férrea vigilancia de la dictadura.

Efectivamente, o *Hipólito* de Manuel Lourenzo dista moito de ser unha simple translación do grego ao galego da peza de Eurípides, pois, ao longo deste apartado, veremos como o autor introduce no proceso de reelaboración do material de partida unha serie de cambios suficientemente significativos como para que nos refiramos a ela como unha obra orixinal (e isto non quere dicir que se ignoren as relacións intertextuais que evidentemente se dan entre esta e o referente eurípideo).

Hipólito estréase como *Ipólito* o 26 de abril de 1973⁴⁵¹ na Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos (á que Teatro Circo se vincula xurídica e economicamente nos seus inicios⁴⁵²) de A Coruña, sendo de novo Teatro Circo a compañía responsable da representación. A idea inicial para esta nova representación foi sempre voltar a Fedra e Hipólito, mais tomando como base un texto ben distinto: a versión de Miguel de Unamuno. Porén, presentáronse unha serie de dificultades que provocaron que a compañía volveuse ao texto de Eurípides e que Cilha Lourenço Módia recolle citando ao propio Manuel Lourenzo (Lourenço Módia 2013: 104):

Se iniciaron los ensayos, se preparó el espacio escénico, muy sugerente, y se entró en el callejón sin salida de las elucubraciones en torno a la validez de un texto que previamente había sido analizado. Retroceso y recomposición del tema Fedra a partir de la experiencia personal de los actores. Una serie de textos creados en la más fría solidaridad, enganchados o uncidos al tema sin coherencia, lo que vino a exigir la inquisitoria de una línea motriz que unificase la propuesta. Y ésta se encontró en Eurípides⁴⁵³.

A metodoloxía empregada para adaptar o *Hipólito* de Eurípides segue a liña do teatro independente, á que se adhire o noso autor e que xa foi comentada a propósito de *Romería ás covas do demo*. *Hipólito* non se publicaría ata o ano 2010, dentro do estudo *Teatro Circo. Tres Textos*, de Cilha Lourenço Módia, despois de ser sometida a un necesario axuste lingüístico e a unha revisión formal e temática⁴⁵⁴.

3.6.2. O tema na tradición

Na súa segunda incursión no mitema dos amores de Hipólito e Fedra, Manuel Lourenzo toma como referencia de novo o *Hipólito* de Eurípides. Nesta nova reelaboración da traxedia, o noso autor mantén unha fidelidade case plena ao material de partida, razón pola que, durante moito tempo, algúns estudosos pensaron que se trataba dunha simple tradución ao galego do

⁴⁵¹ Hai unha flutuación de datas nas fontes consultadas: mentres que Andrés Pociña asegura que a data da estrea foi o 24 de abril de 1973 (Pociña 2012: 410), tanto Roberto Pascual Rodríguez como Cilha Lourenço Módia retrasan a estrea ata o 26 de abril de 1973 (Pascual Rodríguez 2006: 59; Lourenço Módia 2013: 105). Malia todo, inclinámonos por dar validez ás afirmacións de Pascual Rodríguez e Lourenço Módia, especialmente desta última dada a cantidade de documentación achegada con relación ao día da estrea, tanto follas informativas como novas da prensa da época (vid. Lourenço Módia 2013: 105-6).

⁴⁵² Porén, foi unha relación fráxil e dificultosa para Teatro Circo, polo que axiña se rompeu: “a vinculación do colectivo á RRIA resultaría meramente nominal. O apoio económico da sociedade ao grupo foi mínimo e, por outra banda, comprobouse ao pouco tempo a imposibilidade de utilizar o salón de actos da asociación como lugar de ensaio [...]; en consecuencia, o grupo trasladaría o seu traballo ao faiado da casa de Folgar [membro de Teatro Circo e socio da RRIA].” (Lourenço Módia 2013: 69-70).

⁴⁵³ Lourenço Módia extrae estas palabras do autor do seu artigo de 1974 “Ribadavia, piedra de toque” publicado en *Primer Acto* 175, 74-77.

⁴⁵⁴ “Co obxectivo de ilustrarmos o percorrido trazado neste estudo, reproducimos tres pezas inéditas de Manuel Lourenzo – *Crónica do sol de inverno* (1971), *Erros e ferros de Pedro Madruga* (1972) e *Hipólito* (1973) – estresadas polo Teatro Circo. Todas elas foron actualizadas lingüisticamente e revisadas polo autor, que considerou que os textos conservados podían ser confusos por procederen de improvisacións, manter elementos que non chegaron a se utilizar teatralmente nas montaxes e omitiren os fragmentos censurados” (Lourenço Módia 2010b: 8).

texto eurípideo. O feito de non poder acceder a un texto publicado durante case corenta anos contribuíu en gran medida a que esta crenza se espallase sen que existise a posibilidade de comprobalo certoiramente.

En efecto, non hai rastro de Séneca ou de Racine na nova reescrita de Manuel Lourenzo. Polo tanto, o tratamento dos personaxes e dos distintos motivos argumentais encádrase na tradición eurípidea, a cuxos antecedentes e circunstancias xa se aludiu a propósito de *Romería ás covas do demo*, sendo innecesario estenderse moito máis neste epígrafe.

3.6.3. Estrutura e liñas argumentais

A obra divídese en sete escenas precedidas dun brevísimo acoutamento no que se propón unha escenografía sinxela: un “pano mouro” e tres estrados, poñendo no primeiro deles unha mesa longa e catro bancos⁴⁵⁵. Neste mesmo acoutamento, Manuel Lourenzo limita o número de intérpretes dos roles protagonistas a catro, que se corresponden nun principio cos catro personaxes principais: Fedra, Hipólito, Anselmo e María. Os dous últimos son trasuntos de Teseo e a Iaia, feito que tamén se explicita no acoutamento, aínda que nas escenas cuarta e quinta fagan a súa aparición baixo os nomes que xa tiñan na traxedia de Eurípides. Non en van, os actores que deben encarnar a Anselmo e María son os mesmos que logo dan vida na escena a Teseo e a Iaia, respectivamente, para reforzar o xogo metateatral e o diálogo interliterario.

A primeira escena (Lourenzo 2010a: 173-6) comeza a escuras con “laios no pazo de Trocén⁴⁵⁶”. Tres actores e o coro son testemuñas da aflicción de Fedra e introducen o drama con diversas proclamas que evocan o drama clásico (“Ai, chora por un amor doloroso e culpábel!⁴⁵⁷”, “Afrodita arrástranos!⁴⁵⁸”, “Fedra malpocada!⁴⁵⁹”). Ilúminanse dous dos estrados e irrompe o coro cun recitado, enteiramente orixinal e non extraído da obra eurípidea, que recupera temática e estilisticamente a primeira intervención do coro de *Romería ás covas do demo*⁴⁶⁰ (ibid. 175-6) pero no que, sobre todo, se incide no carácter clásico e universal da historia que a continuación se vai contar (ibid. 175-6):

Foi en Trocén,
perto da nobre Atenas,
á beira dunha Acrópole que o mundo preservou
das guerras, como faro
ou estrela,
guicero e ronsel
dunha cultura vella e refulxente.
Aconteceu no país
das vellas, clásicas arquitecturas;
no país dos poetas,
dos filósofos,
das novas leis, da democracia.
Aconteceu lonxe,
onte,
nunha terra diversa na paisaxe,
diferente
nos homes e nos deuses,

⁴⁵⁵ Lourenzo 2010a: 173.

⁴⁵⁶ Ibid. 173.

⁴⁵⁷ Ibid. 174.

⁴⁵⁸ Ibid. 175.

⁴⁵⁹ Ibid. 175.

⁴⁶⁰ Vid. Lourenzo 1975: 9-10.

nas ideas
e mais na relixión.
Aconteceu hai mil anos
E máis de dúas veces mil.
En Grecia,
terra antiga,
de mitos e aventuras.

Faise a luz no primeiro estrado e dá comezo a segunda escena (ibid. 176-82), na que se escoita “o canto de Hipólito” (sobre o que non se nos dá máis información) para inmediatamente despois intervir Fedra dun xeito moi diferente a como o facía no drama de Eurípides e mesmo na farsa *Romería ás covas do demo* (ibid. 177):

O meu Anselmo é un home xeneroso, moi traballador. El traballa para todos; para si, para min, para Hipólito... Agora son unha muller casada; podo facer o que me pete... cando o meu marido non está. Cartos, cartiños, cartos a moreas. E, por enriba, el fíxome propietaria desta casa. Teño vestidos, panos, dengues, colares, adobíos, campos e camposas, unha casa, unha fábrica, un fillo... Porque Hipólito é meu, agora é meu. O meu Hipólito... Como era a outra? Como era a nai do meu fillastro? [...] Hipólito é libre, el pode facer o que quixer, nel non manda ninguén... Quen andará a brincar por aquel soto? Xa volta... Fillo, ven aos meus brazos! O sol... Está a nacer o sol. María, pecha a porta. Que non entre ese sol, ese sol queima, bótao fóra, eu non quero ese sol, non o quero!

En efecto, a Fedra deste *Hipólito* é moi distinta, mais tamén se reubica nun tempo e nun espazo moi diferentes dos que se anunciaban na primeira intervención do coro. O seu esposo Anselmo, trasunto de Teseo, non é o rexio heroe clásico que coñecemos na traxedia, agora “traballa” reconvertido nun reputado empresario capitalista e gaña “cartos, cartiños, cartos a moreas” cos que colma a Fedra de praceres e bens materiais, aos que ela mesma se refire con frivolidade. Lourenzo cambia sensiblemente os códigos de prestixio aplicables aos seus personaxes ao degradalos da súa tradicional condición heroica a uns individuos que coñecen o éxito económico na sociedade contemporánea. Isto reviste de actualidade a trama deste *Hipólito*, algo que se acentúa co parlamento de Anselmo, no que tamén exterioriza as súas preocupacións (ibid. 177-8):

Seiscentas vinte e nove hectáreas, a dous millóns trescentos... Sen casca e libres de resinas e, por se fose pouco, no lugar de Oirán... Mellor. Os Chulos han vender. Onda non, que non a chufasen tanto. Abofé que nos fai boa falta.; agora, co de Hipólito... Repasemos [...] E se eu puidese convencer a Obdulia, a cocineira vella? Serviu na casa até que aconteceu aquela historia da paternidade do cativo... A xente, con tal de inventar... Talvez se eu lle escribise ao rapaz, que seica mora na Alemaña... Pois o pai aborréceme... Ou desfago o poxigo ou perdo a madeira! [...] Desde que marchou Hipólito, parece que non teño azos... Mais el é un rapaz con xuízo... Que non lle proba a fábrica? Iso é o máis natural do mundo! A quen lle proba vivir escravizado, a aforrar todo o mes para o meter en máis piñeiros? Hoxe os mozos van á Universidade, non se crían brutáns, coma nós, pensan máis en si propios... Son outros tempos... [...] Hipólito é bon, un home honrado, como deben ser os homes, e non fuma... Mais, por que deixou a Universidade? Non lle proban os libros? Tampouco se interesa pola fábrica...

A través de Anselmo, sabemos que este é un poderoso empresario madeirista que busca expandir o seu negocio por todos os medios posibles. Tamén descubrimos máis cousas acerca de Hipólito: o mozo devoto da traxedia orixinal transfórmase na adaptación de Lourenzo nun rapaz ao que “non lle proba a fábrica” nin “lle proban os libros”. O conflito paternofamiliar maniféstase dende o inicio da obra e as súas causas son, nun principio, ben distintas: estas limitáanse a unha oposición xeracional na que o fillo non satisfai as expectativas que o pai deposita nel.

Agora a iluminación trasládase ao segundo estrado. Fedra evoca o primeiro monólogo deste mesmo personaxe na obra de Eurípides dun xeito case literal aínda que abreviado, pois Lourenzo suprime cada unha das interrupcións da súa criada e dá unidade a unha ampla variedade de versos⁴⁶¹ (ibid. 178-9). Neste monólogo Fedra láia-se da súa desgraza ao namorarse do seu fillastro Hipólito e Lourenzo recupera, naturalmente, moitas das imaxes coas que Eurípides ilustra a paixón de Fedra (ibid. 179):

Ai, deuses, quero os cans embravecer.
Quero lanzar, coas miñas ansias todas,
a xavelina de Tesalia. Quero
nas miñas mans a arma.
Artemis, deusa, rente ao mar de Limna
e o seu ximnasio ferido dos cascós
das fortes bestas, alí estar quixera,
para domear os poldros de Venecia.
Ai, malpocada eu, que cousa fixen?
Até onde me levou esta demencia?
Enlouquecín, vítima dun deus...
Iaia, vela o meu rostro novamente;
sinto vergoña de todo o que dixen.
Cúbreme, que ninguén me vexa arfar
nin angustiada ollar para outro lado.

En cambio, o autor só compendia a derradeira réplica que a Iaia lle dá á súa señora na obra eurípidea⁴⁶² para compoñer a resposta deste mesmo personaxe na súa nova versión (ibid. 179-80). Os dous primeiros estrados ilumínanse e entra Anselmo, que pide a Fedra que lle axude a pór fin ás súas diferenzas con Hipólito, agora que regresa á casa (“Fedra, quererás axudarme con Hipólito? Ti, que es máis do seu tempo, saberás...⁴⁶³”). Logo, a luz trasládase ao terceiro estrado e fai a súa aparición Hipólito, quen reproduce no seu recitado parte da loa a Ártemis que pronunciaba o seu correlato no drama de Eurípides e no que ofrecía como agasallo á súa deusa predilecta unha coroa de flores⁴⁶⁴ (ibid. 181):

Miña deusa querida, para cinguir
os teus cabelos de ouro,
acepta a coroa da miña man piadosa.
Pois eu só, entre todos os mortais,
teño o don de sentar ao teu lado,
de conversar contigo e de escoitar

⁴⁶¹ En concreto, Manuel Lourenzo integra e resume na reescrita deste monólogo os seguintes grupos de versos do *Hipólito* de Eurípides: 198-202; 207-11; 215-22; 228-31; 239-49.

⁴⁶² Eur. *Hipp.* vv. 250-66.

⁴⁶³ Lourenzo 2010a: 180.

⁴⁶⁴ Lourenzo reelabora os versos 73-87 do *Hipólito* de Eurípides.

a túa voz,
aínda que a túa face non a vexo...
Ai, non sexa para min
o remate da vida
outra cousa que o doce comezo...

A acción trasládase ao primeiro estrado, no que Anselmo, Fedra e María (a Iaia) preparan o recibimento a Hipólito (“Ti, Fedra, cabo de min; ti, María, un pouco máis atrás... Ben. Comecemos.⁴⁶⁵”), que culmina cunha gran festa (“O macho novo torna ao lar. Bebamos! Enchede os vasos, mulleres! Hoxe é festa na casa, celébrase o retorno do carballo verde!⁴⁶⁶”).

A terceira escena do drama (ibid. 183) carece de intervencións faladas e céntrase no achegamento entre Fedra e Hipólito a través dun baile durante a festa de celebración do regreso deste último. Ambos “préndense no reloucar da danza⁴⁶⁷” ao son do ritmo que entoan o propio Anselmo, bébedo, e María.

A escena cuarta (ibid. 183-6) ilumina o segundo e o terceiro estrado para amosarnos a Fedra e a Hipólito como amantes (“reloucan polas veigas, beben auga das fontes, bícanse.⁴⁶⁸”), malia que “a sombra de Teseo nace e renace⁴⁶⁹” ao seu paso. A Iaia intervén regresando á intertextualidade con Eurípides, ao reproducir parte da réplica deste mesmo personaxe a Fedra durante o seu monólogo dirixido ás mulleres de Trocén⁴⁷⁰. Curiosamente, Lourenzo invirte a orde destas intervencións con respecto ao *Hipólito* euripideo, xa que, inmediatamente despois de que a Iaia remate a súa alocución, reconstrúese o devandito monólogo de Fedra⁴⁷¹ (ibid. 184-6):

Mulleres de Trocén,
que morades neste arco da terra de Pélope,
vai para vello que levo cavilando,
no longo espazo da noite,
sobre o triste que é a vida dos homes.
Sabemos distinguir o bon, mais procuramos o pracer
por enriba de calquera acto honroso.
Agora vou lembrarvos os camiños
da miña torturada mente cando o amor
me fería. Comecei por calar
e encubrir o meu mal, xa que a lingua,
de seu, nos é infiel. E logo quixen
encarar a paixón abertamente,
a miña paixón invencíbel,
domándoa cun xuízo mesurado.
E, porén, non tendo forza suficiente
para sometela, decidín morrer.
[...]
para que nunca me sorprendan carretando a deshonra
ao meu marido e mais aos fillos que parín.
Moren eles na nobre cidade de Atenas,

⁴⁶⁵ Lourenzo 2010a: 182.

⁴⁶⁶ Ibid. 182.

⁴⁶⁷ Ibid. 183.

⁴⁶⁸ Ibid. 183.

⁴⁶⁹ Ibid. 184.

⁴⁷⁰ Eur. *Hipp.* vv. 439-72.

⁴⁷¹ Eur. *Hipp.* 373-430.

portando un nome limpo pola nai,
pois a deshonra fai do home valente ruín escravo,
e o tempo ponlles a estes un espello
diante dos ollos... Non quixera
eu ser contada entre esas xentes...

Malia ser aceptada polo seu fillastro (ao igual que sucedía en *Romería ás covas do demo* mais non na traxedia orixinal), Fedra non soporta a carga da súa culpabilidade e decide quitarse a vida. De feito, morre xusto despois deste recitado, sen que se especifique a forma do seu suicidio, dando por finalizada a escena.

Na quinta escena, o diálogo directo co texto euripideo faise aínda máis evidente. O propio Teseo (interpretado polo mesmo actor que daría vida a Anselmo⁴⁷²) aparece en escena laiándose do pasamento de Fedra case do mesmo xeito que o facía no hipotexto de Eurípides, pois Lourenzo reescribe aquí a antístrofa da súa intervención conxunta co coro ao saber da morte de Fedra e descubrir o seu cadáver⁴⁷³. A iluminación alternase entre os estrados 2 e 3, pois logo aparece Hipólito e Teseo lanza a súa maldición, que Manuel Lourenzo reconverte en monólogo ao prescindir das respostas do seu fillo que si estaban no drama de Eurípides⁴⁷⁴ (ibid. 187-8):

Pai noso, Poseidón, o das tres maldicións
que un día me prometiches, cunha delas
mata o meu fillo.
Que el non viva máis hoxe, se son certas
as probas que me deches.
Eu, pola miña parte, heino expulsar
desta terra; de tal maneira
que, se el non morrer decontado,
consume en terra allea a súa vida miserenta...
[...]
Marcha logo desterrado,
e non pises Atenas, fundada polos deuses,
nin a terra limitada pola miña lanza.
Pois que, se despois de ser humillado por ti,
fose ficar por toda a vida embaixo,
nin dirían as penas do Escirón, cabo das ondas,
que fun sempre castigo de malvados...

Ao remate do seu parlamento, Teseo recolle o cadáver de Fedra e lévao para o primeiro estrado, no que axiña aparece Hipólito respondendo ante as súas acusacións e o seu castigo, retomando tamén o texto euripideo⁴⁷⁵, para logo marchar ao desterro (ibid. 190):

A miña alma é virxinal, mais eu ben vexo
que a miña pureza non te convence...
Talvez ti poidas dicirme por que me corrompín.
Acaso era ela a máis fermosa de todas as mulleres?
Ou acaso pensaba eu sucederte apañando raíña herdeira?
Entón, debo ser parvo, perdería o siso;

⁴⁷² Vid. Lourenzo 2010a: 173.

⁴⁷³ Eur. *Hipp.* vv. 836-51.

⁴⁷⁴ Lourenzo reelabora os seguintes grupos de versos do *Hipólito* de Eurípides: 887-90; 893-8; 916-20; 925-31; 936-80.

⁴⁷⁵ Lourenzo reelabora os seguintes grupos de versos do *Hipólito* de Eurípides: 982-1035 e 1090-1101.

ou será tan gustoso o oficio de rei?
Non para un home san, xa que o mando absoluto
acaba por cegar o espírito dos seus adoradores...

[...]

Aínda teño unha cousa por dicir, pois que as outras xa as sabes:
os culpábeis coñécense polos feitos, non por palabras tolas.

E agora, xúroche por Zeus, que non toquei a túa esposa,
nin eu quixen, nin tal cousa me pasou polo maxín.

Morra eu infame, sen nome e sen patria,
e sen familia, e desterrado,
e nin o mar nin a terra recollan o meu corpo,
se son o home que imaxinas...

Na escena sexta (ibid. 191-2) reaparece Anselmo, no que seguramente é o tramo máis enigmático da obra. No segundo estrado escenificase a “morte trágica de Hipólito⁴⁷⁶” mentres Anselmo, dende a escuridade, e outros dous actores recitan “o canto de Anselmo⁴⁷⁷” evocando unha serie de imaxes moi suxestivas pero ao mesmo tempo abstrusas (o carballo, os muros de pedra, o teito de palla, os muros de lama...).

A sétima e última escena (ibid. 192-7) recrea dun xeito libre e abreviado a escena de mensaxeiro do *Hipólito* de Eurípides⁴⁷⁸, recorrendo a uns procedementos de intertextualidade moi semellantes aos vistos en escenas anteriores. Interven en tres actores, compañeiros de Hipólito, que relatan o seu accidentado desterro, vítima da maldición de Teseo. Hipólito aparece moribundo no terceiro estrado e tanto os compañeiros como os integrantes do coro apuntan a Teseo pola inxustiza cometida (ibid. 195-6):

CORO

Son escravo, señor do teu pazo.

Unha cousa hai que nunca poderei facer:
acreditar na infidelidade do teu fillo.

ACTOR I

Se che doen as miñas palabras, acouga... Tras escoitar o que che vou dicir, aínda has chorar máis, e por máis tempo.

ACTOR II

Tres maldicións gardabas; e unha botáchela contra do teu fillo!⁴⁷⁹

ACTOR III

Sen agardar polas probas!

ACTOR I

Sen buscar a verdade!

CORO

Enfín, mataches o teu fillo!

Hipólito finalmente morre tras aceptar o seu destino no seu derradeiro parlamento⁴⁸⁰ e o coro conclúe a obra cun recitado orixinal (ibid. 196-7):

A desgraza non chega solermiña,

⁴⁷⁶ Lourenzo 2010a: 191.

⁴⁷⁷ Ibid. 191.

⁴⁷⁸ Eur. *Hipp.* vv. 1150-270.

⁴⁷⁹ Cómpre destacar que Lourenzo introduce nas intervencións do primeiro e do segundo actor a maldición de Ártemis a Teseo (Eur. *Hipp.* vv. 1313-5)

⁴⁸⁰ Lourenzo reelabora aquí os versos 1370-88 do *Hipólito* de Eurípides.

cuberta dunha túnica piadosa,
simulando a vergoña das orixes,
que chama a berros polos acredores,
preguntando por ti e por min. Non hai
cidade que non muxa e se revolva
sentindo o ferro quente no seu lombo.
Ningún río caudal zuga ese sangue.
A morte dos máis novos sempre chama
por unha dor máis fonda e máis de todos...

3.6.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

O *Hipólito* de Manuel Lourenzo garda certas similitudes coa obra homónima de Eurípides, especialmente no desenvolvemento da acción, aínda que se incorporen unha serie de cambios que traen a trama ao presente do autor (Anselmo como empresario madeirista, a negativa de Hipólito a rematar a carreira ou a seguir co negocio familiar, etc.) e que fundamentalmente serven para manter un diálogo fluído co relato mítico orixinal tomando como base o mesmo texto de Eurípides, traducido, parafraseado ou adaptado en distintos tramos da obra para tal fin. Lourenzo xoga coa metateatralidade e coa distancia máis ou menos marcada que separa uns personaxes, un espazo e un tempo remotos dun presente que non semella tan diferente. O mito é despojado do seu halo místico (e completamente despoído do seu sentido relixioso, algo que non acontecía en *Romería ás covas do demo*) para analizar o conflito humano que nel se aborda a través do espazo e do tempo, neste caso unhas relacións familiares sumamente complicadas nas que se mesturan a rivalidade paterno-filial, o adulterio e o incesto.

Lourenzo dota a Hipólito e Fedra duns riscos moi semellantes aos da traxedia de Eurípides, algo que non debe sorprender despois de analizar a relación intertextual existente entre ambos *Hipólitos*. Ao seren reelaborados os parlamentos dos personaxes de Eurípides, estes defínense nesta nova reescrita practicamente do mesmo xeito que no drama orixinal. Malia todo, hai cambios máis ou menos significativos: a primeira intervención longa de Fedra, orixinal de Lourenzo e non extraída de Eurípides, deixa entrever unha personalidade máis superficial e despreocupada, nalgúns momentos mesmo ordinaria, empregando ademais unha linguaxe ruda e ata insultante (ibid. 176-77):

Un paso para adiante, outro paso para atrás! Unha volta do dereito, outra volta do revés! Ven, María, ven botar unha peza comigo! María non baila? Non pode ou non quere! María é tolleita! Mañá! É curuxa que sempre está aí! Para gardar o espírito da casa! Eu, saben, non tiver unha infancia feliz, por máis que tampouco fose desgraciada. Facía arreo o que fan todas as cativas... A que non sabes quen chega hoxe? Anselmo, a envexa das vellas... Aínda estás aí, vella merdenta? Seica non tes un home que che quente o leite?

Porén, esta faceta do personaxe non ten continuidade na obra ao reproducírense os seus riscos euripideos, algo que sucede tamén con Hipólito. Na súa única intervención nada directamente da pluma de Lourenzo, Hipólito marca certa distancia co seu correlato clásico exercendo unha conduta desafiante cara seu pai Anselmo nun contexto festivo. Por un momento, o personaxe é desubicado da súa personalidade casta e devota para amosarnos o seu lado máis impúdico nunha situación que o propio Lourenzo denomina no acoutamento “primitiva⁴⁸¹” (ibid. 182):

⁴⁸¹ Trátase da festa de benvida a Hipólito, que abrangue o último tramo da escena segunda (Lourenzo 2010a: 181-2). No acoutamento previo ao diálogo especificase que “a festa é primitiva” (ibid. 182) e o comportamento tosco e vulgar dos personaxes de Anselmo e Hipólito ao comezar a beber así o reflicte.

María, Fedra, non riades... Ben sei que veño feito un lacazán... Chovía... Señor, pensas de verdade que es tan forte? Camiña, logo, adiante, e repara en non bateres co chan... Así... Vexamos... Forte, ti? Veña, erte. O sangue novo non está tan caladiño... Vexamos quen peta o primeiro... Outra vez no chan? Non! Pides papas? Señor, Señor, convenche abandonar...

Anselmo e María son as reconstrucións de Teseo e a Iaia, dous personaxes aparentemente novos e cuxa autonomía chega a confirmarse nalgunhas das súas intervencións no drama pero que chegado o momento tamén manteñen un diálogo directo cos seus equivalentes na traxedia de Eurípides, reproducindo os mesmos apartes que pronunciaban no *Hipólito* clásico e mudando os seus nomes a aqueles que se lles concederon nesa mesma obra. Non é casual que na relación de *dramatis personae* e no primeiro acoutamento que se nos presenta no texto de Lourenzo se especifique a dualidade de ambos personaxes e se indique que os intérpretes que dean vida a Anselmo e María tamén deben encarnar a Teseo e a Iaia, respectivamente. En realidade, non é doado (aínda co texto da man) dilucidar onde está a fronteira, nin tampouco é posible saber ata que punto era perceptible o cambio duns personaxes a outros na propia representación. Nin sequera se pode asegurar con certeza que o caso de Anselmo-Teseo e María-Iaia non sexa idéntico ao de Fedra e Hipólito e que a diferenza non vaia máis alá dun obvio cambio de ton entre intervencións orixinais e as extraídas de Eurípides, sendo o personaxe que se ve en escena o mesmo, sen que mude de aparencia.

En calquera caso, Lourenzo insiste en deconstruír a figura heroica de Teseo, mais nesta ocasión dun xeito aínda máis rechamante que en *Romería ás covas do demo*. Se ben na farsa este aínda conservaba certa autoridade rexia e se mantiña ausente durante o achegamento amoroso entre Fedra e Hipólito, nada queda diso nesta nova versión. Anselmo segue a ser un líder, mais só no eido empresarial, e semella que no seu propio fogar non goza da mesma omnipotencia (Fedra di case literalmente que pode facer o que lle veña en gana cando o seu home non está⁴⁸² e Hipólito fai caso omiso dos consellos de seu pai, abandona os seus estudos e mesmo semella que non teñen unha boa relación paterno-filial⁴⁸³). É máis, tal é a súa pusilanimidade que Fedra e Hipólito intiman sen rubor diante del, aproveitando que o seu acusado estado de embriaguez limita a súa capacidade de observación⁴⁸⁴.

María-Iaia semella un personaxe máis desdibuxado e perde protagonismo con respecto ao *Hipólito* de Eurípides, mais tamén con respecto a *Romería ás covas do demo*. Como María non ten ningunha intervención falada no drama e apenas logramos saber nada dela, mais como Iaia reproduce as respostas que esta lle daba a Fedra no hipotexto antigo, compadecéndoa no seu sufrimento por un amor que non lle é lícito sentir⁴⁸⁵ e logo animándoa a guiarse pola súa paixón⁴⁸⁶.

O *Hipólito* de Manuel Lourenzo recupera tamén o coro, aínda que dun xeito máis diluído que en *Romería ás covas do demo*, na que tamén aparecía este personaxe colectivo tan característico do xénero trágico. Nesta ocasión, o coro intervén de forma conxunta e dialogada ao comezo⁴⁸⁷ e ao final da obra⁴⁸⁸, como introdución e conclusión do drama e acaparando as escenas primeira e sétima. O coro non ten un papel destacado no desenvolvemento do conflito

⁴⁸² Vid. *ibid.* 177.

⁴⁸³ Vid. *ibid.* 178, 180.

⁴⁸⁴ Vid. *ibid.* 182-3.

⁴⁸⁵ Vid. *ibid.* 179-80.

⁴⁸⁶ Vid. *ibid.* 183-4.

⁴⁸⁷ Vid. *ibid.* 173-6.

⁴⁸⁸ Vid. *ibid.* 192-7.

tráxico, porén, continúa a ser un elemento que liga a reescrita co hipotexto de referencia e que achega solemnidade á narrativa do conflito.

Manuel Lourenzo trae en *Hipólito* un drama múltiple que propón unha análise moi concreta e por suposto secularizada do conflito tráxico. Nesta reinterpretación do texto clásico os personaxes desvincúlanse da súa natureza mítica e sobrenatural e reaparecen na Galicia contemporánea⁴⁸⁹ como ostentadores dun poder meramente económico e social. Anselmo, trasunto de Teseo, é un importante empresario do sector madeireiro, vinculado ao monte e acaparador de terras, feito que garantiza unha situación desafogada para a súa familia e o goce dunha posición certamente privilexiada con respecto ao seu entorno. Non en van, Fedra alardea dos cartos e os bens materiais que lle proporciona Anselmo⁴⁹⁰ e que Hipólito poida ir á universidade tamén resulta revelador⁴⁹¹. A proxenie de heroes e heroínas do relato clásico pasa a recrearse nunha familia burguesa nun lugar e nun tempo diferentes, mais cunhas coitas idénticas ás que padecían os seus correlatos tráxicos, de aí que Lourenzo sexa quen de acomodar as verbas case exactas da obra de Eurípides cando o desenvolvemento do drama o require. O foco do conflito tráxico xa non é unha ofensa ás divindades nin un enfrontamento caprichoso entre as mesmas, pois a estas tampouco se lles outorga ningún protagonismo e só permanecen fosilizadas nas advocacións dos personaxes presentes nas reescritas dos parlamentos euripideos. O foco do conflito tráxico redúcese a unha cuestión humana que xa non atangue aos deuses. Porén, o mito exerce de nexos de unión entre ambas visións do conflito tráxico, o mito prefixado na súa versión eurípidea.

Por último, cómpre destacar neste apartado a importancia que se lle concede a outros aspectos extratextuais coma a escenografía e a iluminación. Na súa versión publicada, Lourenzo pon un especial énfase neste tipo de indicacións que serven para que nos fagamos unha idea aproximada de como puido ser a representación que no seu día levou a cabo Teatro Circo polos escenarios galegos. A escena presenta unha división tripartita e a acción transcorre repartida entre tres estrados (o primeiro deles, cunha mesa alongada e catro bancos⁴⁹²) pertinentemente iluminados ou escurecidos segundo as necesidades e intervencións de cada escena do drama. A posta en escena, sobria, e o xogo de luces igualmente sinxelo constrúen unha escenografía minimalista na que o foco se pon sobre os personaxes, sendo os actores (que irían ataviados cunha máscara ao estilo do teatro grego antigo⁴⁹³) os que dominan por enteiro a escena.

3.6.5. Recepción e interpretación da obra

Sabemos grazas á ampla documentación referida por Cilha Lourenço Mórdia (2013) que o *Hipólito* de Manuel Lourenzo gozou dun notable éxito na súa estrea, contribuíndo así a que a obra tivese un aplaudido percorrido pola escena independente galega. Á súa primeira representación coruñesa na Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos en abril de 1973, engadiríanse outras catro na cidade herculina: na Escola de Maxisterio, no Instituto Social de la Mujer (nesta institución representouse dúas veces) e na Universidade Laboral Cruceiro Baleares. O espectáculo de Teatro Circo tamén pasaría pola I Mostra de Teatro en Galego de Ribadavia en maio dese mesmo ano. Todas as críticas xornalísticas recollidas por Lourenço

⁴⁸⁹ A ausencia de referencias espaciais máis concretas non permite precisar moito máis. Porén, malia que non exista unha mención explícita e mesmo a primeira intervención do coro apelando á antigüidade e a orixe grega da historia poida despistar (vid. *ibid.* 175-6), as referencias ao negocio familiar de Anselmo, os nomes propios e hipocóricos das xentes do lugar e mesmo algunha brevíssima alusión á emigración a Europa (vid. *ibid.* 177-8) son un claro indicio de que a ambientación escollida para o drama é a Galicia contemporánea.

⁴⁹⁰ Vid. *ibid.* 177.

⁴⁹¹ Vid. *ibid.* 178.

⁴⁹² Vid. *ibid.* 173.

⁴⁹³ Vid. Lourenço Mórdia 2013: 107.

Módia (2013: 106-7) valoran moi positivamente o traballo de Teatro Circo. Do mesmo xeito, destacan a calidade da montaxe e o axeitado tratamento do conflito trágico, así como a súa propia relevancia para o desenvolvemento do sistema teatral galego nun tempo no que esta conciencia apenas comezaba a espertar.

No eido académico, *Hipólito* pasaría desapercibida nos anos vindeiros, sendo irregularmente citada case coma unha tradución canónica do texto de Eurípides e sen ter en conta as innovacións introducidas na reescrita. Ricardo Carvalho Calero (1981), quen despachaba *Romería ás covas do demo* nun parágrafo⁴⁹⁴, ignora por completo esta obra, María José Ragué Arias (1991) menciónaa con ambigüidade nunha nota final como unha “adaptación” de Eurípides⁴⁹⁵ e José Antonio Fernández Delgado (1996) reconécea como unha adaptación máis do texto eurípideo poñéndoa ao mesmo nivel do *Prometeo Encadenado* de Esquilo que tamén o propio Lourenzo levou a cabo⁴⁹⁶. Nin sequera o amplo estudo editado por Roberto Pascual Rodríguez (2006) a destaca máis alá dun cadro informativo no que se recollen todos os espectáculos nos que participa Manuel Lourenzo nas Mostras de Teatro Galego Abrente⁴⁹⁷. O feito de que a obra non fose publicada ata 2010 contribuíu a afianzar esta crenza e a que practicamente non se tivese en conta nos abundantes estudos sobre o seu autor. Despois da súa publicación, o estudoso Andrés Pociña (2012: 410-2) recupera un debate que semellaba soterrado⁴⁹⁸ e pon en valor a orixinalidade da peza sen que a fidelidade ao texto de Eurípides sexa unha traba para isto (Pociña 2012: 412):

[*Hipólito* de Manuel Lourenzo] no es en modo alguno una traducción de la tragedia homónima de Eurípides. Por supuesto, el trágico griego es su fuente argumental y textual esencial, pudiendo asegurarse que el dramaturgo gallego no ha tenido presentes para esta reescritura otras versiones que sin duda conocía, por lo menos la *Fedra* de Séneca y la de Racine. Pero el tratamiento textual, el desarrollo de la intriga, el planteamiento escénico, la estructura dramática, son del todo distintos, dando lugar a una obra profundamente original. [...] Tenemos, en breve resumen, una simplificación del desarrollo dramático de la tragedia de Eurípides, presentada en verso y prosa, en un tiempo indeterminado, en ambiente gallego, sin que este aspecto adquiriera relieve de ningún tipo.

Será o traballo de Cilha Lourenço Módia (2013: 105-8) o que mellor rexistre a historicidade do *Hipólito* de Manuel Lourenzo. Porén, ao quedar inserida nun estudo moito máis amplo sobre a importancia de Teatro Circo na construción dun teatro galego independente, a súa análise no marco da tradición clásica na dramaturxia galega aparece máis diluída. Nin sequera a edición do texto de Lourenzo a cargo da propia Lourenço Módia (2010) inclúe ningún estudo preliminar que palíe esta carencia. Mais, en calquera caso, o cotexo destes traballos e a lectura crítica obra orixinal por fin publicada permiten chegar acadar resultados suficientemente concluíntes neste tipo de análise: *Hipólito* de Manuel Lourenzo non é unha tradución da obra homónima de Eurípides, senón unha reescrita da mesma na que os procedementos de intertextualidade adquiren un gran protagonismo pero na que tamén se acha unha gran abundancia de elementos

⁴⁹⁴ Vid. Carvalho Calero 1981: 400.

⁴⁹⁵ Vid. Ragué Arias 1991: 119-20.

⁴⁹⁶ Vid. Fernández Delgado 1996: 74.

⁴⁹⁷ Vid. Pascual Rodríguez 2006: 59.

⁴⁹⁸ Cómpre sinalar que tanto Andrés Pociña como Aurora López xa teñen coñecemento da natureza plenamente orixinal do *Hipólito* de Manuel Lourenzo antes de que este fose publicado (vid. Pociña & López 2008: 530-2). Porén, neste apartado optamos por mencionar cunha maior amplitude a achega posterior de Pociña (2012: 407-18) dado que, ademais de desmentir que a obra de Lourenzo sexa unha tradución, ofrece unha breve recensión da mesma.

orixinais, que van dende o talvez máis obvio plan escénico ata a creación de novos personaxes que non aparecían no hipotexto de referencia (Anselmo, María).

Manuel Lourenzo reelabora algunhas das pasaxes máis significativas do *Hipólito* euripideo sempre buscando potenciar o diálogo dunha acción que semella desdoblarse co texto clásico. O mito transcende o marco da traxedia e ao mesmo tempo sérvese del para reconverterse nun drama moderno no que o conflito tráxico pasa a ser exclusivamente humano. De aí que as pasaxes que Lourenzo selecciona do propio Eurípides, e que traduce e/ou parafrasea⁴⁹⁹ á lingua galega, encaixen tan ben na súa Fedra ou no seu Hipólito modernos.

O mitema dos amores de Hipólito e Fedra volve ser sometido a un proceso de desmitificación, menos satírico ou burlesco que o de *Romería ás covas do demo*, pero no que tanto a trama coma os personaxes sofren alteracións importantes. Polo xeral, mantense o ton tráxico (feito ao que contribúe decisivamente a inclusión das pasaxes do propio Eurípides) malia atoparmos momentos grotescos coma a festa de benvida a Hipólito⁵⁰⁰ ou certa ironía na recaracterización dos personaxes de Fedra e Teseo⁵⁰¹.

Manuel Lourenzo sérvese de novo do caudal literario clásico (e da mesma obra) para ampliar o repertorio dramático autóctono ao mesmo tempo que reforza a metodoloxía empregada por Teatro Circo para a adaptación dos textos antigos. O incipiente teatro independente galego volve confirmarse coma unha opción solvente á hora de levar a traxedia clásica á escena.

3.6.6. Conclusións

Poucos resumos resultan tan precisos coma o que se recolle na folla informativa distribuída nas representacións do *Hipólito* de Manuel Lourenzo e que Lourenço Mória rescata da Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor e na que se trazan as liñas mestras do drama que a audiencia está a piques de ver (Lourenço Mória 2013: 106):

Na casa petrucial de Anselmo – O noso Teseo – moran a envexa, o odio, e mais a desesperanza. A nova esposa síntese afogar naquel ambiente pecho, onde a sombra de Anselmo marca os compases das catro vidas. Daquel axexo non se salva nin o propio Ipólito, a criatura asoballada polo pai. A amizade de Fedra por Ipólito convírtese ben logo nunha paixón amorosa máis forte ca os vincallos familiares; o que produce en Fedra un desacougo que lle empece a vida. Ipólito, pola súa banda, acaba refugando o amor daquela madastra que lle ensinara os camiños da liberdade. E María – a Iaia do teatro crásico – turrará por facerse coa levaduría da casa, a cuio efecto conta co silencio dos amantes. [...] E a revolta dos xóvenes, por non seres valente e decisiva, quédase nun episodio de furia sicolóxica, servindo non máis que para alongar o estado de inxusticia e de falla de liberdade que se padece no intre. [...] Os actores na breve esposición final, demandaránlle ao púbrico a súa parte na responsabilidade do que veñen de ollar. [...] Mundo e trasmundo, realidade e ensoño, personaxes espidos e seres enmascarados, velahí a caguña deste “Ipólito” ferido do mal do noso tempo que chamamos alienación.

⁴⁹⁹ Non entraremos aquí a valorar a calidade ou a idoneidade das traducións posto que non semella pertinente aplicar ese tipo de criterios a unha obra cuxa orixinalidade queda demostrada. Por outra banda, tampouco convén referirmos a estas pasaxes como reelaboracións plenas nas que apenas se advirte a sombra do texto orixinal, pois hai unha manifesta fidelidade ao texto grego. Ademais, sábese que Lourenzo e Teatro Circo puxeron especial empeño neste aspecto ao empregar varias edicións do *Hipólito* de Eurípides, tanto no grego de orixe coma en castelán ou en francés (vid. Pociña & López 2008: 531; Pociña 2012: 410), polo que tampouco cómpre infravalorar ese esforzo.

⁵⁰⁰ Vid. Lourenzo 2010a: 182-3.

⁵⁰¹ Vid. *ibid.* 176-8.

Manuel Lourenzo profunda na renovación temática e formal promovida dende o teatro independente galego recorrendo á mesma historia clásica que inspira *Romería ás covas do demo* e achegando un novo punto de vista no que a conexión co hipotexto eurípideo se fai aínda máis patente.

3.7. A VOLTA DE EDIPO (1974) DE ÁNXELES PENAS

3.7.1. Introducción: a obra e o seu contexto

A gran variedade de autores que recorren aos clásicos grecolatinos para a escrita das súas obras dramáticas incorpora en 1974 o seu primeiro nome feminino, Ánxeles Penas (1943). Penas, natural de Teixeira (Curtis), e licenciada en Filosofía e Letras e Belas Artes, destacou como poeta (tanto en castelán como en galego) e artista plástica, sendo *A volta de Edipo* unha das súas escasas incursións no xénero teatral⁵⁰².

O mito de Edipo retorna á literatura dramática galega nunha década na que o compromiso coas novas formas dramáticas vinculadas ao teatro independente se materializa cada vez máis. Non en van, *A volta de Edipo* ve a luz por vez primeira nun evento que nace ligado a este teatro independente: a II Mostra de Teatro de Ribadavia, sendo galardoada no Concurso de Teatro deste mesmo festival xunto coa obra *A tola xuiciosa* de Manuel Domínguez Quiroga. Malia todo, trátase dun recoñecemento non exento de certa controversia, debido ao desacordo existente entre os membros do xurado daquela edición (López Silva & Vilavedra 2002: 150):

Nas actas, o xurado explicou que “adoutou como criterio, tanto como os méritos literarios intrínsecos das obras, a posibilidade de que se axusten ás circunstancias culturais e sociais que nos requiren un teatro coa suma maior de posibilidades de ser representado diante de auditorios preferentemente populares.” O voto en contra de Euloxio R. Ruibal deu pé a unha certa polémica, posto que desqualificou a peza de Ánxeles Penas por “non ter acercamento á realidade actual”. A autora defenderíase nunha longa carta enviada a Abrente na que reivindicaba a representabilidade da obra (parece ser que tamén posta en cuestión) e o valor intemporal do mito.

A selección da obra de Penas como unha das gañadoras do certame non foi, polo tanto, consensuada. Porén, non se atopan máis referencias a unha polémica que debeu ter certo calado e tras a cal a nosa autora apenas volve dirixir a mirada á escrita dramática⁵⁰³ para centrar a súa

⁵⁰² Temos noticia polo menos dunha obra máis da súa autoría que permanece inédita. Trátase de *Algún Deus está a soñar. Traxedia en dous actos* (1975), fortemente influenciada polo mundo clásico, mais tamén polo teatro español do Século de Ouro (vid. Penas 1975) e coa que Penas chegou a concorrer de novo ao certame promovido pola Mostra de Teatro de Ribadavia en 1976, esta vez sen acadar ningún premio (vid. López Silva & Vilavedra 2002: 158). Malia todo, a relación de Penas coa escrita dramática non foi casual: “Certamente, os meus inicios na escrita foron como poeta, pero creo que espertei á maxia do teatro coa representación de *A noite vai coma un río* de Cunqueiro, á que puider asistir en Santiago (o ano no que cheguei á universidade, que foi no 1965), representada por un grupo afeccionado. [...] A obra deixoume absolutamente abraida e pode ser que na noite do meu Edipo haxa moito desa noite cunqueirana. Fixenme lectora de teatro, pero, sobre todo, tiven a sorte de que por aqueles anos pasasen pola Coruña as mellores compañías de teatro, especialmente as de teatro de vangarda. E nunca perdín unha función. Tamén colaborei cun grupo de teatro da Coruña, no que estaba Manuel Lourenzo [...] Un día, non lembro cando, púxenme a escribir teatro porque sentía que tiña azos para iso e que necesitaba facelo. Así naceu *A volta de Edipo*, na que andaba cando me enterei da Mostra de Ribadavia e mandeina ao concurso sen agardar que fose premiada. Penso que o premio me reafirmou na vocación de dramaturga e escribí *Algún deus está a soñar*, que xa é unha obra longa, e tamén comecei unha *Antígona* que non cheguei a rematar. [...] Logo creo que me desanimei ao ver que non se representaban nin se publicaban, así que aparquei a escrita de teatro. Quizais estiven tamén demasiado atarefada, coas moitas obrigas que tiven. [...] É posible que o feito de que a miña obra premiada en Ribadavia non se representase, como estaba obrigado nas bases, me desanimase tamén. Unha remata por pensar “escribir para que? Para quen?” Non creo que o silencio arredor da miña obra fose por ser muller, senón pola situación especial que vivía a cultura galega, que quizais vive aínda hoxe, ou simplemente porque a miña obra ficou esquecida ou non interesou.” (A. Penas, comunicación persoal, 04/07/2018).

⁵⁰³ Son interesantes as reflexións de Roberto Pascual Rodríguez a este respecto, tanto no tocante ás dramaturgas galegas en xeral como no caso particular da nosa autora, sendo un dos poucos investigadores consultado ata o momento que cita a obra

creatividade literaria no xénero lírico⁵⁰⁴. Na propia misiva que Penas remite a Abrente o 20 de maio de 1974, e á que foi posible acceder grazas á xenerosidade da súa autora, incídese na cuestionada valía do texto dramático presentado ao certame e na súa fonda carga simbólica como resposta literaria a un tempo de incerteza e escurantismo (A. Penas, [Carta para a Agrupación Cultural Abrente de Ribadavia (Ourense)], 20/05/1974):

Non vou tratar de defender a miña obra, cuxa imperfección asumo, entre outras cousas porque foi unha síntesis, feita no prazo de tres días, dun proieto máis longo que veño madurando hai un ano; pero quixera rebatir a afirmación de Euloxio R. Ruibal de que *A volta de Edipo* “non ten acercamento á realidade actual”; deixando a un lado o valor intemporal do mito, a súa característica de símbolo polisémico e polo tanto a súa multifacética interpretación, válida pra todas as épocas porque responde a constantes da conducta humán (de ahí tamén a súa sinxeleza perfectamente asimilable polo pobo), teño que decir que a figura do “desterrado”, simbolizada polo meu Edipo, ou sexa do “persoaxe incómodo” que desacouga a toda unha colectividade (e ninguén máis incómodo que aquel cuxa conducta tropeza coa moral establecida”) é tanto da Grecia Clásica coma dos nosos días; e posiblemente aínda sexa máis enrabechadamente de hoxe, dadas as estruturas nas que se quere encerrar ao home, coutando o pulo i a forza individual (que non se confunda, –porque ciquí trocense todo i hai que andar amodo coas verbas–, coa insolidaridade). Pro pa falar das cousas de hoxe, existen –gracias sexan dadas aos deuses– as fórmulas máxicas do mito e do distanciamento: ¿quen se atrevería a decir que *As moscas* ou *As troianas* de Sartre; ou *Madre Coraje* de Bertolt Brecht non teñen acercamento á realidade actual? Por suposto que non me estou poñendo ao par diles senón na intención da miña obra.

Por outra banda, *A volta de Edipo* responde a unha realidade social galega e non será difícil atopar ilustres precedentes do meu persoaxe na propia Galicia pra quen non sexa cego. Ca decoración i o ambiente sexan quasi-medievás é absolutamente necesario dentro do plan xeral da obra, pois so cando derrubemos os muros do ancestralismo (idem do oscurantismo, a ñorancia, as relacións humás falseadas e hipócritas, etc., etc.), só estonces –repito– os outros muros, os da Tebas opresiva, caerán tamén i entón abrírase o mar infindo, onde o home poida navegar a única aventura diña de ser navegada: a aventura da liberdade. Afirmo que *A volta de Edipo* é unha obra perfectamente representable, e que se axeita inclusive ás características que pode esixir unha posta en escea moderna, xestual e corporal; só hai que ter maxín.

Malia todo, actualmente a propia autora resta importancia a esta controversia, ao mesmo tempo que reivindica a contemporaneidade dun personaxe e dun mito profundamente simbólicos en

Algún deus está a soñar, malia que, froito dunha confusión co subtítulo que acompaña a esta obra (“Traxedia en dous actos”), chega a considerar erroneamente unha terceira obra da autoría de Penas: “The abandonment of dramatic writing by many women playwrights, following an initial bout of normalizing energy from the Concursos Abrente de Textos Teatrais [Abrente Galician Playwriting Competition] held in Ribadavia from 1973 to 1981, has also been notable, especially in relation to the total number of playwrights who first appeared in the Abrente competition like Ánxeles Penas (*A volta de Edipo* [The Return of Oedipus] which won the II Abrente Prize, 1974; *Algún deus está a soñar* [Some God is Dreaming]; *Traxedia en dous actos* [Tragedy in Two Acts]) and to those who participated in the Mostras de Teatro en Galego Abrente [Abrente Theatre Festival] as authors of texts for the stage [...] but also to authors who started to write before the Abrente movement but later turned from dramatic writing to other genres, or wrote less often for theatre [...] What is most interesting in this abandonment or intermittency is the portrait that emerges of the versatility of women creators, from their incursion into sundry genres and artistic or professional activities to their multifaceted participation in different areas of dramatic creation: acting, directing, writing, lighting and set design, etc.” (Pascual Rodríguez 2010: 182).

⁵⁰⁴ Vid. Irizarri 1987: 491-4; Pociña 2007b: [277]-81.

calquera etapa da historia, motivo polo cal para ela era máis que pertinente recuperalos para a dramaturxia galega (A. Penas, comunicación persoal, 19/03/2018)⁵⁰⁵:

Edipo, probablemente, veu a min porque me fornecía de todo o simbolismo do mito, aínda que tamén lle dei voltas a Antígona, a miña heroína máis admirada. A miña formación en Filosofía e Letras levoume aos clásicos grecolatinos, aínda que non só, tamén me convertín nunha lectora voraz de todo o teatro e a poesía de vangarda, de Ibsen e Baudelaire para aquí, amén de todo o que me nutría espiritual e medularmente. A fonte dos mitos, o simbolismo fondo que encerran é outra das miñas teimas. Edipo, o de Sófocles [...] vén a min por destino e baixo a figura del agóchanse as dos refugados de todas as épocas, pero especialmente da miña. El é “o nome que non debe ser nomeado” porque ningunha comunidade quere acoller a quen trae unha mensaxe nova ou a quen se revolta en contra dos costumes aceptados por consenso da maioría. E como sempre hai alguén así, sempre haberá un “Edipo”, alguén que desacougue, de aí que non entendese a estreita óptica de Euloxio Ruibal, aínda que agora é un gran amigo meu. A historia da humanidade está chea de Edipos, cuxo destino é transgredir e ser perseguidos: Copérnico, Giordano Bruno, os cátaros, etc., etc. Hoxe segue a haber Edipos e sempre os haberá, como figura emblemática e simbólica non ten idade.

A volta de Edipo concorreu ao certame teatral promovido por Abrente na Mostra de Ribadavia e acadou o máximo recoñecemento, mais, curiosamente, nunca chegou a ser representada nesta mostra (A. Penas, comunicación persoal, 19/03/2018):

Non sei de verdade por que me presenteí á Mostra de Ribadavia, supoño que é tamén cuestión de destino. Tiña a obra escrita, vin a convocatoria, presenteime e levei o premio. O meu Edipo nunca foi representado, aínda que as bases da mostra así o esixían e a peza foi outorgada a un grupo de teatro daquela época, cuxo nome non lembro agora, pero que non sei por que non se atreveu a levala a escena.

Así mesmo, non hai constancia doutras representacións posteriores a 1974. *A volta de Edipo* non se publicaría ata o ano 2013, dentro do volume *40 anos daquel Abrente*⁵⁰⁶, no que se recollen os textos premiados en todas as edicións da Mostra de Ribadavia, moitos deles inéditos ata aquel momento. Continuamos o estudo, polo tanto, dentro da órbita da dramaturxia independente, á que Ánxeles Penas realiza unha contribución de gran valor.

3.7.2. O tema na tradición

A estas alturas, o mito de Edipo xa é un vello coñecido da literatura dramática en lingua galega. A nova versión de Ánxeles Penas insírese no particular ciclo tebanos da dramaturxia galega contemporánea ao que previamente contribuíron Manuel María (*Edipo*) e Xosé Rubinos (*O velliño*)⁵⁰⁷, achegando un punto de vista novidoso e cargado de innovacións.

⁵⁰⁵ Debido á escasa e deficiente documentación atopada sobre a actividade de Ánxeles Penas como dramaturga e sobre o contexto de produción de *A volta de Edipo*, gran parte deste baleiro foi cuberto con entrevistas persoais coa propia autora entre os días 18 de marzo de 2018 e 4 de xullo de 2018.

⁵⁰⁶ Vid. López Silva et. al. 2013.

⁵⁰⁷ Ao ser preguntada polo posible coñecemento que puido ter no seu día sobre estas obras, Ánxeles Penas é tallante: “Non tiven nin teño hoxe coñecemento desas obras [*Edipo* e *O velliño*]. A Manuel María coñecino moito, mesmo levamos un premio de poesía xuntos en Betanzos, nos Xogos Florais dedicados a Rosalía de Castro, mesmo falei da súa poesía nun dos Congresos de Escritores en Lingua Galega, a propósito da relación entre poesía e plástica [...] Pero nunca souben, nin sospeitei sequera, do seu teatro, así que este influxo foi imposible. Respecto a Xosé Rubinos, éme descoñecido e, sinto dicilo, incluso o nome. Nada sei del nin da súa escrita.” (A. Penas, comunicación persoal, 09/04/2018).

Pouco se pode engadir neste apartado que non fora xa referido ao tratarmos as obras de Manuel María e Rubinos. A saga labdácida e os ciclos míticos que esta inspira son de sobra coñecidos, sendo o mito edípico na versión prefixada por Sófocles un dos máis célebres desta filiación. Penas móvese neste ámbito, do mesmo xeito que o fixeron os seus predecesores na literatura dramática galega e, polo tanto, debemos supoñer que a inspiración do seu texto emana directamente do traxediógrafo ateniense. Dado o escenario trágico que propón a autora, esta influencia podería limitarse ao *Edipo en Colono*, posto que a trama recrea sucesos posteriores á descuberta da maldición. Unha vez máis, Edipo aparece no teatro galego como un exiliado, un ancián cego e atormentado, un heroe sen patria na busca da súa redención.

3.7.3. Estrutura e liñas argumentais

O drama consta dun único acto dividido en dúas escenas e transcorre nunha vila mariñeira (posteriormente identificada coa propia Tebas) cuxa recreación escénica se describe minuciosamente nun primeiro acoutamento no que xa se advirten interesantes imaxes poéticas (Penas 2013: [186]):

Noite na vila. Praza silandeira na que se ven dúas liñas de casas con soportais de pedra converxendo ata un fondo no que se adiviña un anaco de mar. No medio da praza un cruceiro. Ao levantarse o pano, a escena aparece baleira e calada; nada se remexe: só ás veces o ouvear dun can e o bruar do mar. Pouco a pouco o ruído vai medrando, ata adquirir a tonalidade e o acento dun coro trágico invisible galopando nas voces do vento: trae ecos do bater dos remos nas augas, de berros afastados, de fiestras que renxen, de axiridos de gaivotas..., de cantigas de mozas perdidas na friaxe da noite como desalentadas ausencias...

O coro de sombras é o primeiro en aparecer na escena, na que debe permanecer ata o final da obra. A recuperación deste personaxe colectivo xustifícase pola súa función simbólica (“representará os pensamentos, as preocupacións e os medos colectivos..., as lembranzas as angurias e os medos do propio Edipo⁵⁰⁸”). Ademais, mantén unha actitude en escena moi similar á que debeu ter o coro clásico (“Por veces aparecerá románico, hierático, solemne; e por veces distorsionado, xesticulante, barroco coma un corpo de baile⁵⁰⁹”). A súa primeira intervención dominada por unha prosa poética refire un ambiente sórdido (ibid. 187):

Choran os piñeiros da ribeira e a auga do río fai bágoas sobre as penas: lémbrense do sangue dos mortos que levou o mar noutras noites interminables, noites que ninguén quere nomear, noites que sucederon hai moitos, moitísimos anos, noites que xa case que non sucederon senón no maxín das xentes afervoadas, noites que son un insoportable pesadelo, un soño malfadado...

Porque a ousadía dos homes é grande e os seus feitos admirables, pero a súa vileza e covardía son a miúdo máis arrepiantes: nin a furia do mar, nin os desastres do vento se lles semellan...

Entón fai a súa aparición, “renqueando” e “apoiado no seu báculo⁵¹⁰”, un Edipo ancián cuxo semblante rexio semella fundamente transformado (“Polo aspecto ninguén podería recoñecer nel o grande Edipo⁵¹¹”), pois quen se presenta na escena é “un vello de longa barba, cego” que

⁵⁰⁸ Penas 2013: [186].

⁵⁰⁹ Ibid. [186].

⁵¹⁰ Ibid. 187.

⁵¹¹ Ibid. 187.

porta “unha zanfona para tocar nas feiras, festas e mercados⁵¹²”. Edipo chega á vila, a cal, segundo as súas propias palabras resulta ser a mesma Tebas que o expulsou ao coñecerse a maldición que pesaba sobre a súa liñaxe (“recende a mar, ule a Tebas!⁵¹³”). Porén, Edipo non celebra o regreso ao seu fogar (“vella patria á que teño que volver coma un estraño desleigado para suplicarlle á derradeira pousada unha cova na que descansar para sempre⁵¹⁴”), senón que se laia do seu vagar e do seu infausto destino, un destino adverso que, malia todo, acepta (ibid. 187-8):

Xa os meus ollos están cegos para os engados da terra e no teu canso corazón non alumea outra luz que unha fondísima mágoa. No meu destino caeron coma raposos os amargos presaxios e os “deusiños” non puideron me perdoar que escollese o camiño da liberdade. Quizais nesta loita desigual arrastrei tamén os meus á desgraza [...] Longos anos andei fuxido lonxe de Tebas, perdido nunha néboa de anceios e nostalxias, de impotencias e rabias. Hoxe volvo por terceira vez para darlle remate ao meu doente destino; veño espido coma os carballos do bosque; no meu corpo, coma nas ramas baleiras, fai proba o cru inverno; estou cego, pero xa nin os demos da ignorancia, nin a maldade dos homes, poden ren contra min, porque, cando me arrinquei os ollos do corpo, acadei a luz da sabedoría, e souben o significado do Oráculo que fixo aos meus pais me afastaren de Tebas e a min volver coñecer o enigma da Esfinxe e a procedencia da peste que asolou Tebas, vin os homes e as guerras, e os reinos e as estacións... con claridade, e asumín o papel que dende o berce se me asinara: ¡desterrado!

Edipo senta ao pé do cruceiro, dende o que ve pasar un home bébedo que “canta con ronquexo⁵¹⁵”. O borracho, temeroso de quen se define a si mesmo como “a sombra dun estranxeiro⁵¹⁶”, decide ignorar a Edipo (“Nese caso non quero tratos. Hoxe andaban os corvos na cheminea da miña casa e o po dime que algo malo vai suceder⁵¹⁷”). Porén, a soidade do heroe trágico non dura demasiado: o coro de sombras rodéao “nunha frenética danza macabra que o bandea e arrastra no seu remuíño⁵¹⁸” e pronuncian un “recitado funeral” (ibid. 189):

Fero e criminal, o Leste
zorrégalle o lombo ao mar
e as ondas cheas de medo
choutan e escachan no ar.
As gaivotas coma bruxas
están na praia a berrar;
as mulleres dos mariños
choran e rezan no lar.
De loito vestiuse a lúa
polos que van a afogar.

Este canto fúnebre do coro anticipa a aparición do espectro de Iocasta, unha voz do alén acompañada dunha luz pantasmal que lle dá a Edipo as instrucións precisas para rematar os seus días en paz e así poder entrar no Hades (“a túa fin está preto; axiña han rematar as túas

⁵¹² Ibid. 187.

⁵¹³ Ibid. 187.

⁵¹⁴ Ibid. 187.

⁵¹⁵ Ibid. 188.

⁵¹⁶ Ibid. 189.

⁵¹⁷ Ibid. 189.

⁵¹⁸ Ibid. 189.

mágoas [...] Has de saber que se queres entrar directamente no Hades, tes que sacar proveito das poucas horas que che quedan de vida⁵¹⁹”) e, ao mesmo tempo axudarlle a que a súa alma, “condenada a se encarnar nos animais máis fráxiles que morren pouco despois de nacer⁵²⁰” poida descansar en paz e deixar de vagar. Mais Edipo non entende o castigo de Iocasta (“¿é dabondo un incesto inconsciente para ser condenado de tal xeito polos deuses?⁵²¹”) e esta explica as causas da súa condena eterna (ibid. 191-2):

No máis alá non rexen as mesmas leis que entre os homes e houbo dabondo para a miña condena, pero non foi polo incesto, foi por covarde, porque de todas as ruindades dos humanos ningunha é tan desprezada polos deuses como é a covardía. Arrenequei de ti dúas veces: cando che dei o ser e cando te desterraron de Tebas; crin os falsos profetas e tiven vergoña do xuízo dos homes, non tiven carraxe para me enfrontar ao seu desprezo e en vez de loitar polo nome maldito dos Labdácidas arrinqueime a vida co meu propio chal. Só cando entrei na terra da eternidade aprendín que do que tiña que avergoñarme era da miña covardía...

Iocasta insiste en que Edipo debe “deixar o recordo do teu nome ben ergueito na memoria dos homes que virán tras de ti⁵²²” e esvaécese, deixando a Edipo a mercede dunha multitude sobrecolida pola estraña actitude do forasteiro (“¿Quen é vostede? ¿Con quen falaba? ¿Seica ten pacto co demo?⁵²³”). Mozos, mulleres, taberneiros, mariñeiros... Todos saen ao encontro de Edipo e todos o increpan para saber de onde proviña a luz e con quen falaba, mais Edipo é incapaz de dar unha resposta que apacigüe ás prexuízosas xentes (“¿Vostede está de *coña*, ou que? ¿Unha sombra! ¿Seica nos quere tocar o nabizo?⁵²⁴” [...] “Terá o costume de falar só. En canto á luz, ben podería ser un fogo de santelmo...⁵²⁵”).

A masa enfróntase ao coro de sombras, despois de que este último desvele cun rumor a identidade de Edipo (“¿Quen se atreve a dicir o nome do que non se pode nomear...?⁵²⁶”). Aterrorizados pola presenza do rei maldito, os habitantes do lugar láianse e tratan de expulsalo (ibid. 196):

¡Ai de nós! ¡O nome maldito xorde das cinzas; despois de longos anos estalan os seus ecos acochados nas pedras; volven rebulir as mortas lembranzas e o destino dos homes do noso pobo abre as súas zoupas sanguíntas nos nosos cansos corazóns...! ¿Por que viñeches, estranxeiro ou bruxo ou demo; que feitizos te arrodean; que forzas engadas que así espertan en nós os esquecidos recordos...? ¡Vaite! ¡Déixanos vivir tranquilos aínda que teñamos que aturar o tirano, aínda que teñamos que fechar os beizos, aínda que teñamos que morrer pobres...! ¡Vaites, vaites, queremos morrer en paz...!

A honorabilidade de Edipo, cuestionada por todos (“¡Edipo foi un monstro! ¡Edipo rematou a seu pai! ¡Edipo perverteu a súa nai! ¡Edipo traizoou a Tebas, Edipo abandonou a Tebas...!⁵²⁷”), acaba sendo defendida polo coro de sombras nunha longa réplica (ibid. 197-8):

⁵¹⁹ Ibid. 190.

⁵²⁰ Ibid. 191.

⁵²¹ Ibid. 191.

⁵²² Ibid. 192.

⁵²³ Ibid. 193.

⁵²⁴ Ibid. 193.

⁵²⁵ Ibid. 194.

⁵²⁶ Ibid. 196.

⁵²⁷ Ibid. 197.

¡Ai, miserable raza dos humanos, a máis viradeira, a máis falsa, a máis traidora, pois encontra lícito entregarse ás loanzas dos grandes homes mentres que eles semellan bos, e vólvelles o lombo cando as desgrazas se abaten sobre eles sen compadecerse da súa dor! ¡Pois entón o discípulo érguese como xuíz e o atento servidor convértese en verdugo! ¿Houbo quizais en toda Tebas un só home, ¡un só!, que erguese o seu dedo para dicir ¡non!, cando o nobre Edipo pediu o seu propio desterro? [...] ¡Ai, malpocada Tebas, pois condenaches co teu silencio o máis xusto e nobre gobernante que fose dado endexamais a pobo ningún, Edipo, que soubo cumprir a lei sobre si mesmo e chorou diante de vós na praza pública os seus propios erros! [...] Non foron os seus crimes os que guindaron a Edipo no desterro, ¡foi o voso medo! Creonte mostrouse entón como o voso libertador e, semellando unha piedade que estaba lonxe de sentir, puxo o desgraciado nas portas de Tebas, só, recriminándolle o seu libre albedrío e negándolle as súas propias fillas. Voluntariamente vós entregastes o tirano. ¡Pagade, pois, o prezo da vosa covardía! Os muros de Tebas son hoxe impenetrables coma os vosos corazóns.

Mais Edipo decide defenderse a si mesmo e explicarse dunha vez por todas perante a multitude (ibid. 198-9):

A hora chegou en que Edipo poida espirse diante de vós, non para pedirvos piedade nin clemencia, senón para cumprir os designios de quen está por riba de min: ¡a liberdade! Libre teimeí ser ata que, coñecida a miña orixe verdadeira, horrorizado, quixen fuxir dos meus actos condenándome e declarándome culpable ante vós; maxinei así expiar os meus pecados, pero deixei vos asolagados na peste e convencidos da miña culpabilidade. [...] ¡Fun covarde! Certamente se tivese naquel intre unha voz amiga, aínda achase forzas para loitar, pero sucumbín baixo o peso do voso silencio e da miña desesperación. A voz da que foi miña nai e muller, vosa querida raíña Iocasta, pídeme esta noite que non me siga negando á estirpe dos Labdácidas; eu só quería morrer bicando o chan da miña terra, pero ela, dende o outro mundo, alumcou a miña ánima e debo de erguer o nome de Edipo derrubado na vileza pola miña fuxida e polas vosas maldicións...

Malia todo, os paisanos ignoran as peticións de Edipo, despois de que un vello interrompa abruptamente o seu discurso negando que o ancián cego que fala sexa o auténtico Edipo (“Este home non é Edipo; debe ser un pobre tolo ou un comediante que quere tomarnos o pelo. Edipo morreu hai moitos anos, seino de boa lei⁵²⁸”). A confusión impera sobre a multitude, que dubida entre entregar a Edipo á lei (“¡Chamemos os gardas, que o leven a *chirona*!⁵²⁹” ou deixalo alí (“¡Non podemos chamar os gardas, alporizaríamos a cidade [...] o mellor é espantar de aquí...⁵³⁰”). Finalmente, todos escapan ao ver aparecer unha parella de gardas que tampouco amosa un maior interese en Edipo (“Deixémolo tranquilo, ¡un badulaque que non ten onde caer morto!, este non é dos perigosos, hai moitos coma el en Tebas.⁵³¹”). O anuncio dun temporal pon fin á primeira escena (“Un lóstrego estala no ar e un longuísimo trono fai tremer a vila. O bruído do mar semella Polifemo sanguinario.⁵³²”).

⁵²⁸ Ibid. 200.

⁵²⁹ Ibid. 200.

⁵³⁰ Ibid. 200-1.

⁵³¹ Ibid. 201.

⁵³² Ibid. 202.

A intervención do coro de sombras rodeando un Edipo adormecido e extenuado abre a segunda e última escena (ibid. 202-3):

Eis tedes o meirande, o máis desgraciado dos reis de Tebas, o máis infeliz dos mortais, porque erguéndose contra os designios dos deuses quixo facer a súa propia lei e os deuses tomaron vinganza no seu corpo e no sangue da súa estirpe guindando sobre ela os crimes de toda a humanidade. ¿Que lembrades hoxe do ilustre Edipo, habitantes de Tebas? ¡Ollade ese despoxo que reclama a tumba e teredes a imaxe dos vosos feitos, porque el asumiu sobre si as vosas inxustizas e as vosas hipocrísias! ¡Tremede, fillos de Tebas, pois hoxe tedes por hóspede a aquel que pode espírvos! ¿Que resposta lle daredes cando vos pregunte polos seres da súa carne? Non, certamente xa non poderedes escondervos na vosa honradez, nin na vosa honestidade para condenalo porque as vosas mans están cheas do seu sangue; e o medo que se acocha nos vosos ollos traizo a pureza que queredes aparentar. Non vaciles pois nos derradeiros intres, infeliz Edipo, xa que pronto os teus ósos acadarán un posto entre os felices mortos.

Fai a súa aparición o tolo, que repara en Edipo (“¡Ei, vostede, érgase de aí que vai ficar estarricado co frío! [...] ¿Seica non ten onde dar cos seus ósos...?⁵³³”). Edipo trata de arredalo (“Todos foxen de min, fuxe ti tamén antes que o engado da miña aura fatal te contamine.⁵³⁴”) mais o tolo insiste en falar con el aínda cando descobre a súa identidade (“Así sexa vostede o demo máis grande do inferno! Os tolos non temos medo.⁵³⁵”) e permítese a licencia de dirixirse a el cunha total franqueza respecto a Creonte e o estado actual da Tebas que o expulsou (“Pois se eu fose Edipo mataría o tirano.⁵³⁶”). Edipo non comprende as palabras do tolo pois cre erradicado todo rastro da maldición e ignora que a quen se refire é a Creonte (ibid. 205-6):

EDIPO

¿Quen é o tirano?

O TOLO

O mesmo que se aproveitou dos pecados de Edipo, un soinamoinas, un home tristeiro que, Deus o fade ben, mellor estaría morto porque fai de Tebas unha cidade triste. En tempos de Edipo, lémbrome, aínda que eu era un raparigo e xa estaba tolo, había en Tebas festas e foliadas e bailes e reunións, hoxe todo iso está prohibido.

EDIPO

¿Por que?

O TOLO

A causa da peste.

EDIPO

¿Pero non rematou a peste ao marchar eu...?

O TOLO

Si, rematou, pero o tirano dixo que era preciso facer penitencia para acougar a ira dos deuses, enrabechados pola Némese a causa das ousadías de Edipo... Iso foi o que dixo o tirano, pero mentiu; en realidade Edipo non foi o culpable da peste, eu sei quen foi...

EDIPO

¿Quen...?

O TOLO

⁵³³ Ibid. 203.

⁵³⁴ Ibid. 203.

⁵³⁵ Ibid. 204.

⁵³⁶ Ibid. 205.

Creonte.

Edipo, abraiado, rectifica a súa conduta, amosándose por primeira vez resolto e decidido ante o agravio do que foi vítima (“¿Así pois eran certas as miñas sospeitas de que a peste obedecía a unha conspiración...?⁵³⁷”). Porén, aínda acha atrancos ao seu desexo de vinganza (ibid. 206-7):

¡Ouh, falacia dos sentidos, ouh, miserable e feble raza dos humanos, ouh, contraditorios pensamentos e razóns enganosas, pois busco xustificar os meus pecados cando non atopo xustificación para a miña covardía. Pero o berro daquela que máis quixen [Iocasta] faima espertar contra as mentiras da lóxica. Que saiban dunha vez todos os tebanos que Edipo é aquel que foi nado para rebelarse contra as amargas leis dos deuses e rescatar así o posto de pecado. Pero ¿que digo?, o ceo de Tebas abeira o sangue dos meus propios fillos, ¿teño dereito a renovar o oprobio que pesa sobre eles, a traer ao maxín das xentes cousas esquecidas para que a pequena Ismena ou a doce Antígona sexan de novo sinaladas e lles neguen o saúdo polas rúas aos meus fillos homes...? Non, en verdade que o meu nome non vale a honra dos meus fillos...

Mais os temores que frean a determinación de Edipo axiña se disipan cando o tolo lle revela o que sucedeu cos seus fillos e fillas (ibid. 207-8):

Cando ti te fuches de Tebas, Creonte converteuse nun tirano, pois promulgou duras leis para manter a raia o medo popular. O teu fillo Polinices, descontento, fuxiu de Tebas e volveu acompañado dun exército coa pretensión de vencer a Creonte e apoderarse así do trono. O teu segundo fillo, Eteocles, loitou da parte de dentro; e ambos morreron na batalla, que foi gañada polas tropas de Creonte. Este, unha vez concluída a loita, mandou facerlles as honras fúnebres a Eteocles e condenou a morte a todo aquel que se atrevese a dar sepultura o cadáver de Polinices. Antígona desobedeceu a súa orde e enterrou a seu irmán, polo cal foi encerrada nunha cova onde se quitou a vida...

As novas que lle transmite o tolo conmocionan a Edipo. Malia todo, a integridade de Antígona semella reconfortalo e darlle azos para enfrontarse ao seu adversario (ibid. 208):

¡Gran mágoa fan no meu peito tan tristes novas; é motivo de terrible tristeza para min saber que os meus fillos morreron en loita fratricida e máis aínda pensar que a miña tenra Antígona, o ser máis doce, máis puro e máis leal que endexamais enxendrou esta terra, tivo que se arrincar a vida por cometer un piadoso delito; mais o seu exemplo sérveme de guía nesta moura hora na que debo afrontar de cheo as miñas responsabilidades, pois ela, desprezando compracer as leis dos homes, agradou a quen interesa agradar e tivo fe no seu destino. En verdade que xa ela rescatou da ignominia a estirpe dos Labdácidas, pero se os deuses queren aínda novas probas da valentía do meu sangue, dígovos que nin a boca de Edipo, nin o seu corazón, nin as súas mans vacilarán. ¡Que trema Creonte, porque onde chegue o meu poder será empregado contra el!

⁵³⁷ Ibid. 206.

O coro de sombras celebra as palabras de Edipo (“Agora si que recoñecemos en ti o verdadeiro Edipo.⁵³⁸”) e conclúe a obra cunha arenga esperanzadora (“¡Un raio de esperanza fende a noite e as augas sinxelas da vida escorregan polas terras chusmidas do voso país!⁵³⁹”) que aclama o regreso do antigo rei (“Espertade cidadáns, e berrade de ledicia, porque Edipo xa non se nega ao seu destino. ¡Edipo volveu a Tebas!⁵⁴⁰”).

3.7.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

A volta de Edipo propón unha nova lectura do periplo físico e psicolóxico do seu protagonista, acudindo ao mitema que Sófocles dramatizou en *Edipo en Colono* e conferíndolle a este unha serie de riscos que entroncan de novo coa tradición galaica (“[*A volta de Edipo*] está feito sobre presupostos culturais celtas ou galegos, de aí que chegue a unha vila mariñeira na década dos 70⁵⁴¹”) e mesmo coa situación social e política do momento no que Penas compón o drama, co que tampouco se nos antolla forzada unha interpretación neste sentido.

A relación de *dramatis personae* desta reescrita chama a nosa atención pola abundancia de caracteres secundarios que non coinciden cos personaxes xa vistos nos dramas sofocleos (o tolo) ou que se identifican directamente con tipos máis autóctonos (taberneiros, mariñeiros), así como pola importancia que se lle concede a outros roles ausentes no *Edipo en Colono* (caso da voz espectral de Iocasta) ou pola eliminación doutros que si tiñan peso e relevancia naquela obra (Antígona, Polinices, Tesco)⁵⁴². Non se lle outorga preponderancia algunha aos deuses grecolatinos, que non aparecen como personaxes nin como advocacións (aínda que se poida chegar a sobreentender a crenza nos mesmos⁵⁴³), mais o elemento sobrenatural si está presente ao incluír outras formas relixiosas que entroncan co imaxinario popular galego (a propia pantasma de Iocasta é proba disto). A recuperación do coro coas súas características íntegras no elenco de *A volta de Edipo* é outro dos aspectos a ter en conta.

O Edipo de Penas practicamente non difire do sofocleo, polo menos no que atinxe á súa representación iconográfica: un ancián no ocaso da súa pesarosa vida, física e moralmente abatido, dado que non só está cego, débil e coxo⁵⁴⁴, senón que tamén lle pesan as feridas dun ánimo antes ousado e vigoroso. Nada queda do “grande Edipo⁵⁴⁵” ao que se alude no primeiro acoutamento que o presenta na escena, o seu porte rexio queda oculto tras unha longa barba e un aspecto que lembra aos cantores que van de feira en feira (non en van, leva con el tamén unha zanfona). O propósito é, polo tanto, presentar ao heroe tráxico como vítima dun calamitoso destino, mais tamén coma o forasteiro rexeitado, un personaxe no límite da marxinalidade como consecuencia desa caída en desgraza e da fatídica maldición que o persegue a el e á súa

⁵³⁸ Ibid. 208.

⁵³⁹ Ibid. 208-9.

⁵⁴⁰ Ibid. 209.

⁵⁴¹ A. Penas, comunicación persoal, 19/03/2018.

⁵⁴² “Na obra hai dous niveis: un solemne, propio da traxedia, representado por Edipo, polo coro de sombras e pola voz de Iocasta; e outro nivel, máis propio da comedia, que representan as xentes do común [...] Hai personaxes que só se mencionan, como Creonte, o tirano que ben pode ser un *alter ego* un tanto desdebuxado de Franco. Tamén Polinices e Eteocles, os fillos de Edipo, representarían o enfrontamento fratricida que dividira España, os dous bandos da Guerra Civil.” (A. Penas, comunicación persoal, 04/07/2018).

⁵⁴³ A secularización do mito neste sentido non é completa, pois a propia Iocasta refírese ao Hades (Vid. Penas 2013: 191) como última morada dos que deixan este mundo, mantendo así algún vestixio da relixiosidade grega que se mestura coas crenzas populares galegas.

⁵⁴⁴ Vid. *ibid.* 187.

⁵⁴⁵ *Ibid.* 187.

estirpe⁵⁴⁶. Porén, en *Edipo en Colono*, prodúcese un rexurdir da figura heroica⁵⁴⁷, pois esta pasa de ser unha contrariedade e causar terror a calquera que se cruza con ela a achegar un beneficio cívico para a súa patria de acollida, a hospitalaria Atenas, pechando así un círculo do que heroe, comunidade e divindades tiran proveito en igualdade de condicións⁵⁴⁸. Mais Penas outórgalle certos matices ao cambio experimentado polo seu protagonista e segue a incidir na cara máis marxinal do personaxe sofocleo, algo que entronca coas vivencias da propia autora⁵⁴⁹ e tamén encerra certa ambigüidade, pois non é outro que o tolo o que lle revela a Edipo que Creonte usurpou un poder que detenta de xeito absolutista e que toda a súa estirpe pereceu, incluída a súa benquerida Antígona (introducindo ademais un cambio significativo ao adiantar os feitos narrados en *Antígona* aos acaecidos en *Edipo en Colono*). Penas sitúa a cordura do lado daqueles que a sociedade e o réxime imperante condenan como rexeitados, extraviados e lunáticos pero que, irónicamente, resultan ser os únicos capaces de experimentar un cambio e resistirse á opresión sufrida. Edipo racha co seu dó e, animado polo coro de sombras (“Quizais o teu valor poida facer o milagre de que mañá unha nova luz amenza sobre Tebas e, derretida a xeada que encoira os corazóns, volvan os antigos días de prosperidade e os homes renoven o pacto coa natureza.⁵⁵⁰”), asiste ao seu propio renacer heroico, pero non ancorado nun desexo de vinganza, senón nunha idea de xustiza máis elevada que se estende alén da reparación individual.

O resto dos personaxes comprenden tanto a figuras xa coñecidas do mito orixinal, como Iocasta ou a reconstrución contemporánea do coro, como a xentes do común que nada terían que ver nun principio coa historia de Edipo. Case todos estes personaxes correntes están inspirados en persoas reais que dun xeito ou outro formaron parte da propia vida da autora e que constitúen xa en si mesmos tipos do cotián. Así mesmo, a inclusión destes caracteres contribúe a crear e reforzar unha certa desmitificación dalgúns dos principios estéticos e argumentais da lenda, unha lenda que pasa do seu antiquísimo espazo habitual a unha vila mariñeira galega de mediados do século XX e cuxos grandes heroes se topan coa hostilidade ou a hospitalidade de humildes taberneiros ou mariñeiros. A propia Penas explica a necesidade e as motivacións deste proceso (A. Penas, comunicación persoal, 04/07/2018):

⁵⁴⁶ “Oedipus is defined constantly by polar contradictions: power and impotence, hatred and love, self-loathing and unshakeable self-belief. [...] the interaction of these qualities is perfectly exhibited at his first appearance: a pitiful figure whose degradation and resignation contrast vividly with the OT’s [Oedipus Tyrannus] all powerful ruler.” (Kelly 2009: 121-2)

⁵⁴⁷ “*Oedipus at Colonus* presents the transformation of Oedipus into a “hero”, in the greek sense of that word – a man who after death is granted a status between that of god and mortal, and who will be honoured by the living with a cult.” (Garvie 2016b: 75-6).

⁵⁴⁸ “Oedipus stands apart from all these familiar figures [Aquiles, Áyax, Heracles], realizing one further stage in the evolving paradigm for heroic action that Sophocles presents. The key to understanding the old Oedipus is in the idea that his body is a gift to Athens. As a suppliant, Oedipus depends on the mercy of Theseus and the Athenians. He can offer something in return for his safety, but the gift cannot be enjoyed until the old man’s death. Thus, Oedipus himself cannot guarantee the efficacy of the gift. Rather it is the gods who will reward Athens, endowing the dead body of the hero with a mysterious power to protect his adopted city. The exchange is not to be reciprocal, but triangulated [...] Oedipus can serve Athens in a new way, because his will is not the source of the power he confers. Instead of a reciprocal relationship cemented by the exchange of gifts, Oedipus, Athens, and the gods form a gift circle, in which the Athenians bestow the gift of protection on Oedipus and then wait for the gift to circle out of sight, into the mysterious realm of the gods, before it comes back to them. The power of the gods flows through the old man, but it has nothing to do –at least not directly– with his own will [...] by letting the divine power flow through him, this time he can save his adopted community.” (Van Nortwick 2015: 152).

⁵⁴⁹ Penas reconece a marca que nela deixaron as experiencias vividas relacionadas co exilio e a marxinalidade: “Eu estiven na revolta estudantil do 68 en Santiago, e como todos os membros daquela xeración sentín o desarraigamento, o refugamento mesmo da sociedade ben pensante. Despois do 68 ningún de nós voltou a ser o mesmo. No Nadal do 71 estiven en París e coñecín a outros refugados, algúns amigos galegos, outros foráneos (como a escritora Nivaria Tejera, exiliada de Cuba)... Foron moitas as experiencias marxinais que puideron constatar e mesmo vivín.” (A. Penas, comunicación persoal, 19/03/2018).

⁵⁵⁰ Penas 2013: 208.

Nin a grandeza do espírito, nin os altos ideais poden ser asumidos polas persoas que entendemos como “normais”. A estas abóndalles con loitar polo día a día e sobrevivir, e configuran a maioría da humanidade. Eu escollín, para mostrar ese lado, personaxes da vida real, mesmo personaxes que coñecín, como o taberneiro, o mariñeiro, o bébedo, os gardas, o tolo... Este moi especialmente está inspirado, en parte, en Joselito, un rapaz andaluz que perdera aos seus pais na Guerra Civil, a consecuencia do cal quedou un tanto tocado e recalou no meu pobo. O que nunca souben é como chegou alí. Era un protexido da garda civil que o deixaba durmir no cuartel e realizaba tarefas que el mesmo se inventaba, como a de sereno. Era moi bo e cabaleiroso, facía reverencias, bicáballes as mans ás donas e todos o queríamos. Na peza aparece coa actividade de sereno, tal e como foi na realidade durante o tempo que a el lle pareceu ben e canta as horas, como o facía de noite no pobo. Había tamén outros toliños entrañables, polos que sempre sentín unha gran inclinación, xa que son inocentes, non teñen dobrez. O tolo vén sendo semellante ao bufón do rei Lear, porque é o único que se atreve a dicir a verdade. A conversa entre Edipo e o toliño quere mostrar ese entendemento que só pode darse entre almas xemelgas.

Mais non por isto se lle resta importancia a aqueles personaxes que achamos nun plano superior dende un punto de vista trágico. A presentación de Iocasta, a malograda nai e esposa de Edipo, é un dos aspectos máis novidosos da reescrita de Ánxeles Penas, xa que aquí aparece convertida nunha pantasma que se lle aparece ao propio Edipo e da que só oímos a súa voz para laiarse dun destino no que non só atopou a morte senón no que tamén se lle foi negado o descanso dos seus infortunios, ao ser sometida a unha reencarnación tras outra e sempre nas criaturas máis pequenas e mesmo repugnantes da natureza (Penas 2013: 191):

Desde que ti te ausentaches de Tebas sufrín ao redor dunhas trinta reencarnacións; trinta veces souben do horror de atinxir a vida para vivir uns poucos meses na anguria da morte: fun verme, cascuda, formiga, escaravello, ra, piollo, pulga, aveláña..., a derradeira encarnación foi nun sapo, e aínda foi onte cando un raparigo escachademos me deu a fumar un pito e fixo estoupar a miña envoltura vivente.

A reelaboración do personaxe é insólita e non acha parangón en ningunha das traxedias conservadas nas que se nos presenta como un personaxe activo no devir do conflito trágico: en *Edipo Rei* era unha peza clave na descuberta da verdade sobre as orixes do protagonista, dadas as certezas que posuía sobre a morte de Laio e que acaban sendo pistas para a resolución da trama⁵⁵¹, ademais de ser o primeiro personaxe que sofre as consecuencias, tomando a decisión de suicidarse ao saberse nai e muller do mesmo home. Porén, o personaxe reaparece nas *Fenicias* de Eurípides nun contexto argumental posterior ao que se expón na devandita traxedia de Sófocles e trazando un percorrido dramático completamente diferente⁵⁵². Ningunha destas

⁵⁵¹ Vid. Bettini & Guidorizzi 2008: 168-9; McClure 2015: 375-9.

⁵⁵² “El personaje de Yocasta aparece ya en un breve pasaje de *Odisea*, XI (vv. 271-280) con el nombre de Epicasta. Homero sólo menciona al respecto que la malevolencia o crueldad divina fue la causante de las desgracias de Epicasta. No se hace referencia a maldiciones ni se especifica de qué manera la reina llegó al mundo de los muertos. Existe un texto de Estesícoro en el que la madre, en el momento de decidir quién habría de heredar el poder real, trató de disuadir a sus hijos para que dejaran de lado la disputa por la ciudad de Tebas. Aunque no aparece el nombre de la madre, los especialistas creen reconocer en ella a Yocasta, en una situación similar a la que dramatiza Eurípides. Si tenemos en cuenta que en los fragmentos conservados de la *Edipodia*, los hijos de Edipo son el fruto de un segundo matrimonio de Edipo con Eurigania, la reina de Estesícoro podría ser tanto Yocasta como Eurigania. En el mito tradicional, acuñado por Sófocles, la reina, al conocer la verdad sobre Edipo, se suicida. Atendiendo el pasaje de Estesícoro, en caso de ser Yocasta la emisora del discurso, Eurípides coincidiría con la versión del mito del poeta lírico en el hecho de que la reina sobreviviera al descubrimiento del incesto. La innovación de Eurípides radicaría, entonces, en que Yocasta presida el agón durante una tregua establecida en plena época de guerra. Respecto del tratamiento sofocleo, la novedad aparece con el suicidio de la madre después de asistir al mutuo fratricidio de los hijos de

presentacións de Iocasta se asemella á de Penas, quen, como é obvio, ten moi presente á Iocasta de *Edipo Rei* e non a de *Fenicias*, polo énfase que se fai no seu vínculo con Edipo e na súa relación incestuosa, malia amosárnola coma un ser incorpóreo e case onírico que busca a súa redención e a do propio Edipo. A Iocasta de Ánxeles Penas comeza a apropiarse da súa voz e do seu discurso mítico (case sempre relatado por outros), ao reflexionar sobre o seu destino e os seus actos⁵⁵³. Así mesmo, porta en si o elemento máxico ao adquirir a forma case dunha ánima en pena que nos retrotrae á relixiosidade popular galega⁵⁵⁴. Todo isto, sen perder de vista a súa preconfiguración trágica e sen deixar de ser un apoio constante nas coitas do heroe (aspecto no que coincide coa reelaboración de Manuel María no seu *Edipo*) (ibid. 192):

Ren podes facer por min que non fagas por ti mesmo; os nosos destinos están xunguidos ata máis alá da morte; pero eu non podoo che dicir que terás que facer para salvarnos. Só podoo adiantarche que empregues o tempo que che queda de vida para deixar o recordo do teu nome ben ergueito na memoria dos homes que virán tras de ti. Ti venciches a Esfinxe e fuches rexo no goberno de Tebas. Só fuches débil cando, despois de descubrir a túa orixe e a realidade dos teus feitos, non soubeches asumilos erguéndote contra os oráculos. Non sucumbas tamén agora, non te negues máis a ti mesmo, rescata o posto do pecado...

A versión da nosa autora conta tamén cun coro de sombras, claramente reflectido no espello do seu antecedente trágico. Non en van, Penas asegura que (A. Penas, comunicación persoal, 04/07/2018)

non pode haber traxedia sen coro. O coro representa a voz da colectividade. Así que o coro non podía faltar na miña obra. E tiña que ser un coro de sombras porque os que falan son espíritos do aire, a voz dos devanceiros e a voz pavorosa do inconsciente colectivo. Precisamente é Sófocles, no coro do seu *Edipo rei*, o que di que hai cousas terribles na terra e no ceo, pero que o ser humano é “o máis pavoroso” (τὸ δεινότατον en grego). Este coro queda definido perfectamente nas primeiras liñas da obra e trae os ecos do pasado, os pesadelos da memoria e dos feitos malvados e covardes. Acusa as xentes de Tebas, que pode ser lida como a Galicia dos anos da guerra e da posguerra, na que abundaron os feitos de vileza e a masacre de homes xustos. Tamén é o coro, no remate da peza, o que abre unha fiestra de esperanza cara o futuro.

Este coro reproduce con suma fidelidade as funcións narrativas e estruturais do coro clásico, acompañando e respaldando ao ancián Edipo dende que se abre o pano ata a conclusión da obra. Introduce o elemento lírico cara o comezo da obra⁵⁵⁵ mais este non predomina no resto das súas intervencións, máis prosaicas pero igualmente influídas por ese mesmo carácter. Ademais, hai moita solemnidade e severidade nas súas arengas, sirva como exemplo o momento no que o

Edipo. En *Fenicias*, Eurípides otorga a la reina un papel preponderante ya desde el momento en que decide sorprender al espectador -quien conocía el mito y, seguramente, no desconocía *Los siete contra Tebas* de Esquilo- con la aparición de Yocasta en escena, haciéndose cargo de la primera parte del prólogo.” (Hamamé 2000: 89-90).

⁵⁵³ “Arrenequei de ti dúas veces: cando che dei o ser e cando te desterraron de Tebas; crin os falsos profetas e tiven vergoña do xuízo dos homes, non tiven carraxe para me enfrontar ao seu desprezo e en vez de loitar polo nome maldito dos Labdácidas arrinqueime a vida co meu propio chal. Só cando entrei na terra da eternidade aprendín que do que tiña que avergoñarme era da miña covardía...” (Penas 2013: 192).

⁵⁵⁴ “Posto que eu quería falar de Galicia, por medio dun tema clásico da traxedia, quixen que aparecesen crenzas populares, coma o da transmigración das almas, as voces de ultratumba, as aparicións, as luces, etc. Todo iso que forma parte do noso ancestral animismo e que non está tan lonxe dos oráculos da Sibila de Delfos.” (A. Penas, comunicación persoal, 04/07/2018).

⁵⁵⁵ Vid. Penas 2013: 189.

coro censura a actitude pasiva e mesmo condenatoria dos temerosos paisanos de Tebas ante as desgrazas do que foi un dos seus gobernantes máis rectos e xustos cara o final da primeira escena (Penas 2013: 198):

¿Quen escoitou os seus agres salaios de pai adocido pola maldición que, caladamente, todo o pobo de Tebas botaba sobre os seus fillos? ¿Acaso non baixastes a testa cando preguntou se había alguén capaz de asumir o seu oprobio casando coas súas fillas? ¿Quen de vós tivo a valentía de berrarlle que non era culpable, que nin a peste, nin os seus crimes lle pertencían? [...] ¡Ai, que feliz serías hoxe Tebas se, desprezando a vergoña dos homes e as falacias dos deuses chorases daquela con el! Un longo froito de medo acochou nos vosos ventres; e canto enxendrades nace torto e os vosos fillos son escravos.

Outro dos aspectos que cómpre resaltar desta nova achega ao mito de Edipo na literatura dramática galega é a ambientación escollida, lixeiramente diferenciada da que se achaba no drama sofocleo pero claramente pensada por e para unha audiencia autóctona. O deseño do espazo escénico, unha praza dun pobo costeiro pola noite⁵⁵⁶, está impregnado de elementos ancestrais, moi ancorados á terra e á percepción que a súa autora ten da mesma, así como dun halo de misterio e maxia que contribúe a crear unha atmosfera non moi distinta da que Edipo e Antígona atopaban na fraga das Euménides⁵⁵⁷, mais coa cantidade necesaria de símbolos propios (o cruceiro, o son das ondas do mar, os cans ouveando, etc.) para que a reconversión espacial e temporal sexa plena (A. Penas, comunicación persoal, 04/07/2018):

Escollín unha vila porque eu críame nunha vila, en Teixeira, e ese foi o mundo primeiro que coñecín e amei. Pero a miña é unha vila do interior e o escenario do meu Edipo esixía unha vila mariñeira, porque o mar estaba no golfo de Corinto e o mar cingue a Galicia, mais tamén porque o mar é horizonte, abertura, máis alá. Por outra banda, foi dos portos de mar de onde saíu maiormente a nosa emigración. [...] O lugar é unha praza con cruceiro, porque en todas as vilas galegas hai unha praza ou un ruciro cun cruceiro de pedra, que indica que alí hai un cruce de camiños ou que ata alí levan camiños. Dun longo camiñar vén Edipo e necesita un lugar no que repousar os seus cansos ósos. Non puiden atopar mellor lugar para iso que o cruceiro de pedra. Os cruceiros cristianizáronse e todos teñen Piedades esculpidas, pero a orixe dos cruceiros é antiquísima e relaciónanse con todo o megalitismo. [...] Non quixen, polo tanto, salienta en especial a iconografía relixiosa, senón mostrala tal e como hoxe está, formando parte do noso.

3.7.5. Recepción e interpretación da obra

A obra de Ánxeles Penas foi galardoada no certame promovido dende a Mostra de Teatro de Ribadavia, mais apenas tivo repercusión *a posteriori*. Como xa se avanzou, a súa representación na mostra non chegou a producirse e non hai constancia doutras representacións da peza. O texto de Penas non foi publicado ata o ano 2013 e poucos estudosos se fixeron eco da súa existencia e da súa aproximación a un mito que xa tiña certo gromo na literatura dramática galega que o precedeu. Chama a atención que esta obra non apareza na escolma elaborada por Carvalho Calero (1981), pola contra, María Teresa Amado Rodríguez (2001) cítala como exemplo da “voluntad de aproximar el mito al mundo contemporáneo⁵⁵⁸” e José

⁵⁵⁶ Vid. *ibid.* [186].

⁵⁵⁷ Esta é descrita con gran detalle no diálogo inicial que Edipo e Antígona manteñen co estranxeiro ao comezo de *Edipo en Colono* (Soph. *OC.* vv. 1-115).

⁵⁵⁸ Amado Rodríguez 2001: 105.

Antonio Fernández Delgado (1996) tamén a menciona, mais como unha obra de tantas entre aquelas que trataron os episodios míticos da saga dos labdácidas, sen ofrecer máis información ao non poder acceder a unha obra publicada, como el mesmo recoñece (Fernández Delgado 1996: 66):

Al espaldarazo que sin duda supuso el mencionado certamen de Miño para la recepción del mito griego por parte del teatro gallego, siguieron en los años sucesivos algunas obras en la misma línea de las que, por no haber sido publicadas, no tenemos más que noticia indirecta. Entre 1963 y 1979 sabemos de tres obras cuya temática incide en el ciclo mítico tebano: un *Edipo* de M.M. Fernández Teixeiro (1963)⁵⁵⁹, *A volta de Edipo* de A. Penas (1974) y *Polinice* de M. Queizán y E. Ablanado (1979)⁵⁶⁰.

E María José Ragué Arias (1991) ofrece un brevísimo resumo da obra, incidindo nos seus aspectos temáticos máis evidentes (Ragué Arias 1991: 34):

A volta de Edipo de Ánxeles Penas, Premio ex-aequo del concurso Abrente en 1974, se basa fundamentalmente en el episodio de Edipo en Colono aunque se sitúe en un ambiente rural de la Galicia contemporánea y los personajes pertenezcan, en su mayoría, a este ambiente y no al de la tragedia clásica. Es un mundo de marginación e hipocresía en que se nos presenta a los edipíados como una raza de cobardes.

Ragué Arias destaca a aparición de Iocasta como unha voz chegada do Alén⁵⁶¹ e o rol decisivo que se lle confire ao tolo na resolución do conflito tráxico (ibid. 35):

“O tolo”, el loco, al final dirá a Edipo que él sabe que no fue Edipo el causante de la peste sino que fue Creonte, pero el loco no quiere confesar públicamente la verdad puesto que teme por la honra de sus hijas⁵⁶². El miedo será finalmente vencido por Edipo y ante el anuncio de tantas muertes se decidirá a proclamar que él, Edipo, luchará con Creonte. Este es el final, el título, el mensaje y la esperanza de la obra, el regocijo final del coro así lo manifiesta: “Edipo volto a Tebas!”

Dadas estas circunstancias, non sería imposible pero si moi difícil rastrexar as implicacións ideolóxicas e as motivacións que propiciaron a escrita de *A volta de Edipo* sen a axuda da súa propia autora. Achámonos nun contexto de produción nun principio similar ao do *Orestes* de Arcadio López-Casanova, ao situármonos nun ambiente universitario cuxas principais figuras autorais se afastan completamente da veteranía e transmiten nos seus textos as ideas e desexos dun mundo cambiante malia a presión do réxime ditatorial franquista. Penas non só non é allea a todo isto, senón que vive o que se podería considerar o cénit dunha época de fondas transformacións individuais e colectivas que pouco a pouco anticipan o fin dun tempo de represión e falta de liberdades, como son as protestas estudiantís de 1968 e que tamén teñen

⁵⁵⁹ Fernández Delgado data incorrectamente o *Edipo* de Manuel María, pois foi escrito tres anos antes.

⁵⁶⁰ Tanto Fernández Delgado coma José Pablo Rodríguez Domínguez (1996: 128) fanse eco da existencia desta montaxe. Porén, o texto aínda permanece inédito e segue a ser unha das obras máis descoñecidas desta tendencia temática.

⁵⁶¹ Vid. Ragué Arias 1991: 35.

⁵⁶² Posiblemente aquí haxa un erro froito dunha redacción confusa, dado que non é o tolo o que teme pola honra das súas fillas, senón o propio Edipo, quen se amosa dubitativo á hora de enfrontarse a Creonte (aínda despois de saber a verdade por boca do Tolo) polo que poidan pesar os seus actos na reputación da súa prole (Penas 2013: 207): “¿teño dereito a renovar o oprobio que pesa sobre eles, a traer ao maxín das xentes cousas esquecidas para que a pequena Ismena ou a doce Antígona sexan de novo sinaladas e lles neguen o saúdo polas rúas aos meus fillos homes...?” Só cando o Tolo lle di que “se son esas as razóns que te deteñen, non sufras porque xa non tes fillos...” (ibid. 207), Edipo reacciona e perde o medo a encararse co seu adversario.

certo calado no estudantado compostelán da época⁵⁶³. Neste clima de eferescencia cultural e ideolóxica non é raro que a volta aos modelos preservados nas literaturas clásicas sirva para afondar nestas novas formas de pensamento e se manteña plenamente vixente. Ánxeles Penas é un claro exemplo disto, ao seu ideario democrático e ás súas inquiredanzas culturais e filosóficas súmase un gusto persoal polos clásicos⁵⁶⁴ que ademais lle permite ter unha concepción moi clara do mito que logo trataría en *A volta de Edipo* (A. Penas, comunicación persoal, 22/04/2017):

Edipo é o que, ao meu entender, representa mellor ese *fatum* inexorable da traxedia grega, que se cumpre queira ou non o protagonista. Cando Edipo sabe polo Oráculo de Delfos que matará ao seu pai e casará coa súa nai foxe de Corinto, cuxos reis o criaron coma se fose o seu propio fillo, e vai camiño de Tebas, sen saber que é alí onde están os seus verdadeiros pais. Así que, fuxindo do destino, atópase con el. A primeira parte da profecía cúmprese axiña, cando baixa do santuario de Delfos e se atopa cunha comitiva. Disputa polo paso e mata ao xefe da comitiva, que é seu pai. A segunda parte [...] cúmprese cando chega a Tebas, mata a Esfinxe e o premio é casar con Iocasta, isto é, a súa nai. E logo ten con ela catro fillos, incluída Antígona. Vén despois o asunto da peste e o descubrimento por medio de Tiresias de cal é a causa da peste: a transgresión edípica das leis divinas. O que Edipo estivese ignorante ata entón de telas transgredido non o exime de culpa, así que arrinca os ollos, por ter estado cego, e autodestérrase. E no desterro vai acompañalo a súa filla Antígona, un personaxe para min moito máis conmovedor aínda que Edipo, pois é muller, é noviña e representa o máis alto exemplo de piedade filial. *Edipo Rei* fascinoume tan axiña como a coñecín porque expón o problema da liberdade, da asunción dos propios actos e do mal. Edipo é, ao mesmo tempo, un heroe e un extraordinario ser humano. É un rei xusto, pero vive sen sabelo á marxe da legalidade divina.

A volta de Edipo nace, polo tanto, dunha profunda reflexión política e literaria, na que a figura do rei de Tebas, xa no ocaso da súa vida e consciente das súas faltas, se erixe como un paradigma que tanto nos pode falar dun tempo de desacougo e desesperanza, mais tamén doutro

⁵⁶³ Penas relata o que esta revolución intelectual significou para ela a nivel individual e como influíu na súa obra: “Andabamos todos alporizados, con arelas de rachar coa moral burguesa e coa súa hipocrisía. Refugabamos o pasado e os costumes herdados, pediamos o imposible. Todos os movementos de ruptura, como a Xeración Beat, a filosofía de Sartre, o existencialismo, o vitalismo de Nietzsche, etc. nutrían o noso imaxinario. Moi importantes foron tamén as novelas de Hermann Hesse, especialmente *O lobo estepario*, outro outsider. Estaba tamén o teatro do absurdo, sobre todo *Á espera de Godot* de Samuel Beckett, que tamén fala da anguria e da soidade. E Joyce, e Cortázar e André Gide e tantos e tantos outros que sería prolixo enumerar. Iso en canto ás incitacións literarias, en canto ás extraliterarias, estabamos claramente diante dun cambio de paradigma. Por todas partes soplaban ventos de revolta: o movemento polos dereitos civís das persoas de cor en América e Martin Luther King, a Revolución Cubana, os Tupamaros no Uruguai, o Chile de Allende... Moitos pagaron coa súa vida, outros co cárcere e outros moitos co exilio. Joan Báez conmovíanos cantando o “venceremos nós”, que nos acompañou durante toda a revolta santiaguesa do 68, que eu vivín en primeira persoa. [...] A xente ben pensante non podía mirar con bos ollos aquela xuventude entolecida. E menos na España aínda ancorada no franquismo. [...] Había pois, moito material humano ao meu redor, moitas razóns para buscar un heroe axeitado ao que sentíamos tantos. Eu non tiven que fuxir, pero vivín tamén certas persecucións no meu traballo de mestra e tiven causa xudicial por un dos meus artigos [...]. Xa non falo, claro, das críticas polo xeito de actuar ou de vestir e por tantas cousas que hoxe parecerían absurdas. Eu vivía desacougada, dividida entre as normas de obrigada convivencia e as arelas de utopía.” (A. Penas, comunicación persoal, 04/07/2018).

⁵⁶⁴ “Xa de nena sentía fascinación pola literatura de heroes, polos relatos fantásticos e polos contos e mitos populares. Fun sempre unha lectora voraz, que se multiplicou por mil cando puíden acceder aos grandes clásicos de todos os tempos, sobre todo a partir dos anos da Universidade. [...] E de entre eses clásicos, teñen un lugar preferente os clásicos gregos, de xeito especial as epopeas de Homero e o teatro de Sófocles. Tamén o de Esquilo e o de Eurípides, pero menos. Sófocles é o que ten para min os acentos máis humanos. A eses amores hai que engadir o teatro de Shakespeare na súa totalidade, pero moi especialmente, polo que atinxe ao meu Edipo, teño que mencionar *O Rei Lear*, que tamén é vello e está só e desamparado no medio da noite, coa única compañía do seu bufón.” (A. Penas, comunicación persoal, 22/04/2018).

no que a xustiza e a liberdade non sexan meras ilusións. A lectura do mito que ofrece Penas transita entre dous grandes grupos de ideas que en principio semellan contraditorios pero que compendian case á perfección o sentimento xeral dunha época histórica da que a autora é testemuña e que, en consecuencia, tamén se axeitan á realidade política e social galega daquel tempo (A. Penas, comunicación persoal, 22/04/2018):

A elección dunha vila galega para situar a miña peza viña de seu. Pois o meu Edipo, como todo personaxe mítico, transcende o histórico e devén nun arquetipo que, como tal, é universal. No meu Edipo poderían estar perfectamente representados moitos intelectuais do exilio que, se volvesen daquela, recibirían o mesmo refugamento que o meu personaxe. A obra tiña que suceder de noite, pois estábamos aínda na “Longa noite de pedra” da que falou Celso Emilio.

3.7.6. Conclusións

A volta de Edipo de Ánxeles Penas marca varios fitos insuficientemente recoñecidos no total da produción dramática de tema clásico en lingua galega. Trátase da primeira obra inspirada en textos tráxicos gregos (*Edipo Rei* e *Edipo en Colono* de Sófocles) que obtén un galardón teatral de envergadura, o da nacente Mostra de Teatro Galego de Ribadavia; e tamén é a primeira obra da nosa escolma escrita por unha autora, feito que vale a pena destacar ao ser algo infrecuente tanto nas obras xa vistas como nas vindeiras a abordar neste estudo. Nesta nova achega ao caudal literario dramático galego afóndase, como é obvio, na reelaboración e reinterpretación do mito, talvez non cun propósito claramente político e reivindicativo pero no que si se percibe a pegada do tempo difícil pero cambiante no que saíu á luz.

3.8. CREÓN, CREÓN... (1975) DE XOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ PAMPÍN

3.8.1. Introducción: a obra e o seu contexto

O nome de Xosé Manuel Rodríguez Pampín (1940-1997) adoita aparecer cunha certa frecuencia nos traballos que se fan eco do impacto das literaturas grega e latina antigas na literatura galega contemporánea. A figura deste sacerdote melidao, mestre de relixión católica, fervente defensor da liturxia en galego⁵⁶⁵ e membro do equipo que traduciu a *Biblia* á nosa lingua⁵⁶⁶, aparece sempre asociada á reescrita dos clásicos da traxedia grecolatina en lingua galega grazas a tres obras nadas da súa versátil pluma que o converten, a ollos de Carvalho Calero, nun “especialista na *palliata*” en galego⁵⁶⁷: *Creón, Creón...* (1975), *Ifixenia non quere morrer* (1977)⁵⁶⁸ e *Alcestes* (1978)⁵⁶⁹. Porén, se hai unha obra na que o autor afonda dun xeito insólito na reinterpretación do mito e do texto orixinal de Sófocles esa é *Creón, Creón...* e a ela volvemos para dar con todo aquilo que a converte nun dos textos máis peculiares do teatro galego contemporáneo de tema clásico.

Creón, Creón... é un “intento inacabado de peza teatral que moi ben pode ser completada polo lector ou polo director e actores si o caso se presentase⁵⁷⁰” que sae do prelo no quincuaxésimo número da revista *Grial*⁵⁷¹ en 1975 tras quedar practicamente esquecida polo

⁵⁶⁵ Vid. Caamaño Suárez & Rodríguez Pampín 1980.

⁵⁶⁶ En concreto, Rodríguez Pampín traduce os Evanxeos de Mateo, Marcos e Lucas xunto con Andrés Torres Queiruga. A tradución da *Biblia* ao galego recibirá o Premio Nacional de Tradución en 1990.

⁵⁶⁷ Carvalho Calero 1981: 400.

⁵⁶⁸ *Grial* 55, 1977, pp. 71-101.

⁵⁶⁹ *Grial* 62, 1978, pp. 434-52.

⁵⁷⁰ Rodríguez Pampín 1975: 475.

⁵⁷¹ Cómpre destacar a enorme importancia que tivo esta publicación trimestral na difusión da literatura dramática galega contemporánea a partir da segunda metade do século XX. Nuns tempos especialmente adversos para a cultura que non comulgaba coa uniformidade estética arelada polo réxime franquista, a revista *Grial* (editada en galego por Galaxia) erixiuse

propio autor que lle deu vida durante un tempo que non se especifica, como se reconece no breve limiar achegado nesta mesma publicación (Rodríguez Pampín 1975: 475):

En Lira (Carnota), tracéi este intento inacabado de peza teatral que ficou adormecida na carpeta dos esquezos. Hoxe, unha man amiga veuno despertar do seu longo sono, para publicala en “Grial”. Nembargantes, éme imposible rematala pola sinxela razón, antre outras, de que xa non podo voltar a aquel tempo, nin a aquel lugar, nin a recobrar a espontaneidade coa que foi tencioado. Sai, pois, á luz coma un neno no berce, espido e sin saber andar; pataleando cando chora e pataleando cando rí, asustadizo e sin saber qué decir.

Non hai constancia de que *Creón, Creón...* fose representada nin incluída noutras publicacións posteriores á súa difusión a través de *Grial*. Aínda hoxe en día continúa sendo unha obra moi pouco coñecida, malia ofrecer unha excepcional subversión do mito de Antígona, ao situar do drama nun futuro lonxano e tecnoloxizado.

Con esta revisión do conflito trágico de Antígona, Rodríguez Pampín comeza unha andaina dramática que o levará a reinventar os clásicos grecolatinos ata en dúas ocasións máis, sendo as súas únicas incursións no xénero teatral. Isto non se dá á marxe das tendencias da época, vinculadas á puxante dramaturxia independente⁵⁷² (e tamén pendentes dun contexto social e político de cambios en plena transición da ditadura á democracia), xa que o noso autor tamén aparece como destacado colaborador das actividades do asociacionismo cultural dos anos 60 que precedeu a este novo teatro independente, concretamente coas do grupo coruñés O Facho⁵⁷³.

3.8.2. O tema na tradición

Xosé Manuel Rodríguez Pampín é o primeiro autor teatral galego que trata o material mítico da saga Labdácida sen recorrer ao protagonismo de Edipo. Nesta ocasión, a escollida é Antígona, filla do devandito heroe trágico e Iocasta, tamén tocada pola maldición que remata por destruír a súa familia e un dos personaxes femininos máis influentes da traxedia grega clásica.

Ao longo da historia da literatura, o mito de Antígona coñeceu múltiples versións e interpretacións que parten dunha preconfiguración arcaica seguramente moito máis modesta. Resulta moi difícil reconstruír a prehistoria desta heroína trágica no aparato mítico que antecedeu á traxedia de Sófocles, a primeira e máis célebre adaptación literaria deste mitema, dado que practicamente non se atopan mencións ao personaxe de Antígona con anterioridade ao século V a.C.⁵⁷⁴ e moi probablemente o mitema protagonizado pola nosa heroína tal e como o coñecemos tería sido unha invención de Sófocles.⁵⁷⁵

nun dos grandes referentes culturais e literarios do momento, abeirando todo tipo de xéneros, autores e formas de expresión (Vid. Amado Rodríguez 2010; Fernández del Riego 1954). As tres obras teatrais de Rodríguez Pampín publícanse por primeira vez nas súas páxinas, sendo un dos continuadores da chamada “Xeración Grial” (Vid. Riobó 1999: 32-33, 74).

⁵⁷² Aínda que en rigor non se debe incluír na plena dramaturxia independente, pois Xosé Manuel Rodríguez Pampín adoita aparecer adscrito a un “Grupo de Enlace” (vid. Lourenço Mória 2013: 45), cuxo período de actividade iría dos anos 50 aos 60. Esta xeración de autores tería actuado a modo de ponte entre a dramaturxia galega precedente (e anterior á Guerra Civil Española) e a produción dramática posterior.

⁵⁷³ Fansé eco desta estreita vinculación Lourenzo (fundador do grupo O Facho) e Pillado Mayor (1987: 63), Lourenço Mória (2013: 63), quen destaca o seu labor como director teatral do grupo en 1970, e Amado Rodríguez (2012: 360).

⁵⁷⁴ Vid. Cairns 2016: 1-10; Cingano 2003: 69-84; Picklesimer 1998: 349-61; Steiner 1987: 91-112.

⁵⁷⁵ As fontes antigas achegan unha información tan escasa como difusa sobre a orixe e percorrido do personaxe de Antígona se o comparamos coa preconfiguración de Sófocles (vid. Steiner 1987: 91-4): por unha banda, a *Edipodía*, cuxo argumento coñecemos a través de Pausanias (IX, 5, 10-11), conta que Edipo contraeu de novo matrimonio tras o suicidio de Iocasta (ou Epicasta, como a nomea Pausanias e como aparece na *Odisea* homérica) con Eurigania e que con ela tivo aos seus catro fillos, incluída unha Antígona que, polo tanto, non tería nacido dunha unión anómala e non estaría tocada pola maldición dos

Segundo algúns estudiosos, Sófocles tería decidido convertela na figura protagónica da súa traxedia homónima (moi probablemente representada cara o 442 a.C.) e centrarse no seu conflito trágico particular como resposta a unha coxuntura política e social moi concreta. O propósito de Sófocles ao escribir a obra e as circunstancias que rodearon a súa representación e posterior recepción (a obra gozou de tal éxito que Sófocles foi nomeado estratego ao ano seguinte durante a campaña de Atenas contra os samios⁵⁷⁶) aínda hoxe propician a formulación de todo tipo de hipóteses, nas que mesmo entra a posibilidade de que o traxediógrafo pretendese establecer un paralelismo entre Creonte e un Pericles que por aquel entón acusaría unha certa deriva autoritaria⁵⁷⁷. Malia teren moito interese todas estas reflexións sobre a lectura política da propia *Antígona* de Sófocles, comentalas polo miúdo requiriría un espazo do que arestora non dispoñemos e que tampouco resulta máis relevante que a recepción e interpretación posteriores.

Polo tanto, consideramos a traxedia *Antígona* de Sófocles, moi celebrada na Atenas do seu tempo, como o punto de partida de todas as relecturas que se fixeron ao longo dos séculos. O drama sofocleo céntrase na dura pugna que manteñen Antígona e Creonte tras o funesto resultado do enfrontamento bélico entre Eteocles e Polinices, irmáns de Antígona e ambos vítimas mortais da loita fratricida polo poder en Tebas. Após a contenda, o corpo de Eteocles é homenaxeado e enterrado, mais o cadáver de Polinices permanece insepulto e sen as debidas honras fúnebres dada a súa consideración de traidor á patria, algo que Antígona rexeita de plano apelando a un sentido da xustiza e a un fondo respecto pola liñaxe familiar que van máis aló das leis que a humanidade se autoimpuxo⁵⁷⁸.

O enfrontamento entre Antígona e o seu tío Creonte, que detenta o poder en Tebas, vén dado pola obstinación da primeira en incumplir o mandado polo segundo. Antígona insiste (a pesar das advertencias do propio Creonte e da súa irmá Ismene) en dar cumprimento a unha obriga familiar e a unha antiquísima “lei non escrita⁵⁷⁹” enterrando a Polinices, feito que inmediatamente é contestado e castigado por Creonte, sen que este sospeite de que acaba de

Labdácidas. Por outra banda, a función de Antígona como guía do seu pai cego no exilio tamén podería ser unha innovación de Sófocles para o seu *Edipo en Colono*, xa que doutras fontes antigas, que inclúen a épica arcaica fragmentaria (*Tebaida*) e de novo Pausanias, despréndese que Edipo podía ver e que tería permanecido en Tebas mesmo como rei (vid. Picklesimer 1998: 352-3). Outros trazos argumentais que seguramente tampouco estaban no mito arcaico serían o compromiso de Hemón e Antígona, posto que segundo a *Edipodia* o primeiro tería sido devorado pola Esfinxe xa antes de que Edipo a vencera (vid. Bernabé 1979: 56), ou o propio enfrontamento entre Antígona e Creonte polo cadáver de Polinices, ao que só se alude no final dos *Sete contra Tebas* (467 a.C.) de Esquilo (vv. 1005-1055) nun tramo final considerado espurio por moitos e que podería ter sido un engadido posterior que conectaría a obra esquilea coa de Sófocles (vid. Bañuls Oller & Crespo Alcalá 2008: 17-43; Crespo 2004: 430; Picklesimer 1998: 355).

⁵⁷⁶ Vid. Orsi Portalo 2005: 151.

⁵⁷⁷ Vid. Pino Campos 2010: 170-86.

⁵⁷⁸ Os conceptos de δίκη e φιλία, son determinantes para entender a postura de Antígona no conflito trágico, por unha banda “el concepto *dike* constitúye, casi en su totalidad, el resorte de la acción de nuestra osada protagonista femenina, Antígona [...] Su oposición a los dictámenes del regente viene dada por el sentido de justicia, *dike*, que la Antígona de Sofocles aplica [...] El concepto *dike*, susceptible de personificación ya en textos clásicos, posee connotaciones primigenias asociadas al sentido de respeto y consideración hacia los miembros de una comunidad. *Dike*, por lo tanto, tomado como principio rector de la humanidad, sobrepasa los límites de los convencionalismos revelando matices más amplios y complejos, los cuales están en conexión con los deberes humanos, familiares y religiosos del ser humano.” (Cendán Teijeiro 2016: 172-3). Por outro lado, o concepto de φιλία amósase aínda con máis complexidade: “In *Antigone* the poet exploits ambiguities inherent in the Greek usage of *philos*. The Homeric usage is at first sight puzzling, but can be explained in the light of the early heroic society: this is a word which can be applied to whatever the hero can rely upon in a hostile world, whether it be his family, his friends, his dependants, or his own stout heart. Many later reactions stem from this, including the ubiquitous maxim that one should “do good to one’s friends and harm to one’s enemies”. A special –and specially that, not least in tragedy (and so in Aristotle’s *Poetics*). Whether because the family –and in a lesser degree any bond of loyalty and mutual dependence– generates affection, or for whatever reason, *philos* the adjective commonly– and *philein* the verb virtually always– connote some degree of love (or liking); the words are common of lovers and *philon* comes to be used of anything of which you are fond. In *Antigone*, it would seem, two ambiguities come into play: there is *philia* as kinship, and there is *philia* as a socio-political relationship; there is a *philia* as kinship, and *philia* as affection. Both are involved in the question of burial.” (Winnington-Ingram 1980: 129).

⁵⁷⁹ Vid. Knox 1964: 94-8.

traer a desgraza sobre el e a cidade ao incorrer en ὄβρις. Antígona suicídase tras ser cruelmente recluída nunha cova por orde de Creonte. A decisión deste, quen rectifica a súa resolución demasiado tarde, tamén leva por diante ao seu fillo Hemón (que se quita a vida ante a tumba da súa amada Antígona) e á súa esposa Eurídice (que tamén decide darse morte a si mesma ao saber do acontecido).

Aínda que esta podería ser unha sinopse moi válida da traxedia de Sófocles, o certo é que o acto de desobediencia de Antígona, o seu enfrontamento co poder establecido e as súas consecuencias suscitan todo tipo de interpretacións que doadamente atopan acomodo nun texto tan aberto⁵⁸⁰ pero que poderían confluír no seguinte (Librán Moreno 2008: 117):

Una y otra vez, la conciencia moral y política de Occidente regresa a Antígona en momentos de turbación espiritual. ¿Qué hay en esta obra como para obsesionar a titanes del pensamiento de la magnitud de Goethe, Hegel, Kierkegaard o Brecht, como para transformar a Antígona en signo de la Resistencia antinazi, emblema del movimiento de liberación femenina, o encarnación del espíritu humanitario de reconciliación durante la carnicería de la Gran Guerra del 14? [...] La respuesta es que a pocos textos en la historia de la humanidad les ha sido dado expresar con semejante lucidez los cinco conflictos principales de la condición del hombre: varón contra mujer, madurez contra juventud, sociedad contra individuo, vivos contra muertos, hombre contra Dios. Sófocles demuestra que en esta oposición no cabe negociación posible. *Antígona* explora la razón de ambas partes a fondo, presenta con ecuanimidad las tesis de uno y otro oponente y acaba demostrando que, como signos lingüísticos, los principios metafísicos presentes en el drama se definen y adquieren su valor precisamente en la colisión, la oposición, el choque. Al mismo tiempo, la obra es una exploración de dos principios políticos que han resonado con fuerza en el siglo XX: acción y rebeldía contra la injusticia (Antígona) frente a pasividad y conformismo (Ismene) y la “delgada línea roja” que separa al gobernante enérgico del tirano brutal (Creonte).

Este é o principal motivo polo que atopamos Antígonas en case todas as épocas e en case todas as literaturas. Xa na mesma Atenas, Eurípides tería composto un retrato moi diferente de Antígona (hoxe perdido) que, malia todo, seguía tendo como base o precedente sofocleo⁵⁸¹; e ofrecería outro tratamento máis do personaxe nas súas *Fenicias* (ca. 411 a.C.). Sófocles tamén amosaría outra faceta do personaxe en *Edipo en Colono* (401 a.C.) e, posteriormente, a traxedia

⁵⁸⁰ “La *Antígona* de Sófocles [...] ha sido objeto de todo tipo de estudios y ha sido contemplada desde diversos aspectos, desde épocas históricas muy lejanas a la suya, así como por culturas muy diferentes. Podría decirse que sirve como espejo en el que se miran la religión, la filosofía, la teoría y la praxis política, el feminismo y otros muchos “ismos”, los derechos humanos, etc... Ha sido fuente de recreaciones y reescrituras teatrales innumerables, donde se actualizan aspectos diversos en los que fijan su atención y sus convicciones los autores o las autoras y que, por tanto, la convierten en un magnífico ejemplo de lo que hoy consideramos una “obra abierta”, que goza de un prestigio multiseccular, o, en otros términos, lo que se considera una obra clásica que se engrandece precisamente por estas múltiples lecturas.” (Pociña & López 2010: 355-6)

⁵⁸¹ Bettini e Guidorizzi (2008: 155) recollen o argumento desta traxedia: “Muy alejada de la *Antígona* de Sófocles estaba la protagonista del homónimo drama de Eurípides. Probablemente el argumento de la *Antígona* de Eurípides queda resumido, de manera integral o contaminado con otras tragedias, por el mitógrafo latino Higino que narra una historia llena de tramas y golpes de escena: una vez escapada de la condena a muerte por parte de Creonte, esta Antígona no se inmola como la heroína de Sófocles para reafirmar las eternas leyes no escritas de los dioses; más una muchacha normal que una heroína sublime, huye a los montes llevando en su vientre al hijo de su amado Hemón, que traerá al mundo en un lugar salvaje, como había sucedido en otro tiempo con su padre Edipo. Seguidamente, Antígona será descubierta y arrastrada ante Creonte que la condenará a muerte.” Librán Moreno (2008: 127) destaca a principal innovación eurípidea con respecto a Sófocles: “De la *Antígona* perdida de Eurípides sabemos poco. Hemón y Antígona entierran juntos el cadáver de Polinices. Hemón rescata a su prometida de la tumba en la que está encerrada y tienen un hijo. Al hacer a Hemón partícipe de la empresa de Antígona, Eurípides se deshace de la profunda soledad existencial de Antígona, uno de los rasgos principales de la versión sofoclea.” (Librán Moreno 2008: 127) Cfr. Picklesimer 1998: 347-8.

grega do século IV a.C. volvería a Antígona⁵⁸². Xa máis adiante, a traxedia latina acusaría tamén a influencia de Sófocles⁵⁸³. E así de xeito practicamente ininterrompido ata o que Librán Moreno (2008) denomina “el siglo de Antígona⁵⁸⁴” e do que tamén dá boa conta a obra de George Steiner⁵⁸⁵, imprescindible para entender a recepción do mito e da obra de Sófocles ao longo dos séculos e que, non en van, abre o primeiro capítulo da súa reflexión sobre *Antígona* do seguinte xeito (Steiner 1987: 15):

Entre alrededor de 1780 y 1905 poetas, filósofos e intelectuales europeos sustentaban la difundida opinión de que la *Antígona* de Sófocles era no sólo la más excelente de las tragedias griegas sino una obra de arte más cercana a la perfección que cualquier otra producida por el espíritu humano.

En efecto, *Antígona* foi a obra predilecta da intelectualidade europea do século XIX, un interese raiano na obsesión que acada o seu cénit co “Romanticismo post-revolucionario (1795-1850)⁵⁸⁶”, época na que coinciden autores e pensadores da talla de Hegel⁵⁸⁷, Hölderlin⁵⁸⁸ ou Kierkegaard⁵⁸⁹, que se centrarán dun xeito ou outro na heroína trágica de Sófocles. Incluso despois do século XIX, o mito será a miúdo recuperado como “signo de protesta y súplica de reconciliación⁵⁹⁰” nun convulso século XX no que se viven dous grandes conflitos a escala mundial e, no caso de España, unha guerra civil que figuras como María Zambrano⁵⁹¹ identifican plenamente coa loita entre Eteocles e Polinices. Nesta centuria tamén achamos moi notables contribucións do teatro europeo, entre as que destacan a versión que Jean Anouilh representa na Francia ocupada polos nazis, *Antígona* (1942), e que será unha das reescritas máis influentes da era contemporánea; ou a de Bertolt Brecht (1948)⁵⁹². Resulta imposible dar conta do inventario das reescritas e interpretacións das que foi obxecto a *Antígona* sofoclea na súa

⁵⁸² “Este argumento [o da *Antígona* de Eurípides], en el que el amor entre Antígona y Hemón tiene mucho más peso que en la obra de Sófocles, reaparece en la tragedia homónima de Astidamante (siglo IV a.C.), también perdida. En ella, Antígona y Argia, viúda de Polinices, unen sus fuerzas para sepultar el cadáver de éste. Argia consigue huir a Argos, pero Antígona es sorprendida en el intento y entregada a su prometido Hemón para que le dé muerte. Hemón finge ejecutar a Antígona y la oculta entre pastores. Antígona tiene un hijo de Hemón en su escondite. Pasan los años: el vástago de Antígona y Hemón es reconocido por Creonte, de resultas de lo cual Hemón, para evitar la separación y el castigo, mata a Antígona y después se suicida.” (Librán Moreno 2008: 127).

⁵⁸³ Destacan as achegas de autores como Lucio Acio (cuxa *Antígona* tamén se perdeu), Séneca (*Fenicias*) ou, xa fóra do xénero trágico, a reelaboración da *Tebaida* a cargo de Estacio (vid. ibid. 127-8; Steiner 1987: 91).

⁵⁸⁴ Ibid. 129.

⁵⁸⁵ Vid. Steiner 1987: 15-85.

⁵⁸⁶ Librán Moreno 2008: 129.

⁵⁸⁷ “El problema del choque entre lo masculino y lo femenino, lo íntimo y lo comunal, ejemplificado en la mutua e irreducible incompreensión entre Antígona y Creonte, obsesionó a Hegel, en quien *Antígona* es un subtexto tan recurrente como Homero en Platón [...] Antes de Hegel, el Creonte que encontramos en la literatura europea es un derivado cada vez más inhumano y monstruoso del antihéroe de Estacio. Hegel devuelve al Creonte sofocleo, con toda su ambigüedad, al centro de la discusión. La tesis de Hegel es decisiva en la exégesis posterior del problema fundamental de *Antígona*. Prácticamente, la historia de la interpretación de este drama en el siglo XX consiste en una toma de posesión a favor o en contra de su concepción de tío y sobrina como encarnación de dos derechos igualmente justificados” (ibid. 129-31). Vid. Steiner 1987: 28-42

⁵⁸⁸ “El redescubrimiento de las “traducciones” de Sófocles hechas por Hölderlin y en particular de su *Antigonä* llegó mucho más allá de la esfera de los estudios clásicos. No es exagerado afirmar que este texto es decisivo en la hermenéutica moderna y en la teoría y práctica de la comprensión semántica. La *Antigonä* lleva al extremo la radicalización de los medios de léxico y de sintaxis, el desplazamiento de las convenciones lógicas y de la referencia exterior del discurso ordinario a una coherencia internalizada de la metáfora y los conjuntos de imágenes.” (Steiner 1987: 59). Vid. ibid. 58-82; Librán Moreno 2008: 132-3.

⁵⁸⁹ “Antígona en Kierkegaard es una fantasmagoría, una reflexión sobre la culpa inocente y la transmisión del pecado original al cristiano individual, que acaba en divorcio de la intención original de Sófocles.” (ibid. 132). Vid. ibid. 131-2; Steiner 1987: 48-58.

⁵⁹⁰ Librán Moreno 2008: 133.

⁵⁹¹ Vid. Trueba Mira 2012: 11-120.

⁵⁹² Vid. Librán Moreno 2008: 136-40.

totalidade, mais podemos achegarnos a algunhas delas a través da obra de Steiner⁵⁹³, a lectura en clave feminista de Judith Butler⁵⁹⁴, ou dos estudos de Bañuls Oller e Crespo Alcalá⁵⁹⁵, Douglas Cairns⁵⁹⁶, ou Andrés Pociña e Aurora López⁵⁹⁷.

3.8.3. Estrutura e liñas argumentais

A “traxedia do futuro⁵⁹⁸” de Rodríguez Pampín introduce o choque entre Antígona e Creonte no puro experimentalismo teatral e desubicando o drama de Sófocles da súa ambientación canónica. Certamente, esta é unha traxedia única na súa especie, dado que é a única traxedia da nosa escolma que é levada a un mundo distópico e futuro, a diferenza doutras reescritas e reactualizacións que traen os personaxes a un pasado próximo ou á propia actualidade do autor. Malia todo, a escenografía suxerida é sobria: “un salón cunha silla” e “unha porta ao fondo e outra á dereita⁵⁹⁹”, que nos devolven ao emprazamento da acción principal nun espazo interior e non público, como xa anteriormente o fixeran *Orestes* de Arcadio López Casanova ou *Romería ás covas do demo* de Manuel Lourenzo. Mantéñense os principais caracteres da traxedia sofoclea: Antígona, Ismene, Creonte (aquí chamado Creón), Eurídice e Hemón; e engádense outros que responden ás pretensións “futuristas” de Rodríguez Pampín: un músico, un home da limpeza e un electricista. Por último, destácanse “tódolos mortos da terra, que non se ven⁶⁰⁰”.

As indicacións previas tamén inclúen unha serie de precisións en principio sorprendentes: “os espectadores non deben aplaudir”, “hai intermedios pero non descansos”, “non hai fin e nunca caerá o pano⁶⁰¹”. Un narrador externo ao drama, ao xeito dos prólogos da traxedia clásica⁶⁰², introduce a historia (dividida en seis escecnas) mais cunha diferenza significativa, actúa como un condutor constante da mesma, posto que non aparece só ao comezo (Rodríguez Pampín 1975: 476):

Donas e cabaleiros: Antes de nada téñovos que pedir un favor. ¿Queredes soñar un pouquiño? Pois avante. No mundo xa non hai guerras, nin fame, nin crases sociáis, nin magoantes aristocracias de cartos nin do esprito.

Baixo Creón, gobernador xeral da nova Tebas, o mundo acadou a felicidade pola que tanto loitara.

Pero non vos riades. Xa sei que leedes os xornáis, que oídes moitos discursos, que concedes moitas teorías, pero eu fálovos en serio. Creédeme; trátase dunha traxedia feita coa madeira dos vosos soños; compre a voso laboura.

Xa sabedes que Eteocles e máis Polinice morreron hai pouco. Héroe e traidor, os dous son as derradeiras vítimas da fecunda loita da que xurdéu o paraíso no que nos atopamos. Cousa que imos celebrar, naturalmente cunha festa, pero como non quero darvos unha malleira, pois de festas xa estades fartos, empezaremos o conto co seu remate. Vexamos logo.

⁵⁹³ Vid. Steiner 1987.

⁵⁹⁴ Vid. Butler 2001.

⁵⁹⁵ Vid. Bañuls Oller & Crespo Alcalá 2008: 195-602.

⁵⁹⁶ Vid. Cairns 2016: [115]-54.

⁵⁹⁷ Vid. Pociña & López 2010.

⁵⁹⁸ Rodríguez Pampín 1975: 475.

⁵⁹⁹ Ibid. 475.

⁶⁰⁰ Ibid. 475.

⁶⁰¹ Ibid. 475.

⁶⁰² Vid. Fuentes González 2007: 31-3.

Comeza así a primeira escena (ibid. 476-8), na que a festa de conmemoración da derradeira loita vivida en Tebas vén de rematar. Os músicos abandonan a estancia e só un repara nunha Antígona tristeira e pensativa. O músico e Antígona falan e divagan (“Antígona cansouse no día en que non puido bordar a plumaxe dun pavo real. Nin sequera bordar un pensamento, pequeniños como son.⁶⁰³”) ata que entra Ismene buscando a súa irmá, á que increpa por non terse despedido de ningún dos convidados nin ter participado na festa (“¡Miña nena xa non hai meigas! De seguro que non te lembrarías desas cousas si bailaras⁶⁰⁴”). A escena preséntanos a Antígona como unha moza melancólica que non acha pracer en nada (“Vin os sorrisos morrer nos mesmos olliños que os alumearon, nos mesmos beizos de onde xurdiron⁶⁰⁵”) e que semella andar na procura de algo que se antolla imposible. Os personaxes abandonan o escenario e conclúe a primeira escena.

Intervén de novo o narrador na apertura da escena segunda (ibid. 478-9) e presenta a un Creón avellentado e resignado ao paso do tempo, despojado da súa condición rexia e que entra “en albornoz cun vaso na man⁶⁰⁶” (“Pero se temos aquí ao Gobernador Xeral. De seguro que co bicarbonato a voltas.⁶⁰⁷”), compartindo as súas coitas con Eurídice mentres bebe sal de froitas (ibid. 479):

¿Por qué me martirizas tí cos teus laios? ¡Espera! Non me gusta agarrarme ao pasado, pero contigo é a única maneira de termar do presente, do agora. ¡Non é certo, non! ¡Sí, magóame ver as túas meixelas rachadas, por esa man, esa maldita man, a noxenta e bestial man do tempo! ¿Qué ganas con chorar? Mergullámonos nun tecedeiro e despiadado outono ¡Miña rula! ¿Qué pode ofrecerche xa o peito de Creón? Pero vaite, durme. Creón non pode ser débil.

Unha breve pausa separa a despedida de boas noites que se dedican Creón e Eurídice ao remate da segunda escena da entrada de Antígona coa que abre a terceira escena (ibid. 479-81). A conversa inicia cun íntimo e tenro momento entre tío e sobriña no que agroman as lembranzas do pasado (“Séntate nos meus xionllos coma noutro tempo⁶⁰⁸”). Creón amósase preocupado pola infelicidade de Antígona (“Hastra paréceme que por vegadas deixas de sorrir.⁶⁰⁹”) e interésase pola relación entre ela e Hemón, mais a charla vólvese incómoda cando á pregunta de Creón (“¿Cal é o antoxo da miña anduriña?⁶¹⁰”) Antígona responde “ir á tumba de Polínice pra deixarlle unha froi⁶¹¹” (ibid. 480):

¡Miña nena! ¿Coidas que toleo? ¿Queres arar os océanos enteiriños? Pois ¡hala! pero perder o tempo cuidando mortos... ¡Vive, disfróita! Tés a vida por diante, nona tires en podremias. ¡Vamos, non te poñas así! Non te esquezas de que mañán tedes que preparar as cousas pra o viaxe interplanetario. ¡Tanto como che gustaban a tí cando eras pequena! ¿Lémbraсте en Venus, cando me pediches a terra pra xogar ás canicas? ¡Ai, que toliña! Noutra vegada pasaches toda a noite chorando porque querías unha Galaxia pra facer un collar. Tí, sempre, sempre pedindo cousas sin xeito. Pero

⁶⁰³ Rodríguez Pampín 1975: 477.

⁶⁰⁴ Ibid. 477.

⁶⁰⁵ Ibid. 478.

⁶⁰⁶ Ibid. 478.

⁶⁰⁷ Ibid. 478.

⁶⁰⁸ Ibid. 479.

⁶⁰⁹ Ibid. 479.

⁶¹⁰ Ibid. 480.

⁶¹¹ Ibid. 480.

¡levarlle unha frol a un morto! Anda a dormir e non penses máis neso. Cando vos caseades heivos regalar unha casaña en Marte. A dormir agora.

Creón rexeita con dozura a petición de Antígona e ínsta a que non viva ancorada á memoria dos mortos e viva a súa plena mocidade. Antígona retírase e Creón cre zanzado o asunto, mais o propio narrador ao final da escena terceira anticipa os acontecementos, ao mesmo tempo que xoga cos coñecementos que a hipotética audiencia poida ter do mito (ibid. 480-1):

De seguro que todos vós estaredes vendo a Antígona, aproveitando a escuridade e o pouco tráfico da noite, correr deica o cementerio a deixar unha frol na campa de Polínice.

Pois non. Antígona durme coma todos, os que poden dormir, claro. Non pensedes que a súa arela é cumprir sinxelamente un vello rito, non, seríamos inxustos con Antígona si así cavilásemos.

Ela esperará que haxa bó sol, que a xente apreixe a vida ben forte e de tódolos xeitos, que as rúas estén ben regadas polo novo día. Entón sí, sementando na xente unha meirande interrogación –vós dirédesme si hai angueira máis triste– axionllarase nas campas dos seus hirmáns e pregoará cas súas mans unha canción esquecida na Nova Tebas.

Pero coidadiño coa pimenta da compasión. Antígona nona perdonaría e moito menos si dixeramos: ¿Antígona? ¡Bah, unha rebelde!

Alborexa un día máis na nova Tebas e dá comezo unha escena cuarta (ibid. 481-2) na que a acción se detén e se desenvolve unha certa comicidade na discusión absurda entre o electricista e o home da limpeza, que recollen e reordenan o salón após a festa. Só a aparición de Hemón preguntando polo seu pai interrompe por un intre as ocorrentes disquisións dos dous traballadores.

A quinta escena (ibid. 482-5) céntrase en primeiro lugar na relación paternofilial entre Creón e Hemón e as tensións que xorden na mesma, sendo a complicada relación de Hemón coa súa amada Antígona un dos puntos nos que máis se nota esta tensión (ibid. 483):

Hemón. – Nono sei. Onte mesmo antes da festa abrazóume máis leda ca nunca espallando os sorrisos de sempre. Apretóume forte como acugulando e apreixando a vida enteira nos seus brazos. Miróume aos ollos e de súpeto crebóuselle o sorrir e os brazos escorrexeron sin forza. Arredóuse e dixo: “Tamén nos teus ollos hai noite, Hemón”. ¡Ah...!

Creón. – Eso si que non? ¿eh? ¡Chorar, nunca! Toda a miña vida pra que o meu fillo non sinta necesidade de chorar, e cando máis seguro estaba, velo ahí choromicar por unha rapariga histérica que soio pensa en levar froles aos mortos. ¡Cala, prohíboche chorar! Queredes facer desta casa unha cova. Estadés todos tolos.

Os saloucos de Hemón non abrandan a un Creón que se mostra inflexible ao valorar a debilidade do seu fillo (“non é máis que un neno⁶¹²”). Hemón rexeita o consolo de Eurídice e acompaña a seu pai ao laboratorio. Cara o final da escena prodúcese un intercambio paulatino dos personaxes no escenario entre diálogos de transición e escasa relevancia dramática, ata que se concreta a mudanza á escena sexta.

A sexta e última escena do drama (ibid. 485-92) comeza coa reprimenda de Ismene a Antígona, pois descobre que desobedeceu o mandado de Creonte (“¡Xa sei a onde fuches!

⁶¹² Ibid. 483.

Todos temos algo por que teimar, pero tí és a máis tola. ¡Ah! Estóu vendo a xente a falar, ¿non vístedes a Antígona levar froles aos... boeno, é mellor calar?⁶¹³) e continúa apelándoa a que esqueza o sucedido (ibid. 486):

Ismene. – [...] Coidas que son de pedra. ¿Qué queres que faga? Enseñáronme a vivir, a non podreecer. ¿Atópasme débil non sí? Despréciasme...

Antígona. – ¿Despreciar, por qué? Quen sabe si a débil non seréi eu. Todos a falarme tanto de vivir, que xa non sei si saberéi... e teño medo... Cando era nena nunca tiven medo, pero agora... Por vegadas coido que me asulago nunha borraaxeira infinda. Anque de pequena tiven medo unha vez. Cando mamai me levóu aos raios X. Iña moi leda, apagaron as luces e mamai tíñame collida da man, pero de súpeto ceibóuma e... non puider nin berrar. Tampouco agora deixan, está prohibido berrar, porque molestas.

Ismene. – Eu tamén teño medo, pero hai que gardalo. ¡Poñer a careta e hala! Divírtome, divírtome ¿qué? Moitas vegadas cando desperto sinto unha friaxe por todo o corpo... coma si a luz do sol se tornase oscura. Antes viña mamai a darnos un bico e todo o medo desaparecía. Agora... calemos, non falemos dos nosos pais. ¡Si Creón nos oi...!

Hemón, que tamén se entera do sucedido, increpa á súa amada (“¡Antígona, Antígona, que tecedeira és! [...] ¿A qué veñen esas manías, esas noxentas manías?⁶¹⁴”) aínda que logo acaba por renderse á obstinación de Antígona (“Meu querido Hemón si me deixase desas tolemias, tí xa non me quererías.⁶¹⁵”). A continuación, un acoutamento marca unha pausa e a segunda parte desta sexta escena dá comezo cunha intervención do narrador (ibid. 487-8):

Temo que todos vós sintades unha gran decepción coa Nova Tebas, pero tamén – ¿por qué non decilo?– unha segreda satisfacción.

Sí, seguramente tiñades medo da felicidade dos novos tebanos e seguramente un sorriso maliño iría alumeando as vosas facianas cando sentíades chorar, pregar, ter celos, adocerse do estómago, da cabeza ou dos anos; cando vos parecían ridículos, estúpidos e hastra cando deixaban caer dos seus beizos nada máis ca eso, as palabras axeitadas. Coma todos nós.

¿Pero non lle puxemos a etiqueta de traxedia a todo este tinglado? Si é certo que o cume da traxedia está aló onde o sorriso empeza, poida que xa non temos máis que facer; pero si a traxedia non remata hastra que o sorriso non se devala, ¡sigamos pra diante!

Creón, anoxado ao ver infrinxida a súa lei, discute con Hemón, que trata de xustificar a conduta de Antígona e impedir que o seu pai cometa unha insensatez nun intento por defender a orde establecida (ibid. 488):

Hemón. – [...] Vai ao cemiterio a lle levar froles aos mortos, ¿e qué? ¿Vai haber máis accidentes de tráfico por eso?

Creón. – Esa argalleira tente aparvado, Hemón. Xa non razones. Acabará toleándonos a todos. ¡Ves, ves, e dís que non ten importancia? ¡Tí engaiolado, e contigo remataremos indo todos en procesión aos cemiterios, quero dicir ás esterqueiras esas. Pero non será así por moito que teime esa rapariga. ¡Faréi

⁶¹³ Ibid. 485.

⁶¹⁴ Ibid. 486.

⁶¹⁵ Ibid. 487.

desaparecer as esterqueiras todas! Antígona xa entrará polo vieiriño... polo conto que lle ten.

Creón enfurécese ante a pusilanimidade e o apoucamento de Hemón, ao que acusa de ser pouco home e un “mal fillo⁶¹⁶” por deixarse levar por Antígona. Esta aparece de súpeto para enfrontarse a Creón. Neste *agón* final, ambos dirimen as súas diferenzas, cada vez máis violentamente (ibid. 490-1):

Antígona. – [...] Vós achegádesvos ás persoas pola puntaña dos dedos. Non pasades das uñas. ¡Non foi nas mans de Entocles nin nas de Polínice onde eu deixéi as froles senón que foi enriba dos seus corazóns!

Creón. - ¡Mortos, mortos! Atende. ¡Ou esquecelos ou morrer con eles!

Antígona. – Entón, meu querido Creón, asulágate en tí mesmo, terma das túas propias raíces, non te achegues a ninguén. ¡Morde e mantente da túa apodrecida sabía que vai acabando! ¡Acabando!

A disputa recrúase cada vez máis ata que Creón, decidido a manter a nova orde custe o que custe, abandona a idea de castigar a Antígona (“Xa non vales nin pra encerrar⁶¹⁷”) e decide darlle morte el mesmo, esganándoa coas súas propias mans. Antígona “cae morta⁶¹⁸” non sen antes reafirmarse nos seus principios e anticipando a pegada que deixarán aos seus actos na historia (ibid. 492):

Antígona. – Apañaréi nas miñas mans todo o sufrimento humano, toda a delor humano de milleiros e milleiros de anos e botaréicho á cara. Non, Creón, non poderás.

Creón. – Liais coma un animal.

Antígona. – Probe Creón, no teu mundo xa nin o consolo queda de enterrar con amor.

Creón ordena que retiren o cadáver cunha absoluta frialdade (“¿Servicios de Hixiene? Pase polo pazo do Gobernador. Gracias.⁶¹⁹”) e o narrador clausura o drama (ibid. 492):

O noso Gobernador vai tomar bicarbonato. Logo enterarase do suicidio de Hemón. ¡Qué egoísta!, dirá Creón; logo virá o de Eurídice, ¡vella, estaba vella! Retrincaré e voltará a tomar bicarbonato.

Pero descoidade, na futura Tebas non haberá máis mortos. A derradeira Antígona será condenada a bailar enriba das esterqueiras municipais eternamente; sobor das cinzas dos que xenerosa ou egoístamente loitaron séculos e séculos por unha Humanidade menos desgraciada.

3.8.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

A reelaboración distópica que Xosé Manuel Rodríguez Pampín aplica ao mitema de Antígona dá como resultado unha das subversións máis profundas do argumento trágico orixinal que se aprecian na literatura dramática galega de tema clásico. Certamente, a súa reescrita é única no total da produción dramática galega centrada nos mitos grecolatinos e manterá as súas innovacións plenamente vixentes até a estrea e publicación de *Memoria de*

⁶¹⁶ Ibid. 489.

⁶¹⁷ Ibid. 491.

⁶¹⁸ Ibid. 492.

⁶¹⁹ Ibid. 492.

Antígona (1998) de Quico Cadaval e Xavier Lama, unha achega xa posmoderna á saga dos Labdácidas⁶²⁰.

Malia incorporar caracteres secundarios cuxa presenza na traxedia resulta rechamante (o músico, o home da limpeza e o electricista), Rodríguez Pampín mantén os personaxes principais da traxedia clásica de Sófocles (agás Tiresias, o garda e o propio coro) e sométeos a un singular tratamento, cun propósito claramente desmitificador, a veces grotesco ou excéntrico como resultado da mestura de influencias (principalmente, o traxediógrafo ateniense e Anouilh) e da desubicación espazo-temporal da trama, que a achega á literatura distópica. O proceso de desmitificación chega a tal punto que vemos aos antano heroes e heroínas do mito orixinal facendo cousas banais e cotiás, sendo un dos exemplos máis ilustrativos o Creón que se nos presenta na escena segunda, ataviado cun albornoz e tomando bicarbonato para aliviar os malestares dixestivos⁶²¹. O elemento divino e sobrenatural desaparece por completo na reescrita de Rodríguez Pampín, polo que a tradicional disxuntiva entre dar cumprimento ás leis humanas ou ás leis dos deuses perde toda relevancia no devir do conflito trágico. Antígona perde certo protagonismo en favor dun Creón cuxo valor antagonista na obra de Sófocles non sempre se acepta de xeito unánime, ao ser esta unha das pezas trágicas que máis invita á reflexión sobre cuestións morais de gran calado na condición humana⁶²². En efecto, Rodríguez Pampín recupera a dura pugna que Creonte e Antígona manteñen non só polo recoñecemento das súas demandas éticas e políticas, senón tamén polo seu propio heroísmo trágico no marco do drama⁶²³. Aínda que, polo xeral, é Antígona a que adoita saír vencedora desta última batalla, hai unha marxe para a dúbida e a reinterpretación que permiten que nalgunhas ocasións a figura despótica e arbitraria de Creonte sexa parcialmente “indultada” e se trate de humanizar a súa conduta, amparando os seus actos nas obrigas e responsabilidades que atinxen a un home de estado⁶²⁴. E en *Creón, Creón...* percíbese en parte este propósito humanizador, que fai que as súas faltas non sexan consecuencia directa dun exercicio corrupto e inicuo do poder, senón máis ben dun erro que se comete case sen pretendelo. As súas relacións familiares son moi complicadas, apenas consegue manexar a súa relación con Hemón, a quen ve débil e pouco viril (“¡Loita, Hemón, loita, esixe! Sé un home!⁶²⁵”), e coa súa esposa. Aínda así, hai momentos nos que se amosa caritativo e doce, asemellándose moito ao Creonte de Anouilh⁶²⁶, especialmente cara

⁶²⁰ Vid. Heras 1998: 25-32.

⁶²¹ Vid. Rodríguez Pampín 1975: 478-9.

⁶²² Vid. Garvie 2016b: 35-8; Knox 1964: 62- 116; Librán Moreno 2008: 121-3.

⁶²³ “Creon seems at first sight to be the hero of the play. He is the one who, like the Aristotelian tragic hero, is a man of eminence, high in power and prosperity, who comes crashing down from the pinnacle of greatness, and it is he who speaking in terms of the length and importance of his role (especially in the second half of the play) is the protagonist. But he lacks the heroic temper. In Creon we are presented with the spectacle of a man who displays every symptom of heroic stubbornness, who is placed in the classic situation of the sophoclean hero, expressed in the appropriate formulas, but who is swayed by advice, makes major concessions, and collapses ignominiously at the first real threat.” (Knox 1964: 67-8).

⁶²⁴ “La proclama de Creonte nace de una intención inicialmente aceptable: quiere demostrar por la vía de los hechos que benefactor y malhechor nunca deben tener el mismo trato en un estado bien ordenado (207-210), y que ningún lazo de sangre o favoritismo personal debe obstruir la acción de la justicia (182-190). El nuevo príncipe cree sinceramente que hace lo adecuado para Tebas; piensa de todo corazón que la seguridad individual depende de la estabilidad del estado. Por tanto, el deber primordial del gobernante responsable es hacer cumplir la ley en toda circunstancia: la obligación del súbdito se reduce a obedecer sin cuestionar la naturaleza de dicha ley (661-676). Para animar y promover tal obediencia, el príncipe debe premiar al ciudadano honesto y castigar ejemplarmente al desobediente (192-210). Creonte justifica siempre sus proclamas recurriendo al derecho civil y político (211-212) y enuncia los principios de su gobierno con un lenguaje de resonancias fuertemente democráticas y religiosas (166-210, 518-525), incluido el decreto que prohíbe la sepultura del traidor (198-210, 516).” (Librán Moreno 2008: 122).

⁶²⁵ Rodríguez Pampín 1975: 489.

⁶²⁶ “El Creonte de Anouilh es un hombre de sentimientos humanos, el tío amable que regaló a Antígona su primera muñeca, un hombre cansado y meditabundo. Sobrio, escéptico y realista, para él son igualmente absurdos su deber oficial, que debe imponer por respeto a la opinión pública, y la resolución polémica de Antígona. [...] Creonte trata de rescatar a Antígona de su deseo de muerte mediante la razón: sus hermanos, la informa, eran unos degenerados indignos de honor, y Polinices el peor de

Antígona na terceira escena⁶²⁷ e incluso en pleno *agón* final abrázase a súa sobriña e intenta evocar esa complicidade a fin de resolver o conflito (ibid. 491):

Antígona. – [...] Falas de vivir coma si fose manxar unha sandía cando se ten fame.
Creón. – Miña pequena Antígona, ¿cómo podería espricarme? Fai tí polo menos algo por entenderme. Por favor...
Antígona. – As mellores froles serán pra tí, Creón, no teu corazón. ¡Que os outros ergan pedras ás túas obras!
Creón. – E ¿pra que me valerían as túas froles e bágoas, paxaro tolo?

Porén, o arco do personaxe acaba pechándose dunha forma inesperada e tan violenta que mesmo podería dulcificar ao Creonte tirano de Sófocles. Rodríguez Pampín emprega aquí un recurso xa visto nalgunhas obras que o precederon (*Orestes*, *Romería ás covas do demo*): a escenificación da violencia, impensable e indecorosa segundo os canons da traxedia clásica. Deste xeito, vemos como Creón pasa de ser un dirixente profundamente humano, máis ou menos compasivo e que sente verdadeira predilección pola súa sobriña, a ser el mesmo quen acaba coa vida da heroína e dun xeito certamente brutal, asfixiándoa ata a morte. Creón pasa dun extremo ao outro ao ver que a súa autoridade non se respecta e desconcerta a un receptor que a piques estivo de tomar partido por el e de comprender as súas circunstancias, achegándose de novo ao Creonte de Anouilh⁶²⁸ e engadindo arestas á figura opresora por antonomasia do teatro grego.

Por outra banda, a Antígona de Rodríguez Pampín semella desdebuxada en comparación coa heroína sofoclea forte e determinada que teima nos seus principios e conviccións dende o inicio da obra ao final da mesma, ata o punto de encarnar un novidoso concepto de heroísmo, radicalmente distinto do da épica e mesmo do aplicado a algúns dos heroes da traxedia⁶²⁹. En

los dos. No merece la pena sacrificar la vida por él. Creonte reprocha a Antígona el absurdo de no saber por quién o por qué muere. La razón de morir, el amor de hermana, se ha convertido en un pretexto, en un irracional “porque sí”. Otra diferencia con el planteamiento sofocleo es que el Creonte de Anouilh no acaba en la horrible soledad de Sófocles. Anouilh, al final, reconecta a Creonte con el estado, con lo comunitario, simbolizado en su asistencia al consejo de gobierno, y con la inocencia, ejemplificada por el joven paje que guía sus pasos cansados.” (Librán Moreno 2008: 138). Vid. Gil 1975: 85-97; Saravia de Grossi 2015: 59-75.

⁶²⁷ Vid. Rodríguez Pampín: 479-80.

⁶²⁸ “La perversidad se presenta con un dejo de bonhomía, como si Creón fuera el hombre sacrificado. A menudo insiste en que “debe hacerlo” y se muestra comprensivo con el niño que remeda el lazarillo de Tiresias. Su camisa arremangada lo expone como “un hombre de trabajo”. Está lejos la imagen del energúmeno que el mandatario alcanzaba en la obra de Sófocles. En el autor griego, podríamos afirmar que el devenir dramático de Creón muestra el proceso autodestructivo de un obsesivo; en Anouilh muchos lectores o espectadores lograrían confundirse por su comportamiento relativamente sosegado. Físicamente este no presenta alteraciones, deformaciones o falencias. Intelectualmente o espiritualmente él no asume su deseo o vocación asesina, no interpreta o racionaliza el sentido de la vida propia y la de los demás. No se hace responsable de ninguna, ni siquiera de las jóvenes vidas de su familia, y cree asumir que nada depende de su voluntad. Desde este punto de vista, confirmamos que este dirigente carece de conciencia, de subjetividad, la que los personajes de las tragedias se esforzaron por visualizar en su esquivo e incipiente sentido de la interioridad. En ese aspecto, el personaje de Anouilh resulta primitivo, y más aún, no proyecta su vida hacia ninguna entidad metafísica, siquiera para experimentar la otredad; sólo trasunta la instancia del poder, arrollador y negligente. Este modo de la perversidad, acerca del cual Anouilh indaga, podemos asimilarlo a lo que Hannah Arendt denomina como “La banalidad de mal”. El gobernante de Anouilh se escuda en lo que debía hacer, en su sentido de la responsabilidad [...] Este hombre nefasto, que no se permite sobresaltarse ante las experiencias tremendas que provoca, actúa como si efectivamente fuera la mano ejecutora de una voluntad ajena a la propia que, no obstante, debe obedecer ciegamente.” (Saravia de Grossi 2015: 73-4).

⁶²⁹ “En la figura de Antígona, Sófocles personifica un nuevo tipo de heroísmo, el heroísmo cívico que no requiere las dimensiones hercúleas propias de los héroes del epos, sino tan sólo un elevado concepto del deber, unas firmes convicciones, y un profundo espíritu de sacrificio. La constancia, la firmeza en el cumplimiento de ciertas obligaciones inexcusables, es algo factible para todo ser humano, abstracción hecha de su fortaleza física o de su sexo. Incluso una muchacha débil y abandonada por todos –y aquí el hondo sentido de la elección del personaje femenino– puede encontrar en su persona las energías suficientes para sacrificarse por los eternos principios que rigen la vida de los hombres, con la consoladora seguridad [...] de que su sacrificio no será estéril.” (Gil 1975: 70).

cambio, Antígona en *Creón, Creón...* é unha rapaza obstinada e illada que a veces semella movida por un capricho impreciso, probablemente máis inmadura e incluso desorientada no seu deber heroico. A súa coñecida rebeldía, que tan célebre e paradigmática a fixo entre as heroínas tráxicas do mundo grego antigo, dilúese nun impulso que non acaba de ser contestatario, sobre todo cando “pide permiso” a Creón para levar a cabo unha ofrenda ao seu finado irmán Polinices⁶³⁰. Só ao final da sexta escena semella erguerse da súa aprensión para plantarlle cara ao tirano e facer valer os seus principios, mesmo en ton desafiante e con certa ironía (ibid. 490):

Creón. - ¿Seica te sintes moi dona de ti? Pois non aturo máis o arruallo dunha rapariga.

Antígona. - Xa non son unha nena.

Creón. - Compre entón tratarte como muller.

Antígona. - Cedo abondo por certo.

Creón. - Non correrás tanto.

Antígona. - ¡Quén poidera voar!

Creón. - Pois chántate dunha vegada, e acabaremos axiña.

Antígona. - E ¿qué farás conmigo?

Creón. - Pecharte nunha cova. É o teu sitio.

Antígona. - Nestes tempos dise unha clínica.

Creón. - Sería máis duro para tí.

Antígona. - Sí, e pra tí.

Creón. - Podedes estar todos moi ledos, ¡todos! Fixéstedes da casa de Creón a morralla de Tebas. Pero ¿é miña a culpa? ¿Non tiven coidado abondo de que a peste non entrase nela? ¡Na miña casa! ¡Tercivos en cuarentena si fai falta!

Antígona. - E ¿qué deterxente vas usar?

Creón. - ¡Qué atufada és!

Antígona. - Despois, erguerán un monumento ao gobernador de marras, salvador nas revoltas, vacuna nas pestes. ¡Veñan froles de papel e bandeiras lixadas! Mentras, amontoarase máis abono nunha granxa de porcos. Polínice, o traidor ten máis sorte.

Rodríguez Pampín válese dun recurso que xa era frecuente nos autores tráxicos da Grecia Clásica, ao xogar co coñecemento que a súa potencial audiencia posúe dos mitos e dos hipotextos nos que se inspira. Ninguén que accedese previamente ao texto de Sófocles agardaría atoparse cunha Antígona amilanada e anódina ou un Creón cordial e tenro, mais na nova versión do autor galego estes personaxes existen. Subvértese a materia mítica e o carácter dos seus protagonistas, que moitas veces resulta chocante, e móvese nun terreo ambiguo no que ningún deles resulta ser o que nun principio parece. No tocante aos caracteres secundarios, o autor opta por conferirlles trazos máis grosos, deturpando e/ou esaxerando o seu comportamento con respecto aos seus correlatos sofocleos ou simplemente reducíndoo ao absurdo: Eurídice aparece como unha nai sobreprotectora e preocupada pola vellez, Hemón como o fillo débil e

⁶³⁰ Vid. Rodríguez Pampín 1975: 480.

pusilánime que decepciona día si e día tamén a un pai demasiado esixente⁶³¹ e Ismene como unha moza frívola e vaidosa que nada cuestiona⁶³².

A figura do narrador é unha das máis interesantes do experimento teatral de Rodríguez Pampín. Malia non ter ningún grao de intervención na trama dada a súa natureza externa, ten unha continuidade ao longo do drama e funciona como un elemento estrutural e contextualizador que acaba resultando indispensable na composición da peza. Presentador, omnisciente e periférico coma os xa vistos no *Midas* de Díaz Pardo ou no *Edipo* de Manuel María, o narrador de *Creón, Creón...* tamén asume un cometido metaliterario: racha frecuentemente coa barreira entre público e representación, interactúa coa audiencia e reta as expectativas da mesma con respecto ao seu coñecemento do mito e dos propios textos de referencia⁶³³. Sirvan como exemplo xa non só a súa primeira intervención na que sitúa en antecedentes aos potenciais receptores (ibid. 476) e na que se achega ao prólogo da *Antígona* de Anouilh⁶³⁴, senón o final da escena terceira, no que cuestiona o que o público agarda da *Antígona* que se lles vén de presentar no primeiro tramo da obra (ibid. 480-1).

Precisamente é o narrador o que dá a última puntada a un desenlace máis ben abrupto que podería explicarse pola natureza inacabada do texto da que o propio autor se fai eco na nota inicial incluída na publicación de *Grial* (ibid. 475). Despois de que Creón asasine a Antígona levado pola ira e a frustración de non poder convencela, este manda recoller os seus restos e o narrador refire con suma brevidade todo o que acontecerá a raíz do desgraciado suceso (os suicidios de Hemón e Eurídice e a pacificación da cidade) sen apenas tempo de asimilación para a audiencia entre uns feitos e os outros e sen concederlles un lugar na acción⁶³⁵. Na *Antígona* de Sófocles estes feitos centran un desenlace considerablemente máis amplo⁶³⁶ no que Creonte adquire plena consciencia da súa ὕβρις e do seu castigo. E na reescrita de Anouilh tamén se recorre a unha escena de mensaxeiro que narra o ocorrido cunha maior profundidade⁶³⁷. Todo isto acaba diluíndose nunha descrición sumaria a cargo do ente diexético na versión de Rodríguez Pampín, máis próxima ao final deseñado por Anouilh pero moito máis abreviada, e tras poñer en escena un enfrontamento final especialmente violento entre os dous protagonistas do conflito trágico.

Malia que as semellanzas argumentais coa versión de Anouilh resultan evidentes, especialmente no que atinxe á caracterización dos personaxes (sobre todo Creón e Antígona) e o desenvolvemento da acción, non se achan relacións intertextuais directas coa mesma.

⁶³¹ Sófocles recupera a Hemón e a Eurídice para facer máis patente o castigo ao que finalmente será sometido Creonte: “La introducción de Hemón y Eurídice representa en términos visibles el castigo divino que cae sobre Creonte: con la muerte del último de sus hijos vivos y de su esposa, provocada por su propia culpable obcecación, el príncipe queda aniquilado como persona.” (Librán Moreno 2008: 119). Rodríguez Pampín explota o rexistro dramático de ambos personaxes, case anecdóticos no conxunto do ciclo mítico tebano, reducindo os seus tormentos a unhas problemáticas do máis cotiás: “Hemón es el joven enamorado de Antígona al que la ansiedad de ésta le inquieta más que sus problemas profesionales. Y Eurídice es la esposa añorante de un Creón más jovial y la madre posesiva que quiere seguir tratando a su hijo como a su bebé y siente celos de que él se confíe más a su amada que a ella.” (Fernández Delgado 1996: 69).

⁶³² A Ismene de Rodríguez Pampín semella unha versión maniquea da de Sófocles, da que case sempre se ofrece unha lectura negativa e marcada polo contraste coa heroína trágica (a súa irmá Antígona), aínda que na súa figura non todo resulta branco ou negro: “No es, pues, que la doncella mítica [Ismene] obedezca sin plantearse su postura, sino que es consciente de su disconformidad con los que ejercen el poder, pero también de sus propias limitaciones y de lo que se espera de ella en un momento determinado. Su obediencia está motivada por su educación, no por una pasividad innata. [...] Ni Ismene ni Crisótemis se atreverán a ayudar a su hermana de una forma efectiva, porque está demasiado arraigado en ellas el reconocimiento de su propia limitación; no porque sean cobardes, aunque sus hermanas las tachen de ello, sino porque son sensatas. Pero ayudan a su manera, haciendo algo que sí entra en su condición de mujer: siendo discretas.” (Picklesimer 2000: 224).

⁶³³ Vid. Fernández Delgado 1996: 69.

⁶³⁴ Vid. Anouilh 2003: 125-8.

⁶³⁵ Vid. Rodríguez Pampín 1975: 492.

⁶³⁶ Vid. Soph. *Ant.* vv. 1255-1353.

⁶³⁷ Vid. Anouilh 2003: 199-201.

Tampouco coa *Antígona* sofoclea, da que non podemos recoñecer máis influxo que o de ofrecer o punto de arranque para unha reinvencción futurista e distópica da traxedia orixinal.

Cómpre deterse neste último aspecto para valorar ata que punto a influencia da literatura distópica é perceptible no texto de Rodríguez Pampín. Falar de literatura distópica pode chegar a supoñer un problema metodolóxico malia que se trate dun dos xéneros narrativos máis influentes na actual cultura de masas⁶³⁸. A día de hoxe non abundan os traballos monográficos que midan certoiramente o alcance dunha ficción que acada a súa plenitude da man da literatura anglosaxona na primeira metade do século XX coas obras de Evgueni Zamiatin (*We*, 1921), Aldous Huxley (*Brave New World*, 1932) ou George Orwell (*Nineteen Eighty-Four*, 1949)⁶³⁹, obras que culminan o proceso de reelaboración da literatura utópica (ata subvertela nunha auténtica antiutopía) e recuperan para a literatura contemporánea vestixios dun xénero moi clásico como pode ser a sátira⁶⁴⁰. Por outra banda, non é posible aplicar os mesmos parámetros de análise da novela a un texto dramático e tampouco sabemos se o noso autor puido acceder en igualdade de condicións a todas as obras antes citadas. Con todo, non semella desatinado ou carente de rigor recoñecer en *Creón, Creón...* unha serie de trazos compartidos coa literatura distópica, algo que xa ven acertadamente Fernández Delgado (1996)⁶⁴¹, Riobó (1999)⁶⁴² e mesmo Carvalho Calero (1981)⁶⁴³, malia que non o expliquen máis polo miúdo.

Polo tanto, que podería haber de distópico en *Creón, Creón*? En primeiro lugar, unha ambientación radicalmente oposta á da traxedia orixinal e mesmo a dalgunhas das súas reescritas posteriores. O drama despréndese do envoltorio tradicional clásico e helénico para situarse nun futuro indeterminado, aínda que máis ben lonxano e tecnoloxicamente moito máis avanzado que lembra por momentos á quimérica sociedade debuxada na novela *Brave New World* de Huxley⁶⁴⁴. As referencias ao “viaxe interplanetario⁶⁴⁵” ou ás posibles estadias noutros

⁶³⁸ Os traballos monográficos sobre a ficción distópica son máis ben recentes. Se ben é certo que as obras máis representativas deste xénero foron amplamente estudadas por separado, non sempre se percibiu o mesmo interese por unificar criterios e obter unha visión de conxunto do que supuxo e supón o xénero distópico alén do feito literario tal e como se entende nos nosos días. A. Galdón Rodríguez (2011) dá conta da escaseza de traballos que versen sobre o tema dun xeito global e traza unha breve historia, moi sintetizada e tomando como referencia a literatura anglosaxona, da emancipación do xénero do seu antecesor máis directo, a utopía, dende a figura pioneira de Jonathan Swift (que publica *As viaxes de Gulliver* en 1726) ata os exemplos máis significativos de finais do século XX. Paulatinamente, o xénero adquirirá unha autonomía plena e consolídanse algúns dos seus trazos máis recoñecibles: argumento no futuro, organización política totalitaria, alienación do individuo, disidencia dun ou varios protagonistas, propósito didáctico e advertencia ao lector, etc. Cfr. Babae et al. 2015; Booker 1994; Gottlieb 2001; Rabkin et. al. 1983.

⁶³⁹ Estes son só algúns dos primeiros exemplos máis representativos do xénero, mais non os únicos. As achegas de autores como Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*, 1953), Anthony Burgess (*A Clockwork Orange*, 1962), Philip K. Dick (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968) ou Margaret Atwood (*The Handmaid's Tale*, 1985) tamén tiveron un enorme calado na historia da literatura contemporánea e na cultura popular (cfr. Galdón Rodríguez 2011: 28-40; James & Mendlesohn 2003: xx-xxvii).

⁶⁴⁰ A achega dunha mirada crítica á sociedade contemporánea ao autor conecta a utopía coa distopía. O gran cambio que permite falar dun salto da literatura utópica á literatura distópica é a comparación satírica da sociedade actual na que se insire o autor co hipotético futuro desa mesma sociedade, sempre peor e máis degradado, e non con lonxanos mundos imaxinarios e sociedades ideais que representan a outra cara da moeda: “The new genre is still impelled by the criticism of satire directed at the writer’s own society, just as utopian fiction is, but the strategies of the satire are different. While More’s *Utopia* implies a reversal of our flawed, irrational, unjust society and the world of Utopia, classics of dystopian fiction, such as *We*, *Brave New World* and *Nineteen Eighty-Four* offer a definite sense of continuity between the flawed world of the present and the even more profoundly flawed, monstrous world of the hypothetical future, where our society’s errors against justice and reason become a totalitarian dictatorship of organized injustice.” (Gottlieb 2001: 27).

⁶⁴¹ Vid. Fernández Delgado 1996: 67-70.

⁶⁴² Vid. Riobó 1999: 122.

⁶⁴³ Vid. Carvalho Calero 1981: 400.

⁶⁴⁴ Non é casualidade que o mundo distópico proxectado por Rodríguez Pampín se asemelle tanto ao do relato de Aldous Huxley, dado que era unha das novelas distópicas máis e mellor coñecidas do seu tempo. Polo tanto, podemos ter a relativa certeza de que Huxley constituíu o principal material de referencia para a súa reelaboración antiutópica da *Antígona* de Sófoeles.

⁶⁴⁵ Rodríguez Pampín 1975: 480.

planetas do Sistema Solar⁶⁴⁶, entre outras, permiten comprobar ata onde chega o desmesurado avance acadado pola humanidade que imaxina o autor. Neste mundo marcado por un progreso científico inconcibible (e do que participan os propios Creón e Hemón, que traballan nun laboratorio⁶⁴⁷), eríxese unha Nova Tebas supostamente feliz e recomposta (na que non hai conflitos, “nin fame, nin crases sociais, nin magoantes aristocracias de cartos nin do espírito.⁶⁴⁸”) após a última guerra na que Eteocles e Polinices deixaron a vida (“Héroe e traidor, os dous son as derradeiras vítimas da fecunda loita da que xurdéu o paraíso no que nos atopamos.⁶⁴⁹”). Isto é, esbózase unha cidade, un novo mundo cuxo proceso civilizador se asentou sobre os alicerces dunha última catástrofe necesaria para establecer unha nova orde. Porén, esta nova orde implica que o sistema resultante será peor, especialmente para o individuo, que se ve alienado e completamente anulado polo réxime totalitario. E Creón como gobernador é o rostro visible dese novo sistema nacido das cinzas da civilización anterior, que busca neutralizar todo rastro do pasado, mesmo o recordo dos que morreron polo camiño. De aí o rexeitamento do novo dirixente xa non só a que Antígona honre o cadáver de Polinices cunha humilde flor, senón á mesma morte (“¡Mortos, mortos!” [...] Atende. ¡Ou esquecelos ou morrer con eles!⁶⁵⁰”), coa que promete acabar de vez (“¿por qué cres que loitamos? Algún día os nosos científicos farán que non se acabe.⁶⁵¹”). Antígona resulta na perfecta personificación do individuo que ousa opoñerse ao sistema tanto en conciencia como na práctica⁶⁵², enfróntase no canto de escapar e case coma o Salvaxe de Huxley reclama o seu dereito a ser infeliz⁶⁵³, mais as consecuencias para ela son igualmente funestas que para moitos dos individuos protagonistas das ficcións distópicas, que sempre ven a súa transgresión castigada dun xeito ou outro. No caso de Antígona, ao non ser posible neutralizar a súa rebeldía recorrendo á súa reeducación e reinserción no sistema, o propio líder é quen lle aplica a pena máxima dándolle morte. Ademais, a Antígona de Rodríguez Pampín pon unha énfase especial (sobre todo no último tramo da obra⁶⁵⁴) na cuestión da memoria⁶⁵⁵: o recordo aos mortos e, en concreto, ao pasamento do seu irmán Polinices, é o xeito que ten Antígona de reivindicar o seu propio relato do pasado fronte ao discurso imposto por Creón e o sistema, que tratan de borrar a pegada desas mortes, así como a dignidade do irmán de Antígona, tachado de traidor á patria e, polo tanto, merecedor do máis enérxico esquecemento.

Curiosamente, os riscos máis tradicionalmente tráxicos destes personaxes poden achar perfecto acomodo no esquema máis puro da distopía e seren analizados dende esta case insólita perspectiva temática. Acudindo á desubicación espacial e temporal como único elemento diferenciador e innovador (probablemente extraída na súa meirande parte da obra de Huxley), a obra de Rodríguez Pampín experimenta cunha forma narrativa totalmente novidosa no conxunto do teatro galego e sen necesidade algunha de desbotar os trazos máis básicos da

⁶⁴⁶ “¿Lémbraste en Venus cando me pediches a terra pra xogar ás canicas? [...] Cando vos casedes heivos regalar unha casiña en Marte.” (ibid. 480).

⁶⁴⁷ Vid. ibid. 484.

⁶⁴⁸ Ibid. 476.

⁶⁴⁹ Ibid. 476.

⁶⁵⁰ Ibid. 490.

⁶⁵¹ Ibid. 491.

⁶⁵² “The totalitarian state, which has also the control over education, brings up citizens in the belief that the ruling power has always been the protective hand against savagery and, sometimes, undefined enemies. Love towards power is thus enforced as family has also vanished and the Nation becomes the only focus for any love people can feel. However, the narrative structure in the dystopian genre is built on the character’s dislike for the Party or the State, which gives the citizen two possibilities: the desire to be relieved from that ideological disease or the desire to escape from the system.” (Galdón Rodríguez 2010: 166-7)

⁶⁵³ Vid. ibid. 168.

⁶⁵⁴ Vid. Rodríguez Pampín 1975: 485-92.

⁶⁵⁵ Vid. Opreanu 2013: 17-24.

historia e dos personaxes segundo a súa codificación trágica, que se manteñen íntegros e estables a pesar dos cambios pertinentes.

3.8.5. Recepción e interpretación da obra

Como xa viña sucedendo con moitas das obras revisadas anteriormente neste estudo, *Creón, Creón...* tampouco acadou a suficiente popularidade como para que se manteña un certo coñecemento da mesma nos nosos días. Porén, no ámbito académico a obra de Xosé Manuel Rodríguez Pampín si foi obxecto de estudo e crítica, sendo frecuentemente destacados algúns dos seus riscos máis peculiares. Obras fundamentais coma o estudo monográfico de José Antonio Fernández Delgado (1996)⁶⁵⁶ e o de María José Ragué Arias (1991)⁶⁵⁷ compilan e resumen algúns dos aspectos máis significativos da obra.

As fontes dispoñibles fanse eco do inaudito proceso de desmitificación ao que Rodríguez Pampín somete aos seus personaxes, xogando ademais coas expectativas dunha hipotética audiencia á que se lle supón un coñecemento do mito o suficientemente amplo como para sentirse sorprendida. A chegada de Fanny Blin (2016)⁶⁵⁸ vai máis alá e fala directamente da “decepción” que o público debe experimentar ao ver a súa Antígona desposuída de gran parte da forza que lle conferiu o tratamento sofocleo (Blin 2016: 41):

El dramaturgo juega con el hecho de que el espectador espere algo y al final... pasa lo contrario. Rodríguez Pampín sorprende al público para que Antígona decepcione, para que sea evidente el contraste entre la imagen de rebelde y la actitud de sumisión que evidencia. En esto radica la desmitificación: empieza por la decepción creada. Cuando Antígona tendría que ser un modelo, aparece débil y carece de valor para enfrentarse con el representante del poder.

Por outra banda, a data de composición e publicación da obra, así como a vinculación de Rodríguez Pampín ás actividades do Grupo O Facho, fai pensar no noso autor como unha figura, se non completamente ligada ao movemento da dramaturxia independente galega, si suxeita a un notable compromiso coa cultura e a lingua propias. Este feito converte en posible aínda que non en evidente a interpretación política da obra de Rodríguez Pampín, algo que tamén Fanny Blin defende aínda que no marco dun contexto máis amplo como é o da Transición da ditadura franquista á democracia e a memoria histórica (Blin 2016: 41-2):

La puesta en escena de una política del olvido por parte del poder constituye una crítica de la tragedia histórica vivida durante la Transición hacia la democracia. La decepción y el sentimiento de traición experimentado por muchos artistas les conduce –como en el caso del dramaturgo gallego– a metaforizar el desencanto mediante una tragedia que iba a poner de relieve el carácter grave de la “desmemoria”. En esta pieza satírica, el autor introduce una crítica de la manipulación del Régimen franquista en cuanto a la memoria de la Guerra civil. Se alude indirectamente a lo que se puede designar como una estrategia de amnesia. Cabe señalar que el resurgimiento de los mitos antiguos en esa época iba parejo con la creación de mitos políticos contemporáneos, los cuales alimentaban los discursos oficiales sobre la historia, en particular alrededor de la noción de paz, muy importante en *Creón, Creón...* [...] El proceso de desmitificación de la estructura ponía en tela de juicio las grandes verdades de la tragedia, y por eso también afectaba

⁶⁵⁶ Vid. Fernández Delgado 1996: 67-70.

⁶⁵⁷ Vid. Ragué Arias 1991: 35-9

⁶⁵⁸ Vid. Blin 2016: 40-3.

a los mitos del poder. Así, Rodríguez Pampín juega con los dobles sentidos y la ironía. Además, suscita la desilusión del público: para lograrlo se vale del conocimiento que ese tiene de la tragedia sofoclea, pues en su obra todo ocurre al revés.

O espazo que Ricardo Carvalho Calero (1981) concede ao texto de Rodríguez Pampín é limitado, porén, o seu conciso pero afinado informe apunta a unha serie de riscos que anticipan dalgún xeito a análise aquí ofrecida na que non só se conectou a obra cos seus referentes clásicos (Sófocles) ou máis contemporáneos (Anouilh), senón con formas narrativas máis novidasas como as achegadas pola novela distópica (Carvalho Calero 1981: 400):

E un esbozo de *Antígona*, algo así como unha “paródia” abreviada da *Antigone* de Anouilh, tomando agora a voz “paródia” máis ben en sentido etimolóxico. Tecnicamente é máis moderna que a *Ifigénia [non quere morrer]* e a *Alcestes*. Titúlase *Creón, Creón...* Podería-se titular *Antígona e Creón* ou *Creón e Antígona*, como todas as *Antígonas*, pois non habería Antígona se non houberse Creón. Aquí o tío dá morte á sobriña coa súas propias mans. Estamos na Nova Tebas, un *brave new world* ao que non se afai a poética e sentimental sobriña do gobernante.

Na mesma liña de Carvalho Calero e Ragué Arias, achamos a contribución de Fernández Delgado, quen ademais identifica un punto de encontro cunha reescrita galega anterior: a que Arcadio López-Casanova fai da *Electra* de Sófocles (Fernández Delgado 1996: 68):

Creón, Creón... viene a ser una modificación de la *Antígona* de Sófocles en un drama a medio camino entre lo familiar y lo político, situado, no menos forzosamente que el *Orestes* de López Casanova, en una Tebas interplanetaria del futuro, en este caso en un aparente estado de bienestar social y político casi paradisíaco. La preocupación por un determinado concepto de la felicidad tan enfatizado en particular por el Creonte de la *Antígona* de Anouilh, parece estar pesando al mismo tiempo en el enfoque adoptado por la obra del autor gallego.

Non escapa a ningún destes autores o feito incontestable de que a reescrita de Xosé Manuel Rodríguez Pampín se move nun terreo ata o momento inexplorado polos seus predecesores, pois aplica moitas das innovacións ás que estes xa acudiran (tales como o proceso de desmitificación ou o emprazamento da acción dramática en espazos interiores e íntimos) pero dando un paso máis ao probar cunha ambientación rompedora e case inimaxinable para a traxedia. Atendendo á análise previa da obra e tendo en conta o recollido nas fontes antes mencionadas, poderíamos concluír o seguinte:

Creón, Creón... toma como principais referencias (e practicamente en igualdade de condicións) as *Antígonas* Sófocles e Jean Anouilh no que atinxe á vertebración básica da historia. Os personaxes, cultivados primeiramente polo traxediógrafo ateniense, aparecen na reescrita de Xosé Manuel Rodríguez Pampín pasados polo filtro do dramaturgo francés Anouilh. Unha vez máis, o a dramaturxia francesa é indispensable para comprender a reelaboración levada a cabo polo autor galego, mais non por iso o texto clásico perde relevancia fronte ao intermediario francés. Malia todo, non se dá unha relación intertextual directa con ningún dos dous antecedentes.

Na nova traxedia de Rodríguez Pampín, os heroes e heroínas do mito clásico son sometidos a un proceso de desmitificación que comeza a converterse en habitual nos autores galegos que acoden á tradición clásica para compoñer as súas pezas. *Creón, Creón...* segue o camiño trazado por Manuel Lourenzo en *Romería ás covas do demo* ou *Hipólito* ao presentar uns personaxes

tráxicos anticanónicos, desprendidos de toda magnanimidade e que en ocasións ven a súa natureza heroica reducida á trivialidade máis absoluta. Tamén as virtudes ou riscos positivos dalgúns destes caracteres son dalgún xeito postos en entredito, especialmente no caso de Antígona, cuxa rebeldía e sentido da xustiza se dilúen nunha personalidade melancólica, por veces apática e máis inmadura (aínda que nisto Rodríguez Pampín bebe directamente da versión de Anouilh).

Creón, Creón... transcorre nun futuro indeterminado marcado por un acelerado progreso científico e tecnolóxico que recorda por momentos á antiutopía imaxinada por Aldous Huxley en *Brave New World*. Esta inusual ambientación proposta polo autor choca coa concepción clásica ou máis canónica do drama tráxico e mesmo resulta novidosa no conxunto do teatro galego, o que permite un novo nivel de análise para o que cómpre recorrer á narrativa distópica. A pesar das significativas diferenzas entre ambas categorías xenéricas, é posible recoñecer unha influencia da distopía na obra de Rodríguez Pampín: Creón rexe con man de ferro a Nova Tebas do futuro que rexorde do desastre marcado pola guerra, implantando unha nova orde política e social na que non hai sitio para o recordo nin para os vestixios do pasado e na que a conformidade co réxime e a felicidade son lei. Antígona adopta o rol do individuo que se atreve a desafiar o sistema opoñendo as súas propias ideas e conviccións á alienación do estado ao desobedecendo o decreto de Creón. A súa loita secularízase e, aínda que perde as súas implicacións tradicionais, encaixa noutras novas sen apenas ver alterada a súa base.

Existe a posibilidade dunha lectura política e reivindicativa da obra de Rodríguez Pampín atendendo ao seu contexto de produción. Aínda que a maioría das fontes consultadas apenas inciden neste aspecto, cómpre non ignorar por completo esta interpretación, sobre todo se temos en conta a personalidade comprometida do noso autor e os temas que trata no texto (a guerra, a memoria, o cambio), doadamente relacionables coa historia recente do país. Porén, non é este un dos aspectos máis relevantes dunha obra que destaca pola súa importante achega experimental no conxunto das pezas dramáticas galegas de tema clásico.

3.8.6. Conclusións

Rodríguez Pampín incorre deliberadamente no anacronismo ao situar o drama grego clásico, cos seus personaxes xa coñecidos e respectando a estrutura básica do conflito que se dá entre os mesmos na Nova Tebas limpa de guerras, fame, xerarquías sociais e infelicidade. A súa intención probablemente non exceda o desexo de darlle unha nova vida ao mito atendendo á súa universalidade e ás múltiples posibilidades que ofrece a súa secularización, enriquecéndoo cunha posta en escena que resultaba inédita no teatro galego e cuxa singularidade continuará vixente até a estrea e publicación de *Memoria de Antígona* (1998), unha aproximación case *cyberpunk* á historia de Antígona a cargo de Quico Cadaval e Xavier Lama⁶⁵⁹.

3.9. IFIXENIA NON QUERE MORRER (1977) DE XOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ PAMPÍN

3.9.1. Introducción: a obra e o seu contexto

Xosé Manuel Rodríguez Pampín (1940-1997) continúa coa súa particular triloxía trágica de grandes heroínas revisada á galega cun mitema completamente afastado do que trataba na súa anterior obra *Creón, Creón...* Se ben naquela obra Antígona e os heroes do ciclo tebanos aquirían un especial protagonismo, na obra que agora nos ocupa serán Ifigenia e os personaxes vinculados ao ciclo troiano os escollidos para dar forma a unha reescrita teatral que, de novo, destaca pola subversión do plan argumental orixinal.

⁶⁵⁹ Vid. Cadaval & Lama 1998.

Ifixenia non quere morrer publícase por primeira vez en 1977 no número 55 da revista *Grial* (o mesmo medio no que viu a luz *Creón, Creón...* dous anos antes). Nela, Rodríguez Pampín versiona a traxedia de Eurípides *Ifixenia en Áulide* introducindo un xiro que provoca que a abnegada e sacrificada heroína eurípidea se volva rebelde e contestataria, tornando así nunha verdadeira heroína profeminista. A obra volvería publicarse en 1992, dentro dunha colección promovida polo xornal *El correo gallego*, na que a obra de Rodríguez Pampín (brevemente prologada por Luís Alonso Girgado⁶⁶⁰) figura xunto a algúns clásicos de renome da literatura galega⁶⁶¹. Non hai constancia de que fose representada no seu día nin *a posteriori*.

3.9.2. O tema na tradición

O mitema do sacrificio de Ifixenia forma parte do extenso repertorio mitolóxico troiano, un repertorio ao que xa recorreran autores como Arcadio López-Casanova (*Orestes*) e que agora Xosé Manuel Rodríguez Pampín retoma con *Ifixenia non quere morrer*. Este episodio da saga dos Atridas coñeceu na Atenas clásica unha celebrada adaptación tráxica a cargo de Eurípides: *Ifixenia en Áulide*, o hipotexto de referencia no que o noso autor se basea.

Atopamos referencias a este mitema na épica arcaica anterior á traxedia, sendo a fragmentaria *Ciprias* unha das obras que máis o desenvolvía⁶⁶² e da que posiblemente Eurípides tería tomado a meirande parte dos motivos da súa *Ifixenia*⁶⁶³. Porén, resulta moi difícil saber se o sacrificio de Ifixenia era coñecido para Homero, xa que no canto IX da *Iliada* (vv. 144-5) aparece unha tal Ifianasa na relación das fillas de Agamenón⁶⁶⁴, ben relacionada coa propia Ifixenia ou ben identificada cun personaxe completamente diferente (e neste caso, na *Iliada* ignoraríase por completo o episodio do sacrificio). Tamén achamos alusións no *Catálogo das mulleres* atribuído a Hesíodo⁶⁶⁵, na lírica coral cultivada por Píndaro⁶⁶⁶ e, xa dentro do xénero tráxico, Esquilo e Sófocles terían composto as súas propias *Ifixenias*, hoxe perdidas⁶⁶⁷. O propio Eurípides asina dúas traxedias coa filla de Agamenón e Clitemnestra como protagonista: a xa mencionada *Ifixenia en Áulide* e *Ifixenia entre os Tauros* (ca 414 a.C.). Como curiosidade, esta última ten unha datación anterior á primeira sendo o argumento que desenvolve posterior no tempo aos feitos que se narran en *Ifixenia en Áulide*. Probablemente representada tralo pasamento de Eurípides (despois do 406 a.C.), *Ifixenia en Áulide*, é unha das últimas obras do gran traxediógrafo ateniense, composta cando este se retirou á corte de Arquelaos de Macedonia, cara o 409 a.C. A obra gozou dun gran éxito e foi distinguida cun dos escasos triunfos que o seu autor obtivo, esta vez a título póstumo.

Os feitos narrados en *Ifixenia en Áulide* son unha consecuencia máis da maldición que se cerne sobre a liñaxe de Atreo: Agamenón, ao mando das tropas aqueas que parten na expedición contra Troia, permanece en Áulide á espera de ventos favorables que permitan a continuación da viaxe. O adiviño Calcante propón ofrecer a Ifixenia, filla de Agamenón, como vítima sacrificial á deusa Ártemis para así poder proseguir o camiño cara a contenda. Nun principio, Agamenón acepta o mandado dos oráculos e ordena traer a Ifixenia a Áulide baixo o falso pretexto de que a entregará como esposa a Aquiles, mais logo arrepentírase e tratará de evitar a

⁶⁶⁰ Vid. Alonso Girgado 1992: 5.

⁶⁶¹ Esta colección chamouse “Biblioteca 114” e, aínda que tamén incorporaba algúns títulos en castelán, centrábase tanto na literatura producida en Galicia como noutros aspectos de interese cultural, político e social da nosa terra.

⁶⁶² Vid. Bernabé Pajares 1979: 117-20.

⁶⁶³ Vid. Sánchez-Lafuente Andrés 1977: 8-16.

⁶⁶⁴ τρεῖς δὲ μοί εἰσι θυγατρὲς ἐνὶ μεγάρῳ εὐπήκτω/ Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἴφιάνασσα (“tres fillas teño eu no meu ben construído palacio/ Crisótemis, Laódice e Ifianasa”)

⁶⁶⁵ Vid. Michelakis 2006: 22.

⁶⁶⁶ Vid. Pind. *P.* XI, vv. 22-7.

⁶⁶⁷ Vid. Barranco 2017: 141; Michelakis 2006: 23-4.

chegada da súa filla a través dun mensaxeiro. Porén, Menelao intercepta a misiva e prodúcese un enfrontamento entre este e Agamenón, choque que ten distintos tiras e afrouxas e no que ambos líderes dubidan nos seus obxectivos. Aínda así, prodúcese a chegada de Clitemnestra e Ifixenia a Áulide co plan inicial intacto e cun Agamenón aínda máis resolto a facer efectivo o sacrificio. Mentres tanto, Aquiles descobre por Clitemnestra que o utilizaron para atraer a Ifixenia e, aínda que nun primeiro momento amosa a súa indignación e se compromete a axudalas, finalmente non impide que se leve a cabo a decisión da tropa, que clama polo sacrificio. Ifixenia remata por aceptar a súa propia inmolación. A obra pecha coa típica escena de mensaxeiro, na que este anuncia a intercesión da propia Ártemis, que substitúe a Ifixenia a piques de ser sacrificada por unha cervaa.

O mito do sacrificio da doncela arxiva, segundo o tratamento que lle deu Eurípides, cos seus heroes e heroínas humanizados ata o extremo⁶⁶⁸, podería prestarse a unha lectura secularizada e mesmo política na que o sentimento patriótico e as condutas irracionais que derivan del se poñen en tela de xuízo (non en van, esa é a lectura que a continuación poderemos extraer da reescrita de Rodríguez Pampín). Porén, lonxe de existir un acordo no seo dos estudos literarios sobre esta cuestión, as posturas ao respecto adoitan encontrarse⁶⁶⁹, *maxime* cando o debate xira arredor dunha peza de Eurípides, un autor cuxas posicións ideolóxicas e morais adoitan ser obxecto de discusión⁶⁷⁰. O que si é certo é que o traxediógrafo ateniense expuxo na súa *Ifixenia en Áulide*, ademais dunha visión determinada do mito, unha serie de problemáticas humanas e divinas (a guerra, o panhelenismo, os sacrificios humanos...)⁶⁷¹ que cobraban especial relevancia nun tempo convulso marcado polo enfrontamento entre Atenas e Esparta, entón xa próximo a rematar.

A versión de Xosé Manuel Rodríguez Pampín é a única aproximación a este mitema que achamos na dramaturxia galega contemporánea, versión que bebe directamente de Eurípides, por ser o preconfigurador do mito para a posteridade, mais tamén podería acusar a influencia dalgúns intermediarios, como suxire a cita de Jean Racine coa que abre a obra (“Nada hai máis célebre entre os poetas que o sacrificio de Ifixenia; pero non poden todos poñerse de acordo encol das particularidades máis importantes deste sacrificio.⁶⁷²”). Precisamente a adaptación de Racine (representada en 1674) é unha das máis celebradas do teatro europeo do século XVII⁶⁷³

⁶⁶⁸ “Estos personajes, aunque llevan el nombre de los héroes de Homero, se comportan como personas comunes y al hacerlo así resultan con frecuencia demasiado humanos. Así lo hacen los hermanos Agamenón y Menelao, cuya disputa alcanza la crudeza de una pendencia tabernaria, la misma crudeza y resentimiento, aunque en otro sentido, que se aprecia en la de Agamenón y Clitemnestra, esposos mal avenidos. También es propia de una persona normal la reacción de Ifigenia al enterarse de su inminente muerte. Su condición de personas normales les hace caer en contradicciones casi permanentemente. Ahí está para demostrarlo Agamenón, que se debate en un mar de dudas entre sus ambiciones personales y el amor de padre y a quien vemos actuar sucesivamente en uno y otro sentido [...]. Desde luego, en este vaivén mental y, sobre todo, en la decisión final, la perspectiva que el espectador tiene de ese personaje no es nada favorable: simplemente es un hombre que se comporta como a veces lo hacen los hombres.” (Crespo 2004: 748).

⁶⁶⁹ “Does the play condemn war at large, or does it present the war against barbarians as an attractive alternative to the internecine war between Athens and Sparta? *IA* has been seen as both a patriotic play celebrating the victory over the enemy and a pacifist or ironic play showing the absurdity of war and exposing the irrationality of war rhetoric and power politics. Some scholars argue that war is glamorized and romanticized in the play. ‘If there is any criticism of the Trojan War in our play, it is unemphatic nearly to the vanishing point. It would seem that Euripides has reshaped the story of the Greek fleet’s departure from Aulis to express the way he thought such a war should be conducted.’ However, most scholars today agree that the glorification of war in the play, far from being unchecked, is assimilated to anti-barbarian chauvinism. Considering the emphasis in a number of Euripides’ plays on the problematic ethics of war and on the pain it inflicts, it is difficult to imagine how *IA* could be read as anything other than a poignant look at the workings and realities of military aggression.” (Michelakis 2006: 75).

⁶⁷⁰ Vid. Arteta Aisa 1984: 29-54; Sancho Royo 2005: 115-8.

⁶⁷¹ Vid. *ibid.* 61-81.

⁶⁷² Rodríguez Pampín 1977: 71.

⁶⁷³ Cómpre destacar a tradución da *Iphigénie* de Racine ao castelán realizada por Gaspar Melchor de Jovellanos (vid. Andioe 2010: 11-22).

e destaca pola introdución dun compoñente moral do que carecía a versión de Eurípides ao contraponer as figuras antagónicas de Ifixenia e Erífila (personaxe ausente na *Ifixenia en Áulide*) nun triángulo amoroso cuxo último vértice é Aquiles⁶⁷⁴. Así mesmo, propón un final máis pechado, no que Ifixenia se salva finalmente da súa inmolación mais non pola expresa intervención divina que a reempra por unha vítima animal, senón que é Erífila a que ocupa o seu lugar no altar do sacrificio⁶⁷⁵.

Aínda que Ifixenia non acadou a mesma popularidade que outras iconas do heroísmo tráxico feminino como Antígona ou Medea, a súa historia continúa sendo fonte de inspiración e obxecto de reinterpretación máis alá da Atenas clásica e alén do estritamente literario, chegando ao xénero operístico (*Iphigénie*, 1774, de Christoph Willibald Gluck) ou ao cine (*Iphigenia*, 1977, de Mihalis Kakogiannis).⁶⁷⁶

3.9.3. Estrutura e liñas argumentais

A acción distribúese en cinco actos e desenvólvese no campamento grego establecido en Áulide. Abre o primeiro acto (Rodríguez Pampín 1977: 71-8) o coro de soldados (cuxo número se limita a catro membros), preocupados ante a falta de cambios na situación da armada, que continúa retida en Áulide e sen poder proseguir a viaxe. En canto o pregoeiro se achega a eles, anúncialles as novas (ibid. 72):

Despois de reunida a Asemblea de xefes do Exército grego, tomouse o seguinte acordo:

Levando xa o Exército varios meses parado na ribeira de Aulis esperando que ventos favorables o leven a Troia na súa armada, sin que se prevexa un cambeo propicio no tempo, os nobles xefes acordaron consultar ao adiviño Calcas para saber cál sería a vontade dos deuses ante esta situación. O adiviño Calcas respondéu sin facerse esperar que compre ofecer un sacrificio á divina Diana, protectora do lugar, para que ela encamiñe o Exército con ventos doados e así consiga os seus patrióticos obxetivos. A vítima ha ser Ifixenia, filla de Agamenón, rei de Argos e Xefe supremo do Exército grego, que será sacrificada diante da tropa sin demora tan axina como chegue ao Campamento ao que foi chamada.

¡Viva Grecia! ¡Viva o glorioso Exército grego!

⁶⁷⁴ “En el “Préface” a *Iphigénie* (1674, Ed. Gallimard 1950), Jean Racine al rastrear los antecedentes del personaje de Ifigenia en los textos de los Antiguos ha encontrado “otra Ifigenia que he podido representar tal como he querido, y que al caer en la desgracia en la cual esta amante celosa deseaba precipitar a su rival, merece de alguna manera ser castigada, sin ser por esto indigna de compasión. Así el desenlace de la pieza está tomado del fondo mismo de la pieza” (“Préface”: 688). Esta explicación que Racine propone y que tiene como eje la recreación del personaje de Erifila, es la que conduce a marcar la diferencia con la tragedia ática; el dramaturgo francés ha leído y adoptado el pasaje de Pausanias referente a la joven cautiva de Lesbos. Menciona asimismo al poeta Euforión de Calcis quien, en uno de sus poemas habla del viaje de Aquiles y la conquista de la isla de Lesbos, antes de unirse a la armada de los griegos; en aquel lugar Aquiles había encontrado una princesa que se había enamorado de él. [...] Erifila aparece en el Acto II, escena I; expone en diálogo con Doris, su confidente, su estado de ánimo: es una mujer huérfana, desarraigada de su patria –Lesbos–, sin conocer su estirpe, destino al cual la enlaza el oráculo. Esa ignorancia en cierto modo dramático-novelsca, según Doris, puede ser develada por el adivino Calcas que está en Aulis; pero Erifila no acepta ese consuelo; ella es una “desconocida, extranjera y cautiva” (470) a quien Aquiles arrancó de su hogar y, además, inspiró en ella un intenso amor (476). El deseo de venganza de Erifila tiene como destinataria a Ifigenia, la prometida del héroe (505sq.). Es un personaje de doble faz, amable con Ifigenia a quien escucha reclamar la atención de su padre temeroso y de un Aquiles ausente. Ambas muchachas se ven en contraste: el carácter de Erifila, su doblez y su perfidia, se opone al de Ifigenia, su ingenuidad y su afecto generoso; es similar al encuentro que en Andrómaca, se ve entre la cautiva troyana y Hermione, prometida de Pirro, en donde se da un juego de contrafiguras. Es un rasgo eminentemente clásico, el de la oposición de caracteres, que se remonta hasta las figuras míticas, tanto divinas como humanas.” (Barranco 2017: 146-7).

⁶⁷⁵ Vid. Michelakis 2006: 123-5.

⁶⁷⁶ Vid. ibid. 125-9.

Os soldados lamentan o infortunado destino de Ifixenia, cando entra o sarxento tratando de silenciar os murmuriros da tropa (“¿Cándo ides cumprir as ordes sin remexer os podres e cheirentos dentes?⁶⁷⁷”). Case inmediatamente, un Agamenón taciturno e preocupado aparece na escena, lamentando a súa sorte e tratando de ignorar as reprimendas do coro de soldados (“E ben contento estabas cando formaches o Exército. [...] e cando saíches todo facehendoso rodeado de todos os xefes e reis de Grecia e países aliados. Agora estás como enmiñocado...⁶⁷⁸”). O mensaxeiro irrompe entón coas peores novas que pode recibir o caudillo aqueo (ibid. 74):

Verás, xefe, verás... Iña correndo camiño de Argos, tal coma me mandaches, para decirlles á túa filla e máis á túa muller que non se movesen e que de ningún xeito se achegasen ao campamento, cando os homes de Ulises botáronse enriba de mín e por pouco me esfolan. Andiveranme espiando todo o tempo e hastra me deixaron andar dous días, e cando estiveron seguros ¡Zas! Atrapáronme coma unha lebre. Eu fixen todo o posible polos despistar, xefe, xúroche, fixeno todo...

O consello de xefes ao completo, con Ulises, Menelao e Aquiles á cabeza, presiona a Agamenón para que leve a cabo o sacrificio tan axiña como Ifixenia chegue ao campamento en Áulide, mais sen admitir que saben do seu intento por impedilo (“Convén deixar claro que o sacrificio non se debe demorar. O Exército impacéntase e non pode estar tanto tempo de vagar.⁶⁷⁹”). O coro de soldados pregúntase como lle revelarán á coitada Ifixenia a realidade do seu funesto destino (“¿Ti cres que haberá alguén que teña pulos para virar o seu xesto festeiro en brutal coitelada?⁶⁸⁰”) cando entra Aquiles e o fan coñecedor do engano do que Ifixenia foi vítima (“¿Cómo facer correr a unha rapariga camiño de Aulis? ¡Decíndolle que Aquiles quere casar con ela!⁶⁸¹”). Aquiles indígnase ao sentirse utilizado polo resto dos líderes, mais axiña ten que reprimir a súa furia (“Vaimas pagar, vaimas pagar...⁶⁸²”) ao ver chegar a Ifixenia do brazo do mesmo Ulises, quen asegura que a resignada moza acata sen vacilación a súa obriga de morrer (“A pequena Ifixenia ama a Grecia e ao seu pai e está disposta a entregar a súa vida coma un soldado máis.⁶⁸³”). Ifixenia queda na compañía do coro de soldado, intentando amosar enteireza malia o medo que sente e asumindo como propio un compromiso con toda a Hélade (ibid. 77):

Ifixenia. – [...] Todos me dades medo. Todos me mirades de xeito estrano. As vosas olladas esbaran como arrastradas por un gran peso. Como si algo turrase delas irremisiblemente.

Coro 3. - ¿Qué queres? ¿Cómo te poderemos mirar sabendo que tes que morrer así? Cicáis todos nos sentimos culpables...

[...]

Ifixenia. – Toda Grecia está con vós. Todos sentimos nosa a vosa empresa. Todos pensamos en vós: “Agora estarán aquí... agora estarán alí...” Toda Grecia vai con vós e eu tamén debo estar.

Coro 4. – Por suposto, naturalmente.

Ifixenia. – Cando viña cara Aulis, salía a xente ás corredeiras para darme algún recado. “Dilles que estamos ben”. “Dalle unha aperta ao meu home”. “Dilles que os

⁶⁷⁷ Rodríguez Pampín 1977: 73.

⁶⁷⁸ Ibid. 73.

⁶⁷⁹ Ibid. 74.

⁶⁸⁰ Ibid. 75.

⁶⁸¹ Ibid. 76.

⁶⁸² Ibid. 76.

⁶⁸³ Ibid. 76.

nenos están moi crecidos, que aínda os medín onte polas señáis da porta da cociña.”
Todos, todos a decirme cousas, hastra os nenos que non fan máis que soñar e medrar
para ir á guerra de Troia.

Agamenón vai ao encontro da súa filla. Esta consóla e reivindica a súa madurez para asumir o seu deber de morrer pola causa (“Pero sei que a miña vida é máis preciosa para vós que para min...⁶⁸⁴”), pechando así o primeiro acto.

Unha dura discusión entre Menelao e Agamenón abre o acto segundo (ibid. 78-84). Os dous diríxense graves acusacións e Menelao replica en canto Agamenón trae a colación a fuxida da súa esposa (ibid. 79):

¡Maldita sexa! Pero tí qué te cres? Así que lástima, ¿ch? ¡Hai que oír! O que querías era mandar, mandar... Toda a vida esperando por unha ocasión para poñerte ao fronte do Exército grego ¡de Grecia enteira! E nada menos que para unha guerra con Troia... ¡Lástima! E que ben che veu a disculpa. Eu quero a Elena, pero é un motivo razonable, pero vós non buscadeis máis que disculpiñas para acadar as vosas ambicións...

Ulises actúa como mediador (“¿Non vos dá vergoña rifar coma dúas criaturas?⁶⁸⁵”) e dispersa a ambos xefes. O coro de soldados continúa murmurando sobre a situación (“Unha filla é unha filla e algo fará pola salvar.⁶⁸⁶”) malia os intentos do sarxento por evitalo (“Sarxento, ¿qué imos facer? Xa non nos queda nada para xogar, perdímolo todo. De algo temos que falar.⁶⁸⁷”). Aquiles entra en escena cando os soldados xa se van retirando a durmir e atopa a Ifixenia. O coro convence a Aquiles de que fale con Ifixenia e mesmo o fai dubidar entre continuar coa súa empresa heroica en Troia ou obter o amor da rapaza. O heroe amosa certa confusión e sorpréndese ante a firmeza e convicción de Ifixenia (“Todos dades, todos sacrificades algo ou moito. E xa verás, cando o Exército volte victorioso de Troia, non pensarás así. Entón os sorrisos voltarán a xurdir en toda Grecia.⁶⁸⁸”). Ulises volve interromper a charla e reprende reciamente a un Aquiles que detesta profundamente as motivacións do rei de Ítaca (“Pareces un charlatán de feira e dasme noxo. Eu non son Ifixenia para tragar as túas paroladas coma se fosen rosquiñas de romería.⁶⁸⁹”). Ulises trata de manipular a Aquiles, apelando á súa ambición belicosa, e de facerlle comprender a imperiosa necesidade do sacrificio da moza (ibid. 83-4):

¡Sí, xa sei; gústame o ouro! ¿Pero a tí non? Claro que se trata dun ouro distinto. Para tí o ouro é a gloria, os contos das comadres nas fontes, dos homes nas rúas, dos nenos na escola, dos poetas troveiros, taberneiros... todos, todos... que si Aquiles, tal, que si Aquiles, cal... e dalle, e veña, ollazos abertos nos nenos, beizos pechados nos homes, desmaios nas raparigas... e así de xeneración en xeneración. ¡Casi nada! ¡Non sabes o que dís, non sabes o que dís! Pero que lle vas contar á xente, sinón falarlle de Grecia, do honor de Grecia, da gloria de Grecia? ¿Sabes unha cousa? Tamén a min me dá noxo todo isto; e ¿sabes o mellor que podemos facer? Deixemos morrer a rapariga, que morra axiña, canto antes mellor. Que morra antes de que abra os ollos e mire, que morra dando xenerosamente a súa vida... ¡Matémola, Aquiles, matémola, antes de que sexa tarde; antes de que vexa todo o que hai ao seu arredor, todo o que

⁶⁸⁴ Ibid. 78.

⁶⁸⁵ Ibid. 79.

⁶⁸⁶ Ibid. 79.

⁶⁸⁷ Ibid. 79.

⁶⁸⁸ Ibid. 82.

⁶⁸⁹ Ibid. 83.

é Grecia, e... e... todo o que és tí. Sí. Antes de que coñeza ao seu héroe. E si tées compasión, xa sabes, tamén para ela se acabará Aquiles.

Finalmente, Aquiles cede ás argucias verbais de Ulises e ambos abandonan a escena. O coro de soldados vai durmir por fin, preguntándose cal dos xefes se manterá nos seus principios, e péchase o acto.

O terceiro acto (ibid. 84-91) dá comezo na tenda de Ifixenia ao mencer. Mentres esta dorme, as súas criadas desatenden as reprimendas da ama e falan sobre a convenciencia da guerra e as motivacións da mesma (“Son cousas dos homes. O caso é que chegan como labazadas que nin te deixan respirar.⁶⁹⁰”). Así mesmo, censuran a conduta de Aquiles (“Non ten vergoña. ¿Onde está a súa valentía? Que a rapte e se escape con ela. Para eso é Aquiles.⁶⁹¹”) e matinan en todas as posibilidades polas que Ifixenia podería salvarse (“Que a salve o seu pai. Para eso é a súa filla.⁶⁹²”). Ifixenia esperta coa nova da marcha da súa nai Clitemnestra (“Pois xa non está. Xa está camiño de Argos... Alá a mandou o teu pai, despois da media noite.⁶⁹³”) e comeza a vestirse entre as presións de Ulises e as rexoubas das criadas (“Ben lle compre, pois Ulises xa veu preguntar por ela.⁶⁹⁴”). Ifixenia reafirmase unha vez máis na súa entrega á causa grega e mesmo incita ás criadas ao baile para celebrar o seu propio sacrificio (“Que Grecia reciba a miña vida, tamén ela ma déu. Sigamos bailando.⁶⁹⁵”), momento no que a ama rompe a chorar e revela a Ifixenia os verdadeiros motivos polos que se pide a súa morte (ibid. 90):

Ifixenia. – [...] Probe ama. A delor non te deixa razonar. ¿Qué podería facer eu?

Ama. – Con vivir xa me sobraría. Pero non te deixarán ese fato de bandidos. Cada ún busca o que máis lle convén... ¿Qué lles importas tí e os demais? ¿Sabes tí o que busca Ulises? ¡Ouro, ouro e botín! É o seu oficio. Un pirata que pasou toda a vida asaltando cidades...

Ifixenia. – Ama, ¿cómo te atreves...?

Ama. – Dende que o coñezo sempre se adicou ao mesmo, sempre coa cara de bos amigos e as coiteladas no lombo, antre escumas de sorrisos... sempre coas verbas tan ben postañas para aloumiñarche os oídos e empanicarche a língoa con toda a súa fama de sabido, conselleiro de comenencias.

Nunca perde o tempo non, e ahí a onde dalí ha sacar a mellor tallada. Cando o teu pai, arrepentido de mandarte vir, enviou un mensaxeiro para que nos fixese quedar en Argos, alá mandou os seus homes para o pillar. Sempre está en todo, non perde detalle, coñecendo tan ben como coñece á xente, e sabendo de qué pé floxecemos todos...

Ao principio, Ifixenia négase a escoitar á ama (“¡Xa está ben, prohíboche seguir!⁶⁹⁶”) e nega as súas denuncias, que dirixe a todos e cada un dos líderes da expedición, incluído Agamenón (“¡Que te sacrifique o teu pai no seu altar para que a súa empresa non se bote a perder! Pequena ambición dun corazón cativo.⁶⁹⁷”), todos eles enfermos de ambición e cobiza e aos que non lles importa nada máis que a gloria do combate, nin Ifixenia nin a propia Helena, que desencadea o conflito (“Elena... como si esa zorra compensase unha guerra. Sempre compre un motivo e esta

⁶⁹⁰ Ibid. 84.

⁶⁹¹ Ibid. 85.

⁶⁹² Ibid. 85.

⁶⁹³ Ibid. 86.

⁶⁹⁴ Ibid. 89.

⁶⁹⁵ Ibid. 89.

⁶⁹⁶ Ibid. 90.

⁶⁹⁷ Ibid. 90.

vez aproveitáronse da carraxe de Menelao.⁶⁹⁸). Ifixenia finalmente abre os ollos e cuestiónase o seu deber de morrer. Ulises entra na tenda e chama por ela, pechando así o acto.

O cuarto acto da obra (ibid. 91-9) abre coa negativa de Ifixenia a morrer ante a mirada atónita de todos: Ulises, Menelao, Aquiles e Agamenón. Ningún deles é quen de explicarse o seu cambio de opinión (“¿Qué díaños a faría cambear, logo?⁶⁹⁹”) e intentan idear novas artimañas para facer que a moza acceda outra vez ao sacrificio. Porén, Ulises é expulsado da tenda de Ifixenia (¡Fora, fora! Dixen que fora. ¡Nada, non quero saber nada! ¡Foraaaa!⁷⁰⁰) e a intervención do propio Agamenón, que logra sacar a Ifixenia da tenda crendo que a convenceu, tamén resulta infrutuosa, dado que a moza sorprende cunha nova condición (ibid. 93):

Ifixenia. – Estóu disposta a morrer. Pero cunha condición
Agamenón. – Pero, Ifixenia...
Ulises. – ¡Vamos, acaba!, ¿qué queres?
Xefe 1. – Nada de condicións, nada de condicións. Pero ¿en qué estamos convertindo esto?
Ifixenia. – Moi ben.
Ulises. – Boeno, boeno, imos ver. A ver, ¿qué queres?
Ifixenia. – ¿Estades dispostos a cumplila?
Xefe 2. – De ningunha maneira. Isto é intolerable.
Ulises. – Por favor... por favor... Deixémola falar. Tamén pode ter os seus caprichiños...
Ifixenia. – ¿Estades dispostos a cumplila?
Ulises. – Muller... si podemos...
Ifixenia. – Xa o creo que podedes.
Ulises. – Pero...
Ifixenia. – Tranquilo. Non se trata de facer nada. Non tedes que renunciar a nada, nin perder nada...
Ulises. – Vaia, parece moi condescendente.
Ifixenia. – Sóio tedes que falar...
Ulises. – Por ahí, si deso se trata...
Ifixenia. – Sí, deso se trata. Tedes que falar, falar de vós.
Ulises. – ¿De nós?
Ifixenia. – De vós, dos vosos intereses, dos vosos móbiles e sentimentos.
Ulises. – Pero, ¿qué móbiles, qué sentimentos?
Ifixenia. – Os que queiman a vosa alma, os que non vos deixan en paz, os que vos arrastran camiño de Troia.

Ifixenia obriga primeiro a Menelao a reconecer que non é o rapto da súa esposa o motivo real que o empurra a loitar contra Troia (“Quero que Menelao confese diante da tropa. Quero que todos saiban que os troiáns non roubaron a Elena.⁷⁰¹”) e logo exhorta ao resto a admitir que os seus móbiles son outros baixo a ameaza de que se alguén impide isto disporá ela mesma da súa propia vida⁷⁰²: a Aquiles, que confese que o único que quería era conseguir a súa propia fama e gloria e que actuou de costas aos demais ao dicir que os xefes xogaban con Ifixenia (“Tí dixeches que estaban xogando connigo. Tí dixeches que todo esto daba noxo.⁷⁰³”); a

⁶⁹⁸ Ibid. 90.

⁶⁹⁹ Ibid. 92.

⁷⁰⁰ Ibid. 92.

⁷⁰¹ Ibid. 95.

⁷⁰² “Un paso máis e a ama rematará connigo agora mesmo. Non lle faltarán pulos, asegúrovolos. (*A ama amosa un coitelo e achégase a Ifixenia*). Entón acabaríase o sacrificio e adeus ventos.” (ibid. 94-5).

⁷⁰³ Ibid. 96.

Agamenón, que recoñeza que a súa única intención era expandir o seu poder e a súa influencia en toda Grecia (“Toda unha vida arelando chegar a ser o Caudillo dos gregos, xefe de todos, mandar en todos...⁷⁰⁴”); e por último, a Ulises, que admita que a única razón que o leva á intervención en Troia é a cobiza (“Ulises quere ouro, e nada máis que ouro.⁷⁰⁵”). Pouco a pouco, Ifixenia vai desmascarando a todos os xefes, que se confunden e acusan entre si ata renderse e confesar. Nese preciso momento, comezan a soprar os ventos e Agamenón dá a orde de zarpar de novo, concluindo así o acto.

No quinto e último acto da obra (ibid. 99-101), o coro de soldados reunido na celebración, pregúntase que será agora de Ifixenia, á que Agamenon pensa enviar de volta a Argos para zanzar por fin o conflito. Porén, as cousas cambian de súpeto (ibid. 100):

Ulises. – Mal volven andar as cousas. O Exército quere o sacrificio de Ifixenia. Ten medo á vinganza dos deuses por non ter cumprido o prometido. Temen que se venguen.

Agamenón. – ¡Qué vinganza nin qué diaños!

Menelao. – Tamén pensan que os enganamos.

Agamenón. – O que faltaba.

Ulises. – Non saben máis e nonas teñen todas consigo.

Agamenón. – ¿Qué queren, logo?

Menelao. – O sacrificio de Ifixenia.

Agamenón. – Pero, ¿para qué, por qué?

Ulises. – Síntense burlados. “Si fora unha esclava xa estaría sacrificada”, din. Xa sabes... Temen a vinganza da deusa e que un temporal remate con eles.

Agamenón. – Que pensen o que queiran. Non haberá sacrificio.

Menelao. – Entón o exército non embarcará.

Agamenón. – Pero, ¿cando aprenderán, Deus?

Ulises. – Veremos que che dín os xefes que se achegan a nós.

Agamenón. – ¡Santo ceo! ¡Empezar outra vez!

Ulises. – Deberías prevelo e non correr tanto.

Os soldados non se fían dos seus líderes e piden igualmente o sacrificio (a pesar de que os ventos xa lles son favorables) pois consideran que só así os deuses estarán plenamente satisfeitos. Do contrario, néganse a embarcar cara Troia. Finalmente os xefes resolven covardemente asasinar a Ifixenia para manter contenta á tropa e poder embarcar (“É igoal. O caso é que vexan o seu cadavre, que o seu sangue embadurne o altar. Con esto o exército daríase por contento.⁷⁰⁶”). Ifixenia entra de novo na escena acompañada da ama e enfróntase ao seu cruel destino, sendo violentamente acoitelada por un dos gardas coa connivencia de todos os xefes. Un destes últimos ordena a escenificación do sacrificio para convencer por fin aos soldados (“Levádea ao altar e rociádeo co seu sangue diante de todo o Exército.⁷⁰⁷”)

3.9.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

En *Ifixenia non quere morrer*, Xosé Manuel Rodríguez Pampín escala un chanzo máis no proceso desmitificador xa iniciado con *Creón, Creón...* e volve ao mito plasmado na traxedia euripidea para sometelo a unha reinterpretación e a unha subversión que comezan a ser moi habituais na literatura dramática galega de tema clásico. A obra zumega clasicismo no plano máis puramente estético así como noutros aspectos fundamentais como a recuperación do coro,

⁷⁰⁴ Ibid. 97.

⁷⁰⁵ Ibid. 99.

⁷⁰⁶ Ibid. 101.

⁷⁰⁷ Ibid. 101.

pero iso non limita en absoluto o proceso de reelaboración do orixinal, que se fai dende un predominio absoluto do diálogo e dende o novidoso traballo de caracterización dos personaxes, todos eles diferentes dos seus referentes clásicos. O noso autor volve uns caracteres que xa no texto de Eurípides aparecían cuns riscos máis humanos que heroicos e afonda nesta humanización, obtendo de todos eles condutas aínda máis realistas e reaccións máis crúas ante as situacións que se lles presentan, eliminando ademais todo rastro do elemento divino e/ou sobrenatural que as xustifique⁷⁰⁸. Mais o colofón da súa reelaboración trágica é o propio personaxe de Ifixenia, ao dotala dun protagonismo e, sobre todo, dunha rebeldía da que carecía na versión clásica, tornándoa nunha heroína reivindicativa e contestataria en cuxo sacrificio se compendian todas as implicacións da barbarie bélica (Amado Rodríguez 2012: 367):

Ifixenia é o personaxe central e o máis desenvolvido, cun papel e unha personalidade ben definidas. Ao longo da obra assistimos á súa transformación manifestada cun cambio radical de vontade e de actitude. A diferenza co modelo eurípideo está en dous puntos: en que a opinión inicial e final están invertidas e na motivación do cambio de actitude, tan clara e coherente que Aristóteles nunca podería acusar de inconsistencia a este personaxe, como fixo co seu homónimo.

En efecto, a Ifixenia de Rodríguez Pampín transgride todas e cada unha das fronteiras que viñan prefixadas polo seu rol tradicional na traxedia de Eurípides. Para ela nada pode significar un sacrificio a prol da colectividade ou da patria que nace da mentira e da cobiza e así llelo expón aos caudillos aqueos unha vez descuberta a verdade tras o engano (feito que abrangue a práctica totalidade do cuarto acto⁷⁰⁹). Enfróntase a todos eles sen que o seu sexo ou xuventude supoñan un obstáculo para inspirar certo temor nos ávidos comandantes e, deste xeito, os mal chamados heroes vense por primeira vez espidos ante Ifixenia e ante a tropa ao ter que recoñecer abertamente as súas mesquiñas intencións (Amado Rodríguez 2012: 368-9):

A princesa [Ifixenia] non se acovarda e, con firmeza sustentada no coñecemento da verdade, somete aos heroes a un durísimo interrogatorio e, mesturando coas preguntas acusacións directas que non admiten subterfuxios, consegue non só desenmascaralos ante o exército, senón enfrontar aos membros do grupo, que acaban acusándose mutuamente. Os heroes amósanse como son, miserables e indignos, e deixan en evidencia que os grandes conceptos cos que enchían a boca desaparecen cando se trata de salvagardar os intereses persoais. Ifixenia demostra así que non hai ningunha razón nobre que xustifique o seu sacrificio e aceptalo voluntariamente sería facerse cómplice dunha farsa.

Malia que o seu destino acaba sendo igualmente a morte, Ifixenia completa un arco no que adquire un inusitado poder sobre aqueles que tratan de sometela. Ao estar en plena posesión da verdade e ser quen de dicir non, o seu sacrificio xa non será voluntario e este novo poder deberá ser erradicado do xeito máis covarde e indigno para os seus opresores, co que a súa vitoria sobre

⁷⁰⁸ “A condena a morte da princesa non é imputable a unha maldición imposta pola condición vingativa da divindade, senón que se presenta só como parte dunha historia colectiva e pública, a da guerra de Troia, en cuxas orixes tampouco están os deuses, senón motivos exclusivamente humanos: un estranxeiro raptou a Helena e haille que dar un escarmento exemplar a el e aos seus. De igual forma que quedan obviados os precedentes da lenda, tampouco hai alusións ao posterior desenvolvemento da guerra, como se o futuro estivese aínda por escribir. Así, ao contrario que en Eurípides, ao se eliminar os deuses e a fatalidade, os personaxes de Pampín son libres para elixiren e en consecuencia a responsabilidade sobre todos os acontecementos é exclusivamente súa. Cando os poderosos deciden emprender unha aventura bélica que só os beneficia a eles a conta do sufrimento alleo, non temos modo de xustificar a súa vileza, que os fai moito peores cós heroes do mito clásico.” (Amado Rodríguez 2012: 362).

⁷⁰⁹ Vid. *ibid.* 91-9.

os mesmos se mantén intacta. A Ifixenia que debuxa Rodríguez Pampín posúe outros valores, outras motivacións heroicas, nela xa non pesan nin o sentimento de pertenza a unha patria (algo que a faría empatizar coa causa defendida polos gregos), nin o amor polo seu pai Agamenón, nin o ideal heroico que a orde establecida patriarcal lle ten reservado pola súa condición de muller nova pertencente a unha liñaxe real, un ideal heroico que nesta reescrita é certamente limitado.⁷¹⁰

As mulleres adquiren certa relevancia en *Ifixenia non quere morrer*. Non só se advirte unha maior presenza de caracteres femininos que nalgunhas das obras escolmadas con anterioridade, senón que estes interveñen activamente na trama cun amplo grao de decisión e responsabilidade con respecto ao seu desenvolvemento, comezando, como é evidente, pola heroína que dá título á obra. Rodríguez Pampín amosa certo interese en profundar nas súas mulleres alén do seu rol tradicional no texto tráxico de Eurípides que, por suposto, é a súa principal referencia. Por iso chama poderosamente a atención que neste catálogo estea ausente Clitemnestra, que no hipotexto euripideo tiña unha importancia capital e na obra do autor galego ve reducido o seu peso a unhas poucas referencias externas que nos informan da súa conveniente marcha a Argos por orde do propio Agamenón⁷¹¹, deixando a Ifixenia practicamente soa ante o seu adverso destino. No seu lugar, Rodríguez Pampín introduce un personaxe novo que non está directamente extraído do texto orixinal pero si é unha figura habitual noutras traxedias: a ama⁷¹². A influencia deste personaxe é decisiva no devir da acción, pois é ela a que convence a Ifixenia da futilidade do seu sacrificio e a que consegue que cambie de parecer para facerlle fronte aos líderes aqueos⁷¹³. O trato entre a doncela arxiva e a súa criada non se limita a unha relación servil. Ifixenia sente verdadeira devoción pola ama, a quen agradece agarimosamente as súas atencións (malia que no momento no que lle revela os verdadeiros motivos polos que se require a súa morte chega a tratala co desprezo de quen se nega a aceptar os feitos⁷¹⁴), e a ama debece do mesmo xeito pola súa “neniña⁷¹⁵”, por iso existe entre elas a confianza suficiente como para que, chegado o momento, a ama se sincere con Ifixenia e trate de salvala do seu

⁷¹⁰ Estas serían, segundo a atinada interpretación de Dina Bacalexi (2016), as principais razóns polas que Ifixenia aceptaría finalmente a súa inmolación: “As a daughter and a young girl, it is quite natural for Iphigenia to be influenced by her parents’ opinion; but it appears less natural that a girl prefers *the paternal* to the maternal motivation and arguments. As a maiden and a princess, Iphigenia aspires to the preservation of her high social status, and to the praise offered by her household and relations; these aspirations could be fulfilled through her marriage to Achilles; yet, like the other Euripidean maidens, she realizes that a traditional solution would not guarantee any happiness or glory. Iphigenia *claims* a better life, and therefore rejects the traditional female destiny; she accepts dying because she cannot bear the thought of a mediocre life. This is the “personal” aspect of her sacrifice. The third aspect, the more obvious one, is the patriotic or Panhellenic. As a Greek, Iphigenia really wants the Greek army to sail to Troy and win the war; but, as a woman, her only contribution to this war is to repeat her father’s patriotic arguments, and to become a mouthpiece of his cause, which she completely embraces. Through her choice, she symbolically accompanies her father during his Trojan expedition. Her patriotic sacrifice is the only way to be a part of her father’s plan.” (Bacalexi 2016: 52). Vid. *IA*. vv. 1370-530.

⁷¹¹ Vid. Rodríguez Pampín 1977: 85.

⁷¹² Vid. Llagüerri Pubill 2014.

⁷¹³ Vid. Rodríguez Pampín 1977: 89-91.

⁷¹⁴ “És mala, ama, mala. ¿Por que me queres esnaquizar?” (ibid. 90)

⁷¹⁵ Ibid. 90.

funesto sino⁷¹⁶, aínda que iso supoña mostrarse brusca e tallante con ela⁷¹⁷. A ama en *Ifixenia non quere morrer* é unha figura case maternal, protectora e apoio incondicional da heroína, mais tamén posúe un criterio propio sobre a situación e manifesta sen pudor algún a opinión que lle merecen Menelao, Aquiles ou Ulises, poñendo especial énfase no carácter ardeiro deste último⁷¹⁸. Ademais, é un personaxe que adquire certo grao de autonomía e non sempre se define en función de quen está por riba dela na escala social e así o observamos cando lle conta parte da súa dura historia persoal a Ifixenia, cando esta última aínda está disposta a ser sacrificada (Rodríguez Pampín 1977: 87):

Ama. – Pois esquece todo e non penses. Eu aprendín a non pensar. A miña nai aprendeume a pechar os ollos, a pechalos ben pechados e ir para diante. É preciso facerse de pedra coma os pelouros dos camiños nos que van batendo todos os que pasan, sin que por eso sintan nada, hastra fenderse...

Ifixenia. – Ama, ama, ti non és así.

Ama. - ¿Non? Cando me arrincaron da miña nai, tiña apenas sete anos..., cando o teu abó matou dun trallazo ao home que eu quería, tiña quince anos...; cando me levaron o meu fillo, para nunca máis saber del... tiña vinte anos... [...] Pero agora sintome vella, amoléceme o corpo e ti és moito para min. Non se me negou o respirar, pero condenouseme a respirar unha vida que non era miña...

Ifixenia. – Ama, ama, nunca me falaches así, nunca me contaches táis cousas...

Ama. – Algún día terías que sabelas, e chegóuche a hora de sabelo todo.

En efecto, a ama cumpre coa función que ten asignada no xénero trágico sen extralimitarse no seu cometido pero sen renunciar á súa propia voz malia a súa condición servil. Rodríguez Pampín explora unha relación entre mulleres de distinta extracción social que non estaba no orixinal euripideo pero que funciona perfectamente na reelaboración do conflito trágico e da que existen sólidos referentes que puideron servir de inspiración ao noso autor⁷¹⁹.

Por outra banda, cómpre facer unha mención ao resto das criadas ao servizo de Ifixenia⁷²⁰. Resulta rechamante que na relación inicial de *dramatis personae* só se recoñeza un coro como tal (o de soldados), mentres que ás criadas, que poderían terse considerado unha sorte de coro de mulleres que apoian e ofrecen o seu respaldo a Ifixenia en contraposición co outro coro masculino, non se lles outorga esta mesma categoría. Neste aspecto, Rodríguez Pampín

⁷¹⁶ Así describe Amado Rodríguez (2012) o percorrido dramático do personaxe: “Coa sabedoría da idade e cunha enorme fortaleza e carácter forxada no sufrimento, a ama chegou ao coñecemento da realidade, pero dobremente limitada por ser muller e escrava, adoptou ante a vida a única actitude posible para sobrevivir nesas condicións. [...] Pero ese estoicismo vital ten un límite e, sen poder aturar xa máis perdas na súa vida infeliz, cando ve a Ifixenia vestida de noiva para o sacrificio, sente que a súa alma se esnaquiza e do fondo dela abrollan incontroladas as palabras que lle abren os ollos á princesa. As razóns da guerra e, por tanto, os supostos ideais polos que vai morrer, non son outros que “ouro, ouro e botín” para Ulises, “a bilis remexida dun cornudo”, en referencia a Menelao, e a “ambición dun corazón cativo”, o de Agamenón. Os heroes quedan desenmascarados. Pero a ama pensa que a súa reacción só serve para desafogar a amargura que non lle colle no peito, convencida como está da superioridade dos opresores. [...] Na súa condición de escrava e muller non pode facer outra cousa, pero as súas palabras conseguen un obxectivo: prender o lume da rebelión en Ifixenia, quen pola coxuntura na que se atopa ten na súa man cambiar as cousas.” (Amado Rodríguez 2012: 366-7).

⁷¹⁷ “Ti non comprendes nada, non queres comprender. [...] ¿A qué ven este baile, a qué ven todo este teatro, a qué ven todo esto, a qué?” (Ibid. 89).

⁷¹⁸ Vid. ibid. 90.

⁷¹⁹ Na reescrita de Jean Racine atopamos unha figura lixeiramente semellante, Egina, unha dama do séquito de Clitemnestra que, malia ter contadas intervencións no drama, resulta decisiva para descubrir a traición de Erífila (vid. Andioc 2010: 98). Porén, parece pouco probable que Rodríguez Pampín se inspirase nun personaxe secundario con tan pouca marxe de actuación para caracterizar á súa ama, moito máis redonda que aquela. Resulta imposible sabelo con toda certeza, mais o demostrado coñecemento que o autor melidao posuía dos textos trágicos gregos leva a pensar noutras amas do teatro clásico como fonte de inspiración (vid. Llagüerri Pubill 2014: 349-54).

⁷²⁰ Vid. Rodríguez Pampín 1977: 84-91.

distánciase tamén da *Ifixenia en Áulide*, que si contaba cun coro feminino ben definido e desenvolvido, o das mulleres de Calcis⁷²¹, ao non tirar o mesmo proveito do colectivo da servidume feminina. O rol das criadas queda así moi reducido a unhas notas de rexouba e escarnio, *maxime* se as comparamos coa caracterización da ama e de Ifixenia⁷²².

Porén, o noso autor non renuncia a incorporar un coro ao seu drama, nesta ocasión composto por catro integrantes da tropa aquea⁷²³. Mais a reconceptualización deste personaxe colectivo é total, xa que apenas achega solemnidade e nas súas intervencións non quedan nin vestixios dese elemento lírico que si traballaban outros autores que decidiron incluír un coro nas súas reescritas. O coro de soldados de *Ifixenia non quere morrer* representa primordialmente o sentir da milicia desprazada de Grecia a Troia e que recala en Áulide sen moitas opcións nin certezas. Ao igual que a ama e as criadas, son meros servidores dos seus patróns, non son donos dos seus destinos e a súa extracción social é das máis baixas, representando así outro nivel de conflito entre opresores e oprimidos, unha tensión que está moi presente na obra (Amado Rodríguez 2012: 363):

A tropa está representada por un coro de catro soldados anónimos do continxente de Agamenón. Malia expresárense individualmente, comparten ideas e non se diferencian demasiado entre eles. Son vítimas do sistema aristocrático, conscientes de cal é o seu lugar nese mundo e do abismo que os separa dos poderosos [...] Por esta razón séntense alleos ás cousas dos xefes [...], incluída a guerra, para eles unha forma de sobrevivir ou unha obriga imposta pola condición servil. Ademais saben que o que puidera haber de positivo nela, sona, gloria e riqueza, non é para os da súa clase, e o único “botín” que recollen son penalidades e morte. [...] Ao non ter compensación das penalidades, contemplan a guerra con lucidez e frialdade, despoñándoa do seu halo heroico e reducíndoa a un asunto de ambición [...] Pero vencidos polas circunstancias vitais, a súa capacidade de reacción é nula e viven resignados a unha sorte que cren inevitable, sentíndose espectadores duns acontecementos que non poden cambiar [...] A súa válvula de escape é rexoubar dos xefes, aos que xulgan responsables da súa mísera condición.

O coro é o principal voceiro do exército perante a audiencia e o azoute dos seus comandantes, sometidos a unha mofa constante por parte dos seus subordinados. O coro de soldados tamén serve para baixar aos heroes do pedestal, que ven cuestionada xa non só a súa autoridade como xefes militares, senón a súa propia valía heroica. Para isto, propíciáanse situacións atípicas e mesmo cómicas entre estes e os soldados, véndose obrigados a empregar uns códigos que serían impensables nas versións literarias máis antigas do mito (Rodríguez Pampín 1977: 73):

Coro 2. – Malas novas temos, xefe, malas...

Agamenón. – Malas...

Coro 3. – Pero tí non podes dubidar... Xa ves, tamén mandar ten as súas coñas.

Agamenón. – Ten.

⁷²¹ Vid. Eur. *IA*, vv. 164-302; vv. 543-89; vv. 751-800; vv. 1036-97; vv. 1500-31; vv. 1627-9.

⁷²² Amado Rodríguez (2012) destaca tamén a escasa profundidade das criadas en comparación coa ama, tamén muller e escrava pero máis decidida e consciente da situación que aquelas: “O código heroico dos nobres encobre, por tanto, unha realidade cuxo coñecemento polos grupos oprimidos suporía un perigo para a salvagarda dos seus privilexios e, en definitiva, para a estabilidade do sistema, polo que cómpre fomentar as condicións que permitan manter a ignorancia destes colectivos. Así atopamos unhas criadas que aceptan a autoridade dos homes, renunciando a comprender aquilo que tradicionalmente non forma parte do seu mundo: Criada 2: ¿Para qué haberá guerras, para qué?” Criada 3: “Eu non o sei. Son cousas dos homes” (84). No polo oposto desta ignorancia conformista está a ama, excelente exemplo das fendas do sistema.” (Amado Rodríguez 2012: 366).

⁷²³ Vid. Rodríguez Pampín 1977: 71.

Coro 4. – Ben, xefe, pero tí non poderías...
 Agamenón. – Non me tolees...
 Coro 1. – (*Polo baixo*). És parvo. ¿Como o ía permitir o exército? E o seu honor...
 Coro 2. – Sí, ás veces temos que fregarnos en sangue para saír máis resplandecentes.
 ¿Non sí, xefe?
 Agamenón. – ¡Bah!
 Coro 3. – Tamén eu lles teño que zorregar aos fillos de vez en cando. Non gusta, pero...
 Agamenón. - ¡Vamos, deixádevos de parvadas!
 Coro 4. – Caro che costa o teu mando, caro che costa o teu poder.
 Agamenón. – Sí, por certo.
 Coro 1. – E ben contento estabas cando formaches o exército. ¡O maior de toda a historia de Grecia! Ben contento estabas de dirixir a campaña de Troia, o nemigo máis cobizado... Ben; e cando saíches todo fachendoso rodeado de todos os xefes e reis de Grecia e países aliados. Agora estás como enmiñocado...
 Agamenón. - ¿E que podo facer eu? ¿Por ónde podo saír?
 Coro 2. – Non hai saída, Agamenón.
 Coro 3. – Boeno, home, algunha haberá. Todo ten remedio menos a morte.
 Coro 4. – Pero é a morte, precisamente, o que temos que remediar.
 Agamenón. - ¡Qué absurdo!

Polo tanto, os heroes xa non só se humanizan senón que chegan a ridiculizarse e incluso ven as súas aspiracións reducidas ao absurdo. Agamenón, Menelao, Aquiles e un Ulises que non tiña ningunha relevancia na versión de Eurípides⁷²⁴ aparecen en *Ifixenia non quere morrer* como meros mortais que nada entenden do κλέος nin da ἀρετή. Os catro líderes gregos representan o peor da natureza humana e así nolos amosa Rodríguez Pampín, dubitativos pero cobizosos como Agamenón⁷²⁵, arterios e enredadores ao xeito de Ulises, tercos e sen personalidade, tal é o caso de Menelao⁷²⁶, e ávidos e egoístas como Aquiles. Movidos pola ambición, emprenden unha guerra que xa antes de comezar pretende cobrarse a súa primeira vítima (Ifixenia). Porén, apenas son capaces de mandar e conter os ánimos do exército parado en Áulide, nin de acordar ningún tipo de decisión sen que medie unha pelexa entre eles. O clima de confrontación imperante axiña descobre as súas sórdidas intencións ante unha Ifixenia que nun primeiro momento si estaba disposta a sacrificarse e, ademais, deixa entrever o verdadeiro carácter, rudo e incivilizado, do conxunto dos heroes, que se dirixen uns a outros do xeito máis irrespectuoso

⁷²⁴ Este aparece na *Ifixenia en Áulide* de Eurípides simplemente mencionado por Aquiles como o responsable de liderar o grupo que irá en busca de Ifixenia para o seu sacrificio momentos antes de que a princesa cambie de opinión e decida someterse voluntariamente (vid. Eur. *IA*. vv. 1361-4).

⁷²⁵ “A natureza cobizosa de Agamenón queda ao descuberto cando, a un soldado que afirma que entregar unha filla ao matachín non é ningunha comenencia, outro lle responde: “Eso según por onde se mire. Conquistar Troia da moito prestixio [j] e cartos [j]” (73). A xusteza destas palabras vén confirmada pola actitude do heroe, que non manifesta dolor pola presenza da súa filla en Áulide, senón contrariedade por quedar ao descuberto a súa treta da carta. O intento de arredar a Ifixenia parecía responder á tentativa de tranquilizar a súa conciencia e quedar xustifico para o seu ámbito familiar, pero o fracaso no fondo faino sentirse liberado, pois a súa arela de poder quedará satisfeita.” (Amado Rodríguez 2012: 363).

⁷²⁶ Menelao é un dos heroes que máis peso perde na reescrita de Rodríguez Pampín, como ben sinala Amado Rodríguez (2012): “O papel de Menelao en Pampín en comparación co modelo euripideo está considerablemente rebaixado. Sen ser en Eurípides un personaxe moi desenvolvido, é máis ca unha conveniencia dramática [...] xa que ademais de evitar que cambie o curso dos acontecementos, no seu enfrontamento con Agamenón presenta boa parte dos temas da obra. Na versión galega, sendo Ulises quen intercepta a carta o Atrida perde o papel de antagonista e non é máis ca un personaxe gris, perfectamente prescindible neste episodio mítico, xa que pouco máis aporta á historia que o pretexto para facer unha guerra [...] Se entre a clase superior hai xerarquías, como así parece, o Atrida está no derradeiro posto do esclafón. Esta pode ser a razón pola que a tropa, consciente da súa nula influencia no terreo público, non lle bota conta nas súas rexoubas a este personaxe insignificante.” (Amado Rodríguez 2012: 364-5)

e toscos. Proba disto é o enfrontamento entre Menelao e Agamenón ao comezo do acto segundo respecto ás dubidas do segundo sobre o sacrificio da doncela (ibid. 78):

Agamenón. – Ti o único que queres é a Elena. O demais non che importa nada. Pero a culpa foi miña por facerche caso.
Menelao. – ¡Vaia! Calquera diría...
Agamenón. – ¿Qué? Dabas lástima...
Menelao. – Agora non falamos deso.
Agamenón. – Viñeches chorando. Como unha nena da teta. Hastra parecía que tiñas a cara chea de mocos.

Este ton entre os caudillos do exército aqueo, máis propio de vulgares matóns que dos protagonistas dunha xesta heroica, esténdese a todas e cada unha das disputas. A desmitificación e a humanización destes caracteres é plena e temos outro exemplo digno de mención ao final do acto segundo, cando Aquiles chega a chamarlle a Ulises “pirata” e “buscavidas tiñoso”⁷²⁷ e Ulises reacciona como un rapaz encabuxado, tratando de quitar culpas e responsabilidades de enriba (ibid. 83):

Ulises. – (*Con moita calma, facéndose a vítima e xesticulando coma un tendeiro italiano*). Vaia, vaia, vaia... ¡Xa está, o de sempre! Coidas que tes amigos, coidas de axudalos e, ¡hala!, bótancho na cara como si foses un pioloso carroñento. ¡Pirata...! Sí, estaba eu ben lonxe de pensar en Troia, cando me chegou Menelao: “Ulises, roubáronme a muller, ois, roubáronme a muller”. Logo Agamenón: “Ulises, sóio tí podes convencer aos gregos...”. E si logo se lían uns cos outros: “Ulises, ¿quen vai arranxar o asunto?” Haille que falar á tropa: “Tí, Ulises, fálalle tí”. ¡Sempre, sempre a mesma cantiga... e agora chegas tí e ¡pirata!

No caso particular de Aquiles prodúcese un cambio rechamante en comparación coa *Ifixenia en Áulide* de Eurípides. Se ben naquela a súa implicación na acción era especialmente importante debido ás innovacións introducidas polo traxediógrafo, quen o convertía primeiro nun mero instrumento de Agamenón para atraer a Ifixenia a Áulide (feito que desata a súa ira) e logo na derradeira esperanza de salvación tanto para Ifixenia como para a súa nai Clitemnestra⁷²⁸, na obra de Rodríguez Pampín esta importancia na trama queda diluída. Como ben destaca Amado Rodríguez (2012), “non fai ofrecemento explícito de defendela [a Ifixenia], e o seu egoísmo é tanto que pasa por riba de calquera cousa con tal de acadar a gloria que lle espera en Troia⁷²⁹.” Ao desaparecer Clitemnestra da reescrita galega, tamén o fan a maioría das intervencións do pelida⁷³⁰, cuxo anoxo queda nun breve arrebatado de ameazas baleiras que non chegan a cumprirse⁷³¹. E cara o final, cando Ifixenia logra desenmascarar a todos os xefes do exército, a súa falta de argumentos e escasa habilidade co verbo (“Psss... o que me dixeron, convencéume. Chegóume e para que andar con máis razonamentos...⁷³²”) descubren a necesidade dun heroe obstinado nunha única e simple idea (ir á guerra e verse recompensado coa gloria) e covarde, xa que teima de xeito hipócrita en non recoñecer a súa parte de culpa no entramado

⁷²⁷ Ibid. 83.

⁷²⁸ Vid. Michelakis 2002: 84-143.

⁷²⁹ Amado Rodríguez 2012: 365.

⁷³⁰ Non hai, polo tanto, ningún tipo de reelaboración dos diálogos entre Clitemnestra e Aquiles, nos que ambos se ven utilizados por Agamenón e logo tratan de impedir o sacrificio de Ifixenia (Vid. Eur. *IA*. vv. 800-54; vv. 900-1035; vv. 1338-73).

⁷³¹ Vid. Rodríguez Pampín 1977: 76.

⁷³² Ibid. 96.

para sacrificar a Ifixenia (“Non teño nada que confesar⁷³³”). Ifixenia non dubida en condenar a súa dobre moral, da que ela mesma foi vítima (ibid. 96):

Ifixenia. – [...] Tí dixeches que estaban xogando connigo. Tí dixeches que todo esto daba noxo. ¡Contesta!

Aquiles – Sí, sí. ¡Sí!

Ifixenia. – [...] “Xefes de Grecia. Aquiles asegura que todo esto dá noxo. O gregorioso Aquiles mergúllase convosco nesta porcallada para saír resplandecente e fermoso. ¡Gloria a Aquiles o que morre polos seus amigos! [...] ¿És tí, Aquiles, o home co que eu me viña casar? Si as rapazas de Grecia souperan...

O xiro argumental que se produce en *Ifixenia non quere morrer* ten varias consecuencias, que de novo representan cambios con respecto ao hipotexto de Eurípides. O abnegado proceder de Ifixenia esvaécese e decide enfrontarse a aqueles que pretenden empregala como un instrumento de guerra máis, un cambio que, como xa se viu, transforma por completo a concepción heroica da protagonista. Mais, aínda que a vitoria simbólica de Ifixenia é plena ao deixar ao descuberto a miseria moral e ética dos caudillos gregos, non hai un desenlace feliz para ela. Se en Eurípides, a súa aceptación do sacrificio era premiada pola deusa Ártemis, que a suplía por unha cervaxusto no momento no que se lle ía cravar o puñal e lle outorgaba unha condición superior á mortal⁷³⁴, na versión de Rodríguez Pampín o seu acto de rebeldía non a acaba indultando. Nun primeiro momento após a intensa pugna dialéctica entre Ifixenia e os líderes gregos, estes últimos descartan o sacrificio ao chegaren igualmente os ventos favorables (o propio Agamenón chega a asegurarlle á súa filla que “as túas manías salváronte⁷³⁵”) pero a desconfianza da tropa propicia que os demais xefes volvan presionar a Agamenón e os seus para que se leve a cabo o sacrificio igualmente. A negativa de Ifixenia de nada serve esta vez, sendo violentamente asasinada ante a impasible mirada duns heroes que nada farán por impedilo baixo o pretexto de evitar a confrontación co exército, o seu principal medio para acadar a vitoria en Troia.

Dous son os xiros dramáticos cos que Rodríguez Pampín racha coas expectativas e, ao xeito dos traxediógrafos clásicos, xoga co coñecemento do mito da súa potencial audiencia. O primeiro deles é o que dá título á propia obra, Ifixenia négase en rotundo a morrer, mais logo a resolución do conflito trágico resulta dobremente inesperada ao toparse igualmente cun destino que rexeita de plano e ao que se opón con todas as súas forzas (sempre dentro dunha visión secularizada do mito, na que a divindade non ten cabida algunha) cando todo parecía resolto. A reescrita do autor galego acha a súa razón de ser nunha reinterpretación claramente antibélica que amosa en última instancia a absoluta irracionalidade e falta de sentido da guerra: o sacrificio nunca tivo unha razón de ser, e amosa esta gratuidade a través dunha brutal e salvaxe execución na mesma escena⁷³⁶, rachando coa convención do teatro clásico que renunciaba a mostrar actos violentos na escena⁷³⁷. Que a contestación a esta realidade sexa levada a cabo por unha muller nova tampouco é casual, pois en certo modo han de ser as mulleres as que asuman o discurso pacifista fronte á barbarie guerreira, eminentemente masculina, sempre ávida de atopar escusas que favorezan a confrontación con outros pobos, outras políticas e outros costumes. Mais en

⁷³³ Ibid. 96.

⁷³⁴ Vid. Eur. *IA*. vv. 1532-629.

⁷³⁵ Rodríguez Pampín 1977: 99.

⁷³⁶ Así se especifica nos acoutamentos que acompañan á dura escena final: entre dous gardas collen a Ifixenia e “axiónllana” e, a continuación, un garda “bótalle unha man á boca dende atrás e tira por ela para darlle unha coitelada no peito, logo déixaa caer de fuciños.” (Vid. ibid. 101).

⁷³⁷ Cfr. Brioso Sánchez 2006: 118.

Ifixenia non quere morrer esta revolución feminina é cortada de raíz polos mesmos aos que, ironicamente, lles chegou a hora.

3.9.5. Recepción e interpretación da obra

A traxectoria dramática de Xosé Manuel Rodríguez Pampín e, neste caso concreto, *Ifixenia non quere morrer*, contan cun apreizable recoñecemento no ámbito académico, malia que esta difusión non se estenda ao gran público. Ricardo Carvalho Calero (1981) destaca a contribución do sacerdote melidao a este mitema como o gran “especialista na *palliata*” que era, recollendo os trazos máis básicos da reescrita e poñendo o foco no principal xiro da trama, que é o cambio de actitude de Ifixenia ante o seu destino e o que os seus opresores agardan dela (Carvalho Calero 1981: 401):

Perante a sumisión da doncela heroica ao superior destino da colectividade, o autor moderno presenta-nos unha moza, liberada de prejuízos tribais, que quere viver a súa vida, como a Antígona de Anouilh quere morrer a súa morte. Unha moza, Ifigénia, que, efectivamente, non quere morrer pola mentira. Nun mundo que perdeu a fe nos deuses e nos pais, ¿por qué sacrificar-se para que a frota dos gregos, impulsada por un vento propicio, poda partir de Aulis ao son das flautas rituais, baixo as benzóns de Calcas, en procura de Helena, unha tia lebrescura? Ifigénia descubriu que non é sacrificada pola salvación da pátria, senón para beneficio da carrage de Menclao, do arruallo de Agamenón, da vaidade de Aquiles, da cobiza de Ulises. Está disposta, endebén, a morrer, se obtén a confesión dos hipócritas. E unha denunciadora de mitos, unha contestatária. Afinal, o vento é favorábel e podería salvar-se. Mais o exército reclama o cumprimento do voto. Perece.

María José Ragué Arias (1991) afonda nesta mesma lectura reivindicativa do mito, incidindo no patriotismo panhelénico do que Ifixenia é todo un símbolo na obra orixinal. A deconstrución da heroína trágica tal e como aparecía en Eurípides dá como resultado unha protagonista rebelde e consciente de que a realidade das elites poderosas non é a súa, senón máis ben un relato falaz co que trataron de enganala. Porén, esta recentemente adquirida conciencia é a que a sentencia (Ragué Arias 1991: 77):

Ifigenia es víctima, pero víctima involuntaria porque los motivos de Troya no son los suyos ni siente que deban ser los del pueblo de Grecia, son razones individuales que ella no quiere apoyar y por las que no está dispuesta a sacrificar su vida. Pero la verdad que presentía y que ha logrado hacer confesar a los caudillos del ejército no puede ser revelada. E Ifigenia morirá a traición y su sacrificio se convertirá en engaño al ejército por parte de sus jefes. *Ifixenia non quere morrer* es una desmitificación de los sentimientos patrióticos de Ifigenia y sobre todo es una desmitificación de los ideales guerreros de los griegos en su camino hacia Troya. Si bien la obra comienza en Áulide con la misma situación que en la tragedia clásica, pronto da un giro de noventa grados para mostrarnos a una Ifigenia que no quiere morir porque no quiere entrar en el juego de la guerra, porque quiere la verdad, las auténticas razones que empujan a cada uno de los caudillos a ir a Troya. Y las respuestas que obtiene y que sabía ya de antemano es que todos y cada uno de los guerreros van a Troya en busca del oro de la ciudad. Pero Ifigenia, cuando ya conoce la verdad no puede seguir viviendo y es asesinada por la espalda fingiendo que ha sido sacrificada tal y como reclama el ejército que nada sabía de la actitud de Ifigenia y que es así engañado por sus caudillos.

Atopamos outras achegas dignas de mención, por exemplo, no traballo de José Antonio Fernández Delgado (1996), quen destaca a importancia dramática da escenificación do violento asasinato de Ifixenia con respecto ás versións anteriores do drama⁷³⁸, pero o estudo máis completo da traxedia de Rodríguez Pampín achámolo no artigo de María Teresa Amado Rodríguez (2012), que leva por título “*Ifixenia non quere morrer: a vitoria do poder feminino*”. Nesta breve pero exhaustiva recensión, Amado Rodríguez centra a súa análise comparativista en dous grandes aspectos da reescrita: a supresión dos deuses⁷³⁹ e as tensións que se producen entre os grupos opresores (os heroes protagonistas do relato mítico e outros xefes do exército) e os oprimidos (os membros da tropa e as mulleres)⁷⁴⁰, a fin de demostrar unha lectura ideolóxica que de novo entronca co sentimento antibélico e pacifista (Amado Rodríguez 2012: 361):

Pampín fai un alegato contra a guerra e a violencia, anticipándose a un uso do mito moi común a partir dos anos noventa, por influencia de conflitos bélicos de enorme repercusión mediática, as guerras de Bosnia e Irak por poñer un exemplo (Ragué-Arias 2005). En comparación coa traxedia clásica, nesta Ifixenia galega a novidade non está no contido da mensaxe, que podería ser o mesmo en Eurípides se interpretamos os seus argumentos panhelénicos e a súa propaganda antibárbara como unha maneira irónica de rexeitar a guerra (Saïd 2002: 69-87), está máis ben na incidencia na circunstancia que posibilita situacións de violencia e abuso: a inxusta organización da sociedade en dous grupos antagónicos, unha maioría asoballada e unha minoría opresora, movida por intereses particulares indignos, disimulados por conceptos supostamente nobres. O autor deixa ao descuberto a crúa realidade e presenta aos dirixentes na súa faceta máis miserable, de xeito que o espectador, sen argumentos para xustificalos, non pode máis que condenalos. Dúas son as técnicas empregadas para este fin: a eliminación dos deuses e a confrontación cos dous grupos sometidos, a tropa e as mulleres.

Así mesmo, Amado Rodríguez incide no proceso de recharacterización da heroína trágica, unha transformación que resulta crucial para a enteira comprensión e interpretación da reelaboración de Rodríguez Pampín (ibid. 368):

Os heroes non se decatan ata que punto Ifixenia é agora dona da situación, pois, só sendo vítima voluntaria, a súa morte se axustaría ao sistema e revalorizaría os códigos heroico e patriarcal, mentres que unha morte pola forza ou un suicidio os devaluaría e cuestionaría a súa credibilidade. Aquí radica o poder da princesa. Na súa man está a posibilidade de abrir a fenda pola que comezaría a desintegración do sistema. Por iso pasa a ser o personaxe máis poderoso e a mover os fíos de todo o que ocorre na escena, xogando con habelencia coas vontades dos opresores. [...] Aquela pequena do principio, crédula e submisa, sacrificada por nobres ideais, amosa agora unha valentía que no texto de Eurípides é patrimonio de Clitemnestra. A nai na versión grega e a filla na galega son os únicos personaxes capaces de lle facer fronte a un home e xefe. Pero o caso de Ifixenia chama máis a atención pola

⁷³⁸ “La nueva heroína se niega a ser sacrificada, si aquéllos no confiesan la verdad ante el ejército, hasta que finalmente es asesinada. En este sentido Rodríguez Pampín no ha querido evitar, como Racine en su célebre adaptación del drama, manchar “la escena con el asesinato horrible de una persona tan virtuosa y tan amable como era preciso representar a Ifígenia”, aun cuando en Racine la solución es buscada en una línea a su vez diferente, la de una Erifile enamorada de Aquiles y celosa que desencadena la catástrofe.” (Fernández Delgado 1996: 72).

⁷³⁹ Vid. Amado Rodríguez 2012: 361-2.

⁷⁴⁰ Vid. ibid. 362-9.

súa xuventude e por atreverse primeiro con Ulises, o máis fero de todos, e despois cos demais heroes.

Se ben en aparencia a estética de *Ifixenia non quere morrer* semella máis conservadora que a da súa inmediata predecesora, a distópica *Creón, Creón...*, non por iso Rodríguez Pampín deixa de transgredir as fronteiras argumentais da traxedia orixinal de Eurípides, e son varias as innovacións que permiten falar dunha reescrita e reinterpretación de pleno dereito:

Ifixenia non quere morrer declárase como unha obra desmitificadora dende o mesmo título, unha nada velada alusión ao principal xiro argumental do drama propiciado pola súa protagonista, unha Ifixenia indócil que pensa e actúa por si mesma, adquirindo ademais unha maior relevancia no decurso do conflito tráxico e facéndose dona dun discurso propio moi afastado da submisión e do concepto de virtude opresivas e patriarcais que caracterizaban a súa decisión final na obra de Eurípides. A Ifixenia de Rodríguez Pampín resulta feminista case sen pretendelo: non ofrece a súa vida nin polo mandado dos deuses, nin pola patria dos helenos, nin pola súa familia e aínda menos por consideralo un acto de heroísmo pola súa parte, sendo esta toda a contribución que como muller pode facer á causa da guerra contra Troia. Rebélase contra a orde establecida, encarnada por uns gobernantes belicosos e falsos dispostos a todo con tal de saciar a súa cobiza, e aínda que esta insurrección a conduce de igual modo á morte, esta non pode borrar o triunfo dunhas ideas que comezan a xermolar.

En contraposición con esta Ifixenia que supón un cambio total de paradigma no heroísmo tráxico feminino da literatura dramática galega de tema clásico, achamos uns heroes cuestionados. As xestas e a magnificencia de Agamenón, Menelao, Aquiles e Ulises deixan de brillar nunha obra que os desmitifica e descobre os seus apetitos máis ruíns e infames. O autor galego acode a un rexistro coloquial para confeccionar o diálogo duns personaxes presos da confrontación, desprendéndoos de calquera vestixio de grandeza e potenciando o seu lado máis inícuo e amoral.

Non debe sorprender tampouco a presenza dun coro de soldados tamén sometido a cambios e innovacións de certo calado. Non hai intervencións recitadas nas que se reforce o elemento lírico e nin sequera intervencións colectivas. O coro formado polos membros das tropas aqueas serve nesta ocasión como contrapunto dos seus comandantes, aos que se refiren sempre de forma irónica e cuxas decisións son obxecto de escarnio pola súa parte.

Aínda que Rodríguez Pampín recupera o coro e algunhas das súas funcións, prescinde dos deuses e calquera elemento sobrenatural que poida interferir na liberdade de elección dos seus personaxes, aínda máis humanizados se cabe e unicamente suxeitos á súa propia vontade.

O autor galego compón unha reinterpretación do mito do sacrificio de Ifixenia en clave de denuncia da arbitrariedade e dos desastres das guerras. Nunha obra cun predominio absoluto do diálogo, este serve para confrontar as posturas e dos grupos sometidos (soldados, mulleres) coas dos grupos opresores (os heroes e mandos militares que buscan saquear Troia), que durante toda a obra manteñen unha tensión constante. O posterior cambio de opinión de Ifixenia e o xiro dramático que este supón, co interrogatorio a todos e cada un dos heroes gregos para descubrir as súas verdadeiras e ilícitas intencións, contribúen tamén de xeito decisivo a defender esta idea pacifista e antibélica.

3.9.6. Conclusións

Ifixenia non quere morrer é a segunda das obras dunha triloxía clásica na que Xosé Manuel Rodríguez Pampín reinterpreta algúns dos grandes mitemas prefixados na traxedia clásica grega. Posiblemente a súa Ifixenia sexa, argumental e ideoloxicamente, a máis innovadora, ao alterar por completo o alcance e as implicacións do conflito tráxico que Eurípides tratara en

Ifixenia en Áulide, a principal referencia do noso autor. Ifixenia pasa da resignación á desobediencia e a insubmisión, os nomes máis ilustres da épica homérica son aquí degradados ao lado máis miserable e indigno da natureza humana e ningunha divindade pode decidir por ningún deles. E todos estes cambios con respecto ao orixinal axústanse a unha nova lectura do mito, na que prevalece unha mensaxe reivindicativa e pacifista da que a propia Ifixenia é a súa principal valedora e cuxo triunfo heroico vai alén do seu finalmente funesto destino (Amado Rodríguez 2012: 369):

No acto quinto a situación volve virar. Os xefes din que agora a súa morte é esixencia do exército, e unha vez máis Ifixenia, despois de cuestionar a súa autoridade, volve deixalos en evidencia: “Non vos sentides seguros hastra que eu morra, ¿nonsí? Douvos medo e queredes facerme desaparecer [j]. Pero desto xa estaba segura” (101). Esta é a verdadeira razón pola que Ifixenia debe desaparecer. Así, para agochar coa violencia a verdade, un xefe chama a un guardia, un personaxe mudo sen máis papel que matar á princesa dunha coitelada no peito. Os grandes non luxan as mans con sangue inocente. Ifixenia morre por defender a verdade e denunciar unha situación inxustas, pero a súa rebeldía e o seu valor deixaron no mundo a semente da destrución. Esa a é a súa vitoria, a vitoria do poder feminino.

3.10. ALCESTES (1978) DE XOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ PAMPÍN

3.10.1. Introducción: a obra e o seu contexto

Con *Alcestes*, Xosé Manuel Rodríguez Pampín finaliza o seu percorrido como reinventor dos clásicos da traxedia grega en galego, así como o seu percorrido no xénero dramático. Tras *Creón, Creón...*, adscrita ao ciclo tebano e a saga dos labdácidas, e *Ifixenia non quere morrer*, que retomaba a materia troiana e, en concreto, o mitema do sacrificio de Ifixenia; Rodríguez Pampín reelabora un mito tesalio no que algunhas cuestións de gran calado moral como a morte e o sacrificio ocupan un lugar central: a historia de Alcestis e Admeto, na que a primeira decide dar a súa vida para salvar ao segundo.

Rodríguez Pampín emprega de novo a canle que lle ofrece a revista *Grial* para publicar a súa peza teatral en 1978, concretamente no número 62, e ao ano seguinte de ver publicada a súa *Ifixenia* nestas mesmas páxinas. Non constan publicacións máis recentes de *Alcestes* nin ningunha representación da mesma no seu tempo nin nos anos vindeiros.

3.10.2. O tema na tradición

Alcestis de Eurípides, probablemente representada antes do inicio da Guerra do Peloponeso (cara o 439 ou 438 a.C.), é unha traxedia que apenas resistiría a súa inclusión nesta categoría xenérica de seren aplicados uns estrictos criterios de clasificación e, sobre todo, se se fai prevalecer o concepto actual de traxedia, que case nunca se asocia a un final feliz. En efecto, esta é unha traxedia atípica, cuxa singularidade conecta de novo co carácter renovador do seu autor e cos cambios literarios que comezan a sucederse no último tramo do século V a.C. e que se farán máis patentes na seguinte centuria.

Na mitoloxía grega, a protagonista que dá título á obra, Alcestis, é a filla de Pelias, rei de Iolco. Este decide ofrecela como esposa a aquel que sexa capaz de xunguir un león e un xabarín a un carro. Admeto, rei de Feras, acepta o reto e lógrao coa axuda do deus Apolo. Porén, unha vez desposa a Alcestis, Admeto esquece facer un sacrificio a Ártemis, feito que enfurece á deusa e polo que os esposos atopan o seu leito nupcial repleto de serpes. Tal é o enfado de Ártemis que condena a Admeto a unha morte prematura que Apolo só consegue adiar (intercedendo por el ante as Moiras) ata atopar alguén disposto a morrer por el. Admeto agarda o ofrecemento dos seus anciáns pais, mais estes renuncian a facelo e Alcestis é a única que se ofrece a sacrificarse

polo seu amado. Neste punto da historia, o mito adopta dous posibles desenlaces: nunha das versións, Alcestis dá a súa vida por Admeto e, unha vez no Hades, Perséfone decide devolvela á vida despois de que os xuíces do mundo dos mortos decidan que a súa morte é inxusta. Noutra versión, é o mesmísimo Heracles quen rescata a Alcestis do Hades tras saber do seu sacrificio. Este mitema no que o sacrificio dunha muller por un ser amado é un motivo central tamén se relaciona con outras formas do *folklore* de procedencia indoeuropea (Carmignani 2016: 30):

La inmolación de Alcestis tiene rastros del *sati* o *satí*, el rito hindú en el que una mujer se inmola en la pira funeraria del marido recién fallecido. La palabra se origina en la leyenda de la diosa Sati, esposa del dios Shiva: el rito constituía un acto de devoción hacia el marido y sólo las mujeres virtuosas podían cumplirlo. Asimismo, la muerte de Alcestis se vincula con una serie de funciones del *folk-tale*: 1) un hombre joven enfrenta a la muerte, 2) su salvación sólo puede producirse si otro muere en su lugar, 3) sólo su esposa se ofrece, 4) una divinidad le garantiza a la esposa el regreso a la vida.

As primeiras alusións ao personaxe de Alcestis na literatura grega remóntanse a Homero, pois no segundo canto da *Iliada* menciónase a Eumelo⁷⁴¹, fillo da princesa e do rei Admeto, como un dos expedicionarios a Troia á fronte do exército proporcionado por Feres. Nesta pasaxe incídese no prestixio da liñaxe de Eumelo e o virtuosismo de Alcestis, cuxa beleza destaca entre todos os seus atributos⁷⁴². Alcestis tamén tería sido enumerada no perdido *Catálogo das mulleres* atribuído ao poeta beocio Hesíodo⁷⁴³ e posteriormente o mito será narrado con detalle nas súas diferentes versións polo Pseudo-Apolodoro na súa *Biblioteca*⁷⁴⁴.

No tocante á traxedia, sábese que foi un dos pioneiros do xénero, Frínico, o primeiro en poñer en escena unha *Alcestis*, hoxe perdida⁷⁴⁵ e da que Eurípides tería extraído algunhas das innovacións aplicadas ao mito⁷⁴⁶. Algúns estudosos aseguran que tamén Sófocles se tería achegado a esta mitema antes que Eurípides, mais esta semella unha cuestión aínda por esclarecer⁷⁴⁷. O que si está claro é que foi a adaptación do último dos tres grandes tráxicos da Atenas clásica a que se conservou e prefixou a versión definitiva do mito na que se basearían todas as reinterpretacións posteriores, entre elas, a de Xosé Manuel Rodríguez Pampín.

⁷⁴¹ Vid. Hom. *Il.* II. vv. 711-5; vv. 763-7.

⁷⁴² οἱ δὲ Φερός ἐνέμοντο παραὶ Βοιβηΐδα λίμνην/ Βοίβην καὶ Γλαφύρας καὶ εὐκτιμένην Ἰαωλκόν./ τῶν ἦρχ' Ἀδμήτοιο φίλος πάϊς ἔνδεκα νηῶν/ Εὐμηλος, τὸν ὑπ' Ἀδμήτῳ τέκε διὰ γυναικῶν/ Ἀλκηστὶς Πελῖαιο θυγατρῶν εἶδος ἀρίστη (E os que rexían Feras onda a lagoa Bebeide, Beba, Gláfiras e a ben construída Iolco, das súas once naves era xefe o querido fillo de Admeto, Eumelo, a quen deu a luz para Admeto a divina entre as mulleres Alcestis, a máis fermosa das fillas de Pelias) (Hom. *Il.* II. vv. 711-5).

⁷⁴³ Vid. Carmignani 2016: 30; Slater 2013: 8.

⁷⁴⁴ Vid. López Férrez 2015: 2-22.

⁷⁴⁵ “Antes de Eurípides, el trágico Frínico había escrito una tragedia, llamada como la nuestra, pero sabemos muy poco de su contenido. Tánato (Muerte) aparecía armado de una espada con la que cortaría un rizo de la protagonista. Los datos de que disponemos no nos permiten saber con certeza lo que Eurípides le debe a Frínico. Se ha dicho que procedería de éste la presencia de Tánato a modo de sacerdote que actúa en un sacrificio, cortando, como rito preliminar, algunos cabellos de la víctima, con el fin de consagrarla a los poderes infernales.” (López Férrez 2009: 18). Cfr. Leýo 2016: 77; Markantonatos 2013: 90-3.

⁷⁴⁶ Vid. Bolaños López 2012: 159; Carmignani 2016: 158; Slater 2013: 9-10; Villarubia Medina 2005: 41.

⁷⁴⁷ “Por su parte, se discute acerca de la existencia de un *Admeto* de Sófocles. Plutarco, en su *De defectu oraculorum*, cuando alude a la servidumbre de Apolo bajo Admeto, menciona que eso se cuenta en “el Admeto de Sófocles”, que puede entenderse como el título de una obra o como el personaje de otra, que podría ser la aún más discutida *Alcestis*. Por su parte, Aristófanes de Bizancio afirma que ni Sófocles ni Esquilo escribieron sobre este tema, por lo que una de las posibilidades es que los fragmentos atribuídos al *Admeto* sofócleo correspondan a una obra de tema diferente de la *Alcestis* de Eurípides, incluso conjeturando que serían de un drama satírico.” (Carmignani 2016: 31).

Na *Alcestis* euripidea, outórgaselle un gran protagonismo a Admeto (aínda que a traxedia leve por título o nome do seu principal personaxe feminino⁷⁴⁸) e arredor da súa figura xira a práctica totalidade do conflito trágico. En realidade, a escolla do substituto de Admeto, que ha dar a vida por el para reparar os seus agravios á divindade, resólvese rapidamente e Alcestis falece ao pouco de comezar a obra⁷⁴⁹. Serán os acontecementos que seguen ao sacrificio da esposa os que centren a trama: ao pouco de morrer Alcestis, un Heracles que se encamiña ao seu oitavo traballo (roubar as eguas de Diomedes) solicita a hospitalidade do xa viúvo Admeto e, malia non ser o máis apropiado por estaren de loito, este decide ocultarlle as súas desgrazas e acollelo como hóspede. Un dos criados do palacio descóbrelle a verdade a Heracles, quen decide recobrar do Hades a alma de Alcestis. Finalmente, un sorprendido Admeto acha á súa finada esposa de volta á vida baixo o veo da que cría unha escrava agasallada por Heracles.

En efecto, este feliz desenlace leva a pensar que a *Alcestis* euripidea podería non ter sido en rigor unha traxedia⁷⁵⁰ (e o feito de que este mitema recibise tamén un tratamento cómico reafirmaría en certo modo esta hipótese⁷⁵¹). Hai quen mesmo postula que podería tratarse dun drama satírico ao ser representada xusto no lugar que lle correspondería a este tipo de composición, no cuarto⁷⁵². Con todo, semella máis idóneo falar de *Alcestis* como un drama de ἄνοδος, termo empregado por Jean-Pierre Guépin⁷⁵³ e logo recollido por Helene P. Foley⁷⁵⁴ que describiría un tipo específico de traxedia no que as súas protagonistas levan a cabo un periplo físico e simbólico semellante ao que experimentaba Perséfone no mito que relataba o seu rapto e posterior matrimonio con Hades, unha categoría na que tamén entrarían outras dúas traxedias de Eurípides, *Helena* e *Ifixenia entre os Tauros*⁷⁵⁵.

3.10.3. Estrutura e liñas argumentais

Alcestes divídese en dous actos e sete cadros, a saber, tres cadros no primeiro acto e os catro restantes no segundo. A reescrita de Rodríguez Pampín conta con tres dos personaxes que xa achabamos na obra de Eurípides: Admeto, Alcestes e Feres, o pai de Admeto. A estes engade a Alía, esposa de Feres e nai de Admeto, que non interviña na traxedia orixinal. A cambio,

⁷⁴⁸ “En la pieza euripidea el nombre propio de la heroína consta sólo en seis ocasiones. Es pronunciado por primera vez en el verso 52, lo que indica un deseo deliberado del trágico por retrasar la mención del mismo en la escena. Se alude a él, indirectamente, en el v. 37 como “hija de Pelias” [...] Dentro de la obra examinada contamos con otra referencia velada al rey de Yolco, precisamente en el diálogo esticomítico Admeto-Heracles, donde el primero habla con frases alambicadas, retóricas, oscuras y, a veces, de dudoso sentido, a fin de que el segundo no se marchara de su mansión a la que había llegado como huésped. Aquél, efectivamente, llega a decir de la muerta (su esposa, en realidad), que era “una extraña, mas, con todo, ligada a la mansión”, lo que provoca la pregunta del héroe más ilustre de los helenos acerca de cómo aquélla había perdido la vida en el palacio. La respuesta del rey de Feras llega ahora al colmo de lo críptico: “Una vez muerto su padre, aquí vivía huérfana”. Con esta contestación el poeta deja en el aire el nombre de Pelias y su espantoso fin a manos de sus hijas. Tampoco nos suministra información alguna de cómo había llegado Alcestis al palacio real de Feras.” (López Férrez 2015: 6).

⁷⁴⁹ Vid. Eur. *Alc.* vv. 1-392.

⁷⁵⁰ Cfr. Buxton 2003: 184-6.

⁷⁵¹ “Se sabe que en la comedia debió ser un tema interesante, porque Formis de Siracusa (s. VI-V a.C.), Aristomes y Theopompo escribieron un *Admeto*, mientras que Antífanes, autor de la Comedia Media, una *Alcestis*.” (Carmignani 2016: 31). Vid. Leñó 2016: 78.

⁷⁵² Vid. *ibid.* 32; Morwood 2016: [7]; Santos 2008: 88-9.

⁷⁵³ Vid. Guépin 1968: 120-44.

⁷⁵⁴ Vid. Foley 2003: [303]-31.

⁷⁵⁵ “In these three plays of Euripides [*Alcestis*, *Helena* e *Ifixenia entre os Tauros*] a heroine who has been abducted into a world of literal or symbolic death is rescued and brings with her return to civilization a mitigation of the past suffering and destruction. As in the divine story of the two goddesses [Deméter e Perséfone], the fortunate denouement of these tragedies brings with it a modified perspective on the relation among gods, men, and the world of death. As in the case of Kore, the plays also promise eache female protagonist an immortal reputation through the establishment of a cult in her honor. Yet Euripides’ *Helen* and *Alcestis* make the striking gesture of adaptating what was in the divine version of the *anodos* story pattern a case of violent abduction, loss of virginity, and entry into maturity to the experience of a *married* (yet, as we shall see, simultaneously young and virginal) woman who is forcibly removed from her private domestic world, but finally achieves a reunion or symbolic *remarriage* with her spouse.” (*ibid.* 305).

prescinde dos deuses e de todo elemento sobrenatural ao non incluír na relación inicial de personaxes nin a Apolo nin a Morte e suprime o coro, os criados e Eumelo (fillo de Alcestis e Admeto). Porén, o descarte máis rechamante da *Alcestes* de Rodríguez Pampín é o de Heracles, personaxe de gran importancia no hipotexto de referencia⁷⁵⁶.

Segundo o acoutamento inicial⁷⁵⁷, a ambientación non cambia con respecto ao mito orixinal (Tesalia), mais todo parece indicar que a acción se desenvolve no interior do pazo do rei Admeto e a súa familia e non nun espazo exterior. Porén, a posta en escena semella sobria e minimalista, dado que non se propón máis que unha luz que ilumine o espazo ocupado polos actores e uns tallos para que estes senten⁷⁵⁸.

O acto primeiro (Rodríguez Pampín 1978: 434-43) expón a primeira parte do conflito trágico, que o autor desenvolve a partir dun brevísimo resumo que fai do mito nunha nota a pé de páxina ao propio título: “Según o mito grego os deuses prometéronlle a Admeto, rei de Tesalia, ser inmune á morte, si o seu pai, a súa nai ou a súa muller Alcestes consintiran morrer por él.⁷⁵⁹”. Rodríguez Pampín obvia calquera outro antecedente da lenda na que se inspira para centrarse na cuestión do sacrificio e quen debe levalo a cabo. No cadro primeiro (ibid. 434-7), Alcestes diríxese á hipotética audiencia que a observa (“eu estou aquí debaixo deste foco que me alumea vivamente, e vós estades na escuridade para contemplarme a mín soia.⁷⁶⁰”) antes de entablar conversación co seu esposo Admeto. Ela manifesta o seu desexo de morrer por el e o resto do cadro constrúese sobre un diálogo continuo con sucesivos lamentos polo sacrificio que Alcestes pretende facer e tamén discrepancias sobre se o propio Admeto debe morrer ou debe aceptar que Alcestes o faga no seu lugar (“Admeto, non sexas cruel e vive. ¡Vive! Non teñas perda da túa Alcestes. Ti sí que saberás vivir [...] e tes o teu traballo.⁷⁶¹”). Ambos evocan con nostalxia os comezos da súa relación amorosa (“Como cando eramos noivos e non coñecíamos os segredos das horas nin o trebón do tempo⁷⁶²”), mentres Alcestes persiste nas súas intencións tratando de darlle azos a Admeto para que siga coa súa vida unha vez ela non estea con el. Ao final do cadro Alcestes pídelle a Admeto que aparte aos seus pais Feres e Alía “do camiño da morte⁷⁶³” e lle permitan a ela realizar ese sacrificio (“pídoche que arredes aos teus pais, que non impidan o meu camiñar.⁷⁶⁴”).

No secundo cadro (ibid. 437-40), Feres e Alía, os dous moi anciáns e cansos, discuten sobre cal dos dous debe morrer por Admeto. Ambos senten unha fonda responsabilidade, Alía polo feito de ser nai (“Eu tróuxeno a este mundo despois de levalo nove meses dentro de mín. Deixa que morra por él.⁷⁶⁵”) e Feres por ter a tarefa de preparalo para a súa “misión” (“Non o permitirei eu. El non pode morrer. Ten unha misión que cumprir.⁷⁶⁶”) Percíbese unha total admiración mutua e reflexionan sobre as etapas da vida, o tempo desperdiciado e recuperado, a vellez e o feito de separárense despois de tanto tempo xuntos se un dos dous morre polo seu fillo. Así

⁷⁵⁶ Vid. Markantonatos 2013: 94-130.

⁷⁵⁷ Vid. Rodríguez Pampín 1978: 434.

⁷⁵⁸ “Unha sinxela luz alumeará o espacio dos persoaxes. Por eso non fai falla pano. Abonda cun apagón para sinalar o remate de cada cadro, podendo haber uns intreos de descanso según se dispoña. No escenario haberá uns tallos –os precisos según cada cadro– para sentarse. E nada máis.” (ibid. 434).

⁷⁵⁹ Ibid. 434.

⁷⁶⁰ Ibid. 434.

⁷⁶¹ Ibid. 436.

⁷⁶² Ibid. 436.

⁷⁶³ Ibid. 437.

⁷⁶⁴ Ibid. 437.

⁷⁶⁵ Ibid. 437.

⁷⁶⁶ Ibid. 437.

mesmo, rexeitan de plano a idea de que Alcestes dea a súa vida por Admeto (“Non pode ser, ten que vivir para ti. É a túa compañeira [...] Alcestes ten que vivir.⁷⁶⁷”).

O terceiro e último cadro deste acto primeiro (ibid. 440-3) amosa primeiramente a Alcestes e Alía, nora e sogra, cosendo xuntas e xerando de novo unha ocasión para o debate, na que ambas teiman en dar a súa vida por Admeto ofrecendo diversos motivos baseados no vínculo que as une a el. Tamén Feres suma o seu punto de vista á controversia, incidindo de novo na necesidade de que sexa el o que morra polo seu fillo, antes de deixar a discusión para poder gozar do día (“Xa chorarás. Agora gocemos todos da presenza de todos. Non desfagamos a festa e este doce intre de vagar xuntiños.⁷⁶⁸”). Deste xeito, péchase o acto.

O acto segundo (ibid. 443-52) inicia co cuarto cadro (ibid. 443-5), no que se nos presentan de novo Feres e Admeto, pai e fillo confrontando os seus puntos de vista sobre a cuestión. Feres insiste en que as mulleres da familia non deben nin pensar en facer ese sacrificio por Admeto (“Morrer é cousa dos homes. Non podemos de ningunha maneira deixar entrar neste asunto ás mulleres. [...] Elas, claro, como paren, créanse donas da vida e as únicas capaces de mantela.⁷⁶⁹”). Este último reconece que prefire morrer el antes que ver morrer a algún dos seus (“Sí, teño medo. É a verdade. A morrer [...] pero máis, infinitamente máis, a vos ver morrer a vós.⁷⁷⁰”) e Feres chega a amosarse especialmente duro con el, invocando novamente as obrigas que ten como rei e polas que non debe morrer (“Ás veces falas como as mulleres. Tés un cometido na vida, él encherá a túa vida.⁷⁷¹”). Finalmente chegan a unha especie de acordo polo que Feres deixará morrer a Admeto mentres que tratan de disuadir a Alía e Alcestes do seu empeño.

No quinto cadro (ibid. 445-7), Admeto trata de cumprir coa súa parte do acordo: apartar a súa nai Alía da mera idea de sacrificarse por el (“Por qué te empeñas en morrer por mín? Déixame morrer, arrodeado de vós os que me amades. E nada me faltará.⁷⁷²”). No sexto cadro (ibid. 447-9), Feres fai o propio con Alcestes, despois de que esta averigüe que Alía está disposta a deixar morrer a Admeto (“Admeto xa ten convencida á súa nai. Ela xa pensa tamén que o mellor é deixalo morrer. ¿Cómo pode ser? ¿Cómo o imos permitir?⁷⁷³”). Mais Alcestes non está disposta a claudicar e mesmo se expresa con contundencia (ibid. 447-8):

Non permitas que se deixe levar por eses sentimentos. Que viva e xa a vida lle irá dando o que precise. O caso é que viva, ¿ou pensas que a mín tamén non me doe? Sí, sí tamén teño medo que se esqueza dos nenos, que se esqueza de mín. Árdeme a seseira pensando neso, pero sei manterme no meu sitio, sei dominarme, e tan só me preocupa que viva. Eu son Alcestes, a súa muller, e mentres teña un alento de vida, ha ser para que él viva. ¡Abó, abó! Télo que convencer. ¡Non permitas que morra! Vós o coidaredes, vós o consolaredes, e aos meus fillos tamén... Xa van crecidiños, e saberán prescindir da súa nai.

Finalmente conveñen que Alcestes dea a súa vida por Admeto (“Eu non sei nada. Eu sei que amo a Admeto e que morreréi para que él viva.⁷⁷⁴”). Xa no sétimo e último cadro do drama (ibid. 449-52) prodúcese un último choque entre Feres, Alcestes, Alía e Admeto no que cada personaxe se ve asaltado polas dúbidas e as vacilacións, xerándose tensión e confusión entre os catro (ibid. 451):

⁷⁶⁷ Ibid. 439.

⁷⁶⁸ Ibid. 442.

⁷⁶⁹ Ibid. 443.

⁷⁷⁰ Ibid. 443.

⁷⁷¹ Ibid. 444.

⁷⁷² Ibid. 446.

⁷⁷³ Ibid. 447.

⁷⁷⁴ Ibid. 449.

Admeto. – [...] Non, non pode ser. Non o podo permitir. [...] Eu mesmo morreréi. Ninguén debe morrer por min. Eu mesmo morreréi.
 Feres. – Pero Admeto... ¿Non acabas de decir que queres vivir?
 Admeto. – É a mellor maneira de solucionar o conto. E vós sodes tan xenerosos... Non val a miña vida o que val o voso amor. Non o merezo.
 Alcestes. - ¡Non, non! De ningunha maneira.
 Admeto. – Sí, meu amor , sí.
 Alía. - ¡Admeto!
 Feres. – ¡Non te comprendo!
 Admeto. – Sí, pai, o morrer tamén é unha laboura que hai que cumprir.
 Feres. – Coas túas idas e vidas non fas máis que cortarnos o alento.
 Admeto. – Perdoade, pero nun principio penséi que quería morrer por ser cobarde, por non enfrentarme con ese triste porvir. Pero agora non. Agora o voso amor, a vosa xenerosidade, a vosa forza tamén en enforteceron a mín. Déronme pulos, e quero morrer por vós. Quero salvarvos, e non penso en nada máis.
 Alcestes. – Pois sálvate ti, salva aos teus fillos.
 Feres. – Salva a túa laboura, salva o teu poder.
 Alía. – [...] Acabarás por morrer ti e por matarnos a nós. Coido que todos imos morrer.

Malia todo, a querela acaba por resolverse cando Alcestes remata a cuestión asestándose un golpe mortal case sen que ninguén se decate (ibid. 451):

Alcestes. - ¡Non, non e non! Ti non morrerás.
 Feres. – Creo que todos nos imos poñer tolos.
 Alcestes. – Non o creo, abó.
 Feres. - ¿Estás segura?
 Alcestes. – Non o permitiréi.
 Feres. - ¿Cómo?
 Alcestes. – Moi sinxelo, porque xa estou ferida de morte. Eu morreréi e ninguén máis.
 Admeto. - ¡Alcestes!
 Feres. – ¡Por tódolos deuses!
 Alcestes. – A sorte xa está decidida, xa non ten volta.

Alcestes morre, despedíndose de todos e agradecéndolles o amor que lle deron (“Adeus Admeto. Garda os nosos fillos, e ti, si podes, trata de esquecerme. Pero aos meus fillos dilles canto os quixo súa nai⁷⁷⁵”).

3.10.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

Neste apartado, consideramos oportuno recuperar a modo de introdución, as observacións de José Antonio Fernández Delgado (1996) a propósito da *Alcestes* de Xosé Manuel Rodríguez Pampín (Fernández Delgado 1996: 71):

El argumento es despojado del elemento divino y reducido al ámbito de lo puramente familiar. Tergiversando un resultado posible en la tragedia griega pero incómodo al moderno concepto de tragedia, que es el del final feliz, la obra termina con la muerte de Alcestes y no con su salvación por Heracles como en Eurípides. La

⁷⁷⁵ Ibid. 452.

transformación mayor en lo que a personajes se refiere es posiblemente la experimentada por Feres y Alía: el Feres anciano egoísta de Eurípides al que su hijo recrimina su actitud se convierte aquí, como su esposa, en un padre desprendido hasta el punto de dar con sumo gusto su vida por su hijo, el cual ahora se halla también libre de cualquier sombra de egoísmo. La propia Alcestes es una esposa tan abnegada que sólo desea que su esposo viva feliz e incluso que rehaga su vida, a diferencia de la heroína de Eurípides, la cual pone como condición que Admeto no contraiga nuevas nupcias [...] Con lo cual la obra viene a ser como una porfía entre actitudes a cual más generosa y amorosa de cada uno de los personajes, casi hasta el empalago, y el *agón* consiste en cómo convencerse unos a otros de que él es el más apropiado para dar su vida.

En efecto, na obra do autor melidao os deuses quedan reducidos a unhas poucas mencións, sen que teñan máis importancia na historia nin, por suposto, interveñan activamente nela, e moito menos para recompensar o abnegado ofrecemento da súa protagonista retornándoa á vida. O que interesa nesta *Alcestes* é a xestión do conflito trágico dende un punto de vista humano e secularizado, mais probablemente influído pola formación eclesiástica e as propias crenzas do sacerdote católico Rodríguez Pampín. Os seus personaxes, movidos por unha bondade infinda e unha xenerosidade da que non había rastro na versión de Eurípides, chegan a obsesionarse coa soa idea do sacrificio e todos nalgún momento se ofrecen como vítimas do mesmo para así poder beneficiar ao resto. Perséguese un ideal maior de ben, que neste caso se podería traducir nun desexo de protección da institución familiar (polo menos nas razóns que esgrimen tanto Alcestes como Alía) ou na salvagarda das obrigas gobernativas de Admeto (sería o caso de Feres). O propio Admeto, incapaz de soportar a idea de perder a un dos seus seres queridos, chega a desbotar a idea da súa inmortalidade.

Polo tanto, estamos ante unha cuestión “puramente familiar”, como refería Fernández Delgado, na que calquera outra implicación allea carece de sentido e na que o debate entre todas as partes é fundamental. Non en van, o diálogo predomina ao longo de toda a composición e non se introduce ningún elemento que interrompa este continuo departir, como por exemplo un coro. Ademais, Rodríguez Pampín céntrase nunha parte moi pequena do relato trágico e que Eurípides apenas desenvolvía, a escolla do substituto de Admeto, que aquí é o único foco da crise entre os catro protagonistas. Os cambios que o autor galego aplica ao conxunto dos personaxes permiten facer unha reinterpretación dun episodio menor dentro do propio mitema tratado na traxedia orixinal. Porén, aínda que a lectura resulta en certo modo novidosa, o fondo apenas muda, dado que todos os que rodean a Admeto consideran que, preferentemente, este debe vivir, pola posición que ocupa tanto privada como publicamente.

O personaxe de Alcestes cobra nesta reescrita un protagonismo moito maior que o que tiña na obra de Eurípides, na que apenas tiña peso a pesar de que a obra levaba por título o nome do personaxe. Se naquela, Alcestis axiña aceptaba que debía ser ela a que dese a vida polo seu home (respondendo a un ideal de feminidade e a un acto de heroísmo e virtude que

corresponden á súa condición de muller⁷⁷⁶) e morría sendo a única que asumía este cometido⁷⁷⁷, na nova versión de Rodríguez Pampín outórgaselle un discurso dramático moito máis denso e consistente. A caracterización desta Alceste achega outros matices que non se podían achar na traxedia eurípidea, aínda que as razóns e os motivos da esposa de Admeto no fondo sexan os mesmos: a defensa a ultranza duns valores tradicionais e patriarcais segundo os cales é necesario o seu sacrificio, para garantir a continuidade da obra de Admeto como monarca pero, sobre todo, para garantir a continuación do seu legado como cabeza da estirpe familiar⁷⁷⁸. Aínda así, está máis e mellor desenvolvida como personaxe, afóndase nas súas motivacións, toma a palabra en repetidas ocasións e explórase a súa relación xa non só con Admeto senón tamén cos seus sogros, Alía e Feres nos cadros terceiro⁷⁷⁹ e sexto⁷⁸⁰, respectivamente. Un dos aspectos que máis a diferencian do seu correlato eurípideo é o seu desexo final de que Admeto a esqueza, abrindo a porta a que este poida casar de novo (“Garda os nosos fillos e ti, si podes, trata de esquecerme⁷⁸¹”), algo que na *Alcestis* de Eurípides a heroína rexeitaba de plano (Eur. *Alc.* vv. 300-10):

Agora lembra o favor que me debes por isto. Nunca che pediría unha graza semellante, pois non hai nada máis valioso que a vida, mais si algo xusto, como recoñecerás, pois amas a estes fillos non menos ca min, se tes bos sentimentos. Has de telos como señores do meu fogar e non cases con quen sería unha madrastra para estes fillos; cunha muller que, sendo inferior a min, por odio poña a man enriba aos nosos fillos. Non fagas iso entón, suplicócho. Pois a madrastra que chega é inimiga dos anteriores fillos e en nada mellor ca unha víbora.⁷⁸²

⁷⁷⁶ “El personaje de Alceste, en Eurípides, representa la mujer ideal soñada por el hombre griego del mundo clásico: una mujer capaz de renunciar a sí misma con tal de ser todo lo que su compañero espera de ella. El sacrificio de la heroína apoya los modelos de género establecidos por la sociedad del momento. La muerte de la mujer, para salvar al esposo y a la familia, puede equipararse con la del guerrero que ofrenda su vida por la *polis* y adquiere en el combate su *areté*. La esposa de Admeto actúa en la esfera privada, único espacio donde puede alcanzar la excelencia. [...] La *areté* femenina va más allá de la belleza, la discreción, la fidelidad y las primorosas labores que Homero proponía como cualidades femeninas: ahora, con el ejemplo de Alceste, la mejor es aquella que se olvida de sí misma, la que se sacrifica por el bienestar de los otros [...] La excelencia del comportamiento femenino tiene como eje principal en la vida proteger el hogar y el matrimonio. Al hacerlo contribuye a preservar una institución fundamental para la *polis*. Las acciones de la heroína “la convierten en la esposa ideal, una *aristé guné*, una mujer “esencialmente femenina” cuya muerte afirma esta esencia” (Segal, 1993); las razones de su sacrificio son fundamentalmente familiares y su fin primordial es el bienestar de sus hijos y la preservación de la vida del patriarca.” (Álvarez Espinoza 2009: 139-40).

⁷⁷⁷ Vid. Eur. *Alc.* vv. 280-325.

⁷⁷⁸ “A ausência de outros *philoí*, que como tal se manifestassem, levou Alceste ao sacrificio da súa vida por Admeto: é que o *kyrios* da casa é o garante da súa estabilidade, da súa prosperidade e da súa perpetuaçõ. Quanto aos pais deste, ele mesmo diz, utilizando uma dicotomia típica do gosto de Eurípides, que se revelaram “*philoí* em palavras, *nýo* em actos” (333). Na origem da decisión de Alceste o poeta [Eurípides] entrevé muito mais que a abnegada oferta da súa vida de uma mulher apaixonada. Admeto é, pelo seu estatuto à luz da mentalidade e do direito grego, o *kyrios* da casa, a columna que a suporta. Desaparecido o *kyrios*, um parente masculino terá de o substituir como protector e gestor da casa, cujos membros, até à maioridade de um dos fillos varj es, àquele permanecem vinculados com o estatuto de *epikleroi*. Alceste é estrangeira (*othneios*, 533), como o próprio Admeto o refere mais tarde a Héacles. Isto torna ainda mais precária a súa situaçõ. Procurar, na ausência de um *kyrios* dentro da casa, a estabilidade própria através de novo casamento com outro homem da Tessália, deixaria fragilizada a situaçõ dos fillos órfãos (282 sqq.).” (Fialho 2016: 66-7).

⁷⁷⁹ Vid. Rodríguez Pampín 1978: 440-3.

⁷⁸⁰ Ibid. 447-9.

⁷⁸¹ Vid. *ibid.* 452.

⁷⁸² Texto orixinal de Eurípides: εἶεν· σύ νύν μοι τῶνδ’ ἀπόμνησαι χάριν· αἰτήσομαι γάρ σ’ ἀξίαν τ ἐν οὔποτε· (ψυχῆς γὰρ οὐδὲν ἐστὶ τιμώτερον)· δίκαια δ’ ὡς φήσεις σύ· τούσδε γὰρ φιλεῖς· οὐχ ἤσπον ἢ γῶ παῖδας, εἴπερ εὔφρονεῖς· τούτους ἀνάσχου δεσπότης ἐξ ὧν δόμων/ καὶ τ ἡ πιγῆτ ης τοῖσδε μητριῶν τέκνοις· ἤ τις κακίων οὐσ’ ἐμοῦ γυνῆ φθόνω/ τοῖς σοῖσι κάμοις παισὶ χεῖρα προσβαλεῖ· τ ἡ δῆτα δράσης ταῦτά γ’, αἰτοῦμαί σ’ ἐγώ· ἐχθρὰ γὰρ ἡ πιοῦσα μητριῶν τέκνοις/ τοῖς πρόσθ’, ἐχιδνῆς οὐδὲν ἡπιωτέρα.

Por outra banda, tanto Admeto como Feres transforman a súa conduta egoísta e indiferente por un carácter máis benévolo e solidario. Como xa se avanzou, todos os personaxes amosan a súa disposición a sacrificarse polos demais, comezando por un Admeto sinalado polo destino pero que apenas intercedía pola súa xenerosa esposa máis alá de lamentar o seu pasamento⁷⁸³, e tamén o sei pai Feres, nun xesto que non tiña co seu fillo na obra de Eurípides⁷⁸⁴, na que chegaba a dicir que “de ter morto eu por ti, maior erro tería cometido⁷⁸⁵”. Polo tanto, non se acha en Rodríguez Pampín esa mesma confrontación entre pai e fillo que si se daba na traxedia clásica e na que Admeto lle reprochaba a Feres a súa covardía fronte á magnanimidade da súa finada esposa⁷⁸⁶.

Tamén á nai de Admeto, Alía, se lle outorga unha relevancia que non posuía no hipotexto euripideo, no que nin sequera aparecía mencionada. A *Alcestes* de Rodríguez Pampín xira en torno a un núcleo familiar no que non hai ningún tipo de inxerencia externa, xa sexa esta a do mítico heroe Heracles ou a dos servidores domésticos (tamén ausentes nesta reescrita). Semella, por tanto, importante dar unha aparencia aínda máis unificada e equilibrada ao clan coa inclusión de Alía, que toma parte nun conflito trágico ao que se engade agora o punto de vista materno. A actitude adoptada por este personaxe é a mesma que a do resto de caracteres e ofrécese a morrer no canto do seu fillo, case sempre apelando á súa condición de nai, unha cuestión longamente debatida entre ambos proxenitores (Rodríguez Pampín 1978: 438):

Alía. – As mulleres resistimos máis, porque estamos máis perto da vida, estamos totalmente enraizadas nela. Vós andades sempre polas ponlas.

Feres. – Pero as ponlas dan froitos e o mundo vai para adiante.

Alía. – Gracias a quenes as manteñen desde a raíz.

Feres. – Sí, muller, sí. E por eso cicáis a natureza vai apagando primeiro a vida dos homes. [...] Deixemos que a natureza siga o seu curso. Non quero ofenderte, pero a túa falta sería peor para mín, que a miña para ti. Decátate deso.

Alía. – Tan só me decato de que o meu fillo está a piques de morrer, e a súa nai é a súa nai. Ninguén mellor ca ela para sacalo da poza.

Feres. – Certo, as nais facedes o milagre de traelos ao mundo, e logo creédesvos omnipotentes. Ninguén mellor ca vós para axudalos. Vós creédesvos a seguridade absoluta. Si vós estades, nada lles poderá pasar.

Alía. – ¿E logo non é certo? [...] Xa vou vella e decátome das miñas limitacións. Xa non son a nai omnipotente, pero polo de contado, aínda podo morrer por él. Aínda lle podo ofrecer a miña vida. Aínda o podo salvar.

Se ben a familia amosa unha unión inquebrantable ante a adversidade que se lle presenta e todos os seus membros buscan beneficiala co seu sacrificio, esta benevolencia non se estende ao desenlace. O final da *Alcestis* de Eurípides caracterizábase por un optimismo e unha certeza ás que renuncia por completo a conclusión ideada por Rodríguez Pampín, quen opta por facer

⁷⁸³ Vid. Eur. *Alc.* vv. 266-392.

⁷⁸⁴ “Alceste constata a contradición: Feres e sua mulher tiveram um filho e s’yo eles mesmos que recusam morrer pelo filho. Isto é, geraram vida, perpetuaram potencialmente a sua casa. Chegados à velhice, recusam garantir a vida do filho que geraram, quando nenhuma outra podem gerar agora. Centrados em si, ser’yo certamente estes os anci’yoos que h’yo-de reclamar o direito de *geroboskia* da parte de uma vida que geraram mas n’yo preservaram, fazendo, além do mais, perigar o *oikos*. Também o Coro censura o comportamento destes progenitores, a quem aplica o dual *schetlio* (470), por oposição à reconhecida *philia* da esposa (473). Feres, movido por um primitivo impulso de valorização da existência pelo que lhe resta dela gozar —comer e beber por conta de quem outrora ele gerou e alimentou, como um investimento a longo prazo— chega ao ponto de, alterado, exclamar (683-684): Pais morrerem pelos filhos?! Eis uma lei que nunca recebi dos meus ante- passados nem da Hélade!” (Fialho 2016: 68).

⁷⁸⁵ σοῦ δ’ ἄν προθνῆσκων μᾶλλον ἐξημάρτανον (Eur. *Alc.* v. 710).

⁷⁸⁶ Vid. Eur. *Alc.* vv. 606-740.

efectiva a inmolação de Alcestis sen ningunha intervención heroica posterior que poida devolver á vida á heroína trágica e restabelecer así a harmónica unidade do seo familiar. Nada queda nesta *Alcestes* do final feliz por varias razóns, sendo a primeira delas a ausencia dun elemento divino e sobrenatural que poida xustificar o regreso de Alcestis da morte (lembramos que durante toda a obra os deuses só están presentes nas escasas advocacións dos personaxes) e a eliminación do personaxe de Heracles, que orixinalmente era quen levaba a cabo o rescate da esposa de Admeto do Hades. Este desmedido amor familiar non resulta bendicido polo destino, e Alcestes fírese a si mesma de morte zanzando o enésimo debate orixinado a raíz da cuestión do sacrificio⁷⁸⁷. Coa súa autoinmolação logra salvar a Admeto e libra aos seus sogros da morte, mais todos deben asumir que o cohesionado núcleo familiar debe romperse irremediabilmente.

3.10.5. Recepción e interpretación da obra

A *Alcestes* de Xosé Manuel Rodríguez Pampín non coñeceu ningunha representación escénica e a súa sonda nunca excedeu a dun espazo moi reducido do ámbito académico, que si se fixo eco da existencia da peza e dalgúns dos seus riscos máis destacables. O gran estudoso da literatura galega contemporánea, Ricardo Carvalho Calero, volve figurar nesta lista de contados investigadores que amosaron certo interese por algunhas destas obras. O caso de Carvalho Calero, quen xa bautizara a Rodríguez Pampín como un “especialista na *palliata*” galega⁷⁸⁸, non debe sorprenden, así como as súas impresións non moi benévolas sobre a súa *Alcestes* (Carvalho Calero 1981: 401):

Alcestes é un intento de racionalización e moralización da escandalosa peza de Eurípides. Nesta, Admeto, o seu pai e a súa nai son egoístas e aparecen-se como despreziábeis á nosa sensibilidades, porque refugan evitar a morte de Alcestis ofrecendo-se a Tánatos no seu lugar. Endebén, os extremos da aflición de Admeto, e a súa retórica súplica a Alcestis de que o leve consigo baixo a terra, indicarian-nos que, ao seu parecer, non estaba na súa man impedir o sacrificio, se non fora que a réplica do seu pai Feres, acusado de cobardía, e segundo o cal o propio Admeto é culpábel da morte de Alcestis, fai do marido figura tan indigna como as dos pais. O autor galego redime a toda a familia, modelo de generosidade en todos os seus membros, Admeto e Alcestes, Feres e Alia. Aquí todos queren morrer para que os outros non morran. Constituen o ideal de familia unida e feliz, e as súas expresións de brando sentimentalismo, con brincadeiras incluídas, son as propias dunha familia de clase média de típica película norteamericana, até o mesmo extremo de que a peza, case unha *comédie larmoyante*, ben podería levar como título *Sweet, Sweet Home*. Agás que, ao final, morre Alcestes, todo o resto son cariñosas conversas familiares.

Carvalho Calero censura o sentimentalismo da obra, que a distancia de Eurípides, e critica o que, ao seu modo de ver, resulta unha extrapolación ineficaz do conflito trágico a unha problemática actualizada, pois este acaba desembocando nun drama melifluo e edulcorado, construído sobre diálogos amables. E todo iso malia non ter o final feliz que si se vía na obra eurípidea. Tamén María José Ragué Arias (1991) incide neste cambio na totalidade dos personaxes do drama, todos eles máis humanitarios e desprendidos que os de Eurípides, e deslizando a idea da influencia cristiá sobre a reescrita (Ragué Arias 1991: 88):

⁷⁸⁷ Vid. Rodríguez Pampín 1978: 451-2.

⁷⁸⁸ Vid. Carvalho Calero 1981: 400.

Alcestes es la *Alcestes* de Eurípides ornamentada y aumentada con todas las virtudes de la esposa y de cantos a la felicidad familiar y ennoblecidos los caracteres de los personajes de Admeto, Feres y Alía. La única particularidad de esta *Alcestes* gallega es que aquí todos los personajes aman a *Alcestes* y todos quieren morir para que ella no muera. Rodríguez Pampín en *Alcestes* elabora un canto a la unión y al amor familiar. Pero para *Alcestes* amar y morir es la misma cosa. *Alcestes* ama a Admeto y muere por él, quizá con un último simbolismo de redención cristiana, de amor cristiano a la humanidad.

As observacións de María Teresa Amado Rodríguez van nesta mesma liña, pois a maior innovación de Rodríguez Pampín reside na recaracterización dos personaxes euripideos, moito menos egoístas e materialistas na obra do dramaturgo galego (Amado Rodríguez 2001: 106):

Un caso de cambio de carácter lo tenemos en *Alcestes* de Xosé Manuel Rodríguez Pampín. En la tragedia de Eurípides los dioses ofrecen a Admeto, a punto de morir, la oportunidad de prolongar su vida si otra persona muere en su lugar. El héroe acepta, pero su padre no está dispuesto a morir y tan sólo su esposa Alcestis lo hará por el amor que le tiene. Eurípides destaca el egoísmo de Admeto, la debilidad de su padre, que como mortal ama la vida y no está dispuesto al sacrificio, y la abnegación y generosidad de la esposa, para quien amar y morir es la misma cosa. En la obra de Pampín, Alcestis es el personaje que más se parece al de Eurípides, pero incluso su generosidad es mayor, pues no impone como condición de su sacrificio que Admeto no se case. Los demás personajes muestran un talante bien distinto al de la tragedia y resultan ennoblecidos, al eliminarse de ellos todo rasgo negativo. Admeto no acepta el juego de los dioses y quiere morir; su padre Feres y su madre Alía, que también aparece en escena, compiten con Alcestis por ser los sacrificados, pero es esta última la que muere. Al contrario que en el modelo, la obra termina mal, pues se ha prescindido de Heracles, el héroe que salvaba a la heroína y restauraba la felicidad. La obra es un canto al amor familiar.

Por outra banda, a secularización do mito permítelle ao noso autor tratar outros temas nos que non afondaba o hipotexto de Eurípides, o cal parece ser o verdadeiro propósito do autor ao rescatar a historia de Alcestis para a literatura dramática galega. Ao longo do drama, os personaxes reflexionan sobre os avatares da propia existencia ou sobre grandes asuntos de índole ética e moral: o inexorable paso do tempo e o alcance da senectude (sobre os que Feres e Alía disertan no primeiro tramo do cadro segundo⁷⁸⁹) ou a maternidade e o papel das mulleres na sociedade e mesmo dentro da propia institución familiar⁷⁹⁰. Tamén as accións dos mesmos reflicten unha serie de valores, sendo os máis importantes e os máis enxalzados os do amor e a

⁷⁸⁹ Vid. Rodríguez Pampín 1978: 437-8.

⁷⁹⁰ Na conversa entre *Alcestes* e Alía no cadro terceiro (vid. *ibid.* 440-1) confróntanse as distintas visións que ambas teñen do rol a desempeñar no lar familiar, atendendo á súa condición de nais e esposas e tamén dende unha perspectiva xeracional. Estes puntos de vista, eminentemente patriarcais, achan o seu contrapunto nunhas tímidas reivindicacións respecto ás súas capacidades como mulleres, pois a propia Alía responde ás tallantes consideracións de Feres (“A vós [as mulleres] non se vos manda á guerra nin a defender os eidos”) do seguinte xeito: “Porque vós o dispuxestes así. Pero nós tamén valem. E ben que nos valem, chegada a hora” (*ibid.* 442). Tamén é Alía quen critica a condescendencia dos homes cara elas: “Sí, sempre a darnos a razón, e logo a facer o que queirades” (*ibid.* 442). Porén, acaba impoñéndose un criterio conservador, sobre todo no momento en que Alcestis advirte da súa decisión final, na que prevalecen os dereitos de Admeto como pai e como esposo por encima dos seus: “Sinto moi dentro de min a chamada desesperada dos meus fillos, que me reclaman, que teñen dereito a que viva, que teñen dereito ao meu amor. E eu, a súa nai vounos privar del. ¿Teño dereito? ¿Teño dereito a condenalos a buscareme sin me atoparen, a que percuren o meu colo e non o achen? Velahí, velahí tódalas miñas dúbidas. Pero Admeto tamén ten dereito ao meu amor hasta o fin. Prométínlo. Él será quen ame polos dous aos nosos filliños [...] Él termará do noso amor, él termará dos nosos fillos.” (*ibid.* 450).

solidariedade entre os membros da familia (que é unha constante debido á caritativa conduta dos catro protagonistas, sempre dispostos a renunciar á vida propia pola dos demais).

A *Alcestes* de Xosé Manuel Rodríguez Pampín resulta nun alegato a favor da familia como institución, na que todos os seus membros son capaces de renunciar mesmo ao ben máis preciado por amparar e protexer aos seus semellantes. Unha mensaxe esperanzadora probablemente influída e motivada polas crenzas relixiosas do seu autor que impregna toda a obra, mesmo un desenlace en principio pesimista (e que marca unha distancia importante co da traxedia euripidea) pero no que se escolle resaltar a tranquilidade e gratitude dos personaxes, unidos e mutuamente queridos ata o final, por encima da tristeza ante a inminencia do pasamento de Alcestes⁷⁹¹.

3.10.6. Conclusións

Xosé Manuel Rodríguez Pampín remata a súa particular triloxía trágica con esta *Alcestes* máis amable e dulcificada que a versión euripidea. Céntrase a reescrita no núcleo familiar e exclúese calquera outro personaxe ou elemento alleo a este. Así mesmo, ofrécese unha lectura máis optimista do mito e dos seus protagonistas, a pesar do cambio no desenlace, no que non se produce a volta á vida de Alcestes. Ponse certo énfase nunha reinterpretación moral do mitema, dada a férrea defensa que se fai do amor familiar a través dos seus caritativos personaxes, na que talvez medien os principios éticos e relixiosos do propio autor.

3.11. TRAXICOMEDIA DO VENTO DE TEBAS NAMORADO DUNHA FORCA (1978) DE MANUEL LOURENZO

3.11.1. Introducción: a obra e o seu contexto

Os mitos grecolatinos continúan nutrindo a obra dramática de Manuel Lourenzo (1943), quen despois das súas dúas versións do *Hipólito* de Eurípides (*Romería ás covas do demo e Hipólito*) cambia radicalmente de rexistro temático ao regresar á saga labdácida, xa traballada en anos anteriores por Manuel María (*Edipo*), Xosé Rubinos (*O velliño*), Ánxeles Penas (*A volta de Edipo*) ou Xosé Manuel Rodríguez Pampín (*Creón, Creón...*). Nesta ocasión, Lourenzo leva a cabo unha reinterpretación do mito de Antígona, enfrontada a Creonte e ás leis humanas por facer honor ao seu defunto irmán Polinices (considerado un traidor á patria) e ás leis supremas dos deuses. Porén, nesta ocasión o punto de vista predominante é o de Creonte, o auténtico protagonista antiheroico da peza. A reelaboración do coñecido mitema consiste esta vez nunha dexeneración traxicómica, como o propio título suxire, na que heroes e heroínas volven baixar do pedestal padecendo as súas tribulacións do xeito máis humano posible.

Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza represéntase orixinalmente en 1978, no VI Concurso de Textos Teatrais da Mostra de Teatro de Ribadavia co subtítulo de *Auto para políticos e música*. A peza de Lourenzo gaña o certame dese ano⁷⁹², obtendo o favor

⁷⁹¹ Vid. *ibid.* 452.

⁷⁹² A VI Mostra de Teatro de Ribadavia supón un punto de inflexión nas arelas de profesionalización da actividade teatral en Galicia: “A partir de 1978 prodúcese un cambio importante como consecuencia natural da evolución das circunstancias históricas e do contexto socio-político. Frente ao teatro de circunstancias, combativo ou de protesta, que caracterizara as primeiras mostras, agora comeza a aposta pola calidade artística e a investigación formal. Namentres durante os primeiros anos as mostras estaban rexidas por uns criterios políticos elementais que dalgún xeito conduciron á simplificación e ao dogmatismo, a derrota da esquerda nas eleccións democráticas abriu un debate ideolóxico que produciu posicións encontradas e levaría, finalmente, á desaparición da Mostra e da Asociación Cultural Abrente. A VI Mostra (1978), na que se amosa unha opinión favorable á profesionalización dos grupos, caracterízase polo confrontamento entre o teatro profesional e o afeccionado, a variedade cualitativa e estética das obras e o alto nivel dos espectáculos. De todas maneiras, diante da carencia de ámbitos de formación e difusión teatral, o concepto que máis se tratou foi o de —normalización, entendendo coma tal a implicación de todos os axentes sociais nas distintas fases dun proceso de dinamización cultural, afastándose das canles convencionais da cultura canónica.” (García Vidal 2010: 197). Malia todo, foi a primeira edición do certame que recibiu unha axuda económica oficial (o que provocou que se celebrase máis tarde do habitual, en xuño de 1978), incrementouse a participación de grupos

do xurado coa súa aposta pola conexión do mito coa urxencia social e política do seu tempo, coincidente coa transición da ditadura franquista á democracia (López Silva & Vilavedra 2002: 164-5):

Dela diría Camilo Valdehorras, un dos membros do xurado: “esta peza é unha proposta dramática sobre o motivo do mito de Antígona e das intrigas do poder. Está tratado cunha linguaxe dunha clara intención escénica, áxil e dun fondo coñecemento da escritura teatral e é quen de presentarnos un texto á vez aberto e artesanal. É de destacar finalmente a clara motivación temática que ten connotacións sobre a corrupción do poder e mais a paciencia dos súbditos para aturar unha ditadura absurda e inhumán identificable dun xeito ou doutro coa maioría dos Estados.”

En efecto, *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* responde na escena a un tempo de cambios e transformacións cada vez máis evidentes, a través dunha crítica mordaz ao momento político vivido en Galicia e no resto do estado español (ibid. 165):

Efectivamente, sobre a dimensión alegórica que a peza tiña en relación á ditadura [franquista], o propio autor recoñecería (LVG 19-V-78): “fai tres anos que tiña esta obra escrita [...] que é unha maneira de ver a miña historia de fai tres ou catro anos, nunha revisión moi especial dunha historia que me atinxe a min moi particularmente [...] Esta Tebas é Galicia, sin resultar un símbolo, sinón unha pequena metáfora que se entende perfectamente⁷⁹³”.

A obra publícase en 1981 baixo o selo de Edicións do Castro⁷⁹⁴ xunto coa peza *Todos os fillos de Galaad*. Semella que as correccións aplicadas ao texto representado en Ribadavia apenas perturbaron a integridade do orixinal⁷⁹⁵ de cara á súa publicación.

3.11.2. O tema na tradición

Manuel Lourenzo recupera a disputa entre Antígona e Creonte para dar forma á súa traxicomedia, un mito cuxa prehistoria xa se revisou e analizou a propósito da reescrita que Xosé Manuel Rodríguez Pampín leva a cabo na súa *Creón, Creón...* Porén, semella que a súa inspiración non fica unicamente no texto de Sófocles (Fernández Delgado 1996: 83-4):

En *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* los personajes y en alguna medida la trama de *Antígona* de Sófocles, sólo que retomando la historia ya desde el enfrentamiento entre Eteocles y Polinices y la sucesión de Edipo, se entremezclan con otros personajes de corte no sólo popular sino marginal para ofrecer una visión distorsionada de aquéllos y del mito de Edipo en general, que es el que en definitiva sirve de fondo. Es decir, en este caso la trama –de un modo paralelo a lo que ocurre, por ejemplo y salvadas las distancias, en el *Edipo* de Gide

teatrais, ofrecéronse espectáculos máis heteroxéneos e a resposta por parte do público foi a mellor dende que tiña lugar a Mostra, ata 45.000 espectadores en total (vid. López Silva & Vilavedra 2002: 69-79). Cfr. Rodríguez 2006: 198-201; Villalaín 2007: 165-70.

⁷⁹³ Non en van, Lourenzo chega a propoñer que o drama transcorra no estado español: “En el original mecanografiado de la Biblioteca March de Madrid, el autor especifica que el espacio será “Donde se quiera. Pero millor neste Estado.” (Ragué Arias 1991: 40).

⁷⁹⁴ Edicións do Castro foi unha das moitas industrias culturais promovidas por Isaac Díaz Pardo e Luís Seoane, que integraron esta editora no amplo proxecto do Laboratorio de Formas (que tamén incluía o Museo Carlos Maside e a fábrica de Sargadelos). O obxectivo primordial da editora, que comeza a súa actividade en 1963, era o de recuperar a memoria histórica galega e dar continuidade na nosa terra a moitas das actividades que xa se levaran a cabo neste eido no exilio. (vid. Pérez Rodríguez 2015: 495-508; Portela Yáñez 2015: 509-16; Quintás Pérez 2015: 517-28; Real López 2016: 165-80).

⁷⁹⁵ Vid. López Silva & Vilavedra 2002: 164.

(1930)– sobrepasa el marco de la acción de *Antígona* para involucrar personajes, elementos (la peste) o referencias (Edipo) que pertenecen al mito de Edipo en general y han sido objeto de tratamiento dramático en otras tragedias griegas como *Siete contra Tebas* de Esquilo o *Edipo Rey* de Sófocles.

Como se verá a continuación, a complexidade da obra de Lourenzo permite observar varios niveis de influencia que non se cinguen exclusivamente ao ámbito da traxedia clásica e os seus intermediarios. En *Traxicomedia...* o compoñente clásico cohabita con outras formas teatrais e coas reminiscencias doutros hipotextos, como o *Hamlet* de Shakespeare ou algúns dramas anteriores do noso autor (como *Viaxe ao país de ningures*)⁷⁹⁶ nos que xa se incidía nalgunhas das problemáticas abordadas na presente obra.

Con todo, o principal motor da historia é o devandito episodio da saga labdácida, focalizando esta vez a narración no personaxe de Creonte, o tirano por antonomasia e protagonista de esperpénticas intrigas palacianas que desmitifican por completo o relato lendario orixinal.

3.11.3. Estrutura e liñas argumentais

Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza é unha obra moderadamente longa na súa aparencia como texto dramático, dividida en seis actos titulados “A confabulación”, “A guerra”, “Creonte”, “Antígona”, “A resolución” e “Un mundo novo”, e precedida dunha relación de *Tragoecomis personae*⁷⁹⁷ nos que se observan nomes familiares para aqueles que coñezan o mito de partida (Creonte, Antígona, Tiresias, Ismene, Eteocles, Polinices) e outros máis exóticos e completamente novos nesta reelaboración (Tiruleque, Maripepa, Taberneiro, Sibila, Dorian). Chaman a atención as singulares descrições dos personaxes incluídos na listaxe, sobre todo as aplicadas a aqueles caracteres máis coñecidos como Tiresias (“o adiviño, un caso de “savoir faire” erótico-político), Creonte (“un fillo da historia, esa marrá”) ou Antígona (“ama aos mortos como a si mesma”), aínda que estes peculiares retratos tampouco lles son alleos aos novos personaxes, caso de Tiruleque (“borrachuzas de pata de pau, investido de galas militares”), o taberneiro (“un que aproveita o funeral de Edipo para vernder pirriá”) ou Dorian (“esthéticien da corte. As súas nádigas feitucas embelesan a Creonte.”). Ademais, Lourenzo recupera o coro (“os barbas da traxedia clásica”).

O primeiro acto, que leva por título “A confabulación” (Lourenzo 1981: 9-43), é un dos máis longos do drama e abrangue sete escenas. A primeira destas escenas (ibid. 9-15) comeza co pranto do coro pola caída en desgraza e morte de Edipo (“Oremos pola alma do noso vello rei Edipo,/ que as nosas mágoas ao desterro canda si levou.”⁷⁹⁸), un lamento inicial que se repetirá en todas as escenas do acto agás na quinta. Un acoutamento lirista e case pictórico descobre a inusitada aparencia da Tebas de Lourenzo (ibid. 9):

Tebas. Unha rua enlamada, ao luar. Debaixo do farol de luz noxenta, Tiruleque, borracho de pata de pau e amolegada cantimplora militar, dialoga de vagar coa propia imaxe, reflexada na poza da rua. Na sombra dos recantos., unha figura lúrpia pon-se á espreita. O lume do charuto semella unha estrela na noite inverneira.

En efecto, de seguido aparece o borracho Tiruleque falando consigo mesmo (“E ti, Xan Tiruleque, a latricar coa lua [...] Borrachuzas! Nen día sen léria nen noite sen viño...”⁷⁹⁹). Este

⁷⁹⁶ Vid. Pascual Rodríguez 2006: 44-5.

⁷⁹⁷ Lourenzo 1981: 6.

⁷⁹⁸ Ibid. 9.

⁷⁹⁹ Ibid. 9.

topa con Tiresias, “o adiviño, andrónimo de dar e recibir⁸⁰⁰”, que non deixa de insinuárselle ata que o berro desesperado de Maripepa interrompe o cortexo. A prostituta asegura terlle dado morte a un garda de Creonte, o capitán Malvido, como resposta aos seus desprezos (“o sandeu dixo que ía farto de min e traspasou-me a un seu doméstico sen galas! De capitán a sorcho rebaixou-me!⁸⁰¹”). O Tenente Furia Brava, encargado de atopar aos responsables do asasinato do capitán, detén a todos os presentes, incluído un Tiresias que protesta polo trato dado. Os soldados marchan cos prisioneiros entoando unha inusual marcha militar (“Adiante os mandos meios,/ viva a revolución,/ un-dous, un-dous, cagando/ pola alma de Creón⁸⁰²”), pechando así a primeira escena.

A escena segunda (ibid. 16-21) amósanos a Tiruleque, Tiresias e Maripepa recluídos no “trullo dos conspiradores, nas aforas silvestres da cidade⁸⁰³” e discutindo absurdamente por todo. Ao pouco chega Creonte, “disfrazado de freire francisco⁸⁰⁴”, facéndose eco da traición dos “mandos meios”, que detiveron aos tres anteriores na escena primeira, e felicitando a Maripepa pola súa acción delictiva (“Da-me unha aperta! Salvadora da Pátria! Eis a muller tebana do futuro!⁸⁰⁵”). Creonte ve o seu poder en perigo e así llo fai saber aos tres presos, aos que axuda a escapar para facelos partícipes dos seus plans (ibid. 19-20):

E agora, nós tamén confabulemo-nos... A cousa non é fácil. Os tempos non son fáceis. [...] Hai que variar a táctica, así non imos a ningures. A Pátria pide sacrificio! Xa falaremos diso. Agora hai outra cousa que me preocupa. Rosma-se moito estes días... Suceden-se golpes e contragolpes, o equilibrio da miña Rexencia é inestábel. Quen sabe! Agora son os mandos meios os que se rebelan, logo toca-lles a vez aos mandos ínfimos, e logo... Mesmo os fillos de Edipo comezan a norear; queren que se reinstaure a monarquía... Nada menos que unha reinstauración! Xa ora que eu sería o protector dos príncipes. Mais con tudo... Camaradas, esta noite teremos a xuntanza! Na bodega do pazo, despois dunha festa que vou dar. Convén que portedes disfraz. Eu irei de Luis XV, polo rango.

Na terceira escena (ibid. 21-5), os personaxes aparecen ataviados cos disfraces acordados (e así aparecen denominados no texto dramático) e completamente bébedos. A pesar dos esforzos de Creonte por ocultalo, en Tebas comeza a espallarse masivamente o rumor de que Edipo está morto (“Se a morte se oficializa, acabou-se a rexencia, hip, da Sua Excelencia⁸⁰⁶”), co que o usurpador apremia aos seus secuaces a actuar. Xuntos deciden valerse das prostitutas máis baratas, facéndoas pasar por “putas finas”, para así chegar ata os mandos “meios e ínfimos” co obxectivo de matalos e neutralizar a posible rebelión. Co brindado pola confabulación pasamos á escena cuarta (ibid. 25-7), na que Antígona e Ismene depositan os restos de Edipo nun lugar oculto (“Edipo xaz aquí! Pidamos-lle a estas pedras que nos garden o segredo.⁸⁰⁷”) para logo dirixirse a Tebas e anunciar a nova do seu pasamento (“Marchemos cara a vila podre a soerguer o corazón dos que o querían.⁸⁰⁸”).

Na escena quinta (ibid. 27-32) aparece por primeira vez Dorian como encargado de disfrazar ás prostitutas baixo a supervisión de Creonte, preocupado pola confirmación da morte

⁸⁰⁰ Ibid. 10.

⁸⁰¹ Ibid. 12.

⁸⁰² Ibid. 15.

⁸⁰³ Ibid. 16.

⁸⁰⁴ Ibid. 18.

⁸⁰⁵ Ibid. 19.

⁸⁰⁶ Ibid. 21.

⁸⁰⁷ Ibid. 26.

⁸⁰⁸ Ibid. 27.

de Edipo (“Morreu Edipo. O asunto pon-se feio para min. Se os disfraces non resultan, vexo-me rexente polo río abaixo...⁸⁰⁹”). Creonte e Tiruleque acoden entón á grotesca Sibila, un “fol de grasa, decorada de prigos musculares ilustrando a derrota carnal pola sutil sapiéncia⁸¹⁰”, cuxas revelacións iluminan a Tiruleque máis do que deberían ilustrar a Creonte (ibid. 31):

O que Madame che pide non é iso.

Pide-che rexentar

as cobizas, envexas e altercados

que entre eles haberá,

consecuencia infeliz e necesaria

dunha herdanza fatal...

Os príncipes son catro. E a todos catro has de enganar a un tempo, deixando que entre eles se enreden, cousa que farán, poisque o destino dos fillos de Edipo é sementar discordia...

Creonte decide facer caso á interpretación de Tiruleque (“Divide, e vencerás!⁸¹¹”), sendo tamén consciente de que xa non se pode actuar cos modos do pasado (“xa non val/ o discurso de sempre, acartonado;/ non val o ar marcial/ de brazo en alto, marchas e bandeiras⁸¹²”) e artella o seu plan para desunir aos catro fillos de Edipo.

O coro anuncia ao comezo da escena sexta (ibid. 32-8) o alborexar do “día nacional tebano”. O taberneiro e as xentes de Tebas comentan con certa rexouba os preparativos para o loito de Edipo, facéndose eco tamén do acordo acadado para que Eteocles e Polinices reinen dous anos cada un baixo a supervisión de Creonte, acordo do que recelan (ibid. 34):

Eu fiaría das princesas. Os outros, os irmáns, están liados co tirano. Eles saben que á morte do pai han gobernar dous anos cada un baixo a ollada de Creonte. E todo o que fagan será por xuntar méritos diante do tío. Eu, compañeiros, non fío dos príncipes...

De súpeto, “pasa a carroza de Tirésias, Primeira Dama madrugona, encortexada de putiñas principescas⁸¹³”, unha visión do poder coas prostitutas que escandaliza ás xentes do lugar (“Eis o Estado Maior, a puteria tebana consentida!⁸¹⁴”). Os operarios que dispoñen os preparativos funerarios para Edipo rematan e, tras unha breve discusión na taberna, os súbditos son chamados a participar na cerimonia. Os fillos de Edipo chegan canda Creonte e réndenlle homenaxe á caixa de Edipo, nunha escena descentralizada na que os grandes personaxes non son os protagonistas, pois a focalización recae no punto de vista dos espectadores, dos súbditos (ibid. 37-8):

MULLER 1ª

Xa veñen!

MULLER 3ª

Son as fillas de Edipo!

TABERNEIRO

E vai Creonte ao rabo, cos alféreces e garda persoal!

⁸⁰⁹ Ibid. 28.

⁸¹⁰ Ibid. 29.

⁸¹¹ Ibid. 32.

⁸¹² Ibid. 30-1.

⁸¹³ Ibid. 34-5.

⁸¹⁴ Ibid. 35.

HOME 2º
 Os príncipes abrazan ás irmás!
 MULLER 1ª
 E a todos catro fai-lles Creonte xentil reveréncia!
 MULLER 2ª
 Momento histórico!
 MULLER 3ª
 Estampa digna de recordación!
 TABERNEIRO
 Velaí tedes as pólas da caste de Edipo!
 HOME 1º
 Todos catro chorando arredor dunha caixa valeira!

A sétima e última escena (ibid. 38-43) remata este primeiro acto coa rexouba das mulleres sobre os fastos do día nacional tebano así como da morte da Ramona, esposa de Tiruleque e abandonada por este (“As que pasou, pasou-nas, que xa dorme en sagrado⁸¹⁵”). Por outra banda, “onda os homes, a léria politiza-se⁸¹⁶” e nunha típica discusión de taberna acaban por planear unha revolta popular intentando poñer do seu bando ás prostitutas (“As mulleres en celo han-se virar en cómplices do noso asalto ás leiras do poder!⁸¹⁷”) (ibid. 41):

Os cartos os cartos! Non sabedes que os cartos teñen medo? O mesmo Creonte non está seguro. Non se fala dunha conspiración dos mandos meios? Iso quer dicer que os cartos teñen présa. E íamos nós deixar pasar esta ocasión? Compañeiros, unámonos para un valente magnicidio! Eliminemos a Creonte! Eliminemos aos príncipes! Eliminemos nós o medo ao exército, e a razón prevalecerá! Ás armas, compañeiros!

Dá comezo o segundo acto, titulado “A guerra” (ibid. 47-61), composto por unha única e complexa escena que abre o coro cunha lírica descrición dunha Tebas decadente baixo o imperio do tirano Creonte. Este celebra o seu recentemente acadado poder cunha festa de disfraces na que “brinda a corte peideira do rexente, enmascarada e ácrata⁸¹⁸” e lembra nun brinde hipócrita ao desaparecido rei Edipo (“Agora, meus amigos, levantemos/ as copas en honor do morto insigne,/ que a súa man nos librou da peste brava.⁸¹⁹”) previo paso a introducir a representación da “estúpida traxicomedia de Eteocles, Polinice, Ismene, Antígona.⁸²⁰” Neste intre iníciase entón unha obra dentro da propia obra na que se reproduce a disputa entre Eteocles e Polinices polo trono de Tebas, coa guerra e a expedición dos sete contra Tebas como principal eixo argumental e con moitos dos elementos característicos do drama clásico (representación con máscaras, un novo coro de mulleres, un prólogo inicial, unha escena de mensaxeiro, etc.). Chama a atención que nesta teatralización do conflito Creonte sexa o único que se interprete a si mesmo, reproducindo a súa ambigua postura no enfrontamento entre os seus sobriños, que non aceptan o pacto inicial no que ambos han de turnarse no trono de Tebas (ibid. 55-6):

Xa que logo, meus benqueridos príncipes,
 como parte incausada, non me cumpre
 tomar nengun partido na liorta,

⁸¹⁵ Ibid. 40.

⁸¹⁶ Ibid. 40.

⁸¹⁷ Ibid. 42.

⁸¹⁸ Ibid. 47.

⁸¹⁹ Ibid. 48.

⁸²⁰ Ibid. 48.

da que non son actor, senón testigo.
Porén, esperarei a solución
que a batalla ha de dar, e entregarei-lle
ao vencedor as chaves da cidade,
para que mande nela con xustiza.
E que venza o mellor! Eu, mentras tanto,
benqueridos sobriños, respeitoso,
irei aos meus asuntos, con licéncia...

Nin sequera Antígona co seu lamento contra a loita fratricida (“Maldizoada virá ser a caste/ dos irmáns que combaten por un trono/ aínda non disputado, e xa perdido!⁸²¹”) é quen de deter a guerra, descrita liricamente polo coro de mulleres e o mensaxeiro que anuncian a irrupción dos combatentes na cidade (“Xa as sete portas ceden; polas sete entran homes armados de carraxe contra o vento que as choe!⁸²²”) e apremian ás mulleres e nenos a que se poñan a salvo (“Gardade-vos, mulleres/ desta guerra incivil: dos homes, morren cento; dos fillos, morren mil.⁸²³”). Mesmo se produce unha personificación do conflito bélico (ibid. 60):

Arriba, homes, erguede,
marchemos á batalla!
Arriba os peitos altos,
sen medo da metralla!
Pouco importan os bandos;
ser dun ou doutro, é igual;
o que contan son lanzas
arriba do lanzal!
Espetemos con elas
aos traidores que atacan;
nemigos son traidores
que nos firen e matan!
Gloriosa armadaria
de acabalo e de a pé,
batalla até a desfeita
de todo o que se ve!
Estremos polos campos
a semente da morte;
saúde ao que máis mata,
viva a lei do máis forte!

O resultado é a devastación total da cidade, que se resume no laio final do coro de mulleres (“Irei á descuberta,/ irei polos valados,/ a recoller os restos/ dos meus seres amados.⁸²⁴”) e, con ela, o fin da obra representada na festa de Creonte, un desenlace no que semellan mesturarse ambas ficcións, pois a Tebas que vén de contemplar a guerra como un espectáculo queda igualmente asoballada (“Xa non hai Tebas. Xa a atmósfera baloreceu, e o silencio pregoa, como unha bandeira infausta, o nome carismático, metazotal, do ditador unxido. Siléncio. Medo. Corte xeral de fluído na Vila dos Mortos.⁸²⁵”).

⁸²¹ Ibid. 56.

⁸²² Ibid. 59.

⁸²³ Ibid. 59.

⁸²⁴ Ibid. 60.

⁸²⁵ Ibid. 61.

O terceiro acto do drama leva por título “Creonte” (ibid. 65-7) e, ao igual que o anterior, tamén consta dunha única escena, na que o tirano Creonte intervén en verso, ofrecendo a súa visión sobre o funesto resultado da guerra. Eteocles sae vitorioso no conflito mais este renuncia a servir a Creonte (“venceu o vinculeiro,/ o fidel ao meu mando,/ e agora pide contas⁸²⁶”). O tirano insta ás prostitutas a iniciar o loito (“poñede meias caras,/ os tupés de alcaldesa,/ as chambras, os postizos/ e as tocas⁸²⁷”) e dispón o destino dos dous contendentes: a Eteocles envíalle a Cleopatra, “que vaia sifilítica,/ que o vacilo prospere/ na súa pinta beatífica.⁸²⁸”, para matalo e facerlle un “entrerro solene, de primeira⁸²⁹”. En cambio, decreta non enterrar a Polinices (“A Polinice, en troques,/ non o hei sepultar,/ que o teño por rebelde/ contra o orden militar.⁸³⁰”). Logo ordena ás prostitutas que infecten toda a cidade (ibid. 67):

Ide logo ao arrabaldo,
ao pazo e ao fortín,
esparexede a sífilis
por un e outro confín!
Que o ar se vire tolo,
preñado de bacilos,
que prosperen os mortos
e que mingüen os vivos!

O cuarto acto, “Antígona” (ibid. 71-86) divídese en dúas escenas. Na primeira delas (ibid. 71-9), o coro lamenta a desgraza traída pola guerra a unha cidade “verdinegra” e “flanqueada da hampa caníbal da roedura⁸³¹”. Unha Tebas ruínosa e arrasada ve como depravación e a “peste venérea” rematan coa metade da poboación, mentres que a outra metade opta por aforcarse (“A peste venérea acabou cos floridos tebáns. Os que restan son máis conservadores; queren morrer de morte aséptica, quer dicer, pendurados⁸³²”). Entre estes últimos, Tiruleque, quen no seu camiñar cara a forza atópase cunha Antígona oculta tras dun embozo buscando a inexistente tumba de Polinices. Ao descubrirse ante Tiruleque este revélalle que ambos irmáns morreron, “o vello morreu de tratar con mulleres doentes” e foi enterrado “con toda a cerimonia”, mentres que Polinices “pousou-no nun leito de terra⁸³³”. Antígona decídese a poñer remedio a tal inxustiza (“Vou enterrar ao meu irmán. Contra esa lei non poden pestes nen soldados!⁸³⁴”), aínda sen a axuda da súa finada irmá Ismene, vítima dun violento asasinato (“Do mal civil, traspasado por un esbirro. Macularon-na mentras dormía.⁸³⁵”).

Na escena segunda (ibid. 79-86) xa se produce o apresamento de Antígona, que se somete ao xuízo de Creonte, Dorian e Tiresias. O desencontro entre Creonte e Antígona cada vez é maior (ibid. 82):

ANTÍGONA
Esa lei que fixeches pode-la desfacer!
CREONTE

⁸²⁶ Ibid. 65.

⁸²⁷ Ibid. 65.

⁸²⁸ Ibid. 66.

⁸²⁹ Ibid. 66.

⁸³⁰ Ibid. 66.

⁸³¹ Ibid. 71.

⁸³² Ibid. 74.

⁸³³ Ibid. 78.

⁸³⁴ Ibid. 79.

⁸³⁵ Ibid. 79.

E tirar outra ao teu antoxo? Pobre Antígona, noreas... Seica non sabes que as leises superan ás xeracións? Ou acaso pretendes que eu varie as nosas para ti salvares a pelexa? Houbo unha guerra, e vós perdíchede-la. Queredes que así, de boas a primeiras, anuncie anistia popular?

ANTÍGONA

O que eu quero é enterrar ao meu irmán, outro dereito non che pido!

CREONTE

Unha cousa val tanto como a outra! Se el non fose traidor, descansarian os seus ósos!

ANTÍGONA

Ti puxeches-lle nome de traidor, non os seus feitos! Mais non é isto o que veño discutir, mais unha lei tola que me proíbe enterrá-lo!

Finalmente, Creonte non cede e ordena colgar a Antígona (“Esta rolda da morte xa durou adondo. Que a aforquen!⁸³⁶”), quen rexeita os seus argumentos ata o final (“Ousas falar de paz? Seica ves arredor outra paz que a paz dos mortos? Eis a paz do tirano: unha vila valeira.⁸³⁷”). Aparece entón unha “forca universal” que “apreixa mil pescozos salferidos”, previamente ao parlamento final de Antígona, tras o que perece (ibid. 85-6):

Morte que non é morte, Creonte! Morte que non é tal, senón perduración infinita, celme de revolución! Que xa pairan os laios da caste de Edipo con ares de epopeia! Caste boa! Cerne baril e inaturábel; O mundo saberá de nós polo que padecemos! Mais tamén saberá que na queixume xermola o estoupón que ha liberar a Tebas dos tiranos! Non se engurran os fillos de Edipo! Non abalan as pólas da árbore mantida de traxédia! Os mortos claman! Agora e sempre os mortos claman e han clamar até a disolución do podre arcaico! Viva a disolución do podre arcaico! Vivan os mortos, que reinan nos vivos!

O quinto acto, titulado “A resolución” (ibid. 89-91), narra nunha única escena a morte de Tiruleque entre as ameazantes sombras que se lle aparecen ao borracho apelando á súa condición de traidor do pobo e esbirro do tirano (“Éras ti aquel apátrida, aquel burro, aquela esponxa palaciega?⁸³⁸”). O propio Tiruleque crava varios coitelos na súa gorxa, poñendo fin el mesmo á súa vida e rematando “a traxedia convertida en melodrama sen máis música que a do abrochar do xelo polos souts da catástrofe⁸³⁹”.

O sexto e último acto leva por título “Un mundo novo” (ibid. 95-100), tamén composto por unha única escena, presenta o diálogo final, raiano no absurdo, entre Creonte, Dorian e Tiresias nunha tebas fulminada e asolagada pola degradación e a morte. O tirano conduce a ambos cómplices á morte, reafirmándose unha vez máis no poder aínda que xa non quede ninguén a quen gobernar (“Nen teño oposición nen teño súbditos⁸⁴⁰”). E, aínda nesta absoluta soidade, Creonte non deixa de aferrarse ao seu poder absoluto (“O poder é a mesma felicidade⁸⁴¹”) e cegado por esta omnipotencia pecha a obra (ibid. 99):

Ben, a festa rematou. Estamos ás portas dun mundo novo. Estadés! Que a min, aínda que vou vello e apodrecido non me pilla de sorpresa... [...] Que novas hai, Ahmed? Outro atentado? Que preparen as cámaras, vou facer unha declaración... [...] Agora

⁸³⁶ Ibid. 84.

⁸³⁷ Ibid. 85.

⁸³⁸ Ibid. 89.

⁸³⁹ Ibid. 91.

⁸⁴⁰ Ibid. 97.

⁸⁴¹ Ibid. 98.

tócame pacificar. [...] É o meu sino; nascín entre a vendima e a castañeira; quer dizer, no meio. E teño vocación de centro!

3.11.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

A primeira incursión de Manuel Lourenzo na materia mítica proporcionada pola saga dos Labdácidas é un claro exemplo de reinterpretación desmitificadora da lenda no que a hibridación xenérica xoga un papel fundamental e no que todas as innovacións e variacións aplicadas a trama, ambientes e personaxes se poñen ao servizo dunha determinada lectura política, en consonancia co seu contexto de produción (a transición da ditadura franquista a unha monarquía parlamentaria democrática no estado español). *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* continúa a liña iniciada con *Romería ás covas do demo* e *Ipólito*, nesta ocasión sen que haxa unha relación de intertextualidade directa cos hipotextos de referencia, cunha maior complexidade estrutural, cunha subversión aínda máis grotesca e estrafalaria do mito extraído das traxedias orixinais, marcando aínda máis se cabe os contrastes entre o trágico e o cómico⁸⁴², e cun fondo simbólico e alegórico moito máis traballado.

O protagonismo desta traxicomedia recae nun Creonte que amosa a súa face máis despótica e excéntrica. A súa enfermiza e delirante obsesión por acaparar todo o poder leva a Tebas (e ao propio tirano) á súa total destrución. Neste Creonte acartonado e caricaturesco pero encarnación definitiva do mal que conquista e detenta o imperio do estado deposita Lourenzo todo o peso da trama, pois del emanan as perversas e entolecidas ideas que lle axudan a lograr os seus innobres obxectivos⁸⁴³: a propagación da “peste venérea” a través das prostitutas por toda a cidade e a conxura para acabar cos mandos militares que non o queren no trono⁸⁴⁴, a escenificación dun funeral de estado por Edipo para lavar a súa imaxe e logo poder sementar a discordia entre os seus fillos varóns⁸⁴⁵, o xuízo e condena de Antígona pola desobediencia desta ao seu decreto⁸⁴⁶ e mesmo o violento asasinato dos que eran os seus aliados cando xa se consuman todas as súas arelas de poder⁸⁴⁷. Non hai nada no Creonte de Lourenzo que permita “indultar” dalgún xeito a ignominiosa conduta do personaxe e que nalgúns versións literarias posteriores a Sófocles podía chegar a darse. Os matices conferidos por autores como Anouilh⁸⁴⁸ desaparecen sen deixar o máis mínimo rastro, quedando o ditador espido e reducido á súa máis infame expresión, tendo ademais que rodearse de lacaios da máis baixa ralea para a consecución dos seus fins. Esta bufá visión da figura do tirano e a opresión que leva a cabo insírese nunha reinterpretación política e contestataria do mito, que establece claros paralelismos entre a actuación do modelo (Creonte) e a situación sociopolítica vivida nos anos nos que a peza foi escrita, a medio camiño entre unha ditadura que esmorece e toca ao seu fin e unha democracia neonata e imperfecta á que tamén se dirixen os dardos desta relectura política⁸⁴⁹.

⁸⁴² “A condición de “traxicomedia” vén dada en boa parte pola natureza híbrida do discurso dramático, que artella secuencias serias e graves (intervencións do coro, parlamentos de Antígona) e outras xocosas e ridículas (as orxías de Creonte, Tirésias e Dorian, que están a pedir unha posta en escena felliniana), xunto coa ollada irónica con que se abordan as primeiras e a alporizada violencia que latexa nas segundas (Fernández Roca 2002: 99).

⁸⁴³ “Mais as fontes do poder son retratadas coa tonalidade do estrume, do lodo ou das brañas por M. Lourenzo. O seu Creonte carece de descendencia e esposa, no seu lugar está entregado á sodomía e tampouco ten máis plan para o estado que acabar coa oposición a través de batallóns de prostitutas portadoras de enfermidades venéreas. Así que a norma de deixar insepulto o corpo de Polinice é un síntoma, entre outros moitos, de corrupción, de lei tiránica.” (Fernández Castro 2007: 158).

⁸⁴⁴ Vid. Lourenzo 1981: 23-4.

⁸⁴⁵ Vid. *ibid.* 30-8.

⁸⁴⁶ Vid. *ibid.* 80-6.

⁸⁴⁷ Vid. *ibid.* 95-99.

⁸⁴⁸ Vid. Garvie 2016b: 35-8; Knox 1964: 62- 116; Librán Moreno 2008: 136-8.

⁸⁴⁹ “A peza circula en torno a un tirano no que podemos enxergar claras alusións ao franquismo (p. 98): “O resto, resta para os políticos... Eu non pido máis que gobernar.” A ollada de M. Lourenzo incrustase no seu contexto a través da alegoría da agucia legal que impide enterrar os mortos da guerra e que coidamos relacionada co pauto constitucional español interpretado a través

Malia ter unha importancia nada desprezable na acción, Antígona non acapara o protagonismo nesta reescrita, máis centrada en parodiar os excesos do poder e ridiculizar os vicios e as corruptelas dos que a el se ancoran. A Antígona de Lourenzo é a única capaz de imprimir solemnidade e gravidade a un relato polo xeral desacralizador que segue contadas normas e convencións propias do xénero trágico. A filla de Edipo representa unha vez máis a memoria, o recordo aos caídos e, nesta ocasión, máis que a unha férrea defensa das leis non escritas dos deuses e dos seus vínculos familiares, adhírese á salvagarda dunhas liberdades que Creonte aniquila de vez (“Mata a todos os disidentes! Mata ao pobo, mata á vila inteira! Porque de todos un non ficaría que aprobara as leis inxustas que nos deches!⁸⁵⁰”). Por todas estas circunstancias, Antígona sitúase fronte ao tirano, desafía a súa omnipotencia e, aínda que sucumbe á autoridade deste perdendo así a vida, a súa vitoria moral semella nítida (ibid. 83):

CREONTE

A lei castiga a rebeldía! Non hai dúas xustizas, senón unha. Non hai dous códigos, senón un código legal universal: aquí está o bon, aquí está o malo; isto é prudente, estoutro é delictivo. Como desfacer o bentrado? Como privar os corvos da freba de Polinice? Como, enfin, non mirar esa morte nun plan leguleio?

ANTÍGONA

A morte é cousa túa, non das leis!

CREONTE

Non lle téis medo á morte?

ANTÍGONA

Non á que ti fabricas.

CREONTE

Sabes que outros non pensan coma ti?

ANTÍGONA

Será que o medo non lles deixa.

Tiresias, Dorian e Tiruleque compoñen o heteroxéneo grupo dos acólitos de Creonte, dos cales só o primeiro ten presenza no mito orixinal. A recharacterización do célebre adiviño é unha das máis rechamantes, descrito dende o comezo da obra como un home efeminado, travestido, de claras tendencias homosexuais, e cuxos atributos físicos responden a un hermafroditismo sorprendente e desconcertante para o resto dos personaxes (ibid. 17):

(Tiruleque acende o misto. Decontado, amosa-se abraiante a realidade xenital de Tirésias. Maripepa ceiba un berro.)

MARIPEPA

Madamita!

TIRULEQUE

Asus!

TIRÉSÍAS

Vas apagar esa candeia?

MARIPEPA

É macho e fémia a un tempo, vaia troula!

TIRULEQUE

Ten-no tudo! Que máis pode querer?

dunha lectura de denuncia da amnesia histórica. Así é como entendemos unha alusión moi clara á continxencia do momento (p. 99): “É o meu sino; nascín entre a vendima e a castañeira; quer dicer, no meio. E teño vocación de centro!” (Fernández Castro 2007: 158).

⁸⁵⁰ Vid. Lourenzo 1981: 85.

En realidade, estes riscos aos que Lourenzo imprime unha esaxerada comicidade e que presenta como parte da dexeneración moral da corte de Creonte, non son tan alleos á tradición dun personaxe que se adoita asociar nun primeiro momento coa figura do adiviño cego, venerable e sabio, capaz de predecir o destino dos heroes que o rodean tanto en *Edipo Rei*⁸⁵¹ como en *Antígona*⁸⁵². O cambio de sexo de Tiresias aparece en diversas fontes⁸⁵³, feito que constataría o amplo coñecemento que o noso autor debeu posuír das distintas vertentes do mito, mesmo as que atinxen aos seus caracteres non protagonistas.

Tanto Dorian, o “esthéticien da corte”, como o borracho Tiruleque son invencións do propio Lourenzo, como tantos outros personaxes secundarios que acompañan aos que proceden do relato mítico orixinal, como Maripepa, o taberneiro, a Sibila e a multitude tebana (“Mulleres, homes, soldados, operários, policía, goldrachs, sombras, bozos, máscaras, familias políticas, etc. Coreografía necesaria para que o xogo do poder non se interrompa.⁸⁵⁴”). Conviven, como o facían en *Romería ás covas do demo* ou *Ipólito*, os grandes nomes do mito con xentes do común e personaxes de baixa extracción social ou nos límites da marxinalidade⁸⁵⁵ que transforman radicalmente o entorno dos heroes e heroínas e o sentido das súas coitas⁸⁵⁶.

Malia que o ton da reescrita é inequivocamente traxicómico e burlesco, o coro mantén unhas funcións moi similares ás que se aprecian na traxedia clásica, malia que dende a mesma relación de *dramatis personae* se ironice co seu peso real na trama e a súa aparencia sobre o escenario apelando aos seus membros como “os barbas da traxedia clásica⁸⁵⁷”. Aínda así, ten unha moi notable presenza nos diferentes actos da obra (a excepción dos dous últimos, “A resolución” e “Un mundo novo”), nas súas intervencións grupais en verso reproducése gran parte desa cerimoniaisidade que se lle adoita asociar e toma partido por uns heroes e heroínas difuminados polo antiheroísmo do verdadeiro protagonista do drama, Creonte. O coro aparece tendendo unha ponte entre o sentir dunha cidade decrépita e a audiencia que asiste impertérrita

⁸⁵¹ Vid. Soph. *OT*. vv. 300-462.

⁸⁵² Vid. Soph. *Ant*. vv. 988-1090.

⁸⁵³ “Tiresias observa a dos serpientes acopladas y las separa con su bastón, matando (o hiriendo) a la hembra. Al punto se convierte en mujer. Durante 7 años es un ser femenino y en tal estado experimenta el amor de los hombres. Al octavo año presencia otro apareamiento de serpientes en el mismo lugar, y en esta ocasión mata a la serpiente macho. (Según versiones tardías, cumpliendo esta vez un consejo del oráculo de Apolo.) Recobra entonces la figura masculina. El hecho sucede en Cilene en Arcadia, según la *Melampodia*. Flegón y Apolodoro indican como lugar del mismo el Citerón. A. Liberalis nombra sólo un cruce de caminos. Según otra versión (Ptolomeo Heph. I, y Sótrato) Tiresias se transformó 7 veces en mujer y otras tantas en hombre. (Es decir una metamorfosis y reconversión en cada generación de las que vivió.)” (García Gual 1975: 114).

⁸⁵⁴ Lourenzo 1981: 6.

⁸⁵⁵ “Hay anacronismos típicos de la parodia a distintos niveles, empezando ya por el contraste producido entre el epígrafe de personajes en la más pura tradición clásica (si no fuera latin macarrónico), “Tragoecomiceis personae”, y los nombres de los mismos: Tiruleque, Maripepa... Alternando con los personajes conocidos por el mito son introducidos, efectivamente, otros desarraigados y canallescios, como Tiruleque, al que el autor define como “borrachuzas de pata de pau investido de galas militares”, es decir, un ex-combatiente mutilado y bebedor (cr. p. 19) aunque padre de familia; Maripepa, “puta sentimental”, Dorian, “esthéticien da corte” cuyas “nádigas feituca embelesan a Creonte”, o un “Taberneiro” “que aproveita o funeral de Edipo para vender pirriá”. Y junto a ellos toda una comparsa de personajes “proletarios”, “Homes, Mulleres, Soldados, Operarios, Policía, Gol- drachs” y otros de los que no suelen faltar en las manifestaciones del género más serias, y a cargo de los cuales corre con frecuencia, como aquí, el componente más actualizador y crítico de la obra.” (Fernández Delgado 1996: 86).

⁸⁵⁶ “Frente al relativo comedimiento de *Romería*... en la caracterización de los personajes con respecto a sus modelos clásicos, con excepción de la laia, la exacerbación religiosa de Demo y Dama o la introducción *ex nouo* del dicharachero Rañolas, aquí tiene lugar una verdadera deformación de cada uno de los personajes del mito y un cambio de función. Creonte es un pederasta depravado para quien el poder consiste en la facultad de dar rienda suelta a sus bajas pasiones (cf. p. 98). Tiresias es un andrógino no menos vicioso al servicio del poder. Sibila, definida como “meiga clásica”, parece sustituir al oráculo de Delfos, que tan importante papel desempeña en el mito de Edipo (cf. *Traxicomedia*..., p. 29 ss.). Eteocles y Polinices aparecen negociando el reparto del mando sobre Tebas.” (ibid. 85).

⁸⁵⁷ Lourenzo 1981: 6.

a esa iniquidade, e os seus propios membros reflexionan sobre a súa escasa capacidade para influír no devir dos acontecementos (ibid. 71):

A vella vai-se, a vella foi-se.
De todas as desgrácias a esperanza
é a que máis manda.
A nosa lei morreu
na vila dos mortos.
Este coro de vellos de Tebas xa non sabe
que facer con aquela sua vella
esperanza.
Chorar, chorar.
Ao pé da vila podre, toda
a isolación do mundo.
Tebas,
brado e lameiro.

Outro dos aspectos que chaman a nosa atención son os coidados e precisos acoutamentos, que pasan de ser unha mera guía para unha hipotética representación escénica a fixar dun modo case ecfrásctico o ambiente e a atmosfera do drama⁸⁵⁸. Tamén se apela a un certo lirismo nestas indicacións, recurso non moi habitual na composición de textos dramáticos pero ao que Lourenzo lle dá entidade propia, sirvan como exemplos ibid. 25-6:

Tebas bárbara, cheirando a sacrificio humano. Volta no tempo, retorno ás orixes preáticas do mausoleu. As augas do pranto filial sulcan as faces das fillas de Edipo. Antígona e Ismene, ceibes ao brado da dor feroce, rachan os vestidos, ofrecen ao terrón as carnes brancas, querendo-se enterrar na pátria sepultura.

Ou ibid. 32:

Amence dia nacional tebano, engalanado de nordés e de banderolas lutuosas. A lua dura das sospeitas chisca-lle o ollo ao Taberneiro, que comenta coa parróquia os macabros preparativos do festexo.

Mais se hai un recurso que cómpre someter a análise ese é o emprego que fai o noso autor dos procedementos metadramáticos, escalando un chanzo máis na concepción da metateatralidade na produción dramática galega (Fernández Roca 2002: 102):

Na *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* vai inserida unha representación teatral [...] na súa segunda parte (“A guerra”), Creonte celebra unha grande festa e convoca ós cómicos, que representan a loita entre Eteocles e Polinices e a guerra civil; estes acontecementos aínda non sucederon na historia tebana; é unha

⁸⁵⁸ “O ambiente ou ambientes descritos nas acoutacións, axudan a crear unha atmosfera de tensión, intriga ou dramatismo, dependendo do momento. Imperan anotacións nas que luces e sombras habitan rúas, salóns, arrabaldos, etc. É unha luz cambiante e acorde coa acción. Vólvese barroca para os momentos de contido báquico, como a representación dos cómicos na corte de Creonte, lene para os momentos de morte e desolación. As sombras, grande obsesión da peza, trazan ambientes indignos, ás veces tabernarios e envólvense dun contido tenebrista coma se dun lenzo de Caravaggio se tratase. Manuel Lourenzo traza pinceladas que provocan o claroscuro da imaxe, coma se as palabras contivesen a capacidade técnica do barroco artista italiano, axudando a destacar aos personaxes e á expresividade da situación, ademais de introducir un contido sombrizo claramente simbólico a fatalidade que o vento move polas rúas de Tebas, fatalidade que pasa de ser un agoiro inicial –xa na primeira escena existe unha paisaxe de sombra nos recantos– a estenderse coma o fume cos posteriores actos do tirano.” (Pascual Rodríguez 2006: 47).

traxicomedia dentro doutra pero non abre parénteses in talladas na acción, que segue adiante; en suma, expón (so pretexto metateatral) sucesos futuros, non a modo de premonición, senón substituíndo á presentación directa deses mesmos feitos. Así nós funcionamos como espectadores en segundo grao desa representación, posto que os espectadores primeiros son as prostitutas e os borrachos da corte de Tebas. Obviada a presentación dramática da guerra no primeiro nivel da traxicomedia, trasládase ó segundo, onde aparece de maneira sintética e alusiva: pugna entre os dous irmáns, inhibición de Creonte, chamada de Antígona á paz, lume e silencio, pranto das mulleres, discurso da Guerra en figura alegórica e ambigua celebración final. E digo ambigua porque non se sabe o motivo dos aplausos: se é o bo traballo dos actores, se o resultado da contenda, se os dous asemade (por complacer a Creonte).

Segundo os parámetros de análise do fenómeno metadramático establecidos por Richard Hornby (1986), Lourenzo leva a cabo a inserción dunha obra dentro da obra que xa se está a desenvolver⁸⁵⁹, sendo posible engadir a este procedemento outra variante metadramática como é a cerimonia dentro da propia peza⁸⁶⁰, dado o carácter case ritual xa non só desta representación, senón doutros momentos festivos que achamos na traxicomedia, tales o baile de máscaras no que se orde a conspiración ou o anunciado “día nacional tebano”. O xogo metateatral pasa de ser case unha anécdota impregnada de anacronismos con respecto ao mito tratado (véxase a escena da conxura⁸⁶¹, na que tanto Creonte como os seus adeptos utilizan disfraces⁸⁶²) a poñerse de relevancia cunha representación íntegra do que sucedeu ou sucederá en Tebas sen que chegue a delimitarse a fronteira entre os acontecementos pasados e futuros, ficticios ou reais. Algúns dos intérpretes pasan a ser tamén espectadores ao iniciarse unha obra dentro da propia obra mentres outros adquiren unha nova autoconsciencia dos dobres papeis a representar (o que nos termos de Hornby desembocaría na terceira variante metadramática, interpretar un rol dentro doutro rol⁸⁶³). Ráchanse todas e cada unha das paredes que separan o feito teatral dos seus observadores, fenómeno singularmente tratado no texto de Lourenzo dadas as súas implicacións e que explica con exactitude Roberto Pascual Rodríguez (2006: 45):

Lourenzo inserta na peza o uso dunha forma teatral que pode responder a diversas necesidades e que vemos empregada en obras universais como *Hamlet* de Shakespeare: o teatro dentro do teatro. Recollendo palabras de Pavis (1998: 452), “grazas a esta reduplicación, o nivel externo adquire un estatuto de realidade acrecentada: a ilusión da ilusión faise realidade”. Creonte e os seus convidados convértense, polo tanto, en observadores e observados no momento en que eles asisten á representación dos cómicos. A diferenza de *Hamlet*, na peza do autor galego, os papeis que representan os cómicos son os dos fillos de Edipo e non unha figuración ou un trasunto deles, como no caso do rei e da raíña de Dinamarca que asisten a unha revisión dos seus propios actos por parte dunha compañía italiana no palacio de Elsinor. Como debe entenderse entón a representación na corte tebana?

⁸⁵⁹ Vid. Hornby 1986: 31-47.

⁸⁶⁰ Vid. *ibid.* 49-66.

⁸⁶¹ Vid. Lourenzo 21-5.

⁸⁶² “Moi suxestivo considero o feito de que, na escena da conxura das máscaras (3ª da parte I), os personaxes vaian disfrazados de Luis XV, Madame Pompadour, Frei Lourenzo, Xulieta [...], etc.; é dicir: de personaxes reais ou imaxinarios do mundo futuro. O Entroido permite visualizar, mediante o vestiario, peiteados e maquillaxe, o anacronismo total, o caos de países e de épocas. Como o teatro implica a disfraces e o Entroido suscita parateatralidade sempre, esta escena das máscaras desencadea un xogo metateatral complexo: o actor vai disfrazado do seu personaxe que, á súa vez, se disfrazo doutro personaxe (que, por outra banda, tardará séculos en nacer desde o punto de vista do personaxe primeiro). O enguedello aínda resulta máis abraiante na escena 2ª: Creonte, “disfrazado de freire francisco”, cede o hábito a Tiruleque e fica vestido “de torero matador” (18-20); disfrace sobre disfrace, o futuro tirano é o grande transformista, o histrión de mil caras.” (Fernández Roca 2002: 101).

⁸⁶³ Vid. Hornby 1986: 67-87.

Non en sentido figurado, como indica Hamlet para o seu público, non neste caso. Na representación de Creonte, os cómicos interpretan unha visión realista do que foi, é e será das vidas de Eteocles, Polinice, Ismene e Antígona. Fornécenos, polo tanto, esa ficción dentro da ficción dunha fonte de información veraz na que o mesmo Creonte participa, facendo o seu propio papel.

Unha vez máis, Lourenzo fai que o mito se secularice e perda todo o seu cariz cultural, mais tamén o desprende de toda transcendencia e decoro, a todos os niveis. Os cambios na linguaxe son especialmente significativos e xa achabamos boas probas disto tanto en *Romería...* como en *Ipólito*, pero, de novo, *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* supón un avance no tratamento do mito con respecto ás anteriores, podendo observar un emprego groseiro e vulgar da linguaxe por parte dos personaxes, con independencia do seu rango ou da súa extracción social. Agás Antígona, que mantén un certo rigor expresivo non moi diferente ao da súa análoga sofoclea, o resto dos caracteres, incluíndo a Creonte ou a Tiresias, inclínanse por un rexistro máis ordinario. A súa conduta tamén resulta impropia dos seus correlatos na traxedia, sen ir máis lonxe, na escena da conxura, vemos a un Creonte disfrazado, borracho e divagando, reducindo as grandes decisións que rexen os destinos dos seus súbditos a unha conversa tabernaria.

3.11.5. Recepción e interpretación da obra

O caso da *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* é claramente excepcional, pois posiblemente sexa esta unha das obras máis coñecidas e mellor estudadas desta escolma. A súa concorrencia ao certame de Ribadavia, a súa posterior publicación e a notable evolución da técnica dramática do seu autor son algúns dos motivos polos que tantos se interesaron por ela a nivel académico.

Aínda que a ambientación do drama podería resultar unha cuestión problemática, dada a ambigüidade que hai en torno a esta, si é posible saber que o emprazamento é unha Tebas atípica, que pouco ou nada ten que ver coa do mito orixinal. As referencias explícitas son escasas ou máis ben inexistentes, mais hai indicios suficientes que nos permiten pensar que esta Tebas non nos queda tan afastada xeográficamente nin temporalmente⁸⁶⁴, algo que, como é obvio, repercute de xeito decisivo noutros aspectos da reescrita (Amado Rodríguez (2001: 105):

Las transformaciones temporales y espaciales van a determinar cambios de otros elementos. Nuevos personajes contribuirán a la nueva ambientación, mientras que otros serán suprimidos [...] En la *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* de Manuel Lourenzo, ambientada en la Galicia rural contemporánea, un tabernero, el borracho Tiruleque, la puta Maripepa y la estheticien Dorian integran la lista de personajes. De acuerdo con este nuevo ambiente, los personajes van a

⁸⁶⁴ Helena Maquieira (2016) fai un compendio de todos estes indicadores no seu artigo: “La acción se sitúa en Tebas, pero se trata de una Tebas de localización indefinida y universal, aunque con rasgos de la geografía galaica. Estos rasgos aparecen frecuentemente en las acotaciones; pero también en boca de los personajes. A veces son de tipo físico –geográfico, climático, de flora–: “Tebas. Unha rúa enlamada. [...] O lume do charuto semella unha estrela na noite inverneira” (Lourenzo, 1981, p. 9); “Amanece día nacional tebano, engalanado de nordés” (Lourenzo, 1981, p. 32); Coro: “que morreu na revolta do camiño, ao pé dun castiñeiro” (Lourenzo, 1981, p. 18); Creonte: “É o meu sino; nascín entre a vendimia e a castiñeira” (Lourenzo, 1981, p. 99). Outras veces son rasgos culturais: las *meigas* –“Desparece [a Sibila] nun rauto, como as meigas, deixando abraiaados aos compinches” (Lourenzo, 1981, p. 30)–; la emigración –Home 2º: “Tes fillo no estranxeiro?” (Lourenzo, 1981, p. 35)–; la matanza y el invierno –“Brinda a corte peideira do rexente, enmascarado e ácrata, feliz encadeado ás restas de chourizos estoupados e colares de roscas de anís” (Lourenzo, 1981, p. 47); “As sombras tiran os coitelos. Son os clásicos, tradicionais coitelos da matanza” (Lourenzo, 1981, p. 89)–; los cantos populares –“Monta [Dorian] nunha nube e vai erótico, cantando a Rianxeira cara ás praias da inmortalidade” (Lourenzo, 1981, p. 96)–. Outras veces, se trata de refranes y dichos de sabor galaico –Maripepa: “El termaba que arre, e eu que xo!” (Lourenzo, 1981, p. 13).” (Maquieira 2016: 35).

expresarse con un estilo que nada tiene que ver con la gravedad trágica y sí con lo coloquial y hasta con lo vulgar.

Así mesmo, procédese á reelaboración do mito dende unha óptica vangardista e autóctona, na que as innovacións tamén se buscan nas formas escénicas populares. Ao igual que en *Romería ás covas do demo*, que reinterpretaba os amores de Hipólito e Fedra baixo a forma dunha farsa, *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* tamén acode á dramaturxia popular e a fórmulas non estritamente teatrais ancoradas a esta, como a tradición do entroido galego, que se reproduce en varios momentos do drama⁸⁶⁵, e que acentúa aínda máis a galeguidade da ambientación espacial. Helena Maquieira (2016) incide neste aspecto, advertindo ademais a presenza de varios elementos que permiten adscribir a peza de Lourenzo á forma literaria do grotesco (Maquieira 2016: 33):

La pertenencia de *O vento de Tebas* al género de lo grotesco supone simplemente la culminación de un proceso que inicia Lourenzo a finales de los 60 con *Romería [ás covas do demo]*. De esta manera, el autor gallego utiliza dos formas para maquillar su mensaje crítico, amoldándose a una visión progresivamente más desencantada y pesimista del mundo: por un lado, el mismo hecho de servirse del mito, que por su carácter universalista permite esta función crítica; por otro, el uso de lo grotesco, tal y como acaba de ser definido. El gran paso de Lourenzo es unir ambos recursos creando “lo grotesco del mito”, algo que hace de forma modesta en *Romería*, pero que perfecciona definitivamente en *O vento de Tebas*.

A sátira política é unha constante no drama de Lourenzo, pois nel reflíctese con maior ou menor sutileza unha ácida crítica non só contra o réxime totalitario que xa expirara, senón tamén cara a democracia xurdida após o pasamento de Franco. O momento é propicio para unha maior liberdade na expresión e este é o principal motivo polo que se observan referencias máis explícitas á situación social e política do momento e do seu pasado máis inmediato no propio texto, referencias das que José Antonio Fernández Delgado (1996) valora do seguinte xeito (Fernández Delgado 1996: 87):

Tampoco faltan las alusiones políticas al momento en que fue escrita la obra, que era el del gobierno en España de la UCD. Aunque no fuera publicada hasta 1981, el hecho de que se diera a conocer en 1978, es decir, tres años después de la muerte de Franco, puede explicar muchas de las libertades que *Traxicomedia...* se toma con respecto a *Romería...* A Creonte se le llama “o Caudillo Creonte” (p. 27) y en su boca son puestas palabras como éstas “...xa non val o discurso de sempre, acartonado: non val o ar marcial de brazo en alto, marchas e bandeiras, que xa eses tempos ficaron atrás...” (p. 30 s. cf. p. 32); la sucesión real de Edipo es preparada por el propio caudillo (p. 30 cf. p. 34); se insiste mucho en los “años de paz” proporcionados por la regencia de Creonte y a éste es asignada la frase “teño vocación de centro” que pone fin a la obra.

A incisiva parodia do poder absoluto que subxace no texto de Manuel Lourenzo é un motivo recorrente nos estudos e recensións dedicados á análise e interpretación da obra⁸⁶⁶. Carlos Paulo Martínez Pereiro (2002) incide tamén nesta cuestión atendendo ademais á forma na que o mito

⁸⁶⁵ Vid. Lourenzo 1981: 19-25; 47-61.

⁸⁶⁶ Vid. Pascual Rodríguez 2006: 44; Ragué Arias 1991: 46.

encobre unha lectura política que, malia ser máis evidente, aínda precisa da vestimenta clásica e lendaria para subsistir (Martínez Pereiro 2002: 96):

Interroguémonos, pois, sobre o que pode significar esta amálgama da reescrita dun mito grego no ámbito de referencial da transición, en fins dos '70, desde a ditadura para o novo réxime na Galiza e no conxunto do Estado. O feito é, apesar de todo, que a propositada incerteza do texto nos prohíbe de garantirmos a validez do que, no mínimo, resultaría ben tentador concretar: establecer as correspondencias suxeridas ao intitular a peza teatral e, procuradas de maneira implícita polo autor na súa actualización ambiental e/ou factual dos mitos de que se serve. Abonda con referir – por citar só algún exemplo dos moitos que inzan o texto– como nas didascalias fala do “Caudillo Creonte”, do “día nacional tebano”, dos “novos criados que mal disimulan o bigotiño arcaico”, dos “comunicados das forzas políticas nos que apareza moitas veces o binomio adhesión-repulsión”, ou como nas voces dos personaxes sentimos anacronismos propositados: o da innominada –mais numerada como primeira– Muller (“A mantilla española é novidade en Tebas”), o do rexente-ditador Creonte ora cando se nega a outorgar a “anistía popular”, ora no parlamento que abre (“a misa negra dos caídos anuais”) e no que cerra o texto da última parte –intitulada, como vimos, de maneira sarcástica e irónica á Huxley– (“Outro atentado? Que preparen as cámaras, vou facer unha declaración... (...) Agora tócame pacificar (...) E teño vocación de centro!”).

Esta sátira pasa pola representación duns heroes acartonados e caricaturescos que fan uns líderes políticos igualmente bufos. Tanto a desmitificación da historia que nutría a traxedia orixinal como a reinterpretación en clave política e reivindicativa da mesma son dous procesos que se retroalimentan na traxicomedia de Lourenzo e nos que mesmo se vai un paso máis alá, pois os personaxes que tradicionalmente ficaban nas marxes acaban adquirindo un gran protagonismo, como ben destaca Fanny Blin (2016: 45):

Manuel Lourenzo, en *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza*, caricaturiza el poder al representarlo plagado de personajes marginales, como lo subraya el Home 1º: “porque mandan en nós os maricóns e as putas?” [Lourenzo: 37]. Semejante retrato va máis allá de la desmitificación, y ataca la imagen de los dirigentes, humanizándolos. Además, invierte la relación jerárquica entre centro y margen, pues las figuras de marginados ocupan el palacio, que se convierte en una galería de vicios. La tonalidad burlona del dramaturgo corresponde, en este fragmento, al tratamiento ligero del mito, desmantelado para evidenciar la decepción relativa a la clase política. Por añadidura, Lourenzo se pone a sí mismo en escena: representa la reescritura del mito mediante una *mise en abyme*, como se puede observar en la réplica siguiente: “*A traxedia dos fillos de Edipo, [...] a estúpida traxicomedia de: Eteocles, Polinice, Ismene, Antígona!*” [Lourenzo: 48]. La evolución de la terminología, desde tragedia hasta tragicomedia cualificada de “estúpida”, permite poner de realce y asumir el cambio de género adoptado, como opción ética y postura ideológica. De hecho, el dramaturgo gallego considera que su obra desmitificadora constituía un “esperpento del franquismo”.

3.11.6. Conclusións

Para dar por rematado este capítulo dedicado á *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* cómpre poñer de relevo a súa reelaboración do material de partida, que dá pé a unha obra subversiva e na que Manuel Lourenzo cuestiona de novo os estándares do mito clásico. A esta patente reescrita desmitificadora hai que engadir unha lectura política moito

máis clara, así como unha natural evolución da técnica dramática do seu autor cuxo resultado é unha obra formalmente moito máis traballada e redonda. Destaca ademais o emprego dos recursos metateatrais, que acadan o seu cénit na practica totalidade do acto segundo “A guerra” (no que se desenvolve outra obra dentro da propia obra), e a grotesca caracterización duns personaxes moi afastados da visión ofrecida nos hipotextos de referencia, especialmente un Creonte que acapara o protagonismo desta nova versión da traxedia de Antígona e que se presenta como o tirano por antonomasia, aínda que revestido dunha aura de comicidade a través da que se busca espir unha corrosiva contestación aos excesos do poder.

3.12. *FEDRA* (1982) DE MANUEL LOURENZO

3.12.1. **Introdución: a obra e o seu contexto**

Fedra é a terceira incursión dramática de Manuel Lourenzo na temática mítica dos amores de Hipólito e Fedra. Após *Romería ás covas do demo e Ipólito*, ambas inspiradas no *Hipólito* de Eurípides, Lourenzo retoma a visión da traxedia latina, sendo así a súa *Fedra* a primeira reescrita desta escolma realizada sobre un texto non grego. *Fedra* publícase en xullo de 1982 no vixésimo oitavo número dos *Cadernos da escola dramática galega* co subtítulo de “Libreto para ópera inspirado en Séneca⁸⁶⁷”.

Fedra sae do prelo na publicación periódica da Escola Dramática Galega, entidade xurdida da anterior actividade de Teatro Circo, grupo que se disolvería (aínda que non inmediatamente) para dar paso a este novo colectivo movido polo afán profesionalizador, froito das necesidades do sistema teatral galego (Lourenço Mória 2013: 227):

Desde moi cedo, o Teatro Circo foi consciente das enormes carencias da escena galega e das paupérrimas condicións de traballo dos colectivos –poucos, con formación insuficiente e escasa mobilidade–. [...] Neste contexto, comezou a tomar forma no grupo un ambicioso proxecto: a creación dunha escola-laboratorio que, por un lado, funcionase como un centro de formación e experimentación e que, por outro, conferise a estabilidade necesaria para o Teatro Circo ser verdadeiramente actuante na esfera teatral galega. E para levar a cabo este proxecto, o colectivo precisaba profesionalizarse, deixando atrás definitivamente o estreito molde do teatro amador en que con frecuencia se encaixaba o labor das agrupacións independentes.

Malia ser comunmente aceptada esta reflexión, a “reconversión” de Teatro Circo na Escola Dramática Galega tardou algún tempo en ser unha realidade (non sería finalmente constituída como tal de xeito completamente legal e oficial ata finais de 1978⁸⁶⁸), mais, unha vez encamiñada e culminada esta tarefa, os seus impulsores (entre os que se acha o noso autor) traballaron arreo na creación dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*, unha das empresas máis ambiciosas da escola (Biscaíño Fernandes 2007: 82-4):

Entre as actividades que supuxeron a presentación en sociedade da Escola Dramática Galega destacou unha radical novidade dentro do sistema teatral galego: a publicación dos números inaugurais da colección dos *Cadernos da Escola Dramática Galega* (CEDG). Por vez primeira, Galiza contaría cunha publicación periódica dedicada única e exclusivamente ao teatro. [...] A idea desta publicación agomara a partir das investigacións que realizara Teatro Circo á volta da dramaturxia e o feito dramático galego [...]. [Manuel] Lourenzo e [Francisco] Pillado, verdadeiros artífices dos *Cadernos*, tomaran consciencia da importancia da

⁸⁶⁷ Vid. *ibid.* [2].

⁸⁶⁸ Vid. Biscaíño Fernandes 2007: 58-93; Lourenço Mória 2013: 227-33.

recuperación do pasado esquecido e da posta en circulación dun conxunto de textos de difícilísimo acceso. Para alén destas obras descoñecidas para o groso das agrupacións dramáticas da altura, existían igualmente outros títulos máis recentes que non saíran á luz, como os premiados nos certames do Facho e Ribadavia. [...] Os promotores da colección advertiran as numerosas eivas do sistema literario galego no atinente ao xénero dramático e procuraron colaborar no fortalecemento do mesmo mediante uns cadernos de formato modesto, mais desde os que se podía facer moito sempre que conseguiren continuidade. Efectivamente, consideraron a recuperación de textos do pasado –na medida en que estiver nas súas mans– e a publicación de inéditos contemporáneos, mais tamén foron conscientes do papel que a tradución podía xogar na incorporación de modelos doutros sistemas⁸⁶⁹.

Os *Cadernos da Escola Dramática Galega* foron “unha colección miscelánea, composta maioritariamente por pezas breves de literatura dramática” pero que tamén abrangía “ensaio críticos e de historia do teatro, traballos de teoría e investigación teatral e traducións de obras dramáticas, manifestos e traballos teóricos procedentes doutros sistemas literarios⁸⁷⁰” cuxo período de actividade arrinca en 1978, paralelamente ao proceso de constitución da Escola Dramática Galega, e remata en 1994⁸⁷¹. *Fedra* ve a luz no período de maior apoxeo desta publicación, que se mantivo ao longo de toda a década dos 80 con altibaixos na segunda metade da mesma⁸⁷², para decaer definitivamente cara os anos 90 ata a súa desaparición⁸⁷³.

Polo tanto, a produción de *Fedra* insírese nun contexto de continuos cambios para o teatro galego cuxo motor principal é o prestixio e profesionalización da nosa dramaturxia. A obra nunca chegou a ser posta en escena tal e como nun principio fora ideada, pois estudosos como

⁸⁶⁹ Carlos Caetano Biscainho Fernandes tamén engade que “unha das plataformas desde as que a EDG fixo as súas propostas de repertorio foi a colección dos *Cadernos*. Neles concretáronse as proxeccións que a entidade coruñesa facía sobre os repertorios teatrais galegos, tanto no que atinxe á sanción de certos modelos –canonización dinámica– como á consagración de produtos do pasado como monumentos identificadores do grupo social –canonización estática. No que ten que ver coa canonización dinámica, os *Cadernos da Escola Dramática Galega* tentaron difundir a produción textual galega máis recente –incluíndo na serie títulos de autores vivos ou recentemente falecidos– e diversificar a procedencia das traducións –fixéronse das literaturas francesa, chinesa, estadounidense...–, de maneira que non predominasen os orixinais en español. Aliás, reservouse un espazo para o teatro dirixido ao público máis novo e á dramaturxia lusófona.” (Biscainho Fernandes 2007: 382-3).

⁸⁷⁰ García Vidal 2010: 7.

⁸⁷¹ Vid. *ibid.* 2-5.

⁸⁷² “Se no período 1981-84 a EDG concentrara a súa actividade no labor didáctico e editorial, a partir de 1985 a crise que invadiu a cooperativa atinxiu igualmente os *Cadernos da Escola Dramática Galega*, até o extremo de facer perigar a súa continuidade. O ano 1986 representou, neste sentido, o punto máis baixo da brillante historia da publicación e só a partir do convenio asinado un ano máis tarde co Departamento de Obras Sociais de Caixa Galicia a colección puido recuperar o ritmo de edición de boletíns.” (Biscainho Fernandes 2007: 479).

⁸⁷³ “Co apoio da Obra Social de Caixa Galicia, esta [a edición dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*] foi a única empresa da Cooperativa coruñesa que continuou funcionando ininterrompidamente, cunha tiraxe de dous mil exemplares por número. Con todo, era mínima a súa incidencia no sistema galego de produción de espectáculos e a profesión teatral mantíñase teimosamente impermeábel ás propostas repertoriais que se realizaban desde a colección. O número de subscricións non deixou de minguar e das catrocentas de finais de 1987 pasouse a pouco máis de sesenta [...] Aliás, os *Cadernos* continuaban suxeitos ás restricións de distribución que nacían do seu reducido prezo –e a consecuentemente ridícula imaxe comercial– e, de maneira sutil, o formato e a propia historia da publicación colocábanlle as etiquetas de “obra menor” ou “cosa do pasado”. Paradoxalmente, no entanto, a colección gozaba de grande prestixio e varios galardóns recoñeceron nestes anos a dilatada e coherente traxectoria dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*. [...] Porén, a publicación pasou a ser definitivamente percibida como un elemento do sistema literario galego e, para decepción dos seus promotores, deixou de ocupar un lugar recoñecíbel na urdime de relacións que caracterizaba o campo teatral de comezos dos noventa. No atinente ás loitas de repertorio teatral, a pervivencia no tempo dos *Cadernos* resultou, pois, completamente estéril. [...] A disolución en 1994 da Sociedade Cooperativa Escola Dramática Galega conlevou, como é lóxico, a suspensión de todas as súas actividades –incluídos os *Cadernos* e o Concurso. Así, tres meses despois da publicación do boletín dedicado a homenaxear os propios *Cadernos* por teren superado os cen números, a colección daba por concluída unha andaina iniciada dezaseis anos atrás. Os seus promotores aínda tentaron dar continuidade ao proxecto so outro cabezallo: *Cadernos de Teatro*. Esta nova aventura apenas sobreviviría dous anos.” (*ibid.* 581-3).

Andrés Pociña e Aurora López fan constar que un dos motivos que impulsou a súa composición foi o de preparar un espectáculo teatral claramente ambicioso para a época que finalmente non chegou a levarse a cabo (Pociña & López 2008: 539):

Manuel Lourenzo realizou esta versión poética, muy simplificada, a partir de la *Fedra* de Séneca, a instancias del prestigioso compositor gallego Manuel Balboa (1958-2003), bien conocido no sólo por creaciones como la ópera *Romeo o la memoria del viento* (1988, sobre textos de Álvaro Cunqueiro) [...] sino además por sus partituras para representaciones teatrales, en Galicia y en el resto de España, y bandas sonoras de películas [...] En muy diversas ocasiones colaboró musicalmente con montajes realizados por Manuel Lourenzo en el Centro Dramático Gallego y en la Compañía Seoane. Sin embargo, circunstancias ajenas a la voluntad de Lourenzo y de Balboa impidieron que se llevase a término su interesante proyecto de una ópera gallega titulada *Fedra*, basada esencialmente en la tragedia de Séneca, lo que significa que la desdichada madrastra enamorada ocupaba el papel central y de auténtica protagonista del drama.

Mais esta *Fedra* si chegou a ser representada nunha montaxe máis modesta, como ben refiren tamén Pociña e López⁸⁷⁴, a cargo do grupo Vichelocrego Teatro de Gondomar (Vigo) o 12 de maio de 2000 no IES Auga de Laxe de Gondomar. Este mesmo grupo volvería representar a obra na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela o 21 de marzo de 2001 no marco dunha actividade organizada pola sección galega da Sociedade Española de Estudos Clásicos⁸⁷⁵ en presenza do propio autor do texto.

3.12.2. O tema na tradición

Se ben nas anteriores reelaboracións do mito de Fedra e Hipólito levadas a cabo por Manuel Lourenzo (*Romería ás covas do demo e Hipólito*) se destacaba o *Hipólito* de Eurípides como a principal referencia textual de partida, nesta ocasión cómpre centrármonos nun dos máis inmediatos intermediarios do traxediógrafo grego, Séneca. A súa *Fedra* (cuxa datación cómpre situar no amplo espectro do século I d.C.⁸⁷⁶) retornaba á lenda de Trecén baixo o paraugas do estoicismo, o cal non significa que as versións anteriores do mito non exerceran unha máis que probable influencia (Luque Moreno 1980: 17):

Para Grimal⁸⁷⁷, pueden reconocerse en la obra senecana reflejos de los cinco tratamientos de que, según nuestras noticias, había sido objeto el tema con anterioridad a esta obra: los dos *Hipólitos* de Eurípides, la *Fedra* de Sófocles y la de Licofrón (ambas perdidas; ambas podrían haber condicionado el título de la obra de Séneca; a Sófocles se podría deber el colocar a Teseo en los infiernos y a Licofrón,

⁸⁷⁴ Vid. Pociña & López 2008: 539.

⁸⁷⁵ Vid. Anónimo 2001: 185.

⁸⁷⁶ Esta cuestión é amplamente tratada por Andrés Pociña (1976: 296-99) atendendo á intencionalidade política e didáctica do teatro de Séneca, facendo notar o desacordo existente entre algúns estudosos á hora de establecer unha cronoloxía máis precisa para a súa produción dramática. Malia todo, “hay un aspecto en el que ambos autores [Herzog e Herrmann] coinciden: es el de situar la redacción de las tragedias entre los años del destierro a Córcega (año 41) y el final de la vida de Séneca (año 65); pero Herzog las coloca sobre todo entre los comienzos de su tarea de educador de Nerón (año 49) y la retirada de su cargo de consejero imperial (año 62), mientras que Herrmann las sitúa en su totalidad, con la única excepción del *Agamemnon*, en los años en que Séneca sirvió de consejero a Nerón, a comienzos del reinado de éste (años 54-62). En consecuencia, vemos que la opinión general es que las tragedias fueron escritas en la época que puede justificar mejor su finalidad político-didáctica, esto es, precisamente cuando el filósofo era educador del futuro emperador y cuando actuó como ministro-consejero suyo.” (Pociña 1976: 298). Acudindo a esta mesma fonte, vemos que a datación de *Fedra* oscila entre o ano 48 (proposta de Herzog) e o 59 (proposta de Herrmann). (vid. ibid. 297). Cfr. Nisbet 2008: 348-71.

⁸⁷⁷ Vid. Grimal 1963: 297-314.

los temas líricos de los coros y la estructura temporal de la pieza) y la *Heroida* cuarta de Ovidio.

En efecto, a obra do autor cordobés bebe non só de ambos Hipólitos euripideos⁸⁷⁸, senón das obras hoxe perdidas de Sófocles⁸⁷⁹ e Licofrón así como dunha obra non dramática, como son as *Heroidum Epistulae* ovidianas⁸⁸⁰. Con todo, o mito e o propio personaxe de Fedra insírense nunha serie de arquetipos que Séneca non só tivo en conta á hora de artellar a súa reescrita senón que pasan pola peneira dun pensamento estoico que se aplica en consecuencia. Aurora López analiza estas tipoloxías e como se ven na cultura e na literatura romanas (López 2008b: 254):

La figura mítica de Fedra responde en primer lugar a un estereotipo que afectará a su concepción teatral, siendo el anti-prototipo de mujer, de esposa, de madre. Dicho estereotipo es el de la madrastra, en latín *nouerca*, y dentro de la tipología de madrastra la que se conoce como “madrastra enamorada”. Patricia A. Watson, profesora de la Universidad de Sydney, nos ofrece un amplísimo estudio sobre la condición de las madrastras en el mundo greco-romano, analizándolas desde perspectivas literarias, históricas y sociológicas, explorando lo que es el retrato del estereotipo en el mito y la literatura, por comparación con la vida real. Establece esta investigadora tres variantes literarias: a) La madrastra asesina; b) La madrastra persecutora de su hijastra; c) La madrastra enamorada. El tipo más frecuente en la literatura griega y latina es el primero, aunque aquí nos enfrentamos a un caso que corresponde al tercero. En palabras de Watson [...] “El tratamiento de la madrastra “enamorada” ostenta no sólo una disposición en favor de la generación más joven, sino también un prejuicio misógino contra la madrastra, que proviene de actitudes masculinas griegas con relación a la sexualidad de las mujeres.” No obstante, Fedra se encuentra reflejada también en la primera variante, perteneciendo a una tipología puramente romana, la *saeua nouerca*, un tipo habitual en las declamaciones de las escuelas de retórica, presente de forma especial en las *controversiae* de los estudiantes. Esta *saeua nouerca* se encuentra, llevada al campo de la literatura, en Propercio, que la relaciona con la magia crótica (II 1, 51 s.), en la *Eneida* de Virgilio (VI 445), en las *Metamorfosis* (XV 499 ss.) y en la *Heroida IV* de Ovidio. Y de este modo llegamos a su presencia en la tragedia *Phaedra* de Séneca.

Fedra é, polo tanto, a *saeua nouerca* que serve a Séneca para ilustrar unha serie de tensións éticas e emocionais⁸⁸¹ que non só afectan a este personaxe e que se enmarcan na ideoloxía do

⁸⁷⁸ “Ha sido tradición muy arraigada entre los estudiosos de esta obra [*Fedra*] considerarla una imitación servil de Eurípides en la primera y fracasada versión que el tragediógrafo griego hizo de este tema, el *Hipólito velado* (*Hippolytos kalyptómenos*). Se llegaba a esta conclusión ante las marcadas diferencias que se observan entre la *Fedra* de Séneca y el *Hipólito* de Eurípides que ha llegado hasta nosotros: el *Hipólito coronado* (*Hippolytos stephanéphoros*) [...] Hoy parece haber prosperado definitivamente la idea de Kunst y Friedrich de que en Séneca hay una contaminación de los dos *Hipólitos* euripídeos. Precisamente a esa contaminación se deben, por ejemplo, las contradicciones del personaje de Séneca, su caracterización intermitente (sigue fundamentalmente al *Hipólito I* pero, por ejemplo, en 360-403 encontramos la Fedra pasiva del *Hipólito II*) y su falta de desarrollo orgánico.” (Luque Moreno 1980: 15-6).

⁸⁷⁹ Vid. Bañuls Oller & Crespo 2008: [15]-83.

⁸⁸⁰ Vid. Álvarez & Iglesias 2008: [171]-93; Armstrong 2006: [261]-78.

⁸⁸¹ “In Seneca the tragic element operates in a struggle that is almost entirely inward, in a battle against the passions rather than in a head-on conflict with divine powers, universal moral principles, or an unyielding world order. Admittedly, this inward turning of the dramatic focus creates something that is often closer to the pathetic than to the genuinely tragic. Seneca’s protagonists struggle much more with themselves than with essential laws of the universe or the basic conditions of life and society. But to the extent that such characters as Phaedra, Medea, Clytaemnestra, Thyestes, or Hercules engage with the evil and violence in themselves—and therefore potentially (if less exaggeratedly) in us all—they do exemplify a quality of genuine tragedy. They suffer guilt, take responsibility for their defeat by their own uncontrolled emotions, and suffer the physical and moral consequences of their actions.” (Segal 2008: 139-40).

autor. A historia do seu amor por Hipólito preséntasenos con sutís diferenzas con respecto á segunda versión de Eurípides (de aí que fose tan frecuente asociar o seu plan argumental co primeiro *Hipólito* non conservado do traxediógrafo ateniense): a ardorosa paixón de Fedra polo fillo de Teseo xorde sen que sexa a orixe divina a súa principal causa⁸⁸² e é a propia Fedra quen confesa a Hipólito os seus sentimentos sen intermediarios⁸⁸³. Ao verse rexeitada polo seu fillastro, non opta polo suicidio inmediato, senón que é ela mesma a que sinala a Hipólito como o seu presunto agresor (aínda que non de maneira firme⁸⁸⁴) a instancias da ama⁸⁸⁵, sendo logo testemuña das penurias que pasa o seu amado debido á maldición de Teseo⁸⁸⁶. A morte de Fedra só se fai efectiva tras recoñecer a mentira⁸⁸⁷ unha vez vistas as súas funestas consecuencias⁸⁸⁸.

⁸⁸² “La presencia personal de las diosas es indiscutiblemente mayor en Eurípides: hay más alusiones expresas, entre las que no faltan frecuentes invocaciones, hay una actuación efectiva de Afrodita como provocadora de la tragedia, hay una presencia efectiva de Afrodita y de Ártemis como personajes en escena. En Séneca, en cambio, las diosas no intervienen como personajes, es más, no son tanto entidades personales cuanto conceptos abstractos, simbolizaciones de unos principios. Venus aquí no actúa personalmente como la Afrodita euripídea. Tanto ella como Cupido (éste con mucha mayor presencia que en Eurípides) está siempre presentes, pero como figuraciones de la pasión amorosa. Diana tampoco es aquí una persona (a lo sumo es una imagen en un altar: acto II), sino una proyección a nivel divino de los principios doctrinales representados por Hipólito: es la caza, la naturaleza salvaje, la vida no compartida; constituye uno de los vehículos principales por los que se hace presente en la obra la idea de la Naturaleza, simbolizada insistentemente en esas imágenes de bosques y montañas, de parajes solitarios, etc.” (Luque Moreno 2008: 231-2)

⁸⁸³ Vid. Sen. *Phaed.* vv. 646-71.

⁸⁸⁴ Birgit Linda Emberger (2011: 24-6) destaca que a calumia de Fedra podería non deberse a unha “intención premeditada e malévola”, senón a unha “rápida sucesión de cinco momentos inesperados e nefastos que no le dejan outra posibilidade a la heroína”, algo que entronca coa “influencia negativa del entorno” e co ambiente tan tóxico que abafa a unha heroína illada como muller e estranxeira. Todo isto deriva nunha conduta menos decidida e resolutive do que algúns poderían pensar. Os cinco momentos fatais que levan a Fedra a actuar dun xeito tan vilipendioso resúmense para Emberger do seguinte xeito: “1) Hipólito no solo rechaza su proposición, al fin y al cabo una reacción con la que ella tenía que contar ya que su desinterés por el bello sexo era cosa sabida a lo largo y ancho del reino, sino que incluso trata de matar a su madrastra con la que tan bien se llevaba. 2) Dentro de su enorme confusión Fedra contempla sorprendida la frialdad y la premeditación con que su nodriza ya está tramando la calumnia contra Hipólito. 3) En ese mismo instante, hace su entrada en palacio Teseo, de cuya muerte Fedra había estado tan convencida. 4) Nada más llegar y haciendo alarde de su escasa sensibilidad conyugal, Teseo no tiene reparos en amenazarla con torturar a su nodriza para conseguir que su mujer le cuente a qué se deben tanta tristeza y alboroto en casa. Acorralada, Fedra denuncia a su hijastro. 5) Finalmente, lo que tampoco se esperaba nuestra reina era que su marido fuera a creerle cada palabra y que fuera a desterrar y maldecir a su hijo sin ni siquiera volver a hablar con el mismo.” (Emberger 2011: 25).

⁸⁸⁵ Como ben refire Núria Llagüerri Pubill (2014: 365-8), a ama da *Fedra* de Séneca “es, de entre todas las nodrizas que aparecen en la producción dramática senacana la que interviene en más ocasiones, lo que podría ser considerado un indicio de la relación especial y de la complejidad de los asuntos que tratan ama y nodriza”. Séneca confírelle a este personaxe unha serie de riscos que entroncan coa tradición das amas no xénero trágico pero que tamén reflicten o pensamento do autor: “En la primera intervención Fedra confiesa a la nodriza su pasión por Hipólito y la nodriza trata de disuadirla, al contrario de lo que acontecía en la tragedia de Eurípides. De este modo, para nosotros al menos, que solo conocemos el papel que representaba en la tragedia que hemos conservado de Eurípides y, en consecuencia, nos llama mucho la atención este proceder, esta nodriza se convierte en la representación del sabio estoico de la obra, razón por la que de sus intervenciones se pueden extraer los preceptos fundamentales de esta corriente filosófica. Es notable el estilo sentencioso con el que pronuncia sus palabras, fruto, sin duda, de la edad avanzada del personaje, [...] pero aquí es explotado por Séneca con la intención que hemos señalado. A lo largo de esta intervención la nodriza es utilizada a demás por Séneca para caracterizar a Fedra, pues sus consejos se dirigen a que corrija su actitud, por lo que se pone de manifiesto de modo más claro cuál es el proceder equivocado de la heroína.” (Llagüerri Pubill 2014: 366). A este respecto resulta fundamental a cuarta intervención da ama (Sen. *Phaed.* vv. 719-35), que “pone de manifiesto que el dramaturgo utilizó a este personaje para influir en la trama dramática: será la anciana quien empiece a maquinar causar la ruina a Hipólito al no responder éste favorablemente a las disquisiciones amorosas de Fedra (Llagüerri Pubill 2014: 367). Vid. López 2008b: 263-4.

⁸⁸⁶ Vid. Sen. *Phaed.* vv. 929-58.

⁸⁸⁷ “Fedra, por su parte, decide morir para librarse de un pathos que la domina y expone sus razones en el diálogo con la nodriza, en especial vv. 250-266, donde aparecen motivos de dignidad: la fama (*Haut te, fama, maculari sinam* v. 252) y la castidad” (*castitatis uindicem armemus manum* v. 261). A diferenza da euripídea, a Fedra romana confiesa su crimen e revela a Teseo su trágico error; ella es víctima de sí misma y la violencia destructiva de su pasión no sólo se ejerce sobre quien es objeto de su deseo sino que la convierte en su testigo, con una muerte demorada que ocorre al constatar las consecuencias de lo que ha dicho y hecho; la verdad sella la muerte de la Fedra romana mientras que el personaje de Eurípides, por el contrario, sella con su muerte una mentira que requerirá la intervención de Artemisa.” (Galán 2002: 72)

⁸⁸⁸ Vid. Sen. *Phaed.* vv. 1159-98.

A Fedra esbozada por Séneca, con todas as innovacións referidas anteriormente, resulta nun personaxe dunha enorme complexidade e con múltiples arestas⁸⁸⁹ que gaña en protagonismo con respecto ao seu correlato euripideo. A reescrita latina deste mito resulta tamén relevante pola súa posta en escena dos valores defendidos pola filosofía estoica (aínda que non só desta)⁸⁹⁰, das que Séneca foi un dos seus máis coñecidos impulsores, tamén dende o seu teatro, posicionado política e didacticamente⁸⁹¹ (Luque Moreno 2008: 217):

El eje principal de la pieza, como en otras muchas, es la contraposición *ratio/furor* y la impotencia de aquélla ante el fatal desbocamiento de éste. Dicho principio básico de la psicología y la ética estoicas informa, ante todo, la oposición agónica de los dos protagonistas. Pero no queda aquí, sino que se halla presente en la caracterización individual de cada uno de los personajes, dando sentido a su conducta. *Ratio/furor* es la lucha en que se debate la propia Fedra y que la lleva a actitudes contradictorias y ambiguas. Hipólito, por su parte, si bien como antagonista de Fedra personifica frente a ella la *ratio*, no es tampoco presentado como un modelo de *sapientia* y *virtus* [...], sino que se deja llevar por el *furor* de su misoginia, pasando de ser el ideal de joven puro y sano, en religiosa comunión con la naturaleza, a representar una aberración contra esa misma naturaleza⁸⁹².

En liñas xerais, *Fedra* de Séneca é unha obra que proxecta o mito dunha forma que podería considerarse moderna, ao situalo no terreo das ideas e nunha esfera puramente humana⁸⁹³. Unha obra que serve de punto de partida para unha reelaboración máis abreviada pero igualmente profunda por parte de Manuel Lourenzo e cuxos trazos argumentais e formais máis destacados se verán nas seguintes liñas.

3.12.3. Estrutura e liñas argumentais

A *Fedra* de Manuel Lourenzo consta de dúas “partes”, dous actos máis ben breves nos que se reelabora a versión senecana. O primeiro acto (Lourenzo 1982: 3-11) comeza coa propia Fedra laiándose das súas coitas en presenza do coro: casada cun home ao que non ama nunha patria allea (“Ai, terra vella dos meus pais que me arrancaste/ do teu seio, para dar-me/ a unha casa que aborrezco e a un home que non quero!⁸⁹⁴”), o seu único consolo semella soñar cun amor furtivo, o que sente polo fillo do seu esposo Teséu, Ipólito (“Quer a Ipólito no monte, quer a Ipólito na fraga,/ quer a Ipólito envolvemento na súa pel cheirenta!⁸⁹⁵”). Porén, aparece a ama, que

⁸⁸⁹ “The tragedy of Phaedra’s love for Hippolytus is overdetermined from many angles in Seneca’s play. By constant shifts of focus, the poet presents a heroine who is both a psychologically convincing character in her own right and the product of centuries of literary tradition. She falls fatally in love with Hippolytus because she feels herself a vulnerable, lonely, unloved wife, because she is doomed to repeat the sins of her family, because she is too weak to resist the onslaught of Venus’ divine force, because she is constrained to act as her myth dictates. There is an obvious and necessary conflict between these different formulations of her reasons, yet, paradoxically, they can coexist. It is this tension of partial contradiction, the endless and unperfectable search for coherent explanation that drives the play and creates such a powerful and successful tragedy.” (Armstrong 2008: 298).

⁸⁹⁰ Porén, esta doutrina non é a única base ideolóxica da traxedia de Séneca, na que tamén se observan algúns riscos do epicureísmo (vid. Luque Moreno 2008: 216-7; Vizzotti 2015).

⁸⁹¹ Vid. López & Pociña 2011: 297-9; Pociña 1976: 279-301.

⁸⁹² Vid. Brandy 1958; Cacciaglia 1974: 78-104.

⁸⁹³ “La acción en *Fedra* [...] se plantea a un nivel puramente humano. Los dioses no tienen aquí el papel que tenían en Esquilo o en Sófocles, ni siquiera ese carácter de fuerzas demoníacas que parece asignarles Eurípides. Aquí el hombre es el único responsable ante sí mismo y no hay más punto de mira que el estrictamente humano. No quiere ello decir que la historia de Fedra e Hipólito se reduzca en esta obra al nivel de lo individual y lo anecdótico, al estilo de un drama burgués; no es la anécdota lo que interesa aquí en sí misma; no son unos hombres, sino el Hombre el objeto de Séneca. El Hombre estudiado básicamente desde los principios de una lógica, de una ética y de una cosmología concretas.” (Luque Moreno 2008: 216).

⁸⁹⁴ Lourenzo 1982: 3.

⁸⁹⁵ Ibid. 3.

axiña reprende a Fedra por manifestar tan impuros pensamentos (“Se confundes os leitos será casa de pecado,/ teupoeira de vicios e vergoña,/ maldita sempre e para todos!⁸⁹⁶”) mentres lle pide que reflexione sobre a súa conduta (ibid. 4):

Así lle vai ao mundo. Hai que ser rico
para ousar o prohibido e prohibir o verdadeiro.
Só os ricos adoitan rexeitar
os bos costumes e a cunca de barro,
confundindo a fariña co farelo.
Miña nena, non é moito pedir
que matines con xeito. Pensa no home
que che deu nobre título de esposa,
para ti único norte. Agora entra
decontado na casa, e alí agarda
por Teséu, que está a piques de voltar.

Fedra e a aia retíranse e o coro canta ao amor imposible de Fedra (“Está no camiño de Ipólito./ Vai tras el polos cumes nevados,/ polos bosques profundos, polos riscos,/ repetindo as pegadas, bicando/ a flor do seu alento nas chorimas.⁸⁹⁷”). Unha vez no interior da casa, Fedra e a aia volven discutir sobre a inconveniencia de que Fedra amose unha paixón tan desenfreada polo seu fillastro (a propia aia lle asegura “a túa loucura xa non ten remedio⁸⁹⁸”), pero finalmente a criada cede e accede a axudar a Fedra indo buscar a Ipólito (“Cala xa! Subirei por ese ingrato.⁸⁹⁹”), cousa que a súa ama promete agradecer (“E Fedra premiará a túa bondade!⁹⁰⁰”).

O coro canta ás virtudes físicas e morais de Hipólito (“Este neno,/ risoño e algareiro,/ nunca para quedo,/ [...] A súa doudice/ mesmo abrasa as veias,/ e acalora ás mozas,/ e reanima ás vellas./ [...] Fermoso e divino, Ipólito reina⁹⁰¹”) previamente a que entren en escena a Aia e Ipólito. A Aia trata de convencer ao fillo de Teséu de que a súa vida célibe e de entrega á natureza é de todo baleira (“Chamas-lle viver a andar choutando/ polos montes, cazando e arreando,/ ustando os cans, medrando/ e facéndo-te home na brutámia/ e nas malas maneiras? Pasa o tempo,/ os anos pasan, e que sabes ti do amor?⁹⁰²”) pero Ipólito non se deixa embaucar (“Eu xa escollín a miña vida, Aia [...] Aquí non son escravo de ninguén, non temo nada./ Nen sequer a esperanza necesito. Son señor/ e inocente baixo o céu aberto.⁹⁰³”). Ipólito enxalza unha natureza que lle reporta toda a plenitude e felicidade que degoira, condenando as perversións dunha humanidade incapaz de vivir en comunión con ela (ibid. 7):

E parece-che pouco? Escoita. Entre os homes
e a terra houbo un pacto, e os homes traicionaron-no.
Inventaron as armas, e o forte dominou
e suplantou o ferro as leis da natureza.
O irmán matou ao irmán, o fillo ao pai,
a muller ao marido e mesmo ao fillo que criara.
E desde aquela todo vai así.

⁸⁹⁶ Ibid. 4.

⁸⁹⁷ Ibid. 4.

⁸⁹⁸ Ibid. 5.

⁸⁹⁹ Ibid. 5.

⁹⁰⁰ Ibid. 5.

⁹⁰¹ Ibid. 5-6.

⁹⁰² Ibid. 7.

⁹⁰³ Ibid. 7.

Todo, agás a vella e rude alma da terra...

Ipólito despreza todo o que perturbe esa liberdade, incluídas as mulleres, das que “foxe⁹⁰⁴”, ironizando sobre o que se agarda dun mozo do seu tempo (“Que é natural, casar, criar galiñas?/ Manter unha querida, dar-se ao vicio?⁹⁰⁵”) A Aia fracasa ao tentar a Ipólito e neste momento entra a propia Fedra, decidida a confesarlle o seu amor a Hipólito malia que a Aia trata de impedilo (ibid. 9):

Amo, si,
aquele rosto primeiro de rapaz
aínda sen barba, cando
levaba cintas nos cabelos e o pudor
acendía a súa face. Cando era
coma ti, que el está todo en ti,
non sendo nos teus ollos e na grácia
salvaxe que te anima... Amo a Teséu en ti,
amo-te a ti,
e postro-me diante de ti,
meu novo rei que me cambiaste!...

Ipólito refuga a confesión da súa madrastra (“Libra-me, Aia, da súa peste impía!⁹⁰⁶”) Véndose rexeitada, Fedra pide que lle dean morte, ata o punto de descubrir o peito e botarse á espada que porta o seu fillastro (“Libra-me ti de ti,/ ou pisarei o lume por seguir-te,/ ou chegarei a ti cruzando/ a mesma folla da túa espada!...⁹⁰⁷”). Horrorizado, Ipólito foxe deixando a unha Fedra malferida e que non cesa de suplicarlle que a mate (“Mata-me! Salva-me!/ A gorxa nada máis! Cumpre comigo!/ Morrer pola túa man! Salva-me! Fire-me!⁹⁰⁸”). A Aia recolle a Fedra despois de que Ipólito abandone a escena tirando coa espada ao chan e amosando un total desprezo pola súa señora. Teseo volve da guerra e ambas idean o plan para acusar a Ipólito (ibid. 10-1):

AIA. – Xa volta Teséu. Sinto
os cascos do seu cabalo...
Di-me, nena: calo ou mintó?
FEDRA. – Cala. Non cales. Di certo.
Di verdade. Di mentira.
Non ouses. Ousa. Está perto?
AIA. – Direi-lle o que me dixeste:
que Ipólito foi traidor
pola espada que me deste.
FEDRA. – Non! Si! Vai logo! Non vaias!
Fique o meu amor tremendo
por el, baixo as tristes faias!...

O acto segundo (ibid. 11-[6]) comeza co regreso de Teséu, narrado polo coro (“Que aventura,/ que viaxe./ Xa non pode/ coa lombaxe.⁹⁰⁹”). Fedra, aínda chorosa, recibe ao seu esposo,

⁹⁰⁴ Vid. ibid. 7.

⁹⁰⁵ Ibid. 7.

⁹⁰⁶ Ibid. 9.

⁹⁰⁷ Ibid. 9.

⁹⁰⁸ Ibid. 9.

⁹⁰⁹ Ibid. 11.

desconcertado pola benvida e requirindo explicacións da Aia (“Lindo recebimento para un home que volta da guerra!/ Quixera saber a razón do pranto!/ Falarás, vella?⁹¹⁰”). A criada non chega a artellar unha explicación convincente, e finalmente Fedra acusa a Ipólito ante o seu home (ibid. 12-3):

FEDRA. – Dicer a causa é dirixir a espada contra outro...
TESEU. – A espada? Que espada?
De que outro me falas?
FEDRA. – Tentada, resistín as súas súplicas!
El a miña vontade non torceu, mais si o meu corpo!
TESEU. – O teu corpo? Templo da miña honra!
Quen ousou arruiná-la? Quen foi quen?
Ó, Fedra, fala, di-me decontado
O nome dese monstro abominábel!
FEDRA. – Foi aquel
que menos pensas. Esta espada
é testigo da infamia e das súas présas
por fuxir en sabendo que viñas!...
TESEU. – A espada do meu pai! A miña espada!
o emblema desta casa! O símbolo
da miña honra!
De min pasou a Ipólito, e del tiña que pasar
ao fillo que enxendrara!

Teséu, presa da ira, maldí a Ipólito (ibid. 13):

Ó, vida traicioneira que todo o resolves e emascaras!
Ó, fillo sen raíz, que para o mal a túa pureza reservaras!
Ipólito maldito, máis nunca desde esta hora a luz di día queira ver-te!
E morras desmembrado, e haxa que rexuntar os teus anacos para coñecer-te!

O coro rodea e increpa a Fedra por ter proferido unha falsa acusación contra Ipólito (“Escoita, Fedra, a rude maldición,/ e treme, que tamén é para ti!⁹¹¹”) e esta, arrepentida, sae a buscar ao seu amado (“Berrando chegarei onde el se mata,/ para morrer con el, e sepultar-me/ no fondo dos abismos liberada!...⁹¹²”), a pesar da forte tormenta, pois o que quere é morrer con el (“Morrer quero con el se non retorna/ vizoso e amoroso aos eidos claros!...⁹¹³”).

Ipólito morre vítima da maldición de Teséu tras loitar coas “bestas, que se desbocan⁹¹⁴” invocadas polo rei. Fedra tolea e pide morrer do mesmo xeito (“A min, mar, contra min!/ Atacame con todo o teu furor/ E manda contra min os monstros que palpitan no teu seio!...⁹¹⁵”). Os membros do coro traen os restos de Ipólito recollidos nun saco e Fedra comeza a sacalos manifestando o seu enfermizo amor mentres os bica (ibid. 14):

Ó, Ipólito, és ti este, isto que eu vexo,
é esta a túa face, estes teus ollos
que en soños eu lambía? Que se fixo

⁹¹⁰ Ibid. 11.

⁹¹¹ Ibid. 13.

⁹¹² Ibid. 14.

⁹¹³ Ibid. 13.

⁹¹⁴ Ibid. 13.

⁹¹⁵ Ibid. 14.

da túa fermosura? Er-te, camiña,
revolve cara min as mans crispadas,
maldice-me, renega do meu sangue,
coroa co teu ódio a miña infamia,
devolve-me ao lamal que me pariu,
envolta nas túas femas, esgarrada!

Teseo descobre a verdade e maldí a súa muller (“Fedra ruin!/ Fedra culpábel!/ Fedra muller, digo, e con iso abonda!⁹¹⁶”). Fedra chora a morte de Ipólito e, empregando a mesma espada coa que antes foi ferida por el, suicídase antes de que Teséu poida acabar con ela (ibid. 15):

Vou-me vingar de min coa túa espada...
Nengun outro coitelo ha de ferir-me!...
Irei ao teu encontro polas sombras,
tola de amor, da man do teu recordo,
Ipólito querido, non puidemos
xuntar os nosos corpos, mais os nosos
destinos pairan xuntos para sempre!...
E ti, Teséu, aprende da madastra,
se a túa honra de morte vai ferida,
o verdadeiro longo desta folla!...

O desenlace culmina co suicidio dun Teséu incapaz de sobrepoñerse á perda e á deshonra (“E para isto voltei? Para ver dúas mortes/ e enterrar dúas vidas?/ Axudai-me, sombras dos meus antergos!/ Daimede forzas para honrar a casa unha vez máis,/ a derradeira!⁹¹⁷”) mentres o coro o despide (“Acollei-no/ nos vós eidos eternals,/ onde as verbas/ non martirizan!⁹¹⁸”).

3.12.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

Na traxedia de Manuel Lourenzo perviven os personaxes que protagonizaban a versión de Séneca coa única excepción do mensaxeiro, que non aparece na reescrita e cuxa función é asumida por un coro⁹¹⁹ que tamén se mantén nesta nova versión. A influencia da traxedia latina aparece fortemente condensada nun texto breve cuxa concisa natureza probablemente se xustifica polas pretensións iniciais do autor: que este fose a base argumental dunha ópera da que faltaría a parte musical. A estrutura é a mesma do drama senecano, co que se dan unhas evidentes relacións de intertextualidade sen que por iso Lourenzo renuncie a introducir elementos propios.

Porén, a primeira diferenza con respecto ao hipotexto de Séneca xa se observa no comezo mesmo da obra, sendo o diálogo entre Fedra e o coro o que abre a peza⁹²⁰. Non queda nin rastro da célebre monodia de Hipólito que prologaba a *Fedra* senecana nin doutros longos parlamentos tan característicos da traxedia orixinal⁹²¹. Por outra banda, isto provoca que o foco

⁹¹⁶ Ibid. 14.

⁹¹⁷ Ibid. [16].

⁹¹⁸ Ibid. [16].

⁹¹⁹ A longa escena de mensaxeiro do acto cuarto de Séneca (vid. Sen. *Phaed.* vv. 991-1114) é reempazada por unha moito máis breve na que interveñen Fedra e o coro (vid. Lourenzo 1982: 14), sendo este último o que trae os restos de Ipólito e describe moi laconicamente a súa morte a causa da maldición de Teseo: “É tarde, as súas rendas xa cederon/ e as ondas envolveron-no, e os cons/ reparten os seus membros pola arcía.../ Así acabou Ipólito, o inculpado!” (ibid. 14).

⁹²⁰ Vid. ibid. 3.

⁹²¹ “A los 1280 versos de la *Fedra* latina responde esta *Fedra* gallega con un texto bastante breve, de sólo trece páginas; por otra parte, los largos monólogos, las extensas monodias que siembran todo el texto latino: monodia de Hipólito con 84 versos (vv. 1-84), monodia del Coro con 75 versos (vv. 274-359), monodia del Coro con 98 versos (vv. 736-834), monólogo de Teseo

se poña na propia Fedra dende o primeiro momento, destacando a expresión dos seus sentimentos como causa primordial do conflito trágico (e cuxa influencia divina está máis ben diluída⁹²²), sen que se desvíe a atención do mesmo. A Fedra de Manuel Lourenzo apenas se distancia da de Séneca, pois o autor do Valadouro tamén enfatiza a súa condición de muller desventurada, incapaz de sentirse acollida nunha patria que non é a súa (“E chorarei/ bágoas enxoiadas cada día/ desta miña emigración...⁹²³”), casada cun home polo que non sente nin un mínimo afecto⁹²⁴ e presa dun amor imposible cuxas nefandas consecuencias aínda non albisca (“Ipólito é o meu norte. A súa imaxe/ torna puros os mouros pensamentos.⁹²⁵”). Fedra está igualmente soa e illada, abrumada pola dor e vítima dun tormento psíquico constante⁹²⁶ aínda que non tan perseguida pola súa estirpe, á que Séneca recorría con frecuencia para fundamentar o carácter apaixonado e a intensidade emocional da súa protagonista⁹²⁷. As reivindicacións da heroína trágica como muller independente de todo vínculo familiar que a defina tamén están presentes⁹²⁸, sendo notable aquí tamén o seu rexeitamento a que Ipólito se refira a ela coma a súa nai (“Madre? Chamas-me madre? Non. Irmá./ Chámame irmá. Ou escrava./ Mellor escrava. Son a túa escrava.⁹²⁹”), intentando así que o seu fillastro a vexa como a unha igual cuxo amor

con 55 versos (vv. 953-958), relato del Mensajero con 114 versos (vv. 1000-1114), sólo por recordar las más prolongadas, no se encuentran en la adaptación realizada por Lourenzo; en ésta sólo encontramos algo semejante en la monodia del Coro, de 45 versos [vid. Lourenzo 1982: 5-6], por lo demás muy breves (hexasílabos), no alcanzando los parlamentos de los personajes más allá de una decena de versos, y esto en raras ocasiones.” (Pociña 2012: 415).

⁹²² Non se explicita a procedencia divina do mal de Fedra. Se ben no texto de Eurípides este era obra da mesma Afrodita (vid. Eur. *Hipp.* vv. 24-50), na versión de Séneca óbvíase a súa orixe sobrenatural. Manuel Lourenzo segue a este último, deixando un espazo moi pequeno para a ambigüidade nas palabras da Aia, nas que se pode intuír unha divinización do amor (Lourenzo 1982: 8): “Amor, é amor/ mollando as súas veas,/ soletando nas fendas das entrañas,/ magoando-a cruel e docemente...”

⁹²³ Ibid. 3.

⁹²⁴ A aversión de Fedra por Teséu é unha constante na obra dende o terceiro verso do primeiro parlamento que pronuncia a nosa protagonista. O coro chega a dicir do esposo da heroína que “a aparelhou [a Fedra] por trato,/ como se tratan as vacas na feira.” (ibid. 3).

⁹²⁵ Ibid. 4.

⁹²⁶ “El dolor trágico de Fedra no tiene fin y se sale del marco del mundo normal de hombres y mujeres [...] El dolor de Fedra comienza en una situación especial de la protagonista, con una serie de motivaciones: a) está exiliada en Atenas, lejos de su Creta; b) ha sido dada en matrimonio a Teseo, un enemigo; c) su marido la ha dejado sola, para realizar un viaje de dudoso retorno; d) su marido es un mujeriego, que además parece estar prendado de Pirítoos, su compañero de viaje. Todos estos elementos, motivos de injuria, preparan el dolor trágico de la heroína, que aumenta progresivamente. Ello la lleva a abandonar todo lo que la une a la sociedad y a descuidar sus obligaciones para con ella: a) abandona el telar, síntoma, o mejor dicho, metáfora de su papel como mujer dentro de la norma; b) descuida sus deberes religiosos, falta a la *pietas* debida, faltas tanto o más culpables teniendo en cuenta su condición de dignidad real, lo que le impone presidir los ritos. Son elementos esenciales en la conformación de una mujer prototípica, de la que Fedra se aparta no sólo por esas causas ya señaladas de la soledad y el abandono marital, sino sobre todo y esencialmente por su amor.” (López 2008b: 259).

⁹²⁷ “Al igual que sobre el hijastro, pesa sobre Fedra fuertemente su árbol genealógico: Fedra es hermana del Minotauro y Ariadna, la apasionada amante de Teseo y de Baco. Como hija de Minos, tiene por abuelos a Júpiter y a Europa. Su madre es Pasífae, lo cual la hace nieta del Sol, sobrina de la maga Circe y de Eetes y prima hermana de Medea. Este linaje ofrecía a Séneca una serie de evidentes recursos que el poeta utilizó en dos sentidos muy distintos: de un lado, le sacó partido a la presencia del Sol y de Júpiter [...]. De otro, [...] Séneca se sirvió del hecho de que la mera integración de Fedra en esta familia nos coloca ya de por sí sola en un mundo de irracionalidades, de pasiones, de sexualidad exacerbada hasta la aberración. Séneca supo usar en este sentido la genealogía de Fedra para potenciar su imagen frente a la de Hipólito y para marcar unas líneas de análisis de su conducta. En efecto, por una parte, la familia de Fedra puede servir de acentuación del poder de la herencia, a la vez que de cierta racionalización justificadora de su pasión desenfrenada. Pero no cabe duda de que, por otra parte, la genealogía potencia aquí en el lector o espectador la idea de ese mundo pasional y de sexualidad indomable que representa Fedra frente a Hipólito.” (Luque Moreno 2008: 226).

⁹²⁸ “[Manuel Lourenzo] potencia el sentimiento de Fedra. Fedra en Lourenzo no es madre, es solo mujer, y su sentimiento como mujer es superior al de madre o padre. También potencia, en boca de una Fedra que no admite ser juzgada por nadie desde la eternidad del mito, el desprecio por los que eternamente se oponen al amor que se sale de la norma (21): “(21) (F.) *O seu alcume non é novo/ para min. Veño escoitando/ esa tocata desde o berce./ Non te culpo, Teséu, das túas verbas./ Entendo o teu furor, mais non admito/ ser por ti inmolada.*” (p. 15).” (Maquieira & Rodríguez Blanco 2014: 47).

⁹²⁹ Lourenzo 1982: 8. Manuel Lourenzo recrea parte da pasaxe da Fedra senecana na que a madrastra lle pide a Hipólito que deixe de vela como nai e acepte a súa servidume dende un punto de vista amoroso (vv. 609-23). Na Fedra do autor galego observamos unha relación de intertextualidade directa cos primeiros catro versos desa pasaxe (vv. 609-12): *Matris superbum est nomen et nimium potens:/ nostros humilium nomen affectus decet;/ me vel sororem, Hippolyte, vel famulam voca,/*

poida chegar a corresponder. Porén, isto non chega a ocorrer, dado que a declaración do seu exaltado amor por Hipólito (que tamén realiza ela mesma, como sucedía na obra de Séneca⁹³⁰) conduce á desgraza: o fillo de Teséu foxe aterrorizado desprezando os seus sentimentos e a Aia excita en Fedra un desexo de vinganza que non chega a ter claro, amosándose máis indecisa e ambigua que en Séneca⁹³¹. A magnitude da súa falta fai que se suicide na propia escena (“Non te culpo, Teséu, das túas verbas./ Entendo o teu furor, mais non admito/ ser por ti inmolada... [...] Vou-me vingar de min coa túa espada.../ Nengún outro coitelo ha de ferir-me!...⁹³²”), como tamén sucedía na *Fedra* latina⁹³³.

No tocante a Ipólito, percíbese unha dignificación do personaxe, moito menos arrogante e altivo que os Hipólitos de Séneca e, sobre todo, de Eurípides⁹³⁴. O Ipólito da *Fedra* de Manuel Lourenzo, quen cede aínda máis protagonismo en favor da súa madrastra que o do drama romano (ao prescindirse na versión galega da ampla monodia coa que o caracterizaba Séneca ao inicio da obra⁹³⁵), non asume ningún dos atributos que puideran considerarse negativos nos seus correlatos, como o seu egoísmo ou a súa misoxinia⁹³⁶ (entre outros)⁹³⁷. Este Ipólito semella mesmo despreocupado e hedonista, un personaxe que escolle vivir nas marxes para non ser corrompido polos vicios humanos pero que, ao mesmo tempo, non amosa con soberbia a súa

famulamque potius: omne servitium feram (“O nome de nai é arrogante e demasiado forte./ aos meus sentimentos vailles mellor un nome máis humilde./ Chámame irmá, Hipólito, ou chámame escrava./ mellor escrava, soportarei todo tipo de escravitude.”)

⁹³⁰ Malia que na versión de Lourenzo a Aia trata de entremeterse nunha confesión (vid. *ibid.* 8-9) que na *Fedra* de Séneca non se vía interrompida pola ama (vid. Sen. *Phaed.* vv. 589-718), a heroína trágica consegue expresarlle os seus sentimentos a Hipólito nunha compendiada recreación do momento álxido desta mesma declaración no drama senecano (*ibid.* vv. 646-71). A relación de intertextualidade faise aínda máis evidente entre o remate da confesión de Fedra en Lourenzo 1982: 9 e Sen. *Phaed.* vv. 646-56, pois a muller de Teséu emprega o mesmo símil para declararse ao seu fillastro, buscando as semellanzas entre o seu esposo cando era novo e Hipólito practicamente cos mesmos motivos (o rostro sen barba, os cabelos recollidos con cintas, as meixelas encarnadas polo pudor...).

⁹³¹ Manuel Lourenzo enfatiza as vacilacións de Fedra con respecto a se debe ou non acusar a Hipólito cunha expresión atropelada e aturdida das súas ordes á ama: “Cala. Non cales./ Di certo. Di verdade. Di mentira./ Non ouses. Ousa.” (Lourenzo 1982: 11).

⁹³² *Ibid.* 15.

⁹³³ Vid. Sen. *Phaed.* vv. 1185-98.

⁹³⁴ “[Hipólito] ofrece una imagen mucho más atractiva que el joven ególatra y siempre pensando en sí que presenta Séneca, o máis aun Eurípides; diríamnos que es un muchacho rebelde, que ama la libertad por encima de todo, y la busca y encuentra viviendo al margen de las convenciones sociales y de los enfrentamientos humanos.” (Pociña 2012: 415).

⁹³⁵ Vid. Sen. *Phaed.* vv. 1-84.

⁹³⁶ Nada queda en Lourenzo deste odio exacerbado que Hipólito manifesta cara o sexo feminino en Séneca, ao que chega a calificar de *dux malorum*, “caudillo de todos os males”, en Sen. *Phaed.* v. 559. No tramo final do seu diálogo coa ama (vv. 559-88), Hipólito profundiza nesta aversión, reafirmando no terror que lle producen as mulleres, motivo polo que foxe delas e as maldí (*Detestor omnis, horreo fugio execror*, v. 566), atribuíndolles a responsabilidade de todas as desgrazas que suceden no mundo e citando o exemplo de Medea como o paradigma de muller fatal (vv. 559-64): *haec scelerum artifex/ obsedit animos, huius incestis stupris/ fumant tot urbes, bella tot gentes gerunt/ et versa ab imo regna tot populos premunt./ sileantur aliae: sola coniunx Aegei./ Medea, reddet feminas dirum genus*. (“Esta artífice de crimes acurrala os espíritos, polas indecencias dese ser impío fumean tantas cidades, tantos territorios marchan á guerra e tantos pobos esmagan reinos reducidos aos seus alicerces. E non falemos das outras! Por si soa a esposa de Exeo, Medea, fai das mulleres unha raza repugnante.”).

⁹³⁷ “Pese a la benevolencia, bastante general, con que ha tratado a Hipólito el conjunto de la bibliografía precedente, al fijarse sólo en la fidelidad a su padre, en su vida inocente, sin ansias de poder, retirada y vinculada casi exclusivamente a la naturaleza, a la caza, y ser, además, la víctima física y mortal de la locura del amor de Fedra, esta benevolencia no puede abrazar —ni mucho menos— a su “posición de repulsa o repugnancia ante el amor” / a su misoginia, no ya porque rechace los ofrecimientos amorosos de su madrastra, lo que tendría una base ética y lógica (al ser unos ofrecimientos incestuosos simbólicamente), sino porque, como hemos visto en sus propias palabras, este rechazo, su misoginia, tiene un fundamento subjetivo anormal, cuasi patológico. Y es que, según sus propias palabras, Hipólito está estancado en el objeto amoroso materno y no ha podido dejar este seno y avanzar a otros estadios de desarrollo amoroso humano, sintiéndose incapaz de amar a ninguna otra mujer; esta incapacidad implica una anomalía en su vivencia del amor, una anomalía interna, de su subjetividad en este caso (él mismo habla de un “instinto natural”); pero a dicha anomalía, que podría haberse limitado a la indiferencia a las mujeres en comparación con la madre, se une una especie de furor o locura (“locura inhumana” la califica él mismo) que lo lleva a la desmesura de “odiarlas” (bien por contrastarlas con una madre idealizada, bien por igualarlas con una madre abandonada y por él desvalorizada). Es él, precisamente, quien expresa esta conexión causal: “un único consuelo”, dice, “tengo de haber perdido a mi madre: el serme ya lícito odiar a todas las mujeres” (578-579).” (Arias Abellán 2016: 324).

elección (“E abofé que esta vida que levo é a que máis me presta./ [...] Baño-me no río, vivo onde me cadra, durmo onde me peta,/ como do que hai, bebo na cunca da man,/ e canto,/ canto todo o día, porque estou contento/ e son fermoso e libre!⁹³⁸”). A inocencia do Ipólito de Lourenzo revela outras facetas do personaxe: sorprendentes son as fórmulas de consolo coas que se dirixe á Aia (“Onde vas, Aia, coa cara triste?/ Meu pai estará ben, e tamén Fedra, miña nai...⁹³⁹”) ou a Fedra (“Fedra!/ Fermosa e branca como unha azucena.../ Grande semella o teu pesar. Conta-me/ as túas penas, madre...⁹⁴⁰”), amosando un agarimo cara ambas figuras maternais que non se apreciaba na versión senecana; ou a súa reacción ás insinuacións de Fedra, das que foxe arrepiado pero sen mostrar a mesma repulsión do Hipólito de Séneca⁹⁴¹. A deusa protectora, Diana, está completamente ausente e as motivacións de Ipólito semellan exclusivamente humanas, sendo a súa preocupación pola decandencia moral dos homes o que o impulsa a levar unha vida distraída pero concienciada co respecto á natureza e á integridade da mesma⁹⁴².

A ama de Fedra ten unha presenza importante, ao igual que sucedía na obra de Séneca, conservando idénticas funcións e mantendo a súa influencia no desenvolvemento da acción. Na *Fedra* do autor cordobés, a ama experimentaba un inesperado cambio de parecer nos consellos que daba á súa señora respecto a Hipólito⁹⁴³, un cambio que na peza de Manuel Lourenzo semella menos pronunciado, pois a Aia accede a interceder por Fedra e falar con Ipólito case polo esgotamento que lle produce escoitar os laios da muller de Teseo (e só acepta cando Fedra ameaza con ir buscar a Ipólito ela mesma) (ibid. 5):

AIA. – A túa loucura xa non ten remedio.
 FEDRA. – Hai remedio. Só un. Vas-me axudar?
 AIA. – Farei, por non perder-te, o que se tércie.
 FEDRA. – Daquela, busca a Ipólito. Consegue-mo.
 AIA. – Non podo obedecer-te nen negar-me.

⁹³⁸ Lourenzo 1982: 7.

⁹³⁹ Ibid. 6.

⁹⁴⁰ Ibid. 8.

⁹⁴¹ O Hipólito de Séneca é especialmente duro nas súas respostas a Fedra, comparando os seus sentimentos amorosos por el co momento no que Pasífae, nai de Fedra, dá a luz ao minotauro (Sen. *Phaed.* vv. 687-93): *o scelere vincens omne femineum genus./ o maius ausa matre monstifera malum/ genetrice peior! illa se tantum stupro/ contaminavit, et tamen. tacitum diu/ crimen biformi partus exhibuit nota/ scelusque matris arguit vultu truci/ ambiguus infans –ille te venter tulit.* (“Ouh, ti que vences en depravación a todo o xénero feminino, que ousaches perpetrar un mal maior ca o da túa nai, que enxendrou un monstro! Es peor que aquela que te pariu! Ela só se manchou coa bestialidade. E o seu crime, silenciado por un longo tempo, descubriuse por un parto marcado con dobre forma e o ambiguo neno probou o delito da nai co seu fero rostro. Aquel ventre levoute a ti!”).

⁹⁴² María José Ragué Arias (1991) xa se facía eco disto (Ragué Arias 1991: 88): “[Manuel Lourenzo] ennoblece a Hipólito facendo de él el personaje que ama la naturaleza, el personaje puro que se opone por definición a la corrupción que ha llevado a los personajes a las guerras civiles”. E o certo é que se hai algo que Lourenzo recupera do personaxe clásico é un carácter antibelicista que se reviste dun pacifismo aínda máis puro, eliminando, por exemplo, a misoxinia dun personaxe que atribuíña gran parte da culpa das calamidades sucedidas ao seu redor ás mulleres. Danse, polo tanto, algunhas relacións de intertextualidade entre os diálogos que manteñen o fillo de Teseo e a ama en ambas obras a este respecto: na *Fedra* de Lourenzo áchase unhas breves alusións aos pactos existentes entre os homes a terra e que os primeiros quebrantaron para logo profanar a natureza (Lourenzo 1982: 7), alusións máis amplamente desenvolvidas en Sen. *Phaed.* vv. 540-57.

⁹⁴³ “Perante a ameaza de suicidio da Fedra da peza homónima, a Ama que, até entío, aconselhara a senhora a lutar contra a paixó que nutria pelo enteado, nío só acaba por, de forma algo abrupta e paradoxal, contemporizar e instar a esposa de Teseo a desprezar o seu bom nome e a tentar una aproximación a Hipólito, no sentido de lle sondar as disposicións, como também se ofrece para domar a intransigência do jovem (271-3): *Temptemus animum tristem et intractabilem./ Meus iste labor est aggredi iuuenem ferum/ mentemque saeuam flectere immittis uiri.* Mas, em posterior aparte que Hipólito nío ouve, fala a Nutrix da necesidade de lançar mío de artificios (*utendum artibus* 426) e da dificultade em cometer um crime encomendado, e insta quem teme as ordens régias a despojar-se de toda a dignidade e de todos os escrúpulos (*Haud est facile mandatum scelus/ audere, uerum iusta qui reges timet/ deponat, omne pellat ex animo decus./ malus est minister regii imperii pudor.* 427^b-9). O contraste entre as duas intervencións da Ama torna difícil a percepción de quem é o plano para conquistar Hipólito.” (Ferreira 2009: 59-60).

FEDRA. – Negar é dar-me morte, Aia querida.
 AIA. – A morte é para min se te obedezo.
 FEDRA. – Aparta logo, eu buscarei a Ipólito.
 AIA. – Como ousas dicer tal? Entra na casa.
 FEDRA. – Talvez o meu destino está no monte!...
 AIA. – Cala xa! Subirei por ese ingrato.
 FEDRA. – E Fedra premiará a túa bondade!

A Aia eríxese na voz da experiencia e da sabedoría. Aínda que na obra non se especifica o aspecto que debería ter este personaxe, supoñemos que Lourenzo mantén a súa tipoloxía tradicional precisamente por esta forma de expresarse, tan categórica e firme como o era no hipotexto de Séneca⁹⁴⁴. A anciá mantén as súas atribucións como *nutrix* e certa autoridade moral sobre Fedra, sendo tamén quen a alenta a acusar falsamente a Ipólito tras unha fracasada declaración amorosa⁹⁴⁵. O diálogo directo co texto latino tamén se aprecia nas intervencións deste personaxe, sendo notable a reprodución tamén considerablemente reducida do diálogo entre esta e Ipólito, no que trata de convencer a este para que deixe a súa vida montaraz e se entregue ao amor⁹⁴⁶ (ibid. 7):

Imaxina que o amor abandonase a terra.
 Non afearía o mundo?
 Non deixaría de levar peixes o mar, aves o céu,
 bestas a túa fraga?
 Imaxina o peor: unha terra valeira,
 sen homes, sen bestas. Porque Deus, que todo o sabe,
 dixo: amade-vos e procriade,
 que unha cousa ven da outra, e sen amor
 non hai procriación nen vida...

Teseu aparece para a culminación do desenlace trágico da peza, sen distanciarse moito do seu correlato senecano, aínda que as súas intervencións se vexan acurtadas, coma as do resto dos personaxes do drama. O seu regreso marca a resolución do conflito e, ao igual que na obra de Séneca, cae presa do *furor* ao saber da presunta aldraxe a Fedra⁹⁴⁷ para logo deplorar a súa

⁹⁴⁴ O diálogo entre a Aia e Ipólito (Lourenzo 1982: 6-8) é especialmente revelador neste sentido, con sentencias tan tallantes por parte da primeira como “Tensas as rendas da túa mocidade,/ e és inimigo de ti mesmo porque esganas/ a vida na túa pobre xeira!” (ibid. 6), “Chamas-lle viver a andar choutando/ polos montes, cazando e arreando,/ ustando os cans, medrando/ e facéndo-te home na brutámbia/ e nas malas maneiras?” (ibid. 7) ou “Meu cativo, esa é/ unha folganza estéril, que a nengures leva.” (ibid. 8).

⁹⁴⁵ Vid. ibid. 10-1.

⁹⁴⁶ Vid. Sen. *Phaed.* vv. 435-82.

⁹⁴⁷ “El tercer protagonista de la tragedia ingresa en la trama de ambivalencias a través de la caracterización de su aspecto físico. En primer lugar, el Coro que anuncia su llegada señala un contraste entre su dignidad y altivez reales (829; 830) y el descuido y palidez con los que ha vuelto a la tierra (832-833). Este último rasgo es potenciado por el mismo Teseo inmediatamente después en su primer monólogo al referirse puntualmente a su cansancio y envejecimiento (846-847). La presentación del personaje contribuye a profundizar la dinámica paradójica de las configuraciones previas de Hipólito y Fedra, y a orientar programáticamente la interpretación del segundo tiempo del texto mediante el contraste temático que se establece, desde su inserción, entre su retorno de la muerte y el deseo de morir de Fedra (854; 855). Víctima del engaño ya puesto en marcha y de sus propias ambivalencias, Teseo cae también, sin saberlo, en las redes del *furor* en las que se encuentran capturados su esposa e hijo. [...] En una secuencia inexorable de manipulaciones que incluyen al lector a partir de los sentidos implícitos del texto, la inscripción del supuesto ultraje en una transgresión sexual en el ámbito familiar desencadenará, a su vez, una subversión de la *pietas* por parte de Teseo. Al calificar el acto de Hipólito como un *monstrum* (898) y un *nefas* vinculados con una *sanguis degener* (908; 913), el rey no solo alude a la cancelación de límites entre las categorías familiares, sino también a una distorsión de su propio parentesco en tanto partícipe de un furor pre-cultural tan latente en la ascendencia materna de su hijo como en su matrimonio con la Amazona. La percepción errónea de los acontecimientos y el consiguiente extravío emocional que lo equipara a la irracionalidad de su esposa desembocan en el deseo de aniquilación de Hipólito. Al invocar

impulsiva e irreflexiva reacción perante o corpo desmembrado de Ipólito (“As miñas maldicións foron un erro./ O destino xogou coa miña honra.../ Fixo de min un asasino!⁹⁴⁸”) e maldicir á súa esposa, ameazando incluso con matala (“E agora máis!/ Asasino de ti tamén, muller!/ Asasino de Fedra, por lei o por xustiza!⁹⁴⁹”). Teséu porta toda a misoxinia da que se exime a Ipólito (“Fedra muller, digo, e con iso abonda!⁹⁵⁰” “Fémia/ corrupta!..⁹⁵¹”) e, a diferenza do que acontecía co personaxe en Séneca (que pechaba a obra cun laio ante os restos de Hipólito⁹⁵²), na versión de Lourenzo suicídase coa espada que pertencera a Ipólito ante a imposibilidade de soportar o peso da culpa pola dobre traxedia que vén de presenciar (“Librai-me do cautivério/ da memoria! Do tormento/ das palabras!⁹⁵³”).

Manuel Lourenzo recupera un coro que tamén tiña relevancia en Séneca. Este personaxe colectivo, ao que o noso autor recorre dun xeito ou outro con certa asiduidade nas diferentes reescritas xa analizadas, conserva a súa función primordial como apoio narrativo e introdutor do elemento lírico máis solemne. Aínda que toda a obra está en verso⁹⁵⁴, os recitados do coro destacan por atérense por momentos a unha forma máis regular⁹⁵⁵, mais polo xeral breve. A relación de intertextualidade coa *Fedra* de Séneca que se apreciaba noutras pasaxes da obra non afecta do mesmo xeito ás intervencións do coro, que serven en multitude de ocasións como vehículo para a innovación por parte do autor galego.

Outro aspecto que cómpre subliñar desta reescrita é a inclusión de elementos autóctonos que achegan a obra e o mito á cultura galega, algúns deles deliberadamente anacrónicos (como as referencias á relixión cristiá⁹⁵⁶), mais todos doadamente vinculables coa nosa terra, dende algúns ditos e expresións (“Como ela é forasteira para el,/ que a aparelhou por trato,/ como se tratan as vacas na feira.⁹⁵⁷”, “esa muiñeira non é para ti a bailares!⁹⁵⁸”, “Só os ricos adoitan rexeitar/ os bos costumes e a cunca de barro,/ confundindo a fariña co farelo.⁹⁵⁹”) ata as referencias máis ou menos explícitas a certas problemáticas sociais que afectaron profundamente a Galicia, como as continuas alusións á condición de estranxeira e emigrada de Fedra⁹⁶⁰, pasando por unha ambientación lixeiramente diferente da tradicional e que evoca unha localización galaica⁹⁶¹.

3.12.5. Recepción e interpretación da obra

Aínda que levemente eclipsada polas outras olladas que Manuel Lourenzo dirixiu á historia de Fedra e Hipólito, esta *Fedra* baseada en Séneca é relativamente ben coñecida no ámbito

para ello la *pietas* familiar (903), el personaje anuncia entonces el clímax de su construcción paradójica, en la medida en que su intención de expiar un nefas se convertirá, como sabemos, en su trastrocamiento de los vínculos parentales, según él mismo reconocerá tras el esclarecimiento de los hechos (1209-1210).” (Tola 2015: 14-5).

⁹⁴⁸ Lourenzo 1982: 15.

⁹⁴⁹ Ibid. 15.

⁹⁵⁰ Ibid. 14.

⁹⁵¹ Ibid. 15.

⁹⁵² Vid. Sen. *Phaed.* vv. 1199-280.

⁹⁵³ Lourenzo 1982: [16].

⁹⁵⁴ Así o facemos notar en todas as citas, respectando a forma versificada dun texto irregular, especialmente nas partes cun diálogo máis dinámico que podería non percibirse como tal (por exemplo, ibid. 4-5, 8 ou 12).

⁹⁵⁵ Vid. ibid. 5-6; 11-2.

⁹⁵⁶ Cando a Aia intenta convencer a Ipólito para que abrace unha vida en sociedade na que as relacións amorosas ocupen un lugar central, substitúe as referencias ás divindades gregas por unha alusión claramente cristiá: “Porque Deus, que todo o sabe,/ dixó: amade-vos e procriade” (ibid. 7).

⁹⁵⁷ Ibid. 3.

⁹⁵⁸ Ibid. 4.

⁹⁵⁹ Ibid. 4.

⁹⁶⁰ Vid. ibid. 3, 10.

⁹⁶¹ Así o suxiren intervencións coma a do coro en ibid. 4: “Vai tras el polos cumes nevados,/ polos bosques profundos, polos riscos,/ repetindo as pegadas, bicando/ a flor do seu alento nas chorimas.”

académico, ben pola súa inclusión no catálogo dunha publicación de calado para a dramaturxia galega contemporánea como foi *Cadernos da Escola Dramática Galega*⁹⁶², ben polo seu singular tratamento do mito e polas súas concomitancias co hipotexto de referencia.

Fedra aparece citada na escolma de María José Ragué Arias (1991)⁹⁶³ como “una síntesis de la temática de Séneca con algunas influencias de Racine⁹⁶⁴”, dándose uns trazos básicos do seu argumento e estrutura formal. Esta mesma autora volve sobre a reescrita de Manuel Lourenzo anos despois aludindo á lectura reivindicativa dos mitos gregos que se acha en gran parte da súa ampla obra dramática⁹⁶⁵, incluíndo a unha Fedra eternamente marxina pola súa condición de forasteira e a un Ipólito pacifista e ecoloxista, dous personaxes ben definidos por estes aspectos e que centran a versión que Lourenzo fai de Séneca (Ragué Arias 2006: 100):

Fedra é na traxedia grega, no seu mito, a cretense irmá de Ariadna, fillas ambas do rei Minos. É a moza que casou con Tesco, vencedor do Minotauro e que achándose soa co fillo deste no pazo de Trezén, namorarase del, de Hipólito. [...] O autor preséntanos a unha Fedra vítima da súa paixón aínda que menos “monstruosa” do que aparece na maioría de versións sobre este mito; pero sobre todo, Lourenzo pon o acento na situación de exiliada de Fedra, arrincada da súa terra, sentíndose emigrada nunha casa que aborrece e casada cun home a quen non ama. O protagonista é nesta obra un Hipólito ennobrecido, un personaxe que ama a natureza, o personaxe puro que se opón por definición á corrupción que levou aos personaxes ás guerras civís. Hipólito séntese fermoso e libre, é un símbolo do respecto á natureza, do campo fronte á cidade, dunha vida unida á terra fronte a unha civilización corrupta.

Tamén aprecian unha segunda lectura política Helena Maqueira e María Eugenia Rodríguez Blanco (2014) noutro estudo máis recente (Maqueira & Rodríguez Blanco 2014: 46):

Como en el mito, [...] Lourenzo reproduce las fuertes convicciones de Hipólito, que le llevan a rechazar la propuesta. Como en Séneca, presenta a una Fedra que confiesa su amor al hijastro pasando por encima de Aia, y que desea morir tras el rechazo del joven. También en la obra del gallego ambas mujeres urden el engaño, si bien la Fedra de Lourenzo con muchas más dudas. Además, desde un punto de vista político, Lourenzo potencia la crítica a los males de la guerra (tan próxima en sus secuelas

⁹⁶² Así sucede en estudos coma a de David García Vidal (2010), quen, no marco dun estudo máis amplo dedicado á orixe, traxectoria e difusión dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*, ofrece un resumo desta reescrita: “Manuel Lourenzo elabora unha versión reducida e estilizada desta traxedia clásica [*Fedra* de Séneca] mantendo os seus elementos tradicionais: presenza do coro con función de narrador, avance da acción por medio do diálogo, uso da ironía e destino tráxicos: o matrimonio argallado e a relación incestuosa serán a orixe da traxedia e o feito de deixarse levar polas paixóns e o comportamento innoble conducirán á morte dos personaxes. Nesta peza Ipólito podería representar o ideal de vida estoico: o home afastado das paixóns humanas e en comunión coa natureza. A morte de Fedra e Tesco é o único xeito de recuperar a honra e de liberarse do tormento da memoria. Manuel Lourenzo tenta unha mínima galeguización da peza mediante recursos da linguaxe dos personaxes e mais o Coro –con referencias á feira do gando ou á muiñeira– e na descrición da paisaxe e o sentimento da “terra” nos personaxes. Resulta curioso e mesmo contradictorio que elementos folclórico-costumistas deste tipo que semellan rexeitarse para as obras convencionais se empreguen para “galeguizar” o ambiente dunha peza tirada da literatura dramática clásica.” (García Vidal 2010: 291).

⁹⁶³ Vid. Ragué Arias 1991: 88-91.

⁹⁶⁴ Ibid. 88.

⁹⁶⁵ “Troia e Tebas, os personaxes e os feitos míticos de ambas familias reais e da súa historia, foron utilizados por Lourenzo en tempos de ditadura e son utilizados tamén en tempos de democracia, sempre para reivindicar a identidade do pobo galego ou para denunciar a súa situación. Pero tamén personaxes que habitualmente son obxecto doutras lecturas, sérvellenlle a Lourenzo para os mesmos obxectivos. Tamén o tono e a estética teñen ese sentido popular, do ironicamente corrosivo, dando sempre o protagonismo dos seus personaxes ao pobo, ao que tamén parece dirixirse como público o autor nunhas contrucións dramáticas que revelan sempre a sabedoría de quen coñece a fondo o teatro en todas as súas facetas e sabe da escrita que reclaman os escenarios.” (Ragué Arias 2006: 99-100).

aún la española), y la referencia a un padre dictador, que volverá eternamente. Con estos elementos, el autor actualiza el mito en recuerdo de la guerra civil y de la dictadura franquista. Desde un punto de vista psicológico, profundiza en el eterno desecho de las Fedras por recobrar la juventud en la fresca del eterno Hipólito, aceptando incluso una nueva servidumbre: Fedra abandona la servidumbre al tirano para caer sometida a la tiranía del sexo.

Malia que a concreción que propoñen para esta lectura poida ser incerta ou mesmo controvertible, dados o contexto de produción da obra e a escasa complexidade ideolóxica que deixa entrever unha peza tan breve (e tan reflectida en Séneca), cómpre non desbotala por completo atendendo ao ideario do autor. Con todo, Maquieira e Rodríguez Blanco tamén poñen certo énfase nunha lectura máis centrada no individuo e que desnaturaliza ata certo punto o moralismo de Séneca, achando así o poeta latino certo grao de contestación nesta reelaboración do mito (Maquieira & Rodríguez Blanco 2014: 48):

Los mensajes de *Fedra* son dos, uno político-social y otro filosófico-personal. Desde el punto de vista político-social, hay en el libreto un rechazo contra la guerra y la dictadura, y una loa de la libertad; también se reivindica la transgresión de las normas y se hace una cierta crítica de clases. Desde el punto de vista de lo personal, en el libreto se potencia a la Fedra-mujer frente a otras facetas del personaje (la condición de potencial madre solo se menciona cuando se acusa a Ipólito de violación); frente a otros posibles rasgos del personaje, Lourenzo actualiza solo el irrefrenable deseo de la mujer madura por resucitar la juventud perdida.

Malia que na reescrita galega se introduzan toda unha serie de matices ideolóxicos e variacións con respecto a algúns aspectos da caracterización dos personaxes ou da ambientación espazo-temporal (máis ambigua con respecto á obra latina), a relación directa co texto de Séneca non se anula a causa disto. No seu artigo sobre as diferentes reescritas do mito de Hipólito e Fedra levadas a cabo por Manuel Lourenzo, Andrés Pociña e Aurora López (2008)⁹⁶⁶ dan conta dun procedemento intertextual nesta *Fedra* xa examinado (e que aparece amplamente escrutado no artigo de Helena Maquieira e María Eugenia Rodríguez Blanco⁹⁶⁷) que proba esta relación e que se ve enriquecido polas innovacións introducidas (Pociña & López 2008: 542):

A pesar de las profundas transformaciones experimentadas en la adaptación de la *Fedra* de Séneca llevada a cabo por Lourenzo, en las que conviene no olvidar incluso referencias puntuales al mundo gallego, que no alteran la ubicación de la ópera en el mismo ambiente que la tragedia del cordobés, es de destacar el esmero con el que el dramaturgo de Valadouro mantiene sin alteración recursos puestos en juego por Séneca en su tragedia que resultan muy significativos. Así, en el comienzo de la declaración de amor que hace directamente Fedra a Hipólito, elemento muy significativo en la tragedia de Séneca, el rechazo de Fedra a ser llamada madre por Hipólito sigue teniendo la misma fuerza en la adaptación de Lourenzo, a pesar de no tener un desarrollo tan amplio como en el original latino.

Estamos, polo tanto, ante unha obra que reaviva o material de partida e que reinventa o mundo do mito e da traxedia clásica dende unha óptica galeguizada, moito máis ca un epítome da obra de Séneca. Aínda que esta última resulta máis extensa e cun desenvolvemento moito máis

⁹⁶⁶ Andrés Pociña regresará ao estudo comparativo destas reescritas *a posteriori*, incluíndo a recensión da cuarta e, polo de agora, última achega do autor do Valadouro a este mitema, *Despois do Temporal* (2007). Vid. Pociña 2012: 407-18.

⁹⁶⁷ Vid. Maquieira & Rodríguez Blanco 2014: 43-7.

profundo da trama e da psicoloxía dos seus personaxes, a nova versión de Manuel Lourenzo recolle os seus trazos máis significativos e reconvérteos nun proxecto de ópera máis sucinto que mantén o ton trágico e, á súa vez, incorpora riscos da tradición e a cultura propias. A *Fedra* de Manuel Lourenzo é a terceira incursión do seu autor neste mito e unha evolución no seu tratamento do mesmo con respecto ás súas dúas anteriores reescritas baseadas en Eurípides, evolución que acadará un punto álxido con *Despois do Temporal*, publicada en 2007.

3.12.6. Conclusións

Fedra de Manuel Lourenzo reescribe a obra homónima de Séneca, sendo o primeiro drama do noso estudo que mira á traxedia latina en busca do modelo a reelaborar. Aínda sendo unha peza moi breve en comparación co hipotexto de referencia, a relación intertextual entre ambas obras é máis que evidente e comprobable en diversas pasaxes así como na súa estrutura argumental básica, que segue o plan de Séneca cunha conveniente fidelidade. Algúns dos cambios máis notables que se aplican á trama e aos personaxes son a dignificación do personaxe de Ipólito e o destino final de Teséu (que acaba morrendo ao igual que o seu fillo e a súa esposa), sendo os personaxe de Fedra e a Aia os que máis se asemellan ao seu correlato latino. Outro aspecto fundamental a ter en conta é a súa aproximación da visión trágica do mito á cultura galega, da que o autor engade algúns elementos característicos.

3.13. NAUSÍCAA (1982) DE MILLÁN PICOUTO

3.13.1. Introducción: a obra e o seu contexto

Millán Picouto (1949), músico, poeta e dramaturgo ourensán, comeza a súa traxectoria na escrita dramática nos tempos de Abrente e do certame de Ribadavia, non en van, a súa primeira obra teatral, *Silvania* (1977), foi presentada a este concurso⁹⁶⁸. Porén, a súa dilatada carreira como dramaturgo, que abrangue máis de tres décadas, obtivo en moitas ocasións un serodio recoñecemento, debido a que algunhas das súas obras non saíron do prelo ata moitos anos despois da súa escrita en diferentes volumes que compilaban a obra dramática completa do noso autor⁹⁶⁹. Este tamén é o caso de *Nausícaa*, escrita en 1982⁹⁷⁰ e publicada no volume *Ciclo de Venus* en 2001 xunto coas obras *A fada e o cabaleiro*, *Os espellos e a noite* e *Empédocles*.

O teatro de Millán Picouto, que poderíamos considerar lírico e douto, recorre a miúdo aos mitos (non só aos grecolatinos) e á historia antiga como bases argumentais. Na súa inxente produción dramática atopamos títulos como *Prisciliano en Tréveris* (1988), *Zenobia, raiña de Palmira* (1996), *Xulio César* (1998), *Empédocles* (2000), *Vercinxetórix, príncipe da Galia* (2004) ou *Pericles e Aspasia* (2005), que interpretan o legado histórico ou filosófico de todos estes personaxes en clave trágica, atendendo tamén a algúns dos riscos máis lendarios das súas xestas e outros feitos nos que estivesen involucrados.

Nausícaa é unha obra que proba esta afinidade cos modelos clásicos, unha “traxedia acabada, ambientada no que foi acaso a realidade da sociedade micénica que Homero idealmente cantou⁹⁷¹”, inspirada por unha obra perdida de Sófocles e outra que non chegou a escribirse de Goethe, achando na *Odisea* o punto de partida máis preciso para a posta en escena

⁹⁶⁸ *Silvania* concorre ao VI Concurso de Textos Teatrais en 1978, obtendo unha mención especial por parte do xurado. A obra sería publicada ese mesmo ano baixo o selo compostelán Barca de Caronte, nunha versión recortada con respecto ao orixinal presentado ao concurso (vid. López Silva & Vilavedra 2002: 164-5). En 2002 publícase de novo no volume *Ciclo de Mercurio* (2002) xunto con outras pezas do autor: *Conto de Abril* (1995), *A peso de ouro* (1999) e *Fisterra* (1979). Vid. Picouto 2009: xxx.

⁹⁶⁹ A obra dramática completa de Millán Picouto publícase en galego nos volumes *Ciclo de Venus* (2001), *Ciclo de Mercurio* (2002), *Ciclo da Terra* (2006), *Ciclo de Marte* (2007) e *Ciclo de Xúpiter* (2008). O dobre volume *Macrocósmos* (2009) fai o propio coa tradución ao castelán de toda a súa produción dramática.

⁹⁷⁰ Vid. Picouto 2009: xxx.

⁹⁷¹ Picouto 2001: 10.

tráxica dunha “áspera pintura dunhas circunstancias hostís ao amor” que se ve “a penas aliviada pola dozura dos cantos da heroína e das compañeiras⁹⁷²”. Non consta ningunha representación desta peza.

3.13.2. O tema na tradición

En *Nausícaa*, Millán Picouto regresa a literatura dramática galega aos temas do ciclo troiano, recuperando un mitema central da *Odisea* de Homero: o encontro entre Odiseo e Nausícaa, filla do rei Alcínoo, á súa accidentada chegada como náufrago ao país dos Feacios⁹⁷³. Este encontro abrangue a totalidade do canto VI dunha epepeia que tamén resulta ser o primeiro e único testemuño acerca do personaxe de Nausícaa que se nos conserva íntegro na literatura grega. Moitos postulan que a orixe desta pasaxe pode acharse no *folktale*⁹⁷⁴.

Nausícaa é unha figura única no relato homérico⁹⁷⁵ que se nos describe no sexto canto da *Odisea* como unha criatura extraordinariamente fermosa e pura⁹⁷⁶, unha princesa que, inspirada pola propia Atenea⁹⁷⁷, axuda a Odiseo a repoñerse na última parada da súa longa viaxe de volta a Ítaca, deixándolle unhas prendas coas que cubrir as súas nudeces e levándoo ante o rei⁹⁷⁸. O

⁹⁷² Picouto 2001: 10.

⁹⁷³ “Books 6-8 of the *Odyssey* deal with Odysseus’ arrival on Scheria, and his stay among the Phaeacians, the inhabitants of that land. Curiously H. never calls it Phaeacia. In 9-12 Odysseus will narrate his adventures in the palace of king Alcinoos, and in 13, after a final day spent on Scheria, he will at last be conveyed home to Ithaca on a Phaeacian ship. The Phaeacian episode follows immediately upon his seven years spent on Ogygia with the nymph Calypso, and he arrives on Scheria naked and helpless after being shipwrecked as a result of Poseidon’s anger on his journey from Ogygia. The episode marks the last stage of his adventures before his arrival on Ithaca.” (Garvie 1994: 18).

⁹⁷⁴ “A lo largo de todo este episodio mitológico Homero ha empleado con gran maestría un conjunto de elementos estructurales y temáticos muy característicos, procedentes del ámbito del *folktale* [...] que persiguen una finalidad eminentemente narrativa, sirviendo de material para la composición de un pasaje épico. No obstante, también parece innegable que esos mismos elementos cumplen otras funciones importantes, en particular a la hora de caracterizar la psicología de los personajes [...]. Por medio de la representación de una prueba iniciática, un nuevo miembro consigue el acceso a un selecto grupo, en este caso, de figuras épicas. La experiencia permite descubrir un carácter de cierta profundidad y, desde luego, al margen de los estereotipos: la niña-princesa, que empezó manifestando su perspicacia y su ingenio, ahora demuestra igualmente su valor y su coraje, revelándose como una auténtica mujer-heroína homérica de los pies a la cabeza. En este sentido, Nausícaa guarda un estrecho paralelismo con otra figura principal de la *Odisea*, la famosa Penélope, el modelo femenino por excelencia. [...] Para terminar, hacia el final del canto VI, esta mujer-héroe, tan parecida al propio Ulises en ciertos aspectos, actúa momentáneamente de cómplice suyo y, como el hada buena de tantos cuentos, le proporciona cierta clave que le permitirá acceder con éxito a Esqueria, un reino también de cuento, inaccesible y misterioso. Gracias a dicha clave, el protagonista conseguirá, nada más y nada menos, obtener la vía para regresar por fin a su mundo y a su casa después de tantos años de incesante vagar [...] Puede decirse que el personaje de Nausícaa sale de escena. Aunque hace un par de apariciones fugaces, en la práctica se desvanece, sin que vuelva a recobrar el protagonismo que ha tenido a lo largo de este episodio. Al igual que ocurre con su país y con su pueblo, ésta es además su única aparición en la literatura griega, lo que induce a pensar que se trata, en conjunto, de una creación personal del propio Homero, y no de una recreación de elementos tradicionales de la mitología épica. En nuestra opinión, el origen probable de los materiales con que se compuso esta sección debe buscarse en el terreno de los cuentos populares coetáneos, de donde han dado el salto hacia el universo literario de la epepeya.” (Rodríguez Díaz 2016: 200-1). Vid. Garvie 1994: 29-30; Heubeck et. al. 1988: 289-91.

⁹⁷⁵ “Yet amid the rich panorama of womanhood in the *Odyssey*, Nausikaa is perhaps unique: neither a motherly figure, like Eurykleia or Antikleia (Odysseus’ mother); a wife, like Penelope, Arete, or Helen; nor an experienced temptress, like Kirke or Kalypso; but rather a maiden on the brink of maturity and marriage. This is, to be sure, a standard enough figure in Greek myth, but, curiously, Nausikaa is the only good example in the poem. The whole episode is punctuated with so many hints at a possible (yet impossible) marriage of Odysseus to Nausikaa that one earlier critic supposed that a familiar folktale motif – handsome stranger arrives from overseas, wins the heart of the princess, and wins her hand in a test of valor – was in the poet’s mind until he realized that it was utterly unsuited to the context of the *Odyssey* and the theme of the hero’s return to his faithful wife. If Homer was the first great psychologist, then nowhere are his skills more evident than in the meeting and failed courtship of Nausikaa and Odysseus. The subtle portrait of an adolescent girl – shy and yet brave, proper yet eager, beautiful yet unaffected – is right on the mark.” (Shapiro 1995: 155-6).

⁹⁷⁶ Así o demostran algúns dos epítetos cos que se describen a súa beleza e virtudes neste episodio: εὐπεπλος (“a de peplo fermoso”) en Hom. *Od.* 6. v. 49, λευκόλενος (“a de brazos brancos”) en Hom. *Od.* 6. v. 101, 186, 251, παρθένος ἀδμήξ (“doncela intacta”) en Hom. *Od.* 6. v. 228, ou εὐώπιδα κούρην (“a fermosa moza”) en Hom. *Od.* 6. v. 142.

⁹⁷⁷ Vid. Hom. *Od.* 6. vv. 25-40.

⁹⁷⁸ Vid. *ibid.* vv. 186-210.

propio Odiseo queda deslumbrado pola beldade de Nausicaa⁹⁷⁹, cuxa presenza se dilúe nos seguintes cantos nos que se narra a estadía do heroe no país dos Feacios⁹⁸⁰.

Sábese que tanto este como outros mitemas relacionados co retorno de Odiseo a Ítaca recibiron un tratamento dramático por parte dos distintos traxediógrafos⁹⁸¹, porén, ningunha destas mostras chegou aos nosos días. Cómpre destacar o caso concreto de Sófocles⁹⁸², pois o autor de *Edipo Rei* ou *Antígona* tería composto unha obra protagonizada pola propia Nausicaa (Lucas de Dios 1983: 217):

Por una serie de testimonios antiguos vemos que esta obra tenía un doble título: *Nausicaa* o *Las lavanderas*. Uno aludía a la protagonista y el otro, tal vez, al coro. Por esta razón se admite, generalmente, que Sófocles seguía muy de cerca la narración homérica y, consecuentemente, se rechaza la presencia del tema amoroso como *leitmotiv* de la acción. La trama debía de versar sobre el episodio del encuentro entre ambos personajes en la playa. También se coincide en que el Prólogo de esta obra, al igual que en *Áyax*, corría a cargo de Atena.

Existe certa controversia sobre cal debeu ser a natureza xenérica desta obra⁹⁸³, da que apenas se nos conservan dous brevísimos fragmentos⁹⁸⁴: se puido ser unha traxedia en rigor, un drama satírico ou simplemente unha obra trágica cun ton máis livián. Así mesmo, tampouco resulta viable establecer unha datación certa para unha obra⁹⁸⁵ de imposible reconstrución. Por conseguinte, non parece seguro que a noticia da mesma puidese inspirar a outros autores *a posteriori*. Si o fixeron a propia épica homérica e as idílicas paraxes sicilianas, que moven a Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) a idear unha *Nausicaa* da que só chegou a escribir

⁹⁷⁹ Vid. *ibid.* vv. 149-69.

⁹⁸⁰ Vid. *ibid.* 7-13.

⁹⁸¹ Vid. Fernández-Galiano 1982: 48-9.

⁹⁸² Es, en cambio, bien conocido el tratamiento que recibe el de Ítaca por parte de Sófocles, en cuyas tragedias hallamos un Ulises más bien noble (*Áyax*) o endurecido y capaz de toda clase de trucos en aras del éxito (*Filoctetes*). Pero no nos han llegado varias obras sofocleas sobre nuestro héroe: no podía ser muy airosa su postura en el *Ulises loco* (es decir, que se finge loco para no ir a la guerra), *Palamedes* o *Sinón* (sobre el caballo de madera [...]); *Los Feacios* y *Nausicaa* o *Las lavanderas* pudieron ser dramas satíricos. Un problema grave plantean los títulos *Níptrá* o *El lavamanos* y *Odyseüs akanthoplēx* o *Ulises herido por una espina*: el primero podría aludir a la famosa y citada escena del héroe en Ítaca; el segundo, desde luego, a la también mencionada muerte a manos de Telégono [...]; pero parece imposible que los dos hechos quepan en el desarrollo de un solo drama. (Fernández-Galiano 1982: 48).

⁹⁸³ “Desde Casaubon, a principios del siglo XVII, una corriente de la crítica moderna la considera drama satírico, dado que no es fácil imaginar un planteamiento trágico de este tema. En época reciente aún hay quienes lo siguen sosteniendo, como Schmid o Steffen, basándose en el hecho de que el poeta de la Comedia Antigua Fililio escribió una pieza con el mismo doble título, y Eubulo, de la Media, una *Nausicaa*. Pero, normalmente, no se admite ya. Reinhardt piensa que debía de ser una pieza de tono ligero y fresco, inferior al género trágico que caracterizará la época posterior de nuestro poeta.” (Lucas de Dios 1983: 217).

⁹⁸⁴ Vid. *ibid.* 218.

⁹⁸⁵ “Por Ateneo y Eustacio sabemos que, en esta obra, el propio Sófocles representaba el papel de Nausicaa jugando a la pelota con gracia. Y, por este dato, se admite, generalmente, que es de época temprana en la producción dramática de nuestro poeta. En ocasiones se da una fecha en torno al 468, año en que obtuvo su primera victoria; pero lo que sí es más seguro es que tuvo que ser anterior, aproximadamente, al 456, pues por esos años debió de abandonarse la costumbre de que los propios autores tomaran parte en la representación de sus obras.” (*ibid.* 218).

uns 156 versos do que ía ser o seu primeiro acto⁹⁸⁶, deixando tamén algúns apuntamentos sobre a súa estrutura e contido⁹⁸⁷.

Ambas obras constitúen a base que serve a Millán Picouto para tratar de recrear a *Nausícaa* que puido ter sido tanto na escrita do traxediógrafo grego como na mente do poeta alemán⁹⁸⁸, mais sempre tendo presente a épica homérica, a única fonte conservada e coa que a *Nausícaa* galega garda unha estreita relación.

3.13.3. Estrutura e liñas argumentais

Nausícaa é unha das obras máis longas (2304 versos que ocupan unhas 103 páxinas) e unha das máis traballadas da nosa escolma dende o punto de vista da técnica dramática e lírica. Escrita integramente en verso, a obra de Millán Picouto presenta unha estrutura ben delimitada cun prólogo e cinco actos, precedidos dunha longa relación de *dramatis personae*⁹⁸⁹ no que ademais dos esperados protagonistas (Nausícaa, Odiseo, Alcínoo ou Arete) destacan outros menos coñecidos de carácter secundario (Filene, Glauce, Marsias ou Eurimedusa). A acción transcorre en Feacia e non se introducen innovacións de calado no que atinxe á ambientación espazo-temporal.

O prólogo (Picouto 2001: 85-7) introduce á protagonista, Nausícaa, soñando co que está por vir, o seu amado “mariñeiro” (“Arriba ao meu país, mariñeiro meu;/ non perdas o destino do teu baixel./ Aquí de ocasos e de auroras/ teño unha illa para abrazarte./ E sígote a esperar, mariñeiro meu⁹⁹⁰”) O coro de escravas dá a réplica laiándose da súa situación mais acompañando á súa ama nos seus desexos (“A dita que se nos nega/ gozala pode Nausícaa;/ ao mundo veu nun palacio/ e do seu amo é filla./ Mulleres hai e mulleres:/ non todas somos escravas./ Consólase a nosa vida/ con esta triste esperanza.⁹⁹¹”).

Pasamos ao acto primeiro (ibid. 88-115) e á súa primeira escena (ibid. 88-101), na que Glauce e Filene, criadas de Nausícaa, espertan co soño a viva voz da súa dona (“¿Volveu soñar hoxe en alto a ama?⁹⁹²”) para logo discutir as coitas amorosas da princesa, pretendida polos máis ilustres do lugar (“Os pretendentes que lle ofrece o pai,/ os nobres máis apostos desta terra,/ axiña llos desbota como peste;/ anque, iso si, con falas moi galanas.⁹⁹³”) pero insatisfeita e á busca dalgo superior que non quere compartir coas súas lingoreteiras escravas (“Se eu vos mostrase a sombra do meu soño,/ as dúas, cunha lingua costureira,/ axiña a vestiriades con bos músculos/ para írlela mostrar logo ás demais⁹⁹⁴”). Neste intre, fai a súa aparición Marsias, “un contrafeito⁹⁹⁵”, que responde con carraxe ao rexeitamento que os seus versos suscitan nas mulleres da estancia (“¿Ti quen te cres? ¿Por filla ser dun rei/ que manda nos cordeiros de

⁹⁸⁶ “En el texto de anotaciones diarias que corresponde a la estadía siciliana, se encuentran muchos episodios mediante los que Goethe tiende a vincular sus propias experiencias con las de Ulises en el país de los feacios; es decir: se identifica con él al actuar en el ámbito que, no obstante el paso de los muchos siglos, le parece igual al descrito en el poema. Por otra parte se presenta a sí mismo pensando en el plan de una obra que llamaría *Nausicaa* y que sería “una dramática concentración de la *Odisea*” (Goethe, XIII, 261). “Una tragedia” es el subtítulo que Goethe puso a lo poco que escribió por 1787 para esta obra: un esquema del desarrollo argumental en cinco actos; las escenas primera y segunda del primer acto aparentemente completas y la tercera fragmentaria. Luego unos pocos fragmentos de diálogos. Según el argumento esbozado, Nausicaa, tras enamorarse de Ulises y creer posible que este se quedaría en la isla para casarse con ella, ante la inevitable partida de él, acabará buscando la muerte en el mar.” (Caciro 2007: 107).

⁹⁸⁷ Vid. Cansinos Assens 1987: 1969-[77]; Mariño 2014: 25-8; Trevelyan 1981: 163-9.

⁹⁸⁸ Vid. Picouto 2009: xviii.

⁹⁸⁹ Vid. Picouto 2001: [83].

⁹⁹⁰ Ibid. 86.

⁹⁹¹ Ibid. 87.

⁹⁹² Ibid. 88.

⁹⁹³ Ibid. 88.

⁹⁹⁴ Ibid. 90.

⁹⁹⁵ Ibid. 91.

Feacia, vou aturarche ofensas nesta cara?/ ¿De cando valen máis uns ollos gacios,/ un pelo caracol, un van de vimbio,/ que as infonduras do intelecto meu?⁹⁹⁶”), abandonando a escena subitamente e de malas maneiras.

Nausícaa vístese para comezar a xornada coa axuda das súas escravas (“Dádeme a auga, pódeme o vestido,/ cinxídeme a diadema virxinal./ A aurora xa vai sendo adolescente/ e beixa cos seus labios cor de rosa/ as beiramares do Mediterráneo.⁹⁹⁷”) mentres Arete, a súa nai, trata de convencela da necesidade de escoller un esposo (“A ver que lles respondes a eses dous/ que o pai esta mañá vai presentarche/ no seu xardín florido.⁹⁹⁸”). A meiga Polidana trae entón un vestido de seda branca, ademais de lerlle a fortuna nas liñas da man, adiantándolle que se namorará dun “estranxeiro canso de desastres⁹⁹⁹”. A escena acada o seu fin cun accidentado cambio de vestimenta para Nausícaa, debido a que Arete non a ve axeitada para o encontro cos pretendentes (“¿Desvístete, Nausícaa; vai bañarte,/ arráncate coa esponxa ese cheirume,/ aromatízate co honesto esprego,/ almorza frugalmente, ven buscarme/ e as dúas acudimos ao xardín!¹⁰⁰⁰”).

A segunda escena do primeiro acto (ibid. 101-12) transcorre no xardín de Alcínoo. Os escravos Tesipo e Mesaulio prepáranos todo para o encontro da princesa cos pretendentes, nunha sorte de alivio cómico no que tamén participa Marsias (do que se mofan chamándolle “vinagre”, “mandilón” ou “Tres cabezas¹⁰⁰¹”). Aparece entón o rei Alcínoo, acompañado dos seus fillos, Clímeno e Telegonio, e dos nobres feacios que pretenden a Nausícaa: Leodes e Haliterses. Ámbolos dous preséntanse á princesa con constantes adulacións (“¿Que a luz desapareza xa, princesa,/ pois non é máis que a vosa sombra, a luz!¹⁰⁰²”) e petulancias sobre os seus respectivos agasallos (“Presento un longo manto escarlatino,/ bordado en ouro, pleno de figuras/ de deuses e de heroes, marabillosas;/ e doce broches de ouro con relevos/ de bestas e dragóns¹⁰⁰³”), todas elas reprobadas polo baixo por Marsias (“Sodes os dous igual de imbéciles¹⁰⁰⁴”). Porén, Nausícaa rexéitao (“E con ningún caso de momento./ Pai, non te enfades nin te contraríes,/ pois uso do dereito que me dás/ a non atarme en contra da alma miña.¹⁰⁰⁵”), algo que seu pai se resigna a aceptar, accedendo logo ao seu desexo dun “alto carro para ir ao río/ lavar a roupa xunto á beiramar¹⁰⁰⁶”. A escena culmina co encontro entre Clímeno, Telegonio e os rexeitados Leodes e Haliterses, que orden unha estratagem para facer valer o seu poder e reivindicar uns privilexios que cren que lles foron vedados e (“a monarquía medra e medra/ máis cada vez, e as nosas nobres casas/ encóllense ao poder ro rei Alcínoo/ igual que as ostras vivas ao limón.¹⁰⁰⁷”).

A terceira e última escena do acto (ibid. 112-5) transcorre na beiramar con praia e río. Odiseo pisa por fin terra firme após un longo tempo na guerra de Troia e vagando polos mares (“Eu chámome Odiseo, son rei de Ítaca/ e hai moitos anos que deixei alá/ a miña esposa mais a meu filliño/ para ir á horrenda guerra tumultuosa,/ que eu son daqueles que arrasaron Troia/ xuntándolle os cimentos coas ameas.¹⁰⁰⁸”). Exhausto, bótase a durmir, e xusto despois entran

⁹⁹⁶ Ibid. 93.

⁹⁹⁷ Ibid. 95.

⁹⁹⁸ Ibid. 97.

⁹⁹⁹ Ibid. 98.

¹⁰⁰⁰ Ibid. 101.

¹⁰⁰¹ Ibid. 102.

¹⁰⁰² Ibid. 105.

¹⁰⁰³ Ibid. 106.

¹⁰⁰⁴ Ibid. 106.

¹⁰⁰⁵ Ibid. 107.

¹⁰⁰⁶ Ibid. 108.

¹⁰⁰⁷ Ibid. 111.

¹⁰⁰⁸ Ibid. 112-3.

Nausícaa e as súas escravas, xogando ao balón e entoando unha pregaría a Afrodita para que lle conceda á princesa o seu ansiado amado (“Inmortal Afrodita/ do dosel ben labrado,/ que de Zeus es a filla,/ tecedora de engados,/ eu suplícoche, deusa:/ con angustias e mágoas/ non me oprimas a alma.¹⁰⁰⁹”).

Comeza o acto segundo (ibid. 115-35), cuxa primeira escena (ibid. 115-9) recrea o encontro entre Odiseo e Nausícaa. Odiseo esperta coas voces das escravas (“Acaso sentín voces femininas.¹⁰¹⁰”) e sae de entre uns arbustos, asustándoas. Só Nausícaa permanece alí e Odiseo axeónllase ante ela, amosándolle a súa admiración (“De ser unha deidade,/ paréceste-me á filla do gran Zeus/ pola beleza, a altura e o donaire¹⁰¹¹”). Nausícaa infórmao de que se atopa en Feacia (“Este país habítano os feacios,/ e eu son a filla do preclaro Alcínoo,/ que reina sobre eles con xustiza.¹⁰¹²”), rogándolle que se erga e ordenando ás súas escravas que o asistan (“Este coitado é só un pobre náufrago/ que hai que amparar.¹⁰¹³”). As escravas marabíllanse co atractivo do náufrago (“¡Como reloce ao paso que se lava!¹⁰¹⁴”), un atractivo que nun principio non suscita unha maior atención en Nausícaa (“¡Ouh, que maxín febre-to tede todas!¹⁰¹⁵”), aínda que ao final da escena vai mudando de opinión (“Pois eu confésevos que se el quixer/ quedarse aquí, eu non me enfadaría.¹⁰¹⁶”). A princesa indícalle a Odiseo onde atopar o palacio real para pedir hospitalidade aos reis, para o que debe cruzar a cidade e o mercado.

A segunda escena (ibid. 119-23) transcorre no mercado, no que volve producirse un altercado cómico entre os escravos Tesipo e Mesaulio e Marsias, a quen atan a unha picota para escarnio dos que pasan por diante (“Feirantes de Feacia, honrada xente:/ este ladrón que atamos á picota/ anda roubando o creto dos honrados/ máis a paciencia proverbial dos nobres.¹⁰¹⁷”). Odiseo tópase con Marsias e este último remata por indicarlle a dirección ao palacio do rei Alcínoo a cambio de que o desate.

A seguinte escena (ibid. 124-32) trasládanos ao obradoiro do palacio e volve outorgar protagonismo ás subtramas relativas ás coitas dos escravos: Mesaulio trata de convencer á súa amada Filene para que roube un colar á raíña Arete, podendo así saldar as súas débedas e fuxir con ela (“Poreino entre os teus dedos/ anque me troncen estes meus despois.¹⁰¹⁸”). Nesta escena, Nausícaa ve acrecentado o seu interese por Odiseo, encargándolle a Eurimedusa que interceda por ela ante súa nai para que o heroe sexa invitado ao banquete e se lle permita asistir tamén a ela (“Meniña, a túa nai autorizoute/ a ir a ese banquete e convidou/ tamén o forasteiro, que é solteiro.¹⁰¹⁹”). O acto finaliza coa escena de alcoba das escravas (ibid. 132-5), na que o coro de escravas roga a Ártemis antes de retirárense a durmir (ibid. 133):

¡Deusa das frechas, mais non das do amor,
ti que paseas por todo o confín
ensanguentándolle á terra o verdor
cos estertores dalgún xabarín!
¡Baixa, oh Artemis, depón o carcax,
vente ao palacio e alí cantarás

¹⁰⁰⁹ Ibid. 114.

¹⁰¹⁰ Ibid. 115.

¹⁰¹¹ Ibid. 115.

¹⁰¹² Ibid. 116.

¹⁰¹³ Ibid. 116.

¹⁰¹⁴ Ibid. 117.

¹⁰¹⁵ Ibid. 118.

¹⁰¹⁶ Ibid. 119.

¹⁰¹⁷ Ibid. 119.

¹⁰¹⁸ Ibid. 126.

¹⁰¹⁹ Ibid. 131.

unha canción coma ti e como a lúa!

Dá comezo entón o acto terceiro (ibid. 135-61), cuxa primeira escena (ibid. 135-43) ten lugar no bosque de Atena, no que os fillos de Alcínoo e os nobres conspiran contra o rei por consideralo un ancián incapacitado para o bo goberno (“Rexo parece aínda noso pai,/ mais dentro leva só senilidade.¹⁰²⁰”). Marsias e Odiseo interrompen a maquinación e o primeiro súmase á mesma, chegando a ofrecer a axuda de Odiseo (ibid. 141-2):

MARSIAS

Calma, señores, calma. O pobo baixo
ben sabe o nome da desgracia: Alcínoo.

¡A morte sobre el!

TODOS *agás Odiseo*

¡A morte! ¡A morte!

CLIMENO

¿Cando?

MARSIAS

Hoxe mesmo.

HALITERSES

¿Onde?

MARSIAS

No banquete.

TELEGONIO

¿Como?

MARSIAS

A puñal.

LEODES

¿Mais quen?

MARSIAS

O forasteiro.

Non veu para cruzárenos de brazos.

CLIMENO

¿Que pensa o noso amigo?

MARSIAS

O mesmo que eu;

el é o meu brazo, eu a súa mente.

LEODES

¡Oh forasteiro, mira ese coitelo
que colga desa árbore! Con el
o sacerdote sacrifica as vítimas
para Atena; con el mesmo hoxe
has entrar ti no corazón real.

A escena finaliza cunha imprecación de Odiseo a Atena para que lle dea sabedoría e astucia para saír do país dos Feacios e voltar a Ítaca (“Deusa Atena, benaventurada,/ ti que me pos na man este coitelo/ non sei aínda para que, sagrada,/ ¡que estrañas son as xentes desta terra!/ [...] ¡Sígueme a dar enxeño, casta deusa,/ para que poida regresar a Ítaca¹⁰²¹”).

A segunda escena (ibid. 143-52) traslada o drama á despensa do palacio. Os criados bulen para preparar o banquete e Mesaulio promete pagar a súa débeda con Tesipo grazas ao colar de

¹⁰²⁰ Ibid. 136.

¹⁰²¹ Ibid. 143.

Arete, que cre substraído por Filene. Porén, Filene fracasa (“A ama ten o oído de perdiz./ Case me pilla a remexer no arcón./ ¡A penas puiden esconderme!¹⁰²²”), enfurecendo a Mesaulio (“¡Moza retorta, pártante os alustros!¹⁰²³”). Por outra banda, os reis consultan ao adiviño Boro, quen lles aconsella que se garden dos que intentan facerlle mal (os seus propios fillos), e “gañar o corvo leonado./ Os outros non son máis que plumas del¹⁰²⁴” (en alusión a Odiseo). Arete repróchalle a Alcínoo que fose tan dilixente e crédulo con Odiseo (“Chegou aquí con fame de seis días,/ e moito inventa a boca pra comer.¹⁰²⁵”), mentres o rei lamenta a nova da conxura (ibid. 148-9):

O rei que non regala non é rei.
Dou porque teño, e nunca dou sen tino.
Mais non prevín que os fillos meus máis vellos
andasen conxurados co bufón,
e nunca imaxinei que do alto mar
viñese un portentoso ser incerto
a encabezalos vitoriosamente.

Tesipo delata a Glauce e Filene como “servas de Afrodita, non de Ártemis¹⁰²⁶” ante a raíña, que sospeita delas. O escravo comprométese a conseguir probas do delito por esixencia dunha estupefacta Arete (“¡Próba, Tesipo!, ¡proba tal denuncia/ ou colgáreste dalgunha torre!/ ¡Glauce e Filene, as dúas servidoras/ da miña nena, mozas prostituídas!¹⁰²⁷”).

Mentres tanto, Odiseo vaga polo xardín de Alcínoo na penúltima escena (ibid. 152-60) deste terceiro acto. O itacense dubida se darlle morte ao rei e ocupar o seu trono (“¡Coitelo, que doado me sería/ romper contigo o peiro deste rei/ para ocupar o trono esplendoroso!¹⁰²⁸”), polo que decide indagar nas razóns que moven a conxura, espiando aos conspiradores. O seu plan resulta un éxito inesperado, pois un por un, todos os conxurados se agochan conforme fan a súa entrada na escena, amosando unha desconfianza e unha cobiza axiña censuradas por Odiseo (“¡Que cinco necios! Para nada serven; habitan a cen leguas da eficacia./ ¿Quen senón estes mesmos trapalleiros/ se habían conxurar tan desunidos/ e en canto se recean me encomendan/ a min a execución tan azarosa,/ a min, un forasteiro argallador?¹⁰²⁹”). Porén, o heroe decide empregar a súa astucia e seguirilles o xogo para logo resolver xustamente a situación. O coro das escravas pecha o acto nunha escena final no patio dos banquetes (ibid. 160-1).

O cuarto acto (ibid. 161-81) ábrese cunha primeira escena (ibid. 161-75) no banquete presidido polo rei Alcínoo. Os acontecementos precipítanse durante unha velada que se presupoñía festiva, debido á tensión provocada pola situación de Odiseo, inquieto pola consabida traizón, que os nobres tratan de disimular con constantes adulacións ao rei. Por outra banda, Nausícaa interpela ao heroe e chega a declarárselle ante todos os presentes en canto sabe da súa intención de partir de volta á súa patria (ibid. 168-9):

Meu pai, nai miña, meus señores, todos:
oíde o que vos di do forasteiro
aquela que non pode calar máis.

¹⁰²² Ibid. 145.

¹⁰²³ Ibid. 146.

¹⁰²⁴ Ibid. 148.

¹⁰²⁵ Ibid. 149.

¹⁰²⁶ Ibid. 152.

¹⁰²⁷ Ibid. 152.

¹⁰²⁸ Ibid. 152.

¹⁰²⁹ Ibid. 157.

Eu fun quen o atopou na beiramar;
eu, quen o unxiu e encamiñou aquí.
Daquela un pálpito vaticinoume
un fin feliz que está para cumprirse.
Meu pai, nai miña, ¡moito tedes feito
por que eu acepte algún dos pretendentes
que aquí levan chegado! Agora acepto
un que non veu a me ignorar, por certo,
e que de aquí non debe xa partir
¡Oh forasteiro, que levades tanto
buscado regresar á vosa patria!
¡Ben pode estarvos ela nesta miña,
Que non encontraredes unha terra
onde vos amen máis, nin un palacio
que vos prometa máis felicidade!

Odiseo, abrumado, decide revelar a súa verdadeira identidade ata entón oculta, rexeitando desexito a proposición de Nausícaa (ibid. 169-70):

Eu son Ulises, fillo de Laertes,
e un dos monarcas que arrasaron Troia
xuntándolle os cimentos coas ameas.
Fuxindo de desastres infinitos
divago desde aquela polo mar.
En Ítaca reinaba. Hai moito tempo
que alí deixei á esposa e mais un fillo
e só suspiro por volver a eles.
Alcínoo, poño a Zeus por testemuña
de nada terlle dito a vosa filla
que agora comprometa a miña honra,
ou que me force a un acto ou á demora
que non desexo eu.

Nausícaa lamenta a súa desgraza e contempla con horror como o poder masculino impón a súa irracionalidade, dado que Odiseo sinala a Marsias como o único instigador da conspiración contra o rei (ibid. 170):

ODISEO

Dos nobres desta terra, oh Leodes,
eu teño que louvar a perspicacia
de descubrir en min o seu igual
debaixo deste manto suplicante.

MARSIAS

¡Ao excluírme a min, co dedo me sinalas,
falso, bastardo, fillo de traidor!

NAUSÍCAA

¡Oíde os homes, que elocuentes eles!

ODISEO

¡Alcínoo, aferrollade este malvado!
¡No peito seu alenta o rexicidio!

Os fillos do rei e os nobres acusan tamén a Marsias eximíndose de toda culpa (“Non son eu só, señores, somos cinco/ [...] aos que nos consta que ese/ conspira contra a vida do señor./ Fastiosamente lévase insinuado/ para que o secundemos.¹⁰³⁰”). Acto seguido, o escravo Tesipo aparece con Glauce e Filene atrapadas nunha rede, amosando a súa falta a Arete (“as garelas estas,/ como as despegue, volven a pegarse./ ¿Vedes o que eu dicía, miña ama?/ ¿Xa comprendedes?¹⁰³¹”). Nausícaa intenta interceder por elas (“¡Non se castiguen, ou tamén a min!/ [...] Que invente a deusa a flor máis exquisita/ con que cubrir os campos de Feacia/ cando se acaben de beixar!¹⁰³²”) e rebélase, maldicindo aos homes que só a decepcionaron, e aplaudindo o amor entre as escravas (ibid. 174):

¡Que namoradas sigan entre elas:
poranse a salvo de palabras de home!
¡Que se reclúan nese amor sincero:
non as defraudarán accións de home!
¿Que son eses penachos, esas lanzas,
esa alta voz que pon nas brisas medo,
esa arrogancia case sobrehumana,
eses esforzos por sobrancear?
¡Que as mozas se consagren ás caricias
deica extinguirse baixo as rosas nadas
entre a pel súa e os seus beixos!

Alcínoo dá por rematado o fracasado e caótico banquete e, mentres levan presos a Marsias, Filene e Glauce, promételle a Odiseo un barco para que poida partir coa alborada (“A nave estará lista pola tarde./ Dirémosvos adeus coa madrugada./ Non máis palabras. É, é do siroco...¹⁰³³”).

A segunda escena (ibid. 175-9) amosa a Marsias, Filene e Glauce colgados polos pés no calabozo. Nausícaa aparece no calabozo co fin de reconfortar ás súas escravas, levando por diante a Tesipo, que trataba de impedirlle a entrada. Porén, estas morren e só Marsias vive aínda para maldicir a súa sorte, aos que o condenaron e a todas as mulleres (“¡Maldita a vosa condición nefasta!/[...] ¡Acábese o principio feminino!/[...] ¡Ao lume, ao lume!¹⁰³⁴”) Nausícaa responde cunha longa invectiva contra o bufón (“De teres dedicado o teu enxeño/ a consolar a quen te deu á luz,/ a túa fealdade atenuarías¹⁰³⁵”) e láíase do seu destino e da decepción sufrida (ibid. 179):

Naciches na penuria dunha choza
e convidoute a un caldo suplicado.
En cambio, a min plantoume nun palacio;
de servas me cinxiu e de xardíns;
ao meu redor espaxeceu con príncipes
que os pasos me alfombraban de tesouros;
inzoume de desexos que nadaban
como baixeis por riba das alfaias;
mais cando da abundancia dese mar

¹⁰³⁰ Ibid. 171.

¹⁰³¹ Ibid. 173.

¹⁰³² Ibid. 174.

¹⁰³³ Ibid. 175.

¹⁰³⁴ Ibid. 178.

¹⁰³⁵ Ibid. 178.

quixen sacar a pérola indicible,
truncoume o soño e despeñoume ao barro.
Todo o que me agoiraches, xa se cumpre;
se te comprace tal vitoria, aplaude.
Ti elévaste anque sexa no suplicio;
mais veme a min caída, feita entullo
como un obxecto fráxil e precioso
que o mundo quebrantou só con miralo.
¡Ditoso ti, que axiña deixas isto
por colocárente outros na saída!
Nausícaa tena que buscar. Adeus.

Ao marchar, Marsias pídelles que o mate e así poña fin ao seu padecer pero ela négase. Este penúltimo acto finaliza cunha escena de beiramar (ibid. 180-1) a cargo coro das escravas, que recita un lamento polo destino de Nausícaa, marcado pola marcha de Odiseo ao día seguinte (“¡Ai, como Artemis, arco de prata,/ deu en frechar o pombal de Afrodita!/ ¡Ai, como a area, triste, delata/ que esta mañá non madruga bendita!¹⁰³⁶”).

O quinto e último acto (ibid. 181-7) consta dunha única escena. Alcínoo e os nobres despíden a Odiseo á beira do mar, pechando futuros acordos entre ambos reinos, entre os que se atopa un matrimonio pactado para Nausícaa e Telémaco (“¡Como acolleu, señor, a nosa idea/ de a desposar co fillo meu Telémaco?¹⁰³⁷”). Nausícaa acode a despedir a Odiseo con apatía e, após partir a nave, todos van abandonando o areal ata que quedan unicamente Nausícaa e o coro de escravas. Nausícaa encarga ás escravas que coiden dos seus (“Coidade de meu pai e miña nai/ coma se fose eu mesma.¹⁰³⁸”) e adéntrase no mar poñendo fin aos seus días (ibid. 186-7):

¡Mar infinito, como estás chamándome!
Xa quedan lonxe os días en que ti
tamén, preto do berce, me arrolabas.
Agora, enfrente túa, estou senlleira,
cumprida xa, finados os meus anos,
madura pola dor, e a ti retorno.

O coro de escravas pecha a obra despedindo á súa señora (“¡Deusa Afrodita, sen dor/ acolle xa o ser bendito/ ao que lle fuxiu o amor/ e, por servirte mellor,/ casou co mar infinito!¹⁰³⁹”).

3.13.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

Nausícaa presenta a unha heroína trágica que non acha parangón na dramaturxia precedente, pois resulta imposible engadir á visión épica do personaxe a caracterización que debeu existir no traballo perdido de Sófoeles e no proxecto inacabado de Goethe. Millán Picouto aproveita esta condición de pioneiro para dotar a Nausícaa do carisma heroico que o correlato homérico non permitía vislumbrar, achegando innovacións significativas dentro da estrutura argumental básica proporcionada pola *Odisea*, en concreto, dos cantos VI ao XIII, que narran a estada de Odiseo na illa dos Feacios. A trama amorosa cobra certa relevancia na traxedia galega (segundo o plan inicial de Goethe) pero non é o principal eixe argumental da mesma, polo que tamén se desenvolven subtramas de diversa complexidade como a

¹⁰³⁶ Ibid. 180.

¹⁰³⁷ Ibid. 182.

¹⁰³⁸ Ibid. 186.

¹⁰³⁹ Ibid. 188.

conspiración dos fillos de Alcínoo e os nobres contra o rei, a relación entre as escravas Filene e Glauce ou os viles enredos de Marsias. A propia heroína sae do marco do posible romance para involucrarse nestas subtramas, tamén causantes do seu aciago desenlace. *Nausícaa* é, polo tanto, unha traxedia coral, de corte clásico ata na súa ambientación, pero na que as grandes coitas dos heroes e heroínas se mesturan cos padecementos das xentes do común, escravos ou histrións que aquí elevan as súas desgrazas ao mesmo nivel que os grandes nomes do mito. No tocante á concepción formal do drama, Picouto conserva moitos dos elementos que caracterizan o xénero trágico, sendo os máis destacados o mantemento do coro e a composición íntegra en verso.

Nausícaa reescribe traxicamente o episodio homérico, afondando primordialmente na figura dunha heroína que ata entón apenas amosaba profundidade. Nausícaa é no inicio da obra a mesma princesa doce e casta que nos presentan as fontes da épica. O prólogo (ibid. 85-7) reproduce o soño inspirado por Atenea¹⁰⁴⁰, aínda que desprendido do seu cariz divino, no que a nosa protagonista fantasea co amor que ha de vir. Mais xa neste comezo se aprecian sutís diferenzas co hipotexto homérico, alén da supresión do compoñente sobrenatural da visión onírica de Nausícaa, pois a heroína faise acompañar dun coro de escravas que pon certa énfase na súa condición subxugada (“a Feacia viñemos/ non de grado, roubadas/ ás cabanas de nosos avós,/ aos fogares que nos acollían/ [...] Hoxe somos escravas/ da princesa Nausícaa./ Moito foi o malfado;/ puido ser máis o mal.¹⁰⁴¹”), unha problemática que irá tomando forma nos seguintes actos e coa que a propia Nausícaa se acaba implicando.

A rutina da súa vida palaciana ocupa gran parte dun primeiro acto no que se tecen as relacións entre a princesa e personaxes de diferente extracción: as súas criadas Glauce e Filene, máis que fieis servas da súa señora; a súa nai, a raíña Arete, ou o descomedido bufón da corte, Marsias (vid. ibid. 88-101). Porén, o seu desprezo ás insinuacións de Marsias (vid. ibid. 92-3) ou o desaire aos pretendentes propostos polos reis (vid. ibid. 104-8) deixan entrever unha obstinación e unha rebeldía que serán tamén determinantes no desenlace trágico.

O encontro con Odiseo na praia de Esqueria supón un punto de inflexión na primeira parte máis expositiva do drama. Esta vez é o rexeitamento aos últimos pretendentes (os nobres Leodes e Haliterses), e non a intervención dos deuses, o que leva a Nausícaa a pedir ao seu pai Alcínoo “un alto carro para ir ao río/ lavar a roupa xunto á beiramar¹⁰⁴²”, unha petición que aquí non atopa unha resposta afirmativa tan inmediata coma a do monarca en Homero¹⁰⁴³. O ardente desexo da princesa volve manifestarse nunha imprecación a Afrodita que se afasta por un intre do material épico e se relaciona coa lírica arcaica, sendo a *Oda a Afrodita* de Safo (F. 1 Voigt) o punto de partida para unha recreación das tres primeiras estrofas pertencentes a esta composición da célebre poeta de Lesbos (ibid. 114):

Inmortal Afrodita
do dosel ben labrado,
que de Zeus es a filla,
tecedora de engados,
eu suplícoche, deusa:
con angustias e mágoas
non me oprimas as alma.
Pero ven a esta illa
tan de ti benamada,

¹⁰⁴⁰ Vid. Hom. *Od.* 6. vv. 25-40.

¹⁰⁴¹ Picouto 2001: 86-7.

¹⁰⁴² Ibid. 108.

¹⁰⁴³ Vid. Hom. *Od.* 6. vv. 55-70.

se me escoitas de lonxe
e abandonas a casa
de teu pai, desde teñas
o áureo carro xunguido
cos pardais de mil niños¹⁰⁴⁴.

Á chegada do heroe, Picouto recrea o bucolismo das referencias homéricas, coas que ademais se dá unha notable relación intertextual: Odiseo descóbrese ante Nausícaa e as súas escravas, preguntándose a onde foi recalar (¡Ai!, ¿quen serán as xentes desta terra? /¿Violentas ou talvez hospitaleiras?/ Acaso sentín voces femininas./ ¿Serán dalgunhas ninfas do lugar?/ ¿Estarei preto de homes con linguaxe? [...] hei de saír e ver.¹⁰⁴⁵) dun xeito moi similar a como o facía na propia *Odisea*¹⁰⁴⁶, e dirixindo as súas alabanzas a Nausícaa, a única que non foxe del (ibid. 115):

Eu prégoche, raíña, ben que sexas
deusa ou muller. De ser unha deidade,
parecesteme á filla do gran Zeus
pola beleza, a altura e o donaire;
de ser nacida de terrestres homes,
teus pais deben de porse ben contentos
cando te ven lanzal saír ás danzas.
Nunca atopara eu nada comparable,
agás unha palmeira xuvenil
que vin en Delos, xunto ao altar de Apolo.
Contéplote admirado e dame medo
cinxir os teus xeonllos, anque é fonda
e demasiado grande a miña pena.
Eu, náufrago, libreime do alto mar,
polo que erro, ¡ai!, lonxe da patria.¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴⁴ F. 1 Voigt: ποικιλόθρον' ἀθανάτη Ἀφροδίτα./ παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε./ μή γ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμινα./ πότνια, θῦμον./ ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἶ ποτα κατέρωτα/ τὰς ἔμας αὔδας αἰοῖσα πῆλοι/ ἐκλυες, πάτρος δὲ δόμον λιποῖσα/ χρύσιον ἤλθεσ/ ἄρτ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον/ ὄκεες στρουθοὶ περὶ γᾶς μελαίνας/ πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἶθε-/ ρος διὰ μέσσω· (“Immortal Afrodita, de policromo trono./ filla de Zeus, teccedora de enganos, rógoche./ non me dobres nin con angurias nin con mágoas./ señora, o corazón:/ mais ven aquí se xa antes/ oíches ao lonxe as miñas palabras/ e me atendeches e, abandonando a áurea casa do teu pai/ acudiches/ após xunguir o teu carro; fermosos e lixeiros/ paxaros levábante sobre a negra terra/ batendo fortemente as súas ás dende o ceo/ a través do éter.”).

¹⁰⁴⁵ Picouto 2001: 115.

¹⁰⁴⁶ Hom. *Od.* 6. vv. 119-26: ὦ μοι ἐγὼ, τέων αὐτὲ βροτῶν ἐς γαῖαν ἰκάνω./ ἦ ῥ' οἵ γ' ὕβριστάι τε καὶ ἄγριοι οὐδὲ δίκαιοι./ ἦε φιλόξεινοι/ καὶ σφιν νόος ἐστὶ θεουδής./ ὥς τέ με κουράων ἀμφήλυθε θῆλυς ἀυτή./ νυμφάων, αἶ ἔχουσ' ὀρέων αἰπεινά κάρηνα/ καὶ πηγὰς ποταζ ὦν καὶ πίσεια ποιήεντα./ ἦ νύ που ἀνθρώπων εἰς ἰσχεδὸν ἀυδηέντων./ ἀλλ' ἄγ' ἐγὼν αὐτὸς πειρήσομαι ἠδὲ ἴδωμαι. (“Ai de min, a que mortais pertencerá esta terra á que chego?/ Serán insolentes, salvaxes e inxustos/ ou serán hospitalarios e temerosos dos deuses?/ escoito o doce berro dunhas mozas:/ será das ninfas que poboan os elevados cumes das montañas./ os cursos dos ríos e os verdes agros?/ Agora estou onda homes que son quen de falar?/ Mais a que agardo? Vereino por min mesmo.”).

¹⁰⁴⁷ Hom. *Od.* 6. vv. 149-69: γουνοῦμαι σε, ἄνασσα: θεὸς νύ τις, ἦ βροτὸς ἐσσι./ εἰ μὲν τις θεὸς ἐσσι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν./ Ἀρτεμίδι σε ἐγὼ γε, Διὸς κούρη μέγαλοιο./ εἶδός τε μέγεθός τε φηὶν τ' ἄγχιστα εἴσκω./ εἰ δὲ τις ἐσσι βροτῶν, τοὶ ἐπὶ χθονὶ ναιετάουσιν./ τρὶς μάκαρες τ' ἐν σοὶ γε πατήρ καὶ πότνια μήτηρ./ τρὶς μάκαρες δὲ κασίγνητοι: μάλα πού σφισι θυζ ὄς/ αἰὲν εὐφροσύνησιν ἰαίνεται εἵνεκα σεῖο./ λευσσόντων τοιόνδε θάλος χορὸν εἰσοιχνεῦσαν./ [...] οὐ γάρ πω τοιοῦτον ἴδον βροτῶν ὀφθαλμοῖσιν./ οὐτ' ἄνδρ' οὐτε γυναῖκα: σέβας τ' ἔχει εἰσορόντα./ Δήλω δὴ ποτε τοῖον Ἀπόλλωνος παρὰ βωτῶ/ φοίνικος νέον ἔρνος ἀνερχόμενον ἐνόησα./ [...] ὥς σέ, γύναι, ἄγαμαι τε τέθηπά τε, δεῖδια δ' αἰνῶς/ γούνων ἄγασθαι: χαλεπὸν δὲ με πένθος ἰκάνει. (“Suplícote, ouh, raíña: es deusa ou mortal?/ se es deusa das que habitan o vasto ceo/ creo que es coma Ártemis, nada do gran Zeus./ pola túa beleza, a túa grandeza e o teu talle:/ se es unha das mortais que habitan na terra./ tres veces ditosos sexan o teu pai e a túa señora nai./ tres veces ditosos tamén os teus irmáns, pois o seu espírito debe prender de ledicia por ti cada vez que a tal renovo te ven participar no coro da danza./ [...] Nunca vin un mortal semellante cos estes ollos./ nin home nin muller, e quedei abraído ao contemplarte./ Só unha vez en Delos, preto do altar de Apolo/ vin unha palmeira nova que se

A resposta de Nausícaa aos rogos do forasteiro tamén nos retrotrae ao diálogo do Canto VI da *Odisea*, sendo esta reconstruída polo noso autor mediante o mesmo procedemento intertextual (ibid. 116):

Este país habítano os feacios,
e eu son a filla do preclaro Alcínoo,
que reina sobre eles con xustiza.
[...]
¡E vós volvede, ei! ¿Onde fuxides
por ver un home? Non teñades medo.
Non hai nin haberá xamais mortal
que veña a perturbarnos aos feacios,
pois ámannos especialmente os deuses.
Este coitado é só un pobre náufrago
que hai que amparar. Servídelle comida
en canto vai lavarse ao pé do río
nalgún lugar onde non sopra o vento.
Toma esta túnica e accite, home.¹⁰⁴⁸

Nausícaa compadécese do náufrago Odiseo e ofrécelle a hospitalidade dos Feacios, aínda que tampouco na reescrita de Picouto sexa ela quen leve ao heroe ante os reis¹⁰⁴⁹. A súa admiración por Odiseo non é inmediata, como tampouco o era no hipotexto homérico¹⁰⁵⁰. Ademais, o autor galego opta por enfatizar esta circunstancia a través dun diálogo que non se dá na *Odisea*, pasando da indiferenza que a princesa mostra no relato épico a unha relativa animosidade respondida polas escravas, que si ven dende o principio no Odiseo que se está a reconfortar o atractivo que logo acenderá a paixón da súa dona (ibid. 117-8):

ESGRAVA 3^a
¡Con que ademán gracioso está lavándose!

erguía do mesmo xeito./ [...] Así agora, muller, admírote e abraíome, mais teño un medo terrible de abrazarme aos teus xeonllos, malia que me invada unha dura pena.”).

¹⁰⁴⁸ Hom. *Od.* 6. vv. 194-210: ἄστῦ δέ τοι δείξω, ἐρέω δέ τοι οὔνομα λαῶν./ Φαίηκες τ ἐν τήνδε πόλιν καὶ γαῖαν ἔχουσιν./ εἰς ἱ δ' ἐγὼ θυγάτηρ μεγάλῃτορος Ἀλκινόοιο./ τοῦ δ' ἐκ Φαίηκων ἔχεται κάρτος τε βίη τε./ [...] ‘σπῆτέ μοι, ἀμφίπολοι· πόσε φεύγετε φῶτα ἰδοῦσαι./ ἦ τ ἡ πού τινα δυσμενέων φάσθ' ἔζτ εναι ἀνδρῶν./ οὐκ ἔσθ' οὔτος ἀνήρ διερός βροτὸς οὐδὲ γέννηται./ ὅς κεν Φαίηκων ἀνδρῶν ἐς γαῖαν ἴκηται/ δημοτῆτα φέρων· μάλα γάρ φίλοι ἀθανάτοισιν./ οἰκέοσεν δ' ἀπάνευθε πολυκλύστῳ ἐνὶ πόντῳ./ ἔσχατοι, οὐδὲ τις ἄζτ ι βροτῶν ἐπιμίσγεται ἄλλος./ ἄλλ' ὅδε τις δύστηνος ἀλώμενος ἐνθάδ' ἰκάνει./ τὸν νῦν χρῆ κομέειν· πρὸς γὰρ Διὸς εἰσιν ἅπαντες/ ξεῖνοί τε πτωχοί τε, δόσις δ' ὀλίγη τε φίλη τε./ ἀλλὰ δότ', ἀμφίπολοι, ξείνῳ βρῶσιν τε πόσιν τε./ λούσατέ τ' ἐν ποτατ ᾧ, ὅθ' ἐπὶ σκέπας ἔστ' ἀνέμοιο. (“Ensina-reiche a cidade e direiche o nome das súas xentes./ Son os Feacios os que posúen esta cidade e esta terra./ eu son a filla do magnánimo Alcínoo./ quen ten a forza e o poder sobre os Feacios./ [...] Detédevos, servidoras! A onde fuxides só por ver un home?/ Acaso pensades que pode ser un inimigo?/ Aínda non vive nin xamais nacerá o home mortal/ que chegue á terra dos homes Feacios/ traendo a guerra: pois somos ben queridos polos inmortalis./ Vivimos afastados no medio dun mar bravo./ no cabo do mundo, e ningún outro mortal se mestura con nós./ Este home é un infeliz que chega aquí errante./ agora cómpre atendelo: pois todos son fillos de Zeus./ forasteiros e mendicantes, e a ofrenda éelles grata por pouca que sexa./ Así pois, servidoras, dádlle comida e bebida ao forasteiro./ lavádeo no río e cubrídeo ao abrigo do vento.”).

¹⁰⁴⁹ “El estricto respeto a las reglas de hospitalidad habría querido que Nausícaa condujese a Ulises hasta el palacio de su padre. Sin embargo, la hija de Alcínoo prefiere, por miedo a los rumores, evitar que la vean en la ciudad con un desconocido. Los malévolos propósitos que imagina, le ofrecen un medio algo rebuscado para hacer un cumplido al náufrago con respecto a su físico: las gentes podrían preguntar “quién es ese extranjero tan alto y hermoso que sigue a Nausícaa (VI, 276). Aconseja a su huésped que se presente en la mansión paterna, que entre en el salón, que pase por delante de su padre sin detenerse y que vaya a suplicar a Areta, su madre; después, le abandona cerca del bosque consagrado a Atenea, a la vista de la ciudad pero fuera de las murallas.” (Carlier 2005: 128).

¹⁰⁵⁰ Vid. Hom. *Od.* 6. vv. 239-46.

NAUSÍCAA
 ¡Cómprelle ben! Traía moito sarrío.
 [...]
 ESCRAVA 7ª
 Xa se enxugou. ¡Ai Zeus, con que donaire!
 NAUSÍCAA
 ¡Boh, boh! Vós admirádesvos de nada.
 ESCRAVA 8ª
 ¡Como lle brilla o pelo, e que rizado!
 NAUSÍCAA
 ¡Ah, si? Pois copiaríao do meu mar.
 ESCRAVA 9ª
 Empeza a unxirse. ¡Ouh, que belos hombros!
 NAUSÍCAA
 Os de calquera home de Feacia.
 [...]
 ESCRAVA 12ª
 ¡Xa vén andando como un deus do Olimpo!
 NAUSÍCAA
 ¿Xa vén? ¡Que non advirta que asexastes!

Porén, axiña Nausícaa rectifica a súa opinión con respecto ao estranxeiro, nun claro paralelismo co cambio de parecer da princesa da *Odisea*¹⁰⁵¹ (“Pois eu confésevos que se el quixer/ quedarse aquí, eu non me enfadaría¹⁰⁵²”). Comeza entón unha trama romántica que non sempre ocupa o primeiro plano do conflito trágico (e logo non é máis ca un dos moitos desencadeantes do seu desenlace), sendo o interese de Nausícaa cada vez máis perceptible e frenético, como denota a súa encarga a Eurimedusa para que indague nas circunstancias persoais de Odiseo (ibid. 128):

NAUSÍCAA
 Pescuda se é solteiro ou non.
 EURIMEDUSA.
 De Creta,
 paréceme de Creta.
 NAUSÍCAA
 ¿A que vén iso?
 ¿Están casados todos os cretenses?
 ¿Nácese en Creta cun anel no dedo?
 ¿Chámase matrimonio o deus de Creta?
 ¡País descomunal, cretina Creta!
 EURIMEDUSA
 Polo que vexo, miña donceliña,
 fállanche tanto os miolos coma a min.

O seu desmedido interese propicia que lle sexa permitido acudir ao banquete que se celebra cos nobres en honor do forasteiro, no que persevera na idea de que este permaneza en Feacia ao seu

¹⁰⁵¹ Hom. *Od.* 6. vv. 239-45: κλυτὲ μέν, ἀμφίπολοι λευκώλενοι, ὄφρα τι εἴπω./ [...] πρόσθεν τ ἐν γὰρ δὴ μοι ἀεικέλιος δέατ' εἶναι./ νῦν δὲ θεοῖσιν ἔοικε, τοὶ οὐρανὸν εὐρὴν ἔχουσιν./ αἶ γὰρ ἐμοὶ τοιόσδε πόσις κεκλημένος εἶη/ ἐνθάδε ναιετάων, καὶ οἱ ἄδοι αὐτόθι μῖμνεν. (“Escoítademe o que vos digo, miñas servidas./ [...] Pois antes parecíame que era certamente un miserable./ mais agora aseméllaseme aos deuses que habitan o vasto ceo./ Oxalá puidese chamarse o meu esposo un home así/ que viva entre nós e guste de quedar aquí.”)

¹⁰⁵² Picouto 2001: 119.

carón (“Meu pai non fixa prazo, forasteiro./ Se a nosa compañía vos é grata,/ podedes demorarvos para sempre.¹⁰⁵³”). Son constantes as insinuacións coas que trata de reter ao heroe (“Con nada vos casastes? Logo, ¿é certo/ que o voso estado é o de solteiro?¹⁰⁵⁴”), animándose finalmente a dar o paso de declararse ao seu amado ante todos os presentes, feito que provoca a anagnórise de Odiseo e marca o inicio dun desenlace trágico no que se completa o arco da princesa Feacia: nun primeiro momento, Nausícaa enfronta o rexeitamento do seu interese romántico coa desolación e a mágoa de saberse non correspondida, pedindo mesmo a morte como solución á súa angustia (“¡A miña morte!¹⁰⁵⁵”). Mais os motivos da súa inmolação acaban indo alén da displicencia de Odiseo cara ela, pois xusto cando o itacense revela a súa verdadeira identidade, este sinala a Marsias como o único cerebro da conspiración contra Alcínoo e o escravo Tesipo delata o amor segredo de Glauce e Filene, dous feitos que espertan a rebeldía da heroína contra as inxustizas provocadas polo exercicio do poder masculino¹⁰⁵⁶. Esta última inculpación ás súas servas move a súa solidariedade e urxe a Nausícaa a actuar en consecuencia, esquecendo de vez o seu desengano amoroso e facendo súa unha reivindicación de amor e liberdade que transgrede os límites impostos polo mandado social e patriarcal. Non só intercede polas súas criadas, cuxo amor defende coma se fose propio e coma un símbolo de todo o bo que se opón ás inicuas accións dos homes (“¡Que se reclúan nese amor sincero:/ non as defraudarán accións de home!¹⁰⁵⁷”), senón que se enfronta vehementemente co rei, cos nobres e, especialmente, coa súa nai Arete, cuxa última exhortación ao silencio (“¡Filla!/ Ira non campa en femininos labios;/ muller non usa desafo. ¹⁰⁵⁸”) Nausícaa desoe e contesta con contundencia (“¡Cala!/ ¡Ti non es máis ca a retagarda deles!/ Ti nunca has entender xa nada, nai!¹⁰⁵⁹”).

No calabozo onde logo son recluídas Glauce e Filene xunto con Marsias, Nausícaa reaffirmase nestes principios, chegando a apuñalar a Tesipo, que trataba de impedir o seu acceso á cela dos acusados. Alí abomina a un Marsias provocador que xa nada ten que perder (“Veme colgando xa da miña morte./ Podes burlarte en min de todos eles.¹⁰⁶⁰”), anticipando tamén o seu desenlace trágico. Este consúmase após a partida de Odiseo cara Ítaca, á que á súa vez precede unha fría despedida na beiramar á que Millán Picouto achega como colofón unha recreación da derradeira conversa que manteñen Nausícaa e Odiseo no oitavo canto da epopea homérica, aplicando lixeiros cambios ao espazo e ao contexto nos que esta se insire no orixinal (ibid. 184-5):

NAUSÍCAA

Señor, de volta xa na nosa patria,
lembrádevos algunha vez de min,
que fun quen socorreu a vosa vida¹⁰⁶¹.

ODISEO

¡Nausícaa, filla do preclaro Alcínoo,

¹⁰⁵³ Ibid. 165.

¹⁰⁵⁴ Ibid. 167.

¹⁰⁵⁵ Ibid. 170.

¹⁰⁵⁶ Mentres Odiseo, os nobres e os fillos de Alcínoo acusan a Marsias, Nausícaa interrompe en múltiples ocasións con expresións que amosan o seu desprezo ao sentido da xustiza masculina, tan arbitraria para a nosa heroína. “¡Mentes! ¡Porque es un home sei que mentes!” (ibid. 171), “¡As ferramentas do home, que apracibles!” (ibid. 171) ou “Escravos ou señores, todos homes.” (ibid. 172) son algúns exemplos.

¹⁰⁵⁷ Ibid. 174.

¹⁰⁵⁸ Ibid. 174.

¹⁰⁵⁹ Ibid. 174-5.

¹⁰⁶⁰ Ibid. 177.

¹⁰⁶¹ Hom. *Od.* 6. vv. 461-2: χαῖρε, ξεῖν', ἵνα καὶ ποτ' ἔδῃ ἐν πατρίδι γαίῃ/ μνήσῃ ἐμεῦ, ὅτι μοι πρώτη ζῳάγρι' ὀφέλλεις. (“Vai en paz, forasteiro, cando esteas na terra paterna/ lémbrete de min, a quen debes antes que a ninguén que che salvase a vida.”).

se un día volvo a ver a miña patria,
invocareivos todas as mañás
coa mesma reverencia que a unha deusa,
pois fostes vós quen me salvou a vida¹⁰⁶²!

O suicidio de Nausícaa evoca o plan argumental de Goethe¹⁰⁶³. Mergullándose no mesmo mar que tanta esperanza lle trouxera, a princesa Feacia pon fin a unha vida baleira de amor e á propia obra (ibid. 186):

Non habería que buscar a dita,
senón a pura esencia da alegría;
non habería que fuxir da pena,
senón poñerse a salvo da maldade;
entón a alma, despregando as ás,
abrazaría en paz a natureza,
e natureza e alma, así fundidas,
inundarían o sereno ceo
como unha aurora espléndida e sen fin.
Tereino en conta se outra vez a terra
me volve a convocar ás súas brisas;
agora teño que me dar ao mar.
¡Cabalga, nave, sobre as altas ondas!
Igual que as algas, vou enriquecerchas
coa miña cabeleira de tristeza.

Odiseo pasa de ser o heroe idealizado por Nausícaa a converterse nun adañil máis da poder establecido. Este recorre á súa astucia para gañar a confianza dos nobres e os príncipes herdeiros confabulados contra o rei (ibid. 152-7) e amósase ambiguo cunha Nausícaa xa namorada del (ibid. 157-60). Cara o final da obra descóbrese como un dos heroes de Troia, ansiando o seu regreso á casa, mais tanto o seu rexeitamento á princesa como a súa aliñación cos nobres na resolución da trama contra Alcínoo, provocan a repulsa de Nausícaa. O trato concertado con Alcínoo previamente á súa marcha (“En canto, cumpriremos o acordado:/ enlazaremos Ítaca e Feacia/ con intercambio de mercadorías.¹⁰⁶⁴”) e o pacto matrimonial para Telémaco e Nausícaa (ibid. 182-3) revelan nesta ocasión a un monarca interesado, capaz de tirar proveito e vantaxes do que inicialmente era unha situación adversa. Odiseo permítese falar de Nausícaa con certa condescendencia paternalista (“doncela encantadora que, co tempo,/ vencidos os arrautos xuvenís,/ fará a felicidade de Telémaco.”) para logo adulala nunha despedida á que a princesa se enfrenta con apatía e indiferenza, nada que ver coa da *Odisea* homérica a pesar dos

¹⁰⁶² Hom. *Od.* 6. vv. 464-8: Ναυσικάα θυγάτηρ μεγαλήτορος Αλκινόοιο./ οὕτω νῦν Ζεὺς θεΐη, ἐρίγδουπος πόσις Ἴηρης,/ οἴκαδὲ τ' ἐλθέμεναι καὶ νόστιμον ἡμᾶρ ἰδέσθαι./ τῷ κέν τοι καὶ κεῖθι θεῶ ὡς εὐχετόμην/ αἰεὶ ἡματα πάντα: σὺ γάρ τ' ἐβιώσασο, κοῦρη. (“Nausícaa, filla do magnánimo Alcínoo,/ que Zeus, o tronante esposo de Hera, así mo conceda,/ que poida ir á casa e poida ver o día do meu regreso,/ e alí te poida invocar coma unha deusa/ todos os días e para sempre: pois ti, doncela, déchesme a vida.”).

¹⁰⁶³ “Toda la tragedia [*Nausícaa* de Goethe], en el plan concebido, había de derivarse de esa mentira inicial de Ulises, al presentarse en la corte de Alcínoo como soltero. Creyéndolo tal, la púdica doncella deja crecerse en apasionado amor la simpatía que desde el primer momento –flechazo romántico– le inspira el extranjero, y que, cuando Ulises insinúa sus deseos de partir, la impulsa a confesar públicamente su pasión, violando las leyes del virginal decoro. Descubre entonces Ulises su verdadera condición, y la joven, desesperada, llena del sonrojo de su alma desnuda, corre a precipitarse en el mar y a vestir su dolor con la mortaja de las olas.” (Cansinos Assens 1987: 1970).

¹⁰⁶⁴ Picouto 2001: 182.

paralelismos¹⁰⁶⁵. A xeito de anécdota, hai unha moi breve alusión ás aventuras de Odiseo, cuxo longo relato abrangúia o resto dos cantos dedicados á súa estadía entre os Feacios na obra homérica, e que no drama de Picouto é formulada por un dos fillos de Alcínoo cun matiz desmitificador (ibid. 135-6):

TELEGONIO

¿Que lles contou?

CLIMENO

¡Por Hermes!, moitos contos:

furoulle o irado ollo a un vasto cíclope,

baixou ao mesmo inferno a ver a Aquiles,

oú indemne o canto das sereas

e ousou comerlle as vacas ao Pai Sol.

TELEGONIO

¿E crérono?

CLIMENO

O mesmo que a un oráculo.

Cómpre destacar na traxedia de Millán Picouto, ademais dunha rechamante recharacterización dos seus protagonistas con respecto ao hipotexto homérico, a construción dun drama múltiple no que non só os heroes e heroínas capitalizan a estrutura argumental, outorgándose ademais un discurso de seu aos caracteres femininos. Precisamente esta mirada feminina, tan impropia da épica antiga, adquire aquí unha nova dimensión, sendo determinante na interpretación da obra. *Nausícaa* achega puntos de vista novos e consistentes nunha historia orixinalmente pouco dada a presentarnos figuras femininas tan sólidas, especialmente aquelas que se achan nos límites da marxinalidade pola súa condición servil. Así, ademais dunha Nausícaa cuxos riscos heroicos se achan por fin definidos, aprécianse personaxes ben trazados como Filene e Glauce, Eurimedusa ou as propias escravas dun coro que Picouto recupera para a ocasión, todas elas mulleres e todas elas cun discurso dramático propio.

Malia ofrecer unha lectura alternativa e feminista do mitema que trata, *Nausícaa* zumega clasicismo no sentido máis puro do termo. Non se propoñen alternativas no tocante á ambientación, que se intúe prototipicamente helenizada e clásica; e, no plano estilístico, Picouto tampouco se distancia do referente grego, xa sexa recreando pasaxes concretas mediante procedementos de intertextualidade (vistos e analizados con anterioridade), retomando tópicos da épica homérica (“A aurora xa vai sendo adolescente/ e beixa cos seus labios cor de rosa¹⁰⁶⁶”) ou optando por unha escrita en verso, cun metro e un ritmo regulares, combinando diálogos áxiles e dinámicos que lembran á esticomítia con longos parlamentos que evocan as resis. Todos estes trazos conectan coa composición formal do xénero trágico, como tamén o fai a inclusión do coro, que conserva íntegras as súas funcións dramáticas e actúa como un elemento vertebrador da acción. Por último, o elemento divino non está completamente ausente, pois

¹⁰⁶⁵ “When Odysseus and Nausicaa meet for the second and last time, amatory expectation reaches its height. As if to provoke an affair, situational recollections of their earlier meeting precede the encounter. Before their first introduction, Odysseus was awakened by the shrieks of Nausicaa's handmaids whose ball had strayed during a game, a game referred to as a dance (*molpês*, 6.101). Shortly thereafter Odysseus praises Nausicaa's skill at dancing (6.154- 57). In Book Eight, just after the Ares-Aphrodite song, Nausicaa's brothers perform a dance which involves throwing a ball (372-80). There is yet another parallel. Nausicaa first makes explicit her interest in Odysseus after he has taken a bath, and before their parting words she marvels at his appearance as he is coming from another bath. After the wanderer's first bath, Nausicaa's admiration is expressed by a single word, *thêêito* (6.237); she then says she would like to marry him. When she sees him after the second bath, she is alone and apparently awaiting him - she has surmised (if not requested) the information of his whereabouts. It is worth noting that a whole line describes her response: *thaumadzen d' Odusêa en ophthalmoisin horôsa* (8.459).” (Gross 1976: 316).

¹⁰⁶⁶ Picouto 2001: 95. Adáptase aquí a imaxe homérica da “Aurora de rosados dedos” (ρόδοδάκτυλος Ἥώς).

aínda que as divindades non teñen marxe de actuación (claro exemplo disto é a supresión da influencia de Atenea no soño de Nausícaa¹⁰⁶⁷), si teñen unha ampla presenza nos cantos e advocacións dos personaxes, da que se observan múltiples exemplos ao longo da traxedia¹⁰⁶⁸.

3.13.5. Recepción e interpretación da obra

Malia que a obra dramática de Millán Picouto coñeceu unhas edicións coidadas e esmeradas, estas case sempre saíron do prelo anos despois da data de composición que o propio autor recoñeceu para a totalidade da súa produción teatral¹⁰⁶⁹. Talvez sexa esta unha das causas polas que o interese que a súa obra puidese suscitar no ámbito académico fora máis ben escaso. Estudos fundamentais coma os de María José Ragué Arias (1991), José Antonio Fernández Delgado (1996) ou María Teresa Amado Rodríguez (2001) nin sequera a citan e, se xa non sempre é doado achar referencias á obra de Picouto, isto agrávase no caso concreto da súa *Nausícaa*, da que tampouco se coñece ningunha representación.

Aínda así, a dispoñibilidade da obra agora mesmo é total, grazas á súa edición en *Ciclo de Venus* no ano 2001, e non hai unha carencia completa de estudos acerca da mesma. Pilar García Negro (2012) inclúea no seu artigo sobre a refacción “*pro domo nostra*¹⁰⁷⁰” dos mitos na dramaturxia galega contemporánea, poñendo certa énfase naqueles elementos que achegan a reelaboración mítica e trágica de Picouto á cultura galega (García Negro 2012: 231):

Se respeta el marco espacio-temporal original, así como otros procedimientos retóricos, como los parlamentos en verso, la existencia del coro y la verosimilitud ambiental. El guiño a la galleguidad está, con todo, conseguido gracias a la eficacia plástica y dramática de personajes como Marsias, el trovador contrahecho, experto en componer cantigas de escarnho y maldizer, en la senda de la espléndida tradición medieval gallego-portuguesa o, por ejemplo, en el duelo verbal Demódoco, rapsoda ciego, y el propio Odiseo, que recuerda vivamente la regueifa o retesía de la literatura popular gallega, en que dos contendientes compiten por el triunfo verbal y canoro.

Por outra banda, García Negro examina a heroína trágica de Picouto e conclúe que esta Nausícaa rebelde, solidaria, comprometida é a consecuencia natural dunha relectura novidosa (e feminista) do episodio mítico no que se insire (García Negro 2012: 232):

Nausícaa no sólo hace gala de su independencia de criterio, ironía y humor en el trato con sus pretendientes, a los que rechaza, o de su firme contestación al vituperio misógino de Marsias, sino que se yergue como sujeto titular de sus afectos, de su inclinación amorosa, contra el parecer de sus padres incluido. Odiseo, a pesar de la atracción y gratitud que siente por Nausícaa, debe cumplir su destino, el regreso a Ítaca, después de verse obligado a revelar su personalidad verdadera en el palacio del rey Alcínoo. En esta escena, Nausícaa anticipa ya su muerte. Aterrorizada por el castigo mortal anunciado para Filene y Glauce, las esclavas descubiertas por un despechado criado en relación amorosa, Nausícaa (*revival* de Safo) se posiciona claramente, en nuevo ejercicio de sororidad, en su favor [...] La protagonista se convierte así, en crisol de varias rebeldías confluyentes: contra la autoridad paterna; contra la autoridad masculino-patriarcal; contra la determinación exterior de sus afectos; contra la única opción sexual admitida. Rechazada igualmente la solución-Telémaco, con quien tanto Odiseo como Alcínoo pretenden casarla, la desembocadura trágica está servida: una vez despedida de Odiseo y de recordarle

¹⁰⁶⁷ Vid. Hom. *Od.* 6. vv. 1-50.

¹⁰⁶⁸ Vid. Picouto 2001: 87, 95, 114-6, 120, 132-5, 141, 143, 146, 148, 160-70, 180-8.

¹⁰⁶⁹ Vid. Picouto 2009: xxx.

¹⁰⁷⁰ Vid. García Negro 2012: 227.

que fue ella quien le salvó la vida, que él reconoce fervorosamente, la heroína se interna en el mar, como un retorno deseado al seno amigo de quien tanto la había contemplado.

Nausícaa tamén ocupou algunhas páxinas á luz da súa probable relación coa obra inconclusa de Goethe. Aínda que se acepta que só a *Odisea* pode ser o principal hipotexto de referencia (por ser, obviamente, o máis completo), Francisco Manuel Mariño (2014) trae o texto de Picouto a colación do proxecto do autor alemán¹⁰⁷¹ (Mariño 2014: 31):

Wie ersichtlich, ist Millán Picoutos *Nausícaa* trotz aller offensichtlichen Züge, die sie Goethe und natürlich –ebenso wie Goethes Projekt selbst– der *Odyssee* schuldet, ein eigenständiges Werk. Goethe erarbeitet in erster Linie eine Transkodifizierung der epischen in die dramatische Sprache und führt Motive und Situationen ein, die nicht immer mit dem Hypotext Homers übereinstimmen. Die dramatische Struktur und die Motive aus Goethes Feder erreichen Picouto, der erstere übernimmt und gróßtenteils auch letztere, denen er jedoch weitere Motive und Situationen an die Seite stellt. All dies macht aus dem Stück des galicischen Autors mehr als nur ein diffuses Konglomerat mit mehr oder weniger vagen Affinitäten zu Goethes Dramenprojekt, sondern stellt ein klares Beispiel literarischen Einflusses dar, das direkt auf Goethe als Quelle im einzelnen und im allgemeinen zurückgeführt werden kann und zudem ästhetisch von gróßem Interesse ist.

A lectura e análise do texto dramático de Picouto, así como o exame das fontes consultadas permiten tirar unha serie de conclusións no tocante á interpretación da peza e a relevancia da mesma no conxunto da escolma dramática de tema mítico:

Nausícaa de Millán Picouto continúa unha liña temática cada vez máis consolidada na dramaturxia galega contemporánea e reelabora un mitema que, ademais, non tiña gromo na literatura anterior, sendo para iso necesario acudir ás fontes non dramáticas, concretamente á épica homérica.

Na súa reescrita dos feitos narrados na súa maior parte entre os cantos VI-XIII da *Odisea*, Picouto opta por unha lixeira subversión do mito ao transformar radicalmente a figura da súa heroína trágica, Nausícaa. A recharacterización da princesa Feacia é un dos aspectos máis destacables desta obra, debido ás diferenzas marcadas co seu referente homérico, inserido nunha tradición literaria de personaxes femininos menos redondos. Para isto, o noso autor non só rescata parte da idea dun dos intermediarios, Goethe, ao introducir elementos como a súa paixón por Odiseo e a súa posterior decepción amorosa co consecuente suicidio; senón que lle outorga riscos completamente novos e orixinais (introducindo tamén unha perspectiva de xénero e feminista), facendo que a súa Nausícaa forme parte do cada vez máis amplo repertorio de heroínas contestatarias e rebeldes do teatro galego contemporáneo.

O teatro de Picouto recorre ao empaque formal propio do teatro culto e da mesma traxedia, cuxa estrutura reproduce con suma fidelidade ao longo do prólogo e dos cinco actos dos que consta a obra. Recupera personaxes tan característicos do xénero como o coro e constrúe a súa obra enteiramente en verso, achegando tamén a solemnidade distintiva do trágico.

A reconstrución de certas pasaxes da *Odisea* homérica centradas nos encontros entre Nausícaa e Odiseo proban unha relación de intertextualidade directa co material épico.

Malia ser unha reescrita tan marcada pola canonicidade do “clásico”, sen apenas alterar tempo, espazos e ambientes, hai un lugar para a innovación e a asimilación doutros modelos máis vencellados á cultura galega, máis perceptible na linguaxe empregada nos momentos de

¹⁰⁷¹ Vid. Mariño 2014: 25-31.

maior comicidade (case sempre a cargo de Marsias ou dos escravos¹⁰⁷²) ou noutras escenas concretas coma a pugna cantada entre Odiseo e Demódoco, no que xa García Negro (2012) identificaba unha chiscadela á regueifa e a retesía¹⁰⁷³.

3.13.6. Conclusións

Aínda que publicada en 2001, segundo a súa data de composición *Nausícaa* é unha das primeiras traxedias do dramaturgo Millán Picouto. Tamén é a primeira que parte do material épico antigo, en concreto, da *Odisea* homérica, no canto dunha obra dramática, debido a que os traballos tráxicos previos sobre a relación de Nausícaa e Odiseo están perdidos a día de hoxe (como é o caso de Sófocles) ou quedaron sen rematar (coma a *Nausícaa* de Goethe). A traxedia de Millán Picouto eríxese nun texto completamente orixinal no que se percibe un evidente influxo da epopea de Homero (co que mantén unha relación intertextual directa) pero no que se rastrea tamén a pegada do plan argumental de Goethe. Mais a súa visión da heroína trágica, unha Nausícaa practicamente inédita na tradición literaria occidental pola súa tenacidade e rebeldía, é determinante para constatar que esta é a primeira e plena reelaboración dun mitema que non acha correlatos dramáticos nos hipotextos de referencia. Picouto fai uso dunha técnica dramática depurada e ancorada aos preceptos formais da traxedia clásica, en claro contraste cunha lectura do mito innovadora e que sitúa á princesa feacia Nausícaa como unha das heroínas trágicas máis reivindicativas e feministas da literatura dramática galega contemporánea.

3.14. MEDEA DOS FUXIDOS (1984) DE MANUEL LOURENZO

3.14.1. Introducción: a obra e o seu contexto

Como ben sinala a estudosa Aurora López, ata os anos 80 non se atopa na literatura dramática galega ningunha reelaboración do mito de Medea e Xasón¹⁰⁷⁴, un feito que provoca certa sorpresa, dada a xa ampla relación de obras teatrais que incidiron (e reincidiron) noutros mitemas tan célebres coma os de Edipo ou Hipólito e Fedra. *Medea dos fuxidos*, de Manuel Lourenzo (1943) é a primeira achega a esta liña temática que trata o conflito trágico entre a princesa feiticeira da Cólquide e o líder da expedición dos Argonautas, cun claro propósito desmitificador, galeguizante e político.

Esta primeira Medea do teatro galego contemporáneo trae o mito ao noso pasado máis recente ao situar as coitas dos seus arquicoñecidos personaxes nun lugar e nun tempo absolutamente insólitos (López 2007: 109):

Medea dos fuxidos (1984) [...] nos lleva a la Galicia de la posguerra, donde encontramos un grupo de perdedores de la guerra, convertidos en guerrilleros refugiados en las montañas; entre ellos descubrimos a Jasón y Medea, que tiene un niño pequeño. Una traición de Jasón, personaje absolutamente detestable en sus principios y en sus comportamientos, hace que sus compañeros caigan en poder de los fascistas; Medea, una mujer admirable y luchadora, tomará venganza dando muerte a la madre de Jasón y a su propio hijo. La carga ideológica que anima tanto la ambientación de este drama como el perfil de los personajes es verdaderamente notable.

Hai unanimidade en establecer a data de composición de *Medea dos fuxidos* en 1984, ano no que concorre ao IV Certame Literario da Sociedade Filantrópico-Dramática de Ribadeo, no que

¹⁰⁷² Vid. Picouto 2001: 101-4, 119-21.

¹⁰⁷³ Vid. García Negro 2012: 231.

¹⁰⁷⁴ Vid. López 2002: [87].

acada o máximo galardón¹⁰⁷⁵. O texto permaneceu inédito durante vinte e cinco anos, ata que en 2009 saíu do prelo na escolma *Medea dos fuxidos e outras pezas*¹⁰⁷⁶, publicada pola editorial Biblos Clube de Lectores. Esta edición supuxo a fixación definitiva dunha obra á que o seu autor aplicou cambios significativos durante as máis de dúas décadas que esta permaneceu inédita, como lembra Aurora López anos antes da publicación da mesma (2002: 91):

La obra [*Medea dos fuxidos*] nunca fue representada ni editada, y hasta podríamos decir que está inconclusa: de hecho, yo manejo un texto mecanografiado que me ha facilitado generosamente su autor, advirtiéndome de que se trata de la primera versión, es decir, la presentada al certamen antes aludido; sin embargo, me advierte Manuel Lourenzo que desde entonces la ha retocado hasta en tres o cuatro ocasiones sin que el resultado le haya safisecho por completo, de tal manera que prefiere que se analice sobre el texto original, que no piensa publicar por el momento¹⁰⁷⁷.

Tanto Aurora López como previamente María José Ragué Arias (1991)¹⁰⁷⁸ levan a cabo sendos estudos sobre a aínda inédita *Medea dos fuxidos* recorrendo a copias mecanografadas ou manuscritas proporcionadas polo propio Manuel Lourenzo. No caso concreto de Ragué Arias (1991: 121), afirma que

la obra no ha sido publicada. Citamos del original que nos ha facilitado el autor junto a una amable nota fechada el 2 de Febrero de 1986, en la que decía: “Ni me acordaba de esta obra. El texto presente es un boceto basado en la obra premiada, que destruí y reescribiré cuando pueda.”

Mais López asegura que o orixinal manexado por ela non ten ese carácter inacabado que presume Ragué Arias, aínda que reconece que existen diferenzas¹⁰⁷⁹. Debido a estas circunstancias, *Medea dos fuxidos* foi durante largo tempo unha auténtica rareza no conxunto da produción literaria do propio Lourenzo, así como unha obra que presentaba variacións significativas en cada unha das copias analizadas polas citadas estudosas. Posiblemente, o afán perfeccionista do autor, que se enxerga após a lectura das investigacións de López e Ragué Arias, fose o principal motivo polo que esta obra non viu a luz antes. Ata o día de hoxe non consta ningunha representación da obra íntegra, mais si dun espectáculo no Estudo

¹⁰⁷⁵ “Por lo que se refiere a su fecha de composición, puede deducirse del hecho de concurrir al IV Certame Literario convocado en 1984 por la Sociedade Filantrópico-Dramática de Ribadeo, donde le fue concedido el primer premio por parte de un jurado especialmente cualificado, compuesto por dramaturgos y estudiosos de la literatura gallega (en concreto, Daniel Cortezón, Francisco Pillado y Anxo Tarrío).” (ibid. 91). Pola súa parte, Manuel Lourenzo admite esta datación aínda que con matices: “non lembro o ano da súa escrita. –Debeu de ser de finais dos setenta ou comezos dos oitenta do século pasado, a xulgar pola grafía orixinal e os caracteres tipográficos–.” (Lourenzo 2009: 9).

¹⁰⁷⁶ O volume inclúe outras obras do autor, entre as que destaca a cuarta aproximación de Lourenzo ao mito de Fedra e Hipólito, *Despois do temporal*. Completan a escolma *Informe da cidade opaca*, *Rodaxe*, *Elisa na chaira* e *Adelina morreu afogada*.

¹⁰⁷⁷ Nunha nota preliminar a *Medea dos fuxidos e outras pezas* o propio Manuel Lourenzo explica os criterios de edición desta obra, incidindo nos problemas xurdidos da composición de *Medea dos fuxidos*: “O criterio existe e é, saltando as distancias da escrita entre unhas pezas e outras, a “rareza” de cada unha delas a respecto do que o autor considera como o seu propio canon, quer dicir, a colección dos seus delirios máis frecuentes... Será por iso que desde 1984, en que *Medea dos fuxidos* levava un premio da Sociedade Filantrópico-Dramática, de Ribadeo, e a pesar de a obra ter sido estudada en ámbitos e publicacións universitarias, nunca a considereí terminada, nin sequera agora, en que ofrezco pouco máis do que un resumo do texto inicial, irremediabilmente destruído.” (Lourenzo 2009: 9).

¹⁰⁷⁸ Vid. Ragué Arias 1991: 91-7.

¹⁰⁷⁹ “Las citas que incluye en su trabajo Ragué coinciden bastante bien con el texto que yo poseo, pero su forma varía mucho [...]; por lo demás, el original que yo tengo no se trata de ningún boceto, sino de un texto completo, terminado, susceptible como cualquier otro de todas las revisiones que el autor quiera hacerle, pero desde luego en sí mismo concluido. Ya se ve, pues que mi estudio resultará por fuerza tan provisional como el original del drama, a la espera de que Manuel Lourenzo decida darlo por concluido y editarlo.” (López 2002: 92).

Casahamlet¹⁰⁸⁰ (A Coruña) no que se representou a súa escena terceira, baixo a dirección do propio Lourenzo e coa actriz Ana Hermida no papel de Medea o 15 de abril de 2010¹⁰⁸¹.

3.14.2. O tema na tradición

De todos os personaxes femininos cos que a mitoloxía grega nutriu o caudal literario occidental, Medea é unha das máis sobresaíntes, unha figura que ao longo dos séculos inspirou todo tipo de versións dende que Eurípides a convertese nunha imponderable heroína trágica. As orixes do mito que arrodea a esta heroína remóntanse ao coñecido Ciclo dos Argonautas, mais as lendas de Xasón e a súa gran expedición na busca do vélaro de ouro apenas se nos conservan na épica arcaica¹⁰⁸², con escasas alusións nos poemas homéricos, tanto na *Odisea*¹⁰⁸³ como na *Iliada*¹⁰⁸⁴, na *Teogonía* de Hesíodo¹⁰⁸⁵ ou nas obras hoxe perdidas ou fragmentarias atribuídas a Eumelo, neste caso as *Corintíacas*¹⁰⁸⁶. Son máis amplas algunhas referencias achadas na lírica, sendo o exemplo máis ilustrativo a *Pítica IV* de Píndaro¹⁰⁸⁷.

A pesar de que a historia de Medea está intimamente ligada a este episodio mítico, por actuar de enlace entre Xasón e os seus expedicionarios e a consecución dos seus obxectivos (facerse co vélaro de ouro na Cólquide e regresar vitorioso para reclamar o poder detentado polo rei usurpador de Iolco, Pelias), son os feitos acaecidos con posterioridade a esta empresa heroica os que a sitúan como unha figura literaria de primeira orde nas centurias posteriores. Segundo as versións máis coñecidas do mito, despois de que Medea interveña para destruír a un Pelias que se nega a entregar o goberno (facendo que as súas propias fillas o maten baixo a falsa convicción de que o rexuvenecerán), Xasón e Medea foxen a Corinto, cidade na que teñen lugar os infaustos sucesos que marcan o devir trágico da parella.

O mitema de Xasón e Medea en Corinto é posiblemente o máis coñecido de todos cantos implican á nosa heroína. Aínda que existen versións anteriores nas que a responsabilidade de Medea na morte dos seus fillos ou mesmo o seu *status* entre as xentes do lugar cambian de xeito considerable, como debeu ocorrer, por exemplo, nas propias *Corintíacas* de Eumelo antes mencionadas¹⁰⁸⁸; a fixación do mito levada a cabo por Eurípides establece que Medea, sentíndose traizoada e aldraxada por Xasón (quen decide abandonala a prol dunha unión máis

¹⁰⁸⁰ O Estudio de Teatro Casahamlet foi fundado na Coruña por Manuel Lourenzo e Santiago Fernández no ano 1998. Este proxecto con vocación profesionalizante abrangue unha escola teatral, unha compañía de teatro profesional, a Compañía Casahamlet, e unha publicación periódica, *Casahamlet, Revista de Teatro*, que se mantivo activa ata 2012. Ao longo da súa traxectoria, Casahamlet recibiu diversos recoñecementos, incluíndo o Premio Otero Pedrayo en 2011. Vid. Ferreira 2009; López 2002: 89-90; Lourenzo 19/02/2011.

¹⁰⁸¹ Vid. Biblioteca Virtual Galega 2019.

¹⁰⁸² “La antigua literatura épica sobre ellos [os Argonautas] se nos ha perdido, y el poema épico que lleva el nombre de los *Argonautica* es obra helenística, de un poeta erudito y anticuario, que en el siglo III a.C., en Rodas o en Alejandría, quiso competir con el viejo Homero: Apolonio de Rodas (escribía hacia el 240 a.C.). Se trata, pues, de una leyenda con tradición de cerca de 1000 años hasta su redacción más importante para nosotros, como un largo curso oscuro, del que sólo tenemos noticias indirectas y fragmentarias, con la excepción de dos obras muy interesantes: una oda de Píndaro (*Pit. IV*, compuesta en el 462 a.C.) y la *Medea* de Eurípides (431 a.C.).” (García Gual 2002: 31).

¹⁰⁸³ Vid. Hom. *Od.* 12. vv. 69-72.

¹⁰⁸⁴ Vid. Hom. *Il.* 7. vv. 467-9.

¹⁰⁸⁵ Vid. Hes. *Th.* vv. 956-62; 992-9.

¹⁰⁸⁶ Vid. Bernabé Pajares 1979: 248-53.

¹⁰⁸⁷ Vid. Allan 2002: 19-20.

¹⁰⁸⁸ “According to Pausanias, writing a travel guide in the second century AD, Eumelus, in a poem called *Corinthiaca* (c. 730 BC), related that Medea was invited by the Corinthians to be their queen and that she was unintentionally responsible for her children’s deaths. Notes by scholiasts (later commentators) on *Medea* line 264 cite a tradition that the Corinthians killed them, either in revolt against Medea as queen or in retaliation for her murder of Creon; they also add that her children were honoured by a cult in Corinth. In versions from Archaic Period there must have been at least two traditions concerning the children’s death; either that Medea killed her children unintentionally or that the Corinthians did. This seems to be one of the haziest areas in the stories about Medea and therefore one where Euripides was most free to innovate.” (McCallum Barry 2014: 24-5). Vid. García Gual 2002: 43.

proveitosa no eido social con Glauce, filla do rei Creonte), asasina aos seus propios fillos e á princesa corintia. A obra de Eurípides pon o foco na psicoloxía da heroína, protagonista case absoluta da traxedia, e na xestión dun plan de vinganza cuxo alcance sobrepasa os límites dun simple desengano amoroso ou dunha suposta irracionalidade propiciada polos celos¹⁰⁸⁹.

Medea de Eurípides estreouse nas Grandes Dionisias do 431 a.C., formando parte da triloxía trágica que completaban *Filoctetes* e *Dictis* (ás que se engadía o drama satírico *Os recolectores*), todas elas hoxe perdidas, e obtendo o terceiro premio. Sábese que esta non era a primeira achega de Eurípides ao personaxe, que xa tratara nas *Fillas de Pelias* (455 a.C.)¹⁰⁹⁰ e en *Exeo* (ca. 440 a.C.)¹⁰⁹¹, tamén perdidas e centradas nas habilidades máxicas do personaxe; e tamén se teñen noticias doutros tratamentos dramáticos a cargo de Esquilo¹⁰⁹² ou Sófocles¹⁰⁹³. Sobre a *Medea*, considerada a día de hoxe unha das traxedias máis perfectas do seu autor, correron ríos de tinta precisamente pola excepcional caracterización dunha heroína que monopoliza o curso da acción dramática, cuxa conduta é capaz de suscitar aversión e fascinación case a partes iguais. É precisamente a visión que Eurípides nos ofrece de Medea, repleta de arestas e matices, a que máis inflúe nas reescritas posteriores do drama.

Unha das claves para entender e analizar a Medea eurípidea é o motivo do infanticidio, un motivo ausente noutras versións do mito e que se considera innovación do propio Eurípides¹⁰⁹⁴. Na traxedia do ateniense, a heroína asasina aos seus propios fillos como resposta ás aldraxes de Xasón. Non cabe dúbida de que este é un motivo recorrente na traxedia grega (e especialmente na de Eurípides)¹⁰⁹⁵, dadas as implicacións ulteriores deste castigo e a súa repercusión no tecido social, sendo un dos máis horribles que se podían infrixir no seo da institución familiar a un varón, pois supoñía borrar de vez calquera posibilidade de perpetuación da estirpe¹⁰⁹⁶. Mais

¹⁰⁸⁹ Así o defenden autoras como Helene P. Foley (2003), amparándose en pasaxes concretas da traxedia eurípidea, como o último monólogo de Medea (Eur. *Med.* vv. 1021-80): “Those who read the monologue as a struggle between reason and passion view Medea’s story as a tragedy of sexual jealousy. In the famous closing lines of her monologue (1078-80), the irrational passion for revenge (*thumos*) provoked by Jason’s sexual betrayal is seen in their view to be at war with her rational *bouleumata* (deliberations/plans); passion wins. In my view, this is the Roman dramatist Seneca’s Medea, not Euripides’ Medea, whenever she explains her decisions, is proud of her intelligence and unashamed of the complex emotional and rational motives that she has for her actions; throughout the planning of her revenge, passion and reason explicitly operate in concert. Medea is quite capable of recognizing that emotion can lead her to make critical errors. At 485 (see also 800-802) she complains that she was more eager (*prothumos*) than wise when she allowed her love for Jason to lead her to commit crimes against her family and to depart from her homeland. She also knows that decisions can be arrived at through a suppression of passion by reason (although she uses no technical terms to this effect), but she never makes this a goal in her own decision making. This is partly because the control or devaluation of emotions by rational deliberation is an ethical mode that she associates with the despised Jason.” (Foley 2003: 246). Cfr. Coria 2015: 91-114; Pociña 2002: 240-7.

¹⁰⁹⁰ Vid. Allan 2002: 20; Cropp 2007: 284; Gibert 2017: 43; McCallum Barry 2014: 25-9; Varela Álvarez 2008: 249.

¹⁰⁹¹ Vid. López Férrez 2006: [31].

¹⁰⁹² Vid. García Gual 2002: 44.

¹⁰⁹³ “We do know that Sophocles produced several plays on different parts of the story. *Women of Colchis* (*Colchides*) dramatized events at the court of Acētes in Colchis; another called *Rootcutters* (*Rhizotomi*) dealt with Medea’s special skill with magic herbs. A fragment of *Scythian Women* (*Schytai*) shows that its subject was the return of the Argonauts and their escape from Colchis, and that the murder of Medea’s brother en route was part of the subject matter, as the fragment mentions that Aspyrtus and Medea did not have the same mother.” (McCallum Barry 2014: 26). Vid. Allan 2002: 20-1.

¹⁰⁹⁴ Vid. García Gual 2002: 43.

¹⁰⁹⁵ “The destruction of the kinship line is a major theme in tragedy. It provides the climax of Euripides’ *Trojan Women*, where Astyanax, Priam’s only surviving male descendant, is murdered: it is a reason why Medea chooses for Jason not his own death but the death of his new wife (on whom he could beget new heirs) and the deaths of his sons; it is the cause of Peleus’ tragedy in Euripides’ *Andromache*, when he hears the news of the death of his only son’s only son: “my family line (*genos*) is no more; no children remain to my household” (1177-8)” (Hall 1997: 105).

¹⁰⁹⁶ “Lo determinante en este caso no es el amor paternal (por otra parte tradicionalmente considerado inferior al maternal), sino, en un ámbito mucho más general, el papel de la descendencia en la colectividad griega. [...] No se trata aquí de afectos, sino de una *necesidad*. En una sociedad patriarcal como la helénica y que por añadidura no apuesta, como las sociedades monoteístas, por una vida “verdadera” después de la muerte, los hijos varones –y los de Medea lo son– constituyen el único eslabón capaz de vincular a un hombre con la inmortalidad. Por eso el Orestes esquileo afirma “no dejes que se pierda enteramente la semilla de Pélope; que así, aunque estés bajo tierra, no habrás muerto del todo” (*Coéf.* 503-504). De este modo

esta só é unha das moitas razóns que levan a Medea a tomar tan drástica decisión a fin de vingarse do home que a enganou e traizoou.

Descartado o móbil do crime paixonal, que se antolla simplista e ancorado a unha interpretación tradicional hoxe en día superada¹⁰⁹⁷, os motivos que empurran a Medea ao filicidio nada teñen que ver cun amor non correspondido nin coa paixón desmedida senón que obedecen a unha calculada premeditación na que a propia heroína ten moi en conta unha serie de factores, a saber, a súa condición marxinal como muller e estranxeira, a necesidade de dar cumprimento ao seu deber heroico e a obriga de manterse coherente na férrea defensa duns valores e dunha moralidade que Xasón non recoñece.

Por unha banda, Medea reivindicase como muller fronte a unha orde patriarcal¹⁰⁹⁸ que a exclúe e relega á subalternidade social: amosa a súa disconformidade con esta situación en varias ocasións ao longo do drama¹⁰⁹⁹, especialmente no que atinxe á súa subordinada posición dentro do matrimonio¹¹⁰⁰, e actúa en consecuencia, revalorizando e dando un novo significado tamén ao seu rol como nai. Para Medea, este debe ser un rol activo e non pasivo no que a súa capacidade de decisión con respecto aos fillos se equipare á do home, considerado na Grecia Clásica como único posuidor dos mesmos a todos os efectos¹¹⁰¹. Esta igualdade esténdese á

se explica que no sea Medea quien “necesita” a sus hijos, sino Jasón, ya que en la Grecia del siglo V la ascendencia materna carece de importancia, hasta el punto de que identificar a un hombre por relación a su madre equivalía a juzgarlo “hijo de padre desconocido” y, por tanto, bastardo. [...] Medea cumple una parte de su venganza en el asesinato de Glauce, no sólo deja truncados los ambiciosos proyectos de su consorte, sino que impide la posibilidad de que la princesa le proporcione una nueva descendencia. Así pues, con el asesinato de sus propios hijos Medea pone un fin definitivo a la estirpe de su esposo.” (Sala Rose 2002: 296-7). Vid. Burnett 1973: 21-3; Hall 1997: 104-5.

¹⁰⁹⁷ Vid. Morales Ortiz 2002: 109-28.

¹⁰⁹⁸ É importante destacar que Eurípides outorga un discurso propio á heroína, así como unha liberdade de movementos entre os espazos privado e público insólita nunha muller do seu tempo: “In *Medea* there is a striking contrast between the distraught “lyric” Medea heard from inside in 96-167 and the self-possessed “iambic trimeter” Medea, who comes out at 214 and holds her position before the door for over a thousand lines before re-entering at 1250 to kill her sons. Her initial emergence is before sympathetic female neighbors, but she stays to face and converse with five males: Creon, Jason, Aegeus, the tutor and the messenger servant. Abandoned by Jason, she is a woman without a male to represent her interests and thus, as often in the extreme situations of tragedy, must act on her own. Her opening words to the chorus are the reverse of the conventional apology for coming out. Instead the guards against being reproached for staying inside, immediately portraying herself as someone with a public persona and sensitive to the proprieties of social interaction. Medea not only appropriates male discourse and values in this play; she also has a mobility untypical of the female, or at least of a Greek female.” (Mastrorade 2010: 252).

¹⁰⁹⁹ Especialmente no primeiro monólogo pronunciado pola heroína (vid. Eur. *Med.* vv. 214-66), no que se achán sentencias tan contundentes como estas nos versos 230-1, πάντων δ' ὄσ' ἔστ' ἐμψυχα καὶ γνώμην ἔχει/ γυναικῆς ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν (“De todo canto ten vida e pensamento,/ as mulleres somos a criatura máis desgraciada.”), ou nos versos 248-51: λέγουσι δ' ἦτ' ἄς ὡς ἀκίνδυνον βίον/ ζῶμεν κατ' οἴκους, οἱ δὲ μάρνανται δορί./ κακῶς φρονοῦντες: ὡς τρις ἂν παρ' ἀσπίδα/ στήναι θέλοιμ' ἂν τ' ἄλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ. (“E din que nós [as mulleres] levamos unha vida carente de perigo/ nas nosas casas mentres eles combaten coa lanza,/ mais razoan torpemente, pois tres veces preferiría eu/ permanecer onda o escudo que parir unha soa vez.”).

¹¹⁰⁰ Así se aprecia en Eur. *Med.* vv. 232-7: ἄς πρῶτα τ' ἐν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῇ/ πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος/ [λαβεῖν: κακοῦ γὰρ τοῦτ' ἔτ' ἄλγιον κακόν]./ κὰν τῶδ' ἀγὼν μέγιστος, ἢ κακὸν λαβεῖν/ ἢ χρηστόν: οὐ γὰρ εὐκλεεῖς ἀπαλλαγαι/ γυναιξίν οὐδ' οἶόν τ' ἀνήνασθαι πόσιν. (“Pois, primeiramente, é necesario que merquemos cun excesivo gasto de diñeiro/ un esposo, e así conseguir un dono do noso corpo./ E esta é unha desgraza aínda máis dolorosa./ E a maior das probas consiste en conseguilo malo/ ou bo, dado que as separacións non lle dan boa fama/ ás mulleres, nin lles é posible repudiar ao esposo.”). Medea desenvolve a súa pesimista visión do matrimonio nos seguintes versos 238-51. Vid. Cavallero 2004: 43-67; Varela Álvarez 2008: 268-9.

¹¹⁰¹ Esta idea ten un fondo gromo na cultura grega e acha a súa xustificación nunha enrevesada explicación *ad hoc* que non só involucra ao mito: “Jasón [...] lamenta la dependencia que el hombre tiene de la mujer para su procreación, que no hace sino poner de manifiesto la “degeneración” del hombre griego con respecto al ideal de su origen autóctono. A los griegos les resultó difícil conjugar la concepción de la autoctonía con la realidad natural de la procreación. El *Ion* de Eurípides es una manifestación de este esfuerzo por conjugar lo mítico con lo obvio y darle un puesto a la mujer en la generación de descendencia. No obstante, acude en ayuda del mito una concepción de índole “científica” que puede constituir su complemento lógico: la teoría embriológica. Según esta, la mujer es un mero receptáculo que acoge provisionalmente la semilla del hombre, verdadero y único engendrador. Por lo tanto, en su origen, la semilla del hombre ateniense surgiría de la tierra para después resignarse a ir pasando sucesivamente de mujer a mujer (es decir, de recipiente en recipiente) a lo largo de las generaciones. Así se entiende la naturalidad con la que Jasón estima que su descendencia, la ame o no, le pertenece. Medea no es sino un albergue provisional o un “molde femenino en el que el macho imprime”, como expresa bellamente Esquilo en *Las Suplicantes*

libre disposición da vida destes como o faría un varón¹¹⁰² ante a posibilidade de que se vexan humillados e degradados, tamén se o pai ten novos fillos coa madrastra¹¹⁰³.

Por outro lado, está a súa condición de forasteira, véndose atrapada e desamparada nunha patria que non é a súa após o abandono de Xasón¹¹⁰⁴. Mais a ollos da audiencia ateniense, Medea é, ante todo, unha bárbara que pola súa procedencia non pode asumir os valores que se lle supoñen á patria de acollida e que entroncan co espírito da πόλις democrática. Esta ben diferenciada escala de valores da bárbara Medea ten máis puntos en común coa moral arcaica e aristocrática propia dos heroes homéricos e, polo tanto, é obrigada a análise deste parangón á hora de dar resposta aos interrogantes que suscita a realización do seu deber heroico co infanticidio. Violeta Varela Álvarez (2008) resume con precisión como esta moral heroica¹¹⁰⁵, vencellada a outro tempo e outro lugar, se manifesta en Medea (Varela Álvarez 2008: 270):

Medea sí reacciona como una bárbara, en el sentido de que procede de una sociedad más parecida a la Grecia homérica que a la *pólis* en la que la ha introducido Jasón. Debido a esto, actúa de acuerdo con leyes muy distintas a las codificadas en el derecho griego, en un mundo donde la violación de los juramentos se paga con sangre¹¹⁰⁶. Medea defiende su alianza y unión con Jasón hasta el punto de sacrificar a su propio hermano, abandonar su hogar y entregarse por completo a una vida de esposa griega, pero al ser traicionada, esas nuevas reglas por las que había aceptado regir su vida desaparecen y se imponen los viejos códigos no escritos. Medea no está loca. ¿Que sus actos son terribles? Sí, pero, ¿no fueron todos los héroes desmesurados en sus acciones?, ¿no es excesivo que Aquiles presencie impertérrito cómo cae todo el ejército griego por un motivo tan nimio como lo pueda ser una esclava?¹¹⁰⁷ Jasón se trae consigo a una habitante de otro mundo, un espacio prepolítico donde la libertad se gana luchando y arriesgando la vida, pero no en las categorías del ejército de ciudadanos constituido en la *polis*; un mundo donde los juramentos han de cumplirse; un mundo que, si es traicionado, reaccionará con usos antiguos; un mundo donde la venganza sigue siendo algo legítimo.

En suma, a vinganza de Medea non se reduce a unha cuestión amorosa e a heroína non está castigando de forma despiadada e entolecida o adulterio de Xasón. Como ben lembra Varela

(vv. 282-283), tanto en lo que respecta a la semilla como a la crianza de su fruto.” (Sala Rose 2002: 301). Vid. Varela Álvarez 2008: 264-6.

¹¹⁰² “Teniendo en cuenta la corriente de pensamiento que pretende convertir al hijo en una prolongación exclusiva del padre, parece lógico que cuando Medea piensa en cuál sería la forma más cruel de vengarse de su infiel marido, llegue a la conclusión de que debe matar a los hijos que éste le dio. Pero también cabría preguntarse si, al asesinar a sus hijos, Medea no está demostrando hasta qué punto la descendencia puede pertenecer a una madre. [...] Sólo considerando esta violenta renuncia a su prole al mismo tiempo como protesta contra la exclusión del universo del erotismo –de la que cree haber sido objeto en calidad de madre– y como la prueba más contundente de que sus hijos le pertenecen, como la única recuperación posible de sus derechos de madre, se revela el carácter esencialmente *trágico* de la figura de Medea.” (Iriarte 2002: 168-9).

¹¹⁰³ “Partiendo de la hipótesis sostenida por una de las tendencias del feminismo teórico, los hijos son fuerza de trabajo producida por la mujer de la que se beneficia el padre; sería lógico en este sentido que Medea no quisiera permitir que sus hijos fueran utilizados como tal por Jasón. Finalmente, el propio Eurípides en *Alcestes* nos muestra la desgracia que supone para unos niños, el ser educados por una madrastra que tendrá hijos propios. [...] Su amor de madre la inducirá a preferir dar muerte a sus hijos que condenarlos a una vida desgraciada de esclavitud.” (Ragué Arias 2002: 63-4).

¹¹⁰⁴ Eur. *Med.* vv. 253-8: σοὶ τ ἐν πόλις θ' ἦδ' ἐστὶ καὶ πατὴρ δόξου βίου τ' ὄνησις καὶ φίλων συνουσία./ ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὖσ' ὑβρίζομαι/ πρὸς ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λελησμένη./ οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ/ μεθορμίσασθαι τῆσδ' ἔχουσα συμφορᾶς. (“Ti tes aquí a túa cidade e a casa do teu pai,/ a comodidade da túa vida e a compañía dos amigos,/ pola contra, eu estando soa e sen cidade, padezo as aldraxes/ do meu home, collida como botín dunha terra bárbara,/ sen nai, nin irmán, nin ningún outro parente/ ao que ancorarme e así arredarme do meu infortunio.”).

¹¹⁰⁵ Vid. Rehm 1989: 97-115.

¹¹⁰⁶ Vid. Flory 1978: 69-74.

¹¹⁰⁷ Varela Álvarez desenvolve máis exhaustivamente esta comparación entre Medea e os heroes homéricos, especialmente con Aquiles (vid. Varela Álvarez 2008: 274-82).

Álvarez, “en *Medea* están en juego Ideas, no sentimientos¹¹⁰⁸” e por riba de todas estas variables xa vistas, que son moi importantes para comprender ao personaxe, prima a salvagarda da súa propia liberdade individual, que se manifesta en todos e cada un dos seus medidos e moi pensados actos (Varela Álvarez 2008: 274):

Medea no mata a sus hijos porque su psicología le impela a ello, sino que los mata cumpliendo su deber como personaje heroico. ¿Significa esto que ella no es responsable de sus actos? Por supuesto que no. En Medea hay responsabilidad porque hay libertad, y esto es lo importante. En Eurípides lo trágico muchas veces no era el destino, sino el tener que hacer lo que el deber exige.

Por todo isto, a interpretación da *Medea* de Eurípides nos nosos días aínda pode abrir un estimulante debate: non resulta doado dar coas que deberon ser as verdadeiras intencións do autor ao situar como protagonista do seu drama a unha heroína destas catacterísticas¹¹⁰⁹, mais é precisamente o feito de que a discusión nunca acabe de estar pechada o que consegue insuflar unha nova vida literaria ao mito¹¹¹⁰, tamén na dramaturxia galega da man de Manuel Lourenzo.

3.14.3. Estrutura e liñas argumentais

Medea dos fuxidos é un “poema escénico en sete escenas¹¹¹¹” que non sempre gardou a estrutura formal que se aprecia na versión publicada. Segundo Aurora López (2002), o orixinal no que baseou as súas indagacións tiña en orixe un prefacio e tres actos¹¹¹², a razón de tres escenas para o primeiro e terceiro acto e unha única escena para o segundo. A versión definitiva do texto, que é a que manexaremos neste estudo, prescinde da división en actos e cinguese á subdivisión por escenas.

A relación de *dramatis personae* comprende cinco únicos personaxes¹¹¹³, mais o protagonismo da obra límitase a Medea, Xasón e a vella (que resulta ser a nai de Xasón), sendo as aparicións do neno e os gardas máis anecdóticas. Nesta ocasión, os acoutamentos son menos amplos e precisos que noutras obras do mesmo autor (como, por exemplo, *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca*), co cal, achamos indicacións espazo-temporais tan sucintas como “Monte. Inverno.¹¹¹⁴”

A escena primeira (Lourenzo 2009: 12-4) presenta a Medea e Xasón sendo detidos por un cabo da garda civil na ponte en plena noite. O garda pídelles que se identifiquen e leva con el a Xasón como parte dun pacto para o desarme dos guerrilleiros do monte que esperta certos receos en Medea (ibid. 13-4):

XASÓN

Fixemos un trato, non te lembras? A nosa rendición contra o desarme da partida. E garantías para os tres.

MEDEA

Mais ti acreditas nesa xente?

¹¹⁰⁸ Ibid. 274.

¹¹⁰⁹ Vid. Pedreira Sanjurjo 2013: 36-7.

¹¹¹⁰ Son tantas e tan variadas as reescritas deste mito na literatura universal que resulta case imposible mencionalas todas, sendo algunhas das máis coñecidas e influentes a traxedia latina de Séneca ou a reescrita dramática contemporánea de Jean Anouilh. Nos volumes coordinados por Aurora López e Andrés Pociña ofrécese unha extensa relación de obras procedentes de todas as épocas e dun amplo espectro de sistemas literarios. Vid. López & Pociña 2002; Pociña & López 2007.

¹¹¹¹ Vid. Lourenzo 2009: [11].

¹¹¹² Vid. López 2002: 92-6.

¹¹¹³ Vid. Lourenzo 2009: [11].

¹¹¹⁴ Ibid. [11].

XASÓN

Calma. Todo foi pactado. Deixa de te preocupar. Agora teño que ir con eles, mais axiña hei voltar e entón o tempo será todo noso... Tempo de paz, tras esta guerra que nos baleirou.

MEDEA

Da guerra nunca receei. Receo desta paz que me rouba unha noite.

Con todo, Medea accede a marchar co fillo de ambos, que apenas ten un mes de vida, á casa da vella. E neste fogar arranca a segunda escena do drama (ibid. 15-9), na que a anciá lle refire a Medea o pasado de Xasón e as circunstancias nas que morreron os seus pais (ibid. 15):

Un día os gardas encontraran uns fuxidos e aquilo fora a morte para todos. Só Xasón, que andaba fóra, a mocear, se zafara das balas. Mais á volta, en vendo os corpos aí na cerca, non o pensara dúas veces e botárase ao monte. Até o día de hoxe, en que a prudencia aconsellou parar...

A vella acaba por revelarlle a Medea todos os segredos que Xasón lle ocultara e as verdadeiras condicións do pacto que asinou cos gardas e o cacique da vila, o Caranguexo, vendendo aos seus compañeiros de loita a unha morte segura a cambio da súa propia vida e seguridade (ibid. 16-7):

VELLA

Non o sabes? Se cadra, é o mellor para todos... Eses fuxidos non quixeron entregarse. Preferiron continuar no monte, malia o trato que Xasón fixo por todos... Agora teñen o que mereceron... E ti, podes durmir tranquila xa.

MEDEA

Iso que dis, muller, é unha infamia. Xasón nunca sería quen de abandonar os compañeiros, e moito menos de entregalos aos nosos inimigos... Non, el non faría iso. O acordo fora baixo a condición de eles deixaren o monte sen garda, para os nosos poderen fuxir... Había un home aquí, na vila, que resolvería... Quen é ese home? Coñécelo ti?

VELLA

Non pensaba contarche o que sei, pois non te imaxinaba tan incauta... Xasón fixo o que fixo por el, mais tamén por ti e polo meniño. As nosas vidas eran o primeiro. E non me digas que iso che resulta tan difícil de entender. O teu home tratou coa autoridade o paresamento da partida... Foi obrigado a formar no pelotón que fusilase os vosos compañeiros, e mesmo a cavar o foxo onde habían ser enterrados... Iso é o que estará a facer agora, se as cousas non se torceron...

Medea é incapaz de crer as palabras da vella e intenta escapar na procura de Xasón (“Tras el. Non confío no que dis¹¹¹⁵”), pero a vella impídello descubríndolle a súa enésima mentira, pois a última parte do trato establece que Xasón debe abandonar a Medea e o seu fillo para casar con Lucinda, a filla do Caranguexo (“El ten vellos compromisos... Por exemplo, un amor que non medrou como debera e que agora lle salta ao camiño, pois ela é a filla do home que o salvou... O Caranguexo.¹¹¹⁶”). Medea segue sen aceptar as palabras da vella e carga contra ela (“Agora sei que te puxeron nesta casa para me renderes, bruxa. E serían os inimigos de Xasón...¹¹¹⁷”),

¹¹¹⁵ Ibid. 17.

¹¹¹⁶ Ibid. 18.

¹¹¹⁷ Ibid. 18.

pero finalmente esta última logra retela na casa e a heroína réndese á evidencia (“Eu tamén imaxinei que o coñecía...¹¹¹⁸”).

A escena terceira (ibid. 20-4) é acaparada por un longo monólogo en verso a cargo dunha Medea decepcionada e desenganada que “tremecente no leito [...] rememora do amor os precipicios¹¹¹⁹” (ibid. 20):

El adorábame, sabías?
E que dicir da teima
que puña en atraparme
alí onde tempo houber:
na touza, nun camiño,
nas pedras, sobre a herba,
de día, de noite, ao raso,
con sol, con frío, na braña,
se enxoito non había...
Ves esta cicatriz?
E estoutra? Son as marcas
do macho que se ensaña
coa femia.

A heroína expón as dificultades ás que se enfrenta a muller namorada dun home (“Canto máis o home/ das nosas mans se esgũe,/ mais a nosa ansiedade/ o seu furor reclama.¹¹²⁰”), amosa certa confianza en Xasón, volvendo negar a posibilidade dun abandono que xa é efectivo (“Eu sei que o meu Xasón/ non é quen de deixarme/ por ningunha muller/ que o lazo lle botase...¹¹²¹”), pero, sobre todo, manifesta o seu “temor” polo cambio do seu amado, quen puido ter esquecido e renunciado aos ideais polos que loitaba (ibid. 23):

O temor non é
de moza que o enlouqueza,
levándolle os sentidos,
roubándolle a memoria;
mais da foula dos seus
amigos e comparsas...
Temor de que lle rouben
memorias da montaña,
dos tiros, dos asaltos,
das mortes impensadas.

Mais, cara o final do soliloquio, Medea confésase temerosa do que ela mesma poida chegar a facer de confirmarse a súa traizón (“Temor de me chamar/ muller e de pagarlle/ con sangue... Eu teño medo/ de min, non de Xasón.¹¹²²”).

A escena cuarta (ibid. 25-9) volve xirar en torno a Medea e a vella. As peores sospeitas de Medea fanse realidade e descobre a verdade sobre a súa suposta valedora: por unha banda, a vella resulta ser a verdadeira nai de Xasón, que tivo ese fillo xunto co home do matrimonio asasinado polos gardas cuxa historia lle referiu antes a Medea (ibid. 26):

¹¹¹⁸ Ibid. 19.

¹¹¹⁹ Ibid. 20.

¹¹²⁰ Ibid. 22.

¹¹²¹ Ibid. 23.

¹¹²² Ibid. 24.

MEDEA
 De maneira que a historia dos pais que aquí moraban debe ser unha trola fantástica...
 VELLA
 Non é ningunha trola. Matáronos aí fóra, como penso que che dixen...
 MEDEA
 Mais non eran os pais de Xasón...
 VELLA
 El, si...
 MEDEA
 E ela?
 VELLA
 Ela era unha boa muller... Pediume o fillo para crialo... E nunca lle ocultou ao neno a súa orixe... Estoulle moi obrigada

A vella conta como entregou aquel fillo á esposa do pai de Xasón para que non fose criado como un bastardo, intentando esquivar as cuestións relativas á violenta morte dos mesmos. Pero Medea non cesa de interrogala e está decidida a descubrir toda a verdade sobre os pais de Xasón, así como as circunstancias da súa traizón. Nun tenso diálogo, a vella acaba recoñecendo en primeiro lugar o seu total coñecemento respecto aos plans do seu fillo e o Caranguexo, cos que colabora en todo momento, especialmente ao transmitirle a Medea a seguinte proposición (ibid. 28):

Un día apareceron no barranco, con dous tiros na cabeza... Entón non eran raras as vinganzas... Xasón botouse ao monte, e iso foi todo o que houbo... Mais agora está a salvo, grazas a don Miguel... E se foses honesta, ti tamén axudaría... De marchares agora, ninguén che faría mal ningún. Poderías vivir co diñeiro que che desen..., que che dese o Caranguexo... E o rapaz estaría sempre ao lado do pai e da nai adoptiva, e mais nunca tería necesidades...

Medea inquire insistentemente á vella sobre o asasinato dos pais de Xasón (“Fuches ti?¹¹²³”), abondándolle o seu silencio para despexar as súas poucas dúbidas e comprobar definitivamente que foi ela a que entregou aos pais de Xasón para que os matasen (“como conseguiches que Xasón non o soubese? Que non se decatase de que eras a asasina do seu pai? Foi unha idea túa ou dese home o de libráreste dos vellos?¹¹²⁴”). A negativa de Medea a marchar e quitarse do medio é tallante (“E agora quéreste zafar de min... Pensas que vou ser unha presa fácil?¹¹²⁵”) e ela mesma mata á vella.

A quinta escena (ibid. 30-1) consta de novo dun monólogo a cargo de Medea. Esta prepara o seu plan de vinganza contra Xasón mentres cociña unhas filloas feitas co sangue da vella (ibid. 30):

As túas filloas, vella.
 Agasallo de sangue para quen quixer.
 Eilas na artesa, a túa xáciga.
 Xantar de festa para quen as fixo.
 Panos de angustia para o convidado.
 Polo teu sangue, solimán magnífico;

¹¹²³ Ibid. 29.

¹¹²⁴ Ibid. 29.

¹¹²⁵ Ibid. 29.

pola túa morte, saberá Xasón
do cruel veneno da mentira. Cando
a túa substancia teña degustado,
un nome, vella, o teu, virá seguido
para que nunca máis ose chamarlle
á vida compañeira.

Ao remate da escena, tamén lle dá morte ao fillo que tivo con Xasón mentres lle canta agarinosamente (“Acouga, meu amor, durme o teu soño,/ de espumas, en silencio, tenramente,/ como un anxo gozoso que sulcase/ o ceo de algodón, con doce música...¹¹²⁶”), anticipando a culminación das súas represalias.

Na sexta escena (ibid. 32-5) Xasón vai ao encontro de Medea na casa vella co propósito de confesarlle as súas verdadeiras intencións. Medea reprochalle que vendese a unha morte segura aos seus compañeiros do monte por salvarse a si mesmo e facerlle crer a Medea que os estaba salvando (“Eu pensei que os da nosa partida foran salvos polo noso sacrificio... E resultou ser todo unha traxedia e o que acharon os coitados foi a morte máis infame ás túas mans.¹¹²⁷”). Xasón argumenta que todo canto fixo foi por el mesmo mais tamén por Medea e o neno (“Fun un covarde, si... [...] O certo é que non vin outro camiño para vos salvar de morte cruel ou, no mellor dos casos, dunha vida de miseria... [...] rógoche que me comprendas...¹¹²⁸”). Logo requírelle que lle entregue o fillo para ser criado por el e Lucinda, a súa nova esposa (“El non se vai... Tratei o tema con Lucinda, e ela está pronta a crialo, xunto cos que teñamos no futuro...¹¹²⁹”). Medea, nunhas respostas cargadas de ironía, accede a entregarllo, mais o que realmente lle pon nas mans é o cadáver do seu fillo, así como uns “freixós” feitos co sangue da nai de Xasón (ibid. 35):

Aquí o tes, enfardelado, vestido de paz perpetua... Canto á vella, boteina a durmir na artesa, tras tirarlle o sangue que precisaba para facer os freixós de que tanto gustaches... [...] Devólvoche o teu sangue, Xasón. Ambos mortos levan no corazón a marca da túa faca... Se aínda tes lei de home, farías ben en enterralos onde os mortos non se extinguen, na memoria...

Medea “desaparece” e a sétima e última escena (ibid. 36) pecha a traxedia sen diálogo ou intervención algunha, amosando a Xasón “impotente”, recollendo “os corpos irtos da nai e do rapaz, para choralos.¹¹³⁰”).

3.14.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

En *Medea dos fuxidos* apréciase unha subversión do mito que, malia a súa transgresora lectura política, toma gran parte da súa estrutura dramática, personaxes e motivos da versión trágica de Eurípides, cuxa máis salientable excepción é a supresión do coro. Non cabe dúbida de que o traxediógrafo ateniense foi o modelo a seguir e así o recoñece o propio Lourenzo en anteriores versións da súa obra¹¹³¹. Por conseguinte, o mitema da Medea en Corinto é

¹¹²⁶ Ibid. 31.

¹¹²⁷ Ibid. 34.

¹¹²⁸ Ibid. 34.

¹¹²⁹ Ibid. 35.

¹¹³⁰ Ibid. 36.

¹¹³¹ Así o recolle Aurora López (2002) na análise do prefacio, eliminado na versión editada de *Medea dos fuxidos*: “Manuel Lourenzo coloca en cabeza de su texto un breve Prefacio, de algo más de una página, donde ofrece algunos datos que pueden ser interesantes para conocer su planteamiento escénico de *Medea dos fuxidos*, y el ambiente de la obra. Del desarrollo dramático del mito señala las múltiples posibilidades de interpretación, “como en toda boa historia”, y recuerda que, partiendo

claramente predominante nesta singular reescrita na que a vinganza da heroína trágica non só responde ás aldraxes dun Xasón aínda máis degradado a unha condición pusilánime e covarde, senón que resarce unha traizón colectiva moito máis grave a ollos de Medea. Lourenzo recolle case todos os trazos argumentais que eran claves en Eurípides, incluíndo por suposto o infanticidio, e, sobre todo, presenta unha Medea puramente clásica na súa caracterización malia a desubicación dun drama sometido a un proceso de desmitificación e de adaptación cultural (Cendán Teijeiro 2015: 180):

Nas dúas obras [*Medea* e *Medea dos fuxidos*] consérvase a dualidade da traxedia: a presenza do mito fronte aos novos ideais sociais. O feito de que Manuel Lourenzo manteña esta funcionalidade implica que está intentando manter a conexión coa traxedia clásica, establecendo un proceso de comunicación de gran profundidade literaria entre ambas as dúas. En segundo lugar, non hai dúbida de que o dramaturgo galego tras a lectura da traxedia procedeu a realizar unha comprensión intelectual do seu contido, facéndose patente, na reconversión en *Medea dos fuxidos*, a súa visión interpretativa e crítica da obra grega. Por outra parte, en ocasións o dramaturgo galego xera contraposicións evidentes co texto orixinal, avivando, máis se cabe, o proceso de comunicación literario entre ambas as dúas obras. Nalgúns casos faise evidente, incluso, que o poema escénico galego necesita do orixinal grego para poder ser entendido na súa plenitude. O grao de dependencia é, por tanto, moi elevado en tanto que hai trazos importantes dos protagonistas de *Medea dos fuxidos* que non poden entenderse correctamente sen a previa lectura da *Medea* euripídea. Por último, os personaxes mantéñense fieis á caracterización empregada xa por Eurípides na traxedia grega, presentando poucos trazos de carácter orixinal con respecto ao seu precedente.

A Medea esbozada por Manuel Lourenzo conserva moitos dos riscos que lle foron conferidos por Eurípides, malia estarmos ante un mito fundamente secularizado¹¹³² nesta reescrita. Son precisamente estes riscos heroicos tan problemáticos para algunhas interpretacións posteriores da traxedia os que para Lourenzo configurarían unha visión positiva da heroína (López 2002: 97):

El tema de Medea [...] ha suscitado incontables interpretaciones [...] debido sobre todo a un desco de dar explicación a la enormidad que comete esta mujer dando muerte a sus hijos, a los que adora, movida por el sentimiento, polivalente o múltiple según las diversas interpretaciones que se le han dado, al verse abandonada por Jasón. A partir de aquí, vemos que los reelaboradores del tema [...] suelen tomar partido a favor o en contra de Medea, con independencia de que siempre les une a ella una simpatía (en el significado etimológico de la palabra), que les mueve a ese intento de explicar su comportamiento. En este sentido, la posición de Manuel Lourenzo resulta absolutamente clara: su Medea es una mujer de sentimientos rectos y profundos, que siempre ha procedido y procede de forma moralmente correcta en

de Eurípides, fueron multitud los dramaturgos que reescribieron el drama. El hecho de que cite nominalmente tan sólo a Eurípides parece ofrecernos la clave del precedente en que se basó fundamentalmente, cosa interesante, pues la gran originalidad del tratamiento textual distancia mucho su texto de sus posibles modelos: la Medea de Lourenzo podría remontar a la de Eurípides, a la de Séneca o incluso a otras posteriores por lo que al argumento se refiere, si bien, [...] su concepción del personaje central resulta más cercano a la concepción del trágico griego.” (López 2002: 92).

¹¹³² Na propia *Medea* de Eurípides as divindades non teñen maior relevancia, agás no último momento do drama no que se tería producido un *deus ex machina* que salva á nosa heroína dun castigo seguro polos seus crimes mediante un carro alado enviado polo mesmo Helios, ao que se fai mención en Eur. *Med.* vv. 1321-2 e cuxa posterior representación iconográfica dá unha idea de como debeu ser na posta en escena (vid. Rodríguez Cidre 2017: 17-23).

su actuación como esposa, como madre, como implicada en unas circunstancias políticas especialmente difíciles.

Polo tanto, que queda da Medea de Eurípides nesta Medea atemporal que se nos presenta na Galicia da posguerra e que vingará a traizón que condena a algúns dos últimos loitadores contra o fascismo? A súa vinganza materialízase no único fillo que comparte con Xasón (en Eurípides eran dous), así como na nai do mesmo, e esta resulta nun acto dunha fonda carga simbólica polo que a traizón aos pactos¹¹³³ non só non debe quedar impune, senón que reclama un derramamento de sangue como castigo. A ofensa individual¹¹³⁴ mingua en comparación co irreparable agravio á causa coa que ambos, Xasón e Medea, se comprometeran. Ese é o pacto violentado que esixe a súa xusta reparación, a entrega dos fuxidos no monte que aínda perseveran na batalla contra o totalitarismo e o sometemento de Xasón ao cacique a cambio dun fato de privilexios detentados polos vencedores. A moral heroica da Medea clásica reverte aquí nunha moral cívica identificada cos principios da loita antifascista, sendo os procedementos para defendela idénticos aos que se vían no hipotexto de Eurípides.

Con todo existen diferenzas de certo calado entre esta Medea e a Medea de Eurípides. A primeira delas é precisamente ese sentimento amoroso polo Xasón guerrilleiro que o seu correlato clásico non posuía con respecto ao líder dos Argonautas. Claro exemplo disto é o longo parlamento en verso de Medea na escena terceira (vid. Lourenzo 2009: 20-4), unha extensa monodia na que se contesta cunha reflexión máis ben calada e reservada ao ámbito privado o que na obra do autor grego era unha proclama pública pola súa dignidade e liberdade individual¹¹³⁵. O dramaturgo galego reescribe o celeberrimo monólogo da heroína de Eurípides¹¹³⁶ intercambiando case todas as ideas expostas pola feiticeira da Cólquide no hipotexto de referencia por unha exaltación erótica dos días felices ao carón do seu amado, polo que vai ser abandonada¹¹³⁷. O bucólico monólogo de *Medea dos fuxidos*¹¹³⁸ céntrase máis no aspecto paixonal que no racional, aínda que este último tampouco se descoida por completo, especialmente cando Medea comeza a enumerar os problemas que se poden dar na intimidade da parella debido ás influencias de terceiros. Lourenzo desenvolve cunha maior amplitude (e desmitifica tamén) unha das moitas diverxencias entre a conduta masculina e feminina das que

¹¹³³ Para a Medea eurípidea, a fidelidade aos pactos selados é capital e así llo transmite a Xasón, pois non só se trata dun compromiso adquirido entre dous iguais senón que os propios deuses actúan como testemuñas desta alianza inquebrantable (Eur. *Med.* vv. 492-5): ὄρκων δὲ φροῦδῃ πίστις, οὐδ' ἔχω μαθεῖν/ εἰ θεοῦς νομίζεις τοὺς τὸτ' οὐκ ἄργειν ἔτι/ ἢ καινὰ κείσθαι θέσμι' ἀνθρώποις τὰ νῦν./ ἐπεὶ σύνοισθ' ἄ γ' εἰς ἔτ' οὐκ εὐορκὸς ὢν. (“Esvaeceuse a confianza nos pactos e non son quen de saber/ se cres que os deuses de antes xa non reinan/ ou se coidas que agora hai novas leis para os homes,/ porque es consciente de que non respectaches os pactos que selamos”).

¹¹³⁴ Unha das obsesións da heroína trágica de Eurípides, que tamén a achega ao tipo heroico homérico é o sentido da honra e o feito de que os seus inimigos se poidan burlar dela (vid. Rehm 1989: 97).

¹¹³⁵ Vid. Eur. *Med.* vv. 214-66.

¹¹³⁶ “Es la visión, de un dramatismo profundo y magistralmente elaborada desde el punto de vista poético, que la propia Medea nos hace de su relación con Jasón. [...] advierte con acierto Ragué Arias que resulta un “discurso comparable al parlamento de las mujeres de Corinto en Eurípides”; sin embargo, conviene precisar que ello es así sólo en la idea, porque en la expresión y el contenido es completamente distinto, ofreciendo un planteamiento general sobre la relación hombre-mujer de gran alcance” (López 2002: 99).

¹¹³⁷ Vid. Lourenzo 2009: 20-1.

¹¹³⁸ Son frecuentes neste monólogo as alusións á natureza que testemuña os encontros sexuais con Xasón evocados por Medea, unha natureza salvaxe que ampara o desexo duns amantes animalizados (“Ves esta cicatriz?/ E estoutra? Son as marcas/ do macho que se ensaña/ coa femia. Así era o seu/ comigo: unha batalla/ de igual a igual nos felgos,/ debaixo dos acivros;/ un remedar os lobos/ no bravo e no impaciente;/ un salvaxe rosmar”). Xunto co seu amado, Medea teme perder precisamente esa natureza que os agochou e coa que (“Temor de que no monte/ non haxa máis cabalos,/ nin xestas nos socialcos,/ nin na ribeira xuncos...”).

se facía eco a Medea euripídea: a posibilidade que ten o varón de saír momentaneamente do fogar e evadirse das tensións do οἶκος¹¹³⁹ (ibid. 22):

E é enton cando el se anica
e escusa as súas faltas
e foxe e adoutrínase
na rúa, na taberna,
de esmorga cos compinches,
rabaño que nos furta
a lei que el nos gardaba.
Por iso os inimigos
da femia namorada
non son as outras femias,
son os amigos del,
xa que un home non salta
dun leito compracente
para outro, que o seu salto
é o do leito á taberna.

Medea enfatiza estas atribucións masculinas incorporando elementos anacrónicos e moi identificados cos costumes masculinos galegos, como neste caso o paso da xeira na taberna rodeado doutros homes. Mais esta racionalidade non se detén aquí, pois Medea considera outras variables á hora de valorar o grao de traizón proferido por Xasón e que xa se distancian dese amor apaixonado que esta Medea si sentía por el. Medea teme o abandono mais tamén ten medo de que Xasón esqueza as súas ideas e os motivos que o impulsaron á loita contra os fascistas (ibid. 23):

O meu temor non é
de moza que o enlouqueza,
levándolle os sentidos,
roubándolle a memoria;
mais da foula dos seus
amigos e comparsas...
Temor que lle rouben
memorias da montaña,
dos tiros, dos asaltos,
das mortes impensadas.

En canto a Xasón, este resulta “máis antipático todavía que el personaje trazado por Eurípides”, segundo observa Aurora López¹¹⁴⁰. En verdade, as súas intervencións na reescrita de Lourenzo son considerablemente máis reducidas que no hipotexto de Eurípides, e mentres que nesta última o heroe intenta facer ver a Medea que a súa traizón non é tal recorrendo a unha retórica pouco convincente¹¹⁴¹, na obra de Lourenzo apenas é quen de explicarse por si mesmo, sendo

¹¹³⁹ Eur. *Med.* vv. 244-6: ἀνὴρ δ', ὅταν τοῖς ἐνδον ἄχθηται ξυνών./ ἔξω μολῶν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης/ [ἢ πρὸς φίλον τιν' ἢ πρὸς ἥλικα τραπεῖς]: (“Un home, cando se enche da convivencia,/ sae da casa e por un intre calma o desgusto do seu corazón/ [indo á casa dun amigo ou dalguén da súa mesma idade]).

¹¹⁴⁰ López 2002: 98.

¹¹⁴¹ “Jasón usa unos argumentos tan débiles y torpes para justificarse que es posible preguntarse si, o bien Eurípides no sabía argumentar mejor, o bien es que simplemente no lo deseaba. Por nuestra parte nos inclinamos hacia lo segundo. Eurípides está presentando a Jasón en una de las caracterizaciones más ruines que se han hecho nunca de un héroe en Grecia. Es más, se ha

completamente incapaz de artellar un discurso coherente nin de rematar unha frase, e sempre apelando á información que a vella puido terlle transmitido a Medea (ibid. 33-4):

XASÓN

Desculpa, por non ter falado antes do tema...

MEDEA

De cal tema?

XASÓN

Miña nai non che contou?

MEDEA

Ela contoume que era túa nai...

XASÓN

E non che falou de Lucinda?

MEDEA

De Lucinda?

XASÓN

A miña prometida... a filla do noso protector.

Con todo, o Xasón do poema escénico de Manuel Lourenzo si identifica como propias unha serie de calidades negativas que na *Medea* de Eurípides se negaba a recoñecer, aceptando ante a xa desenganada Medea que actuou movido polo medo e a covardía ao rexeitar o pacto que o unía a ela a prol doutro máis beneficioso para si mesmo, ofrecido polo Caranguexo (ibid. 34):

Fun un covarde, si... Mais eu tamén pensaba en ti e no neno... O certo é que non vin outro camiño para vos salvar de morte cruel ou, no mellor dos casos, dunha vida de miseria... Agora que o sabes todo, rógoche que me comprendas...¹¹⁴²

Medea dos fuxidos incorpora un personaxe que non acha parangón na traxedia clásica, a vella. Lonxe de empregar o estereotipo da ancianidade feminina para compoñer un trasunto da ama

señalado que las razones que esgrime Jasón para persuadir a Medea debían resultar ridículas a un auditorio ateniense, lo cual reafirma nuestro pensamiento acerca del deseo de Eurípides de ridiculizar a Jasón.” (Varela Álvarez 2008: 264).

¹¹⁴² Noelia Cendán Teijeiro (2015) explica con precisión a influencia de Eurípides nesta pasaxe concreta, que remitiría a Eur. *Med.* vv. 547-51. Nesta intervención de Xasón prodúcese unha adaptación textual na que a confrontación dos conceptos de audacia e covardía é clave para entender a degradación ética e moral do personaxe en *Medea dos fuxidos*: “Tanto na pasaxe grega como na galega relátase unha parte importante do proceso de razoamento de Xasón, no que lle expón a Medea a súa razón fundamental para abandonala: afastarse dunha vida de miseria mediante un casamento próspero, o cal, a xuízo do protagonista, resultaría beneficioso para ambos. No que ao texto grego se refire, sitúase, na traxedia grega, dentro dun discurso retórico elaborado por Xasón no que intenta, mediante artimañas retóricas, que a súa explicación sexa o suficientemente convincente para Medea. Dado que as palabras pronunciadas por Xasón na traxedia grega se insiren dentro dos mecanismos creados pola retórica, o discurso debe verse como unha elaboración literaria creada para buscar unha aceptación por parte do receptor da mensaxe, neste caso Medea, nunca como un ideal de verdade. Isto resulta fundamental para entender o proceso de adaptación de Manuel Lourenzo, pois Xasón defínese a si mesmo na pasaxe da traxedia grega como unha persoa intelixente e sensata. O dramaturgo galego, readapta esta concepción facendo que Xasón se autodefina a si mesmo como covarde. Para chegar á explicación de por que Manuel Lourenzo define a Xasón como covarde faise necesaria unha breve análise do texto grego [...] o adxectivo *sōphrōn* (sensato), empregado por Xasón para cualificarse a si mesmo como persoa prudente desde un punto de vista intelectual e moral, é o segundo elemento dunha escala valorativa: 1. *πρῶτα τὸν σοφὸς*: primeiro sabio (v. 548) 2. *ἔπειτα σόφρων*: despois sensato (v. 549) 3. *εἶτα σοὶ μέγας φίλος*: e despois un gran amigo (v. 549) [...] os termos *sophos* e *sōphrōn* cobran, en boca de Xasón, connotacións pragmáticas: a actuación que, allea aos valores tradicionais, asegura un benestar ao individuo, fronte ao uso en boca de Medea que parece interpretar ese mesmo referente desde a óptica tradicional dunha antítese *lógos/érgon* (palabra/obra). Precisamente, esta análise do emprego dos conceptos na traxedia grega é fundamental para entender o proceso de readaptación elaborado por Manuel Lourenzo. O dramaturgo galego fai que Xasón se autodefina como covarde conferindo, por tanto, a súa propia visión crítica do protagonista derivada dunha lectura profunda e minuciosa da traxedia grega e entendendo, polo tanto, que as virtudes e capacidades coas que Xasón se define son derivadas das artimañas da retórica que, con total claridade, resultan falsas.” (Cendán Teijeiro 2015: 174-5).

de Medea, personaxe de gran importancia no drama antigo¹¹⁴³, o autor galego opta por achegar un caracter innovador que dá unha nova dimensión ao conflito trágico. A vella, nai dun Xasón cuxa innobreza se estende á súa procedencia social como fillo ilexítimo dun home potente e unha criada, actúa de aliada e voceira do Caranguexo, figura caciquil que nos remite ao Creonte da traxedia orixinal pero que non intervén nin aparece no poema escénico de Manuel Lourenzo en ningún momento (tampouco o fai Lucinda, correlato de Glauce). Con Medea e o meniño desta ao seu cargo, a vella trata de prolongar o engano ata que o mesmo se volve insostible, desencadeándose o clímax do conflito trágico (que tamén implica a súa confesión como asasina do pai e da nai adoptiva de Xasón). Resólvese así, do xeito máis violento, a constante tensión que se aprecia ao longo do drama entre a vella e a súa protexida¹¹⁴⁴ (ibid. 27):

Díxome que Xasón traía familia e que ma deixaba encomendada. Eu preguntei os pormenores e acabei aceptando a misión... Que outra cousa podía facer? Nós debémoslle moito a don Miguel. Primeiro, que el apadriñara o meu Xasón, mesmo sendo nai solteira e unha criada de servir, que nunca na vida pasei de aí... Tamén é ben de agradecer o xesto que tivo contigo, permitíndoche vivir, malia seres unha rival para a súa filla e unha muller de vida desastrosa... Agora o neno poderá ter un honroso porvir na súa familia... De pensares coa cabeza acabarías aceptando o acordo que che ofrece.

A vinganza de Medea adquire unha curiosa forma na reescrita de Manuel Lourenzo, producíndose nela o máis salientable proceso de adaptación cultural de toda a obra e que nos retrotrae aos máis antigos ritos e costumes vencellados aos ciclos do agro e do rural galegos pero que tamén presenta riscos da tradición clásica. Aurora López destaca que “la brutal manera que imagina Medea para hacer comer a Jasón la sangre de su madre arranca uno de los usos más tradicionales del pueblo gallego y, por supuesto, no tiene paralelo en ninguna otra versión.¹¹⁴⁵”, polo tanto, esta é unha innovación aplicada ao mito que non pode pasar desapercibida para ninguén que se achegue ao texto. O castigo para Xasón resulta aínda máis atroz que na versión de Eurípides, pois este non só se ve privado da súa descendencia con todo o que iso implica para o seu *status* como varón libre, senón que participa dun festín antropófago “al modo de los horripilantes banquetes de los mitos de Tiestes, Tereo y otros¹¹⁴⁶”, sendo obrigado a devorar aos seus sen que sexa consciente e, como ben lle lembra Medea, séndolle devolto o seu propio sangue¹¹⁴⁷, cargando así coa dobre culpa de ambos asasinatos sobre as súas costas. Mais este motivo, que achamos naturalmente reconvertido por Lourenzo grazas á inclusión dun elemento cultural autóctono tan recoñecible para o público galego como é a elaboración de filloas de sangue após a matanza do porco, non deixa de ter trazos puramente clásicos como xa adiantaba a cita de Aurora López que alude aos mitos de Tiestes ou Tereo. Nestes diferentes episodios da mitoloxía grega, os vingadores ofrecen aos seus adversarios un banquete no que se serven os cadáveres dalgún dos seus conxéneres (polo xeral fillos, que adoitan ser nenos) como castigo ás súas ofensas¹¹⁴⁸. O Xasón de *Medea dos fuxidos* que degusta

¹¹⁴³ Vid. Llagüerri Pubill 2014: 89-131.

¹¹⁴⁴ Xa Ragué Arias (1991) destaca a diametral oposición que Lourenzo establece entre os personaxes da Vella e Medea: “la relación Vieja-Medea [...] supone el enfrentamiento entre dos actitudes humanas polarizadas, Medea es la nobleza de sentimientos elementales de gran fuerza, la Vieja es las fuerzas del mal, de la vileza, de la traición; Medea es la verdad, la vieja es la mentira.” (Ragué Arias 1991: 96).

¹¹⁴⁵ López 2002: 98.

¹¹⁴⁶ Ibid. 98.

¹¹⁴⁷ Vid. Lourenzo 2009: 35.

¹¹⁴⁸ “El canibalismo retrotrae al ser humano a la barbarie de los primeros tiempos. Como dice Hesíodo (*Op.* 276-280), solo la justicia (δίκη) donada por Zeus nos hace diferentes de las bestias, que se caracterizan por devorarse las unas a las otras. Sin

os freixós feitos co sangue da súa anciá nai¹¹⁴⁹ incorre nun acto de endocanibalismo que acha as súas raíces no imaxinario mitolóxico grego pasado pola peneira da tradición e os costumes da nosa terra e que encaixa coa nova ambientación que o dramaturgo propón para o drama, a Galicia rural da posguerra.

3.14.5. Recepción e interpretación da obra

Aínda que entre a escrita de *Medea dos fuxidos* e a súa posterior publicación se interpuxo un longo treito no tempo, polo menos un cuarto de século, investigadoras como María José Ragué Arias (1991)¹¹⁵⁰ ou Aurora López (2002)¹¹⁵¹ si tiñan un coñecemento bastante exhaustivo da obra de Manuel Lourenzo grazas a que o mesmo autor cedeu copias do texto inédito para tal fin¹¹⁵². Outros estudos imprescindibles e xa citados con anterioridade coma os de José Antonio Fernández Delgado (1996)¹¹⁵³ ou María Teresa Amado Rodríguez (2001)¹¹⁵⁴ tamén se fan eco da existencia do poema escénico de Manuel Lourenzo malia permanecer aínda inédito. Case todas estas indagacións foron feitas sobre un texto dramático descoñecido e cambiante, sendo o de Noelia Cendán Teijeiro (2015)¹¹⁵⁵ o único traballo pormenorizado que achamos sobre a obra xa publicada.

Algúns destes estudos poñen o foco, como é evidente, na lectura política que subxace desta *Medea* nada da pluma de Manuel Lourenzo. Tanto María José Ragué Arias¹¹⁵⁶ como Aurora

embargo, en determinados episodios míticos, la justicia de Zeus aún no se ha impuesto, por lo que, en su todopoderoso y justo reinado, los actos de canibalismo no han desaparecido completamente. Encontramos dos ejemplos muy parecidos de canibalismo por venganza: en primer lugar, Apolodoro (*Epit.* II 12-13) narra la terrible venganza de Atreo contra Tiestes; Atreo, que ocupaba el trono de Micenas y había desterrado a su hermano Tiestes, cuando se entera del adulterio que comete su esposa con éste, manda llamarlo. Fingiendo una reconciliación, le prepara un banquete que consiste en la carne de los hijos del propio Tiestes tras sacrificarlos en el altar de Zeus. Cuando Tiestes termina de comer, Atreo le muestra las extremidades de los asesinados. Ovidio (*Met.* VI 424-674), por su parte, nos narra otro ejemplo de maldad mayúscula en los banquetes de Procne y Filomela: Tereo, esposo de Procne, viola a su cuñada Filomela. En venganza por tan terrible acto, ambas traman uno aún más atroz. Matan al niño Itis, hijo de Procne y Tereo, le cortan la cabeza, lo cocinan y condimentan. Ovidio detalla cómo una parte es hervida, mientras otra es destinada al asador. Se lo dan de comer a Tereo y, finalmente, le presentan la cabeza del niño muerto. Otro ejemplo de canibalismo como respuesta a una violación incestuosa lo encontramos en Partenio (XIII): Clímeno se enamora de su hija, Harpálice, se la arrebató a su prometido y escapa con ella a Argos. La muchacha, que está siendo ultrajada por su padre, trama su venganza. Mata a su hermano pequeño, lo descuartiza y se lo sirve a su padre durante un banquete ritual.” (Sanz 2013: 114-5).

¹¹⁴⁹ Ragué Arias asegura que “Medea, al sentirse traicionada, no sólo mata a su hijo, sino que, como si de una conmemoración del trágico banquete de Tiestes se tratara, da a comer a Jasón el corazón de su madre” (Ragué Arias 1991: 96), un corazón que a propia Medea lle tería presentado como un simple anaco de carne asada: “le invita a comer un bocado de carne sin aceite, en la piedra. Es un pedazo de carne, es el corazón de su madre.” (ibid. 95). Na versión publicada de *Medea dos fuxidos*, Xasón non devora o corazón da nai, cuxo cadáver repousa nunha artesa despois de que Medea lle sacase o sangue necesario para a elaboración dos freixós. Entendemos que esta podería ser unha das diferenzas existentes entre as copias manexadas por Ragué Arias e Aurora López (2002), unha diferenza que esta última investigadora tamén destaca (vid. López 2002: 98).

¹¹⁵⁰ Vid. Ragué Arias 1991: 91-7.

¹¹⁵¹ Vid. López 2002: 88-100.

¹¹⁵² Aínda que Ragué Arias e López dan boa conta de moitos dos cambios que se dan nas copias inéditas e variables de *Medea dos fuxidos*, consideramos pouco oportuno comentar as versións anteriores á publicada, remitindo ás xa citadas investigacións destas autoras para ampliar esta información ou cotexar os exemplos referidos por elas cos extraídos da publicación da obra de 2009.

¹¹⁵³ Vid. Fernández Delgado 1996: 74.

¹¹⁵⁴ Vid. Amado Rodríguez 2001: 106.

¹¹⁵⁵ Vid. Cendán Teijeiro 2015: 171-81.

¹¹⁵⁶ “Esta Medea gallega da al personaje una dimensión de crueldad superior a la del mismo personaje en las demás obras del siglo XX español. Situada en la Galicia rural, en un momento en que todavía se están pagando las consecuencias de la Guerra Civil, Medea, al sentirse traicionada, no sólo mata a su hijo, sino que, como si de una conmemoración del trágico banquete de Tiestes se tratara, da a comer a Jasón el corazón de su madre. Hay un fuerte sentimiento de vinculación a la tierra y un rechazo, personificado en Medea y en los fugitivos, del poder político establecido. Por otra parte, Medea es consciente de las diferencias en el comportamiento de hombres y mujeres, sabe que las mujeres no son sus enemigas. La razón de su crimen es el deseo de horror para Jasón. Y esta Medea gallega, humanizada pese a su crueldad, no huirá luego en un carro sino que, marchará hacia las montañas, hacia su verdadero país.” (Ragué Arias 1991: 96-7).

López¹¹⁵⁷ mencionan o carácter reivindicativo que se lle imprime á heroína trágica, cuxa vinganza é a vinganza dos vencidos na guerra, un aspecto que posteriormente Helena González Fernández (2006)¹¹⁵⁸ tamén recolle no seu estudo sobre as distintas Medeas reelaboradas polo noso autor (González Fernández 2006: 154):

Esta Medea, perfectamente contemporánea, antropolóxica e nacional, relata a historia da traizón do suposto heroe Xasón, que entrega os seus compañeiros, guerrilleiros fuxidos no monte logo da guerra española, á garda civil. Aquí Medea aparece desprovista das características sobrenaturais; non é unha meiga, límitase a ser compañeira do heroe que xa non o é, [...]. Esta Medea, posuída por un amor/deseño entregado e custodiadora da causa xusta, non mata só porque un Xasón comenenciado e feble, gobernado pola nai, traizoe as ligames do amor, senón porque ela mesma encarna a heroína que toma a xustiza pola man para vingar a traizón aos compañeiros fuxidos. Daquela, Medea convértese en certa maneira na que axustiza en nome de todos e se cadra por iso emprega un ritual agrario colectivo, como se verá máis adiante. En calquera caso, Medea vingase a vulneración da razón de amor e da causa xusta.

Ao que tamén engade unha interpretación moi atinada do motivo do infanticidio e do asasinato da vella nesta mesma obra (ibid. 164-5):

A Medea dos fuxidos, con ese nome seu como de advocación cristiá, encarna a fidelidade aos ideais, e por iso decide matar á nai de Xasón, a vella, criada na casa dos pais adoptivos do seu fillo, aos que ela mesma denuncia por acoller fuxidos. [...] Xa que logo, o amor paixonal trócase polo dereito a castigar, mesmo coa morte, aos que traizoan a causa. Despois de partir en cachos o cadáver e metelo na artesa, fai freixós co seu sangue para llos ofrecer ao traidor Xasón, como Procne, que deu a comer os seus fillos a Tereo. A escena ofrece un cadro perfectamente recoñecíbel polas crónicas de sucesos máis brutais e, ao tempo, ofrece claves antropolóxicas que naturalizan o asasinato na mentalidade rural galega e serven para *anosar* esta Medea negra. O ritual da morte e descuartizamento da Vella ofrece numerosas referencias á matanza do porco malia tratarse dun asasinato que podería aparecer na máis sangrenta crónica de sucesos. En calquera caso, o público/lector recoñecería de contado os trazos fundamentais do ritual e animado polas moitas semellanzas poderían chegar á tese moral da obra seguindo a rodeira da paremioloxía popular: “Todos os porcos teñen o seu San Martiño”. Medea logo mata ao seu único fillo e componse unha escena na que [...] Xasón come metonimicamente á nai e mancha as mans co sangue do fillo.

Unha vez descuberta a verdade por boca da nai de Xasón, Medea non o dubida: asasina á complice, a vella, e asesta o golpe definitivo ao traidor dando morte ao fillo de ambos para logo entregarlle o seu cadáver mentres devora os freixós feitos co sangue materno. Unha reelaboración do motivo do infanticidio que engade tamén outra vítima colateral (neste caso

¹¹⁵⁷ “Una particularidad interesante, que imprime un sello diferenciador de las Medeas creadas en la España del siglo XX con relación a las de otros países europeos, deriva de las circunstancias históricas y políticas, en buena medida diferentes. España [...] sufre una terrible Guerra Civil en los años 1936-1939, que da lugar a una cruel e interminable dictadura, sólo finalizada con la muerte del inefable Francisco Franco en 1975. En consecuencia, el reflejo de las lamentables circunstancias sociales que vive la Europa de la posguerra, que impregna claramente reescrituras de Medea como pueden ser las prácticamente contemporáneas *Medée* de Jean Anouilh en Francia (1946) y *Lunga notte di Medea* de Corrado Alvaro en Italia (1949), es sustituido en algunas Medeas españolas por referencias, más o menos directas, a la guerra y la posguerra civil.” (López 2007: 109).

¹¹⁵⁸ Vid. González Fernández 2006: 151-70.

non se trata de Lucinda-Glauce, senón a nai de Xasón, un personaxe que non existía na versión de Eurípides) e que amosa a determinación dunha heroína cívica inserida noutro tipo de relato, secularizado e desmitificador con respecto ao material de partida, pero que eleva e dignifica os fitos históricos dos que esta Medea forma parte. O compromiso de Medea é firme e o seu carácter tan decidido coma o da heroína trágica da que parte e así se reflicte nunha obra que establece un diálogo directo co hipotexto euripideo. A este respecto é sumamente interesante a achega de Noelia Cendán Teijeiro (2015), na que se analiza o emprego daqueles conceptos éticos e emocionais que tan importantes eran na *Medea* de Eurípides para definir á protagonista e que tamén teñen unha destacada presenza na reescrita de Lourenzo¹¹⁵⁹.

3.14.6. Conclusións

Para pechar este capítulo dedicado a *Medea dos fuxidos*, recuperamos unhas moi atinadas palabras dunha recensión de Roberto Pascual que poden servir de corolario perfecto á nosa análise (Pascual 2010: 217):

Esta Medea que encabeza a recolleita das diversas creacións dramáticas, no seu conxunto constitutivas dun propio discurso estilístico conscientemente escollido polo autor, preséntanos unha personaxe cuxa forza principal se basea na vinganza e na restitución da dor e da aldraxe a través da valente desición de levar a cabo o delito. Á morte da nai protectora de Xasón séguelle a do propio fillo de ambos, que lle é entregado ao home como castigo do seu propio erro, como imborrable recordo despois de inxerir o propio sangue da súa nai mesturado nunhas filloas realizadas por unha Medea afastada do doméstico, tal e como puido comprobar o inocente e egoísta Xasón degustando precisamente un dos produtos reservado antropologicamente ás tarefas da muller na festa da matanza do porco. É esta Medea o xermolo da xustiza dende as bondades e a fondura dun vigor saído da natureza, debuzada a paixón sobre os fentos, unha sexualidade vital, un encontro e compromiso dos fuxidos da guerra, dos escapados, dos ocultos na liberdade do monte e do compromiso colectivo. Fronte a isto o abandono, a traizón de Xasón, a impulsiva e natural reacción da Medea fuxida, da ferverza incontida, dotada desa naturalidade que só esta condición de simbiose coa paisaxe natural e salvaxe pode explicar.

3.15. DEFENSA DE HELENA (1985) DE MANUEL LOURENZO

3.15.1. Introducción: a obra e o seu contexto

O noso estudo continúa centrado na figura de Manuel Lourenzo (1943) e nas súas achegas á literatura dramática galega inspirada polos mitos grecolatinos. Neste capítulo abordamos unha das súas máis vangardistas aproximacións a esta temática, na que a deconstrución dos arquetipos clásicos se fai aínda máis patente, *Defensa de Helena*, gañadora do premio Ditea en

¹¹⁵⁹ “Pódese observar, no que ao texto galego se refire, como a vella caracteriza a Medea de valente. Esta caracterización está en estreita relación co texto grego presente [*Medea* de Eurípides]. O emprego do termo *phrén* (mente), concebido de forma tradicional como o lugar onde residen os sentimentos, que figura cualificado polo adxetivo *αὐθάδης* (obstinada, testana), pon de manifesto o carácter forte e egocéntrico da protagonista a ollos de súa ama de cría. Asemade, nos restantes versos faise fincapé no carácter salvaxe da protagonista, propio dunha fera (*ἄγριον ἦθος*) e, por tanto, indirectamente caracterizado de inhumano. Convén destacar que, como o texto grego indica, este carácter non responde a unha emoción transitoria provocada polo abandono de Xasón, senón a un carácter abominable estable e permanente por natureza (*phýsis*). A vella, na *Medea dos fuxidos*, o que fai é cuestionar este carácter salvaxe e valente de forma irónica, establecéndose un punto de comunicación importante con respecto á traxedia grega. Dalgunha forma, semella que o lector/receptor de *Medea dos fuxidos* coñece plenamente a traxedia grega, o que da pé ao dramaturgo galego a establecer este tipo de ironías que traspasan o ámbito literario e buscan a conexión o lector/receptor.” (Cendán Teijeiro 2015: 178). Vid. *ibid.* 177-80.

1985¹¹⁶⁰ e publicada dous anos despois na colección de teatro “Biblioteca do Arlequín” da editora Sotelo Blanco¹¹⁶¹, sen que a día de hoxe consten representacións da mesma.

Defensa de Helena marca un punto de inflexión no tratamento da materia mítica clásica por parte do seu autor. Se ben ata entón Lourenzo aplicaba cambios máis ou menos severos á trama, á ambientación ou aos personaxes do mito, dentro dunha linguaxe teatral suxeita a códigos máis convencionais, nesta obra opta por unha solución radicalmente diferente, sendo a metateatralidade o principal alicerce da peza e os personaxes do mito meros pretextos para a reflexión sobre o feito dramático no marco dunha forma teatral que remite ao absurdo¹¹⁶².

3.15.2. O tema na tradición

Aínda que a toma e adaptación do modelo clásico en *Defensa de Helena* resulta, en comparación coas obras analizadas anteriormente, pouco usual, cómpre detérmonos un intre nas raíces do mito e, sobre todo, dun personaxe principal dun mito que inusitadamente ou non forma parte da obra de Lourenzo e dá título á mesma: Helena de Troia.

Polo tanto, regresamos aos temas e motivos vinculados ao ciclo mítico troiano, esta vez da man dunha figura certamente controvertida no mundo clásico e omnipresente nas súas literaturas. Estamos ante un personaxe complexo e paradigmático, tanto de beleza case divina como do estereotipo da muller fatal¹¹⁶³, frecuentemente vilipendiado e indultado¹¹⁶⁴ nas diferentes achegas literarias que tratan un mito capital na cultura grega e con múltiples implicacións¹¹⁶⁵ (Morenilla & Bañuls 2012: 75-6):

¹¹⁶⁰ Este premio foi impulsado a mediados dos 80 polo que fora un dos grupos de Teatro de Cámara máis importantes da nosa terra, Ditea: “O Teatro de Cámara é un invento do franquismo [...]. Esta designación englobaría un amplo número de asociacións e daría corda curta ás posíbeis manifestacións *amateuristas* cuxo teatro quixese ir máis aló do que o réxime contemplaba. Así, a cambio das subvencións recibidas, os grupos deberían inscribirse nun Rexistro Nacional e ofrecer gratuitamente a asistencia aos seus espectáculos [...]. Deste xeito, tamén se facía visíbel e popular a actividade escénica entre o pobo. O Teatro de Cámara máis significativo e relevante de Galicia foi o Teatro de Cámara Ditea (Difusión Teatral), nado en 1960 na cidade de Santiago de Compostela e cuxa figura máis transcendental e activa foi Agustín Magán. Este grupo, de gran fama e intenso traballo de calidade, comezou e durou unha longa etapa cunha vida escénica basicamente en castelán para se unir, co nacemento de Abrente, ao xugo que tirou polo teatro galego da mordaza do franquismo. O traballo de posta en escena (de textos clásicos, basicamente), que tanto éxito lle trouxeran á compañía, é abandonado para se embarcaren nun movemento a prol do galego e do teatro, que debemos ver dende unha dimensión colectiva e global.” (Pascual 2007: 138-9). O Concurso de Obras Teatrais Ditea foi convocado en 1985, “quizás movidos por la escasez de textos autóctonos que meses antes denunciaba [Agustín] Magán en las páginas de los periódicos” (Rodríguez Villar 2005: 502). Vid. López Silva & Vilavedra 2002: 186; Magán 1980: 1-12; Rodríguez Villar 2005.

¹¹⁶¹ Esta foi a principal colección dedicada á literatura dramática de Sotelo Blanco Edicións dende 1987 ata 1993 (vid. Pazó & Vilavedra 2000: 22-3).

¹¹⁶² Vid. *ibid.* 29-30.

¹¹⁶³ “Helen represents [...] the liminality of the bride, poised between the roles of *parthenos* and wife. Her beauty makes her the emblematic virgin ripe for marriage; yet she maintains this status, paradoxically, through repeated remarriage (or reabduction); this resituates her over and over again as the desirable bride while simultaneously rendering her the promiscuous woman par excellence. Like Pandora, or Aphrodite herself—who can play the *parthenos* when it suits her—she transcends the conceptual division between *parthenos* and mature woman so as to embody both the seductive beauty of the one and the overactive sexuality of the other. She represents woman simultaneously at her most desirable and most destructive.” (Blondell 2013: 45). Vid. Maguire 2009: 35-82.

¹¹⁶⁴ Especialmente coñecida é a defensa do personaxe que achamos no *Eloxio de Helena* de Gorkias de Leontinos (vid. Blondell 2013: [164]-81; Maguire 2009: 120-4).

¹¹⁶⁵ “La leyenda de Helena se vincula indefectiblemente a la guerra de Troya, ciudad cuya destrucción se tramó por los dioses porque la diosa Gea, agobiada por el excesivo peso de población humana que soportaba, población además impía, pide a Zeus que la aligere de carga. Bien por consejo de Temis o de Momo, Zeus engendra una hija bellísima, Helena, nacida de un huevo fruto de la unión de este dios (transformado previamente en cisne) con Leda o con Némesis. Zeus, por otra parte, casa a la nereida Tetis con el mortal Peleo, y en el banquete de bodas, la diosa Discordia, llena de rencor por no haber sido invitada, se presentó y arrojó entre los comensales una manzana que, según algunos testimonios, llevaba la inscripción «para la más hermosa». Surgió entonces la disputa entre Hera, Palas Atenea y Afrodita pues cada una de ellas se consideraba destinataria del fruto con la citada inscripción, y Zeus las envió ante Paris (o Alejandro) para que éste dirimiera el conflicto. Cada una de las diosas ofreció un premio. Afrodita, en concreto, prometió al troyano el amor de la mujer más hermosa si fallaba a su favor;

Helena nunca dejó de representar *los dones de la áurea Afrodita*, aquello que ningún hombre podía rechazar, por ello nunca dejó de ser objeto de elogio, un elogio que pugnaba con los efectos negativos que sobre los hombres también podían tener esos dones. Por ello la Helena venerada como divinidad no es el modelo de la mujer casada, ni es equiparable a Hera, la diosa que garantiza los lazos del matrimonio; Helena aparece más bien bajo los rasgos de la mujer cuya belleza, como la de Afrodita, expresa el atractivo sexual y la seducción, representa las cualidades de la muchacha que ya ha alcanzado la plenitud que la sitúa en el umbral mismo del matrimonio. Incluso en la *Helena* de Eurípides a pesar de que la protagonista es ya una mujer madura, sigue siendo objeto del deseo de todos los hombres que la conocen, porque en Helena el tiempo no pasa, ella es el deseo y la pasión que arrastra al hombre hacia la mujer. Helena es la objetivación de los dones de Afrodita, *los dones de la áurea Afrodita*, por eso en la *Iliada* Paris se pregunta, no esperando respuesta, que quién puede rechazar los deseables dones de Afrodita, y es por ello también que a Helena siempre se la representa con el cabello dorado. Esa irresistible belleza es la causa de la desgracia de quienes le rodean, puesto que la lleva al adulterio y la convierte en motivo de una guerra que causó miles de muertes y la destrucción de una próspera ciudad. Por ello es reiteradamente acusada en la literatura griega de *πολύωνορ* y destructora de ciudades.

Aún que Helena era un personaxe de gran importancia nas hoxe perdidas *Ciprias*¹¹⁶⁶, é na épica homérica (*Iliada* e *Odisea*) onde achamos as máis completas e coñecidas aproximacións ao personaxe na literatura grega, nas que se compón un retrato non sempre preciso da súa culpabilidade e/ou responsabilidade con respecto ao estalido da guerra contra Troia¹¹⁶⁷, tanto dende o seu propio discurso como a través da mirada dos outros personaxes¹¹⁶⁸. A lírica arcaica mantén sen cambios significativos a visión de Helena como símbolo do desastre e da paixón amorosa máis irrefreable¹¹⁶⁹, coa excepción de Estesícoro, en cuxos fragmentos e comentarios

así lo hizo Paris y consiguió su recompensa cuando raptó a Helena, esposa de Menelao, rey de Esparta.” (Saquero Suárez-Somonte 2014: 113-4).

¹¹⁶⁶ Vid. Bernabé Pajares 1979: 97-112.

¹¹⁶⁷ Francisca Gómez Seijo conclúe que a revisión do papel de Helena na *Iliada* homérica demostra que “1) el poema nos presenta la guerra de Troya como la consecuencia de una suma de responsabilidades irreductibles a las acciones de una sola mujer; 2) existen argumentos de índole léxica y lingüística que avalan la consideración de Helena como causante involuntaria o responsable sin intencionalidad y que explican la execración que hace de sí misma como manifestación de un concepto de culpa pasiva vinculado con el hecho de haber sido raptada por Paris; 3) la ambigüedad habitualmente atribuida a Helena debería conectarse, no con el ἦθος idiosincrático del personaje, sino con diversos factores que van más allá de la (moderna) caracterización por la caracterización misma: el sustrato ideológico del poema y su pertenencia a una larga tradición oral o ese estatus especial de Helena anteriormente mencionado.” (Gómez Seijo 2017b: 31). Esta mesma autora non observa grandes cambios na caracterización da heroína na *Odisea*: “la ambigüedad del personaje en ambos poemas se debe a factores de forma y fondo que van más allá de una deliberada caracterización contradictoria ideada supuestamente por el poeta épico. Antes bien, la caracterización de Helena está al servicio de un proyecto compositivo en el que no es pertinente determinar *cómo* es ella, sino *por qué* el poeta le asigna unos rasgos cuya ambigüedad no se justifica *per se*, porque tales rasgos se ajustan al diseño compositivo global del poema, no al revés. Por otra parte, la responsabilidad de Helena en la guerra de Troya, que en la *Iliada* se diluye en una suma de responsabilidades irreductibles a las acciones de una sola mujer, aparece sustituida en la *Odisea* por la presentación de su relación particular con Menelao tras el regreso de ambos a Esparta.” (ibid. 43). Vid. Maguire 2009: 109-16.

¹¹⁶⁸ Vid. Gómez Seijo 2017b: 9-45.

¹¹⁶⁹ “En la poesía lírica, además de en la obra de Alcman, el personaje [Helena] desempeñaba un papel significativo en autores como Alceo, Saffo e Íbico, que desarrollaron una temática amorosa en sus composiciones. En este contexto se advierten algunos desarrollos interesantes respecto al modelo de la poesía épica; pero para que surgiera una nueva figura de la heroína era necesario que se hubieran sometido a unos análisis y a unas críticas aún más radicales la serie de acontecimientos que llevaron a la guerra de Troya. Y esto sólo sucedió en Grecia en el momento siguiente con el afianzamiento de la tragedia.” (Bettini & Brillante 2008: 97). Vid. Blondell 2013 [96]-122; Suárez de la Torre 2007: 55-79.

se esbozaría un retrato máis indulxente da heroína¹¹⁷⁰. Tamén na historiografía antiga, concretamente en Heródoto, achamos referencias máis xenerosas con Helena, non así con Menelao nin co conxunto dos espartanos¹¹⁷¹.

Co drama antigo, prodúcese unha reformulación do mito de Helena¹¹⁷² que acada o seu punto álxido coa estrea da obra homónima de Eurípides. Aínda que Esquilo non a inclúe como personaxe, ten unha gran presenza na *Orestíada* (especialmente na primeira peza desta triloxía, o *Agamenón*¹¹⁷³), e sabemos que formaba parte dalgunhas aproximacións de Sófocles á materia troiana, hoxe perdidas¹¹⁷⁴. Pero é a *Helena* de Eurípides, representada no 412 a.C., a que reverte de vez os riscos prototípicos dun personaxe que xa aparecía noutras obras deste mesmo traxediógrafo baixo unha aparencia máis próxima á tradicional¹¹⁷⁵ pero non completamente negativa, como demostran estudos máis recentes¹¹⁷⁶. Con todo, *Helena* é “la obra central en la que la redefinición y positivación de Helena alcanzará un desarrollo teatral pleno, pues en ella se ofrece [...] la imagen de una mujer cansada de tantas falsedades e indignada por el uso que de su nombre se ha hecho¹¹⁷⁷”. Eurípides presenta a unha Helena vítima dos caprichos

¹¹⁷⁰ “De los escasos fragmentos y de los comentarios antiguos puede deducirse que Estesícoro lleva a cabo dos rehabilitaciones consecutivas en *gradatio*, en un primer momento la habría llevado con Paris a Egipto, donde habría sido sustituida por el εἶδολον, que sería el que viajaría a Troya mientras ella se queda con Proteo; más tarde dice que nunca partió en la nave de Paris y puede que tampoco estuviera en Egipto, según la dificultosa interpretación de los fragmentos [...]. Pero tampoco dice Estesícoro que Helena permaneciera en Esparta, por lo que se podría inferir que en este segundo canto se produce una sustitución desde el principio y que de algún modo es trasladada a Egipto, quizá por intervención de Iris o incluso de Hermes. Al parecer, con la inseguridad que provoca la escasez de textos, esta fundamental variación en la figura de Helena sería un encargo que le habrían hecho los Crotoniatas.” (Morenilla & Bañuls 2012: 76). Vid. Blondell 2013: 117-22; Redondo Moyano 2010: 290-1.

¹¹⁷¹ “La Helena de Heródoto en lo que hace a su relación con Paris y la partida hacia Troya sigue la tradición épica: Helena acompaña a Paris, que también ha arrebatado a Menelao riquezas de su palacio. En el viaje a Troya, arrastrados por vientos contrarios, son obligados a recalar en Egipto, donde el piadoso Proteo es informado de que Paris ha violado las normas de hospitalidad y ha robado a su anfitrión una considerable cantidad de bienes, esposa incluida. Proteo aduciendo precisamente esa violación de una norma que debe ser inviolable, deja ir a Paris y a sus hombres, pero retiene a Helena y los restantes bienes de Menelao hasta que pueda devolvérselos a su legítimo dueño, cuando éste acuda a Egipto. Cuenta Heródoto que, según las informaciones que le transmiten los sacerdotes, ante las peticiones de Menelao a las puertas de Troya de que le devolvieran su esposa, los troyanos le contaron que estaba en Egipto bajo la protección de Proteo, pero él no les creyó, hasta que, tomada la ciudad, los griegos comprobaron que en ella no estaba Helena. Menelao se reencontró con ella en Egipto, donde además recibió otras muestras de hospitalidad, a las que respondió cometiendo un grave acto impío, con el que daba prueba de su naturaleza deleznable. La finalidad de Heródoto, que además da pruebas de que Homero conocía esta versión, aunque no la quiso seguir, es insistir en la necesidad de respetar las normas de la hospitalidad y la piedad a los dioses, a la par que, de un modo ciertamente ingenuo, confirmar la nobleza de los egipcios y la perversidad de los espartanos, de los que no es posible fiarse ni después de haberles hecho un gran favor.” (Morenilla & Bañuls 2012: 77). Vid. Blondell 2013: [142]-63; Soares 2007: 81-8.

¹¹⁷² “Reinsertada en la gran serie de eventos que, por un lado, la ponían en relación con la familia de los Atridas y el bando griego y, por otra, con Paris y el destino de Troya, la historia de Helena podía replantearse desde sus cimientos. Dado el profundo proceso de reformulación al que se vio sometido el mito en el seno de la tragedia, las versiones que se afianzaron en este contexto representaron el verdadero contrapunto de la poesía homérica, el lugar privilegiado en el que las tradiciones y papeles codificados desde hacía tiempo se reconsideraron en relación con las nuevas exigencias de moralidad y racionalidad de la Atenas del siglo V.” (Bettini & Brillante 2008: 97).

¹¹⁷³ “Helen is a persistent background presence in *Agamemnon*, evoked compellingly by the chorus in their songs. But she does not appear as a character, nor do we hear her voice. Menelaus, we are informed, has disappeared in a storm on the way home from Troy, presumably taking her with him. Though doubtless still alive, she is nowhere mentioned in the real time of the drama. Deprived of a dramatic presence, this Helen is also deprived of the opportunity to seduce or mollify those who would blame her –including the theatrical audience– thus leaving the field open for her enemies and rendering the audience receptive to their point of view. Clytemnestra dominates the drama with her extraordinarily powerful voice and presence, but her sister remains a mysterious background presence, a creature of the imagination whose power consists in her elusiveness. Clytemnestra is a visible embodiment of female evil. Helen is a sinister shadow lying behind –and inseparably linked with– her half sister.” (Blondell 2013: 126-7). Vid. *ibid.* [123]-41.

¹¹⁷⁴ Vid. Bettini & Brillante 2008: 98; Oliver Sánchez 2013: 81-4.

¹¹⁷⁵ Concretamente en *Andrómaca*, *Hécuba*, *Troianas*, *Electra*, *Orestes e Ifigenia en Aúlida* (vid. Croally 1994: 84-97, 192-207; Oliver Sánchez 2013: 84-97).

¹¹⁷⁶ Vid. Morenilla Talens 2016: 89-117.

¹¹⁷⁷ *Ibid.* 92.

divinos¹¹⁷⁸, que clama pola súa inocencia mentres a audiencia ve reducido ao absurdo o conflito bélico en Troia, pois durante todo ese tempo os contendentes estiveron pelexando por unha ilusión, un εἶδωλον, unha pantasma¹¹⁷⁹. Helena non chega a Troia nesta versión do mito, senón que permanece en Exipto baixo a protección de Proteo ata reencontrarse co seu esposo Menelao após unha sucesión de enmarañadas tribulacións que preceden á anagnórise e o final feliz tan característico das traxedias de finais do século V a.C.

Con posterioridade, a figura de Helena continuou tendo un gran peso na historia da literatura occidental e estendeuse a outras manifestacións da cultura de masas: dende a literatura latina (*Eneida*, *Heroida* XVII de Ovidio) ata a dramaturxia francesa contemporánea (*La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux) pasando polo teatro alemán (*Fausto* de Goethe), aínda que non sempre conservando a caracterización máis amable e menos misóxina que lle conferiu Eurípides¹¹⁸⁰.

3.15.3. Estrutura e liñas argumentais

Defensa de Helena consta dun único acto, composto á súa vez por trece escenas nas que interactúan dous únicos personaxes: un actor e a réplica¹¹⁸¹. A primeira destas escenas (Lourenzo 1987: 13-4) trasládanos ao “cuarto de traballo na mansión do actor” a “meia-tarde¹¹⁸²”, onde o actor improvisa un monólogo fronte ao espello no que repasa algúns dos personaxes que interpretou, que o perseguen coma “pantasma” (“Os espíritos camiñaban de vagar polas follas do meu curriculum.¹¹⁸³”). Ao finalizar o seu parlamento metateatral e case surrealista, dá comezo a segunda escena (ibid. 14-16), coa intervención da réplica, a quen o actor lle entrega unha nova obra para ler. Mentres este se retira ao xardín co libro, o actor quéixase das reclamacións da réplica e anticipa o novo tema de discusión entre ambos (“Agora soña no xardín. Con Helena de Troia. Deixemo-lo soñar.¹¹⁸⁴”) na escena terceira (ibid. 16).

¹¹⁷⁸ “La Helena de Eurípides se identifica en esta obra con su faceta humana ya que [...] el objeto de su presencia en la escena es contar los males que ha sufrido (vv. 22-23). Retrotrae, entonces, la narración al juicio de Alejandro en el Ida, y presenta su persona como una marioneta entre las diosas que allí se congregaron: Afrodita, la vencedora, tuvo que cumplir su promesa y hacer que Alejandro desposara a Helena, aunque la ofendida Hera abortó la consumación de esta unión, haciendo que Paris poseyera sólo una imagen suya, fabricada con aire celeste (*eidolon*, v. 34). A continuación fueron los designios de Zeus los que causaron males, ya que el soberano de los dioses llevó la guerra al país de los helenos y los frigios (vv. 36-41) [...]. Otro dios, Hermes, la había conducido a ella a Egipto, a la casa de Proteo, elegido como protector suyo por ser el mortal más virtuoso (v. 47), de manera que fuera garante de la conservación para su esposo, Menelao, de su lecho inviolado (v. 48).” (Redondo Moyano 2010: 293-4).

¹¹⁷⁹ “Sem perder a ambigüidade que a caracteriza em Homero e carregando ainda, no nome e na imagem, o peso das acusaçj es que a tragédia –de Ésquilo a Eurípides–, lle havia imputado, a Espartana apresenta-se agora como vítima inocente de uma ilusj o. Levada por Hermes até às planícies egípcias e confiada por Zeus à guarda do piedoso faraó Proteu, nunca chegara a embarcar na nau de Páris rumo a Tróia. Ali, um *eidolon*, fantasma forjado por Hera à sua semelhança, fora o motivo real do conflito que opusera Aqueus e Troianos. Fruto, portanto, da vingança de uma deusa despeitada –a quem Páris nã o concedera o prêmio da beleza–, ou resultado de um desígnio do pai dos deuses, que pretendia aliviar a terra sobrepovoada e glorificar o nome de Aquiles, a longa guerra travada em Ílion via assim reduzida a uma névoa inconsistente e volátil todos os seus fundamentos.” (Oliveira 2015: 12-3). Vid. Boedeker 2017: [243]-57; Gómez Seijo 2017a: 121-35. Cfr. Foley 2003: [303]-31; Tovar 1966: 107-38.

¹¹⁸⁰ “El balance general de este breve repaso por la dramaturgia europea moderna y contemporánea es que en ella Helena aparece casi siempre reducida a la condición de símbolo y de objeto en manos de los hombres, encasillada en el rol de esposa infiel y de mujer casquivana cuya belleza es seductora y destructiva a la vez. Otras figuras como Clitemnestra o Medea, cuya caracterización clásica no era acorde ni a la moral de la antigüedad ni a la judeo-cristiana, sí cuentan con recreaciones en las que se realiza una especie de justificación de su comportamiento. En opinión de Morenilla Talens y Bañuls Oller [...] la causa “debe buscarse no tanto en la caracterización negativa de la figura, puesto que también la tuvieron en el mundo clásico otras, como en el gran peso de la *Iliada* en la tradición clásica en sentido amplio”. No obstante, la cosificación de Helena y su tratamiento estereotipado en la literatura occidental posterior parten con frecuencia de un conocimiento superficial de su caracterización en la épica homérica.” (Gómez Seijo 2017a: 137).

¹¹⁸¹ Vid. Lourenzo 1987: [11].

¹¹⁸² Ibid. 13.

¹¹⁸³ Ibid. 13.

¹¹⁸⁴ Ibid. 16.

A réplica regresa na cuarta escena (ibid. 16-7) cargada de preguntas (“Helena foi a causa? Non entendo. O amor é Helena, a guerra é Helena. Que papel xoga aquí Agamenón?¹¹⁸⁵”). O actor despreza as cuestións da réplica (“Non entendeche nada. A guerra, todas as guerras de Troia foron por causa do comercio.¹¹⁸⁶”) e esta última retírase para reflexionar sobre a obra (“Mais aquí hai unha obra. E catro ou cinco personaxes. Cal deles serei eu? Helena? Paris? O cornudo Menelau? [...] Teño que documentar-me.¹¹⁸⁷”). O actor monopoliza a quinta escena (ibid. 17-8) cun novo monólogo no que se percibe arduamente a confusión do intérprete respecto aos diferentes personaxes dos que se fai cargo e no que se mesturan a ficción escénica e as preocupacións típicas da profesión (ibid. 18):

O misterio concentra-se, convoca os seus augures na sagrada forma dunha imaxe reflexada no espello do camarín. Aquí. Aquí arden tamén, nas molas. Aquí estoupan. Dente con dente, tatabexan a sonata histórica. Tatabexamos. Nós, a Santa Compañía das sagradas formas. Nós viaxamos de Delfos a Venécia, de Corinto a Mondoñedo. Nós, os irmáns. Cincuenta mil pesetas non son pago. Podemos cotizar cincuenta mil pesetas. Non se cotiza, non, a espuma que morre no vento. A espuma, nós, non temos prezo. Pairamos, simplemente, nas frecuencias do espírito...

A sexta escena (ibid. 19-26) presenta á réplica ataviado como Helena de Troia e recitando un monólogo que caracteriza ao seu personaxe (ibid. 19):

Non ousa o mar lamber as miñas carnes, que son esposada. Menelau non consente e eu tampouco quero. Os meus peitos, a miña cintura remedan por compromiso a reloucar das ondas. Mais non chega. Señor, teño os cabelos magoados do inclemente nordés. [...] Leva-me contigo, amor. Seremos dous, nos trigos. Será Helena na horta de Paris, ou galano rendido nas alfombras. Noites, días. Unha cítara o meu corazón, e as túas palabras, dedos. Arriba, arriba, amor. Ilión consente. Xa soan as badaladas nas igrejas. Que distintas soaran cando Menelau me apoderou. Daquela aínda era virxe. Agora son, amor, señora encintada e velada. Mais no pazo troián os lírios tornarán a render flor. E eu soltarei lizgaira os meus cabelos. E serán no estío as bodas, con guirlandas e pавanas!

Mais o actor rexeita a súa interpretación do mito (“Paris non foi o apetecido. A esmeralda era ela, Helena.¹¹⁸⁸”) e rexeita ser Paris (“Eu Paris? Nunca ese nécio foi madeira de teatro.¹¹⁸⁹”) mentres se reivindica como Macbeth (“Eu, meu señor, polo de hoxe e nas próximas xeiras, serei Macbeth.¹¹⁹⁰”). Con todo, a réplica insiste mimetizándose cada vez máis co personaxe de Helena e o longo debate conclúe nunha resposta afirmativa por parte do actor (ibid. 25):

ACTOR: Gorento as regalias dunha aventura por mar. Aceito. Quero ir a Troia, coñecer a Helena. Di-me: a expedición será de incógnito?

RÉPLICA: Un momento, un momento. Hai un minuto ti eras Macbeth.

ACTOR: E son Macbeth. Mais podo disfrazarme do cornudo Menelau e tentar ao destino, non sei se me entendes.

RÉPLICA: Mais, Sire, ti tés unha esposa.

¹¹⁸⁵ Ibid. 16.

¹¹⁸⁶ Ibid. 17.

¹¹⁸⁷ Ibid. 17.

¹¹⁸⁸ Ibid. 19-20.

¹¹⁸⁹ Ibid. 20.

¹¹⁹⁰ Ibid. 20.

ACTOR: Está seca. Os odres de Lady Macbeth só destilan agonía. Eu, confeso, porén, ser home cálido. Podo facer de Menelau, no meu desterro erótico. Non che esqueza que en vida fun actor.

RÉPLICA: Un momento, señor, non te confundas. Troia, Sire, non é San Andrés de Teixido.

ACTOR: Non irei de lagarto, prometo-cho. Graciosamente admito ir de cornudo.

A escena sétima (ibid. 26-30) amosa a actor e réplica xa como Menelao e Helena, respectivamente. En primeiro lugar intervén o actor como Menelao chegando a Troia na procura da súa esposa, á que maldí por abandonalo por Paris malia non deixar de gabar a súa beleza e avivar o desexo que sente por ela (“Maldigo a Helena, a miña esposa, agora nos brazos de Paris. Maldigo-a por infiel, mais debezo por deitar-me con ela.¹¹⁹¹”). A réplica, como Helena, agóchase tras os muros da cidade e, ao ver a chegada de Menelao, lembra as vicisitudes do seu matrimonio e as causas polas que o deixou por Paris (“Que ao seu carón eu tiña todo o que unha fémia apetecía. Marchei-lle, amigos, por achar a paz.¹¹⁹²”). Finalmente, prodúcese o reencontro e a réplica/Helena explícase ante o actor/Menelao (“Non, esposo, deixei-te por saúde. O tempo, en Troia, era máis seco. E eu estaba afectada dos livianos. Recorda, aló na casa non facía máis que tusir.¹¹⁹³”).

Por outra banda, a réplica/Helena non reconece que Paris a raptase nin que ela accedese a marchar canda el por terse namorado do mesmo, chegando a insinuarse a súa homosexualidade e certa falta de virilidade do príncipe troiano (“Os troveiros gostan de atribuír-lle gaias aventuras a quen, como Príncipe Paris, todo o que ten de home non se dá pinchado con un alfinete.¹¹⁹⁴”) O actor/Menelao rexeita pelexar pola súa honra e por recuperar a súa muller cun home aos seus ollos tan débil e marcha sen máis (“Daquela vou-me en paz. Se el é un xeitoso, non hai liorta.¹¹⁹⁵”)

Na seguinte escena, a oitava (ibid 31-3), o actor renega da escena que veñen de interpretar e afirma non querer interpretar máis a Menelao. A réplica trata de convencelo argumentando que o final que lle deron na pasada escena era completamente indigno da historia e que debe continuar doutro xeito, aínda que este tampouco respecta a tradición literaria das historias de Troia. (ibid. 31):

RÉPLICA: Pretendes que a comédia teña un tal burdo final?

ACTOR: Por min, acabou-se. Troia non foi atacada, logo non debe ser defendida.

RÉPLICA: Por que non a ataque? Naquel trance, Menelau aínda non era un vello.

ACTOR: Nen Paris o pendón que ti dixeras. Dá-me esas pantuflas.

A réplica quita as roupaxes e rógalle ao actor que lle dea un novo papel noutra montaxe (“Podo ser Príncipe Malcolm na tua nova xeira.¹¹⁹⁶”). Mais ao final o actor bótao de xeito fulminante, ata o punto de que a réplica ten que saltar pola fiestra. Na novena escena (ibid. 33), o actor celebra a súa soidade e pecha a fiestra pola que saltou a réplica e na escena décima (ibid. 33-6) vólvese situar perante o espello. Reproduce nun monólogo e de xeito abstruso a historia da guerra de Troia (ibid. 34):

¹¹⁹¹ Ibid. 26.

¹¹⁹² Ibid. 28.

¹¹⁹³ Ibid. 28-9.

¹¹⁹⁴ Ibid. 29.

¹¹⁹⁵ Ibid. 30.

¹¹⁹⁶ Ibid. 31.

Troia arde. Eran certas a prédicas de Homero. Troia arde aquí, no peito, aquí, nos ollos. Ese bábían fixo-me ver que Menelau sorria á sombra dunha cornamenta máis que záfia. El fixo-me a xogada do pailán, co seu Molière. Mais as portas foron abatidas, os fogares arrasados. E Helena, a fausta Helena, reconquistada e advertida, parte leito e audiéncias co tímido esposo. Helena retornou con Menelau, e en Troia as brasas dan fé do holocausto homérico. Era certo. Foi certa a atávica, descomunal campaña dos aqueus ofensos. Os valentes heróis abateron o império comerciante e pecharon todas as tendas. Os gregos foron así de directos. A Hélade salvou-se grácias a ese xesto. E a pátria das felices aventuras foi reconsagrada e reinstaurada, polo menos até Sócrates.

Mais o drama troiano mestúrase de novo con Shakespeare e outras obsesións do actor: como Macbeth simula unha escena de seducción a Helena de Troia dirixíndose ás roupaxes que vestiu a réplica con anterioridade (“Fai-me galano, señora, dun só xesto, e saberás de Macbeth. Se queres ser raptada, non dubides. Abonda con un prigo dos teus cómaros.¹¹⁹⁷”). Cara o final da escena, déitase no diván cos vestidos coma se estes fosen a propia Helena.

Mais a réplica reincorpórase á obra na undécima escena (ibid. 37-9) interpretando a Lady Macbeth. O actor/Macbeth esperta e a réplica/Lady Macbeth advírtelle de que mentres durmiu perdeu todo canto tiña, incluído o poder (“Ti dormías, meu señor. O mundo ardía e Macbeth non se decatava.¹¹⁹⁸”). O actor volve sumirse nun sono profundo e, nun novo xiro metateatral, a escena doce (ibid. 39-40) resitúa a actor e réplica de novo no comezo (ibid. 40):

RÉPLICA: Estabas no Capitólio?

ACTOR: Non, aquí. Aquí no cuarto de traballo. Canso de agardar por un que nunca dá chegado á súa hora.

RÉPLICA: Pido perdón. O tráfico era intenso.

ACTOR: Descontarei-che unha hora da soldada.

RÉPLICA: Por onde comezamos?

ACTOR: Ti eras Bruto.

RÉPLICA: Eu era Bruto?

ACTOR: Si. E eu, César.

Na décimo terceira e última escena do drama (ibid. 40-1), o actor regresa ao rol de César, mais a réplica volve vestirse como Helena, tendo que enmendar o erro. A obra finaliza coa soidade do actor mirando as súas propias mans no espello con tristura.

3.15.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

A proposta dramática de Manuel Lourenzo en *Defensa de Helena* afástase radicalmente das súas anteriores achegas ao mundo clásico e os mitos grecolatinos. Nesta ocasión, o dramaturgo galego válese dun mito, un máis entre as outras moitas referencias literarias que inzan o texto, para compoñer un xogo metateatral no que o lector/espectador asiste con abraio ás cargas e tribulacións do traballo creativo na escena. Con só dous personaxes, un actor e a súa réplica, Lourenzo abre un singular e moi complexo debate sobre a interpretación e reinterpretación dos textos, centrándose nalgúns dos máis coñecidos temas e motivos das literaturas antigas e doutros clásicos de referencia procedentes doutros sistemas literarios, a saber, Shakespeare e Molière, dous autores que aparecen con certa asiduidade nas disertacións

¹¹⁹⁷ Ibid. 35.

¹¹⁹⁸ Ibid. 38.

dos dous personaxes¹¹⁹⁹. Mais, a fin de manter a coherencia no conxunto do traballo, pasaremos dun xeito superficial por estas referencias en principio alleas ao mundo do mito e das literaturas grega e latina, prestando unha especial atención ao emprego (ata este momento, inédito) do mito.

Dada esta circunstancia, a análise do plan argumental, dos personaxes e doutros motivos da obra verase severamente alterada con respecto ao modelo de análise amosado con anterioridade. Como resulta evidente após unha primeira lectura, non hai nada nas estruturas formais nin argumentais de *Defensa de Helena* que remita a ningún dos referentes clásicos que poidamos achar na literatura grega, como o seu título podería suxerir. Non hai unha relación directa nin coa *Iliada* homérica nin coa *Helena* de Eurípides, posiblemente os dous hipotextos máis destacados de todos cantos trataron a figura da filla de Zeus e Leda. Nin tampouco achamos concomitancias con outros patróns literarios afastados da épica e da traxedia e máis próximos á retórica como, por exemplo, os eloxios de Gorgias ou Isócrates, que tamén poderían ter sentado a base desta “defensa” metateatral espida de referentes directos e inmediatos. En definitiva, non hai unha reescrita nin unha reelaboración dos mitemas asociados a Helena prefixados na literatura antiga, mais si unha adaptación dos mesmos a un modelo dramático máis autoconsciente e autorreflexivo que interpela ao lector-espectador e ás preconcepcións artísticas e estéticas do mesmo, sendo esta a principal innovación de Manuel Lourenzo con respecto ao tratamento do mito en *Defensa de Helena* (Abuín 1996: 20-1):

El arte autoconsciente, marcadamente antirrealista, se conoce a sí mismo como artificio y así quiere exponerse ante su público, con la intención manifiesta de desenmascarar, a través de un proceso de extrañamiento, unas convenciones caducas. La obra de arte mira hacia dentro y encuentra que ella misma es su contenido. Se imponen los aspectos autorreferenciales del texto a sus receptores, revelándoseles la importancia no sólo del *qué* sino también la del *cómo* ese texto llega a su poder [...]. El teatro *autoconsciente*, *autorreflexivo* y *autorreferencial*, el metateatro, en definitiva, busca romper con la ilusión dramática, haciendo partícipes a sus destinatarios de que lo que ven es sólo arte, es decir, ficción, impidiéndoles el cómodo refugio de una fácil identificación con el mundo que habita la escena, obligándolos a tomar una postura mucho más activa y crítica con lo que allí se está mostrando. [...] Ya sea mediante la supresión radical de la frontera entre juego y realidad (Pirandello) o a través de una demostración épica (Weiss, como antes Brecht) se quiere llegar a una participación más activa del espectador, provocando en él una actividad reflexiva que le lleve a cuestionar los fundamentos de su relación con el mundo, con el que ha de establecer una fecunda relación de distancia crítica. Con la ruptura de las fronteras ficcionales, se incita al espectador a que reconsidere su posición respecto de un universo social cuyos valores son tan inestables como relativos.

Acceptando que a nosa análise de *Defensa de Helena* atenderá principalmente a este fenómeno metaficcional¹²⁰⁰, asumiremos as teses de Richard Hornby (1986) co fin de achegarnos ao

¹¹⁹⁹ Vid. *ibid.* 22-6, 34.

¹²⁰⁰ “The term ‘metafiction’ itself seems to have originated in an essay by the American critic and self-conscious novelist William H. Gass (in Gass 1970). However, terms like ‘metapolitics’, ‘metarhetoric’ and ‘metatheatre’ are a reminder of what has been, since the 1960s, a more general cultural interest in the problem of how human beings reflect, construct and mediate their experience of the world. Metafiction pursues such questions through its formal self-exploration, drawing on the traditional metaphor of the world as book, but often recasting it in the terms of contemporary philosophical, linguistic or literary theory. If, as individuals, we now occupy ‘roles’ rather than ‘selves’, then the study of characters in novels may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the world outside novels. If our knowledge of this world is now seen to be

mesmo dun xeito máis rigoroso e completo ou, polo menos, co propósito de tentar identificar e examinar do xeito máis congruente posible as variantes da metateatralidade observadas na obra¹²⁰¹. Así mesmo, agardamos que o emprego destas técnicas de análise do texto metadramático permitan indagar con eficacia sobre a máis que probable influencia doutras formas teatrais contemporáneas, pois estamos ante unha obra que en esencia está máis próxima ao teatro do absurdo ou, máis concretamente, a autores como Luigi Pirandello e Samuel Beckett que ao modelo clásico.

En *Defensa de Helena* deconstrúese a ilusión teatral ata esgazala case por completo, amosando a dous intérpretes en pleno conflito creativo, apartados da escena (a obra transcorre no cuarto de traballo da mansión do actor¹²⁰²) e, sobre todo, apartados da facha finxida e artificiosa da representación, cuxos transos se poñen aquí ao descuberto (a este respecto resulta rechamante a imaxe do actor fitando o seu reflexo no espello¹²⁰³), incluíndo as problemáticas da profesión teatral, con referencias aos salarios e/ou condicións dos intérpretes¹²⁰⁴. Actor e réplica adquiren esa autoconsciencia mencionada por Abuín, facendo que a hipotética audiencia participe do complicado e por veces inextricable proceso de elaboración (e reelaboración) do personaxe.

Polo tanto, unha das variedades metateatrais máis evidentemente apreciadas no texto de Manuel Lourenzo é a que Hornby denomina “role playing within the role”, literalmente, a interpretación dun personaxe dentro do propio personaxe, unha categoría de análise metadramática que redunda nunha reflexión sobre a propia identidade¹²⁰⁵. Na obra de Lourenzo, dous actores interpretan a dous personaxes que, á súa vez, interpretan múltiples papeis ao longo do drama, indagando así de xeito práctico sobre a natureza dos mesmos. Mais un fenómeno que xa existía no drama antigo, como ben rexistra o propio Hornby, aquí obedece a un propósito totalmente diferente, como é posible deducir á luz do xa exposto: o noso autor propón un debate, unha cavilación e unha abstracción respecto ao proceso de transformación contido no traballo actoral, co cal, a interpretación que os personaxes fan doutros personaxes en *Defensa de Helena* pouco ou nada ten que ver coa integración case inapreciable do feito metateatral na arquitectura argumental da obra, como amosan os exemplos cos que Hornby ilustra a existencia deste fenómeno no teatro grego clásico (*Tesmoforiantes* de Aristófanes e as *Bacantes* de Eurípides)

1206

mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of ‘reality’ itself.” (Waugh 1984: 2-3).

¹²⁰¹ Cómpre lembrar que o estudo da metateatralidade non está exento de problemas de índole metodolóxica. Dende as primeiras e moi xenéricas formulacións teóricas de Lionel Abel (1963) ata os nosos días, pasando polo estudo fundamental de Hornby (1986), o debate sobre o fenómeno metadramático e a súa análise nas diferentes mostras que deu o xénero dende a antigüidade (pois este non atinxe en exclusiva á dramaturxia contemporánea) semella non estar pechado (vid. Larson 1992: 1013-9; Schmeling 1982; Stephenson 2006: 115-28).

¹²⁰² Vid. Lourenzo 1987: 13.

¹²⁰³ Vid. *ibid.* 13, 18, 33, 41.

¹²⁰⁴ Vid. 15-16, 18, 31-3.

¹²⁰⁵ “Where the play within the play was a device for exploring existential concerns, and the ceremony within the play a device for exploring social concerns, role playing within the role is a device for exploring the concerns of the individual. This is not the individual in isolation, however, but in relation to his society.” (Hornby 1986: 85).

¹²⁰⁶ “In ancient Greek drama we find numerous examples of role playing within the role that have the same quality of shifting from the voluntary to the involuntary, or from externally caused to the internally driven. In Greek comedy, the two stock characters of *alazon* and *eirone* are both role players; the former, a boaster and imposter, presenting himself as better than he is, the latter, a self-deprecator, presenting himself as worse. A famous example of imposter occurs in Aristophanes’ *Tesmophoriazousae*, in which Euripides at one point impersonates a woman. [...] Euripides’ ostensible purpose is to intrude on the chorus of women’s Thesmophorian festival, where they are planning to attack him for his treatment of women in his plays, but again, the role playing device exposes Euripides’ effeminate nature, which Aristophanes is lampooning. The tragic counterpart of gender role playing occurs in Euripides’ own *The Bacchae*, where the protagonist, Pentheus, dresses as a woman in order to observe the Dionysian rites of the ecstatic bacchantes. Here there is a double shift: the impersonation has a conscious goal, but it is also brought about by Dionysus casting a spell on Pentheus. At the same time, the lurid fascination that Pentheus

Malia todo, resulta relativamente accesible dilucidar o funcionamento desta figura metateatral en *Defensa de Helena*: o actor entrega á réplica un libro que podería ser a *Iliada* de Homero, como deixa entrever o diálogo posterior á lectura (Lourenzo 1987: 16-7):

RÉPLICA: Por que se desatou a guerra?

ACTOR: A guerra?

RÉPLICA: Helena foi a causa? Non entendo. O amor é Helena, a guerra é Helena.

Que papel xoga aquí Agamenón?

ACTOR: Menelau.

RÉPLICA: Agamenón.

ACTOR: Agamenón é outro. E Aquiles, e Odiseas.

RÉPLICA: E Paris?

ACTOR: Tamén outro.

RÉPLICA: Si. O que importa é Helena. Iso entendín-no.

ACTOR: Non entendeche nada. A guerra, todas as guerras de Troia foron por causa do comercio.

RÉPLICA: Aquí non fala para nada do comercio. Mais, claro, isto é poema.

ACTOR: Vai-te. Non se fixo o mel para a boca do burro. Deixa-me traballar.

RÉPLICA: De acordo. Mais aquí hai unha obra. E catro ou cinco personaxes. Cal deles serei eu? Helena? Paris? O cornudo Menelau? [...] Teño que documentar-me.

E a partir do lido nese libro a réplica comeza a construír o personaxe de Helena, sendo o seu primeiro intento infrutuoso xa antes de comezar, pois entra “toscamente disfarzada de Helena de Troia¹²⁰⁷” e ofrece un retrato da mesma subversivo e moito máis activo no que atinxe á súa relación con Paris. Este último é o obxecto de desexo da Helena deseñada pola réplica, unha reinterpretación do mitema que o actor axiña rexeita¹²⁰⁸, así como o personaxe de Paris que lle propón a réplica (“Eu Paris? Nunca ese nécio foi madeira de teatro.¹²⁰⁹”). A réplica confúndese co personaxe ante os despregos do autor, mantendo a impostura co fin de persuadilo (“Vou polo mar. Non me ves? Paris ten-me nos seus robustos brazos.¹²¹⁰”). Cando por fin o actor accede a ser o “cornudo Menelau”, desenvólvese entre ambos intérpretes un diálogo que refai o conflito amoroso, centrándose no seu lado máis humano e amosando simplemente a un esposo abandonado e unha muller fuxidía, primeiramente cun ton máis solemne¹²¹¹ para logo dexenerar nunha conversa que desmitifica os arquetipos clásicos e deconstrúe o heroísmo dos mesmos (ibid. 28-30):

RÉPLICA: Aqueu insigne, non penses que por desprezo me afastei.

ACTOR: Non me deixache por desdén?

RÉPLICA: Non, esposo, deixei-te por saúde. O tempo, en Troia, era máis seco. E eu estaba afectada dos livianos. Recorda, aló na casa non facía máis que tusir.

ACTOR: Recomendaran-che infusión de menta os cirurxáns. Mais ti non apencabas.

RÉPLICA: A menta provocaba-me furores. E ti, esposo, na cama nunca foche quen a dicir non. Cheguei a temer pola túa saúde.

feels toward the women, and his delight in dressing up as one of them, expose an inner cause of this involuntary aspect of role playing; dressing as a woman expresses the feminine side of his essential nature, which for the male chauvinist Greeks meant the irrational, emotional, sensual side.” (ibid. 76).

¹²⁰⁷ Lourenzo 1987: 19.

¹²⁰⁸ “Non, señora, non. Paris non foi o apetecido. A esmeralda era ela, Helena. Todas as pedras do mundo chamaban-se Helena.” (ibid. 20).

¹²⁰⁹ Ibid. 20.

¹²¹⁰ Ibid. 20.

¹²¹¹ Vid. ibid.26-8.

ACTOR: Entón, son eu a causa do abandono?
 RÉPLICA: Ti, non. A tua ansiedade, esposo. Unida ao meu furor, talvez.
 ACTOR: Pasma-me, esposa. Mais, agora que o sei, estou disposto a ceder nos meus apetitos.
 RÉPLICA: É unha migalla tarde, Menelau. Como che dixen, este clima presta-me. Coa tua licenza, vou seguir tomando os tintes da raiola.
 ACTOR: Agarda, esposa.
 RÉPLICA: Vai tranquilo, Menelau. Aquí ninguén che rouba as honras.
 ACTOR: Paris non te seduciou?
 RÉPLICA: Os troveiros gostan de atribuír-lle gaias aventuras a quen, como Príncipe Paris, todo o que ten de home non se dá pinchado con un alfinete.
 ACTOR: Tan pouca cousa é o vinculeiro de Priamo?
 RÉPLICA: Se por Paris apuras, eu xuro-che, esposo, que en humano varón tanta franqueza é máis que rara.
 ACTOR: Queres dicir que non se entende con mulleres?
 RÉPLICA: Eu non sei de nengunha na corte que empreñara. Orabén, da súa ilusión por mancebos e paxes, apodrecen en palácio as línguas.
 ACTOR: Daquela, vou-me en paz. Se el é un xeitoso, non hai liorta.
 RÉPLICA: Adeus, esposo. Cuida non enfriares o lombo na viaxe. Xa sabes que despois tés maniotas.
 ACTOR: Vou-lle pedir a Zeus que nos mande seca mentres dura a travesía.
 RÉPLICA: Adeus, esposo. Boa marcha.
 ACTOR: Adeus, esposa. Di-lle a ese mariscallo de Paris que se recete ostras para a súa inapetencia. Fan efecto e van ben para espíritos delicados.

Lourenzo presenta a través da improvisación que actor e réplica levan a cabo a partir do relato épico unha visión paródica e caricaturesca das coitas dos personaxes do mito. Este aspecto tamén podería encadrarse na análise metadramática, mais en certas ocasións as referencias literarias ou á vida real son contempladas por Hornby como un tipo menor de técnica metateatral¹²¹², dado que estas alusións non sempre responden a un propósito claramente metadramático¹²¹³. Mais coidamos que en *Defensa de Helena* a intencionalidade é precisamente esta: rachar con todo convencionalismo, crebar as expectativas do lector-espectador e convidar a unha reflexión sobre a natureza e a esencia dun mito arquicoñecido que na obra adquire unha forma inédita. Esta reflexión tamén se estende á tradición e o legado doutras dramaturxias de recoñecido prestixio e plenamente integradas no canon (aquí representadas por dúas autoridades como Shakespeare e Molière), sempre ao servizo do xogo metateatral proposto por Lourenzo.

3.15.5. Recepción e interpretación da obra

Defensa de Helena é unha das obras máis descoñecidas do conxunto da obra de Manuel Lourenzo e do repertorio máis amplo da literatura dramática inspirada polos modelos da antigüidade grecolatina, tanto no ámbito académico como para o gran público. Malia acadar o premio Ditea en 1985 e ser posteriormente publicada, non se coñecen representacións da obra nin outras edicións que sucederan á da hoxe desaparecida colección da Biblioteca do Arlequín da editora Sotelo Blanco.

Apenas se achan referencias á obra nas fontes consultadas e case todas se atopan en publicacións máis xenéricas que non profundan demasiado na súa vinculación coa tradición

¹²¹² Hornby 1986: 88-102.

¹²¹³ “Literary and real-life reference seem less important as a type of metadrama than the other types. Such usages are rarely metadramatic, and even when they are, the metadramatic impact varies with time, and even from audience member to audience member.” (ibid. 100).

clásica e cos mitos grecolatinos fixados nas literaturas grega e latina. A primeira referencia destacada é a de Manuel F. Vieites (1996)¹²¹⁴, quen unicamente a cita dentro da amplísima produción dramática de Manuel Lourenzo. Retomando a clasificación temática da obra do dramaturgo do Valadouro que propón Vieites¹²¹⁵, Dolores Vilavedra (1997) amplía esta referencia á obra que nos ocupa, incluíndoa no seu “ciclo mítico” e sinalándoa como un punto de inflexión dentro desta mesma categoría (Vilavedra 1997: 304):

Dentro de este ciclo resulta muy evidente que se produce una evolución entre las piezas de los 70 y las posteriores, en las que el autor se sirve del mito para darnos una visión progresivamente más desencantada y pesimista del mundo, como en *Defensa de Helena* (Premio Ditea 1985, publicada en 1987), donde se recurre al metateatro para abordar indirectamente la conflictiva y esquizoide identidad de los que hacen teatro.

Alejandra Rodríguez Villar (2005) reproduce a acta do Concurso de obras teatrais convocado por Ditea e varias noticias da época que se fan eco da vitoria de Lourenzo no devandito certame con *Defensa de Helena*¹²¹⁶. Unha das últimas alusións atopámola no estudo *Dramaturxia. Teoría e práctica* de Afonso Becerra de Becerreá (2007), no que se menciona este texto como un xogo ao metateatro con Helena de Troia¹²¹⁷, unha de tantas obras nadas baixo a pluma de Lourenzo e que empregan o arquetipo clásico¹²¹⁸ con distintas finalidades.

Certo é que estamos ante unha obra complexa, que se insire nunha modalidade teatral propia da dramaturxia contemporánea cuxo estudo aínda ofrece non poucos problemas metodolóxicos. Talvez unha das razóns polas que a obra aínda non coñeceu unha análise completa dos seus principais trazos estilísticos e argumentais sexa precisamente esta nada sinxela composición metadramática para a que non sempre resulta doado ofrecer unha interpretación certa e precisa. Con todo, *Defensa de Helena* é unha obra a ter en conta como parte deste *corpus* dramático galego que recorre ao mito para a súa reinterpretación, reescrita ou reelaboración baixo as máis diversas formas.

A idea é amosarnos o teatro dentro do teatro, unha constante que impregna toda a obra e baixo cuxa premisa se desenvolve o peculiar tratamento do mito de Helena, un mito que se desacraliza a través das querellas que manteñen actor e réplica dun xeito case pirandelliano. En certo modo, Lourenzo enfrenta unha serie de dilemas artísticos en *Defensa de Helena* que lembran ao teatro rompedor e vangardista do italiano Luigi Pirandello, quen, en obras como *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), descompón o feito teatral tal e como se entendía ata entón¹²¹⁹ a fin de “representar la imposibilidad del arte moderno de convertirse en interpretación

¹²¹⁴ Vid. Vieites 1996: 49.

¹²¹⁵ Vid. *ibid.* 49-50.

¹²¹⁶ Vid. Rodríguez Villar 2005: 502-4.

¹²¹⁷ Vid. Becerra de Becerreá 2007b: 244.

¹²¹⁸ Achamos a seguinte definición para este personaxe-arquetipo no mesmo autor: “O *arquetipo clásico* da traxedia grega sempre é un heroe ou unha heroína, illados nun mundo mítico, para dar unha visión existencialista e universal do ser humano, por iso non precisan dunha caracterización material. [...] Posúen un carácter que leva implícita unha conduta que os abocará ao seu destino. Por iso dise que os *arquetipos* son visións intuitivas, míticas, dos compoñentes ancestrais que rexen a condición humana. Tales visións comportan unha intemporalización deses compoñentes. Remiten a comportamentos e complexos universais.” (*ibid.* 235).

¹²¹⁹ “La autonomía de los personajes es tal que aparecen en escena “en busca de autor”, cada cual con su verdad contrapuesta a la de todos los demás, y ante la ausencia de un autor-mediador capaz de recomponer ideológica y estéticamente las historias con un sentido unitario, catártico, tranquilizador. La desacralización llega incluso a poner al desnudo todos los artificios teatrales –desenmascarados como pacotilla y trucos vulgares– y la negación de la materialidad del escenario, a la denuncia de su función sublimadora e hipócritamente neutralizadora. Desde el comienzo la escena es despojada de toda su magia, aún no

global, en juicio, en discurso monolóxico capaz de armonizar la discordante polifonía de las voces de los personajes¹²²⁰”. Salvando as distancias e as notables diferenzas que a simple vista se dan entre ambas obras, cremos moi probable a influencia de Pirandello, autor de sobra coñecido para un dramaturgo da formación e bagaxe de Manuel Lourenzo e un dos primeiros en abrir o camiño para estas novas concepcións dramáticas que o autor galego trae ao xénero na literatura galega.

3.15.6. Conclusións

Defensa de Helena supón unha ruptura e un desafío ao modelo de reescrita e reelaboración dos textos clásicos que fomos analizando ata agora. Manuel Lourenzo moldea o mito de Helena de Troia nunha estrutura dramática radicalmente diferente, incorporándoo a unha experiencia teatral que busca o debate e a reflexión e que, para tal fin, supera as fronteiras simbólicas que se interpoñen entre o feito teatral e o lector-espectador. Así mesmo, o carácter metateatral da obra permite unha nova lectura do mito que, aínda sendo máis superficial que as que o mesmo autor ofrecía nas obras estudadas con anterioridade, ve potenciada a súa reinterpretación desmitificadora grazas a esta natureza metadramática.

3.16. FORZAS ELÉCTRICAS (1986) DE MANUEL LOURENZO

3.16.1. Introducción: a obra e o seu contexto

En *Forzas eléctricas*, Manuel Lourenzo escolle por primeira vez a saga dos Atridas para levar a cabo unha moi singular reelaboración do mito cun afán totalmente renovador e transgresor, ubicando o conflito tráxico nun ambiente galeguizado e moi próximo ao momento histórico e social no que o noso autor compón a obra cunha intencionalidade burlesca e satírica.

Esta nova versión da vinganza de Electra e Orestes contra Clitemnestra e Existo polo asasinato do seu pai Agamenón foi representada en 1986 na Aula de Cultura de Caixa Galicia en Santiago de Compostela¹²²¹ da man da Compañía de Teatro Luís Seoane¹²²², unha das máis

preparada para la representación, atestada de atrezzo que no deberían aparecer en público ya que su misma vista pone en discusión la naturalidad de la *mimesis* artística subrayando en cambio su carácter postizo y artificial.” (Luperini 1992: 36).

¹²²⁰ Ibid. 41.

¹²²¹ O elenco da obra incluía aos seguintes intérpretes: Dolores Cabarcos como Electra, Raúl Dans no papel de Orestes, Susana Dans no rol de Clitemnestra, Manuel Lourenzo como Existo, Inma A. Souto na pel de Crisótemis, Xosé Vilarelle no papel de Píladés e Miguel Pernas como a voz (vid. *ibid.* [11]).

¹²²² A compañía de teatro Luís Seoane foi unha “cooperativa teatral creada na Coruña en 1980 que en 1981 abre a Sala de Teatro Luís Seoane, onde ofrecerán unha programación cultural permanente centrada no teatro, na música, exposicións de artes plásticas e outras actividades. [...] Amais dos espectáculos producidos pola compañía, dos que se editaba o correspondente caderno [*Cadernos do espectáculo*], dirixido por Francisco Pillado, a Sala Luís Seoane presentou ó público da Coruña compañías como Zascandil, Georóa, Karraka, Teatro de la Ribera, Margen ou Girigay, alén doutras compañías galegas.” (Vieites 2007b: 196). A creación desta compañía teatral supoñía a culminación dunha serie de esforzos encamiñados á dignificación e profesionalización da práctica teatral, e sempre na procura e afianzamento dun público estable para o noso teatro: “Os antecedentes desta compañía podémolos encontrar no teatro vocacional dos anos 70, un teatro de afeccionados que vían nesta forma artística un medio de expresión sumamente útil para axudar no duro labor de rexeneración da cultura galega. Entre os logros destas primeiras experiencias está a implantación do galego nos escenarios, así como o carácter itinerante das compañías, o que permitía espallar a súa mensaxe máis aló dos círculos culturais urbanos. Co tempo, a multiplicación de compañías creou a necesidade de novos textos, renecendo deste xeito unha literatura dramática propiamente galega que reflexionaba sobre a realidade social do momento, é dicir, sobre os problemas que sufrían os galegos do posfranquismo. Despois dos primeiros pasos do novo teatro galego, era tempo de asentarse un proxecto estable que permitise un traballo escénico máis ambicioso e complexo, para o cal foi preciso contar cun auténtico teatro, o que provocou certa perda de espontaneidade e contacto co espectador novato afastado das urbes galegas, se ben se gañou en capacidade de programación e produción teatral. No caso da Compañía de Teatro Luís Seoane, isto deu lugar en 1981 á creación da Sala Luís Seoane, un pequeno espazo teatral cunha capacidade para uns 200 espectadores, situada na rúa coruñesa Alfredo Vicenti, onde era posible levar a cabo unha programación independente e regular. Esta programación, sempre en lingua galega, era moi ampla e variada, pois incluía o teatro clásico e contemporáneo universal, ademais do galego, e nela tiñan cabida todo tipo de xéneros e culturas teatrais, pero sempre adaptándose á experiencia propia dos traballadores da compañía e, por suposto, aos gustos do espectador, logrando, deste xeito, mirar a herdanza teatral universal a través do prisma galego, ao mesmo tempo que a enriquecía, e achegando aos

destacadas do círculo independente e do novo teatro galego¹²²³. O espectáculo foi dirixido polo propio Manuel Lourenzo, quen non vería publicado o texto dramático do mesmo ata o 2007, ano no que sae do prelo no volume *Eléctricas* (Edicións Laiovento) no que tamén se inclúen as pezas *O maratón sentimental de Elisa Fortes* e *A comisión*¹²²⁴.

3.16.2. O tema na tradición

A tradición literaria dos mitos ligados á casa dos Atridas xa foi revisada a propósito do *Orestes* de Arcadio López-Casanova e de *Ifixenia non quere morrer* de Xosé Manuel Rodríguez Pampín. Se ben na primeira destas obras os principais referentes eran aqueles dramas que exploraban o mitema da vinganza contra Clitemnestra e Existo por parte de Electra e Orestes (que buscaban resarcir o asasinato de Agamenón) na segunda incídese no antecedente máis directos desta sanguenta disputa familiar: o sacrificio de Ifixenia, tras o cal Clitemnestra, doída pola morte da súa filla, xura vingarse do seu esposo e líder da expedición contra Troia. No caso da obra que nos ocupa, *Forzas eléctricas*, a atención recae de novo naquelas traxedias que recrean a vinganza dos irmáns Electra e Orestes contra a súa nai Clitemnestra, a saber, as *Coéforas* de Esquilo (458 a.C.) e as *Electras* de Sófocles (ca. 415 a.C.) e Eurípides (417/413 a.C.).

Manuel Lourenzo reelabora moi libremente o mitema do matricidio sen seguir de preto a ningunha das obras antes mencionadas e incorporando notables innovacións ao referente mítico, non en van, inclúe un xiro final que, como veremos, muda por completo o sentido do conflito trágico e a súa resolución. Mais cómpre non infravalorar a influencia dos hipotextos de referencia, especialmente as achegas de Sófocles e Eurípides, que, dalgunha maneira, constrúen o mito para a posteridade. Probablemente, a presenza da preconfiguración sofoclea sexa a máis forte, por ser a máis coñecida e por contraste coa seguinte aproximación do noso dramaturgo ás figuras de Electra e Orestes, unha *Electra* inspirada en Eurípides e que leva a pegada do traxediógrafo ateniense dende o mesmo título¹²²⁵.

3.16.3. Estrutura e liñas argumentais

Forzas eléctricas consta dun único acto dividido en catorce escenas nas que se manteñen os personaxes máis relevantes do mito: Electra, Clitemnestra, Orestes, Existo, Píades e Crisótemis (cuxo nome aparece apocopado como Cris na relación inicial de *dramatis personae*)¹²²⁶. A primeira escena (Lourenzo 2007b: 17-9) ten unha función similar á do prólogo característico do xénero trágico, resumíndose nela a historia recollida no mito coa nova perspectiva que lle confire a ambientación na época contemporánea ao seu autor Manuel Lourenzo e nun contexto socio-cultural radicalmente distinto. Un narrador presentador, omnisciente e periférico que non volve aparecer en todo o drama (distinguido simplemente como unha voz) sitúa en antecedentes ao lector/espectador¹²²⁷ cun peculiar estilo entre lírico e case xornalístico: Agamenón Rodríguez é o candidato á presidencia da Xunta de Galicia (“É tempo de eleccións. Agamenón Rodríguez, tras pisar, esmagar unha ducia de cabezas, álzase

galegos –e en galego– o teatro doutras épocas e doutras latitudes. Ademais de ser o escenario da actividade teatral propiamente dita, a Sala Luís Seoane era un taller de interpretación, un espazo pedagóxico onde formar novos actores e actrices, e a impulsora de novos proxectos editoriais. En definitiva, unha pequena factoría de ideas que durante uns anos alumeou a escena cultural coruñesa, pero eses anos non foron máis que un breve período de tempo, resultado da falta de medios e dun abandono institucional incomprensible.” (“Compañía de Teatro Luís Seoane” 2013). Vid. Pisón 2000: 42-3.

¹²²³ Vid. Vieites 2007b: 187-211.

¹²²⁴ Vid. Lourenzo 2007b.

¹²²⁵ Vid. Lourenzo 1994.

¹²²⁶ Vid. Lourenzo 2007b: [15].

¹²²⁷ Este mesmo procedemento tan semellante aos prólogos eurípedeos xa foi visto en obras como *Midas* de Isaac Díaz Pardo (vid. Díaz Pardo 1957: [9]) ou *Edipo* de Manuel María (vid. Manuel María 2003: 69-70).

como candidato número un á presidencia da Xunta de Galiza.¹²²⁸) e a súa dona Clitemnestra culpao da enfermidade da súa filla Ifixenia, que lle causou a morte (“A nena Ifixenia Rodrigues acaba de subir ao ceo por causa do andazo de gripe. Clitemnestra, a nai, bóttalle a culpa a Agamenón, o pai, que estaba ausente.¹²²⁹”). Orestes e Electra temen as posibles consecuencias que traia a ira da nai (ibid. 17):

Unha morte chama por outra morte.

Electra, a irmá, advírtelle: Orestes, non hai que confiar en mamá!

- Por que? –pregunta Orestes.

- Porque pode matar a papá.

- Ti pensas que mamá é tan forte? –inquire Orestes.

- Ela é forte, e alén diso, fala moito con Existo, o secretario de papá.

- Pensas que traman algo?

- Penso –di Electra cos ollos extraviados e con voz misteriosa e profunda.

Clitemnestra decide castigar a Agamenón polo agravio recibido dándolle morte coa colaboración do secretario do mesmo e número dous do partido, Existo, tamén amante da vingativa esposa. Este último dálle ao candidato un whisky envelenado antes de coller o coche (“E apura aquela pérfida emulsión, aquel Chivas envelenado.¹²³⁰”), provocando que Agamenón teña un accidente e faleza no mesmo (“O carro ponse en marcha. Naturalmente, conducido pola vítima. E en chegando ao Km 23 da estrada Coruña Carballo... Agora Agamenón descansa. Dorme na súa cama de pedra, no oratorio do pazo de Oleiros.¹²³¹”), culminando así o plan de vinganza e nacendo un “amor libidinoso e ambicioso [...] entre os asasinos¹²³²”. O partido de Agamenón elixe axiña un novo candidato de forma pouco democrática, sendo Existo o elixido (“Dun xeito automático, a Executiva do Partido Popular-Democrático pon en marcha as previsión sucesorias, quer dicir, proclama Existo Lopes candidato á Presidencia: Existo Lopes, E.L., o noso home do futuro!¹²³³”), co que se incrementan as posibilidades de que os amantes homicidas accedan ao poder. A sorte dos fillos do falecido semella desigual: Crisótemis continúa exercendo un “xornalismo mórbido e salvaxe”, Orestes foxe, “non vaia ser el a próxima vítima¹²³⁴” e Electra, que busca vingar a seu pai, fica en Oleiros para acudir ao funeral.

A segunda escena (ibid. 20) presenta a Electra diante do cadaleito de Agamenón, Esta xura vingalo ante o seu cadáver mentres censura a hipocrisía dos que conspiraron para quitalo de diante, Existo e Clitemnestra. (ibid. 20):

Aí están! Viñéronse burlar do morto na súa tumba! Ela, a esposa, maquillada como sempre, á moda do país das bruxas. El, Existo, de futuro presidente da Xunta de Galiza, de puro Adolfo Domínguez. Dous que tal! Non deixaron entrar o pobo ao funeral, que foi no íntimo. Agora cospen sobre o mármore. E a min vixíanme! Saben das miñas sospeitas! Non me estrañaría que estivesen a argallar un novo accidente. Agora falan polo baixo. Son amantes. Iso ti, meu pai, non o sabías! El foi quen te empurrou fóra do carro, ela a que puxo as pímulas! Adormeciches, e entón el saltou do carro en marcha. Así acabou a túa historia... Agora están a falar de min. A calcular os próximos pasos... Mais eu non lles teño medo, papá! Deixa que conspiren!

¹²²⁸ Lourenzo 2007b: 17.

¹²²⁹ Ibid. 17.

¹²³⁰ Ibid. 18.

¹²³¹ Ibid. 18.

¹²³² Ibid. 18.

¹²³³ Ibid. 18.

¹²³⁴ Ibid. 19.

Racharán o teu manto, repartirán os trelos! Eu, tranquila! Eu, aquí, ao pé da túa cama de neve, a procurar que a lámpada non se consuma.

Na escena terceira (ibid. 21-2), Crisótemis, na súa condición de xornalista pouco dada ao rigor e carente de todo escrúpulo, entrevista de xeito moi compracente a Existo, preguntando polas causas do accidente automobilístico no que perde a vida Agamenón e polo seu repentino ascenso como cabeza de lista da candidatura á presidencia, dando por segura a vitoria nas urnas (ibid. 21):

CRIS

Entón vostede opina que o accidente foi fortuíto?

EXISTO

Fortuíto, si.

CRIS

Non ten ningunha dúbida?

EXISTO

Ningunha dúbida.

CRIS

Desa maneira, morto o candidato número un, vostede pasa a ser o novo candidato número un...

EXISTO

Correcto.

CRIS

E presidente da Xunta de Galiza...

EXISTO

Alto aí, un momento! Que para iso primeiro ten que haber eleccións! Cada cousa ao seu tempo.

Crisótemis tamén busca as declaracións dunha Clitemnestra que declina responder con desgusto dado que se trata da morte do pai da xornalista, ante a cal non se amosa o debido decoro (“Miña pequena Cris! O morto era teu pai! Non lle podías ter un bocadiño de respecto?¹²³⁵”). Clitemnestra retírase e bícase con Existo diante de Cris, quen se laia polo potencial da historia xornalística que se lle acaba de escapar das mans (“Lástima, esa historia prometía!¹²³⁶”). A continuación, na cuarta escena (ibid. 23-4), Orestes e o seu fiel amigo Pílates preparan a súa fuxida en moto (“Está pronta a Ducati?¹²³⁷”). Orestes non se despide de Electra, pois considera que ninguén debe saber do seu paradiro (“Non te vas despedir da túa irmá? [...] Non é tempo nin é conveniente! O mundo enteiro debe darnos por desaparecidos!¹²³⁸”).

Na quinta escena (ibid. 25-30), Electra láíase pola desaparición de Orestes, berrando con desesperación e tratando de buscar aos responsables da mesma, ignorando que se trata dunha fuxida (“U-lo meu irmán? Non vos chegou con secar a árbore, que tamén esgallastes a folla máis esgrevia!¹²³⁹”). Mentres tanto, na radio, o himno do Partido Popular-Democrático dá paso ás novas con Crisótemis, quen se fai eco da desaparición de Orestes pouco tempo despois da morte de Agamenón. Os detalles da nova son corrixidos polos oíntes Electra, Existo e Clitemnestra en tanto en canto non se axustan ao seu propio punto de vista (ibid. 26):

¹²³⁵ Ibid. 22.

¹²³⁶ Ibid. 22.

¹²³⁷ Ibid. 23.

¹²³⁸ Ibid. 24.

¹²³⁹ Ibid. 25.

CRIS

Tal accidentes fora debido, como dixeramos no seu día, a un fallo técnico na dirección do carro, pilotado polo señor Rodrigues, que non tivera tempo de manobrar...

EXISTO

Estaba bébedo! Xuro que estaba bébedo!

CRIS

...para evitar a colisión cun Pegaso cargado de mineral de wolfram, procedente da veciña canteira de Monteneme. [...] O copiloto, don Existo López, secretario e amigo do defunto e número dous na candidatura popular-democrática, saíu voando pola porta no momento inicial do fallo técnico...

ELECTRA

É mentira! Meu pai ía drogado!

CRIS

Cinco horas máis tarde, o Comité Central do seu partido...

EXISTO

A Executiva, burra!

CRIS

...proclamaba a don Existo López sucesor do interfecto Agamenón Rodrigues nas listaxes popular-democráticas, quer dicir, candidato á presidencia da Xunta de Galiza.

Ademais, Crisótemis aclara que Orestes non desapareceu, senón que escapou (“Xustamente despois do responso, auséntase da capezla o mozo Orestes Rodrigues, acompañado, segundo algunhas testemuñas, do seu amigo especial, Pílates Castro... [...] Aos poucos segundos, os asistentes ao funeral [...] perciben o xordo runfar dunha Ducati...¹²⁴⁰”) Existo amósase nervioso ao ter a Orestes fóra do seu control e comeza a pensar na súa retirada (“Dimitir! Vou dimitir! Isto dá noxo!¹²⁴¹”), mesmo sospeita que o capelán o espía (“O capelán! É sospeitoso. Por que olla para min? Por que me espía?¹²⁴²”). Ante esta situación, Clitemnestra decide actuar e mata cunhas tesoiras ao frade, para tranquilidade de Existo, que eloxia a determinación da súa amante, tan decisiva para acadar os seus propósitos a pesar da dificultade que entraña a rebeldía dos seus fillos (ibid. 29-30):

EXISTO

Que é isto? Ti estás tola? Unhas podadeiras! Onde estaban? Por que o fixeches?

CLITEMNESTRA

Acabei co traidor! O noso freire descansa detrás do altar, xusto ao pé da tumba do meu esposo! Correspóndeches a ti enterralo no xardín! Non demores! Deume a impresión de que fedía!

[...]

EXISTO

Que muller máis valente! Superior a un varón, en todo caso! E por que non? Hai que mimala se queremos prosperar! É unha auténtica furia, unha árbore que dá cumprida sombra! Sempre á beira dun home importante está o labor calado dunha femia que o realza... Escribiremos esta historia xuntos, así en Raxoi como en Oleiros! Hai un problema: o fillo fuxitivo. Ousará conspirar contra min? Outro problema: a filla xornalista. Chegarei a mercar ese xornal a tempo? Outro problema: a filla histérica. E se me meto, como por un casual, na súa cama? Hai que facer un cálculo de

¹²⁴⁰ Ibid. 27.

¹²⁴¹ Ibid. 28.

¹²⁴² Ibid. 28.

posibilidades! Mais non agora. As obrigas son o primeiro. Enterremos os mortos, que xa teremos tempo de pensar nos vivos!

A sexta escena (ibid. 31-2) amosa unha ruptura total da cuarta parede: Crisótemis sae da escena para mesturarse coa audiencia, á que pregunta, como se estivese a realizar unha enquisa, sobre as diversas vicisitudes que atravesan os personaxes do drama. Crisótemis leva a cabo esta acción rupturista cunha plena consciencia da súa condición de personaxe e do carácter ficcional das vivencias e tribulacións dos demais caracteres, que están sendo contempladas por un público directamente interpelado polo que acontece na escena e que durante un intre tamén participa da obra como personaxe colectivo (ibid. 31):

Cris Rodrigues, ao vivo para os programas informativos da Radio-Televisión Terriña. Este é un inquérito realizado na sala de teatro..., no entreacto da obra “Forzas Eléctricas”, da Compañía... Boa tarde, cidadáns! Diga, señor, pensa que hai algunha relación entre a morte do pai e a desaparición do fillo? Pode ter influído na fuxida o posicionamento político e sentimental da viúva de Rodrigues, quen, como todos sabemos, apoiou desde o primeiro momento o candidato popular-democrático, o actual presidente Existo Lopes? Está o fillo molesto coa nai por unha decisión tan, digamos, precipitada? Seguiu Orestes o consello de Eléctrica, que o adoraba e non quería velo sufrir por culpa das contradicións familiares? Estará relacionada a desaparición de Orestes cunha fonda crise desencadeada pola triste morte –causada pola gripe, segundo o voceiro oficial– da súa irmá máis nova, Ifixenia? Non gardará o mozo no seu peito un sentimento de revancha que lle fai esperar, como un moderno Conde de Montecristo, o momento máis axeitado para espetar un golpe na cabeza dos presuntos asasinos do seu pai? Ou un golpe na cabeza do Sistema? Ten o xove Orestes ambicións políticas? Poderá vencer a Existo e converterse no próximo Presidente da Xunta de Galiza? Con que apoios conta Orestes? Xa sabemos que ten un amigo especial, mais iso chega? Quen vén sendo o xove Pílates, eterno acompañante do herdeiro dos Rodrigues? Amigo? Secretario? Nin unha cousa nin a outra? Simplemente unha desculpa? Unha desculpa para quen? Para que? Por que? Quen sabe máis? Vostede, señor? Vostede, señora? Por favor, díganme! Digan!

Clitemnestra interrompe as preguntas insultando á súa filla (“Imbécil! Es unha imbécil e unha estúpida!¹²⁴³”) e “corta o cabo do micrófono¹²⁴⁴” para que non siga.

Orestes e Pílates, fuxidos nos Picos de Europa, len unha carta do frade na sétima escena (ibid. 33-5), na que lles pide máis cartos (“O conto é que non temos máis diñeiro! Ese corvo cobrou ben a súa axuda!¹²⁴⁵”) e, ao mesmo tempo, infórmaos de que Existo xa gañou as eleccións, converténdose no novo presidente da Xunta. Prepáranse grandes fastos para festexar os seus primeiros días de goberno (“Existo vai celebrar os cen días de ascensión ao poder! Haberá festa gorda en Raxoi, coincidindo co Martes de Entroido! Xa vexo á miña nai disfrazada de María Antonieta! E á miña irmá, de guerrilleira, con faca e pistolón!¹²⁴⁶”) Pílates anima a Orestes infundíndolle aínda máis ambición polo poder que agora detenta Existo, obxectivo primordial do fillo de Agamenón e Clitemnestra (ibid. 34-5):

Raxoi! Eis a única meta, o único afán! Chegar a Raxoi como Presidente! É o meu dereito, correspóndeme por lei de sucesión! A Raxoi, polo Entroido! Eis a miña

¹²⁴³ Ibid. 31.

¹²⁴⁴ Ibid. 32.

¹²⁴⁵ Ibid. 33.

¹²⁴⁶ Ibid. 33.

divisa, nada me pode parar! Retarei o usurpador, fundarei un partido se o partido de sempre non me apoia! Hei restaurar a estirpe dos Rodrigues, hei facer que repeniquen as campás desde o Caurel até a Fisterra! Preparado, Existo! Preparada, mamá! Era do Restaurador, será chamada a miña era! Encherei o Obradoiro de música e proclamas! E ti, Pílates, levantarás os universitarios, gañarás a mocidade para a miña causa.

Orestes e Pílates acordan traballar para preparar o seu regreso e a conquista do poder, antes de pasar á oitava escena (ibid. 36-9), na que Clitemnestra e Existo se preparan para o día da súa voda (“Hoxe é o día do noso casamento! Quérote de negro!¹²⁴⁷”). Clitemnestra asegúrase de que Existo enviou axeitadamente as misivas a Orestes facéndose pasar polo capelán asasinado (“El non sabe que o frade morreu e que agora son eu o que lle manda as cartas, contándolle o perigo que sería para el aparecer, coa súa nai de Presidenta.¹²⁴⁸”) O novo presidente da Xunta amósase moito máis nervioso que de costume, pois teme a volta de Orestes e as represalias que poida levar a cabo en alianza con Electra. Entra en escena esta última, a quen Clitemnestra ordena preparar a decoración do casamento, petición á que accede con moita desgana. Electra acaba fuxindo da escena despois de que Clitemnestra se refira a Existo como o seu pai (“Ese non é meu pai! Ese é un usurpador e un asasino! E ti outra asasina! Usurpadores! Asasinos!¹²⁴⁹”).

Na novena escena (ibid. 40-2) Crisótemis acode onda a súa nai para pedirlle axuda, pois foi despedida no medio de comunicación para o que traballaba por non emitir opinións favorables ao actual presidente Existo (ibid. 40):

Mamá, mamá, axúdame! Quéresme axudar? Estou na rúa, sen traballo, sen amigos, sen un carné político para a ocasión! O teu home controla o complexo Terriña; a min botáronme! Expulsada, mamá, como unha tiñosa! Déixame chorar no teu colo, aloumiñame, mamá, como facías como cando aínda era noviña! Xuro que cho hei pagar! Falarei ben de Existo, elevarei a túa cota de popularidade como primeira dona! Serás unha raíña no palacio de Raxoi! Fálase que vai haber a Festa dos Cen Días! Podo colaborar! Podo preparar o ambiente, facer que resulte un éxito! Os da prensa estamos para iso! Mamá, fala con el! Tenme que restabelecer, dille que lle convén! Mamá, mamáña, se non é moito pedir, pídelle un carné do trinque para min!

Clitemnestra prométtelle a portavozía da presidencia se promete obedecer en todo tanto a ela como a Existo (“Un día tiñas que caer da burra, e ese día por fin chegou! Estou contenta! Falarei con Existo para te proclamar Portavoz Presidencial!¹²⁵⁰”) e Crisótemis sométese definitivamente.

Pasamos así á décima escena (ibid. 43-5). No exilio dos Picos de Europa, Orestes e Pílates saen a cazar un paxaro para o xantar, pero un arrefriado Orestes faino escapar co son dun esbirro. Este pequeno incidente colma a paciencia de Pílates, quen, farto da desidia e da covardía do seu amigo e logo de exercer de sirviente fiel e abnegado, decide poñerlle as cousas claras a Orestes para empurralo a regresar a Compostela e así interromper os fastos dos cen días de goberno coa fin de vingar a morte do pai (ibid. 44-5):

PÍLADES

¹²⁴⁷ Ibid. 36.

¹²⁴⁸ Ibid. 38.

¹²⁴⁹ Ibid. 39.

¹²⁵⁰ Ibid. 41.

[...] Agora vas facer o que eu dicir! Vas pór o pasamontañas e seguirme polo monte abaixo! Temos que chegar á autoestrada e encherlle o depósito á Ducati, para logo, tras saltarmos os controis, chegarmos con día a Compostela e pór en marcha o noso plano!

ORESTES

Mais...

PÍLADES

Tí cala e déixame organizar a min, que teño máis cerebro! Eu poño as ideas, a miña intelixencia, e ti pos o Rodrigues, por se ficar algún parvo que vir aos nomes! Entraremos na festa dos traidores pola porta do servizo! O demais corre pola miña conta!

ORESTES

Non será unha miga precipitado?

PÍLADES

Queres vir ou prefires morrer aquí?

ORESTES

Serías quen de abandonarme?

PÍLADES

Proba a ver!

ORESTES

Non te coñezo, PílaDES! Tí non es aquel engado de rapaz! Quen te mudou? A vida, non, que a vida foi doce connosco, cando menos até agora!

PÍLADES

Pois a ver se fuches ti quen me mudou! Xa non me lembro! Nesta obra sempre fixen o papel de secundario! Estaba abocado a iso! Quen lle dedicou un pensamento ao pobre PílaDES? Eu era o compañeiro fiel de Orestes, o amigo mariscallo! Pois ben, iso acabou! Mariscallo, si, e a moita honra; parvo, nunca máis!

ORESTES

Agarda por min, PílaDES!

PÍLADES

Corre! O mundo non é, non será nunca dos covardes! Está en Nietzsche!

Existo e Clitemnestra, xa casados, van de excursión ao río na décimo primeira escena (ibid. 46). Existo dá un mal paso e cae, resultando finalmente morto entre os insultos dunha Clitemnestra que cre que anda a finxir (“Agora faste o morto? Arriba, merdallán! Erte, é unha orde! Lopes, arriba! Non te mancarías? Existo! Existo, fala! Déixame ver os teus ollos! Oh, non ten expresión! [...] Nada! É un cadáver! Un retrato que ficou sen rematar!¹²⁵¹”).

Aínda así, celébrase a festa dos cen días de goberno o Martes de Entroido en Raxoi na duodécima escena (ibid. 47-59) e Crisótemis, en calidade de voceira presidencial, entretén aos asistentes ao non producirse aínda a aparición do presidente e da súa dona. Electra chega á festa disfrazada de momia e revélalle a Crisótemis que Existo está morto e que Clitemnestra pretende ataviar o seu cadáver como se estivese vivo para que estea presente na festa (“E agora tenciona sentar aquí o cadáver! Canto pensa que lle vai durar o engano? As momias acartónanse e non falan! Como vou rir no beixamáns! Quen ha mover a man do Presidente? Quen, remedar a súa voz de peido podre?¹²⁵²”). Tamén revela que Orestes está de volta en Raxoi e que axiña os castigará todas as súas perversidades (“E non teño que ir en procura de Orestes, porque el está aquí! El está aquí, onda nós, entendes? E vai castigarnos polas vosas trapelas!¹²⁵³”). PílaDES,

¹²⁵¹ Ibid. 46.

¹²⁵² Ibid. 48.

¹²⁵³ Ibid. 48.

caracterizado como a cantante que vai amenizar a festa, Lana Piro, descóbrese ante Crisótemis como aliado de Electra no plan urdido contra Clitemnestra, que comeza pola substitución do cadáver de Existo por Orestes (“Pouco sospeita mamá que puxemos Orestes no lugar de Existo!¹²⁵⁴”). Mais nada sae como Electra agarda, pois logo de que Clitemnestra recoñeza o rostro de Orestes no suposto cadáver de Existo prodúcese unha situación caótica, na que Electra, por unha banda, trata de levar a bo termo o plan de vinganza mentres que Clitemnestra trata de atraer á súa causa a un Orestes confuso e apaiolado. O plan finalmente frústrase cando Orestes acepta ser presidente e esposo da súa propia nai (ibid. 56-7):

ORESTES

Que é o que queren estas mascaritas, Pílates?

CLITEMNESTRA

Non me coñeces, fillo? Son mamá!

ELECTRA

Non a coñeces? É a asasina de papá!

CRIS

O brazo en alto! Ben!

CLITEMNESTRA

Son mamá! Son a túa esposa, querido!

PÍLADES

Isto é aberrante!

ORESTES

Ela, a miña esposa? Non é vella de máis? Oriéntame, Pílates, por favor!

[...]

ELECTRA

Ela era a esposa do defunto, do pai noso! E traizoouno con Existo! Agora ten a Existo convertido en momia debaixo da súa cama!

CLITEMNESTRA

O meu morto debaixo da cama? Foi alí para onde o retiraches, filla ruín? E eu que pensei reinar con el por toda a vida! Non importa, Existo reina e reinará por sempre no meu corazón! Así o sinto e así o proclamo!

[...]

ELECTRA

Traédelle a momia de Existo para que focce con ela!

CLITEMNESTRA

Eléctrica, es cruel!

CRIS

Esquece todo iso, cara irmá! O pasado, nun cesto e ao río! Abaixo a memoria! Agora o noso Existo é Orestes e a nosa nai é a súa esposa! As cousas veñen como veñen! Lembra que fuches ti quen o dispuxo!

Electra, fóra de si e atónita ao ver que todo se lle volve en contra (incluído o propio Pílates, que se deixa levar polo enredo), suplica que lle devolvan a seu pai, a quen máis amou nesta vida (ibid. 58):

ELECTRA

E a mín, quen me devolve o meu esposo?

CRIS

Que esposo? Ti non es casada, Eléctrica!

¹²⁵⁴ Ibid. 50.

ELECTRA

Eu amo meu pai! Quero que me devolvan meu pai! Devolvédeme meu pai ou non hai trato!

PÍLADES

É xusto! Electra tamén ten dereito a un parceiro do seu sangue! A nai o fillo, o pai coa filla! Está en Freud!

[...]

ELECTRA

Eu quero o meu papá! Levádeme co meu papá!

CRIS

Papá está morto, Eléctrica! E mora no reino das sombras! Non quererás ir para alí?

ELECTRA

Eu quero ir con papá! Deixádeme ir co meu papá!

Todos os presentes acaban sinalando a Electra como unha tola (o propio Orestes ordena “que a leven para Conxo¹²⁵⁵”), sendo sacada á forza da escena por Crisótemis e PílaDES mentres “berra e patalexa como unha demenciada¹²⁵⁶”.

Na décimo terceira escena (ibid. 60-1), Clitemnestra e Orestes aparecen para escenificar a nova orde xurdida do plan finalmente abortado de Electra. Clitemnestra colma de agarimos nun ambiente bucólico ao seu fillo Orestes e manipula a súa feble mente (case semellante á dun neno) dando a entender que a que realmente manexa os fíos do poder é ela. De feito, deixa de recoñecerse cos apelidos de Agamenón ou Existo e recupera o seu apelido de solteira, ao que pretende darlle renome e sona (ibid. 60-1):

CLITEMNESTRA

Ves, meu caro fillo? A túa nai non era tan malvada! Agora estou a aloumiñarte...

Dime, fillo, non che prestan os meus aloumiños?

ORESTES

Préstanme moito, mamá...

[...]

CLITEMNESTRA

Ti sabes onde estamos, meu tesouro? Sabes como se chama este pazo?

ORESTES

Pazo de Raxoi!

CLITEMNESTRA

Moi ben! E quen é o Presidente?

ORESTES

Quen é, mamá?

CLITEMNESTRA

Ti, meu fillo!

ORESTES

Eu?

CLITEMNESTRA

Non era iso o que sempre soñaras, meu benquerido Orestes?

ORESTES

Si, mamá, era iso xustamente!

CLITEMNESTRA

Pois ben, o soño realizouse! E ti sabes grazas a quen, meu tesouro?

ORESTES

¹²⁵⁵ Ibid. 59.

¹²⁵⁶ Ibid. 59.

Si, mamá, todo foi grazas a ti!

CLITEMNESTRA

Alégame que o recoñezas, fillo! Es intelixente! Saíches aos Vasques, homes intelixentes onde os haxa!

ORESTES

Quen son os Vasques?

CLITEMNESTRA

Vaites coa pregunta! Os Vasques somos nós! Xa non te lembras, fillo? Miña avoa era Vasques, miña nai era Vasques, eu mesma son unha Vasques! E tamén ti, naturalmente!

A décimo cuarta e última escena do drama (ibid. 62-7) amosa a Pílares e Crisótemis comentando os feitos recentes, con Electra xa encerrada nun psiquiátrico. Crisótemis oe uns pasos que resultan ser de Electra. Primeiro incrédulos e logo certos de que realmente é ela, chegan á conclusión de que todo foi un soño, pois vólvese ao momento no que Electra se presenta cunha vela no túmulo, onde queda adormecida sendo visitada por un soño que lle fai ver todo o que acontecerá (ibid. 63):

CRIS

[...] Esta escena xa tivo lugar hai moito tempo! Quero dicir, a escena da vela... Fora a noite en que trouxeran meu pai, tras o accidente... O funeral fora en Oleiros, na intimidade... E despois do funeral, baixaran o defunto á cripta... Pensaban sepultalo debaixo do altar, como se fai cos grandes dignatarios... Só que entón aparecera Eléctrica coa vela acesa... Parecía unha ánima en pena a avanzar polo corredor... Ou unha furia... Viña directa para a tumba, pousara a vela sobre a lousa, inclinárase para a beixar... e adormecera...

PÍLADES

Adormecera?

CRIS

Entón fora visitada polo soño, e mentara un por un, nome por nome, todos os que seríamos en Raxoi o día grande da coroación, cos nosos traxes e as nosas carautas... Por certo, que ti ías de Lana Piro, a cantora do Réxime!

Aparecen todos os personaxes do drama repetindo liñas de guión xa coñecidas e anticipando o que ocorrerá despois do pasamento de Agamenón, malia que eses feitos xa foron contemplados polo lector/espectador. A obra remata cunha certa inconclusión e difuminando as fronteiras dunha historia lineal (“Nós somos o seu soño, Pílares! Nós somos as figuras do seu soño! [...] Os auténticos feitos aínda non aconteceron! Agamenón está vivo! [...] A historia non abriu as súas portas! Non aínda!¹²⁵⁷”), sen que quede claro que sucedeu e que está por suceder.

3.16.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

Manuel Lourenzo recompón en *Forzas eléctricas* un episodio mítico ollado dende a subversión, a parodia e a desmitificación. Ao igual que sucedía en *Romería ás covas do demo* ou *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza*, obras nas que Lourenzo reelabora e satiriza os mitos, o dramaturgo galego dá unha reviravolta á historia da vinganza de Electra e Orestes, unha historia inmortalizada no xénero trágico que aquí fica desprendida de toda solemnidade e transcendencia (tamén no que atinxe á lingua e estilo empregados), repleta de innovacións introducidas polo noso autor e pensada como un reflexo da realidade social e

¹²⁵⁷ Ibid. 65.

política do momento. Malia que a influencia das distintas obras trágicas que tratan os conflitos da saga Atrida é notable durante o transcurso do drama, non hai unha relación intertextual directa con ningún dos hipotextos de referencia, tampouco con aqueles que tratan máis concretamente o mitema da vinganza contra Clitemnestra e Existo. Porén, o esquema argumental do mito segundo a súa preconfiguración trágica é practicamente idéntico e sobre ese mesmo esquema argumental, Lourenzo aplica as distintas innovacións cun propósito paródico e satírico. Para un maior efectismo no proceso de desmitificación, Lourenzo opta por un cambio radical na ambientación do drama, explicitamente achegado ao tempo do lector/espectador ao emprazarse na Galicia dos anos oitenta (época coetánea ao autor no momento da escrita e primeira representación da obra)¹²⁵⁸. Así mesmo, as loitas de poder e as tensións familiares da casa real dos Atridas vense degradadas a unha pugna polo recentemente adquirido poder autonómico representado pola Xunta de Galicia, un enfrontamento a miúdo ridiculizado e reducido ao absurdo ao longo da peza.

As variacións que Manuel Lourenzo incorpora ao mitema da vinganza de Electra e Orestes contra Clitemnestra son evidentes dende o mesmo comezo da primeira escena, na que a voz presenta o conflito trágico ao xeito dos prólogos de Eurípides¹²⁵⁹: Agamenón, que xa non pertence á estirpe de Atreo senón que se coñece por un dos apelidos máis comúns en Galicia, Rodrigues, é o candidato á presidencia da Xunta de Galicia. Está casado con Clitemnestra, quen tampouco se emparenta con ningún personaxe mítico de acervo real ou divino (no seu caso, nin con Zeus, nin con Leda, nin con Tindáreo) e pasa a apelidarse Vasques, coa que ten catro fillos cuxos nomes coinciden cos do mito: Electra, Orestes, Crisótemis e Ifixenia. Porén, no caso de Crisótemis vemos como todos os personaxes se refiren a ela por unha forma apocopada do seu nome que coincide co hipocorístico do máis actual Cristina, Cris. A mesma Electra é frecuentemente chamada Eléctrica “polos seus bandazos emocionais¹²⁶⁰”, por “costume familiar” e porque “os nenos empezaran a chamarlle así [...] talvez porque saíra ao pai no xenio¹²⁶¹”. Existo é rebautizado como Existo Lopes e tamén Pílates, a principal figura servil da traxedia, ten un apelido: Castro. Os personaxes da obra insírense xa dende a nomenclatura propia noutro tempo e noutro lugar moi diferentes do mito antigo do que proceden.

Mais os cambios non son exclusivos deste eido senón que se expanden a outros aspectos do mito: a filla de Agamenón e Clitemnestra, Ifixenia, mantense como un dos principais detonantes do conflito familiar, mais a súa morte non se produce após un violento sacrificio aos deuses nin como escusa para poder levar a cabo unha vitoriosa empresa bélica, senón que é o resultado dun “andazo de gripe¹²⁶²”, enfermidade que, segundo a nai, non causou suficiente inquietude nun pai demasiado ocupado e inmerso nunha guerra máis simbólica: a campaña electoral que ha de levalo á conquista do poder autonómico. De feito, a morte de Ifixenia sorprende a Agamenón en pleno mitin, como relata unha Crisótemis reconvertida en xornalista morbosa, cun gusto excesivo polo amarelismo e logo asimilada ao poder establecido (ibid. 26-7):

Non podemos esquecer un suceso que nos primeiros días da campaña pintara de loito a mansión do extinto señor Rodrigues. Referímonos á morte case repentina da súa filla máis nova, Ifixenia, presuntamente debida a un abceso gripal de pouca

¹²⁵⁸ Aínda que a voz proclame na presentación dos feitos ao comezo do drama que “estamos no século dez antes de Cristo” (ibid. 17) sabemos polas referencias posteriores que non é así. Probablemente Lourenzo busque un efecto anacrónico que vincule aos personaxes co mito e faga ao público aínda máis consciente da subversión á que será sometida a historia trágica.

¹²⁵⁹ Vid. Fuentes González 2007: 32-3.

¹²⁶⁰ Lourenzo 2007b: 28.

¹²⁶¹ Ibid. 65.

¹²⁶² Ibid. 17.

importancia... [...] O óbito impresionara fortemente o señor Rodrigues, que naqueles momentos, ignorante do carácter irreversible da doenza da filla, proclamaba perante un auditorio afervorado de mariñeiros de Cariño: compañeiros do mar, a Terra é nosa! Por Terra, referíase a Galiza, naturalmente.

O móbil da vinganza de Clitemnestra é a escasa implicación de Agamenón nas súas obrigas familiares, sendo a morte de Ifigenia durante a ausencia do seu pai o punto culminante desta desatención. Mais esta vinganza non se leva a cabo nos mesmos termos nos que se realizaba na traxedia, senón que se opta por un medio máis sutil: en connivencia con Existo, tamén amante e cómplice de Clitemnestra nesta reescrita, envelenan o whisky de Agamenón e fan que logo teña que conducir un coche. O asasinato de Agamenón agóchase baixo a aparencia dun simple accidente de coche a consecuencia dos efectos do alcol no canto de producirse após un ataque directo dos criminais (lembramos que no *Agamenón* de Esquilo, por exemplo, estes apuñalaban a Agamenón e tamén daban morte a Casandra¹²⁶³).

Após o pasamento de Agamenón, prodúcese un baleiro de poder no Partido Popular-Democrático, mais axiña Existo (que na obra de Lourenzo é secretario de Agamenón, home de confianza e número dous do partido) accede ao primeiro posto na organización e, en consecuencia, á candidatura á presidencia da Xunta. Existo gaña as eleccións e instálase no pazo de Raxoi, residencia do presidente, xunto con Clitemnestra, que pasa a ser a súa primeira dama (e presidenta na sombra). Malia que o poder usurpado polos amantes homicidas é claramente inferior ao inherente ao rango real que detentaban, estes fan ostentación do mesmo cunha espléndida (aínda que esperpéntica) festa de celebración dos primeiros cen días de goberno en Raxoi¹²⁶⁴ e exerceo con absolutismo, incluíndo purgas nos medios de comunicación públicos, para os que traballa Crisótemis e dos que é fulminantemente despedida despois do ascenso de Existo ao poder.

A posterior revancha de Electra e Orestes tamén se ve afectada polos diversos cambios introducidos polo autor galego, aínda máis pronunciados se cabe: Orestes foxe con Pílates, “amigo especial” do fillo de Agamenón e Clitemnestra cuxa homosexualidade e atracción por Orestes se insinúan nalgúns momentos do drama¹²⁶⁵, aos Picos de Europa nunha moto Ducati e permanecen nunha cova ata o seu regreso propiciado polo aviso do falso capelán, cuxa identidade é usurpada por Existo para atraelo a Compostela. Electra confía as súas arelas de xustiza a un Orestes pouco resolto, infantilizado e sen apenas vontade, constantemente empurrado polo seu fiel Pílates, mais nada sae como estaba previsto, dado que Clitemnestra logra dobrigar o seu escaso arbitrio sen moito esforzo. Orestes, lonxe de vingarse ao seu pai e de responder aos desexos da súa irmá cumprindo co seu cometido heroico, prégase á autoridade materna e condena a Electra ao ostracismo e a soidade máis absolutas, pois todos entenden que está tola e que debe ser internada nun psiquiátrico (identificado co hospital de Conxo). A escena final, que amosa a visión onírica de Electra na que se funden tempos pasados e presentes, remata a obra cunha nova redución ao absurdo do conflito trágico que nada ten que ver cos hipotextos de referencia, pois todos os personaxes da obra interveñen nela de xeito caótico con independencia de cal fora o seu destino nas anteriores escenas do drama e volvendo sobre as mesmas situacións, case coma se non tiveran acontecido ou estivesen por vir (ibid. 66-7):

CLITEMNESTRA

O capelán está no allo, cómprenos acabar con el!

¹²⁶³ Vid. Aesch. *Ag.* vv. 1372-406.

¹²⁶⁴ Manuel Lourenzo recorre aquí a unha carnalización xa presente noutras obras como *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (vid. Lourenzo 1981: 21-5).

¹²⁶⁵ Vid. Lourenzo 2007b: 34-5.

EXISTO
Mátao ti, eu non teño valor!
CLITEMNESTRA
Serás caguetas!
ORESTES
Hai perigo! Está pronta a Ducati?
PÍLADES
A Ducati está ansiosa por saltar!
ORESTES
Perfecto, Pílares! Adiante!
PÍLADES
Un momento! Non tiñas que falar co capelán?
ORESTES
O capelán? Si! Non! Ti estás seguro de que nos é fiel?
CRIS
Busqueite toda a noite, non pensei que estiveses aquí! E agora, Eléctrica, quererás facer unha declaración?
ELECTRA
Ela foi quen puxo as pílulas no whisky, el quen o empurrou fóra do carro.
CRIS
Se non che importa, podes repetilo? Sen deixares de ollar para a cámara!
ELECTRA
Mete a cámara no cu!
EXISTO
Descubertos! Adeus, Clitemnestra!
CLITEMNESTRA
Ti de aquí non te moves!
ELECTRA
Seino todo! Soñei todo o que pasara!
CLITEMNESTRA
Esta nena é un perigo, había que metela en Conxo dunha vez!
CRIS
Adiante coa premonición! Que foi o que soñaches?
ORESTES
O capelán! Si, el será o noso contacto cando esteamos no desterro! Vou falar co capelán!
PÍLADES
Non te fíes, Orestes!
CLITEMNESTRA
Definitivamente, a Conxo! É unha bruxa!
CRIS
Confesa, Eléctrica, ti amabas papá?
ORESTES
Pobre mamá, ela é a primeira vítima! Cando termine con Existo verá claro! E poderá reinar á par de min!
CRIS
Ti amabas papá?
ELECTRA
Con devoción! Si! Con paixón!
PÍLADES
Iso é o que máis me amola de Orestes: que lle dá pola política!
CRIS
Ok.
PÍLADES

E el non entende diso, non entende.

Practicamente todos os personaxes do mito implicados na trama de *Forzas Eléctricas*¹²⁶⁶ son sometidos a unha fonda recharacterización, especialmente dous dos grandes secundarios dalgunhas das obras que serven de base argumental á peza galega: Pílates e Crisótemis. Se ben no caso dos protagonistas Electra e Orestes apenas se achan diferenzas de calado no que atinxe á súa conduta (agás polo compoñente paródico que Manuel Lourenzo engade ao proceder da práctica totalidade do elenco), con Pílates e Crisótemis a distancia cos seus correlatos clásicos semella máis pronunciada. O primeiro, fiel compañeiro de Orestes no desterro tanto nas *Coéforas* de Esquilo como na *Electra* de Eurípides, resulta un personaxe de escasa relevancia e profundidade alén de ser un apoio para o heroe (de feito, no hipotexto eurípideo nin sequera ten intervencións faladas¹²⁶⁷) mais na reescrita de Manuel Lourenzo é un motor da acción imprescindible para que Orestes cumpra co seu cometido, aínda que logo o seu regreso non se traduza na materialización da vinganza. Mentres que Orestes se amosa indeciso e pusilánime, practicamente un covarde, Pílates asume o control tanto do plan de fuxida como do plan de regreso e no mesmo desterro é o que se ocupa da subsistencia de ambos, recalcando aínda máis a febleza de carácter do seu amo e amigo (ibid. 43-4):

Odiar é pouco, para min que estás de máis! En todo o tempo que levamos na montaña non fuches quen de cazar unha simple rá! E eu, a correr atrás dos coellos para que logo veñas ti con esas de que é un animal precioso, que xa saía nos contos da túa infancia e que tiñamos que ser cazadores bos e libertalo! A culpa téñoa eu, por contemplarte! Nin matas nin deixas matar! Es un inútil! Un gromo da burguesía máis noxenta! [...] Vós, os Rodrigues, non tendes o sangue quente, sodes recastados e covardes! Teu pai, antes que novo rico foi zoqueiro, e teu avó, zoqueiro, e por parte de nai, lavadores de tripas! De aí che vén a ti esa fragilidade! Non vos podeades comparar cos Castros, que vimos dos celtas, como o nome indica!

Pílates é tamén un personaxe autorreflexivo que se insire no xogo metateatral tan característico dalgunhas achegas de Manuel Lourenzo á temática mítica grecolatina, reivindicando a súa valía como personaxe a través dunha chiscadela á tradición tan pouco produtiva do mesmo¹²⁶⁸ (ibid. 45):

Nesta obra sempre fixen o papel de secundario! Estaba abocado a iso! Quen lle dedicou un pensamento ao pobre Pílates? Eu era o compañeiro fiel de Orestes, o amigo mariscallo! Pois ben, iso acabouse! Mariscallo si, e a moita honra; parvo, nunca máis!

¹²⁶⁶ Como ben destaca María Teresa Amado Rodríguez (2017), *Forzas Eléctricas* é unha amalgama das traxedias que tratan a vinganza de Electra e Orestes no que á composición do elenco se refire: “Esta obra no parece basarse en un único hipotexto, sino más bien estar construída a partir de las lecturas de las tres tragedias clásicas que tratan el tema, *Coéforas* de Esquilo y las *Electras* de Sófocles y Eurípides. La presencia de Crisótemis nos remite a Sófocles, la caracterización de un Orestes débil e indeciso a Eurípides, pero sin duda Esquilo es el autor que más influencia ha ejercido sobre ella, especialmente en la caracterización de Clitemnestra, una mujer fuerte y decidida que mueve todos los hilos de la trama.” (Amado Rodríguez 2017: 28).

¹²⁶⁷ Malia todo, sabemos que era un personaxe máis da *Electra* polas interpelacións directas do resto de caracteres e pola súa importancia no tramo final da obra, dado que acaba desposando a Electra por petición expresa de Orestes (vid. Eur. *El.* vv. 82-111; 215-9; 345-8; 1340-1).

¹²⁶⁸ Ademais disto, Lourenzo pon en boca de Pílates unha serie de referencias literarias anacrónicas que reforzan o xogo metaficcional, como Nietzsche (vid. Lourenzo 2007b: 45), Freud (vid. ibid. 58) ou Shakespeare (vid. ibid. 62). Tamén Crisótemis establece un paralelismo igualmente anacrónico entre Orestes e o Conde de Montecristo na enquisa ao público da escena sexta (vid. ibid. 31).

No tocante a Crisótemis, esta é moito máis que un contrapunto da súa vingativa irmá Electra. Na traxedia *Electra* de Sófocles, a súa figura adoitaba vincularse á covardía e a submisión, dado que non cuestionaba nin replicaba ningunha decisión nada da abitariedade do poder establecido, en claro contraste cunha Electra rebelde e indómita que buscaba facer xustiza á memoria de Agamenón¹²⁶⁹. Mais en *Forzas Eléctricas*, amósase unha faceta inédita do personaxe ao reconvertela nunha xornalista pouco rigorosa e dada ao morbo á que nada lle importa (nin sequera a propia familia) con tal de dar unha boa e succulenta nova. Crisótemis acaba asimilándose ao poder detentado por Existo e Clitemnestra, que dende a Xunta de Galicia controlan os medios de comunicación públicos (Radio-Televisión Terriña) e rematan por convertelos nun instrumento máis ao servizo do poder, chegando a despedir á propia Crisótemis. Esta, desesperada, disposta a todo e carente de calquera escrúpulo, promete fidelidade e obediencia á súa nai e o seu amante con tal de converterse na voceira presidencial. Crisótemis tamén participa do xogo metateatral na escena sexta¹²⁷⁰, mesturándose coa audiencia como unha xornalista máis que realiza unha enquisa na rúa sobre os últimos acontecementos da actualidade política e social (neste caso, os feitos relacionados coa inesperada morte de Agamenón).

Clitemnestra é outro dos personaxes de *Forzas Eléctricas* que sobresaíe no elenco pola súa recaracterización, unha recaracterización que potencia, exacerba e, como ben observa María Teresa Amado Rodríguez (2017), “caricaturiza” os riscos da Clitemnestra da traxedia grega¹²⁷¹ (Amado Rodríguez 2017: 29-30):

Clitemnestra, como una heroína cómica al más puro estilo aristofánico, tiene siempre una solución disparatada, absurda y, sobre todo, rápida. Porque no es ésta una heroína reflexiva que traza sus planes cuidadosamente, sino una mujer impulsiva y alocada que pone en práctica lo primero que se le ocurre, sin límite ni escrúpulo y sin pararse a pensar en las posibles consecuencias de sus actos, movida únicamente por su deseo de controlarlo todo. Clitemnestra es una mujer “eléctrica”, aunque el apodo lo lleve su hija [...]. Sus reacciones son inmediatas, desproporcionadas y nos dejan perplejos por inesperadas. Así, por ejemplo, poco después de la marcha de Orestes, Existo está aterrado, porque el capellán lo mira mal desde el interior de la cripta, y quiere renunciar a su carrera política¹²⁷². La reacción de Clitemnestra es inmediata, entra en la cripta y enseguida sale con unas tijeras de podar ensangrentadas con las que acaba de matar al fraile y, a un Existo casi histérico que grita “Sangue...! Sangue...! Tes as mans cheas de...!”, sin dejarle acabar la frase, le replica: “E que? Non hai billas no pazo? Ábrese unha billa e a mancha desaparece! Toma, oculta isto!” (29). Esta es toda la importancia de cometer un crimen para esta heroína frívola: si se pueden lavar las manchas de sangre, ¿dónde está el problema? Pero no solo no hay ni un segundo de duda, remordimiento o temor, sino que, según vemos más adelante, es capaz de sacar provecho de la desaparición del capellán para engañar a Orestes, enviándole cartas supuestamente remitidas por aquél con noticias falsas para evitar su vuelta. Eliminado también este obstáculo, las hijas son más fáciles de neutralizar. Electra resulta molesta, pero nadie la creará porque es una histérica y no hay más que dejarla a su aire con cierto control. A Cris basta con censurarla y despedirla de la Radio-Televisión Terriña, cuando Existo llegue a presidente.

¹²⁶⁹ Vid. Picklesimer 2000: 215-25.

¹²⁷⁰ Vid. Lourenzo 2007b: 31-2.

¹²⁷¹ Vid. Amado Rodríguez 2017: 28.

¹²⁷² Pola contra, Existo segue sendo o mesmo heroe banalizado da traxedia clásica (vid. Bañuls Oller & Navarro Noguera 2016: 17-30), véndose ridiculizado ata o extremo nesta parodia traxicómica. Mesmo a súa morte é absurda e cómica, dado que falece ao dar un mal paso nun picnic con Clitemnestra (vid. Lourenzo 2007b: 46).

3.16.5. Recepción e interpretación da obra

Forzas eléctricas explica a través dunha visión deformada e comicamente deturpada¹²⁷³ do mito a realidade social e política do seu tempo, reformulando o desenvolvemento do conflito trágico e encaixándoo no molde dunha sátira teatral moi ancorada á nosa terra e á nosa cultura. A obra, escrita e representada a mediados dos anos 80 do século pasado, reinterpreta as coitas da familia Atrida nun contexto histórico de cambios suxeito a controversias de todo tipo: os anos que seguen á aprobación do Estatuto de Autonomía de Galicia e os primeiros pasos do neófito poder autonómico. O texto de Manuel Lourenzo é unha invectiva constante cara unha forma de goberno conservadora e reaccionaria, que arrastra as carencias democráticas dun pasado ditatorial e totalitario e que segue movéndose polas prácticas caciquís dese mesmo pasado. Neste sentido, Existo e Clitemnestra, os tradicionais usurpadores e rexicidas da traxedia clásica, funcionan como un paradigma de todos os vicios e corruptelas do sistema, especialmente esta última, como ben apunta María Teresa Amado Rodríguez (2017) no seu estudo sobre o personaxe na dramaturxia galega, probablemente a única achega do ámbito académico ao estudo desta singular e orixinal reescrita mítica (Amado Rodríguez 2017: 31):

Estamos ante una Clitemnestra insaciable, poderosa, que ocupando el lugar del marido-candidato, intenta ejercer su control sobre todos eclipsando a Existo. Su actitud muy bien se podría definir con las mismas palabras que Kitelã le dedicó a la heroína de Esquilo: “Clytemnestra wants to rule her house, children, lover and her city”. En esta Galicia de enxebriño político, caciquismo perpetuado, enchufismo consolidado como medio de progreso y censura informativa, la figura poderosa y disparatada de Clitemnestra es la caricatura del político irreflexivo y sin escrúpulos que amparado en un sistema corrupto utiliza lo público para colmar sus ambiciones.

A peza de Manuel Lourenzo está inzada de referencias e chiscadelas que trasladan a historia mítica (e ao lector/espectador) ao mundo contemporáneo e galeguizado no que se desenvolven as tribulacións dos nosos degradados heroes traxicómicos: cando Existo accede á Presidencia da Xunta de Galicia, trasládase á sede do goberno autonómico, ubicado naquel tempo no compostelán Pazo de Raxoi, en plena Praza do Obradoiro; Agamenón falece nun accidente automobilístico especificamente no quilómetro 23 da estrada A Coruña-Carballo intentando “evitar a colisión cun Pegaso cargado de mineral de wolfram, procedente da veciña canteira de Monteneme¹²⁷⁴” e o seu velorio e posterior funeral teñen lugar na vila coruñesa de Oleiros. Existo viste un traxe do deseñador galego Adolfo Domínguez para acudir ás exequias do seu finado rival e xa como Presidente da Xunta fíxa a festa de celebración dos primeiros cen días de goberno un Martes de Entroido, unha data moi sinalada no calendario festivo galego. Finalmente, Electra, á que todos teñen por tola ao final do drama, acaba sendo encerrada en Conxo, parroquia compostelá na que se acha un dos hospitais psiquiátricos máis coñecidos e antigos de Galicia.

Outras referencias igualmente evidentes e familiares para o lector/espectador aparecen levemente modificadas, como é o caso do partido político ao que pertencen Agamenón e Existo, o Partido Popular-Democrático (que poderíamos identificar coa Alianza Popular do primeiro presidente da Xunta, Xerardo Fernández Albor), ou o medio de comunicación público Radio-Televisión Terriña (un trasunto da Corporación de Radio e Televisión de Galicia, CRTVG, que comeza a súa andaina no ano 1985). Unha das alusións máis rechamantes é a da “cantora” Lana

¹²⁷³ Non en van, estudos coma o de María Teresa Amado Rodríguez (2017) destacan as semellanzas existentes entre *Forzas Eléctricas* e a comedia aristofánica (vid. Amado Rodríguez 2017: 29-30).

¹²⁷⁴ Lourenzo 2007b: 26.

Piro¹²⁷⁵, principal atracción da festa de Clitemnestra e Existo en Raxoi e da que se disfrazaba Píades para acceder á mesma. Doadamente podemos recoñecer nesta “artista máis enxebre” e “voz máis internacional¹²⁷⁶” unha reencarnación ficticia da popular cantante galega Ana Kiro.

Todas estas referencias contribúen a alicerzar o novo imaxinario que Manuel Lourenzo crea para o mito, un mito que se aproxima á realidade galega contemporánea e á súa cultura popular como ningún outro e que redonda nunha crítica social e política que nos devolve a ese teatro galego de temática mítica que esconde unha intencionalidade reivindicativa e contestataria, neste caso aplicada a un proceso moi concreto: a creación do estado das autonomías e como este serve para perpetuar uns modos e formas de facer política que practicamente non se diferencian do que xa había nun contexto pre-democrático e ditatorial. Os Atridas, aquí rebautizados como os Rodrigues e pasados por un verniz desmitificador, personifican no drama de Lourenzo á familia corrupta por excelencia que se vale dos recursos e cargos públicos para prosperar e acadar un *status* determinado, sen que importe nada máis que facer ostentación do poder político e do prestixio social.

3.16.6. Conclusións

Forzas eléctricas revisa o mito seguindo os estándares do paródico e do cómico, deixando de lado calquera risco trágico e introducindo unha serie de innovacións pensadas por e para o potencial público galego. Manuel Lourenzo sèrvese dos personaxes de Agamenón, Clitemnestra, Existo, Orestes e Electra para recompoñer unha historia mítica repleta de traizóns e vinganzas que se traslada á Galicia dos oitenta recentemente incorporada ao inventario de Comunidades Autónomas do estado español xa democrático. O dramaturgo galego emprega un ton caricaturesco e un estilo desenfadado que desmitifican o material lendario de partida, sen mirarse no espello de ningunha traxedia concreta e, ao mesmo tempo, recollendo as influencias de todas as que tratan os episodios míticos reconstruídos en *Forzas eléctricas* para dar forma a unha sátira dramática do novo poder político galego.

3.17. MEDEA (VERSIÓN LIBRE SOBRE TEXTOS DE EURÍPIDES, SÉNECA E ANOUILH) (1987) DE EDUARDO ALONSO E MANUEL GUEDE

3.17.1. Introducción: a obra e o seu contexto

Esta nova realización trágica do mito de Medea chega á escena galega nun tempo de fondos cambios para a profesionalización e institucionalización da práctica teatral. A fundación do Centro Dramático Galego en 1984 supón un punto de inflexión na historia do noso sistema teatral, que por fin conta cunha entidade normalizadora, apoiada polos organismos públicos e con vocación profesional¹²⁷⁷, o cal permitiría preparar e estrear con certa regularidade os máis diversos textos, contando con máis medios e co obxectivo de chegar a unha audiencia máis

¹²⁷⁵ Vid. *ibid.* 49.

¹²⁷⁶ *Ibid.* 52.

¹²⁷⁷ “A aparición do CDG en maio de 1984, debida en boa medida ao consenso entre os esforzos políticos, capitaneados por Luis Álvarez Pousa dende a Dirección Xeral de Cultura, e os profesionais, foi acollida con entusiasmo polo medio, que viu no Centro a posibilidade de dignificación dos oficios teatrais e de levar adiante proxectos de gran formato, que as pequenas compañías teatrais privadas non podían enfrontar [...], cunha calidade de produción que só os recursos públicos eran quen de garantir.” (López Suárez & Abuín González 2007: 172).

ampla. Malia todo, o proxecto non estivo exento de controversia e as polémicas en torno ao CDG foron frecuentes¹²⁷⁸ case dende a súa propia xénese¹²⁷⁹.

Os nomes de Eduardo Alonso (1948)¹²⁸⁰ e Manuel Guede (1956), que asinan esta nova adaptación de *Medea*, aparecen estreitamente vinculados ás actividades do neófito CDG. Ambos foron nalgún momento directores do centro (Alonso foi o seu primeiro director ata 1985 e Guede desempeñou o mesmo cargo entre 1991 e 2005¹²⁸¹ e, máis recentemente, entre 2012 e 2015¹²⁸²) e ambos versionaron e dirixiron conxuntamente ou por separado distintas montaxes para o CDG¹²⁸³. Esta versión das Medeas de Eurípides, Séneca e Anouilh non é a súa única achega á dramaturxia galega inspirada polos clásicos grecolatinos, pois en 1997 estrearon na Coruña unha adaptación da comedia aristofánica: *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron*¹²⁸⁴. Porén, un dos seus maiores éxitos de público e crítica no Centro Dramático Galego foi unha singular versión de Shakespeare, *Un soño de verán* (1992)¹²⁸⁵, que incluía algunhas chiscadelas á *Alicia* de Lewis Carroll.

Medea (versión libre sobre textos de Eurípides, Séneca e Anouilh) estreouse na Aula de Cultura da Caixa de Aforros de Galicia en Santiago de Compostela o 24 de novembro de 1987, sendo a primeira montaxe da compañía Teatro do Noroeste e dirixida polo propio Eduardo

¹²⁷⁸ “En moitas ocasións acusouse ao CDG de falta de rigor na elección de repertorio, sen que os criterios que a sustentaban fosen explícitos ou claros. Falábase así mesmo dos deficientes resultados das diferentes propostas estéticas exhibidas nos espectáculos e da crecente utilización política da institución [...]. Por último, aínda acaparando unha ampla porcentaxe dos orzamentos destinados polo Instituto Galego de Artes Escénicas e Teatrais ao teatro, a existencia dun Centro foi cuestionada “pola escaseza de infraestruturas e recursos con que conta a nosa compañía de referencia, sobre todo cando consideramos que noutros países, no noso espacio cultural e xeográfico, calquera “teatro nacional” ten á súa disposición espacios suficientes para desenvolver o seu labor, para potenciar diferentes liñas de produción en función de públicos igualmente diferentes (Vieites 2003g: 83).” (ibid. 172-3). Vid. Vieites 1998: 73-6.

¹²⁷⁹ Especialmente polémica foi a escolla da primeira obra que se representou, *Woyzeck* de Georg Büchner (dirixida por Xulio Lago e con Antonio Durán “Morris” como cabeza do reparto), ao tratarse dun texto alemán (vid. López Suárez & Abuín 2007: 172). A selección de Roberto Vidal Bolaño tampouco gozou da acollida agardada: “As obras escollidas para as súas dúas primeiras montaxes foron *Woyzeck* de Büchner e *Agasallo de sombras* de Roberto Vidal Bolaño. Esta escolla amosa o intento do CDG por manter un equilibrio dos principais vectores do repertorio nese momento: por unha banda, unha tradución dunha obra clave do teatro universal na liña expresionista que defendían aqueles que regresaran de Madrid para facer teatro en galego; por outra banda, un autor galego contemporáneo que aposta pola fusión de tradición culta e popular e pola visión desmitificadora de figuras ou elementos claves da cultura galega coma neste caso Rosalía de Castro. [...] A partir de 1985, tras ser acusado de elitista despois das súas dúas primeiras escollas, o CDG optou pola “vía fácil e cómica” para tentar chegar a un público máis amplo.” (García Vidal 2010: 211).

¹²⁸⁰ Vid. Vieites 2017: 5-42.

¹²⁸¹ A longa e ininterrompida estadia de Guede á fronte da institución xerou non poucas polémicas, sendo unha das súas máis controvertidas decisións a de promover un espectáculo baseado nun texto en castelán: “Todo este panorama muda bruscamente cando o Centro [Dramático Galego] anuncia que vai romper co monolingüismo ao levar á escena a Valle Inclán en español. O teatro é a única manifestación cultural do noso país normalizada canto ao uso da lingua e vai ser o Centro Dramático Galego, a compañía institucional, a “nao capitana, o buque insignia do teatro galego” (Guede, 1994), quen viría dar cabo desta situación. Á incredulidade inicial sucedéronse declaracións, actos de desagravio á lingua, lecturas paralelas das obras que o CDG representaba –agora en galego baixo a tradución de Manuel Rivas, Dolores Vilavedra, Xosé Manuel Pazos, Henrique Harguindey, Xosé Luís Méndez Ferrín e Manuel Lourenzo–, preguntas no Parlamento e manifestacións innúmeras de grande parte dos profesionais e intelectuais do país. Ninguén ouviu. A “plena autonomía artística e de creación” do Centro Dramático levou a encenar por primeira vez un texto en español, creando un precedente que non demorou en encontrar continuación na Aula de Teatro da Universidade de Santiago” (Lourenço Mória & Vizcaino Fernández 2000: 26). Vid. Hermida 16/10/1998.

¹²⁸² O regreso de Manuel Guede ao cargo que xa ostentara durante catorce anos tampouco estivo exento de polémica, posto que o seu nomeamento se produciu xusto despois da destitución da actriz Blanca Cendán como directora do Centro Dramático Galego após unha serie de desavenencias cos responsables da Consellería de Cultura e Agadic (Axencia Galega das Industrias Culturais). Guede presentaría a súa dimisión en 2015 argüíndo razóns persoais. Vid. Ramos 23/03/2012; “O Conselleiro de Cultura e Educación presenta a Manuel Guede Oliva como novo director do CDG” 2012; “Manuel Guede renuncia ao cargo de director do Centro Dramático Galego” 2015.

¹²⁸³ Vid. López 2002: 100-1; López Suárez & Abuín González 2007: 171-5.

¹²⁸⁴ Vid. Alonso & Guede 1997.

¹²⁸⁵ Vid. López Suárez & Abuín González 2007: 178.

Alonso¹²⁸⁶. Foi publicada ao ano seguinte na colección “Os libros do Centro Dramático Galego”¹²⁸⁷, coa que Edicións Xerais de Galicia en colaboración coa Xunta de Galicia deixaba constancia das obras representadas¹²⁸⁸.

3.17.2. O tema na tradición

No seu artigo sobre as diferentes visións de Medea na literatura galega, Aurora López inclúe tamén esta *Medea* de Eduardo Alonso e Manuel Guede como unha das reelaboracións do mito a ter en conta, posto que existe unha relación intertextual entre a reescrita e os hipotextos de referencia pero coas suficientes innovacións como para analizala como unha obra plenamente orixinal (López 2002: 101-2):

La *Medea* de Alonso y Guede responde exactamente al planteamiento señalado por ambos en la portada de la edición: se trata de construir una nueva “Medea en Corinto” utilizando directa, pero libremente, las *Medeas* de Eurípides, Séneca y Anouilh, cosa que se comprueba con la simple lectura atenta, si previamente se conocen estas tres predecesoras. En efecto, frases, parlamentos, diálogos, incluso escenas prolongadas, son trasunto, muy a menudo casi literal, de los dramaturgos griego, latino y francés; sin que esto deba de interpretarse en detrimento de la *Medea* gallega, conviene señalar que esta nueva versión sigue sobre todo los pasos de la *Médée* de Jean Anouilh, en menor medida la *Medea* de Eurípides, y en grado aparentemente más reducido la de Séneca, si bien esta gradación no puede calibrarse de forma exacta debido a la intertextualidad que opera con pujanza desde la obra griega a la latina, y de ambas sobre la del dramaturgo francés del siglo XX.

Se ben no epígrafe dedicado ao estudo individual da *Medea dos fuxidos* de Manuel Lourenzo se ofrecía un completo resumo do mitema de Medea en Corinto e todas as súas implicacións na obra de Eurípides, referencia capital para todas as reinterpretacións posteriores, nesta ocasión cómpre proceder ao comentario das achegas de Séneca e Jean Anouilh, relacionadas dun xeito ou doutro coa celeberrima traxedia do ateniense e tamén base desta nova reescrita de Alonso e Guede.

Comezamos pola traxedia latina, cuxa datación nos é descoñecida máis aló do amplo rango temporal que abrangue o século I d.C.¹²⁸⁹ Nela obsérvanse cambios substanciais con respecto á *Medea* de Eurípides (Pociña 2002: 247):

La injusticia, el ultraje la indefensión, la cólera, la venganza, mueven los hilos del personaje de Medea en Eurípides, una mujer que, si bien es cierto que se nos recuerda que estuvo muy enamorada, no funciona por amor a lo largo de esta tragedia. Tal vez sería más acertado observar el caso de Medea como el de una mujer tratada injustamente, o el de una mujer marginada en el seno de la familia y en el de una sociedad extranjera, o el de la mujer víctima de una incapacidad de refrenar sus impulsos... Y pasamos a la *Medea* de Séneca. [...] El entramado argumental viene a

¹²⁸⁶ A compañía Teatro do Noroeste foi fundada en 1987 por Eduardo Alonso (co-autor e director desta versión de *Medea*) e a actriz Luma Gómez, e continúa en activo no momento actual. No elenco desta *Medea*, como dixemos a primeira montaxe da compañía, destacan algúns dos intérpretes máis recoñecidos da escena galega: a propia Luma Gómez (no papel de Medea), Elina Luaces (como a Ama), Gonzalo Uriarte (no rol do Iasón) e Cándido Pazó (interpretando a Creón). Vid. *ibid.* 23.

¹²⁸⁷ Como curiosidade, a edición de *Medea (versión libre sobre textos de Eurípides, Séneca e Anouilh)* inclúe a modo de prólogo o relato *Odiado amado* de Xosé Luís Méndez Ferrín, orixinalmente publicado en *Crónica de nós* (1980). (Vid. Alonso & Guede 1988: 9-20).

¹²⁸⁸ Vid. López Suárez & Abuín González 2007: 172.

¹²⁸⁹ Vid. Pociña 1976: 296-99.

ser el mismo¹²⁹⁰, pero a través de él vemos moverse a una protagonista muy diferente; se trata de una mujer a la que, en general, arrastran impulsos semejantes a los de la eurípidea, pero elevados al grado de la enormidad. La Medea del latino se queja alguna vez del abandono por parte de Jasón (vv. 118-120; 208-209; 581), pero en una sola ocasión lo interpreta abiertamente como una injusticia (v. 200). Más que insistir en el agravio en sí, Séneca se centra en el análisis psicológico de esa mujer abandonada. A diferencia de la Medea de Eurípides, la de Séneca anuncia ya al comienzo de la obra, en los versos 17-18, cuál va a ser el trágico desenlace al que conducirá la afrenta de la que ha sido víctima. A partir de ese instante, asistimos sin descanso a las andanzas de una protagonista movida por una sed de venganza, a la que dan pábulo sus sentimientos de *odium*, *furor*, *dolor* e *ira*.

En efecto, a Medea senecana actúa movida por unhas emocións magnificadas¹²⁹¹, unha posta en escena do personaxe que entronca co pensamento estoico do seu autor e coa súa concepción do xénero teatral como un medio didáctico e político¹²⁹² (Bernal Lavesa 2002: 471-2):

Medea, como otros héroes senecanos se convierte en *exemplum* al amparo del mito y de la poesía. Pero es un *exemplum* por negación del contrario. La heroína decide siempre adoptar la actitud equivocada: partiendo del error de no poner medida a su amor, cae, por la afrenta que su marido le infringe, en la pasión contraria, el odio. Despreciando la posibilidad de someterse a la fortuna, tal como le aconseja su nodriza, desoyendo la voz de la naturaleza, que en forma de amor maternal le brinda la oportunidad de poner freno a su locura, se obstina en su resentimiento y abre paso a un cúmulo de desgracias que se abaten sobre ella y sobre quienes la rodean. Por lo equívoco de su conducta y por los desastres que ello acarrea, esta obra, como otras del autor en las que reflexiona acerca de otras pasiones, incitaría al público a tomar la vía opuesta a la seguida por su protagonista, tras dejar patente ante sus ojos cuán grande puede ser la miseria del hombre privado de la sabiduría.

¹²⁹⁰ “El pueblo canta un epitalamio celebrando las bodas de Jasón y Creusa. Medea lo oye: el dolor que le provoca el abandono y la ingratitud de Jasón la hace enfurecer y concebir la idea de vengarse de todos los causantes de su sufrimiento. La protagonista dialoga sucesivamente con su nodriza, con el tirano Creonte y con Jasón, siempre en torno a los temas del dolor, el furor y la venganza. Esta se consuma finalmente contra Creusa y Creonte por medio de la magia, y contra Jasón mediante la muerte de sus propios hijos. Finalmente Medea abandona el lugar transportada por los aires en un carro alado. Otros hechos [...] acompañan y complementan a esta historia: son los que suceden fuera de la vista del público, tales como la muerte de Creusa y Creonte y el incendio de Corinto (vv. 879-890), dados a conocer por el mensajero.” (Bernal Lavesa 2002: 464).

¹²⁹¹ Especialmente no que atinxe ao carácter “colérico” da Medea de Séneca: “No hallamos en la obra latina un término correspondiente al *χόλος* de Eurípides; en Séneca, no se trata la cólera desde su aspecto fisiológico y su sentido centrado en el rencor y el resentimiento. Otros son los sentidos que se destacan en los demás lexemas empleados. De esta manera hallamos el uso de *furor* que presenta una diversidad morfológica más amplia que otros lexemas (*furia*, *furialis*, *furio*, *furiosus*, etc.). Este vocablo proviene del verbo *furo* cuyo primer sentido es el de estar loco y, subsidiariamente, abarca las acepciones de estar fuera de sí, sufrir un acceso de agitación violenta, estar furioso. La insania es un elemento básico en la definición de este lexema: se trata de una locura que radica en perder el control de la propia pasión, en dejar que la cólera gobierne la mente. Para Séneca en tanto filósofo, es una locura que atiende principalmente a las mujeres por cuanto no pueden preservarse de las pasiones y gobernarse a sí mismas y en este sentido resulta fundamental la insistencia del texto en el uso de este lexema. El texto senecano emplea también el vocablo en plural *furiae* como personificaciones divinizadas que aparecen en algunos casos como interlocutoras de Medea, elemento que no hallamos en Eurípides. Las *Furiae* son las correspondientes latinas de las Erinias, divinidades que a instancias de los dioses mayores persiguen a los hombres durante su vida (e incluso tras su muerte) como agentes de reparación moral: aparecen en función del castigo de crímenes de sangre.” (Rodríguez Cidre 2000: 230-1). Vid. Mazzoli 2002: [615]-25; Rodón 2002: [651]-69.

¹²⁹² “El elemento didáctico-moral es al menos y especialmente en Séneca el que recoge la intención del autor [...]. El mito le proporciona unos personajes singulares que pueden recrear en la escena y aún hacer verosímiles acciones de impensable realización por parte de un hombre normal. La grandeza de estos héroes míticos y la magnitud de sus hazañas permiten, con la ayuda de los recursos poéticos, la amplificación de los sentimientos y pasiones utilizados en la trama trágica como materia de análisis y reflexión.” (Bernal Lavesa 2002: 465). Vid. Pociña 1976: 279-301.

Por outra banda, Alonso e Guede retoman un texto contemporáneo procedente da dramaturxia francesa: a *Médée* de Jean Anouilh. Esta obra, cuxa escrita se sitúa en 1946 aínda que non chegou a ser estreada ata 1953, presenta a unha Medea atípica dende a súa mesma orixe. En palabras de José S. Lasso de la Vega (1981), “la bárbara de alma y de nación es, en Anouilh, gitana¹²⁹³”. O dramaturgo francés procede á desmitificación da heroína trágica, facendo que a feiticeira da Cólquide camiñe do exotismo e a incompreensión á marxinalidade social máis absoluta. As innovacións aplicadas por Anouilh afastan case por completo o personaxe da tradición anterior, pois a súa Medea, presa dunhas emocións aínda máis intensas que en Séneca e movida por un odio que non é quen de controlar¹²⁹⁴, non só aniquila á descendencia propia senón que se arrastra a si mesma con ela, prendéndose lume xunto cos seus fillos. *Médée* de Anouilh amosa unha novidosa visión existencialista do conflito trágico que escenifica o noutrotra impensable suicidio dunha heroína cuxa vida perde todo sentido¹²⁹⁵ (Van Zyl Smit 2014: 162-3):

Anouilh’s *Médée* is heavily indebted to Seneca’s *Medea*. Like Seneca he omits Aegeus, and the children are to be allowed to stay with Jason. A technical innovation by Anouilh is the omission of a chorus, but the most striking aspect of the French play is the reinterpretation of the relationship between Médée and Jason. Jason’s new marriage is not the root cause of the rupture of their relationship, but the final symptom of an unbearable tension that has been building up between them for years. Médée’s outsider status is indicated by making her a gypsy, squatting in a caravan outside the town. Her hatred for Jason is vividly depicted, but this is the other side of her fierce love for him which is part of their intense sexual relationship. Anouilh does not elaborate on the effect of his Medea figure being a gypsy. It is part of her wild nature. She is shown as always craving action, always ready for a new adventure, but Jason is tired of a life of adventure and wants a settled life. Thus Anouilh’s Black Medea is not the victim of the oppression because of her colour, but her dark skin marks her as different to the settled, bourgeois community and expresses her restlessness and inability to settle in an orderly society. This Medea also kills herself along with the children, by setting fire to the caravan when they are all inside. Ironically, although she thinks that this mode of death will make her an indelible part of Jason, he is shown at the end of the play as getting on with civic duties. In this way Anouilh moves the spotlight from Médée, and Jason becomes the hero, an everyman whose positive approach to the problems of human existence leaves the audience with a feeling of relative optimism.

A ofuscada Medea de Anouilh é incapaz de adaptarse ao mundo no que lle tocou vivir, pois ela mesma troca na peza do francés nun ser indómito e destrutivo cuxa natureza dista moito da visión de Eurípides e exacerba os riscos vistos en Séneca¹²⁹⁶. O obxectivo da heroína nesta

¹²⁹³ Lasso de la Vega 1981: 222.

¹²⁹⁴ “Se o dramaturgo contemporáneo é fiel ao título do trágico grego e se conserva a trama da lenda, ele propiamente, polo contrario, uma heroína bem mais revoltada que a do seu antepassado. Embora Jean Anouilh tenha criado uma tragédia tradicional que suscita o terror e a piedade, ele coloca o espectador face a uma violência verbal e gestual que era estranha aos autores clássicos. Nesta peça, onde inúmeras didascálias contêm o verbo «crier», em que Medeia cospe para cima de Creonte e violenta a sua ama, o trágico tem tendência para se transformar numa espécie de teatro cruel. É precisamente esta crueldade que dá uma certa originalidade à peça de Anouilh, e que serve para sublinhar a relação da personagem com os outros e consigo própria.” (Fernandes 2004: 41).

¹²⁹⁵ Mais non é o único dramaturgo francés que fai que a súa Medea opte por esta vía, pois tamén na obra *Asie* de Henri-René Lenormand (de 1931 e, polo tanto, anterior á de Anouilh) achamos unha Medea suicida (vid. Léonard-Roques 2017: 173-6).

¹²⁹⁶ “As complexas motivacións da Medeia euripidiana dño lugar aquí a uma paixão única de vingança por odio, sem grandeza, porque a ligação entre Medeia e Jasão já nada tem a ver com sentimentos nobres como o amor. O sentimento de honra ultrajada, que, por vezes, transfigura a Medeia euripidiana, está aqui reduzido à simples observância dum código de solidariedade entre

ocasión é a cega vinganza dun Xasón que si busca o seu lugar no mundo¹²⁹⁷ e cuxo conformismo ou asimilación ao sistema de nada lle serven á nosa protagonista¹²⁹⁸. Medea tampouco esperta no seu amado as emocións do pasado e o vínculo entre ambos personaxes esgázase (Pulquério 1995: 15-6):

Quanto à discussyó sobre se a *Medeia* é ou n'yo um drama de amor ou a tragédia do casamento, é possível pór a questyó em relaçyó ao drama de Eurípides, n'yo em relaçyó ao drama de Anouilh, cuja problemática é mais restrita porque se cinje à relaçyó de um par, unido no presente apenas por laços de participaçyó cúmplice no derrube de barreiras éticas e sociais. Os filhos há muito que deixaram de desempenhar aqui qualquer papel. Medeia, num rasgo de perfeita anormalidade, só vé neles cálculo e perfidia¹²⁹⁹. No que toca a Jas'yo, nem sequer o sofrimento pela morte dos filhos ajuda à sua redençyó (como sucede em Eurípides), porque o seu tema agora é outro: cansado de marginalidade, aspira à tépida emoçyó dos jogos do poder, praticado sem ilusj es. A vingança de Medeia revelou-se afinal gratuita, inútil. N'yo valeu a pena. N'yo será já o carro esplendoroso do Sol a trazer, de forma espectacular, a λύσις *ex machina*, será, pelo contrário, um carro de chamas a reduzir a cinzas duas vidas frustradas. Em tudo isto, nem um vislumbre de superaçyó, nenhuma hipótese de encontrar uma saída.

3.17.3. Estrutura e liñas argumentais

A *Medea* de Eduardo Alonso e Manuel Guede consta dun único acto no que interveñen só os catro personaxes principais das tres traxedias tomadas como modelo: Medea, Iasón, a ama e Creón. Como ben observa xa Aurora López, a obra artéllase como un longo *continuum* dialogado¹³⁰⁰ ao xeito da obra de Jean Anouilh no que a figura de Medea acapara a práctica totalidade do protagonismo da traxedia.

cúmplices, que já n'yo partilham mais do que a cumplicidade. Esta Medeia de Anouilh é, como a de Eurípides, um cérebro doente, despojada, porém, dos sinais de humanidade que, apesar de tudo, ainda resistiam na princesa bárbara, posta em cena pelo tragediógrafo grego.” (Pulquério 1995: 14).

¹²⁹⁷ “Jas'yo quer recuar, diz-se transformado, mostra-se arrependido, mas isto é só aparéncia, porque Jas'yo n'yo evoluiu, e Medeia tem raz'yo para o desprezar. Medeia recusa o mundo dos outros, um mundo normal de paz, de ordem, informado por valores morais e religiosos. Ela sabe o que recusa. Jas'yo, pelo contrário, fala de aceitaçyó das "aparéncias", do "nada absurdo", bate-se por coisa nenhuma, sem calor nem convicçyó. É um ser sem substância, esvaziado de ideais, dominado pelo "útil", como o Jas'yo euripidiano. Este homem n'yo tem qualquer possibilidade de se opor ao nihilismo de Medeia. Se Medeia era capaz de salvaçyó, precisava de alguém diferente, em condiçj es de lle revelar outras razj es de viver. Mas o passado que os une n'yo tem qualquer fermento de renovaçyó. N'yo se trata já do amor vivido no espaço e no tempo, quase irrealis, da Cólquida, tudo isso passou e foi sepultado no esquecimento.” (ibid. 13).

¹²⁹⁸ “La actitud vital de Medea, ruda y feroz, se representa necesariamente como perversa y destructora; pero surge, sin embargo, de la máxima necesidad de libertad y de una profunda reflexión sobre el poco valor de la vida y, precisamente, Jasón, al apartarse de los poderes destructores, se autolimita conscientemente. Expresándolo paradójicamente: Jasón se reduce libremente a la falta de libertad y Medea, en su voluntad de libertad sin condiciones, se entrega a la falta de libertad de la naturaleza elemental y del caos. Plena libertad no puede conseguirse por ninguno de los dos caminos.” (Lasso de la Vega 1981: 250-1).

¹²⁹⁹ “En Anouilh [...] la muerte de los hijos carece de relación íntima con la conducta principal de la pieza. Esta radica más que en la acción, en las palabras que aclaran determinados problemas de la existencia. Las explicaciones importan más que la acción propiamente dicha. La Medea ahora inventada es voluntad de destrucción. Sí, eso es; mas ¿por qué no puede revelarse en otro sacrificio que en el de los hijos, de quienes en ningún momento se dice tengan una significación especial ni para Jasón (bien que Anouilh nos da a gustar un Jasón humanísimo) ni para Medea? La escena de Medea con los hijos, inmediatamente antes de la catástrofe es, en otros autores, conmovedora y de gran belleza; los viceversas y complicaciones del espíritu de Medea pudieran ser, para el poeta, un motivo promisor [...]. En Anouilh es muy breve. El autor aligera el paso y no se detiene en hacer un análisis fino ni una preciosa pintura. Nos refresca la memoria de los motivos que la situación exige y que son y tienen que ser así: medias palabras de Medea para no comprometer el éxito del plan, últimas caricias a los niños (que otros tan hermosamente expresan), reflexiones sobre el destino de los suyos y otros pormenores sobradamente conocidos; pero, de sobra lo advertimos, ininteresantes para la intención artística de nuestro dramaturgo.” (ibid. 245-6).

¹³⁰⁰ Vid. López 2002: 103.

O comezo presenta o primeiro gran parecido coa versión do dramaturgo francés, cuxo plan argumental e estético vertebrada a versión de Alonso e Guede. Medea e a ama atópanse nas aforas da cidade onde o seu carronato e arredor dunha fogueira en plena noite. Non se lles permite entrar en Corinto debido á reputación de Medea (“Andas na lingua da xente. Sábenche a ousadía. Oíron dos teus crimes. Temen.¹³⁰¹”) e agardan polo regreso de Iasón, que Medea ve próximo (“¿Pero hai algún acaso que mo poida reter? ¿Existe un algures que sexa quen de alonga-lo retorno de Iasón? [...] ¡Son Medea! ¡Dáme a gana de querelo aquí!¹³⁰²”) pero do que ama dubida (“Que quizais non veña. Que algún acaso ande a retelo esta noite lonxe de nós...¹³⁰³”). Ambas rememoran un pasado idealizado por Medea, no que o vínculo entre esta e Iasón era forte e se asumía como inquebrantable, pero do que a ama ofrece outra visión máis pesadosa (ibid. 27-8):

E de súpeto xorde el: fermoso, vencedor, da materia dos heroes. Cousa ningunha era de negarlle. Aquel día funte fitando a furto e puxéchesme medo. Nunca che tiña visto aquel lume nos ollos, aquel arreguizo no corpo. Medea demudou en Medea, unha loba pronta a todo. E desde entón, nada foi igual, porque nada podía entrometer no voso camiño. Roubabas, matabas, chegabas ó delirio por Iasón. Desacougaches, transformácheste polo seu desexo. Deveciches por estragalo todo e poñerllo ós seus pés. ¡Que de veces volví a ver ese lume nos teus ollos!, ¡que de veces tremei ó reparar en como te poñías de arreguizo! Antes de cada crime xustamente. Xustamente antes de cada traición. Cando roubaches ó teu pai, cando lle deches morte ó teu irmán. Cando con tanta infamia urdíche-lo asasinato de Pelias a mans das súas propias fillas. O teu amor por Iasón veu sendo unha arrepiante besta depredadora e vingativa.

O carácter cambiante e cruel de Medea revélase no seu desapiadado trato cara a súa ama, á que exhorta a ir buscar a Iasón inmediatamente (ibid. 29-30):

MEDEA. – [...] Iasón é pertenza de Medea, é a metade de min. Tamén Medea son os seus crimes e sen Medea non habería tales. Sen Iasón non hai Medea... Farás unha cousa, ama: baixarás ata a vila, buscarás a Iasón e traerásmo.
AMA. – ¿Pero como vou facer tal cousa? Sabes que non nolo permiten.
MEDEA. – Inventa algo. Que a súa presenza é urxente aquí... Que a súa familia... que os seus fillos... Calquera cousa... ¡Trácmo!
AMA. – Non podo, non quero..., ponme medo.
MEDEA. - ¡Estasme oíndo, vella! Trácmo. É unha orde.
AMA. – Non te asañes comigo, Medea. Sabes que nos está prohibido baixar.
MEDEA. - ¿Pero quen vés sendo ti, carcama! ¿Obedece! Podo esmagarte coma un piollo se non o fas. [...] ¡E deixa de arrenegar, centella! O que tes que facer é ir de contado e traelo canda ti. ¡Quero a Iasón aquí e axiña!, este é o seu sitio, un buraco feito de anos toldos, de maldade e de morte. ¡Veña, bruxa, bule, trácmo xa!

Mais a ama regresa sen Iasón e informa a Medea de que se atopa na casa do rei Creón, celebrando e festexando as súas inminentes novas nupcias con Creusa, a filla do monarca. Medea, fóra de si, clama pola vinganza e a ama trata de disuadila sen éxito (ibid. 32-3):

¹³⁰¹ Alonso & Guede 1988: 26.

¹³⁰² Ibid. 26.

¹³⁰³ Ibid. 26.

AMA. – [...] Iasón casa con Creusa, a filla de Creón. A voda xa está apalabrada para mañá ó mediodía.

MEDEA. – ¡Ó fin! ¡Que sensación de conforto! ¡Toda a luz do mundo pousou nos meus ollos para sentir este pracer de liberdade! ¡Que gozo tan inmenso! ¡Noto como me nace, como medra en min, como me inflama o corpo, empapándoo de odio! ¡Odio! ¡Por fin un obxectivo claro! Unha sensación coa estatura de Medea. ¡Odio!, ¡como te noto!, ¡como te palpo!, ¡es meu! [...] ¡Volví a ser Medea!, ¡Medea volveu á liberdade!

AMA. - ¡Acouga, Medea, acouga...!

MEDEA. – Xa estou. ¿Non me ves?, ¿non advirtes tanto acougo coma teño? Morre a Medea cega, a presa, a amordazada e xorde outra Medea: libre, escura, disposta a todo. ¡Que enteira me prende, ama!, ¡por fin!, ¡por fin!

AMA. – Posme medo. ¡Marchemos canto antes!

MEDEA. - ¿Marchar agora? Xusto cando tanta claridade me conmove. Agora que todo ten sentido. Agora que me bole nas mans, no peito, onda o colo, esta forza brutal, esta carraxe escura, esta necesidade inmesa de vinganza.

Medea rebate cada intento da ama por achegar cordura ao seu sentimento de odio. Nin as alusións ás súas propias infidelidades (“Lembra a aquel mariñeiro. Oíncho todo. Aproveitáche-lo golpe dunha noite na que Iasón andaba fóra... E logo aínda te deches a máis homes.¹³⁰⁴”) nin ao seus propios fillos aplacan a carraxe de Medea (ibid. 36):

AMA. – Se non o fas por ti, pensa polo menos nos teus fillos. Nos fillos que Iasón che deu. ¿Que vai ser deles se ordéna-lo espanto? Mataranos, ¡criaturas!, daranlles morte contra ti. E se cadra iso sexa o mellor. Porque de lles conserva-la vida, vagarán polo mundo co horror da túa memoria, co herdo maldito que lles terás legado, sinalados, estigmatizados, infames de ti.

MEDEA. - ¡Non os mentes! ¡Ogallá nunca naceran!... Hei de afastar, hei de destruír todo canto me faga débil esta noite. Déixame estar soa. Déixame a soidade nesta carraxe inmensa, nestas inmensas ganas de vinganza. Que cousa ningunha veña a entoldar este momento. Que non me venzan as lembranzas, os ollos, as mans..., que os labios non me fagan caer no lazo. Déixame soa co meu odio. Quero miralo frontalmente, retalo, dar-me a el, abandonarme nel sen dúbida ningunha, sen escusas, sen discordia. Como fixen con Iasón. Como levo feito nestes anos. Dez anos con tódalas consecuencias. Agora igual.

Freneticamente, Medea comeza a purificarse, tratando de eliminar calquera vestixio físico e simbólico de Iasón que poida permanecer aínda nela (“Teño que purificar de Iasón cada obxecto, [...] tódolos reductos que o proclaman. Que non quede del nin a suor na almofada, nin o olor, nos meus cabelos, nin o sabor nos meus labios. [...] Hai que lavallo todo de Iasón.¹³⁰⁵”), mentres trata de urdir o seu plan de vinganza.

De súpeto, entra Creón na escena, anunciándolle a Medea a súa condena ao desterro debido ao medo que esperta entre as xentes de Corinto (“Posnos medo. É certo que aínda non fixeches desgracia ningunha, pero en tratándose de ti, sempre hai que temer. Veño a me cubri-las costas antes de que teñamos que lamentar.¹³⁰⁶”). Ante a negativa de que se lle devolva a Iasón para marchar con ela (“Iasón haberá de me suceder no trono e procreará na miña filla ós reis futuros destas terras. [...] É o retorno de Iasón ós seus, á xente súa, ás súas orixes, á súa condición, por

¹³⁰⁴ Ibid. 35.

¹³⁰⁵ Ibid. 37.

¹³⁰⁶ Ibid. 39.

fin, de home principal.¹³⁰⁷), Medea reta a Creón a que sexa el mesmo quen a mate (“Cumpro o teu deber. ¡Se rei! Se pretendes que Iasón case coa túa nena, fainos matar de présa: a min, á vella, ós meus fillos e estraga todo canto teña pisado.¹³⁰⁸”) e ridiculiza as súplicas de Iasón para que lle sexa perdonada a vida, lembrando ademais que non lle será tan doado convivir coa súa ausencia (ibid. 42):

CREÓN. – Promentinlle a Iasón que te deixaría marchar sen mal ningún.

MEDEA. - ¡Sen mal ningún! ¡Esa si que é boa!, ¡...sen mal ningún! Só nos tempos do rei que rabiou o rei dos espantallos era quen de promete-las cousas imposibles. ¡Tiña bo goberno se todo fose así de fácil! Se todo esmorecese coma despois dun soño. Non..., nunca aquí houbo esa tal Medea, soamente vos foi unha alucinación, un pesadelo de Iasón. [...] Estou e estarei sempre en Iasón: no seu sorriso escuro, nas súas mans de seducir, no seu aire de fatiga. Cada vez que topes a Iasón nos tristes corredores do teu pazo, tamén alí toparás con Medea. E aínda que nunca me mentedes, aínda que o meu nome sexa para vós un anatema..., os muros, as xanelas, cada recuncho da vosa casa, berrará, proclamará a miña nación. Destérrame, mátame, tanto ten. Con Iasón a túa filla casa comigo. Con el, eu habitarei no teu pazo.

Finalmente, Medea accede a abandonar Corinto coa garantía de que os seus fillos ficarán sans e salvos na corte do rei (“Déixaos connosco. Medrarán no meu pazo. Ó meu arrimo.¹³⁰⁹”), mais pide que lle deixen dispoñer dunha noite para que os cativos descansen e poidan preparalo todo axeitadamente (“Déixame quedar ata mañá... Despertarei ós nenos coma a cotío e mandareillos ó pai. Logo, aínda ben non teñan dobrado o camiño, marcharei.¹³¹⁰”). Medea engana así ao rei, o que lle permite tramar a primeira parte da súa vinganza (ibid. 44):

¡Caíches no lazo, besta vella! O soño de dous nenos ponche emoción na boca. Ó mellor ata supós que este xesto vai librate de tanta morte inocente como traes canda ti, que arrastras ó lombo da túa noxenta vida de tirano. ¡Pois vasme ve-las trazas logo! Irás saber axiña que a Medea non se lle pode deixar un buraco de máis no que agachar. Éche lei de vida, can tiñoso. O león non pode envellecer, vaille no asunto o honor e a autoridade. E a ti xa che vai caendo a dentamía, rei doente... Nesta sorte non vas ter tempo ningún. A guerra é a guerra, Creón, e son eu quen cha declara. É Medea, a que vai xogalo todo na batalla, a que vai golpear primeira, súpeta, coas cartas de gañar. ¡Déchesme unha noite, Creón! ¡Mala ocorrencia a túa, rei! Só unha hora que me concedeses abondaríame para che leva-la peor desgracia ó teu fogar. Devecerás, Creón, e iranxe os angumiños no desexo, para que nunca esta noite fose certa. Porque a vas pagar ben cara. ¡Axiña, ama! Recolle todo isto, garda os trastos... Hai que dispoñe-la fuxida. De aquí a unha hora convénnos estar lonxe.

Comeza entón o *agón* entre Iasón e Medea, posiblemente o máis longo de toda a obra. Medea lémbrolla ao heroe todo canto fixo por el no pasado (“Teño camiñado moito polo mundo: roubei, mentín, matei..., todo por ti. ¿E agora que?, ¿que me deixas agora? Tódolos carreiros que lle fun abrindo a Iasón, funllos pechando a Medea.¹³¹¹”) e insiste en que non se dará librado dela (¡Adoecerás!, pero nunca ceibarás de min.¹³¹²) nin sequera co seu cadáver en quente

¹³⁰⁷ Ibid. 40.

¹³⁰⁸ Ibid. 41.

¹³⁰⁹ Ibid. 43.

¹³¹⁰ Ibid. 44.

¹³¹¹ Ibid. 46.

¹³¹² Ibid. 46.

(“Morta ou viva, aquí ou no desterro, Medea vaiche se-la discordia que te habite. O diálogo que encetaches con ela, só rematará canda a túa morte...¹³¹³”). Mentres, Iasón reivindica as súas accións pasadas (“Tamén eu dei algo, ¿ou non? ¿Quen te librou daquel pozo infesto de violencias, daquel avespeiro que tiñas por patria? [...] De non ser por min, ti non serías máis que unha túzara estranxeira, unha aldeá descoñecida e torpe.¹³¹⁴”), trata de convencela da conveniencia do seu trato e evoca o amor pasado (“Moito te ameí, Medea. Aínda ben máis do que nunca imaxines. Como nunca home ningún amar amou a unha muller. Para min fúchelo todo: a patria, o norte, a luz, o acougo, a guerra.¹³¹⁵”), pero Medea non atende ás súas razóns nin se compadece dun Iasón que agora só arela unha vida tranquila e estable (ibid. 53-4):

IASÓN. – Agora só cobizo ser humilde. Quero que este mundo, este caos a onde me arrastrabas acorde por fin nunha forma á miña medida. Seguramente falas con tino cando dis que tal cousa non vai ser posible. Que xa non hai tregua. [...] Pero agora quero determe neste punto e neste punto ser home. Non ser máis que ninguén, pero menos tampouco. Conformarme cos días que me toquen, vesti-la roupa da vida sosegada. Iso é, iso foi o que fixo o meu pai e o pai do meu pai e tódolos meus devanceiros. Eles aceptaron un día vivir, e vivir sen dobreces, sen máis cobizas que ir indo, procurando un espacio necesario, [...], o anaco de terra no que ordena-los días contra o caos.

[...]

MEDEA. – Sen min. ¿E ti es quen de dar imaxinado un mundo sen min?

IASÓN. – Tentareino. Xa non teño idade de andar no avespeiro. De vivir sempre na quinta pregunta. Sempre á desfeita. [...] E eu agora atanto espanto, ó abiso, ás feridas, ás miñas contradicións antigas, quero opoñerlle o xesto máis inxel que inventaron os homes para sobrevivir: arredalos.

MEDEA. – Dis con toda a pachorra do mundo frases terribles. ¡Que seguro andas de ti!, ¡que forte te supós, Iasón!

IASÓN. – Sei o que digo.

MEDEA. – Raza de perfectos, raza de xustos, raza de fartos... con qué sosego falades. É bo te-lo ceo e o poder da banda dun. ¿Non si? É bo que chegue un día e amencer adultos e pensar como pensaba o noso pai e o pai do noso pai e tódolos que no mundo pensaron coa razón do poder. É bo ser bo e esgrevio e venerable. E todo xorde de súpeto, nun lampo ventureiro, coma tal unha mañá fermosísima de outono, cando..., ¡que sorte!, ¡tamén é casualidade!, xa che van agatuñando polo corpo as primeiras fatigas, as primeiras enrugadas, as primeiras cinsas. ¡Argalláchelo de medo, Iasón! Desde logo andas traballándote unha vellez estupenda...

O enfrontamento entre Medea e Iasón remata no desacordo máis absoluto. Este último abandona a escena admitindo unha vez máis a imposibilidade de permanecer ao carón de Medea (“O meu gusto sería envellecer contigo, Medea. Daríao todo para que os dous xuntos lle puxesemos cara ós últimos anos das nosas vidas nun lecer de tardes acougadas. Fuches ti quen mo negou.¹³¹⁶”) e manifestando o desexo de atopar a paz coa súa nova esposa (“Dos seus dedos torpes de muller a destempo agardo só a humildade e o olvido.¹³¹⁷”).

As súplicas dunha Medea que contempla a marcha de Iasón (“¡Pero ti dubida un intre, Iasón!, ¡un anaco de nada para mudalo todo! ¡Volve sobre as túas costas e traerasme o día, a

¹³¹³ Ibid. 47.

¹³¹⁴ Ibid. 48.

¹³¹⁵ Ibid. 51.

¹³¹⁶ Ibid. 54.

¹³¹⁷ Ibid. 55.

liberdade...!¹³¹⁸”) preceden ao regreso da ama, que volve para informala do seu encontro con Exeo. A ama interpreta os vaticinios do oráculo de Febo para un Exeo desesperado por ter descendencia e este, en compensación, ofrécelle acubillo na súa patria a Medea e á ama, tras saber das súas coitas (ibid. 57-8):

MEDEA. – ¿Contáchesllo todo?

AMA. – Contei. Díxenlle das malas sombras que che andaban ó redor. Que Iasón te abandonara por outra muller. Que te deixaba por portas a ti e ós teus fillos. E que el amañara un bo choio para emparentar cos reis deste país casando coa princesa Creúsa. E aínda lle falei de que Creón te botaba fóra destas terras.

MEDEA. – ¡Moito lle das ó badal, vella! A fume de carozo espárense contigo as novas da miña desgracia.

AMA. – Pregueille que non nos deixase desamparadas. Que mirase por nós, tan apuradas coma estabamos e aínda máis se nos botaban ó desterro. Rogueille que nos acollese no seu país e nos dese unha morada digna.

[...]

MEDEA. – Enchícheslle o ollo a Exeo falando barato, vella...

AMA. – Enchín. E Exeo está disposto a nos acoller na súa terra e abrírnolas portas da súa propia casa. Daranos todo o abrigo que nos cumpra.

A ama trata de convencer a Medea de que marchar baixo o amparo de Exeo será a mellor solución aos seus problemas pero ela négase apelando unha vez máis á necesidade da vinganza contra Iasón (“Retennos Medea. Retennos esta enorme gana de vinganza. Retennos esta carraxe que me bole no peito.¹³¹⁹”). Medea orde por fin o plan de morte para Creusa e Creón (“Voulle mandar polos meus fillos uns agasallos á noiva... ¡Só faltaría...! Unha diadema e un torques para a casadeira... Impregnados de veneno. Pero hei de amañar para que os reciban no pazo.¹³²⁰”). Entón, Medea ordénalle á ama que vaia á procura de Iasón, ao que engana facéndolle crer que cambiou de idea, que vai marchar e que deixará que os seus fillos convivan con seu pai e a súa nova esposa (“Creo que fas ben emparentando cos poderosos. [...] Os fillos de Medea serán nos días vindeiros os irmáns dos netos de Creón. [...] Pois que a nosa alianza rematou, procura a túa sorte e tenta ser feliz coma mellor ordenes.¹³²¹”). Ofrécelle os agasallos envelenados (“Deixa, deixa que lle mande ós nenos con estes agasallos e que os deuses vos protexan.¹³²²”), aos que Xasón accede ignorante da súa natureza. Medea envía á ama cos nenos para que entreguen os presentes (ibid. 65):

Daráslle o cofre ós nenos e irás canda eles ó pazo de Creón. Que digan que son os portadores do agasallo que a súa nai Medea dispuxo para a noiva. Mira ben que sexa Creusa quen recolla o cofre. E feito tal volvedes para aquí sen máis tardanza. Escoita, escóitame ben: o cofre contén unha diadema e un torques de ouro..., son os restos do tesouro da miña patria. Que os nenos non o abran. Vaiche a vida no empeño, ama...

A ama relata a Medea todo o acontecido na corte de Corinto: Creusa morre ao poñer os agasallos levados polos nenos (“Ve-la diadema e o torques e muda-la opinión de Creusa, foi todo un. [...]

¹³¹⁸ Ibid. 55.

¹³¹⁹ Ibid. 59-60.

¹³²⁰ Ibid. 61.

¹³²¹ Ibid. 63.

¹³²² Ibid. 64.

colocou o torques e axustou a diadema ó redor dos seus cabelos... [...] Deu uns pasiños co mesmo aquel de fachenda e de súpeto todo se transforma nun espectáculo arrepiante.¹³²³) e Creón tamén falece ao intentar quitarllos ao xa cadáver da súa filla (“Pois aínda ben non os toca, xa está el tamén perdendo a cor, esvaendo, danando os ollos.¹³²⁴”). De nada serven as súplicas da ama á súa dona para que fuxan, posto que Medea resolve que todos perezan, os seus fillos, a ama e ela mesma. Primeiro, Medea apuña a á ama e logo decapita aos seus fillos, para finalmente prenderlle lume ao carromato. Nese preciso instante, Iasón aparece, mais non logra evitar o desastre (ibid. 70-1):

IASÓN. – ¿Onde están os meus fillos?

MEDEA. – Volve facer esa pregunta. ¡Anda, Iasón! Pregúntame outra vez que quero verche os ollos cando o fagas... ¡Están mortos, Iasón! Os dous foron xa decapitados.

IASÓN. – ¡Filla de sete lobas!, ¿como fuches capaz?

MEDEA. – E antes de que deas un paso, co mesmo coitelo co que lles dei morte, tamén eu me matarei... ¡Recuperei o meu cetro, Iasón...! O meu irmán, o meu pai, o pelexo de ouro, todo retornou á súa orixe, á súa dignidade... ¡Recobrei a patria..., Iasón! Gañei a pulso a inocencia que me arrebatas. ¡Son Medea..., volvo ser Medea para sempre!

Iasón maldí a Medea (“A raza enteira dos homes proclamarache a mala lei ata que podrezas.¹³²⁵”) e esta bótase ás lapas do carromato consumando por enteiro o seu plan de vinganza. Iasón reclúese nunha forzosa soidade.

3.17.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

Esta *Medea* de Eduardo Alonso e Manuel Guede, tan semellante aos seus referentes pero ao mesmo tempo tan deliberadamente distanciada dos mesmos, é o resultado dunha escrita por *contaminatio* na que os seus autores encaixan no seu drama as partes máis relevantes das traxedias de Eurípides e Séneca coa base argumental e estética proposta na reescrita de Anouilh, a versión que máis elementos propios achega á obra dos dramaturgos galegos. A toma deste modelo, máis moderno e menos clásico, implica indefectiblemente a perda de certos aspectos estruturais vinculados ao xénero trágico, sendo a proba máis irrefutable disto a supresión do coro. Non podemos, por tanto, infravalorar a natureza orixinal desta “versión libre sobre textos de Eurípides, Séneca e Anouilh”, unha versión que non busca a tradución fidedigna ou a menos rigorosa paráfrase dos hipotextos de referencia, senón que mantén cos mesmos unha relación de intertextualidade (non sempre equilibrada entre as tres versións) que en ningún momento desbota a súa orixinalidade. Así recapitula Aurora López algúns dos lugares comúns e dos cambios máis significativos que se aprecian na *Medea* de Alonso e Guede (López 2002: 105):

La versión de Alonso y Guede entretiene su desarrollo argumental a partir de las tres tragedias de Eurípides, Séneca y Anouilh, utilizadas con toda libertad, y sin dejar de introducir cambios de importancia en diversos pormenores, así como añadidos también de indudable interés: buenos ejemplos de estas maneras diferentes de proceder ante los originales son la ya comentada solución que se da al euripideo episodio de Egeo, que cambia de interlocutores en Alonso y Guede; el trágico final del Ama [...]; la narración de la muerte de Creusa y Creón, que en Eurípides corre a cargo de un Sirviente, en Séneca de un Mensajero, en Anouilh un Muchacho (le

¹³²³ Ibid. 67.

¹³²⁴ Ibid. 68.

¹³²⁵ Ibid. 71.

Garçon), mientras que en la *Medea* gallega se le encomienda al Ama, contribuyendo por lo tanto también este relato a que este personaje tenga un relieve y un papel mucho más grande e importante que en todos los dramas que le sirven de modelo. Además de éstas y otras diferencias, resulta relevante el hecho de que, al igual que en la *Medée* de Anouilh, también la Medea de Alonso y Guede le es infiel a Jasón, no menos que él a ella: si en Anouilh se trata de una ocasional aventura con un pastor de Naxos, traición que Jasón conoció, en la *Medea* gallega es el Ama quien recuerda a la protagonista sus infidelidades, primero con un marinero, después con otros hombres. Se trata, pues, de una notable novedad de las Medeas francesa y gallega frente a la leyenda tradicional, en la que Medea, al contrario de Jasón, se mantenía siempre fiel a su compañero.

Alonso e Guede inclúen no seu drama os catro personaxes que se manteñen nas tres versións manexadas: Medea, Iasón, Creón e a ama¹³²⁶, feito que neste caso concreto obedece con toda probabilidade a unha cuestión práctica que non é outra que o abaratamento dos custos da representación escénica. O primeiro e máis importante destes caracteres, Medea, preséntasenos cuns riscos moi similares ao seu correlato en Anouilh (que, lembremos, extremaba a dureza de carácter xa vista en Séneca), sen que se poida apreciar a riqueza de matices que se observaba en Eurípides e amosando a mesma crueldade e ferocidade da bárbara indómita e socialmente illada á que pouco lle importa perecer na culminación da súa vinganza. Do mesmo xeito se debuxa o rei Creón, incapaz de impedir a catástrofe a pesar de ordenar a expulsión de Medea das súas terras, e Iasón, o heroe que busca o seu sitio na civilización en oposición ao mundo arcaico e violento que representa Medea (un antagonismo que tamén se daba en Séneca e que se ve acentuado na reescrita de Anouilh¹³²⁷). O personaxe que máis cambios presenta con respecto ás tres versións nas que se inspira a reescrita de Alonso e Guede é o da ama, que adquire un protagonismo insólito ao eliminárense as figuras do mensaxeiro (presente en Séneca) ou o mozo (visto en Anouilh), dos que asume as súas funcións: é a ama quen trae a nova de que Iasón xa nunca volverá¹³²⁸ (despois de que Medea a mande na procura do mesmo ao comezo da obra¹³²⁹) e é a ama quen relata a cruenta morte dos inimigos da súa dona¹³³⁰, unha narración amplificada na obra de Alonso e Guede con respecto ás traxedias dos autores latino e francés.

O final desta nova versión galega do mito de Medea marca distancias con Eurípides, Séneca e Anouilh. Dun xeito máis que evidente co primeiro, no que as mortes de Creonte e Creusa e o infanticidio se producen tras a escena, e máis moderadamente co segundo e o terceiro, pois nestes os crimes de Medea e a representación da violencia pasan a un primeiro plano, case sen intermediarios. Se ben na obra de Séneca o asasinato dos fillos de Medea e Xasón se amosa con toda a súa crueza (incluso dando morte con certo sadismo a un dos nenos diante do propio Xasón¹³³¹), na obra de Anouilh é o propio suicidio de Medea o que ten lugar á vista da audiencia,

¹³²⁶ “Comenzando por el *reparto*, resulta curioso comprobar que ha ido reduciéndose progresivamente en cada uno de los originales que dan origen a la versión gallega de Alonso y Guede: no aparecen ahora, de Eurípides, ni los hijos de Medea, ni Egeo, ni el Sirviente, ni el Coro de Mujeres Corintias; de Séneca, se eliminan el Mensajero y el coro de Corintios; de Anouilh, desaparecen el Muchacho y Los Guardias. En suma, en la *Medea* gallega actúan ante el público solamente los cuatro personajes centrales, constantes en todos sus modelos: Medea, Ama, Iasón, Creón.” (López 2002: 102).

¹³²⁷ “La princesse de Colchide est devenue une figure de la révolte, du refus des compromis, face à un Jason qui incarne l’adaptation au monde. Le personnage masculin se dit fatigué de l’intransigeance de Médée, de son “monde noir”, de sa “rage de tout détruire”, de ses déchirements perpétuels [...]. Médée et Jason figurent donc l’opposition entre l’exigence de l’idéal, qui frise le fanatisme, et un humanisme humble et lucide, qui prend la forme de la résignation stoïcienne. A ce stade de sa production dramatique, Anouilh a désormais choisi entre ces deux postures, ces deux tentations. C’est ce qui explique cette revalorisation, plutôt rare aux siècles modernes, du personnage de Jason élevé ici au rang de bâtisseur.” (Léonard-Roques 2017: 174).

¹³²⁸ Vid. Alonso & Guede 1988: 30-2

¹³²⁹ Vid. *ibid.* 29.

¹³³⁰ Vid. *ibid.* 66-8.

¹³³¹ Vid. Sen. *Med.* vv. 978-1020.

pois o infanticidio prodúcese no interior do carromato¹³³². O magnicidio, en cambio, permanece oculto nas tres versións, e así se mantén na reelaboración de Alonso e Guede, que introducen como principal e máis notable innovación o asasinato da ama por parte dunha Medea que logo matará aos seus fillos e, finalmente, se suicidará como o facía en Anouilh (López 2002: 104-5):

El desenlace [...] resulta bastante parecido al de la *Médée* de Anouilh, teniendo ambos en común el asesinato de los niños y el suicidio de Medea, acabando los tres en el incendio del carromato; en ello se diferencian sustancialmente ambas obras modernas de las de Eurípides y de Séneca. Sin embargo, también existe entre ellas una diferencia importante: en la obra de Anouilh, la Nodriza sobrevive al desastre final, y cierra de un modo muy curioso la tragedia, en conversación con el Guarda, uno y otra mirando al futuro con esperanza, como si nada hubiera ocurrido, sólo con las preocupaciones típicas de las gentes corrientes, ajenas a los problemas transcendentales de los personajes trágicos; en la versión de Alonso y Guede, en cambio, el Ama es asesinada por Medea, según ya he dicho, para dar a continuación muerte a sus hijos.

Esta innovación apenas afecta á escenificación da violencia, pois tanto a ama coma os fillos de Medea e Iasón son acoitelados perante o público¹³³³. Por último, Medea bótase ao carromato devorado polo lume¹³³⁴, cun leve cambio con respecto ao suicidio da heroína na obra do dramaturgo galo, pois non se fire antes de lanzarse ás lapas¹³³⁵. A actitude final de Iasón distánciase da vocación rexeneradora do seu correlato en Anouilh, que rompe co recordo á Medea suicida e promete devolver a lei e a orde a Corinto¹³³⁶. Pola contra, o heroe da versión galega é incapaz de sobrepoñerse á desgraza que remata coa súa estirpe e coas súas aspiracións (Alonso & Guede 1988: 71):

E eu escollerei para sempre a miña soidade. E na miña soidade poderei maldici-lo teu nome, a túa vida, a túa mala lei. Eu escollerei a coraxe de estar só e se esa é a miña condición de aquí ó fin do mundo, prefiro a soidade antes que comparti-la vida cunha animal ruín que só é capaz de incuba-la traición, a fel e a morte.

Como pode resultar obvio, apréciase unha nítida relación de intertextualidade coas obras de Séneca e Anouilh, sobre todo coa do primeiro. Os *agóns* de Medea con Creón¹³³⁷ e Xasón¹³³⁸ son practicamente idénticos aos de Anouilh¹³³⁹, sen que esta transdución desemboque nunha tradución rigorosa, senón nunha reescrita libre dos mesmos. Pola contra, os rudos enfrontamentos coa ama presentan máis alteracións con respecto a Anouilh e vense ampliados con achegas orixinais dos dramaturgos galegos¹³⁴⁰. O contacto intertextual con Séneca é practicamente imperceptible, se non temos en conta as similitudes que se dan entre a obra do autor cordobés e a xa citada reescrita de Anouilh¹³⁴¹ e das que seguramente os nosos autores

¹³³² Vid. Anouilh 2004: 54-7.

¹³³³ Vid. Alonso & Guede 1988: 69-70.

¹³³⁴ Vid. *ibid.* 71.

¹³³⁵ Vid. Anouilh 2004: 57.

¹³³⁶ Vid. *ibid.* 57.

¹³³⁷ Vid. Alonso & Guede 1988: 38-44.

¹³³⁸ Vid. *ibid.* 44-55.

¹³³⁹ Vid. Anouilh 2004: 25-32, 33-50.

¹³⁴⁰ Vid. Alonso & Guede 1988: 25-38, 56-60, 64-9.

¹³⁴¹ "During the nineteenth century, Medea lost her Senecan aspect in favour of the pathos of the abandoned wife and mother. It is not until Jean Anouilh's post-war *Médée* in 1946 that the Senecan tigress comes snarling back, [...]. Although diverging

eran moi conscientes, polo que a pegada que pode deixar Séneca nesta nova versión é, por outra banda, incuestionable.

Interésannos máis de cara ao noso estudo as principais concomitancias coa *Medea* de Eurípides. Estas áchanse no especial tratamento que recibe o episodio de Exeo¹³⁴², que xa destacaba no seu artigo Aurora López¹³⁴³, e nun *agón* engadido entre Medea e Iasón¹³⁴⁴, que ten lugar xusto despois de que a ama se faga eco da gratitude e a hospitalidade ofrecidas por Exeo e que nos retrotrae á enganosa rectificación de Medea ante Xasón, na que ofrece os seus agasallos á futura noiva e coa que busca levar a cabo máis doadamente a súa vinganza¹³⁴⁵. No primeiro dos exemplos, vemos como a adaptación textual se leva a cabo mediante unha externalización do diálogo debida á supresión do personaxe de Exeo: na obra de Eduardo Alonso e Manuel Guede é a ama quen se topa co rei e quen lle refire a Medea os pormenores dese encontro. O paralelismo co diálogo de Medea e Exeo na versión de Eurípides é innegable, pois o contido é o mesmo e o inicio de ambas conversas tamén é moi semellante. Porén, hai unha innovación desmitificadora no diálogo da obra galega, pois percíbese certa retranscrición nas palabras dunha Medea que cuestiona e ridiculiza as respostas da súa ama (ibid. 56-7):

AMA. – ¿Sábe-lo que lle respondeu o oráculo?

MEDEA. – Moi instruída te vexo.

AMA. – Faloulle palabras sabias de máis para que as poidan rexe-los homes.

MEDEA. – Pero de seguro que tí caíches nela axiña.

AMA. - ¡Claro!

MEDEA. – Xa mo daba no corpo. ¿E que lle dicía o oráculo?

AMA. – Dícialle que non lle conviña saca-la cabeza fóra da cántara.

MEDEA. - ¿E ti que discorreches?

AMA. – Lembrei un oráculo que ti descifraras en Persea, cando viñera aquel pastor a te consultar. Era cuspidiño a este. Que non sacara o pé fóra do odre. ¿Recórdalo? Ti deixáraslle dito que o pé víñao sendo el e o odre a súa patria. De maneira que o oráculo aconsellaba que non abandonase o país.

MEDEA. – ¿E iso que ten que ver con Exeo?

AMA. – ¡Aluma ós cegos, Medea! A min polo menos pareceume clariño coma a luz do sol. E díxenllo: Exeo, a cabeza vés sendo ti e a cántara a túa patria. De xeito que o oráculo está a che advertir que tan axiña como chegues á túa patria, procrearás fillos.

MEDEA. – ¡Pois non é iso!

AMA. – ¡Non me amoles!

considerably from his ancient source-text, Anouilh also keeps points of contact in some of the key lines spoken Médée. As editor E. Freeman observes, Anouilh made liberal use of the 1924 translation of Seneca's collected tragedies by Léon Herrmann, several of these lines being identical word for word with Herrmann's. The trope of "becoming Medea" is pursued so vigorously that it verges on parody. When Jason's betrayal is reported to her, Médée exclaims, 'Oh, lost strength (*O force perdue*)! I have found myself again. Have I been dreaming? Now I am Medea (*C'est moi. C'est Médée, [...]*)!' She continues: 'Tonight it is I, Nurse, I am become Medea again. How good it is [...] Jason, you put her to sleep, but now Medea is awakening again' [...]. The nourrice asks her what she intends to do, and she replies 'What I did for him when I betrayed my father, when I had to kill my brother so we could escape. What I did to old Pelias... But this time, at long last, I do it for myself [...] What can I not do? I am Medea, all alone (*toute seule*), in front of this wagon... but nothing is too much for me!' [...] –in other words, *incipit/ quidquid potest Medea, quidquid non potest* (Sen. *Med.* 566-7). 'What have you left?' the Nourrice prompts, and Médée gives the expected response: *Moi!* [...] Her defence to Creon is also taken straight from Seneca: 'Do not let me go alone. Give the ship back to the exile. Give her companion back to her. I was not alone when I came. Why discriminate between us now?' [...], cf. *Profuge cogis? Redde fugienti ratem/ vel redde comitem. Fugere cur solam iubes?/ Non sola veni... Cur sontes duos distinguis?*, 272-6)." (Slaney 2019: 146-7). Vid. Lasso de la Vega 1981: 239-41.

¹³⁴² Vid. Alonso & Guede 1988: 56-8; Eur. *Med.* vv. 663-758.

¹³⁴³ Vid. López 2002: 106-7.

¹³⁴⁴ Vid. Alonso & Guede 1988: 62-4.

¹³⁴⁵ Vid. Eur. *Med.* vv. 866-975.

MEDEA. – ¡Nin lle cae de lonxe!

AMA. - ¡Ai oh! Pois el quedar quedou moi convencido da miña entendedeira. Incluso chegou a me dicir que os servos dos sabios rematan co tempo sendo sabios tamén eles e falando coa cabeza.

MEDEA. – Pero onde non hai cabeza mal pode haber sabiduría. A interpretación dese oráculo ten bo remedio. Dille simplemente que ten que face-lo amor máis a miúdo.

No segundo dos contactos intertextuais con Eurípides, Medea finxe aceptar o novo matrimonio de Iasón e ofrece uns agasallos nupciais para convencer a Creusa de que acolla aos seus fillos na corte de Corinto. A estrataxema definitiva que serve a Medea para dar cumprimento aos seus plans de vinganza aparece na versión de Alonso e Guede tamén sometida a unha fonda adaptación textual (sobre todo para acomodala ao ton imposto pola versión de Anouilh, que é a predominante), pero mantendo algúns dos riscos máis elementais do texto tráxico orixinal (ibid. 63-4):

MEDEA. – Levas razón. Xa ves, agora só penso nos meus fillos.

IASÓN. – Eu tamén penso neles.

MEDEA. – Foi moito o que me doeron cando os parín para que tamén agora me doia o seu futuro. Non os quero imaxinar vivindo no desprezo. Se Creón porfía en me botar das súas terras, eu non teño máis remedio que me ir. Non lle quero ser estorbo ningún ós plans que teña feitos. Non me quero opoñer ás súas decisións. Pero pídelle a Creón polos meus fillos. Que non mos bote desta terra. Que poidan ir educados por ti.¹³⁴⁶

IASÓN. – Poñerei toda a coraxe para convencelo.

MEDEA. – Se cadra, e era un falar, tiña mellor acordo se vas e lle dis a túa nova muller que lle rogue a Creón por eles. Ten conta que ela é a súa filla.

IASÓN. – Iso está feito. Creusa fará por min calquera cousa que lle pida.

MEDEA. – Pois para que a túa petición teña aínda o camiño máis aberto, eu mandareille uns agasallos que pola súa calidade échenlle o ollo a quen os mira. Os meus fillos levaranlle a Creusa unha diadema e un torques que é a herdade dos meus pais, o que aínda custodio. Ela poderá sentirse feliz. Casa, e coa súa voda recibe agasallos que noutrora o sol lle legara ós da súa liñaxe¹³⁴⁷.

IASÓN. – ¡Déixate de agasallos! Ela ten diademas e torques de sobra... A ti faranche moita falta no desterro. Ela quéreme e fará o que eu lle pida. Non cumprirá engatusala con pamplinas¹³⁴⁸.

¹³⁴⁶ ἐπει τυράννοις γῆς τ' ἀποστεῖλαι δοκεῖ/ κάμοι τάδ' ἐστὶ λῶστα, γινώσκω καλῶς./ μήτ' ἐμποδῶν σοὶ μήτε κοιράνοις χθονὸς/ ναίειν· δοκῶ γὰρ δυσμενῆς εἶναι δόμοις./ ἡμεῖς τ' ἐν ἐκ γῆς τῆσδ' ἀπαίρομεν φυγῆ./ παῖδες δ' ὅπως ἂν ἐκτραφῶσι σῆ χερσί./ αἰτοῦ Κρέοντα τήνδε τ' ἢ φεύγειν χθόνα. (“Xa que ao rei lle parece que debo abandonar esta terra/ (e sei ben que isto é o mellor para min/ que a miña vida non sexa unha molestia nin para ti nin para os reis desta terra,/ pois venme hostil para esta casa),/ marcharei desterrada desta terra,/ mais aos nenos, para que sexan educados pola túa man,/ prégalle a Creonte que non os bote desta terra.”) (Eur. *Med.* vv. 934-40).

¹³⁴⁷ συλλήψομαι δὲ τοῦδ' ἐσὶ κάγω πόνου./ πέμψω γὰρ αὐτῇ δῶρ' ἃ καλλιστεύεται/ τῶν νῦν ἐν ἀνθρώποισιν, οἷδ' ἐγώ, πολλὸν/ [λεπτὸν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον]/ παῖδας φέροντας. [...]/ εὐδαιμονήσει δ' οὐχ ἔν, ἀλλὰ μυρία./ ἀνδρὸς τ' ἀρίστου σοῦ τυχοῦσ' ὀμεννέτου/ κεκτημένη τε κόσμον ὄν ποθ' Ἥλιος/ πατρὸς πατῆρ διδῶσιν ἐκγόνοισιν οἷς./ λάζυσθε φερνὰς τάσδε, παῖδες, ἐς χέρας/ καὶ τῇ τυράννῳ τ' ἀκαρία νόμφη δότε/ φέροντες· οὗτοι δῶρα μεμπτὰ δέξεται. (“Mais eu axudareite nesta tarefa: enviareille os agasallos máis fermosos/ de cantos existan entre os homes, estou segura/ [un delicado peplo e unha coroa dourada]/ que levarán os nenos. [...]/ ela será feliz non unha senón mil veces/ por ter atopado en ti o mellor home co que compartir o leito/ e por ter adquirido uns adornos que unha vez Helios,/ pai do meu pai, outorgou aos seus descendentes./ Tomade estes agasallos para a noiva, nenos, nas mans/ e dádellos á princesa, a feliz noiva./ Pois non recibirá presentes despreziables.”) (Eur. *Med.* vv. 946-58).

¹³⁴⁸ τί δ', ὦ ματαία, τῶνδε σὰς κενοῖς χέρας./ δοκεῖς σπανίζειν δῶμα βασιλείων πέπλων./ δοκεῖς δὲ χρυσοῦ· σῶζε, τ' ἢ δίδου τάδε./ εἴπερ γὰρ ἦρ ἄς ἄξιοι λόγου τινὸς/ γυνή, προθήσει χρημάτων, σάφ' οἷδ' ἐγώ. (“Por que, insensata, queres desfacerte

MEDEA. – Eu sei ben da natureza humana. Os agasallos levan ó rego ós mesmos deuses. O ouro tirouche sempre máis proveitos có sermón mellor botado. ¡Hoxe manda a recén casada!, ¡leva a fortuna da man! Tódolos cumprimentos deben ser para ela. Se estou disposta a entrega-la miña vida e mil vidas que tivese antes de ver ós meus fillos arrastrando comigo no desterro..., ¿como non vou dar todo o ouro que teño? Deixa, deixa que lle mande ós nenos con estes agasallos e que os deuses vos protexan¹³⁴⁹.

No tocante á ambientación do drama, esta destaca pola súa carencia case absoluta de elementos clásicos e pola constante referencia ao carromato e a atmosfera marxinal esbozada por Jean Anouilh. Tampouco semella haber cabida para unha adaptación cultural, a pesar de que ao comezo da obra se propón que a ama entoe unha cantiga dos cancioneros galego-portugueses á beira do lume¹³⁵⁰. Así describe Aurora López (2002: 102-3) no seu estudo a resolución adoptada por Alonso e Guede para o plan estético do espectáculo:

La *ambientación escénica* es una de las coincidencias más llamativas con la *Médée* de Anouilh: según es conocido, una de las originalidades del dramaturgo francés consiste en presentar a Medea residendo, en condiciones muy precarias, en las afueras de Corinto, en una “roulotte” o carromato, junto con la Nodriza y sus dos hijos, sin que se le permita entrar en la ciudad; del mismo modo fijan Alonso y Guede las circunstancias de la vida de Medea y del correspondiente espacio escénico [...]. Esta peculiar ambientación escénica resulta absolutamente fundamental en todo el desarrollo de la trama, pues, tal como ocurría en la *Médée* de Anouilh, en la *Medea* gallega siempre observaremos a los personajes situados a las afueras del carromato, al que se alude en diversas ocasiones, tanto en el diálogo como en las acotaciones.

Porén, sabemos pola crítica que no seu momento Gustavo Luca de Tena (1988) fixo da estrea da *Medea* de Alonso e Guede na revista teatral *El Público* que os elementos estéticos vinculados á iconografía do mundo clásico non foran ignorados por completo e que estaban presentes no traballo escenográfico levado a cabo por Paco Conesa (Luca de Tena 1988: 31):

Paco Conesa pintó el fondo expresionista para este fin de viaje. De su mano salieron esos espléndidos trazos de un landó de bencina con el que Bonny y Clyde (Jasón y Medea) hicieron durante años la ruta del toisón. Junto al telón de foro, colocó tres columnas dóricas que contrastan con los hierros del automóvil en decadencia. Toda esta tramoya, el incienso que nubla el campamento de Medea y la música de Emilio Cao, predisponen a un espectáculo que recreará el mito de Medea mediante el tratamiento escenográfico.

3.17.5. Recepción e interpretación da obra

A *Medea* de Eduardo Alonso e Manuel Guede foi pensada e planificada dende o inicio para a súa representación escénica ao formar parte da programación do Centro Dramático Galego.

deles?/ Acaso cres que no palacio real carecen de peplos,/ ou de ouro? Consérvaos, non os entregues./ Se a miña muller me estima ben/ hame preferir ás riquezas, estou seguro.” (Eur. *Med.* vv. 959-63).

¹³⁴⁹ πείθειν δῶρα καὶ θεοῦς λόγος;/ χρυσὸς δὲ κρείσσων μυρίων λόγων βροτοῖς./ κείνης ὁ δαίμων [κεῖνα νῦν αὔξει θεός,/ νέα τυραννεῖ]: τῶν δ’ ἐξ ὧν παίδων φυγὰς/ ψυχῆς ἂν ἀλλαξαίμεθ’, οὐ χρυσοῦ μόνον. (“Din que os agasallos convencen mesmo aos deuses,/ e o ouro posúe máis poder entre os mortais que mil palabras./ Ten ás divindades do seu lado [e agora un deus fai medrar o seu poder,/ é moza e reina.] Por librar aos meus fillos do desterro/ daría a miña vida, non só ouro (Eur. *Med.* vv. 964-9).

¹³⁵⁰ Concretamente, unha cantiga de Pero Meogo, do século XIII: “Ai, cervos do monte, vinvos preguntar./ foise o meu amigo, e, se alá tardar,/ que farei, velidas./ Ai, cervos do monte, vin volo dizer./ foise o meu amigo, e querria saber/ que faría, velidas.” (Vid. Alonso & Guede 1988: 25).

Como é obvio, isto garantizaba a súa conversión en texto espectacular, (garantía da que non sempre gozaron as reescritas e reelaboracións dramáticas dos mitos vistas até o de agora), garantizaba dita conversión ao máis elevado nivel profesional e loxístico que se presumía naquel momento no sistema teatral galego e garantizaba tamén a súa posterior publicación como texto dramático na colección que Xerais tiña reservada a aquelas obras xa montadas polo CDG (Os libros do Centro Dramático Galego). En efecto, o contexto de produción de *Medea (versión libre sobre textos de Eurípides, Séneca e Anouilh)* diríase máis favorable á creación dramática e á difusión da mesma entre o gran público galego. Malia todo, no momento actual, a obra de Alonso e Guede non é tan coñecida como cabería esperar: apenas se achán novas da época que reflictan a repercusión real que puido ter a montaxe desta *Medea* (con honrosas excepcións), a edición do texto a cargo de Xerais está descatalogada dende hai anos (co cal, o acceso ao mesmo non é doado) e tampouco axuda o feito de que moitos estudosos pasen de longo ante unha obra que admite dende o mesmo título a influencia de tres autores recoñecidos deixando entrever que podería tratarse dunha tradución ou dunha simple paráfrase. Hoxe en día, a *Medea* de Alonso e Guede semella unha rareza cuxo coñecemento se circunscribe ao ámbito académico¹³⁵¹, sen chegar a acadar moita sona tampouco neste eido tan restrinxido.

As innovacións aplicadas ao mito de *Medea* na obra de Alonso e Guede responden a unha intencionalidade canonizadora que se estendeu a outros textos dramáticos das literaturas occidentais levados á escena polo CDG, un propósito que non sempre gozou dunha aceptación unánime por parte dos críticos e profesionais do medio. A controversia a este respecto viuse agudizada durante os anos 90, unha década na que a xestión de Manuel Guede foi a miúdo albo de críticas, tamén no tocante á selección e adaptación dos textos que se ían representar. Cilha Lourenço e Carlos Vizcaíno recollen as impresións de Euloxio R. Ruibal sobre este método de traballo (Lourenço & Vizcaíno 2000: 23):

Claro que, hipócrita e cinicamente, a liberdade que se lles nega a uns, outros tratan de *gozala* plenamente. Así, cando se anuncia a posta en escena no CDG dunha obra de Shakespeare, estase a enganar ó espectador (tamén ó contribuínte), pois xa se ten tomada a libertinaxe de argallar outra ben diferente. Ofrécese *O soño dunha noite de verán* e vaise dar, segundo foi publicado, un refrito coa *Alicia* de Carroll (...) A moda destas versións chamadas libres e que moitas veces son salvaxes, en tódolos aspectos, está xa afortunadamente periclitada. Agás casos illados, foron feitas por oportunistas con afán de notoriedade e para xustificar o cobro de dereitos de autor das obras mestras de dominio público (...). A ningún grande director de escena se lle ocorre xa tamaño dislate, a pesar de que en países cun público culto e coñecedor [sic] dos clásicos tería menos importancia. (...) Sen embargo, neste noso país, os xefes do clan teñen bula para meter man, pé ou o que se tercié a cito para mellorar a Shakespeare, a Molière ou a quen lles veña en gana¹³⁵².

Non atopamos suficientes indicios que nos fagan pensar que esta *Medea* baseada en Eurípides, Séneca e Anouilh tivese unha acollida neste sentido, na que se cuestionase a calidade e convenciencia dunha adaptación libre dos hipotextos de referencia nunha institución coma o Centro Dramático Galego. Esta foi unha práctica que acarreou certos problemas ao CDG, especialmente nos anos 90 baixo a dirección de Manuel Guede, xa fora pola peculiar recreación que se facía dos textos seleccionados (case nunca se trataba de traducións propiamente ditas,

¹³⁵¹ Un dos escasísimos pero máis completos estudos que se fan eco da peza é o xa citado artigo de Aurora López (2002) dedicado a analizar as diferentes visións de *Medea* na literatura galega (vid. López 2002: 100-9).

¹³⁵² Extracto do artigo “Algúns aspectos do noso teatro”, orixinalmente publicado en *Revista das letras, O Correo Galego*, o 1 de abril de 1992 (vid. Lourenço & Vizcaíno 2000: 23).

fieis aos textos de partidas) ou ben porque esta recuperación dos chamados clásicos canónicos da literatura dramática occidental ía en detrimento do desenvolvemento dunha dramaturxia propia, cuxo cultivo por parte do CDG foi considerado insuficiente (ou practicamente nulo) en certos sectores¹³⁵³. Mais non parece posible saber ata que punto ese cuestionamento afectou á adaptación dunha peza que se puxo en escena cando o Centro Dramático apenas contaba tres anos de existencia (e aínda non estaba dirixido por Guede, senón por Ernesto Chao¹³⁵⁴), alén dunha impresión irregular que deixan entrever as palabras de Gustavo Luca de Tena e que non podemos saber se era a maioritaria (Luca de Tena 1988: 31):

En la traducción del texto (principalmente de Anouilh), brilla la prosa poética de Manuel Guede, con excelentes hallazgos y párrafos de gran altura. Con todo, en contradicción con lo anunciado, el espectador no asiste a una versión “actual y moderna” del mito. El relato se cuenta desde largos periodos de declamación. La música de los alejandrinos es más intensa que la letra. Se levanta desde la confidencia hasta la pasión y, acabado el ciclo, vuelve a repetirse. La escenografía no consigue añadir nuevos ángulos al mineral central del clásico. El movimiento y los recursos utilizados para crear realidad al margen del escenario son afluentes cortos que dejan intacta la piedra de la declamación. [...] El fatalismo matrimonial de Medea excede la visión reaccionaria y determinista de Anouilh. Se identifica con la marca indeleble que la moral cristiana pretende para la bendición matrimonial, sobre todo en el diálogo final de Medea y Jasón donde ambos reconocen que no hay lejía que libre a hombre ni mujer del aura del amante una vez que el amante ha sido patentado en ceremonia pública y ante ministros. La parte más atractiva del texto (también de Anouilh) sería la del tratamiento de Jasón como aventurero en decadencia, que apuesta cínicamente por una elección como la que prefiere el reciente Ulises de Savater o la que ya en 1942 eligió originalmente Torrente Ballester para su aventurero jubilado en *El retorno de Ulises*.

Medea (versión libre sobre textos de Eurípides, Séneca e Anouilh) foi a primeira montaxe da neófita compañía Teatro do Noroeste. Precisamente na páxina web desta compañía, na que se pode acceder doadamente a unha ficha técnica da obra de Alonso e Guede no historial de representacións, incídese na importancia de recuperar os grandes clásicos de referencia para a dramaturxia galega atendendo a unha concepción do “clásico” como modelo literario de prestixio a imitar (https://www.teatrodonoeste.com/obrah_g.php?idObra=18):

É importante e necesario para o teatro galego, que se vaian incorporando á dramaturxia propia os grandes títulos da dramaturxia universal. Este proceso de facer

¹³⁵³ “O Centro Dramático vai atender a dous cometidos, a normalización do teatro de repertorio universal –os clásicos– e o resgate da dramaturxia clásica galega. O apoio á creación dun teatro galego de signo contemporáneo necesitaría, segundo Guede, dun tratamento específico, o que fai con que fique fóra do campo de acción do CDG. Na súa opinión, teríase que agardar a eventual fundación dun Centro Galego de Teatro Contemporáneo. E, por tanto, na programación dos primeiros anos da etapa Guede non se inclúe ningún dramaturgo contemporáneo galego. Encanto se van sumando espectáculos e esta tendencia vai virando norma, as críticas ao CDG aumentan: non se apoia desde as institucións a creación dunha dramaturxia contemporánea, o Centro fai arqueoloxía, o seu director non potencia os novos valores, etc. Guede deféndese das acusacións argumentando que o CDG non ten entre os seus obxectivos o desenvolvemento dunha poética propia, mais a configuración dunha iconografía para os nosos autores clásicos coa que, por razóns históricas, non se contaba. Hoxe podemos facer reelaboracións de Shakespeare e ambientalo no século XIX ou no Xapón, porque xa temos interiorizadas unha serie de imaxes que responden a unha concepción clásica das obras do escritor inglés, e existen grupos que continúan a encenalas segundo eses cánones. Non ocorre o mesmo cos nosos autores clásicos, co que o CDG podería perfectamente asumir esta misión. O que resta por valorar é se as postas en escena de Dieste, Villar Ponte, Cabanillas ou Cotarelo Valedor que o Centro Dramático fixo durante eses anos cumpriron esta función, pois as pezas foron, polo xeral, moi libremente adaptadas –nomeadamente polo propio Guede–. Lembremos, por exemplo, *O bufón de El-Rei* ou a versión para títeres de *O mariscal*.” (ibid. 22-3).

¹³⁵⁴ Vid. López Suárez & Abuín González 2007: 173.

nosos eses grandes textos que configuran a cultura teatral de occidente enriquece e dota ó teatro galego das grandes pautas do teatro universal; e neste proceso non podía faltar un texto de teatro clásico, unha traxedia grega. Teatro do Noroeste escolleu Medea por aportar o seu esforzo a ese proceso e por entender que Medea é, das grandes traxedias gregas, a que maiores posibilidades de modernización tiña. Anouilh e Passolini así o pensaron.

Polo tanto, a escolla dunha obra clásica e dun mito secularizado coma o de Medea non é froito da casualidade. Semella que Eduardo Alonso, membro fundador de Teatro do Noroeste, levaba tempo intentando unha montaxe que tivese como protagonista á feiticeira da Cólquide¹³⁵⁵, un mito universal e polimorfo, suxeito a todo tipo de interpretacións, que ofrecía múltiples posibilidades para o xogo dramático e que merecía un oco na escena galega dende unha óptica máis modernizadora (https://www.teatrodonoroeste.com/obrah_g.php?idObra=18):

Das múltiples Medeas que existen merecen destacarse, ademais da orixinal de Eurípides, a de Séneca, a de Anouilh e o guión cinematográfico de Passolini, cada unha destas versións aportan á orixinal un novo e enriquecedor matiz. Se a Medea grega configura os elementos básicos do mito, a Medea de Séneca dota ó mito dunha inusitada modernidade e dunha perfecta estruturación escénica. Anouilh enfoca a Medea e, sobre todo, as súas relacións con Jasón, desde un punto de vista máis cotián e doméstico conseguindo aproximarnos ó mito, pero polo mesmo limando as súas arestas máis demiúrxicas. Passolini retoma o mito en toda a súa pureza primitiva, reducindo os seus lindes ós fenómenos humanos e naturais, para Passolini a natureza é o interlocutor do home. Nesta versión, realizada por Eduardo Alonso e Manuel Guede, preténdese fundilas versións denantes mencionadas tentando darlle ó mito todo o seu esplendor, pero conseguindo, tamén, aproximalo ó espectador actual e moderno de xeito que sinta claramente a súa relación cos mitos culturais da nosa cultura occidental que evidentemente son de procedencia clásica. Catro elementos son os básicos dos fenómenos naturais, do mundo e dos seus habitantes (segundo a cultura helénica): o aire, a terra, a auga e o lume. Estes mesmos elementos son os que configurarán a posta en escena desta Medea, o aire, a terra, o lume e a auga.

3.17.6. Conclusións

En resumo, Alonso e Guede levan a cabo unha reelaboración na que se manteñen fieis ao espírito de Anouilh, probando unha vez máis a enorme influencia que exercía a dramaturxia europea (e, máis concretamente, a francesa) na tendencia dos autores galegos a reescribir e elaborar o material mítico grecolatino. Os nosos autores parten do intermediario francés sen esquecer as achegas da Antigüidade Grecolatina contribuíndo dende a novidosa fórmula do teatro institucional a nutrir un caudal temático cada vez máis consolidado nas nosas letras dramáticas (e cun propósito claramente dignificador para as mesmas).

3.18. ANTÍGONA, A FORZA DO SANGUE (1989) DE MARÍA XOSÉ QUEIZÁN

3.18.1. Introducción: a obra e o seu contexto

Coido que toda a literatura que se precia debe ter unha Antígona. Fixen unha Antígona galega. Téño moi claro: Antígona foi unha feminista. É unha obra de

¹³⁵⁵ “Esta Medea se anuncia como “una versión actual y moderna de uno de los mitos más importantes del teatro universal”. Los autores eligieron para esta propuesta largamente aplazada (Eduardo Alonso perseguía desde hace años este clásico) las versiones de Séneca y Anouilh. Es decir, la huella original de Eurípides sobre el centro más trágico del mito [...]” (Luca de Tena 1988: 31).

teatro en plan clásico, nada de movementos raros, senón de diálogo. É unha Antígona que se chama Elvira e vive na época medieval galega. Xa había as loitas: o rei de Galicia estaba preso polo rei de León e a nobreza galega aínda se rebela contra as imposicións que lles puñan os de fóra. Nese momento aparece Antígona, unha Antígona nacionalista¹³⁵⁶.

María Xosé Queizán (1939) é unha das figuras máis recoñecidas e máis prolíficas das nosas letras contemporáneas, sendo dona dunha dilatada e versátil traxectoria literaria marcada polo seu compromiso feminista e nacionalista. Non en van, a súa primeira achega ao xénero dramático non só recorre ao modelo clásico senón que o reinterpreta con estas mesmas claves ideolóxicas. *Antígona, a forza do sangue* amosa unha nova concepción da heroína trágica que dende Sófocles ata os nosos días adopta mil e unha formas pero na que permanece latexante o mesmo conflito que enfronta a unha heroína rebelde e contestataria contra as leis humanas e o poder establecido.

A *Antígona* de Queizán ve a luz nun tempo no que as dramaturgas comezan a reclamar un espazo de seu na escena galega, tanto no eido da creación como na xestión e dirección dos espectáculos. Especialmente entre os anos 80 e 90 as mulleres dramaturgas reivindicarán o seu lugar dentro do sistema teatral ao tempo que artellan un discurso propio, novidoso en canto a forma e contido e máis comprometido coa visibilización das mulleres no feito teatral¹³⁵⁷. Algunhas das autoras máis destacadas deste período son, ademais da propia María Xosé Queizán, Dorotea Bárcena, Inma Souto ou Luísa Villalta¹³⁵⁸.

Antígona, a forza do sangue foi publicada por primeira vez en 1989, sendo reeditada por Galaxia en 2008 xunto con outras dúas obras da súa autora, o drama *A Cartuxeira* (escrita en 1980) e a comedia *Neuras* (composta en 2006). Malia que a obra saíu primeiramente do prelo na colección que Edicións Xerais de Galicia reservaba a aquelas obras xa montadas polo Centro Dramático Galego, non consta ningunha representación vencellada a esta institución nin na propia publicación da peza nin noutras canles habituais para a consulta deste tipo de eventos. A ausencia da obra no histórico de espectáculos da páxina web do CDG contrasta coa súa inclusión na listaxe de títulos publicados relacionados co centro dramático, co cal, non resulta doado saber se chegou a ser representada ou non¹³⁵⁹. Porén, si achamos referencias a outras montaxes posteriores á primeira publicación do texto: unha en 1998 no marco da Noite Poética promovida en Becerreá pola hoxe extinta asociación A Pipa que tiña como convidada ilustre á propia María Xosé Queizán¹³⁶⁰ e outra en 2003 en Foz a cargo do grupo teatral amador A Pomba do Arco¹³⁶¹.

¹³⁵⁶ Heinze 1991: 211.

¹³⁵⁷ “O afán renovador da literatura postautonómica (especialmente a respecto dos excesos civís da produción durante os 60 e os 70) provoca que tamén no teatro escrito por mulleres atopemos a tendencia cosmopolita e culturalista propia da poesía e do teatro dos 80, mais co engadido de que elas cultivan de modo consciente un discurso marcadamente feminino e mesmo feminista. As autoras teatrais dos 80 procuran facerse cunha posición no canon, ao tempo que realizan a través das súas obras unha explicación ficcional ao papel tradicionalmente marxinal da muller na sociedade galega. [...] As mulleres dramaturgas durante os anos 80 danse a coñecer fundamentalmente a través do Premio de Teatro Breve da Escola Dramática Galega. Todas elas, como membros do grupo xeracional ao que pertencen, coinciden na súa vontade de elaborar un discurso teatral que precisaba para a súa continuidade da produción de textos e dunha renovación estética que equiparase o teatro galego á produción das culturas veciñas. Non obstante, elas aportan un discurso altamente marcado pola voz feminina.” (López Silva 2011: 5-6).

¹³⁵⁸ Vid. Salgueiro López 2013: 48-51.

¹³⁵⁹ Nalgunhas fontes de escasa fiabilidade documental asegúrase que esta *Antígona* de Queizán chegou a ser finalista do Premio Álvaro Cunqueiro de Textos Teatrais en 1989, ano no que Euloxio R. Ruibal foi distinguido con este galardón pola súa obra *Azos de esguello*. De ser isto así, a súa publicación podería deberse ao feito de ter acadado a devandita distinción sen que necesariamente esta fose representada polo CDG, mais en ningunha das edicións da peza de Queizán se alude a esta posible distinción.

¹³⁶⁰ Vid. “Aniversario de María Xosé Queizán. Amiga da nosa asociación cultural”, 2009.

¹³⁶¹ Vid. “El grupo teatral A Pomba do Arco actúa esta noite en Foz”, 2003.

3.18.2. O tema na tradición

Se ben Antígona xa non é unha completa descoñecida a estas alturas do estudo, no que xa analizamos as achegas ao personaxe de Manuel María (*Edipo*), Xosé Manuel Rodríguez Pampín (*Creón, Creón...*) e Manuel Lourenzo (*Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza*), cómpre lembrarmos a través das palabras da mesma autora de *Antígona, a forza do sangue* algúns dos trazos máis elementais da heroína trágica que foron obxecto de debate e reinterpretación ao longo da historia da literatura e do pensamento occidentais (Queizán 2008: 11-2):

Foi, seguramente, o predilecto entre todos os mitos. Hai máis dun centenar de “Antígonas” despois da de Sófocles, escritas en todas as épocas, en múltiples linguas e con condicións diversas. Esta “suprema obra de arte e obra metafísica por excelencia” ao dicir de Hölderlin; esta “sublime muller” foi concibida como clásica, romántica, ossiánica, existencialista... “A obra mestra das obras mestras”, en palabras de Hebbel, obsesionou a dramaturgos, poetas e filósofos. Influencia profundamente a filosofía de Hegel, que considera Antígona “unha das máis sublimes e en todos os aspectos unha das obras de arte máis consumadas que o empeño humano teña creado nunca”. A Hegel sérvelle para xustificar a súa misoxinia e o naturalismo feminino. Parte da base de que non se pode pensar a humanidade en conxunto e, daquela, non se poden fixar os mesmos dereitos para ambos os xéneros. Na humanidade hai dúas leis, a do día, masculina e estatal, e a da noite, a das sombras, feminina e familiar. A lei humana é a lei do día, pública, visible, universal. Regula a cidade, o goberno, a guerra. A lei humana é a lei do home. A lei nocturna é o reino ético da muller, o do inmediatamente elemental, un reino de custodia, de negatividade. Así reflexiona Hegel e outros filósofos, e así consolidan o secular antagonismo que sinala o lugar dos xéneros na historia. O home representa o público; a muller, o privado. O home abarca o universal; a muller queda restrinxida ao particular. Este é o esquema que anima toda cultura, incluídas as propias estruturas lingüísticas.

En efecto, a Antígona de Queizán nace dunha fonda reflexión acerca da natureza da heroína e do seu encaixe no mundo contemporáneo como símbolo dunhas ideas emancipadoras que entroncan co pensamento feminista da nosa dramaturga. A reinterpretación de Antígona como unha heroína antipatriarcal (que mesmo en Sófocles comezaría a amosar algúns dos riscos que nos permitirían falar dela neses termos) é o fío condutor desta nova traxedia que volve poñer en escena un conflito secularizado pero universal, con contrastes aínda máis marcados e cun choque de ideas aínda máis frontal (Queizán 2008: 12):

O feito de que Sófocles tratase este tema indica que xa era problemático naquel momento cultural. Na súa obra, o antagonismo está representado por Creonte (que representa o masculino, o goberno e a lei) e Antígona (que está, como muller, no eido privado, unida á terra, ao sangue, á familia). Aparece unha clara indentificación entre política e sexo. “Mentres eu viva, ningunha muller me gobernará”, declara Creonte ante o desafío de Antígona. “Nós, os homes, debemos defender a causa da orde. Nunca o home ceda ante unha muller”. Creonte representa o poder patriarcal e a lei que prohibe o enterramento de quen morre loitando contra o Estado, como o irmán de Antígona. Acusa a Antígona de ser unha criatura sen lei. Reclama, así, ao mesmo tempo, a lei e a virilidade. A heroína de Sófocles enfróntase a Creonte por imperativos éticos, intemporais, e por iso vai profundamente soa, con esa intensa soidade ética. Antígona séntese obrigada a enterrar o irmán para recuperalo como

ser humano. Representa a *pietas*, a lei feminina da sombra. Negar a terra aos mortos era, para Antígona, negar a humanidade. A lei do Estado, de Creonte, non o pode tolerar e debe condenar a morte a Antígona. Son as leis, a masculina e a feminina, as que se opoñen na obra. A pesar dos séculos transcorridos, o sistema patriarcal seguiu dominando a política e a economía e mantendo esta orde. A dicotomía entre particular e universal, privado e público, atribuídos xenericamente, aínda non está totalmente superada na actualidade.

3.18.3. Estrutura e liñas argumentais

María Xosé Queizán dá forma a *Antígona, a forza do sangue* en tres actos, subdividindo o primeiro e o terceiro destes actos en seis escenas e o segundo restante en tres. Previamente á relación de *dramatis personae*, a autora contextualiza o drama, ambientado nun tempo e nun lugar completamente diferentes aos que tradicionalmente se asociarían ao mitema tebano que trata (Queizán 1989: 15):

A obra desenvólvese na Idade Media galega. Non pretende ser histórica aínda que aparezan algúns personaxes que o son, como El Rei Don García, que reinou do ano 1065 ao 1070 e foi encarcerado despois en León polo seu irmán Alfonso VI, o Conde Don Oveco Bermúdez, Comes Gallaeciae, representante de El Rei Alfonso VI, rei de León e Castela, e o seu fillo Rodrigo Ovéquiz.

Nesta época houbo de feito moitas insurreccións da nobreza galega, ao veren preso a El Rei D. García e padeceren baixo o xugo de El Rei Alfonso VI.

A Antígona de Queizán trasládase á Galicia medieval, un período histórico de gran convulsión no que a nosa terra pasa a ser un satélite máis do poder foráneo, o cal propicia unha moi notable perda da súa autonomía e a súa consecuente decadencia cultural (froito da opresión á lingua e a todo canto esta leva parella). Polo tanto, esta escolla espazo-temporal para a ambientación da traxedia non é para nada fortuíta, establecéndose un claro paralelismo entre a Tebas rexida polo usurpador Creonte e a Galicia gobernada por unha caste de nobres fieis á Castela opresora.

Malia que Antígona ten unha presenza importante na peza dende o mesmo título, ningún dos personaxes conserva o nome que se lles dá na traxedia sofoclea. A pesar de que conservan gran parte das características que se lles confiren dende o drama antigo, a autora renoméaos, talvez co fin de encaixalos mellor no plan estético da obra. Deste xeito, Antígona pasa a chamarse Elvira (“muller nobre. Pertence a unha das grandes Casas galegas, donas de moitas vilas por todo o país. É moi fermosa. Alta, loira e de formas cumpridas.¹³⁶²”), Creonte corresponderíase co Conde Don Oveco (“Depende do rei de Castela e León. Ten os máximos poderes en Galicia. [...] É o tirano que defende intereses foráneos. Home de mediana idade [...]. Ten ideas fixas.¹³⁶³”), Ismene toma a forma de Dona Aldena (“Irmá de Dona Elvira. Está embarazada. Representa á muller apegada á vida, a felicidade, á ternura.¹³⁶⁴”), Polinices transfórmase no Conde Don Fruela (“Irmán de Elvira e Aldena. Xove loiro, audaz, impetuoso. Moi semellante fisicamente a Elvira.¹³⁶⁵”), Hemón adquire o nome de Don Roi (“Fillo do Conde Oveco. Brazo armado do pai.¹³⁶⁶”) e Eurídice aquí é Dona Rodosilde (“Esposa de Oveco. Tía de Fruela, Elvira e Aldena.¹³⁶⁷”). A todos estes engádese o Bispo Sisnando (“Feudal eclesiástico. Brazo dereito de Oveco. Nesta época favorecen á Igrexa e aos mosteiros para

¹³⁶² Queizán 1989: 17.

¹³⁶³ Ibid. 17.

¹³⁶⁴ Ibid. 17.

¹³⁶⁵ Ibid. 17.

¹³⁶⁶ Ibid. 17.

¹³⁶⁷ Ibid. 17.

contrarrestar o poder dos nobres galegos.¹³⁶⁸) que acharía un correlato aproximado no adiviño Tiresias.

O primeiro acto (ibid. 19-36) dá comezo cunha primeira escena (ibid 19-21) na que Fruela acode a despedirse de Elvira antes de partir cara a batalla contra Oveco a fin de liberar ao rei García (“Eu mesmo pendereino pola barba. Verase corrido de Galicia e obrigado a voltar a Castela, da que nunca debeu saír.¹³⁶⁹”). O optimismo de Fruela ante a loita contrasta co escepticismo de Elvira (“A guerra é o único camiño e por veces é máis perigosa. Cada vez son menos os nobres rebeldes. [...] Derrochan bríos lonxe da terra esquecendo que temos o inimigo na casa.¹³⁷⁰”), a quen o primeiro lle promete que a campaña se resolverá de xeito favorable (“Elvira, nós tampouco queremos andar cos ollos gachos senón voar coa cabeza erguida. Non nos conformaremos. Nunca nos arrastraremos aos pés de Oveco.¹³⁷¹”).

Na escena segunda (ibid. 23-5), Fruela despídese de Aldena, quen amosa certo desdén cara as súas aspiracións bélicas (“Nós loitamos pola vida e vós pola morte. [...] Non quero traer fillos ao mundo para que mos maten!¹³⁷²”), iniciando unha discusión na que se encontran dous xeitos de entender a vida e no que se produce un choque frontal entre as esferas masculina e feminina (ibid. 24-5):

ALDENA. – Esa honradez pode conducirte á morte. E será o fin. Tamén o será para nós, as mulleres da familia. ¿Que sería de nós se ti faltases? ¿Que Deus non o permita! O noso pai está sumido na irrealidade. É coma un neno. A vellez fíxoo retornar á infancia. Cando naza o meu fillo será como ter dous meniños na casa.

FRUELA. – Debemos conservar, altivos, a memoria do seu pasado. Foi un guerreiro coma poucos, valente e nobre. ¿O gran señor da casa de Présaras! A súa gloria é motivo de fachenda para nós.

ALDENA. – Falas das súas xestas guerreiras, da nobreza, dos grandes acontecementos... Para ti é o gran xentil-home. Para min é o paiciño chocho, o coitadiño que limpo e alimento cada día, o que me chama mamá cando lle dou o caldo... ¿Ves? Teño que pensar máis nas miñas lideiras diarias que nas súas lides do pasado. ¿Os homes nunca estades na realidade!

FRUELA. – Non estamos na realidade das mulleres. Sodes coma galiñas chocas, sempre protexéndonos, limitando as nosas ansias, o noso espírito loitador.

Fruela di adeus a Aldena conservando a súa fe cega na vitoria e tratando de transmitirla a súa irmá (“Confía, Aldena. Borda enaguas e tece xubóns. Parirás ao teu fillo en paz e sairá do teu ventre coa cabeza erguida, orgulloso da súa caste.¹³⁷³”) Na terceira escena (ibid. 27-8) Fruela e Elvira despídense por fin ás portas do pazo, amosando a devoción que senten o un polo outro, raiana no incesto. Elvira trata de reter ao seu irmán (ibid. 27):

Se eu che dixese que contigo levas a luz que me indica o camiño; que unicamente tebras obscuras presidirán os meus días; que, xa sen luz, serei árbore sen follas, sarmentosa e espectral; que só aves carroñentas ousarán voar estes meus ceos de desolación; que o sangue perderá o costume de correr nas miñas veas; que, incluso, podo esquecerme de respirar na túa ausencia... ¿esas non serían boas razóns para reterte?

¹³⁶⁸ Ibid. 17.

¹³⁶⁹ Ibid. 19.

¹³⁷⁰ Ibid. 20.

¹³⁷¹ Ibid. 21.

¹³⁷² Ibid. 24.

¹³⁷³ Ibid. 25.

Mais Fruela continúa apelando ao seu deber e ao ben superior que aspira a conquistar no campo de batalla (“A sumisión sería un espeso cortinado que nos impediría mirarnos aos ollos. ¿Que seríamos, irmá, miserentos, expatriados, sen terra de nós?¹³⁷⁴”) e marcha á loita.

A cuarta escena (ibid. 29-31) trasládanos ao pazo de Oveco. Roi regresa da batalla, na que deu morte el mesmo a Fruela (“Conseguimos tomar o pendón da Casa de Présaras. Eu mesmo matei ao moi esforzado Don Fruela coas miñas mans. [...] A miña lanza entrou no seu peito coma unha serpe viva.¹³⁷⁵”). Mais o bispo Sisnando advirte dos riscos que implica derramar sangue propio (“O corpo que ti feriches non era de fantasma, Conde. Don Fruela era o teu señor curmán. Fixeches correr parte do teu sangue.¹³⁷⁶”). Pero Oveco e Roi, exultantes coa vitoria e seguros da perdurabilidade do seu poder, ignoran os avisos do seu conselleiro (ibid. 30-1):

SISNANDO. – Non se matan ideas, Roi, mátanse persoas. As ideas non se esgotan. É máis, poden alimentarse e medrar co sangue derramado coma se fose un elixir de morte. Un moralista cristián, Tertuliano, aleccionaba aos fieis con esta máxima: “Non choredes aos mártires. Eles son a nosa semente.” Deberíades aprender a lección e obrar con prudencia. O sangue pódese erguer coma unha onda volcánica e abrasar aos mesmos que a derramaron.

ROI. – Estes non se erguerán máis. Fracasaron. [...].

OVECO. – [...] A nosa vitoria demostra que as súas teorías non serven. Son imposibles e non son asumidas polos de abaixo. A maioría non os escoita. Está contenta con El Rei, mesmo se é tamén El Rei de Castela e León. Nunca obterán o fervor popular. Iso da independencia é unha idea va, unha ilusión...

Oveco teima no seu afán represor para sufocar os intentos de rebelión (“Nós, precisamente, estamos aquí para impedir que esa planta de sublevación medre; para negarlle a auga; para abandonala ao sol, ao nordés, á saraiva, a tódalas inclemencias do tempo.¹³⁷⁷”) e ordénalle ao bispo Sisnando que informe da caída de Fruela á súa esposa Rodosilde (“Lástima. A miña muller, Dona Rodosilde, chorará a súa morte. Era o seu sobriño querido. Haberá que darlle a noticia. [...] O teu tacto, Sisnando, é o indicado para facelo.¹³⁷⁸”). Na seguinte escena, a quinta (ibid. 33-4), Elvira e Aldena agardan con impaciencia algunha nova acerca do seu irmán, mentres se laian das súas desditas como mulleres (“A nós ensináronnos a tenrura, a beleza, a sumisión. Fomos educadas para cultivar a debilidade coma un prezado don. Para eles, o positivo é a guerra.¹³⁷⁹”) e debaten sobre a virxindade e celibato de Elvira (ibid. 34):

ALDENA. – [...] Respetas a Fruela pero négaste a admitir esposo. Parece que non hai home que che conveña. ¿Por que renuncias ao papel de muller? ¿Por que non queres enxendrar e parir os teus propios fillos? Nós, polo menos, dámos a vida.

ELVIRA. - ¿Que vida? Non, non quero parir. Daría de mamar á desgracia. Os meus fillos medrarían contra min.

ALDENA. – Ás veces dasme medo. Os teus sentimentos non parecen humanos. Négaste ao amor e a dar o teu sangue.

ELVIRA. – Non, Aldena, ao contrario. O meu amor é tan grande que non pode ser máis. E o meu sangue corre perigo de ser derramado ata a última gota.

¹³⁷⁴ Ibid. 27.

¹³⁷⁵ Ibid. 29.

¹³⁷⁶ Ibid. 29.

¹³⁷⁷ Ibid. 31.

¹³⁷⁸ Ibid. 31.

¹³⁷⁹ Ibid. 34.

Un mensaxeiro anuncia a traída do cadáver de Fruela (“Polo camiño traen ao señor Conde. [...] Foi morto na batalla. ¡Unha lanza traspasoulle o corazón!¹³⁸⁰”) e na sexta e última escena deste primeiro acto (ibid. 35-6) prodúcese o pranto de Elvira polo seu irmán asasinado no combate, cuxa morte xura vingar (ibid. 36):

Ti xa non escoitas os meus laios, nin como grito o teu nome, Fruela, pero o teu nome soará de Lugo a Braga, do Miño ao Mondego, en tódolos lugares desta terra. Farei polas túas honras. Xuntarei aos xentíshomes. ¡Escoitade, nobreza de Galicia, irmáns en armas, xentes desta terra! ¡Vide honrar ao mellor cabaleiro, o máis valente, o máis honrado deste país, para que a súa gloria perviva! Percorrerei este reino dun extremo a outro. Ergueranse as pontes levadizas, baixaranse as fortalezas, abriranse as portas dos pazos para escoitar os meus brados. ¡Abride as conciencias! ¡Erguede lanzas de venganza! ¡Irmán, agora eu serei o teu corpo, a túa voz, a túa honra, a forza do sangue polos séculos dos séculos!

O acto segundo (ibid. 37-46) inicia cunha escena primeira (ibid. 37-8) na que Roi advirte a Oveco que Elvira está reunindo á nobreza galega e planea facer honras fúnebres ao cadáver de Fruela (“Cabalga veloz as terras de Galicia para alertar aos seus irmáns en armas. Quer xuntar a tódolos cabaleiros e aunar os señoríos para facer grandes honras fúnebres a Don Fruela, como heroe do reino.¹³⁸¹”). Por consello de Sisnando, Oveco manda chamala ante el para intentar que desista no seu empeño (“Se non a dobrego, eu non sería home e sería ela.¹³⁸²”). O bispo propón ademais que sele unha alianza con Elvira mediante un casamento entre a mesma e Roi (“Con esa unión matas dous paxaros dun tiro. Acalmas á nobreza e acrecentas terra e poder. O teu fillo Roi tamén estará satisfeito. Dona Elvira é belísima.¹³⁸³”).

Elvira chega ao pazo de Oveco na escena segunda (ibid. 39-42). Este último prohíbe calquera tipo de homenaxe ao difunto Fruela (“Sentimos a morte de Fruela como sobriño noso, pero como representantes do reino non podemos permitir que se lle fagan honras públicas a un inimigo de El Rei e a súa soberanía.¹³⁸⁴”). Elvira enfróntase á autoridade do conde e reivindica o seu dereito a empregar a forza contra o sistema (ibid. 40):

ELVIRA. – Non obedecerei máis ordes que as da miña conciencia, e esta obrígame a honrar ao meu querido irmán.

OVECO. – [...] ¿Rebélaste? ¿Como te atreves a usar a forza? Nunca me deixarei dominar por unha muller. [...] Un fogo apolíneo recorre o teu ser. O teu comportamento é viril.

ELVIRA. - ¿Por que viril? ¿Como distingues a honra de muller da dun home?

OVECO. – As mulleres son fracas. Non son educadas para usar a forza.

ELVIRA. – [...] Ven. Mira eses campos. Están arados e cultivados por mulleres. Aqueles vultos de alá, ¿podes velos?, son mulleres vencidas polo peso deses grandes baldes de auga para os teus baños, dobradas por eses feixes de leña para quantar as túas estancias. ¡Óllaas ben! Esas non son fracas para servirte. [...] As mulleres temos forza para parir, para cargar cos fillos no colo, incluso para arrastrar os corpos dos homes que matades nos campos de batalla e darlles sepultura. Para iso debemos ser fortes. Cando se trata de contrariar o voso poder, daquela somos febles e delicadas.

¹³⁸⁰ Ibid. 34.

¹³⁸¹ Ibid. 37.

¹³⁸² Ibid. 37.

¹³⁸³ Ibid. 38.

¹³⁸⁴ Ibid. 39.

Oveco lanza entón a súa oferta de matrimonio con Roi (“Casa con él. É un aguerrido mozo. [...] A través del compartirás comigo o dominio deste país, [...].¹³⁸⁵”), que Elvira rexeita tallantemente apelando ás súas férreas conviccións (“A miña forza son as miñas orixes, os meus principios, o que somos. Defendo a terra, o sangue, o amor.¹³⁸⁶”) e ao desprezo que sente polo poder absoluto exercido polo nobre estranxeiro (“Eu odio a túa potestade. Non a quero. Gustaríame aniquilala, estragala.¹³⁸⁷”). O encontro acaba no desacordo máis absoluto, Elvira reta ao rei ao amosarse decidida a seguir adiante co seu plan (“Teño unha cousa importante que facer: honrar ao meu querido irmán a quen vos lle arrincastes a vida.¹³⁸⁸”) e na terceira e última escena do acto (ibid. 43-6) é Sisnando quen trata de convencela para que acepte a proposta de Oveco (“Ao casardes con Don Roi [...] unides os vosos poderes e salvades a vosa Casa. Recapacitate. Ás veces consegue un máis concedendo que loitando.¹³⁸⁹”). Pero Elvira négase a ceder, atacando ademais a posición privilexiada do bispo e do clero (ibid. 46):

ELVIRA. – Enchedes a boca de espírito mentres apresades coas mans os tesouros. Os señoríos eclesiásticos aumentan cada día en todo o territorio.

SISNANDO. – Non son conseguidos pola forza. Non se deben á nosa ambición senón á xenerosidade de El Rei.

ELVIRA. – El Rei, ese voso Rei, prefire unha Galicia chea de mosteiros e controlada por bispos e abades. [...] ¡Coida que o voso reino non é deste mundo! Utiliza o cristianismo coma unha fortaleza e a Compostela coma unha espada contra os inficis.

SISNANDO. – Compostela é a primeira cidade de Occidente, o baluarte do cristianismo.

ELVIRA. – Bispo Sisnando: estavos utilizando contra nós e deixádesvos querer. El rei sabe que a nobreza galega lle disputa un poder real e por iso quer debilitala. ¿Vedes como non podo acreditar nas vosas palabras?

O terceiro e último acto (ibid. 47-59) comeza coa detención de Elvira na primeira escena (ibid. 47-8), na que tamén recibe un ultimato por parte de Oveco: ou casa con Roi e acepta vivir á sombra do seu poder (“Por seres a miña sobriña dígocho unha última vez. Considera a nosa oferta. [...] Se aceptas o matrimonio terás todo: unha familia, un marido, fillos, servidores...¹³⁹⁰”) ou permanecerá pechada nunha profunda cova para sempre por ter desobedecido o seu mandato (“A cova onde pasarás o resto da túa vida é demasiado profunda e pechada para que poidan sentir os teus laios nin cheirar a túa miseria.¹³⁹¹”). Elvira rexeita o casamento unha vez máis e asume a súa condena (ibid. 48):

Podes encerrarme na máis obscura cova pero non poderás impedir que regrese aos xardíns de infancia co meu irmanciño para pasear entre as camelias, descubrir os tesouros das fontes e aspirar o arrecendo da camomila. Hai unha certa liberdade que descoñeces. O teu poder é limitado, Oveco.

A segunda escena (ibid. 49-50) amosa a Elvira recluída nunha cela. Sisnando volve vela para intentar que cambie de parecer (“Rogo ao todopoderoso que vos conceda cordura. Aínda estades

¹³⁸⁵ Ibid. 40.

¹³⁸⁶ Ibid. 41.

¹³⁸⁷ Ibid. 41.

¹³⁸⁸ Ibid. 42.

¹³⁸⁹ Ibid. 44.

¹³⁹⁰ Ibid. 47-8.

¹³⁹¹ Ibid. 48.

a tempo de ceder.¹³⁹²”), mais Elvira non está disposta a renderse nin a deixarse intimidar polo seu encerro (“Sobre esta soidade edifico os pazos derrubados do meu país, ergo a altivez e a nobreza dos meus, fundo os xermes do sangue e do amor.¹³⁹³”). A terceira escena (ibid. 51) carece de diálogo entre os personaxes, pero describe nun longo acoutamento o intento de Aldena por liberar a súa irmá. No medio da festa de conmemoración da vitoria no pazo de Oveco, Aldena implora clemencia para Elvira pero é violentamente rexeitada. Na escena cuarta (ibid. 53-5), Aldena obtén permiso para ver a súa irmá unha última vez antes de ser encerrada para sempre na cova. Elvira permanece firme nas súas conviccións e acepta o seu destino, intentando infundirle a Aldena a esperanza que semella ter perdido (ibid. 54):

ALDENA. – Aí fora están os gardas para conducirte á caverna que será a túa morada. Está excavada en pedra dura e fría. Nas profundidades os teus ollos perderán a luz e a humidade irá entumecendo os teus ósos. A morte será o teu destino e nada podemos contra o destino.

ELVIRA. – Si podemos. A miña reclusión non lle servirá de exemplo a Oveco. Excluíndome non conseguirei a tranquilidade. Se Oveco pensa que me venceu está equivocado. Eu torcerei os seus designios.

ALDENA. – Non podes librarte do encerro e alí morrarás...

ELVIRA. – A morte, para señorearme, ten que contar comigo, ten que ser a miña cómplice. Non, Aldena, eles non me darán a morte. ¡Será a miña morte!, a miña última decisión, a miña testemuña.

ALDENA. – [...] ¿Non hai esperanza?

ELVIRA. – Tal vez a leves no teu ventre, tal vez o ser que late no teu corpo sexa a esperanza. Pensa que será así, irmá.

Aldena abandona a cela e Elvira despídese invocando ao seu finado irmán (“Fruela, irmán, o que non deixaron unir co amor que o una a morte. [...] Xacerei contigo, cadáver, xa que non puiden facelo como esposa...¹³⁹⁴”). Mentres tanto, na quinta escena (ibid. 57-8), Oveco esperta no pazo coas advertencias de Sisnando (“Os barcos desta noite traen espadas de ira, exércitos xusticieiros, que non peixe.¹³⁹⁵”). O poder do conde foi vencido: Elvira suicídase apuñalándose coa espada dun garda antes de ser pechada na cova (“Buscou a morte por si mesma. Colleu a espada dun dos soldados que a escoltaban e cravouna no seu peito.¹³⁹⁶”) e os nobres galegos acoden en masa ao pazo portando o seu cadáver, novo símbolo da rebelión (“¿Ves esa multitude cos fachos acesos? [...] Son as xentes de Galicia. Traen o cadáver de Elvira.¹³⁹⁷”). A obra remata co parto de Aldena na escena sexta (ibid. 59). No cortexo fúnebre de Elvira, Aldena ponse de parto e, mentres soporta as dores para traer ao seu fillo ao mundo, clama por unha nova vida de esperanza da liberdade (ibid. 59):

Dentro de pouco as miñas mans abrigarante no berce. ¿Serás como dixo Elvira, unha nova esperanza? ¡Gustaríame parir a liberdade e depositala na nosa terra para que xermolase! Si, Elvira. Que fose coma unha sempre viva que ha florecer á beira da túa tumba. ¡Oh, terra de Galicia, país de meu, berce a miña estirpe, cemiterio dos meus irmáns, escoitade xente toda! ¡Quero parir a liberdade!

¹³⁹² Ibid. 49.

¹³⁹³ Ibid. 50.

¹³⁹⁴ Ibid. 54.

¹³⁹⁵ Ibid. 57.

¹³⁹⁶ Ibid. 58.

¹³⁹⁷ Ibid. 58.

3.18.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

Antígona, a forza do sangue é unha obra paradigmática se atendemos á opinión xeralizada que ve na maioría das reescritas e reelaboracións dos mitos grecolatinos na literatura dramática galega unha sorte de contestación encuberta ou unha especie de alegoría das problemáticas socio-políticas do momento, pois de todas as pezas analizadas ata agora é a que posúe unha segunda lectura reivindicativa máis clara e explícita. María Xosé Queizán emprega este coñecidísimo mitema da saga labdácida cunha intencionalidade política para nada inédita nun mito que xa dende a propia Antigüidade Clásica podía convidar inevitablemente a unha fonda reflexión sobre as tensións entre as conviccións morais e éticas do individuo e a forza a miúdo opresiva exercida polo aparato do estado¹³⁹⁸. Mais a nosa autora si lle confire á heroína trágica unha serie de riscos certamente novidosos que oscilan entre o patriotismo e o feminismo, formando ambas ideoloxías un ente indisoluble que se enfrenta a todas e cada unha das formas represivas do poder establecido (García Negro 2012: 229-30):

Tres grandes líneas de forza vertebran esta obra dramática de María Xosé Queizán. Elas son el homoerotismo, aplicado a la relación igualitaria entre hermanos; el feminismo y el nacionalismo. A su servicio, la escritora dispone un marco espacio-temporal bien distinto y distante del original griego: Galicia, en la Baja Edad Media (siglo XI, en concreto), un tiempo decisivo en la existencia del Reino de Galicia. El tirano Creonte estará representado por el conde Oveco, capataz en Galicia del poder foráneo, castellano, secundado por su hijo Don Roi y auxiliado por el obispo Sisnando, representación de la alianza eclesiástica con el poder civil y militar que oprime a Galicia. Antígona será Elvira, máxima representación de la nobleza gallega no sumisa al poder extranjero y de la mujer digna que no admite sujeción de ningún elemento dominante masculino, sea el tirano, sea su hijo, con quien rechaza firmemente ser casada. Se niega a ser moneda de cambio política o sexual. El amor

¹³⁹⁸ “Sófocles decidió centrar la acción de la obra en la decisión moral de una mujer debido a que los personajes femeninos posibilitaban, en la tragedia ática, explorar territorios morales ambiguos y frecuentemente peligrosos: en un sentido positivo, el personaje femenino como agente moral revela la existencia de alternativas éticas y sociales, mientras que, en un sentido negativo, pone de manifiesto las consecuencias que puede tener para la sociedad cualquier acción impulsada por un ideario marginal, cuestionable moralmente u opuesto al sentir comunitario [...]. Antígona se atreve a desafiar las leyes de la ciudad, las leyes de su tío, tutor y soberano, para enterrar a su hermano. La hija incestuosa de Edipo representa el derecho de fundamento divino, el príncipe y gobernante el derecho positivo y racionalizado [...]. El estado, el colectivo, se interesa por la acción del individuo, que debe castigar o premiar, mientras que la familia atribuye al ser del individuo un valor puro, exento de valoración moral. [...] Así pues, el entierro del hermano muerto es, al mismo tiempo, el deber más sagrado para la familia y la más injusta de las ofensas contra el estado [...]. El crimen de Antígona consiste en que, para ella, la culpa de Polinices es completamente irrelevante. De ahí que el conflicto entre la mujer y el hombre, entre el muerto y los vivos, adquiera tintes de confrontación final y suprema. La familia, para Creonte, no está basada en la sola relación de consanguinidad. Su concepción es, como siempre, política: la familia es una comunidad bien ordenada obediente a una autoridad, una *polis* en miniatura (639-676). Antígona representa, por el contrario, la conciencia tribal y de estirpe [...] que sitúa a quien la defiende contra el momento histórico en el que vive. Creonte identifica autoridad política con su identidad sexual (525, 677-680): guiado por un talento naturalmente propenso a la abstracción y a la deducción, es incapaz de comprender más allá de lo que su razón concibe. Fiero defensor de lo comunitario y lo político, da máxima importancia a la descendencia patriarcal y su corolario natural, el criterio de autoridad. Antígona habla desde el útero, por así decirlo, desde el centro intemporal del impulso carnal y la intimidad doméstica con la muerte. Creonte entra en escena con el viento de la guerra a sus espaldas. Cuando describe las razones objetivas por las que el crimen de Polinices merece un castigo ejemplar y enumera los principios políticos y éticos en los que basará su nuevo régimen (162-210), su discurso está construido en clave bélica. Antígona no deja de ser una exploración de la guerra moral entre valores antitéticos: Antígona lucha contra la imposición y la impiedad, cierto, pero también contra las reglas dadas y aceptadas libremente por la mayoría (44, 78-79). Por su parte, Creonte intenta aplastar la rebelión de la conciencia individual, pero también protege a la sociedad del caos y el desorden que supondría la desobediencia a las leyes de la comunidad (510). Su discurso político está formado por verdades de guerra, estentóreas, monumentales, de una pieza, inevitablemente inflexibles. La comunicación, la palabra es, para él, la prolongación de la guerra por otros medios. Pero Antígona se niega a prestar oído a estas verdades de guerra de su tío. Su ética es femenina, antiheraclítea. Antígona transgrede la prohibición estatal porque, como mujer, está libre de toda coacción de la disciplina militar.” (Librán Moreno 2008: 120-1). Cfr. Gil 1962: 157-90; Picklesimer 1998: 356-7; Rodríguez Adrados 1964: 493-523; Trindade Santos 1995: 115-38.

que siente por su hermano Fruela –por este correspondido– alcanza no sólo dimensión afectiva, sino que se convertirá en expresión de la rebeldía contra el poder despótico y en victoria *post mortem*, pues se dará muerte ella misma antes de caer como posesión vencida en manos del tirano.

Elvira, a rebautizada Antígona de Queizán, conserva na súa nobreza autóctona parte do rango que a forzada secularización do mito rebaixa á súa dimensión heroica. Do mesmo xeito, a súa rebeldía e insubmisión vense reforzadas pola expresa introdución do feminismo e do nacionalismo no seu esquema racional. A propia María Xosé Queizán (1989: 10) explica xa no mesmo prólogo que

Antígona foi, desde Sófocles, unha obra feminista, un texto de enfrentamento entre os valores femininos e masculinos. [...] Encontramos o secular antagonismo que sinalou o noso lugar a través da historia do pensamento. O home representa o público; a muller, o privado; o home abarca o universal; a muller queda restrinxida ao particular. [...] Na obra, este antagonismo está representado por Creonte e Antígona. Creonte, o masculino, é o goberno e a lei. Aparece unha clara identificación política-sexo. “Mentres viva, ningunha muller me gobernará”, indígnase o Creonte de Sófocles, ante o desafío da rapaza. “Nós, os varóns, debemos defender a causa da orde. Nunca o varón ceda ante unha muller”. Creonte representa o poder patriarcal. Acusa a Antígona de ser “unha criatura sen lei”. Antígona impugna así, ao mesmo tempo, a lei e a virilidade. É unha feminista disidente.

A reinterpretación que a nosa dramaturga fai do personaxe é manifesta: Antígona é un modelo atemporal de insubordinación aquí reconvertido no ideal paradigmático da desobediencia civil, dunha resistencia pacífica contra a ocupación foránea, contra a opresión aos seus e ao seu sexo e, en definitiva, contra todo o que representa ese poder absolutista, estranxeiro e patriarcal¹³⁹⁹. A súa indocilidade non só desencadea un conflito a nivel individual contra Oveco ao non negarlle a debida homenaxe fúnebre ao corpo do seu irmán Fruela, senón que esta transgresión desemboca tamén nunha revolta colectiva da que se erixe en símbolo após o seu suicidio antes de ser pechada na cova. A soidade da heroína trágica aquí é substituída por un liderado case espiritual do levantamento popular que sigue ao desacato das ordes de Oveco¹⁴⁰⁰ (Queizán 1989: 45):

Certamente, eu falo desde a miña dignidade. Porque tiven a sorte de nacer en nobre berce. Pero eles teñen a súa propia decencia. Falan comigo na mesma lingua e o día, quizais non lonxano, en que se liberen, estarán orgullosos do que son e do que falan. Necesitan seguridade en si mesmos e na terra que pisan, uns alicerces firmes para asentárense e reconstruíla. Cando se liberen e estean á miña altura, tratarán de imitarme e elevaranse sobre min. Mentres que imitando modelos foráneos, costumes estraños, falas descoñecidas, non serán máis que espantallos gardando campos alleos, sen vontade de seu, cada vez máis pobres e miserentos.

Con todo, as características que diferencian a Elvira do seu referente sofocleo son a súa relación con Fruela, que transcende o vínculo familiar para amosar unha relación moito máis íntima e

¹³⁹⁹ Así se aprecia, por exemplo, nas súas réplicas ao intrigante bispo Sisnando, cando este trata de convencela de que debe claudicar ante Oveco (vid. Queizán 1989: 43-6, 49-50): “Esa palabra é o voso talismán de sumisión. Non deixa de ser curioso, cando as xentes pensan no malo, asentides e dádeslles a razón. As guerras, a fame, os peores crimes nunca vos parecen utópicos. Todo o mal que os homes poden chegar a facer sempre é posible. Unicamente a liberdade, a felicidade, o respecto pola vida é considerado como utopía.” (ibid. 44).

¹⁴⁰⁰ As escenas finais do acto terceiro (ibid. 57-9) anticipan a insurrección dos nobres galegos contra o invasor de Castela.

sexualizada entre os irmáns¹⁴⁰¹ e a súa emancipación das figuras paterna e materna. O incesto, unha das máximas expresións do “amor entre iguais” e das “relacións horizontais” para a súa autora¹⁴⁰², pasa de ser unha pouco sólida proposta interpretativa a materializarse na obra de Queizán¹⁴⁰³. E, por outra banda, a presenza do conde, pai de Elvira, Aldena e Fruela, é residual. Non aparece como personaxe no drama e menciónase como un vello “depauperado, cego e chocho¹⁴⁰⁴”, o ancián infantilizado ao que Aldena coida como tal (“Para min é o paiciño chocho, o coitadiño que limpo e alimento cada día, o que me chama mamá cando lle dou o caldo...¹⁴⁰⁵”) e que nada ten que ver co heroe de pasado glorioso que reivindica Fruela (“Debemos conservar, altivos, a memoria do seu pasado. Foi un guerreiro coma poucos, valente e nobre. ¡O gran señor da Casa de Présaras!¹⁴⁰⁶”). A ausencia da figura edípica (á que se engade absoluta omisión de Iocasta) reforza o protagonismo de Antígona como símbolo e referente doutras ideas que non estaban presentes na traxedia de Sófocles e, sobre todo, suprime a culpa herdada da súa caste como unha das causas do conflito trágico¹⁴⁰⁷. Por outra banda, a forte oposición ao poder totalitario e ao patriarcado que exhibe Elvira resta sentido ao legado de Edipo na reelaboración de Queizán.

Polo demais, Elvira non é tan distinta da Antígona de Sófocles noutros aspectos, como a súa rotunda negativa a casar¹⁴⁰⁸ (feito que na reescrita de Queizán se ve agravado pola envilecida imaxe que se dá do seu pretendente Roi, quen nada ten que ver co Hemón da traxedia clásica¹⁴⁰⁹), ou a integridade que a fai aceptar as consecuencias dos seus actos, renunciando ao odio e entregándose a unha morte á que mira fronte a fronte e sen temor (ibid. 48):

¹⁴⁰¹ A despedida de Fruela e Elvira na terceira escena do primeiro acto (ibid. 27-8) amosa mesmo un intento de contacto físico entre dous irmáns que se idolatran. O pranto de Elvira na sexta escena do mesmo acto (ibid.35-6) explicita esta unión que vai alén do vínculo fraternal: “O teu corpo será o país onde xa non podo habitar. ¿Por que partiches de min, irmán? Afógame este grito que me vén das entrañas e quer estalar no peito para esnaquizarme. ¿Por que non te podo chorar como viúva se eras o lume e a luz dos meus ollos, se eras mais que un esposo para min? ¡Ai! ¿Por que non podo soltar o alarido que racha a carne cando a miña pel erizada sente a lanza que che espetaron no peito? ¿Por que non te podo chorar como viúva se unicamente eu coñezo os segredos das túas vísceras, a vida oculta das túas entrañas, o alento da túa boca, a corrente do teu sangue polas veas, o lugar dos máis profundos misterios? ¿Por que se habitei incluso o ventre que te enxendrou?” (ibid. 35-6).

¹⁴⁰² “A unión entre irmáns é a quintaesencia do erotismo. E tamén a perfecta comprensión. A “sororidade de almas”, en expresión de Goethe. A alma dá co espello e prodúcese o sublime encontro coa outra parte, o outro eu, enteiramente concordante pero, ao mesmo tempo, maravillosamente autónoma. É, tal vez, o único modo de calmar o tormento do Narciso. O Narciso, asomado ao espello, contempla a súa propia imaxe que non pode traspasar. Se rachar o espello destrúese. Máis alá dos seus ollos non hai máis que aparencia, ilusión, reflexo de si. A sororidade, en troca, acaba coa soidade do Narciso. A imaxe reencárnase, convértese en substancia. O eu alcanza a integridade na presenza xémea da outra. Velai o amor privilexiado entre todos.” (ibid. 9).

¹⁴⁰³ Así o subliña Aurora López (2010), sinalando ademais algún dos antecedentes desta innovación no drama de María Xosé Queizán: “Ademais de la acción trágica de la rebeldía contra la orden del tirano, en esta Antígona-Elvira se reelabora el contenido de la tragedia bajo dos aspectos: uno de naturaleza sexual, la relación incestuosa entre Elvira y Fruela; y otro consistente en la transgresión de las normas sociales por la protagonista desde el punto de vista socio-político, al abanderar la insurrección de la nobleza gallega, después del entierro de su hermano. Por lo que se refiere a la relación incestuosa entre Elvira y Fruela podemos encontrar su antecedente en Antigone de Jean Rotrou, del año 1638, donde se refleja claramente, y donde esta pasión incluso provoca los celos de Hemón y del otro hermano, Eteocles. En Queizán, los lamentos por la muerte del hermano son muy claros en este aspecto, eligiendo un párrafo del monólogo desgarrado de la escena 6 del acto I donde llora y abraza el cadáver de Fruela: ¿Por qué non te podo chorar como viúva se unicamente eu coñezo os segredos das tuas vísceras, a vida oculta das túas entrañas, o alento da túa boca, a corrente do teu sangue polas veas, o lugar dos máis profundos misterios? (p. 48). Es en este aspecto una mujer que pone al descubierto de forma transparente su pasión por el hombre, que además resulta ser un amor ilícito.” (López 2010: 366).

¹⁴⁰⁴ Ibid. 38.

¹⁴⁰⁵ Ibid. 25.

¹⁴⁰⁶ Ibid. 24.

¹⁴⁰⁷ Vid. Sewell-Rutter 2007: 112-130.

¹⁴⁰⁸ Elvira renuncia ao casamento con Roi ao igual que Antígona renuncia a unirse a Hemón, manténdose firme na idea de non casar nin ter descendencia, chegando a abominar o feito de dar a luz (vid. Queizán 1989: 34).

¹⁴⁰⁹ De feito, Roi é quen asesta o golpe definitivo que dá morte a Fruela no campo de batalla, polo que Elvira só sente repulsión por el: “¿Que monstro enxendaría xacendo co asasino de Fruela, do meu sangue? [...] A miña frialdade frearía o seu ardor. O

ELVIRA. – Non nacín para compartir o odio senón o amor¹⁴¹⁰.

OVECO. – ¿O amor? ¿Falas de amor? Ti non amas coma unha muller, non te abandonas nos brazos do amor. Rexeitas o leito nupcial. Pola contra, honras ao teu irmán e non esqueces a súa memoria. Incluso morto lle es fiel.

ELVIRA. – Si. Amo ao meu irmán e nel a tódolos irmáns. O meu amor é total.

OVECO. – O teu amor non ten máis finalidade que a morte.

ELVIRA. – Sen el, sen Fruela, xa non debo seguir vivindo. A morte, cando veña xa non me encontrará viva. Ademais non me asusta a morte. Hai xente que morre e se descompón. Outra non necesita morrer para corromperse. [...] Ti, estando vivo, es o simulacro dun cadáver. Desde as túas alturas estás estendendo por Galicia un bafo inmundo.

O paralelismo que se establece entre o Conde Oveco e Creonte é total. Mais a traxedia de María Xosé Queizán non se limita a amosárnolo como o tirano que detenta un poder que non lle corresponde e que o exerce de maneira totalitaria e inxusta, senón que tamén se presenta como un usurpador no seo da propia institución familiar. Oveco non é tío propio de Elvira, dado que non é irmán da súa nai, senón que adquire este vínculo a través do seu matrimonio con Rodosilde (quen non ten unha soa liña de diálogo en toda a obra e só aparece na terceira escena do último acto¹⁴¹¹). A caracterización de Oveco asume a vilanía que tradicionalmente se asocia ao personaxe e vai máis alá: acentúase a súa misoxinia¹⁴¹² e móstrase un despótico exercicio do poder pola súa parte (aínda que este poder se ve degradado, pois Oveco é un dos moitos subalternos do poder castelán). Esta actuación política, lonxe de ser rexeitada polo seu fillo Roi, é refrendada e secundada polo mesmo (ao contrario que Hemón, que cuestionaba as decisións do rei¹⁴¹³). E atendendo á reinterpretación política que leva a cabo Queizán, Oveco representa o máis baixo e detestable da caste dos poderosos por tratarse dun invasor, un rexente foráneo identificado cuns valores imperialistas aos que serve e nos que acredita¹⁴¹⁴.

Resulta máis curioso o caso de Aldena, rapidamente equiparable a Ismene por tratarse da irmá de Elvira. Porén, aínda que Aldena foxe da confrontación como tamén intentaba fuxir Ismene e pregoa un ideal de feminidade máis ben tradicional¹⁴¹⁵, as súas motivacións son moi diferentes, sendo a que máis enerxicamente condena as formas e porqués dos conflitos masculinos. Non se intúen en Aldena o medo ou a cobardía que se lle adoitan presupoñer a Ismene¹⁴¹⁶ (unha conduta frecuentemente analizada dun modo simplista que, pola contra, ten

seu seme quedaría conxelado ao entrar no meu corpo. Non. Roi nunca me podería empreñar. Pero tampouco me deitarei con el. Prefiro xacer co meu querido irmán na cova.” (Queizán 1989: 44).

¹⁴¹⁰ Queizán reproduce aquí a mesma sentencia que Antígona lle dirixe a Creonte na obra de Sófocles: οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφύλειν ἔφην (Soph. *Ant.* v. 523).

¹⁴¹¹ Vid. Queizán 1989: 51.

¹⁴¹² María Xosé Queizán reproduce esta misoxinia a través do mesmo texto de Sófocles, recreado na resposta que Oveco dá a Elvira, “nunca me deixarei dominar por unha muller” (ibid. 40) e que nos retrotrae a ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή (“mentres eu viva non me gobernará unha muller”) de Soph. *Ant.* v. 525.

¹⁴¹³ Vid. Soph. *Ant.* vv. 631-765.

¹⁴¹⁴ “A confrontación de Antígona e Creonte [...] representa tamén a repulsa do alleo, do foráneo e do imposto. Creonte é un intruso. Oveco non se diferencia do Creonte de Sófocles. Vinme obrigada a modificar, en parte, a Antígona, para adaptala á realidade e ás aspiracións dos tempos actuais. Pola contra, o Creonte de Sófocles é, continúa sendo, o prototipo do político actual. ¿Será que, do lado do poder, os esquemas sempre se perpetúan? Oveco/Creonte é un político seducido vulgarmente polo poder. É unha medianía intelectual e emocional. Agárrase como unha lapa a unha autoridade que intenta lexitimar.” (Queizán 1989: 11).

¹⁴¹⁵ “¿Por que renuncias ao papel de muller?” (ibid. 34) é a pregunta que Aldena dirixe a Elvira a modo de censura da decisión da súa irmá de permanecer célibe e sen fillos, feito que non entende nunha muller.

¹⁴¹⁶ “A presenza de Aldena, que representa a actitude propia dunha muller da época, resalta a heroicidade da súa irmá. Mentres Aldena representa a vida privada, a resignación, o medo, o conformismo e a asunción das regras da sociedade patriarcal da época; Elvira/Antígona entra no ámbito público, na política, e representa a rebelión, a valentía e a desconformidade.

moitos matices¹⁴¹⁷). Aldena sente un profundo desprezo pola guerra e polas ínfulas heroicas que a batalla esperta nos homes (“O instinto da loita é hábito de homes, non de mulleres¹⁴¹⁸”, “De cazador e monteiro xa exercitas as virís cualidades. Pero non vos chega. Queimades a vida en fogueiras de morte. ¿Por que non vos conformades co lume do fogar?¹⁴¹⁹”) e só aspira a ter unha vida tranquila que lle permita educar aos seus fillos en paz (“Gustaríame tanto levar unha vida sosegada, non ter este peso de angustia no meu peito...¹⁴²⁰”). Tamén recela do xogo do poder e desconfía da capacidade de non sucumbir a el do seu propio irmán (ibid. 33-4):

ELVIRA. – Non nos interesa tanto que fai Oveco aí enriba, nas alturas do trono, senón como se formaron as escadas polas que ascendeu e como se manteñen.

ALDENA. – Xustamente. De non existiren as escaleiras, os que forman e manteñen as escaleiras, ninguén podería situarse nas alturas.

ELVIRA. – Todos loitan por subir eses banzos. Falta quen loite por derrubalos.

ALDENA. – Por iso non me mostro entusiasmada polos esforzos de Fruela. De gañar el, subirá por eses mesmos escalóns para exercer o mando. E as xentes todas terán a obriga legal da obediencia.

3.18.5. Recepción e interpretación da obra

A literatura feminista ten que ser incompatible con mitos herdados. A maioría dos mitos sustentan a ideoloxía patriarcal: Neles, as mulleres representan o caos, a maldade, a natureza que hai que dominar ou superar. Por iso a literatura feminista debe crear unha contramitoloxía. Poucos son os mitos que poden servir para este discurso. Un deles é Antígona. Baseándome nel escribín *Antígona, a forza do sangue*, unha peza teatral na que unha Antígona feminista representa o antipoder, a rebelión contra o patriarca poderoso, contra o tirano Creonte. Reclama a súa liberdade ao mesmo tempo que a xustiza para o seu país. Nela, nas súas palabras e actitudes, están definidas algunhas das miñas posicións ideolóxicas¹⁴²¹.

Nestas palabras de María Xosé Queizán resúmese o propósito desta *Antígona*: dotar á dramaturxia galega e á literatura dramática galega inspirada polos mitos grecolatinos dun novo modelo heroico feminino que responda ás necesidades ideolóxicas e estéticas do feminismo e do nacionalismo. Non resulta difícil dar coas claves interpretativas dunha obra que a propia

Poderíamos considerar, perante semellante descrición, que Elvira/Antígona é unha figura que racha con todos os trazos considerados, desde a perspectiva social, como femininos, mais realmente non é así. María Xosé Queizán fai que esta postura conviva harmonicamente co amor, coa dozura ou a compaixón, de tal maneira que tales elementos non sexan opostos entre si. [...] Malia que María Xosé Queizán nos mostre a dúas mulleres tan diferentes entre si, en ningún momento constrúe a dicotomía “muller boa /vs/ muller mala” que en determinadas ocasións se representou na literatura. Aldena e Elvira non son opostas en termos absolutos, apenas poden ser identificadas como diferentes.” (Salgueiro López 2013: 64).

¹⁴¹⁷ A conduta de Ismene non só marca un contraste coa da súa irmá Antígona, senón que se erixe na personificación do que debe ser unha “doncela mítica”, prudente, respectuosa coas leis e consciente das limitacións marcadas polo seu xénero: “Ni Ismene ni Crisótemis censuran en el fondo de su corazón el arrojio de su hermana; si la censuran con sus palabras, es porque consideran una locura que una doncella pueda actuar de una forma que está en desacuerdo con su condición de mujer, que una doncella pueda hacer gala, contra lo que preconizará Aristóteles, de "un carácter varonil". Ni Ismene ni Crisótemis se atreverán a ayudar a su hermana de una forma efectiva, porque está demasiado arraigado en ellas el reconocimiento de su propia limitación; no porque sean cobardes, aunque sus hermanas las tachen de ello, sino porque son sensatas. Pero ayudan a su manera, haciendo algo que sí entra en su condición de mujer: siendo discretas. Cuando Antígona le revela que va a enterrar ella sola a Polinices, Ismene expresa su temor por ella y le dice (*Ant.* 84-85): “Pero en todo caso no anuncies a nadie este propósito, sino mantenlo en secreto, y yo haré lo mismo.” Y Crisótemis ofrecerá igualmente a Electra mantener en secreto su propósito de matar a Egisto (*E.* 1011-12).” (Picklesimer 2000: 224).

¹⁴¹⁸ Queizán 1989: 23.

¹⁴¹⁹ Ibid. 25.

¹⁴²⁰ Ibid. 25.

¹⁴²¹ Queizán 2000: 106.

autora reconece froito dunhas inquedanzas ideolóxicas tan específicas, mais si poderían sorprender, nun principio, a claridade e a certeza coas que Queizán abraza a Antígona como unha indisputable icona feminista e nacionalista. Atendendo a unha eséxese do hipotexto de Sófocles (por outra banda, sempre controvertida e controvertible¹⁴²²), achamos que Antígona é unha heroína cun fondo marcadamente individualista, portadora dun esquema moral arcaico, que efectivamente desafia o poder establecido pero sempre dende a óptica duns valores familiares que atopan a súa razón de ser no concepto de φιλία¹⁴²³ e no seu profundo respecto polas figuras paterna e fraterna (que sempre prevalecen por encima de calquera outro vínculo)¹⁴²⁴.

A postura de Antígona no conflito tráxico, ligada ao tradicional e ao patriarcal¹⁴²⁵, podería non encaixar nunha revisión modernizadora (tamén a nivel ideolóxico) do mito. Porén, María Xosé Queizán leva a cabo unha serie de cambios e transformacións nas liñas básicas argumentais e formais do mitema tratado para que esta visión de Antígona como unha heroína nacional e, polo tanto, colectiva, sexa posible (Queizán 1989: 11):

Esta Elvira/Antígona galega escapa da aureola dos mortos. Non se limita a facer honras fúnebres ao irmán-amante. Traspasa os límites do particular para entrar no universal. Sae do doméstico ao público, dunha existencia privada a unha existencia histórica, con conciencia de futuro. Representa a Prometeo. Quere unir, como as nacionalistas de hoxe, o radical e o revolucionario, o que está nas raíces e tende para o futuro.

O proceso de reelaboración do mito da nosa dramaturga é un dos máis e mellor documentados a nivel académico que achamos na escolma de textos analizados. Dende a mesma figura autoral, cuxa reflexión sobre o personaxe transcende os prólogos das dúas edicións existentes da súa *Antígona*¹⁴²⁶, ata os diferentes estudos consultados, nos que se ten moi presente a lectura feminista do mito e como esta lectura muda radicalmente a configuración ética e moral da heroína tráxica, vemos como se introducen estas innovacións e como efectivamente desembocan nun retrato renovador e orixinal de Antígona.

Unha das primeiras análises atopámola en Ernesta Basanta Cornide e Sara Sánchez Piñeiro (1993)¹⁴²⁷ que, malia ser moi superficial no que atinxe á revisión dos hipotextos dos que moi probablemente se tería servido a *Antígona* de Queizán (os de Sófocles e Anouilh), distingue os dous riscos fundamentais que fan que a heroína galega saia vitoriosa do “enfrentamento entre unha colectividade representada por Elvira/Antígona, cuxa moral é lexítima, e outra

¹⁴²² Vid. Lardinois 2015: 58-64.

¹⁴²³ Vid. Guzmán Guerra 2006: 154-6.

¹⁴²⁴ “Antígona pretexto la obediencia a unas misteriosas leyes no escritas apoyadas en las exigencias de la sangre, no del bien común. La rebelde se separa de la comunidad encerrándose en su propio y aristocrático código, algo que la sociedad ateniense censuraba acremente. Antígona está frente a y contra las leyes de la *polis* y por eso la *polis* la destruye [...]. En este sentido, Creonte es un personaje más moderno y “democrático” que Antígona, en tanto en cuanto la hija de Edipo puede simbolizar los intereses de la nobleza, cuyo culto familiar la democracia ateniense estaba tratando de regular en los años en los que Sófocles compuso su tragedia [...]. Su “pecado” es pasar, mediante una autoafirmación excesiva, de considerar que su acción es justa a considerar que *únicamente* su acción es justa. Antígona se ha convertido en autónoma (821-822), esto es, en independiente frente a las leyes comunes.” (Librán Moreno 2008: 125)

¹⁴²⁵ “Antígona es la defensora de las verdades más elevadas y fundamentales: libertad individual, lealtad familiar, deber religioso, independencia de la conciencia individual frente a la opresión de una autoridad cívica equivocada y tiránica [...]. Su heroísmo está basado en la conciencia plena de las obligaciones individuales que derivan de una ley moral no escrita de alcance universal.” (ibid. 123).

¹⁴²⁶ Vid. Heinze 1991: 211; Queizán 2000: 106-7.

¹⁴²⁷ Vid. Basanta Cornide & Sánchez Piñeiro 1993: [323]-9.

colectividade de usurpadores, representada por Oveco/Creonte, cuxa moral é rexeitábel¹⁴²⁸” (Basanta Cornide & Sánchez Piñeiro 1993: 326-7):

Antígona representa aquí dous valores fundamentais: A defensa da pátria face a elementos foráneos: esta defensa implica evidentemente a defensa do idioma, das xentes e dos seus costumes. É por iso que esta autora mostra xa desde o comezo da obra unha opción política que está clarísima para as súas personaxes e, loxicamente, non pode presentar-nos unha Elvira/Antígona enamorada dun Roi/Hemón, [...] porque ela, que se xacta do seu nacionalismo en toda a obra, non podería nunca apaixonar-se dun opresor. [...] Un segundo valor fundamental desta Antígona é que encarna a muller libre, capaz de pór-se en pé de igualdade co home, por iso a súa rebeldía se manifesta cando se decata de que, polo feito de ser muller, non pode optar por nengun dos dous camiños posíveis: o da guerra ou o da paz.

Elvira revólvese contra Oveco tendo presente a opresión dos seus compatriotas (que non súbditos ou inferiores) e sendo consciente de que ela pode facer algo contra esta opresión sen que a súa condición feminina a incapacite para tomar a iniciativa¹⁴²⁹. Queizán presenta na súa obra a transversalidade inherente ao feminismo, sensibilizado con todo tipo de desigualdades e inxustizas e con outras causas coma as que leva parellas o nacionalismo. Así o ve tamén Emma Peláez Mañas (2007)¹⁴³⁰ á hora de analizar o papel referencial e emblemático que se lle asigna a esta nova Antígona (Peláez Mañas 2007: 280):

En conxunto, a obra ofrécenos un modelo literario feminino que supón un novo referente, en liña cun discurso emerxente: o do feminismo nacionalista, que precisa dun novo imaxinario, é así como Antígona-Elvira funciona como a metáfora dunha nova muller que en Galicia estará definida non só pola súa condición feminina, senón tamén pola súa conciencia nacional, e tomará partido no conflito que vive a sociedade galega para conseguir a súa transformación. [...] É evidente que a propia autora está detrás das palabras e actuacións da súa heroína, o seu pensamento queda reflectido na obra e explicitado no seu prólogo, que funciona como unha declaración de intencións. Ela mesma é exemplo desta metáfora en tanto que militante do nacionalismo e do movemento feminista desde nova.

O punto de vista de Pilar García Negro (2012)¹⁴³¹ incide nestas mesmas ideas, imposibles de ignorar nunha reescrita cuxa intencionalidade extraliteraria resulta tan obvia. García Negro (quen volve a considerar a obra de Queizán despois dunha primeira reseña na revista *Grial*)¹⁴³² non só insiste nunha serie de liñas interpretativas xa coñecidas e que poñen énfase no enfrontamento co poder masculino¹⁴³³, senón que valora o simbolismo da proposta heroica de

¹⁴²⁸ Ibid. 324.

¹⁴²⁹ Máis adiante Basanta Cornide e Sánchez Piñeiro destacan que “a dozura do carácter de Elvira/Antígona [...], a súa afectividade, o seu amor polo irmán, mostra-nos que este rasgo típico do carácter feminino xamais pode ser incompatible coa realización dos grandes ideais. [...] Vemos entón que esta nosa Antígona é ante todo un bastión do verdadeiro feminismo, quer dicir, o que leva a que a muller brille con luz propia, a que sexa dona dos seus actos e portanto do seu destino; en definitiva, a que sexa un ser humano, en igualdade absoluta co home. Mais para conseguilo hai que saber dicir “NON” en moitas ocasións. Hai que rexeitar a comodidade, que case sempre supón o “SI”, e para iso non cabe dúbida de que é necesaria unha grande dose de valentía.” (ibid. 327-8).

¹⁴³⁰ Vid. Peláez Mañas 2007: 273-82.

¹⁴³¹ Vid. García Negro 2012: 229-31.

¹⁴³² Vid. García Negro 1991: 290-3.

¹⁴³³ “Siendo el feminismo columna vertebral de toda la obra –narrativa, ensayística, poética...– de esta escritora, brilla con toda claridad este pensamiento y su praxis en el personaje de Doña Elvira. Oveco utilizará con ella armas típicamente sexistas, en la más inveterada tradición conocida: una prostitución de lujo (el matrimonio con su hijo) y una ilusión de poder, el ejercicio,

Queizán dentro dun paradigma máis amplo como é o sistema literario galego (García Negro 2012: 231):

La literatura gallega contemporánea, de la mano de su inauguradora, Rosalía de Castro (1837-1885), conoce unha completa y revolucionaria inversión del paradigma épico tradicional: el patrón heroico masculino y masculinista, semi-divino, individualista, superior a la masa que debe redimir... se verá en la obra rosalina sustituido por su antítesis: colectivo de mujeres; mayoría femenina trabajadora; sostén real de la sociedad; profundo humanismo de su actuación. La Antígona de Queizán (obra y personaje) se afilia a este mismo nuevo modelo: la épica moderna de que deriva inevitablemente una nueva óptica epistemológica, científica e histórica. Literatura como la que comentamos explana, por tanto, el camino para esta revolución del conocimiento todavía en ciernes.

Unha disputa ideolóxica e moral da que tamén se fai eco Noelia Salgueiro López (2013) no seu exame do teatro feminista galego. A oposición entre dúas cosmovisións, a feminina e a masculina é unha constante no texto dramático de Queizán (Salgueiro López 2013: 66):

Antígona é unha obra que inclúe o discurso feminista dunha maneira consciente. María Xosé Queizán escolle deliberadamente o mito de Antígona para introducir a protagonista nun mundo principalmente masculino. A concepción dunha muller que “aliena” un mundo de homes permite o cuestionamento dun sistema patriarcal. Ademais disto, a relación que existe entre os personaxes, e a contraposición dos seus trazos, remarca as características e o ideario de Elvira/Antígona. Podemos ver, desta maneira, como diferentes mecanismos interactúan entre si para a construción dun discurso feminista dentro dun texto teatral.

A lista de referencias é das máis amplas e completas da totalidade do noso estudo e todas elas poñen o foco nunha mesma liña esexética: os traballos de Mónica Bar Cendón (2000)¹⁴³⁴ Afonso Becerra de Becerreá (2007)¹⁴³⁵, Aurora López (2010)¹⁴³⁶ indagan sobre as mesmas cuestións interpretativas que insiren a obra nun pensamento feminista e nacionalista. Xa en liña, achamos reseñas breves coma a de Marga Romero (2008) ou artigos máis extensos coma o que Rosa Enríquez (2016)¹⁴³⁷ confecciona co gallo da homenaxe a María Xosé Queizán no Día das

por delegación, en el ámbito privado. Ante la sentencia del tirano: “La mujeres son flacas. No son educadas para usar la fuerza” (Queizán, 1989: 40), Elvira, en ejercicio de dignísimo realismo, responde: “[*Se acerca a la ventana*]. Ven. Mira esos campos. Están arados y cultivados por mujeres. Aquellos bultos de allá, ¿puedes verlos?, son mujeres vencidas por el peso de esos enormes cubos de agua para tus baños, dobladas por esos haces de leña para calentar tus estancias. ¡Míralas bien! Esas no son flacas para servirte [*Se retira de la ventana*]. Las mujeres tenemos fuerza para parir, para cargar con los hijos a la espalda, incluso para arrastrar los cuerpos de los hombres que matáis en los campos de batalla y darles sepultura. Para esto debemos ser fuertes. Cuando se trata de contrariar vuestro poder, entonces somos débiles y delicadas” (*ibidem*). Elvira-Antígona pone el dedo en la llaga del cinismo de la doble moral sexista: reificación de las mujeres, sostén material y vital de la sociedad que hombres dirigen en su beneficio/sublimación idealizadora de su papel en el mundo, cuando a este poder masculino conviene.” (García Negro 2012: 230).

¹⁴³⁴ Vid. Bar Cendón 2000: 230-6.

¹⁴³⁵ Vid. Becerra de Becerreá 2007b: 236-42.

¹⁴³⁶ Vid. López 2010: 364-7.

¹⁴³⁷ “A idea de integrar o discurso feminista, a través de Elvira/Antígona, é ben interesante por dúas razóns. A primeira é que permite, despois de xerar no espectador certa simpatía por este personaxe, a aparición nel da empatía para contemplar o mundo cos seus ollos e así sentir a raíba, dor e impotencia que ela experimenta. A segunda é que consegue facelo con destreza, porque non sacrifica a forma en favor do contido, isto é, que non resulta en absoluto panfletario. Que isto nos guste, máis ou menos, dependerá da idea que teñamos do que é un xénero dramático. Refírome a se o consideramos un xénero estético, con fins unicamente lúdicos ou se, pola contra, concibimos a expresión da teatralidade como un acto de comunicación en que a estética e a ética van da man, cunha intención inevitábel da que resulta difícil substraerse. Non só como público, mais tamén como autora ou autor. Poderíamos entrar aquí nesa idea de que todo é política, para contrapoñerlle despois iso de que “se todo é

Galegas nas Letras, así como outros estudos académicos na rede coma o de María Fernanda Castro Silva (2015), quen tamén insiste na iconicidade de Elvira/Antígona e en como esta figura marca o discurso reivindicativo da dramaturga galega¹⁴³⁸.

3.18.6. Conclusións

A clave do enfrentamento da muller e o home, xa desde o mito de Sófocles, é o existente entre a conciencia individual e o Estado. Este é o *leitmotiv* da *Antígona* e, así mesmo, a razón da permanencia do mito. Creonte representa a política, a temporalidade. Antígona transcende os tempos. Móvese por imperativos éticos, intemporais. Por iso vai profundamente soa, con esa intensa soidade ética. Camiña marcada pola estrela, como a Rosalía do poema de Curros, “tan soa na noite sen fin!”¹⁴³⁹.

María Xosé Queizán reitera na súa escrita dramática un compromiso político que se estende á reinterpretación dos mitos grecolatinos, neste caso, o célebre mito de Antígona. Queizán cavila sobre o fondo do conflito trágico e transforma considerablemente a natureza do mesmo, explorando ademais novas vías estéticas ao desprendelo do seu revestimento clásico e helénico e trasladalo á Galicia medieval na órbita do poder de Castela. A nova traxedia galega preséntase como unha peza dramática moderna que non mira aos elementos estruturais máis básicos do xénero trágico (véxase, por exemplo, a tallante supresión do coro) ao mesmo tempo que ofrece unha anovadora interpretación do culto heroico ao converter a Antígona (aquí chamada Elvira) nunha icona da transgresión e da resistencia ao invasor foráneo e á perpetuación da desigualdade de xénero. Reinvéntase o modelo clásico unha vez máis co claro e consciente propósito de que este sirva ao ideario da autora e á propia construción mítica do pasado histórico galego.

3.19. *ORATIO MARE (O CÂNTICO DE ORFEU) (1989) DE HENRIQUE RABUNHAL CORGO*

3.19.1. Introducción: a obra e o seu contexto

Oratio Mare (O cântico de Orfeu) é posiblemente a obra máis singular e orixinal de todas cantas se analizan no presente estudo. O seu autor, Henrique M. Rabunhal Corgo (1962), prolífico autor e investigador literario¹⁴⁴⁰ cunha ampla traxectoria na literatura dramática en

política, entón nada o é”, como apuntou Badiou, pero creo que, de afirmos un pouco este punto tan interesante que pode suscitar o discurso de Elvira/Antígona, chegaremos a recoñecer que si existe a política, porque o personaxe de Queizán, como o de Sófocles, se rebela. Esta desobediencia é un exercicio que loita por algo posíbel, e, se aceptamos a visión de Badiou, sobre o que é a política –*La politique seulement peut être une pensée si elle décide quelque chose; si elle affirme que quelque chose est possible là où il n’y a qu’une déclaration d’impossibilité. La politique consiste à penser et pratiquer ce que la politique dominante déclare impossible*– poderemos comprender que, en efecto, existe, pode ser pensada, pronunciada e executada. Queizán dá boa conta disto por boca do seu personaxe, que, sen dúbida, cuestiona o poder de Oveco/Creonte e decide non acatalo. Así de claro o di Elvira á súa irmá, na cuarta escena do III Acto: “O comportamento dunha persoa tamén pode alterar o universo.” (Enríquez 2016).

¹⁴³⁸ “Nessa conjuntura de democracia seletiva ou parcial, a escrita de una obra como *Antígona, a forza do sangue* por María Queizán, una mulher que viveu a maior parte de sua vida sob um regime fascista, nos faz pensar nas *outras possibilidades*, sugere o que *poderia ter sido*. A trama da peça toma lugar na Galicia do século XI, tempo decisivo na existência do Reino de Galicia. [...] Queizán, portanto, por meio da personagem Elvira, cujo referencial é o ser humano, mais estritamente a mulher galega, desenvolve os temas a partir do mundo que a cerca. E, assim, Elvira encarna o feminino em busca de emancipação e se constitui numa representação contrária à representação clássica da mulher incapaz e submissa, num contraponto ao cânone literário, marcado, por sua vez, pela exclusão das mulheres enquanto sujeito do discurso e pela adulteração na representação da experiência e história femininas.” (Castro Silva 2015).

¹⁴³⁹ Queizán 1989: 10.

¹⁴⁴⁰ Algúns dos seus traballos máis destacados no eido da investigación son *Textos e contextos do teatro galego* (vid. Rabunhal Corgo 1994), resultado da súa tese de doutoramento, ou as súas obras biográficas sobre Manuel Murguía (vid. Rabunhal Corgo 1999b), Frei Martín Sarmiento (vid. Rabunhal Corgo 2002) ou Xosé María Álvarez Blázquez (vid. Rabunhal Corgo 2008b).

galego e adscrito á promoción de dramaturgos dos 80¹⁴⁴¹, dá forma nela a un brevísimo monólogo lírico que nos amosa a un Orfeu desesperado pola perda da súa amada Eurídice.

Case toda a obra dramática de Rabunhal Corgo, caracterizada por un cultivo predominante da peza breve, ve a luz nas diferentes publicacións periódicas dedicadas á difusión de textos teatrais, como *Cadernos da Escola Dramática Galega*, revista na que achamos *A noite das noites. Claro-oscuro musical en XIX cenas* (1985)¹⁴⁴², ou *Casahamlet*, publicación na que se editan *Amlet, voz e verbo* (1999)¹⁴⁴³, *O vento da morte* (2004)¹⁴⁴⁴, *Catástrofe* (2006)¹⁴⁴⁵, *Amor móbil* (2007)¹⁴⁴⁶, *Luscofusco* (2008)¹⁴⁴⁷ ou *Con Cunqueiro no paraíso* (2011)¹⁴⁴⁸. Na escolma *Teatro Incompleto* (2009), ademais dalgunhas das xa citadas, inclúense outras obras tamén moi breves, como *Monólogo do fillo triste* (2002)¹⁴⁴⁹, *O miradoiro* (2005)¹⁴⁵⁰ ou *Carne no camarín (segundo acto)* (2006)¹⁴⁵¹. A súa primeira incursión no teatro inspirado polo mundo clásico, *Cousas de Ítaca* (1988), permanece inédita a día de hoxe, sen que fose posible localizar o texto para a súa análise.

A data de composición de *Oratio Mare (O cântico de Orfeu)* remontaríase a 1989, ano no que é publicada por primeira vez na revista *Olláparo*¹⁴⁵². Posteriormente, en 1992, sería incluída no nonaxésimo quinto número dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*, un segundo volume dedicado integramente aos monólogos. Non constan representacións da obra.

3.19.2. O tema na tradición

A figura de Orfeo é das máis complexas que achamos no imaxinario mítico grecolatino. Xa entre os propios antigos existía unha certa controversia con respecto á existencia real do bardo e poeta que tería participado na expedición dos Argonautas, que tería descendido ao Hades na procura da súa amada perdida Eurídice e que tería rematado os seus días sendo descuartizado polas ménades extasiadas (chegando a súa cabeza parlante á mesma Lesbos, berce da lírica¹⁴⁵³), sendo ao mesmo tempo autor dunha obra lírica de cuxa atribución apenas

¹⁴⁴¹ Baixo esta denominación, algúns autores como Pedro P. Riobó (1999) engloban a aqueles dramaturgos maioritariamente nados na década dos cincuenta que publican ou estrean a súa primeira obra despois de 1980 (vid. Riobó 1999: 86-94) e que levan a cabo a súa escrita “baixo o influxo dos da “Xeración Abrente”, distinguíndose da seguinte promoción dos 90 “en seren rapidamente o relevo xeracional á fronte de grupos, primeiramente afeccionados e logo profesionais. Os da “Promoción dos 90”, formados igualmente vaixo a guía das xeracións anteriores asomen axiña riscos novos e encetan proxectos independentes con relativo éxito e calidade. Conforman en contraste cos anteriores un grupo compacto [...]. Por outra banda, comparten cos seus mestres de “Abrente” a súa escasa actividade literaria noutras fronteas que, non obstante, é notoria nos membros da “Promoción dos 80” (ibid. 71-2).

¹⁴⁴² Con esta obra obtivo o V Premio de Teatro Breve da Escola Dramática Galega, sendo logo publicada no número 51 dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*.

¹⁴⁴³ Vid. Rabunhal Corgo 1999a: 32-5.

¹⁴⁴⁴ Vid. Rabunhal Corgo 2004: 60-1.

¹⁴⁴⁵ Vid. Rabunhal Corgo 2006: 80-3.

¹⁴⁴⁶ Vid. Rabunhal Corgo 2007: 82-3.

¹⁴⁴⁷ Vid. Rabunhal Corgo 2008a: 70-5.

¹⁴⁴⁸ Vid. Rabunhal Corgo 2011: 83-5.

¹⁴⁴⁹ Vid. Rabunhal Corgo 2009: 15-6.

¹⁴⁵⁰ Vid. ibid. 25-41.

¹⁴⁵¹ Vid. ibid. 45-7.

¹⁴⁵² Vid. Rabunhal Corgo 1989: 85. A revista *Olláparo* botou a andar en 1984 da man da Sociedade Cultural “Chirlateira” da vila coruñesa de Cedeira como unha publicación miscelánea dedicada á información xeral e a creación literaria en galego. Publicouse en formato físico ata 1999 e dende 2011 conta cun formato dixital no que ademais se iniciou un proxecto de recuperación e dixitalización dos primeiros números da revista. Vid. *Olláparo* 2019.

¹⁴⁵³ “Las fuentes narran diversos hechos extraordinarios acaecidos tras la diseminación de los restos de Orfeo. Éstos, atendiendo a la extendida creencia en la magia contagiosa, impregnan el terreno que tocan del poder mágico que aún conservan. Se nos ha transmitido que de su sangre nació una flor que reproducía el sonido de la cítara de Orfeo, que los ruiseñores de Antisa, donde se enterró la cabeza de Orfeo, cantaban mejor que cualquier otro de su especie, que su lira contagiò su poder a las rocas de la ciudad de Lirneso y que la llegada de la cabeza de Orfeo a Lesbos volvió a los ciudadanos de esta isla especialmente sensibles al canto y la poesía. El lugar donde estaban enterrados los huesos de Orfeo también estaba impregnado de la magia que el

se dubidaba¹⁴⁵⁴. Dende unha óptica contemporánea podería resultar inconcibible que un personaxe pertencente á esfera do mito gozase dun *status* literario tan firme coma o que se conferiu a outros poetas menos antigos coma Homero ou Hesíodo, cuxa condición de personaxes históricos era incuestionable na Antigüidade Clásica. Mais esta é unha idea capital na cultura grega que, como ben recorda Alberto Bernabé (2003: 13), consideraba que “cuanto más antigua sea una idea, tanto más respetable es, de modo que atribuir una obra a Orfeo, considerado antiquísimo, le confería una especial autoridad”. Esta é a razón pola que unha inxente cantidade de poetas anónimos tería contribuído aos *corpora* órficos, que ademais encerraban unha peculiar cosmovisión relixiosa capaz de dar pé a toda unha tradición cultural e un sistema de crenzas nas que a problemática dualidade corpo-alma ocupa un lugar preeminente¹⁴⁵⁵.

Mais cómpre non detérmonos en exceso nos ritos de iniciación e nos cultos místéricos vinculados ao orfismo e a súa tradición relixiosa e literaria¹⁴⁵⁶, dado que son dunha enorme complexidade e tampouco resultan relevantes de cara ao estudo individual da obra de Henrique Rabunhal Corgo. Consideramos prioritario achegarnos á figura de Orfeo como personaxe do mito e como protagonista do mitema tratado polo noso dramaturgo en *Oratio Mare*, cuxos antecedentes máis remotos están, por suposto, na literatura antiga. Mais, sorprendentemente, as primeiras referencias a Orfeo non se remontan a Homero¹⁴⁵⁷, senón a unha época posterior e nunha lingua que non é a grega (Bernabé Pajares 2008a: 18):

cuerpo tenía en vida. Así, Pausanias nos informa sobre lo que le sucedió a un hombre que descansó junto a la tumba de Orfeo. Sus huesos le contagiaron su poder musical y atrajo hacia sí a sus conciudadanos, que, hechizados por el canto y en su deseo de escuchar al hombre más de cerca, tiraron los huesos de la urna en la que estaban, haciendo que se cumpliera el oráculo de que tal acción les traería desgracias. Y no sólo la historia mítica cuenta sucesos que podemos relacionar con el poder mágico de Orfeo acerca de su cuerpo y su música, sino que incluso una estatua suya, según Plutarco, realizó una acción oracular, pues el sudor que brotó de ella cuando Alejandro se disponía a realizar una expedición fue interpretado como una señal del mítico poeta.” (Martín Hernández 2008: 85).

¹⁴⁵⁴ “Algunos autores antiguos dudaron de la existencia del bardo tracio [Orfeo] y consideraron que las obras que se le atribuían eran falsas. Por citar un ejemplo, es el caso de Aristóteles, quien no sólo muestra su mayor escepticismo utilizando expresiones de duda como “los llamados poemas de Orfeo” u otras más ambiguas como vagas referencias a “teólogos” o “poetas antiguos ocupados en la teología”, sino que en su tratado *Acerca de la filosofía* manifestó expresamente su incredulidad sobre la existencia de poemas atribuídos a Orfeo. Pero había una creencia generalizada en la realidad del personaje y la autenticidad de sus obras. [...] Incluso, para salvar la cuestión evidente de que las obras supuestamente de Orfeo parecían ser unas más modernas que otras, se recurrió a un expediente curioso, que explicaría además, por qué en varios casos ciertas obras se citan indistintamente como de Orfeo o como de otro poeta: los poemas, aun cuando fueran escritos por otros autores, habrían sido inspirados por Orfeo.” (Bernabé Pajares 2003: [11]-2). Vid. Bernabé Pajares 2008c: 227-37.

¹⁴⁵⁵ “Los principios básicos de las creencias órficas se asientan en un mito dionisiaco que los órficos reinterpretan en un nuevo sentido. [...] Los Titanes, envidiosos de Dioniso, lo mataron tras engañarlo con diversos objetos, lo despedazaron, lo cocinaron y lo devoraron. Irritado por ello, Zeus los fulminó con el rayo. De la mezcla de las cenizas de los Titanes con la tierra, surgieron los seres humanos que, como consecuencia de su origen, tienen una parte terrena, el cuerpo, en el que se aloja un alma con un componente divino positivo, que procede de Dioniso, pero también con otro componente divino negativo, procedente de los Titanes, que eran dioses. Asimismo el alma humana presenta restos de la “naturaleza titánica”, esto es, de la soberbia de sus antecesores. El alma de los hombres es divina e inmortal pero, debido a la culpa antecedente del sacrificio de Dioniso, [...] es castigada a purgar sus crímenes en un cuerpo que es como una cárcel o un sepulcro [...]. Se trata, pues, de una antropología dualista, marcada por una radical separación de alma (inmortal, divina, que tiende a reintegrarse a su origen) y un cuerpo mortal, transitorio, que no es él mismo la fuente del mal, sino un lugar de expiación en el que el alma tiene la oportunidad de pagar su deuda. Por esta razón no es posible recurrir al suicidio como liberación del cuerpo. [...] El alma está sometida a la metempsicosis, esto es, a la transmigración desde el otro mundo a éste y de un cuerpo a otro, hasta que, expiadas sus culpas, pueda lograr su liberación. Para acelerar el momento en que el alma, definitivamente liberada, pueda llevar una vida dichosa en el otro mundo, el hombre debe, primero, ser iniciado en los misterios dionisiacos, luego, mantener una vida de estricta pureza, no contaminada con ningún ser muerto y celebrar diversos ritos.” (Bernabé Pajares 2003: 14-5). Vid. Bernabé Pajares 2008d: 591-607; Molina Moreno 2008: 609-21.

¹⁴⁵⁶ Vid. Guthrie 1970; Jiménez San Cristóbal 2008: 91-104; Locke 1997: 3-29.

¹⁴⁵⁷ “No encontramos ni en la *Illiada* ni en la *Odisea* ninguna referencia a Orfeo. Tendremos que esperar hasta el siglo VI a.C., momento en el que nuestro héroe entra por primera vez en la historia literaria de la mano del poeta líbico de Regio: se trata de una cita de transmisión indirecta y que consta sólo de dos palabras, pero que ya destacan la importancia y popularidad del vate: el renombrado Orfeo (*onomáklyton Orphén*) (González Delgado 2008: 23)

Las versiones literarias más completas que nos han llegado del mito de Orfeo son de época imperial romana: una de Virgilio y otra de Ovidio. En ellas se nos ofrece una línea argumental bastante coherente, una especie de «canon» de su leyenda, que es, en líneas generales, el siguiente: Orfeo, un cantor tracio dotado de la extraordinaria capacidad de atraer con su música a animales, árboles e incluso rocas, pierde a su esposa Eurídice y, desesperado, viaja al Allende para recuperarla. Logra conmover con su canto a los monarcas infernales y éstos le conceden que se la lleve, si bien no debe volverse para mirarla hasta que no hubieran llegado de nuevo al mundo de los vivos. Orfeo no logra vencer sus deseos de volverse y pierde por ello de nuevo a Eurídice. Después, muere a manos de las ménades o de las mujeres tracias, pero, tras su muerte, su lira y su cabeza, que aún continuaba cantando, llegan, a través del río Hebro y del mar, hasta Lesbos. Ambos poetas se desentienden, sin embargo, de un aspecto de la leyenda de Orfeo aludido por otras fuentes antiguas: su participación en el viaje de los Argonautas, acompañando al mítico Jasón.

As referencias máis amplas a estes episodios míticos áchanse, polo tanto, na literatura latina, da que se extrae a configuración do mito tal e como o coñecemos hoxe en día¹⁴⁵⁸. Por unha banda, Virxilio, un dos grandes poetas da Roma de Augusto, menciona a catábase de Orfeo moi brevemente na *Eneida* a propósito do descenso do propio Eneas ao Hades¹⁴⁵⁹ para desenvolver este mesmo relato máis polo miúdo nas *Xeórxicas*¹⁴⁶⁰, onde achamos todos os elementos propios da tráxica historia dos seus amores con Eurídice e o seu fracaso ao intentar recuperala do Alén¹⁴⁶¹. Por outra banda e posteriormente ás achegas de Virxilio, Ovidio, outro dos máis importantes nomes da literatura do período augústeo, reincide no mito amoroso de Orfeo e Eurídice e a súa problemática viaxe aos infernos co fin de rescatar á súa amada¹⁴⁶² ao tempo que se aproxima á violenta morte do cantor nas súas *Metamorfoses*¹⁴⁶³, nos libros décimo¹⁴⁶⁴ e undécimo¹⁴⁶⁵, respectivamente.

¹⁴⁵⁸ “Orfeo es un personaje muy conocido desde época muy antigua. Su hazaña de descender a los infiernos en busca de su esposa es algo que ya se conocía antes de que en la literatura apareciese reflejada. Los primeros en contarla literariamente fueron los poetas helenísticos Hermesianacte y el autor del *Epitaphius Bionis* (largo tiempo atribuído a Mosco). En época clásica solamente encontramos leves alusiones a este pasaje mítico en *Alcestis* de Eurípides y en *Symposium* de Platón. Otros textos griegos anteriores a éstos nos hablan de Orfeo en relación con su faceta de músico, [...]” (ibid. 13).

¹⁴⁵⁹ Verg. *A.* 6, vv. 119-20: si potuit Manes arcessere coniugis Orpheus, / Threïcia fretus cithara fidibusque canoris (“Se Orfeo logrou que a alma da súa esposa regresase/ seguro da súa cítara tracia e os seus cantos melodiosos.”).

¹⁴⁶⁰ Vid. Verg. *G.* 4, vv. 453-527.

¹⁴⁶¹ Vid. González Delgado 2008: 99-124.

¹⁴⁶² “El viaje de Orfeo es ilícito, puesto que no ha sido autorizado ni inducido por ninguna divinidad. Obedece, como el de Pirítoo, a un interés personal, ya que intenta rescatar a su esposa mortal y tal propósito es igualmente transgresor del orden de las cosas, dado que Orfeo trata de rescatar a una difunta y volver con ella al mundo de los vivos; el poeta perturba así el mundo de ultratumba y supone una amenaza para él en la medida en que trata de borrar los lindes entre la vida y la muerte. Por ello no puede triunfar. Y, sin embargo, el resultado de su viaje es [...] doblemente paradójico. En primer lugar, Orfeo consigue legitimarlo en cierto modo, al persuadir con su canto a Hades y a Perséfone, que incluso le conceden lo que deseaba. De forma que, al menos por un tiempo, su poder de contravenir la naturaleza es sancionado por los dioses con su aceptación de liberar a Eurídice. [...] Ahora bien, desde la perspectiva griega, el sometimiento o debilitación de la voluntad de los dioses infernales no puede ser total: en la intención y en la finalidad del relato está contenida la prevención, propia de todo mito, frente a cualquier ruptura del orden natural (aunque el propio mito juegue y se recree con ella): el personaje de Orfeo, con su poder excesivo para los límites humanos, parece destinado al fracaso y a una muerte ejemplar. Por ello el logro del rescate está condicionado –como en tantos cuentos populares– al cumplimiento de una determinada acción: Orfeo no debe volverse a mirar hasta haber salido al mundo superior. El cantor incumple esta condición y vuelve a perder a Eurídice.” (Bernabé Pajares 2008b: 69).

¹⁴⁶³ Vid. Segal 1989: 54-72.

¹⁴⁶⁴ Vid. Ov. *Met.* 10, vv. 1-85.

¹⁴⁶⁵ Vid. Ov. *Met.* 11, vv. 1-84.

Orfeo continuará sendo un personaxe popular entre os latinos, pois o mítico poeta aparece nas traxedias de Séneca (nas que se alude tamén á súa catábase¹⁴⁶⁶) e nas obras de Varrón, Cicerón, Horacio, Propercio, Higino ou Marcial, autores que tamén prestan especial atención ao mitema de Eurídice¹⁴⁶⁷.

Nos primeiros tempos do cristianismo, a figura de Orfeo sufrirá unha transformación no que atinxe á súa preconcepción mítica, sendo reinterpretada en clave alegórica para un novo dogma emerxente con moitos puntos en común coa doutrina órfica e que nun primeiro momento achou en Orfeo un paradigma comparable ao mesmo Xesucristo¹⁴⁶⁸. Porén, o mitema de Orfeo e Eurídice interesou máis aos autores paganos da época, como se pode comprobar nas *Argonáuticas órficas*¹⁴⁶⁹ e o *De nuptiis Mercurii et Philologiae* de Marciano Capela¹⁴⁷⁰. Xa no alborear da Idade Media, entre os séculos V e VI, autores como Boecio ou Fulxencio achegarán novas interpretacións do mito de Orfeo e Eurídice tamén en clave alegórica, interpretacións moi influentes nos autores medievais posteriores¹⁴⁷¹.

En períodos máis recentes, atopamos unha gran influencia do personaxe en poetas como Rainer Maria Rilke¹⁴⁷², autor dos célebres *Sonetos a Orfeo*, dramaturgos como Jean Cocteau (*Orphée*) e mesmo en cineastas como Marcel Camus, quen no seu filme *Orfeu Negro* (1959) leva a historia de Orfeo e Eurídice ás rúas da cidade brasileira de Río de Janeiro¹⁴⁷³, entre outras

¹⁴⁶⁶ Especialmente en *Hercules furens* e *Hercules Oetaeus*, nas que se establece un paralelismo entre o protagonista de ambas traxedias e a figura do bardo, como ben refire Ramiro González Delgado (2008): “Es curioso señalar que en Séneca las tragedias que conceden un hueco para recrear la historia de Orfeo y Eurídice tienen a Hércules como protagonista; además nuestro mito tiene el prestigio de aparecer en una parte coral. Son dos héroes míticos muy distintos, pero con rasgos que los acercan. Ambos tienen a un dios por padre y participan en al expedición de la nave Argo junto a Jasón. Los dos también logran descender al infierno para rescatar a una mujer (Alcestis y Eurídice), pero el poder de uno reside en su fuerza, mientras que el del otro en su canto. En la mente del autor se relacionan en el eje paradigmático, teniendo en cuenta el concepto de “megatexto”, los dos héroes por haber viajado a los infiernos. Los paralelismos entre ambas catábasis sin manifiestos, sobre todo si atendemos a *Hercules furens*, tragedia que también se hace eco de la catábasis de Teseo [...]” (González Delgado 2008: 141).

¹⁴⁶⁷ Vid. ibid. 141-6.

¹⁴⁶⁸ “Poco a poco, Orfeo va identificándose con la figura de Cristo. Orfeo pasó de representar la figura del buen pastor (siglos II y III d.C.) a asociarse con la figura de Cristo (a comienzos del siglo IV ya adquiere forma la figura de Cristo-Orfeo). Se supone que, previamente, hubo un paso intermedio: el judaísmo había identificado a nuestro héroe con David. Antes de la era cristiana, en el mundo judío helenizado, la figura de Orfeo músico ya era utilizada para representar al rey David, a través de la semblanza del buen pastor. Además, el artista judío era reacio a representar humanamente la figura de Dios y carecía de una tradición que le facilitase esta tarea. La imagen de Orfeo sirvió para ocupar ese vacío. Esto se debe a que entre las representaciones de Orfeo tocando la lira aparecía un auditorio formado por animales salvajes que el héroe encantaba con su música. [...] No solo Orfeo pasó a identificarse con Cristo, sino también el orfismo con el cristianismo. El cristianismo se encontraba muy próximo a la ideología órfica y a la figura del héroe que irradiaba amor armonizante (Cristo como prefiguración de Orfeo). La idea cristiana del alma era muy similar a lo que encontramos en las doctrinas órficas. Sin lugar a dudas tanto Orfeo como el orfismo, el personaje heroico y la doctrina que lleva su nombre, eran elementos paganos en los que se fijó el cristianismo y los utilizó en su beneficio, adaptándolos, sincretizándolos en su pujante filosofía y, poco a poco, intentando borrarlos para omitir cualquier vestigio pagano. Estos elementos paganos fueron absorbidos de forma intencionada por la nueva doctrina: si en principio contribuían de forma positiva a la propagación del cristianismo, después, con el paso del tiempo, se quiso que fueran cayendo en el olvido. La victoria del cristianismo ejerció un imperialismo cultural y contribuyó a la desaparición del fondo común donde figuraba Orfeo. Podemos decir que el orfismo es el eslabón intermedio entre el dionisismo y el cristianismo. La importancia del orfismo en el mundo antiguo llegó a ser tal que las grandes religiones mediterráneas intentaron emparentarse en cierta manera con él: no sólo el cristianismo, sino el judaísmo y también el islamismo. Evidentemente, por su extensión geográfica y también por la época en que ha surgido, ejerce una mayor influencia en el cristianismo.” (González Delgado 2001: 377-80).

¹⁴⁶⁹ Vid. ibid. 390-5; Sánchez Ortiz de Landaluce 2008: 349-64.

¹⁴⁷⁰ Vid. González Delgado 2001: 395-7.

¹⁴⁷¹ Vid. ibid. 397-425.

¹⁴⁷² Vid. Segal 1989: 118-54.

¹⁴⁷³ “*Black Orpheus* develops the hints in Virgil and Ovid that link the protagonist’s struggle with life and death to the seasonal cycles. Orfeu is a streetcar conductor in Rio de Janeiro; Eurydice is a young girl running away from home, pursued by a dimly perceived, rejected lover, her “Aristaeus”. She and Orfeu met, are drawn to each other (though he has another girlfriend), and dance together at de Mardi Gras festival, Orfeu as the sun, Eurydice as Night. A figure disguised as Death (presumably Eurydice’s rejected lover) pursues her. Orfeu tries unsuccessfully to fight Death, is defeated, and loses Eurydice. She meanwhile

moitas reelaboracións do mito¹⁴⁷⁴ que dan conta da súa fonda pegada literaria (González Delgado 2001: 18):

El episodio de Orfeo y Eurídice tendrá una repercusión artística y literaria extraordinaria en toda la cultura occidental, además de cobrar un interés y dejar una impronta destacada en nuestros días. Indudablemente, el poder de la música órfica, característica global y esencial del mito, está vigente en la aventura infernal de Orfeo. Los tres episodios de la historia de nuestro personaje [...]. –expedición de los Argonautas, relación con Eurídice y muerte a manos de las Bacantes– son en parte coincidentes con las tres cualidades de Orfeo señaladas por E. Robbins: músico, amante y sacerdote. Estos tres aspectos se corresponden con los tres temas que, según C. Segal, gobiernan las variantes del mito: arte, amor y muerte. Será, por tanto, el episodio mítico de la catábasis de Orfeo, que ilustra al héroe como amante y donde aparece claramente representado el tema del amor [...].

3.19.3. Estrutura e liñas argumentais

A singular concepción dramática de Henrique Rabunhal Corgo obríganos a efectuar a análise da estrutura da obra cun enfoque radicalmente diferente. Á excepcional brevidade do monólogo engádese a súa natureza lírica, co cal, a revisión formal e argumental do texto non pode producirse nos mesmos termos nos que si podemos analizar as obras previas.

Neste soliloquio dunha única páxina, tanto na súa publicación orixinal en *Olláparo* como posteriormente nos *Cadernos da Escola Dramática Galega*, Orfeu “comparece, perante o mar [...] na busca de Eurídice¹⁴⁷⁵”. Non hai un principio nin un final claros, non se acha unha estruturación dramática convencional, a única intervención de Orfeu é unha súplica ao mar (como ben se suxire dende o mesmo título) e ás forzas da natureza, ás que se dirixe para chorar a Eurídice. En palabras do propio autor¹⁴⁷⁶,

para min, movéndome con total liberdade, tratábase de construír un monólogo no que o poeta e músico expresase a dor de vivir afastado de Eurídice e dalgunha maneira a posibilidade de se reencontrar con ela. Procuo entón abrir a billa da expresión para que Orfeu nos diga que sente¹⁴⁷⁷.

O plan argumental redúcese a un sentimento de perda que Rabunhal Corgo explora moi concisamente e cun propósito experimental. Non hai unha acción propiamente dita, o que interesa é o fondo poético e o preciosismo dunhas imaxes moi poderosas coas que Orfeu evoca a súa amada perdida, cuxo destino descoñecemos pero intuimos secularizado, pois en ningún momento se menciona que esta estea atrapada nos infernos nin o propio Orfeu amosa unha intencionalidade firme de recuperala mediante un procedemento sobrenatural. Orfeu é no monólogo de Rabunhal vítima dunha coita amorosa á que non semella que poida pórllle remedio, nin sequera a través das súas extraordinarias capacidades líricas e musicais.

Dado que a peza de Henrique Rabunhal Corgo se nos presenta cunha concisión inédita ata o de agora neste estudo, consideramos máis oportuno optar por unha reprodución completa do texto para ilustrar o xa dito sobre o seu contido e forma no canto de acudir a unha sucesión de

has fled to the trolley car barn at the edge of the city (the urban version of the meadow where the snake bites her in Virgil), and is unintentionally electrocuted by Orfeu as she tries to get away from Death” (ibid. 162).

¹⁴⁷⁴ Vid. ibid. 155-98.

¹⁴⁷⁵ Rabunhal Corgo 1992: 10.

¹⁴⁷⁶ A fin de completar o estudo da obra, especialmente no que atinxe á súa recepción e interpretación, recorreuse ao propio Henrique Rabunhal Corgo, co que se mantiveron unha serie de entrevistas persoais entre os días 2 e 3 de abril de 2019.

¹⁴⁷⁷ H. Rabunhal Corgo, comunicación persoal, 03/04/2019.

citacións fragmentarias, feito que perde sentido ao tratarmos unha obra tan infrecuentemente curta. Para tal fin, reproduciremos a versión máis recente do texto publicada nos *Cadernos da Escola Dramática Galega*, aínda que non se observan diferenzas significativas entre esta versión e a de *Olláparo*, máis alá dunha pequena nota do autor de cara a unha posible representación que aparece na segunda pero non na primeira¹⁴⁷⁸(Rabunhal Corgo 1992: 10):

(Comparece, perante o mar, Orfeu, músico e poeta na busca de Eurídice).

Ah, mísero de min e infeliz! Que todas as ondas e os céus todos desvendem as dores e as tristezas que tanto afligem este meu existir mais próprio de Segismundo do que deste fiel amante da miña Eurídice.

Que as nuvens, os peixes, as árbores e as lendas expliquem ao meu povo de lírios que o meu sofrimento é superior ao do bom Eneas e que digam ao vento, com vozes altas e antigas, que nom posuo Eolos que fagam caminhar as minhas peneiradas naus nem Neptunos que dirijam este meu éxodo polo sonho.

Que todo o que existe, todos os mares e os oceanos todos, declame a crueza suprema que atinge cada poro deste meu corpo arriado e vencido.

Ah, mísero e infeliz, repito! Fum afastado da miña pátria, hoje cinça e lembrança, e desbancado do calor que o meu casal fornecia.

Ouh, cálida e longínqua Eurídice! Se os deuses levarem a ti o tremer do meu peito e souberes que te busco e pretendo, tem a bondade de ofertar flores e desejos a todo o que em ti viva. Nom é delito, nem crime nem culpa ter-te amado e ter amado os corgos ingovernáveis da minha Troia.

Contemplo, orvalhado de inveja, como os pássaros voam e casam nas alturas, como as rosas medram a golpe de beijo de sol vitorioso, como os peixes sulcam as aristas a liberdade, como existem os mares e como também há outros homes e outras pátrias livres no amor.

Por todo isto, sobretudo polo que calo, compareço ante ti, mar, certo de achar em ti o afago que imploro. É pois a ti, mar, nos corgos desta saudade sincera a quem falo. A ti, pater patronum, a quem saúdo e outorgo toda a esperanza possível. A ti, água sacra, ao teu corpo e á túa alma a quem demando extático. A ti, sim, a quem procuro e persigo na fresca fragância das tuas entranhas e na leve música do teu corpo adormecido.

Hoje, íntima batalha, horas em que mais umha vez desejo Eurídice. Hoje vestido de nimbos ou de estratos, de patologias ou delírios. Hoje encendido de litúrgia e de terra e de barcos que ondeiam no horizonte da loucura.

Volto a ti porque ti sempre estás aí, proclive a escuitar e a amar, sempre invicto, na primavera e no outono.

Ouh que dita extrema contar contigo no sul desta minha vida gasta em sonhos e em rebeldias. Venho, mar, a que me cures, a que me violes, a que me investigues, a que me derrotes. Venho a ti, mar, selvagem e sereno, e com Garcilaso digo que as lágrimas saiam correndo se gostarem, se gostarem digo que saiam e se confundam, a morrer, com os teus braços, as tuas pernas, o teu peito...

(De costas ao mar, com a mirada perdida em toda a parte).

Eurídice, ó amada, resiste onde estiveres e aguarda que as minhas naus arribem à paisagem do encontro e tem confiança como confiança tenho eu neste Olimpo ou mistério que o mar, a quem tenho já chamado pai, preside.

Eurídice, prometo viver para ver-te, para contemplar exageradamente que o sangue te sulca e a luz te povoa.

Eurídice, ó amada, antes de morrer ou amar-te, diluo-me, ainda na tua busca, dizendo apenas mar, mar apenas, apenas mar, mar, mar, mar...

¹⁴⁷⁸ “Nota do autor: este monólogo foi escrito para ser representado no palco escénico” (Rabunhal Corgo 1989: 85).

3.19.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

Neste apartado tamén é obrigado optar pola máxima concisión, dado que estamos ante unha obra extraordinariamente breve e carente de case todos os elementos que outras reelaboracións dramáticas do mito si conservaban mirando aos antecedentes da Antigüidade, especialmente aos do xénero tráxico. *Oratio mare* é unha obra construída sobre o monólogo na que, por tanto, intervéñ un único personaxe: este Orfeu que se dirixe ao mar e manifesta as súas desventuras pola perda da súa amada.

O Orfeu de Henrique Rabunhal Corgo revélase fundamentalmente humano. Malia ser quen de tecer un “cántico” e de elevar á máxima expresión lírica o seu dó non posúe as habilidades que poidan devolverlle á súa amada Eurídice. O lector/espectador ignora que lle pasa a Eurídice e durante todo o monólogo manténese esa ambigüidade que permite crer que segue viva pero atrapada nalgún lugar inhóspito ou, pola contra, entender que está morta, motivo polo que a súa perda carece definitivamente de solución. Non se produce a catábase do heroe nin hai un intento de recuperación de Eurídice, todo xira en torno ás emocións do bardo e á súa manifestación.

Si hai un diálogo claro do seu autor coa tradición clásica alén da escolla do seu protagonista mítico, un diálogo no que tamén se observan interferencias con outras influencias tamén vinculadas ao clásico pero abertamente anacrónicas. Por unha banda, o noso dramaturgo non prescinde completamente dos deuses grecolatinos, que aparecen nas advocacións dun Orfeu desesperado, e noutras ocasións alude á propia Troia e a un dos seus máis célebres heroes, Eneas, que poboan o imaxinario lírico do propio protagonista e que xa aparecían relacionados nunha sucinta referencia na *Eneida* virxiliana¹⁴⁷⁹. Por outro lado, Rabunhal recolle outras referencias que nacen dun gusto persoal por outros autores posteriores á Antigüidade e que nalgunhas das súas obras tamén se revelan intermediarios da tradición clásica, como Calderón de la Barca (con cuxo protagonista de *La vida es sueño*, Segismundo, se compara o Orfeu do dramaturgo galego) ou Garcilaso de la Vega¹⁴⁸⁰.

3.19.5. Recepción e interpretación da obra

Oratio mare (*O cántico de Orfeu*) é unha das grandes descoñecidas da literatura dramática galega contemporánea baseada nos mitos grecolatinos. Non hai ningún estudo monográfico breve ou amplo sobre a obra e apenas excede a mera mención nos poucos traballos que se fan eco da súa existencia¹⁴⁸¹. Nunca foi representada e as publicacións nas que saíu do prelo son de difícil acceso para o gran público, polo que podemos considerar o monólogo de Henrique Rabunhal Corgo como unha rareza do xénero en galego.

Malia todo, cómpre destacar a súa importancia e outorgarlle un lugar de seu na presente escolma por varias razóns. En primeiro lugar polo mitema tratado, que non aparece en ningunha outra reelaboración mítica do teatro galego, en segundo lugar por aplicar un empaque formal renovador (o monólogo) que transforma por completo a concepción dramática do heroe protagonista, e por último, por inserirse no contexto máis amplo do cultivo dunha dramaturxia anovadora que acha na peza breve un medio expresivo con múltiples posibilidades. Non se achan en *Oratio Mare* concomitancias con outras reescritas do mito do teatro europeo contemporáneo, como o *Orphée* de Jean Cocteau, e o propio autor reconece que a súa achega

¹⁴⁷⁹ Vid. Verg. *A.* 6, vv. 119-20.

¹⁴⁸⁰ A inclusión de Calderón e Garcilaso en *Oratio Mare* prodúcese “sen dúbida por estar familiarizado con eses autores. Segismundo é o de *La vida es sueño* e Garcilaso é un autor que lin nunha época da miña vida. Sempre gostei desa anacronía mesturando referencias tan distantes do mundo clásico.” (H. Rabunhal Corgo, comunicación persoal, 03/04/2019).

¹⁴⁸¹ Vid. García Vidal 2010: 244-5; Riobó 1999: 90.

ao mito nace dunhas nocións moi básicas acerca do mesmo (H. Rabunhal Corgo, comunicación persoal, 03/04/2019):

Son unha persoa moi familiarizada co teatro galego desde hai décadas e en menor medida con outras tradicións como a portuguesa e a española. Agora sería incapaz de lembrar cal foi o detonante, o elemento que me levou a achegarme a esa cultura grecolatina que está na base da cultura en xeral, do teatro en particular e de moitísimos textos e autores. [...] Non fixen naquela altura unha análise moi profunda da figura de Orfeo e a súa mitoloxía. Creo que o que foi determinante foi entrar en relación coa historia de Orfeo e Eurídice nos seus aspectos máis rudimentarios para elaborar o meu monólogo.

3.19.6. Conclusións

Oratio Mare (O cántico de Orfeu) é a primeira achega da literatura dramática galega contemporánea baseada nos modelos da Antigüidade Clásica que concentra un mito tan complexo e diverso coma o de Orfeo e Eurídice nunha forma dramática breve, como é o monólogo. A reelaboración de Henrique Rabunhal Corgo transita polo camiño do lírico e o experimental, poñendo o foco no fracaso dun Orfeo que perde á súa amada e só lle resta compartir a súa mágoa coa mesma natureza e nese mar bravío e portentoso que semella personificarse para o noso heroe. A obra apenas garda relación cos seus antecedentes máis probables (como Virxilio ou Ovidio) nin se asemella a outros intertextos máis contemporáneos e a súa natureza peculiar e orixinal contrasta co escaso recoñecemento que mereceu no mundo académico, pasando inadvertida tamén para o público galego.

3.20. AGAMENÓN EN ÁULIDE (1991) DE MANUEL LORENZO

3.20.1. Introducción: a obra e o seu contexto

Regresamos á obra dramática de Manuel Lourenzo (1943) cunha peza breve inserida na saga dos Atridas, *Agamenón en Áulide*, un breve monólogo no que o célebre caudillo aqueo dá conta dos seus tormentos. Este monólogo foi representado no Teatro Principal de Pontevedra o 20 de novembro de 1991 dentro do espectáculo *Ocasos* xunto cunha obra de Marguerite Yourcenar, *Clitemnestra ou o crime* (traducida ao galego polo propio Manuel Lourenzo)¹⁴⁸². Os textos que integraban este espectáculo foron publicados baixo o mesmo título de *Ocasos* nun formato de programa de espectáculos en 1992¹⁴⁸³. Mais *Agamenón en Áulide* coñece outras edicións posteriores, entre as que destaca unha reedición en 1995¹⁴⁸⁴ xunto con *Liturxia de Tebas e Os Persas*, titulada *O Perfil do Crepúsculo* (saída do prelo no primeiro número dos *Cadernos de Teatro* da compañía Elsinor Teatro, á que pertencía ao propio Lourenzo) e da que extraeremos as pertinentes citas textuais. Logo volvería ser publicada en 2006 nos cadernos de teatro escolar *A Pinguela* de Edicións Fervenza¹⁴⁸⁵, na escolma *Contos Troianos* (xunto coas obras *Illa e Menelao Aflito*) en 2007¹⁴⁸⁶ e na escolma *Teatro español: autores clásicos y modernos, homenaje a Ricardo Doménech* no ano 2008¹⁴⁸⁷.

¹⁴⁸² Nesta montaxe de Teatro do Atlántico, Manuel Lourenzo interpretaba o papel de Agamenón mentres que María Barcala se poñía na pel de Clitemnestra, un papel polo que a actriz acadou o Premio Compostela á mellor interpretación feminina protagonista. Vid. Amado Rodríguez 2009: [63].

¹⁴⁸³ Vid. Lourenzo & Yourcenar 1992: 21-31.

¹⁴⁸⁴ Vid. Lourenzo 1995: 9-12.

¹⁴⁸⁵ Vid. Lourenzo 2006: 1-14.

¹⁴⁸⁶ Vid. Lourenzo 2007a.

¹⁴⁸⁷ Vid. Lourenzo 2008: [457]-61.

3.20.2. O tema na tradición

O monólogo *Agamenón en Áulide* resulta nunha nova ollada á saga dos Atridas e o Ciclo Troiano, xa habitual na literatura dramática galega (*Orestes* de Arcadio López-Casanova, *Ifixenia non quere morrer* de Xosé Manuel Rodríguez Pampín) e na propia obra de Manuel Lourenzo (*Electra*). *Agamenón en Áulide* outorga voz a un Agamenón crepuscular, vitorioso na contenda contra os troianos pero que intúe que o seu fin está próximo. O Agamenón de Lourenzo anticipase así aos feitos narrados no *Agamenón* de Esquilo, pois ao regresar á súa patria será asasinado pola súa esposa Clitemnestra e polo amante desta, Existo, que usurpan o trono na súa ausencia e orden un plan de vinganza contra el.

Centrarémonos na figura de Agamenón e no seu tratamento literario, por ser este o protagonista absoluto da obra que nos ocupa. No tocante á épica arcaica, atopamos alusións ao personaxe nas fragmentarias *Ciprias*¹⁴⁸⁸, tendo un maior protagonismo nos tamén fragmentarios *Nostoi*¹⁴⁸⁹. Como é obvio, a súa presenza é capital na *Iliada* homérica, na que destaca como un dos principais caudillos aqueos na expedición contra Troia, mais é na *Odisea* onde achamos referencias máis explícitas ao mitema do seu regreso a Argos e posterior morte a mans da raíña Clitemnestra¹⁴⁹⁰. Este motivo do magnicidio tamén está presente noutros autores da lírica do mesmo período, como Estesícoro¹⁴⁹¹ ou Píndaro¹⁴⁹². Pero é na primeira parte da *Orestíada* de Esquilo (a única triloxía tráxica cunha plena cohesión argumental que se nos conservou íntegra¹⁴⁹³), que data do 458 a.C., onde este mitema se desenvolve con todos os riscos que hoxe en día coñecemos: após o seu éxito militar na súa campaña contra os troianos, Agamenón regresa á súa patria con Casandra como botín de guerra para achar a morte a mans de Clitemnestra e Existo e con distintas motivacións, a primeira en pago polo inxusto sacrificio de Ifixenia e o segundo para obter o trono.

Na obra de Manuel Lourenzo, Agamenón é o único e total protagonista dunha obra que remite ao hipotexto esquileo, no que ironicamente a súa presenza se vía solapada pola forza dunha Clitemnestra masculinizada e activa, que toma a iniciativa para ver reparados os agravios sufridos¹⁴⁹⁴ e que tamén ten moitas máis intervencións no devandito drama de Esquilo. O

¹⁴⁸⁸ Vid. Bernabé Pajares 1979: [93]-137.

¹⁴⁸⁹ Vid. *ibid.* [192]-214.

¹⁴⁹⁰ “In the *Odyssey*, the triad of husband, wife and son (Odysseus, Penelope and Telemachus) are frequently compared with the triad of Agamemnon, Clytemnestra and Orestes to create an alternative narrative model. In Books 1-4 (the *Telemachy*), there is a concern to rouse the young Telemachus into action on behalf of his wronged father, and Orestes is brought in to be a positive role model for this purpose. Athena, Nestor and Menelaus (quoting Proteus) all narrate what looks like a plain tale of male revenge in which Clytemnestra’s role is insignificant: Aegisthus is the sole villain in all these accounts. He commits adultery with Clytemnestra and murders Agamemnon on his return at a feast. Agamemnon dies “like an ox at the stall” (4.535, repeated 11.411). In revenge, Orestes rightly murders him: the killing marks the satisfactory end of the story.” (Goward 2005: 44).

¹⁴⁹¹ Vid. Davies 1991: 128-32.

¹⁴⁹² Vid. Pind. *P.* XI, vv. 16-37.

¹⁴⁹³ O que si se nos perdeu foi o último elemento da tetraloxía, o drama satírico *Proteo* (vid. Crespo 2004: [1009]; Garvie 2016a: [43]).

¹⁴⁹⁴ “El linaje de Atreo debe pagar y sus descendientes, siguiendo el principio sólidamente establecido en el pensamiento griego de la unidad sustancial del linaje a través de las generaciones, de su responsabilidad solidaria, se muestran dignos del linaje al que pertenecen al cometer a su vez nuevos actos de impiedad y de desmesura confirmando con ello su pertenencia al linaje. El modo en que Agamenón actúa, la muerte violenta del hijo de Clitemnestra, la de Ifigenia y los excesos y tropelías cometidos en la toma de Troya, como informa con claridad el heraldo en *Agamenón* 524-528, en unos versos en los que su intención es alabar al rey victorioso, todo ello debe ser pagado, y la divinidad en la tragedia de Esquilo se sirve de los impulsos de Clitemnestra contra Agamenón para hacer avanzar la acción. Esquilo en ningún momento oculta las razones que mueven a Clitemnestra: la muerte de su hija y el amor que siente por Egisto. Es el tratamiento que da Esquilo en su *Orestíada* el que determina que la imagen final que de Clitemnestra ofrece sea la de una mujer que traiciona a los suyos, que llega incluso a dar muerte a su esposo, pero es también el instrumento del que se sirve la justicia divina para hacer pagar a Agamenón sus excesos y su impiedad [...]. Y por si las razones por las que Agamenón se ha hecho merecedor de la muerte que le aguarda fuesen pocas, el motivo que esgrime Clitemnestra une a la desmesura la impiedad, entrando de lleno en las transgresiones del derecho de sangre: la muerte a manos de éste de su hija Ifigenia es descrita por el coro poco antes de la entrada de Agamenón de una forma

dramatugo galego opta por dar forma ao punto de vista dun heroe trágico cuxas culpas oscilan entre a impiedade e o sacrilexio durante a guerra contra Troia, a maldición da estirpe familiar da que é herdeiro e o derramamento do sangue propio co sacrificio de Ifigenia (determinante para Clitemnestra)¹⁴⁹⁵.

3.20.3. Estrutura e liñas argumentais

Agamenón en Áulide é un monólogo breve e versificado que consta duns 149 versos. Nel, Agamenón diríxese a Cassandra, á que toma como escrava e leva con el a Argos como botín de guerra e á que interpela frecuentemente.

Na súa viaxe de volta á súa patria, Agamenón recala en Áulide e as lembranzas semellan atestarse na súa cabeza. Pide auga para beber (“Estou febril. Dá-me auga, escrava./ Hai na terra de Áulide escusadas fontes nas umbrías que se dan con xemido como se parisen.¹⁴⁹⁶”) mentes evoca a destrución de Troia (“Ainda levo na boca o sabor a borralla e fruta aceda, os alimentos do soldado./ Arde Tróia aínda a oito no meu ventre, escrava.¹⁴⁹⁷”).

“En Áulide, estación primeira./ Agora, estación derradeira¹⁴⁹⁸”, o rei regresa aos acontecementos que alí tiveron lugar (Lourenzo 1995: 10):

A deserción mandava en Áulide.
E o Caos reclamado apareceu por fin.
Entón o Home, o Capitán, manda chamar o adiviño,
pregunta-lle como podía daquel trance ben sair.
Sacrifica tua filla, di-lle o sábio.
Purga os pecados propios co sangue de tua filla.
Non, miña filla non, protesta o Home.
Ifixénia non, grita.
Ela non, ela non, inutilmente supliquei.
Isto, escrava, acontecera en Áulide van para alá dez anos,
cando o exército aquí esperava nas praias un vento favorábel.

O sacrificio de Ifigenia, tormento do noso heroe trágico, regresa á súa memoria con toda a súa crueza. Malia a resistencia ofrecida nun primeiro momento, Agamenón accede a “chamar a filla con engan¹⁴⁹⁹” e el mesmo procede ao sacrificio (ibid. 11):

Coas miñas mans obrei: vendei-lle os ollos,
levantei o puñal, afoguei o alarido.
Un tallo certo, unha ferida dóce,
e o meu sangue calou para sempre.
Calou para sempre.
Os homes roderaron-me e cantaron-me: herói, herói.
E o mar sorriu cando se soubo amado pola brisa.
Así comeza a glória dos aquíus, escrava.

tal que reduce a Ifigenia al papel de simple víctima, ya que Agamenón dispone que sea conducida atada y amordazada para que de ese modo no pueda lanzar maldición alguna contra su casa (vv. 235 ss.). Este hecho, al no terciar maldición, hace que Clitemnestra asuma un peso mayor en la acción contra Agamenón y con ello indirectamente Agamenón la hace más responsable de su propia muerte.” (Bañuls Oller & Gómez Cortell 2017: 39-40).

¹⁴⁹⁵ Vid. Goward 2005: 54-7.

¹⁴⁹⁶ Lourenzo 1995: 9.

¹⁴⁹⁷ Ibid. 9.

¹⁴⁹⁸ Ibid. 10.

¹⁴⁹⁹ Ibid. 10.

Agamenón nota o cansanzo da vellez, láíase de que os dez longos anos de guerra lle quitasen a súa xuventude, a plenitude da súa vida e fosen en definitiva en balde precisamente por esa perda temporal irrecuperable. Así mesmo, sente mágoa dun xeito case existencialista ter deixado nese mesmo camiño o seu propio sangue, pois el mesmo tivo que darlle morte á súa filla Ifixenia (“O meu sangue patético comeza a apodrecer aquí.¹⁵⁰⁰”), e de que en nada se parece ao pretendido heroe que debería ser despois da campaña contra Troia (ibid. 11):

El, o herói de Tróia, Agamenón Patético.
Ainda lle restan na sua vella casa muller, fillos.
Só xuventude non lle resta, que el a sua xuventude consumíu na guerra.
Dunha vida gloriosa só unha sede espantosa lle restou.
Agora de regreso a Argos, o home sente-se extranxeiro, corpo nu.
Trocou a sua armadura, a sua espada, por hábito de camiñante.
Unha camisa e un caxado son todo o que lle pertence.
Con ese capital pensa chegar á sua vella casa en Argos.
Lacerado e sedento, como un can decrepito.
Beixará o pan e a xerra que lle den por compaixón,
e dirá: son eu, era eu, ollade-me, o soldado glorioso.
Veño coas mans vacias. Só unha escrava, Casandra, traio para o meu servizo.
Ela é a xuventude que Tróia me roubou.

A soidade de Agamenón é total, mais no tramo final do monólogo arela o retorno ao carón de Clitemnestra, a cuxo amor e desexo tamén se retrotrae (ibid. 12):

No outro lado da ponte Clitemnestra agarda.
Engalana-me para ela.
Volve-me a cor, a xuventude para ela.
(Gostava Clitemnestra de medir o meu contorno de ombro a ombro co seu bafo
Apaixonado.
Gostava de xuntar a sua meixela cos meus lábios por que o sangue lle subise
aos pómulos como un rubor.
“Touro, Touro”, chamava-me, e eu ben sabia o meu dever.
O meu dever, escrava, era ser touro para a corza: unha batalla desigual, imunda,
que a muller enfrontava con dentes, con espasmos, uñas, brado.
Gostava Clitemnestra de afundir-se en min para despedazar-me...)

Agamenón exhorta a Casandra a que mellore o seu aspecto para o inminente reencontro (“Penteia-me, escrava./ Alívia-me na face a mordedura da intempérie./ Asombra as miñas pálpebras./ Suaviza con perfume o universal ar de carniza que me impregna.¹⁵⁰¹”), mais as súas derradeiras palabras tamén fan intuír a súa pronta caída en desgraza (ibid. 12):

Fai outro home de min, ou mellor fai de min
un ser
nen eu sequer, pois xá non quero ser máis eu:
Agamenón.
Horror no espello.

¹⁵⁰⁰ Ibid. 11.

¹⁵⁰¹ Ibid. 12.

3.20.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

En *Agamenón en Áulide* tírase o máximo proveito da fórmula monologada como epicentro da obra dramática, construíndo o conflito trágico a través da univocidade do “eu” e dende unha perspectiva derrotista, amosando un Agamenón canso e enfatiado que comparte as súas coitas en soidade, explorándose ademais a súa psicoloxía e deixando unha marxe para a experimentación.

Asistimos, polo tanto, a un proceso de transformación psicolóxica da figura heroica que adquire un novo sentido se a comparamos con outro dos monólogos que compoñen *O Perfil do Crepúsculo*, *Liturxia de Tebas*, centrado na figura de Edipo. Por unha banda, mentres que os interpelados de Edipo en *Liturxia de Tebas*, que conforman a hipotética audiencia, poden chegar a entender e compartir voluntariamente as coitas do heroe, Agamenón non se dirixe a un receptor apostrofado, senón a unha escrava, Casandra, á que captura en Troia e que debe escoitalo queira ou non. A soidade do caudillo aqueo é tal que non conta con máis oídos que os dunha muller degradada e humillada, sometida á súa autoridade e que nin o comprenderá nin o reconfortará. E, por outro lado, o salto reflexivo de Edipo destaca a súa altura moral (que permanece a pesar da crueza dos acontecementos dos que foi partícipe), non así o de Agamenón, que deixa entrever unha certa iniquidade por parte do personaxe. O Agamenón de Lourenzo tamén se nos presenta na súa versión máis humana, mais neste caso desprendida de todo halo heroico, para repasar aqueles acontecementos máis decisivos que marcan o seu destino ao seu regreso a Argos, especialmente todo o que arrodea o sacrificio de Ifigenia (Amado Rodríguez 2009: 66):

Estamos ante una situación paralela, pues si en *Ifigenia en Áulide* el rey, para justificar ante el viejo servidor su atribulada situación presente, hace el relato de los acontecimientos, remontándose a antes de la boda de Helena, en *Agamenón en Áulide* el Atrida cuenta ante Casandra la triste historia, materia de la tragedia clásica, que ha hecho de él el hombre patético que ahora contemplamos. Este relato contiene los elementos esenciales del argumento del trágico: la calma en el mar, la orden del adivino Calcante, su primera negativa al sacrificio, el mensaje engañoso y la muerte de Ifigenia. Además de la omisión de detalles correspondientes a la intervención de Aquiles y a las disputas entre los Atridas y entre los esposos, sorprenden algunas divergencias con el original. En primer lugar, Agamenón se libera de parte de la culpa, pues con “Ela non, ela non, inutilmente supliquei”, está declarando su imposibilidad para cambiar lo inevitable, pese a los intentos. Estas palabras remiten a la versión que da al anciano esclavo en Eurípides, aunque en ella Agamenón es convencido por Menelao y no obligado, como se deduce del texto gallego. Pero esa no es la última palabra de ninguno de los dos Atridas. En la tragedia, después de inexplicables cambios de opinión de unos y otros, la decisión final es asunto exclusivamente de Agamenón, puesto que su hermano, compadeciéndose de sus lágrimas, cambia de idea y se muestra dispuesto a disolver el ejército y volver a casa. Agamenón, al menos en apariencia, es más culpable en Eurípides que en Lourenzo. Sin embargo en la versión del sacrificio del texto gallego se revela un personaje cruel, capaz de cumplir la sentencia con sus propias manos, sin que le tiemble el pulso.

O sacrificio da súa filla representa un gran tormento para este Agamenón melancólico e pesaroso que recalca en Áulide, un feito que impregna tamén as súas lembranzas dos dez anos de guerra en Troia. O recordo do conflito bélico deixa unha fonda pegada nun rei que se lamenta de non ter acadado un κλέος heroico no campo de batalla que o equiparase a outros heroes no

campo de batalla pero que, sobre todo, puidese expiar unha culpa latente cuxo castigo aínda está por chegar (ibid. 68-9):

Dos motivos se repiten continuamente, como recuerdos indeseados que lo atormentan: el fuego y la sangre, ambos relacionados con la guerra y con su propia realidad de ser humano. “Estou fevri!””, primeras palabras de este monólogo, dan cuenta del estado físico del personaje, pero también de su estado emocional. Agamenón siente un ardor que asocia al humo y al fuego que acabó con Troya y que pretende calmar con el agua helada de la fuente. Sin embargo, al ponerlo inmediatamente en relación con su sangre no derramada en el combate, comprendemos que en realidad estamos ante la manifestación física de su estado emocional. A Agamenón en realidad lo atormenta no haber caído en Troya, pero no por compartir sin más la suerte de un Aquiles o un Patroclo, sino, como único remedio para purificarse y apagar el tormentoso recuerdo de otra sangre inocente derramada hace diez años para colmar su ambición. Pero su sangre, su mala sangre, sigue en su cuerpo, como él mismo dice, “non sei se apodrecido ou acuoso, ou talvez evaporado”. Es el hombre enfermo por los remordimientos de una culpa que no puede imputar a otro, el hombre que teme la proximidad del momento de recibir castigo por ella: “Vai para dez anos que eu miña filla sacrifiquei, que o meu destino construin”.

3.20.5. Recepción e interpretación da obra

Agamenón en Áulide tivo unha notable difusión no ámbito da dramaturxia independente e nos circuitos alternativos, sendo representada en varias ocasións e/ou editada nalgunhas das publicacións máis representativas deste teatro. Así mesmo, foi estudada no ámbito académico nun breve traballo a cargo de María Teresa Amado Rodríguez (2009)¹⁵⁰², que xa citamos con anterioridade e que sintetiza con precisión os riscos máis salientables desta reelaboración mítica de Manuel Lourenzo a través do monólogo.

En *Agamenón en Áulide* as arestas multiplicanse e o retrato do heroe torna máis gris. O que noutrora era un dos grandes líderes da expedición aquea contra Troia, non regresa coma un gran guerreiro malia saír vitorioso do combate, senón como un home máis tocado e afundido polos longos anos de conflito bélico que lle arrebataron a súa xuventude e a plenitude da súa vida. Pero este Agamenón canso e case existencialista apenas esperta compaixón e/ou empatía no lector/espectador, que sabe da súa catadura moral¹⁵⁰³. O Agamenón de Lourenzo expón o baleiro da cobiza e as ínfulas de grandeza, que unha vez obtidas non poden borrar o recordo dos erros propios nin cubrir as dolorosas fendas dun pasado tormentoso (Amado Rodríguez 2009: 71):

¹⁵⁰² Vid. Amado Rodríguez 2009: [63]-71.

¹⁵⁰³ “Sostiene Nancy Rabinowitz, y compartimos su teoría, que la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides es el proceso de envilecimiento de Agamenón, en paralelo con el de ennoblecimiento de su hija. Ciertamente, al final de la obra, con la mirada ya puesta en Troya, Agamenón deja en segundo plano su faceta personal y, zanjando el pasado reciente, da muestras de una alegría que justifica con la suerte de su hija entre los dioses, pero que, en realidad, se debe a la euforia por la gloria que le espera. Esta manifestación hipócrita, ante una desesperada Clitemnestra, que aquí es sobre todo madre, ponen en evidencia el extremo de degradación moral a la que ha llegado el Atrida. Agamenón minimiza un crimen que pronto le convertirá en héroe y olvida las consecuencias que le traerá en el plano humano y doméstico a más largo plazo. El personaje que ahora recrea Manuel Lourenzo es el mismo que ha asesinado a su hija por ambición, pero ahora, cuando Troya ya ha pasado y el futuro inmediato es el regreso al ámbito de Ifigenia y Clitemnestra, ante el temor a las consecuencias que de él se pueden derivar en el plano personal, el peso del crimen lo transforma. Éste es un nuevo Agamenón que poco tiene que ver con aquel triunfador que a las puertas de su palacio exclama eufórico en la tragedia de Esquilo: νίκη δ' ἐπειπερ ἔσπετ', ἐμπέδοις μένοι. Allí volvía el héroe, aquí sólo vuelve el hombre.” (Amado Rodríguez 2009: 68).

Un mismo lugar diez años después y un mismo personaje que ya es otro, transformado por el peso de sus culpas, son los ingredientes de este monólogo trágico que viene a ser el epílogo de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. Una nueva perspectiva del héroe que intensifica y renueva el mensaje transmitido por la tragedia de Eurípides: la locura de la guerra. Si en ella se incidía sobre una víctima inocente, aquí queda patente que sus efectos devastadores alcanzan a todos, también a los vencedores, a quienes convierte en monstruos, arrebatándoles su esencia, su condición de seres humanos. El heroísmo no es más que el disfraz que oculta la cobardía y la ambición. Agamenón despojado de él no es más que un miserable, que da lástima a sí mismo. Una vez más un viejo mito heleno, revivido por obra de Manuel Lourenzo, en pleno siglo XXI, nos remueve las entrañas con un mensaje intemporal.

Unha lectura de *Agamenón en Áulide* que, sen dúbida, nos pode conducir a unha interpretación pacifista e antibélica do mito.

3.20.6. Conclusións

Manuel Lourenzo presenta en *Agamenón en Áulide* un personaxes trágico vencido e derrotado, do que se serve para afondar nos aspectos máis descoñecidos e inexplorados da psicoloxía do mesmo, achegando innovacións ao mito no que se insire e aplicando novas lecturas ao seu relato trágico. Para isto, Lourenzo sérvese da fórmula monologada como empaque formal, á que tamén se aproxima dende un estilo máis lírico e íntimo para escenificar as coitas do seu heroe, máis solitario e, sobre todo, máis humano que o seu correlato nos hipotextos de referencia.

3.21. LITURXIA DE TEBAS (1994) DE MANUEL LOURENZO

3.21.1. Introducción: a obra e o seu contexto

Manuel Lourenzo (1943) continúa explorando a temática mítica grecolatina mediante o monólogo con *Liturxia de Tebas*, centrada na figura de Edipo. A obra estréase na sala Galán de Santiago de Compostela en xullo de 1994 como parte do espectáculo *Curtos*¹⁵⁰⁴, sendo publicada ao ano seguinte en *O Perfil do Crepúsculo*¹⁵⁰⁵. A peza volvería ser posta en escena o 21 de agosto de 2003 no auditorio de Sargadelos nunha montaxe a cargo de teatro estudo Casahamlet, na que o propio Manuel Lourenzo interpreta o papel de Edipo (rol polo que lle foi concedido o IV premio de interpretación teatral Maruxa Villanueva)¹⁵⁰⁶. Ao ano seguinte volvería publicarse no sexto número da revista *Casahamlet*, publicación impulsada polo mesmo estudo de teatro encargada da súa montaxe¹⁵⁰⁷.

3.21.2. O tema na tradición

Liturxia de Tebas retoma o Ciclo Tebano e o mito edípico, un dos máis traballados na literatura dramática galega contemporánea e do que xa levamos visto algunhas achegas de autores como Manuel María, Xosé Rubinos ou Ánxeles Penas. Na peza de Manuel Lourenzo, o heroe trágico diríxese a unha hipotética audiencia empregando un ton apoloxético e xustificando a súa conduta (e a dos que tiña ao seu carón) con respecto aos feitos nos que se viu involucrado (o asasinato de Laio, o incesto, a peste, o desterro...), feitos que formaban a base

¹⁵⁰⁴ A representación levada a cabo pola compañía Elsinor Teatro insírese nunha dramaturxia independente e alternativa (vid. Amado Rodríguez 2012: 14).

¹⁵⁰⁵ Vid. Lourenzo 1995: 1-8.

¹⁵⁰⁶ Vid. Amado Rodríguez 2012: 14.

¹⁵⁰⁷ Vid. Lourenzo 2004: 40-5.

das traxedias sofocleas que trataron o devandito mito, *Edipo Rei* e *Edipo en Colono*. Sobre estas obras e os antecedentes do mito xa se ofreceu un estudo máis ou menos amplo nos epígrafes anteriores dedicados ás obras dos autores antes citados.

3.21.3. Estrutura e liñas argumentais

En *Liturxia de Tebas*, un breve monólogo dunhas oito páxinas na súa edición en *O perfil do Crepúsculo* (pola que faremos as debidas citacións textuais), Edipo relata en primeira persoa as súas desventuras após pedir permiso a Creonte, o seu sucesor, para ser el mesmo quen conte a súa versión dos escabrosos feitos nos que se viu involucrado e polos que debe renunciar ao trono de Tebas, sen reducir a súa gravidade (Lourenzo 1995: 1):

Supliquei-lle a Creonte, meu cuñado, que me permitise adiantar-me a el no uso da palabra, na certeza de que a súa voz amiga ia propender inxustamente a apresentar a miña deformidade como filla de adversas circunstancias, restando iniquidade ao conxunto das miñas accións.

O propio Edipo ofrece un retrato bastante indulxente de Creonte con respecto a outras versións da historia, xa que o define como unha “voz amiga” e un “home cauteloso¹⁵⁰⁸” de “nobre e digna testa¹⁵⁰⁹”, ao que deixa de bo grao o poder. Edipo tan só quere explicarse e xustificarse antes de facer efectiva a súa abdicación (ibid. 2):

Como rei reclamo o dereito a xustificar-me, tras facer-vos o anuncio da miña abdicación. É un favor que me outorgo libremente, como prólogo ao paso da coroa desta miña cabeza que non é quen de aturá-la, á nobre e digna testa de Creonte.

Os feitos son incontestables para o noso heroe trágico: “Eu matei a meu pai e casei con miña nai, e de ambos actos fico responsábel.¹⁵¹⁰” Edipo menciona as “pestes” que tivo que afrontar, referíndose de xeito metafórico á ameaza da esfínxe e máis literalmente á peste actual que asolaga Tebas (“Duas pestes asolaron Tebas, e ambas, segundo o oráculo, naceron dunha mesma fonte matrucial.¹⁵¹¹”). Sente mágoa de que “para a nosa doenza actual” non haxa “remedio milagroso¹⁵¹²”, unha peste que “castiga por un crime que non ten sido expiado¹⁵¹³”. Esta circunstancia lévao directamente ao relato da morte do antigo rei Laio e das ansias de Edipo por ser un bo monarca coa sombra do antigo planeando sobre el. A súa obsesión con Laio chega a un punto enfermizo no que busca calquera defecto que poida desvirtuar ao seu antecesor e co que poida dignificarse por si mesmo (ibid. 2-3):

Comecei a sentir celos del, a odiar a súa prepotencia nos metais, a súa antigüidade no canastro da Raíña; e cada día menos tolerava a súa presenza imovel nas estancias máis recónditas do pazo. [...] Quería o relato máis fiel do asalto no camiño, por se un xesto seu diante da morte o facía desmerecer. Procurava un retrato de Laio que me devolvese, por infame, a confianza nos meus propios méritos; unha imaxe que me asegurase a posesión inteira e exclusiva da Raíña e da coroa que me foran entregadas cando entrei triunfante en Tebas.

¹⁵⁰⁸ Lourenzo 1995: 1.

¹⁵⁰⁹ Ibid. 2.

¹⁵¹⁰ Ibid. 1.

¹⁵¹¹ Ibid. 2.

¹⁵¹² Ibid. 2.

¹⁵¹³ Ibid. 2.

Edipo lembra ademais as súas reticencias a regresar á que cría a súa verdadeira patria, Corinto, sabendo das revelacións do oráculo (“O regreso a Corinto tampouco era posíbel, tras o edito inequívoco do oráculo.¹⁵¹⁴”). Acepta o trono de Tebas e á viúva do antigo rei, Iocasta, como esposa, seguro da xustiza de ambas concesións. Mais a súa desconfianza e insguridad semellaban medrar, a pesar dos intentos infrutuosos de Iocasta por tranquilizalo e sosegalo (ibid. 3):

A Raíña, señores convidados, non acreditava. Confesei-me con ela no leito, nas lánguidas e doces noites que mexían a nosa laxitude; [...]. E a resposta inequívoca era: CALA. Cala, Edipo. Non penses, Edipo. Deixa as cuestións profundas para os sacerdotes. [...] Iocasta non confiava nos oráculos. Ela só comprendía o seu papel de esposa, de raíña. Era tan doce, tan indiscutíbel na súa credulidade. E resultava para min tan fácil deixar-me mexer por esa laxitude maternal, tan enervante. Mais eu sabía, nós sabemos, que é preciso respectar a voz do oráculo, se non queremos confinar as nosas vidas nun vacio delirante.

Edipo reproduce as palabras alentadoras da súa esposa Iocasta, sabendo da súa inqueda e intentando que este lembre todo o bo que fixo por Tebas e que o converteu en rei da mesma e sen ser consciente da ironía trágica que encerran as súas verbas (“Queres ser castigado por todo o que nos fai felices: os fillos, os días con sol, as noites compartidas. [...] Quixera ser nai tua para aloumiñar-te. Di-me o que hei de facer para volver-te á calma dos felices días.¹⁵¹⁵”). Neste punto, prodúcese unha digresión na que Edipo regresa a unha infancia que malamente pode recordar a través do seu cabaliño de cartón e do seu amigo imaxinario, o can Perdigón, ao que fai partícipe das preguntas que comezan a atormentalo e que o motivan a emprender unha viaxe na busca de respostas (ibid. 5):

Fora a raíz de ter achado Perdigón, e por mor do diálogo constante que mantiñamos, cando surxiron, arrastradas dun alén outrora só povoado por silencio, as miñas preguntas máis persistentes: donde viña, porqué me encasquetaran aquel raro nome, Edipo, que tantos acenos misteriosos suscitava, e quen eran meus pais, os verdadeiros, non aqueles que me agasallaban con xoguetes esporádicos.

O heroe renuncia á sospeitosa comodidade da súa infancia en Corinto (“Non houvo despedida de Corinto. Houvo só a sensación constante, plena, de que o mundo, todo o mundo, todo o mundo visíbel me era estraño.¹⁵¹⁶”) Edipo retorna ao momento actual e de como esa búsqueda de si mesmo acabou por perdelo a el e a todo un país (ibid. 6):

O pano do futuro foi rasgado por unha man poderosa. Alguén quixo –quen paira sobre as nosas certidumes– que a morada de Edipo na terra fose un cerco casual, un alambrado de agonias coincidente na súa curvatura co edificio das vosas esperanzas. Vós, señores convidados, ingorávades que a vosa plenitude concitava a miña demolición.

Vós non sodes culpáveis.

Quen manda sobre as nosas esperanzas decretou que xá era tempo para min de render contas pola antiga, casual prosperidade. E veloz, sobre os campos outrora feraces, sementou a peste, envilecendo, con este acto de xustiza, a exaltación que me fixera rei.

¹⁵¹⁴ Ibid. 3.

¹⁵¹⁵ Ibid. 4.

¹⁵¹⁶ Ibid. 6.

Edipo evoca freneticamente, e con imaxes moi potentes, o drama que sofre a cidade de Tebas (“Agora Tebas é grito angustiado, moitedume caníval de nais vagabundas, amagallo de vermes estoupados sobre a cinza das fogueiras.¹⁵¹⁷”). Equipárase á propia Esfinxe (“Déixovos a coroa, símbolo de poder, na confianza de que a peste amainará cando eu, a Esfinxe teña desaparecido. Pois agora son a ESFINXE. E a vosa peste nace da miña supuración.¹⁵¹⁸”).

Mais o parlamento de Edipo non remata aquí, posto que aínda revive a súa entrada gloriosa na Tebas liberada da Esfinxe para reclamar unha expulsión igual de enérxica (“A mesma forza con que me empurrastes a comparecer, destinades agora a me expulsar sen dilación das vosas vidas. A exiliar-me da vosa memoria. A eliminar-me.¹⁵¹⁹”). Evoca a Iocasta, da que namorou perdidamente no mesmo momento no que entrou entre homenaxes e vitorios na cidade de Tebas (“Ela, muller de carne, mais de carne lustrada por milénios de serenidade aristocrática, miña nai ignorada e impresentida, torna-se, por decisión unánime das miñas partes de varón, en desexo voraz, intransigente.¹⁵²⁰”). Edipo remata coas revelacións finais do oráculo e de Tiresias, que o declaran culpable do crime contra Laio e de desposarse con súa nai, así coma as súas funestas consecuencias (ibid. 8):

Asi que eu veño sendo o home que buscávamos.
O asasino de Laio. O esposo e fillo a un tempo da Raíña. O pai e irmán a un tempo dos meus fillos.
O home abismal, enfin.
Iocasta non pudo negar, com muller, nengun dos fillos do seu sangue.
Nen eu, nen os fillos tidos de min, fomos, pois, rexeitados.
Logo ela marchou, foi-se para un alén onde esas mágoas non amecen.

Finalmente, o noso heroe agradece aos seus interpelados que o escoitasen e parte cara o desterro (“Eis o herdo que vos deixo, antes de ir-me para outro desterro, o único que eu próprio decretei.¹⁵²¹”)

3.21.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

En *Liturxia de Tebas*, Edipo preséntase ante a audiencia, rachando coa fronteira que separa o que transcorre na escena do público, e expón o seu caso cinguíndose á súa versión dos feitos (Amado Rodríguez 2012: 14-5):

En esta comparecencia desnuda su alma y cuenta los hechos desde su perspectiva personal, en un discurso, supuestamente de defensa, que en realidad es un monólogo en el que se enfrenta a sí mismo. Si en Sófocles, Edipo más que el personaje central “es la tragedia entera, pues de él parten todos los estímulos y todos llegan a él”, en Lourenzo todo desaparece ante su figura, para quedar como en realidad estuvo siempre: existencialmente solo. Siguiendo la tendencia minimalista del momento, un único personaje en un escenario desnudo presenta la historia, con la lucidez aportada por el conocimiento del desenlace, empleando el recurso a la narración que tan bien manejaron los dramaturgos griegos para dar a conocer hechos que no podían o no debían llevar a escena. [...] El relato de los hechos va precedido de una especie de proemio de justificación de la comparecencia pública, a la que califica de “liturxia”.

¹⁵¹⁷ Ibid. 6.

¹⁵¹⁸ Ibid. 6.

¹⁵¹⁹ Ibid. 7.

¹⁵²⁰ Ibid. 8.

¹⁵²¹ Ibid. 8.

El pueblo, según sabemos por Sófocles, había acudido ante su rey en actitud suplicante en busca de su intervención salvadora que los librase de la peste. Edipo responde como se espera de él, comprometiéndose a descubrir la raíz del mal y a acabar con el culpable. Ahora, cumplida la promesa, hay que explicar lo ocurrido y es a Creonte en su papel de embajador real a Delfos y como futuro guía de los destinos de Tebas, a quien corresponde esta tarea. Sin embargo, Edipo, en un último acto de grandeza moral y en correspondencia a las expectativas que se habían depositado en él, pide y obtiene de Creonte, el permiso para contar los hechos desde su punto de vista, no con la intención de rebajar el grado de su culpa, sino para evitar una posible justificación de su cuñado, en virtud de los lazos que los unen. Edipo, que siempre pareció ser lo que no era, quiere vaciar su alma ante Tebas y presentarse como lo que es, el asesino de su padre que ha cometido incesto con su madre, sin contemplar como atenuantes las circunstancias que lo llevaron a la situación en la que se encuentra: “Eu matei meu pai e casei con miña nai, e de ambos actos fico responsábel” (p.40). Esa es la única verdad desnuda y objetiva que le interesa al pueblo.

Lourenzo mergúllase na psicoloxía do heroe trágico nun momento transcendental para o mesmo, no que está a piques de partir cara o desterro como consecuencia dos seus actos. Destácanse así outros aspectos e facetas do personaxe que nos hipotextos de Sófocles apenas se trataban pero que manteñen unha plena coherencia cos riscos do heroe sofocleo, sen que o propósito sexa claramente desmitificador (ibid. 17):

El Edipo de Lourenzo da a conocer una versión de la historia que en sus hechos esenciales no difiere de la de Sófocles, aunque escenas que constituían el núcleo de los episodios trágicos, como la discusión de Edipo con Creonte en el episodio segundo o su diálogo con el mensajero en el tercero, se obvian en esta versión, mientras que se desarrollan otros aspectos que en la tragedia o no están o sólo se sugieren, sin que ello implique contradicción con el texto clásico, sino ampliación o complementación. Nos referimos a los detalles de la infancia en Corinto, de la relación con Yocasta, del recibimiento de Edipo en Tebas y de las características del reinado de Layo o de sus cualidades personales. Lo más interesante es sin duda la perspectiva nueva que obtenemos de la exposición monológica, pues al ver todo a través de los ojos del protagonista cambia la percepción de los hechos, sin necesidad de alteraciones importantes y, sobre todo, cambia la idea que teníamos del personaje principal, adornado aquí con nuevos rasgos que lo enriquecen y humanizan, como veremos a continuación. Se pierde en cambio la tensión que Sófocles administró tan hábilmente al dosificar la información y la incertidumbre producida por la aportación de cada nuevo dato. Claro que Sófocles pone en escena la fase final del proceso de descubrimiento, mientras que en la versión gallega se ha distendido el clímax y se habla desde la tranquilidad de que todo lo que había de pasar ha pasado ya.

Ao estar completamente só e contar unicamente co seu discurso, a caracterización do resto dos personaxes que formaban parte do drama de Sófocles pasa pola peneira da opinión e experiencias de Edipo. Destacabamos xa o retrato máis benévolo que o propio Edipo compoñía para Creonte¹⁵²², mais as súas palabras tamén nos achegan á súa relación máis íntima con

¹⁵²² “La figura de Creonte se define por los lazos de parentesco y afectividad que le unen a Edipo: “meu cuñado”, “meu tío”, “voz amiga”. Precisamente por el temor a que esta relación lo predisponga a rebajar culpas y justificar iniquidades, el rey suplica su silencio para ser él mismo quien explique a su pueblo lo ocurrido. Pero la situación trágica, de la que Edipo es causante y víctima, si bien afecta a la ciudad, es fundamentalmente un asunto privado y Creonte, al acoger favorablemente el ruego, acepta la exhibición pública de algo que no debiera traspasar los muros del palacio. Esta actitud contrasta con la del

Iocasta¹⁵²³ ou á pugna ética e moral que mantén co antigo rei Laio no exercicio das súas novas funcións como rei¹⁵²⁴. Mais, sobre todo, o texto de Lourenzo permítenos contemplar e comprender a un heroe fundamente humano na busca da súa redención sen caer na autoindulxencia nin nunha maniquea autocompaixón, un heroe que non é un mero xoguete do destino ou da vontade divina e que tamén actúa polo ditado dos seus sentimentos e emocións¹⁵²⁵.

3.21.5. Recepción e interpretación da obra

A proxección e difusión de *Liturxia de Tebas* non difire moito da que tivo a anterior obra tratada no noso estudo *Agamenón en Áulide*. Ambas nacen ao amparo da dramaturxia independente, coñecen varias representacións e tamén se editan varias veces nalgúns publicacións periódicas impulsadas por este teatro. Así mesmo, foron amplamente estudadas no ámbito académico en sendos traballos asinados por María Teresa Amado Rodríguez.

En *Liturxia de Tebas* componse un retrato de Edipo como heroe e rei, un retrato fundamente humano feito para que o lector/espectador poida empatizar co soberano que asume as súas responsabilidades, que non elude as súas culpas, que expresa as súas emocións e pensamentos

personaje de Sófocles, impaciente por hacer entrar en casa al desdichado rey para evitar que su deshonra quede a la vista de todos: No hay por parte de Edipo reticencia alguna hacia él en este momento de distensión dramática, ni referencia a que las hubiera en otro tiempo. Nada queda, o al menos no se manifiesta, de la desconfianza que lo llevó a hacer injustas acusaciones de traición al final del episodio primero, ni de la arrogancia mostrada en la violenta discusión con Creonte a principio del segundo, que provocó la repulsa del coro sorprendido por el inusual comportamiento de su rey. A Edipo no le interesa recordar la imagen errónea del personaje que él construyó en otro tiempo, sino destacar la nobleza y dignidad probada de quien lo va a suceder. En el Creonte que evoca el rey nada hay de reprochable ni sospechoso.” (Amado Rodríguez 2012: 18-9).

¹⁵²³ “Yocasta es recordada por Edipo en su faceta de esposa y confidente. Es la única que conoce la parte menos heroica del rey, sus debilidades que en la imagen pública no se manifiestan. En la intimidad de las noches compartidas, cuando Edipo se muestra tal como es y confiesa aquello que lo intranquiliza, Yocasta se define por dos rasgos dominantes: simpatía, en el sentido griego del término, y miedo a la verdad. Aún sin entender la tormenta interior por la que pasa el rey, ella comparte su sufrimiento y reacciona con un instinto de protección que la lleva a actuar como madre consoladora con el esposo: “Quixera ser nai túa para aloumiñarte. Dime o que hei de facer para tornarte á calma dos felices días” (p.43). Estas palabras podrían resumir la actitud de la reina en el episodio segundo de la tragedia de Sófocles (vv.707-861), cuando intenta tranquilizar a Edipo respecto a las predicciones del adivino y los oráculos. Pero nuestra Yocasta también está intranquila, porque tiene miedo a la verdad, y su primera reacción es ocultarla: “CALA, Cala, Edipo. Non fales, Edipo. Non penses, Edipo” (42), igual que hace el personaje clásico en el episodio tercero al suplicar al rey que desista de investigar sus orígenes. Por eso, cuando la evidencia pone la verdad al descubierto, incapaz de aceptarla y enfrentarse a ella, busca en la muerte la salida al problema. No tiene Yocasta, ni en la versión sofoclea ni aquí la grandeza humana de los héroes, sino la actitud de las personas corrientes “que evaden, niegan o buscan ocultar el delito” (ibid. 19-20).

¹⁵²⁴ “Precisamente en su estancia en la ciudad se revela uno de sus aspectos más sorprendentes: la envidia, un vástago más nacido de la inseguridad. Todo ocurre como una cadena trágica, en la que unos sentimientos llevan a otros de manera inevitable. La veneración del pueblo por su antecesor empieza a hacer mella en él y provoca el proceso de su transformación. Primero los recuerdos de los súbditos y los de la propia Yocasta hacen brotar en él la admiración por Layo y despiertan su deseo de saber más, con el fin de aclarar las circunstancias de la muerte y hacer justicia. Pero la omnipresente figura de su antecesor se convierte en obsesión cuando Edipo se empeña en emularlo: “Todo eu me imaxinaba –atributos de home comprendidos-gloriosamente transformado en Laio” (p.41). Entonces, empequeñecido por la figura del antecesor, pierde la confianza en sí mismo y la emulación degenera en envidia y odio por no llegar a ser y al mismo tiempo por dejar de ser él mismo. Ahora tiene un motivo para investigar distinto al que conocemos, que no sustituye, pero sí complementa el tradicional: al interés por aclarar la muerte del rey se une el deseo de encontrar algo en la muerte de Layo que haga desmerecer su figura: “Procuraba un retrato de Laio que me devolviese, por infame, a confianza nos meus propios méritos” (p. 41). La mala conciencia por estos sentimientos hace que Edipo se sienta un miserable y que no encuentre paliativos para sus culpas. Por eso a lo largo de toda su intervención insiste en que hay que hacer un juicio de los hechos en toda su crudeza y la única realidad es que mató a su padre y se casó con su madre.” (ibid. 21).

¹⁵²⁵ Así se aprecia cando o propio Edipo reconece namorarse da raíña Iocasta dende o mesmo instante en que o pobo de Tebas lla ofrece en matrimonio como premio e homenaxe por ter derrotado a Esfinxe: “En la versión clásica el matrimonio con la reina va unido al trono, como un elemento más de la recompensa por los servicios a Tebas, sin tener en consideración la existencia o no de amor, sino la conveniencia política. En la versión de Lourenzo los hechos son idénticos. La ciudad le ofrece el trono y a su reina, porque encuentran en él el perfil adecuado para que ocupe el lugar que Layo había dejado vacante. Edipo acepta, pero impulsado por otros motivos que pertenecen al ámbito de lo personal y privado: se ha enamorado de la reina y el deseo de poseerla eclipsa cualquier otra razón y realidad. Ha sido un flechazo fulminante. En el momento en que es recibido con honores propios de un dios, cuando la ciudad pone a sus pies riquezas y a todas sus vírgenes dispuestas para un eventual matrimonio, aparece la reina a recibir al salvador de la ciudad y el mundo se borra para él, quedando sólo ella.” (ibid. 22).

máis íntimos e se amosa transparente ante os seus concidadáns. Con todos os erros e faltas que se lle atribúen (motivados por unha inseguridade que non oculta¹⁵²⁶), Edipo remata por ser un exemplo de virtude e un paradigma da honestidade, tendo unha vez máis na literatura dramática galega unha visión positiva deste personaxe da saga labdácida (Amado Rodríguez 2012: 20):

Dice Aristóteles que Sófocles pintaba a las personas como deben ser y Eurípides como son y el magistral retrato de Edipo es, sin duda, el mejor ejemplo para ilustrar la primera parte de esta afirmación. La extremada prudencia y bondad hacen de él un modelo de héroe, un personaje moralmente intachable. En la obra de Lourenzo la imagen que los tebanos perciben de su rey probablemente no difiere mucho de la del héroe sofocleo. Lo tienen por salvador, ponen la ciudad a sus pies y Edipo responde como se espera de él, asumiendo como propios los intereses de sus súbditos. No hay nada en la dimensión pública de nuestro Edipo que pueda merecer reproche y por eso con los años la veneración del pueblo se consolida. Sin embargo esa imagen monolítica se quiebra, no porque la concurrencia de circunstancias adversas pongan en evidencia su fragilidad, sino porque sus palabras, un auténtico flujo de su conciencia, revelan aspectos inconfesables de su personalidad, algunos conocidos o intuídos por Yocasta, pero en cualquier caso pertenecientes al ámbito privado, aunque con repercusión en su actividad pública. Por eso ahora, al presentarse ante el pueblo, no lo hace como rey, sino como ser humano: “é só a testemuña do desastre e non un rei desfuzado quen reclama a vosa audiencia” (p. 40).

3.21.6. Conclusións

Manuel Lourenzo afonda de novo na figura do heroe pesaroso, derrotado e humillado por un destino cruel que, malia a súa soidade, se presenta ante a audiencia para explicarse e xustificarse. Aplicando un principio radical de economía dramática, o noso dramaturgo achega unha nova ollada a un mitema cunha gran presenza no noso teatro contemporáneo, na que se prioriza a humanización do noso heroe trágico.

3.22. *ELECTRA* (1994) DE MANUEL LOURENZO

3.22.1. Introducción: a obra e o seu contexto

O nome de Manuel Lourenzo (1943) retorna ás páxinas deste estudo como autor dunha nova reescrita trágica e mítica, neste caso unha *Electra* inspirada na traxedia homónima de Eurípides.

Electra foi estreada na Coruña o 1 de marzo de 1994, nunha representación coproducida pola Escola Dramática Galega e o grupo Uvegá Teatro dirixida polo propio Lourenzo¹⁵²⁷ e

¹⁵²⁶ “Lo primero que sorprende de nuestro Edipo es la inseguridad, causada por la soledad de su infancia y por la sensación incomprensible de no sentirse integrado en la que creía su casa y su tierra. Un caballo de cartón, compañero de juegos y confidencias, fue el único alivio para su alma torturada, aunque sólo durante un breve período de tiempo, porque en la vida de Edipo todo es efímero. Las tribulaciones de nuestro personaje empiezan, pues, mucho antes que las del héroe de Sófocles, cuando, aun sin evidencias inquietantes, vive angustiado por recuerdos difusos que no sabe interpretar y por rumores que no puede entender. En la tragedia clásica hay momentos puntuales de desasosiego existencial surgidos de la duda sembrada por los oráculos, pero aquí Edipo es un atormentado permanente. Su inseguridad es consustancial a su carácter, aunque las circunstancias hayan favorecido su desarrollo, como lo es también el deseo de saber, que brota de ella y que lo echa a los caminos como única forma de dar sosiego a su alma. Este Edipo es un eterno peregrino y su forma natural de vida es vagar por los caminos en busca de su identidad. Sus estancias en Corinto y en Tebas no son más que un paréntesis en lo que constituye la esencia y la razón de su vida, la búsqueda de sí mismo. Por eso habla de sí mismo como “camiñante” o “incerteza camiñante”, y todo el discurso teatral gira en torno a su permanente caminar.” (Amado Rodríguez 2012: 20-1).

¹⁵²⁷ Segundo se refire na propia publicación dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*, a posta en escena da obra contou co seguinte reparto: Luísa Merelas como *Electra*, Vicente Montoto no papel do Labrador, Alfredo Rodríguez no rol de Orestes, Patricia Vázquez na pel da Pobre e Pilar Pereira como Clitemnestra.

marcada polos problemas e os conflitos internos da primeira destas entidades teatrais¹⁵²⁸ que acabaron confluindo na súa disolución (Biscaíño Fernandes 2007: 584-6):

O traballo escénico que provocaría a conflagración definitiva no seo da Cooperativa comezou a se incubar na convocatoria de axudas públicas do ano 1993. Nesa ocasión, o IGAEM mudou os seus criterios de concesión nun intento por levar adiante a concentración de compañías defendida desde o Instituto [...]. Seguindo as directrices marcadas desde o IGAEM, a Escola Dramática Galega deseñou un ambicioso proxecto que produciría xunto con Uvegá-Teatro e que incluía tres espectáculos diferentes creados a partir de traxedias de Eurípides: *Electra*, *Hécuba* e *Helena*. A intención dos promotores da idea era que a encenación de *Electra* fose dirixida por Manuel Lourenzo e que Agustín Vega se encargase de *Hécuba* –aínda non se tomara ningunha decisión a respecto do terceiro dos traballos. Desta maneira tentábase equilibrar a participación dos dous sectores que se configuraran dentro da EDG e que todo o mundo saíse igual de favorecido das posibilidades de traballo que este proxecto brindaba. No entanto, a resolución da comisión avaliadora do IGAEM rompeu este equilibrio, posto que unicamente concedeu subvención para unha das tres obras presentadas polo binomio Uvegá-EDG. [...] O espectáculo finalmente producido foi *Electra*, para o que se tiña deseñado un reparto artístico moi amplo que agora resultaba difícil de asumir. Por iso, Lourenzo decidiu realizar unha dramaturxia propia da traxedia que prescindise do coro e reducise o número de actores.

Nese mesmo mes e ano saíra do prelo nun dos últimos números publicados dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*¹⁵²⁹. A obra volvería ser representada en novembro de 2006, nun espectáculo a cargo da Escola Municipal de Arte Dramática “Marisa Soto” de Silleda e dirixido por Minke Lago¹⁵³⁰.

3.22.2. O tema na tradición

Por quinta vez achamos neste estudo unha obra que nos mergulla de cheo nos conflitos tráxicos propiciados pola maldición que asolaga a estirpe dos atridas. A primeira foi o *Orestes* de Arcadio López-Casanova, inspirada pola *Electra* de Sófocles, e a segunda foi *Ifixenia non quere morrer*, unha subversión do mito do sacrificio da princesa arxiva fixado na *Ifixenia en Áulide* de Eurípides. A estas seguiron as *Forzas Eléctricas* e o *Agamenón en Áulide*, ambas de Manuel Lourenzo (e na análise de todas elas prestamos unha especial atención aos antecedentes literarios do mito ata chegar ás reelaboracións do drama galego contemporáneo). Nesta ocasión, o mesmo autor, Manuel Lourenzo, retoma de novo unha traxedia de autoría eurípidea, facendo

¹⁵²⁸ “A comezos dos anos noventa, a EDG herdaba unha organización moi pouco operativa e víase afectada pola erosión que provocara unha dilatada historia de dificultades, decepcións e até conflitos internos. Aliás, instalárase entre os seus socios o escepticismo fronte á posibilidade de coadruar de maneira real na construción dunha entidade nacional gaelga á volta duns repertorios culturais diferenciados. Nestas circunstancias, dos tres grandes bloques de actuación en que articulara o seu traballo –formación, publicación e encenación–, un esmoreceu definitivamente, outro ficou nun limbo estéril, e o terceiro amplificou as diferenzas entre os socios que desencadearían o final da Cooperativa. [...] Os tres departamentos en que se articulaba a Escola Dramática Galega foron entrando, un após outro, nunha situación de colapso. O primeiro en se ver afectado foi o de Didácticas, practicamente ausente do último tramo de vida da EDG. Estudos Teatrais limitou a súa actividade á publicación dos *Cadernos*, cuxa incidencia no sistema teatral resultaba cada vez menor, e á anecdótica convocatoria do Concurso de Teatro Breve. Finalmente, foi a sección que equiparaba a Escola ás compañías profesionais –o Departamento de Dramáticas– a que provocou a definitiva desestruturación da sociedade e precipitou a súa disolución. (Biscaíño Fernandes 2007: 572-4).

¹⁵²⁹ *Electra* ocupou o número 103 dos *Cadernos*..., sendo a antepenúltima obra publicada nos mesmos. Como curiosidade, a capa e a contracapa deste número estaban ilustradas por Isaac Díaz Pardo, autor do *Midas* (1957).

¹⁵³⁰ Vid. Biblioteca Virtual Galega 2019.

propia a súa visión do personaxe de Electra, a miúdo eclipsada pola achega sofoclea pero que aquí é o principal material de partida da reescrita galega.

O mitema da vinganza contra Clitemnestra e Existo por parte de Orestes e Electra, o único que chegou a nós amplamente tratado polos tres autores tráxicos nos textos conservados (aínda que con matices significativos¹⁵³¹), preséntase en Eurípides e en Sófocles con severas diferenzas, sen que sexa posible saber con toda certeza cal das dúas versións precedeu á outra¹⁵³². A caracterización dos tipos heroicos en Eurípides afástase radicalmente da concepción sofoclea e de toda a tradición anterior, pois téndese a unha desmitificación e humanización dos mesmos¹⁵³³. E resulta importante destacar este risco da técnica dramática euripídea dado que se amosa na súa máxima expresión na súa *Electra*. Para comezar, os heroes e heroínas vense inseridos nun ámbito rural, fóra dos límites da πόλις e das normas que rexen a vida cívica¹⁵³⁴. Isto débese ao forzado casamento de Electra cun modesto labrego a instancias de Existo, co claro obxectivo de humillar e mermar a nobreza da nosa heroína e impedir que poida perpetuar a súa caste aristocrática¹⁵³⁵, innovación probablemente nada da imaxinación do propio Eurípides¹⁵³⁶. Ademais, o esposo de Electra adquire un inusitado protagonismo para os estándares do xénero, unha convención coa que Eurípides racha en múltiples ocasións ao outorgarlle unha maior preponderancia aos personaxes de baixa extracción social ou nos límites da marxinalidade: o αὐτοργός, o labrego, non só é o encargado de presentar o drama e o

¹⁵³¹ “There are significant differences in the three playwrights’ treatment of the dilemma raised by the myth. The ancient Greeks found the story compelling for its collision of two moral imperatives: sons must avenge their fathers and children must not kill their parents. Had the revenge of Agamemnon begun and ended with Aegisthus’ death, it would have lacked moral complexity and dramatic interest. The murder of Clytemnestra is altogether different: matricide is an instinctively heinous act, in that means killing the very person who gave one life. It is fundamentally disruptive of the social and biological order. In committing it, Orestes and Electra are simultaneously dutiful children of their father and criminals of the worst sort. Aeschylus addresses the dilemma by elaborately justifying Orestes’ matricide. This endorsement reflects the early fifth-century Athenian view of revenge as the necessary solution to a wrong. Burnett [...] points out that this attitude gradually lost favor in the long Peloponnesian War (431-404 BCE) and concomitant political strife, when retaliation became so common as to threaten civic order. Against this contemporary background, neither Euripides’ nor Sophocles’ play justifies the matricide.” (Roisman 2017: 170-1).

¹⁵³² “Aeschylus’ *Libation Bearers* is dated to 458 BCE, Sophocles’ *Electra* less certainly to between 418 and 410 and Euripides’ *Electra* to either 422-417 or 415-413. Scholars still debate the order of Sophocles’ and Euripides’ plays because their many similarities and echoes suggest that one of them either was influenced by or responding to the other.” (ibid. 167). Cfr. Lloyd 2005: 31; Morwood 2016: 60; Sacconi 2012: 18-9.

¹⁵³³ “The myth subject of tragedy belonged to a consciously or unconsciously distanced world of heroes and heroic actions which exemplified unquestioningly the old aristocratic code of values. In writers like Pindar and Aeschylus the heroic grandeur was part and parcel of the myth, giving a glamorous, associative aureole to actors and actions which might in themselves be sordid. By deglamorizing the myth, by presenting the story with characters who often behaved as if they were contemporary Athenians and not distanced heroes, Euripides openly challenged the values on which the myth tradition was founded and with which its rationale seemed to cohere.” (Arnott 1993: 206).

¹⁵³⁴ “The action of Sophocles’ play takes place in the city of Argos in front of the royal palace, that of Euripides’ play in the country in front of a farmer’s cottage. In choosing the locations they did, each playwright availed himself of the conventional conceptions of the place. The city was conceived of as a place of education and culture; of government, law and civic engagement, but also of sophistry, immorality, and political conniving and betrayal. The country was associated with ignorance and uncouthness, but also with honest simplicity [...]. In setting his play in the country, Euripides brought both the characters and actions into the realm of the mundane. His setting is thus a significant departure not only from Aeschylus and Sophocles, but also from the norm of classical Greek tragedy, which was consciously removed from the everyday to a grander realm, where greater-than-life characters carried out extra-ordinary deeds.” (Roisman 2017: 171).

¹⁵³⁵ “Sophocles’ *Electra* is alienated from her rightful place in the royal house without being banished from it. Her continued presence there, albeit as a moral outsider, at least allows her to conduct her campaign of continually confronting her father’s killers with their crime. Euripides’ *Electra* has been even more disempowered, and can therefore do no more than vent her feelings to the gods and to the shade of her father. For that reason she carries a pot to fetch water from the spring (54-6). She is not required to perform this menial task, but it does afford her an opportunity to unburden herself out of doors by crying out to her father’s spirit and calling the gods to witness Aegisthus’ and her mother’s hubris (54-63). Her self-pity is not only acceptable in the culture and in the genre of tragedy, but expected. The disempowerment of Agamemnon’s children reflects adversely on him and contributes significantly to the total evil of the situation.” (Lawrence 2013: 271).

¹⁵³⁶ Vid. Roisman 2017: 171.

conflito trágico na primeira parte do prólogo¹⁵³⁷ senón que se nos presenta como un símbolo da sinxeleza e a pureza moral nun mundo marcado polo odio e a xenreira¹⁵³⁸, actuando case como unha metonimia do contraste entre a vida rural e unha vida na cidade que na obra de Eurípides adquire connotacións máis negativas que positivas¹⁵³⁹ (aínda que esta diverxencia ética entre os dous ámbitos se dilúe conforme avanza o drama¹⁵⁴⁰).

Eurípides logra que os seus heroes e heroínas experimenten as vicisitudes da vida real, máis próxima á realidade cotiá do espectador do seu tempo que ao hipoteticamente glorioso pasado mítico, e a vinganza contra Existo e Clitemnestra adquire un novo sentido atendendo a esta humanización. O primeiro é asasinado por Orestes dunha das formas máis sorprendentes e cruentas que se lle poderían atribuír a unha figura heroica¹⁵⁴¹ (asestándolle unha puñalada pola espalda durante un sacrificio ás Ninfas¹⁵⁴²) e logo o seu cadáver é vilipendiado pola propia Electra¹⁵⁴³. Por outra banda, no tocante ao matricidio, os irmáns incorren nunha das faltas máis graves que se contemplan nos códigos éticos e/ou piadosos do mundo antigo ao dar morte á súa propia nai, un acto que en Eurípides non acha xustificación de ningunha clase e que nos permite ver a ambigüidade moral destes caracteres¹⁵⁴⁴. Precisamente, un dos aspectos máis interesantes

¹⁵³⁷ Vid. Eur. *El.* vv. 1-53.

¹⁵³⁸ Cfr. Do Deserto 1994: [111]-21.

¹⁵³⁹ As gabanzas de Orestes ao carácter nobre e honrado do labrego reflicten esta idea que desvincula as calidades humanas do poder ou da procedencia aristocrática (vid. Eur. *El.* vv. 367-400).

¹⁵⁴⁰ “At first the countryside –represented by the farmer– is a place of goodness and morality, while the city –represented by the royal couple– stands for evil, luxury and danger. The farmer is a “gentleman” (*aristos*, 382, to use Orestes’ description), rich in manners though poor in means, who respects the virginity of his high-born wife. [...] In contrast, Clytemnestra lives in a royal palace, the walls and floors of which are stained with her husband’s blood, amidst beautiful objects and richly dressed Trojan slave girls (314-18). [...] However, Euripides undercuts the antithesis even as he draws it. The Farmer speaks of the ignominy of poverty (34-9); Orestes describes poverty as a malady and a teacher of evil (375-6). The Farmer may be a paragon of natural virtue, but there is a sense that he is an anomaly even in the country. The supposed distinction between city and country, wealth and poverty is increasingly undercut as the play progresses. Electra initially seems to be part of the rural goodness. But when Orestes and Pylades arrive, she abandons the admiration and respect she had hitherto expressed for her Farmer-husband, refers to her marriage to him as “deadly” (*thanasimon gamon*, and equaling twice the death of Iphigenia, 247, 1092-3) and is contemptuous of his meager circumstances (408).” (Roisman 2017: 172-3).

¹⁵⁴¹ “Aegisthus is sacrificing to the Nymphs (785-6) in a ceremony which, like all rituals conducted by Agamemnon’s killers, is no more than a travesty in which the celebrant prays to hold onto his ill-gotten gains (805-8). Thus there can be no question of significant sacrilege on the part of Orestes. No ris there significant violation of hospitality (*xenia*) (779, 787-96, 831), since Orestes’ situation is precisely that of Odysseus in respect of the Suitors. In any case, neither the suitors in Homer nor Aegisthus here are legitimate hosts. Certainly Aegisthus seems pleasant enough as (spurious) host, but, as Hamlet knows, one can smile and be a villain. The murder itself is ugly with the vivid realism of a Euripidean messenger narrative, but, as we have seen, Orestes is forced to proceed by stealth, and one can admire the bold ruse by which he asks for a sharper sword after exploiting the *tuchē* of being invited to cut up the carcass. The *xenia* and corrupted sacrifice motifs lend a certain piquancy to the episode, but there is no need to think of them as producing any kind of moral aporia in the minds of the audience. Certainly the ugly realism of the killing undercuts conventional heroic expectations, but that is insufficient to undercut its morality. The matricide is similarly ugly in its realism, but in that case the revulsion it inspires, together with the enormity of the act in whatever circumstances, is sufficient to carry our moral judgement along with it [...]” (Lawrence 2013: 274).

¹⁵⁴² Vid. Eur. *El.* vv. 774-858.

¹⁵⁴³ Vid. Lawrence 2013: 274-5.

¹⁵⁴⁴ “The Euripidean Electra’s lack of moral integrity or understanding reflects the moral void of the play with the demise of traditional *eugeneia* and its replacement by the bleak materialism of a degenerate aristocracy. The characters are morally asleep; their thinking about the matricide before the deed is conventional; they have no real knowledge of their own feelings, nor have they thought through the morality of the issue. After the deed the reality is obvious enough to them, but the accompanying “self-knowledge” is of the most basic and elementary kind. Associated with the moral void referred to above is a new emphasis on amoral emotion as a determinant of attitude and action. The matricide is driven essentially by Electra’s hatred, but when the hatred evaporates during the matricide there is no moral commitment to motivate the deed. [...] This moral bankruptcy is reflected on the divine level. Apollo’s oracle appears a senseless anachronism and even the Dioscuri condemn it as the foolish utterance of a wise god (1245-6). The divine real mis reduced to incoherence. In the words of Gellie, “[i]t is hard to find the metaphysical dimension, the force out there that is cruelly hostile to man’s highest resolves. Instead there is only the inner disintegration that results from man’s inability to cope with his own emotional processes.” We note too that there has been no hint of divine support during the play – no ironical divine responses to prayers for deliverance and no prophetic dreams. Mossman would have it that “what is wrong with Electra and Orestes is not that they are not heroic, but that their heroism is horribly misdirected.” (ibid. 281).

da obra de Eurípides é esta ambigüidade que se estende á percepción dos propios personaxes. Especialmente no caso de Electra, é posible observar unha diferenza considerable entre as súas propias apreciacións e o que realmente se amosa ante ela. O retrato de Clitemnestra é un claro exemplo desta diverxencia entre o que considera a nosa heroína trágica (que debuxa unha pérfida e malvada figura maternal sen ambaxes) e o que a realidade mostra dun xeito máis gris e complexo¹⁵⁴⁵. E é esta Clitemnestra unha das grandes beneficiadas da interpretación eurípidea do mito¹⁵⁴⁶, en contraposición cunha Electra e un Orestes moralmente eivados e corrompidos polo odio.

3.22.3. Estrutura e liñas argumentais

A *Electra* de Manuel Lourenzo consta de catro actos nos que interveñen os personaxes principais que aparecen no hipotexto eurípideo (Electra, Orestes, o Labrego e Clitemnestra), aos que se engade a Pobre, que acompaña a Orestes e na que se mesturan as funcións que na obra de Eurípides correspondían a Pílates ou ao ancián. Suprímense de vez o coro de mulleres de Argos, o mensaxeiro e Cástor.

O primeiro acto (Lourenzo 1994: [1]-[5]) dá comezo cunha primeira escena (ibid. [1]-[2]) na que se presentan Electra e o Labrador. A coincidencia con Eurípides ao comezo da obra é notable, pois ábrese un prólogo cos mesmos personaxes que interviñan no texto do ateniense Porén, o desenvolvemento do diálogo cambia dun xeito considerable, pois este amósase máis repartido dende o principio, omitindo a longa intervención inicial do Labrego. Ao igual que no referente grego, Electra casa co labrego por iniciativa dos homicidas de Agamenón, aínda que Lourenzo deposita a maior parte da responsabilidade na súa nai Clitemnestra e non en Existo (ibid. [1]-[2]):

Ela matou a meu pai, degolouno. Por ela, pola sua crueldade meu irmán Orestes tivo de ser levado a outro país, cruzando os montes. E a min casa-me co labrador máis pobre do rincón máis afastado de Argos, para impedir que fillos meus ostenten rango e dignidade suficientes para vingar a meu pai.

O Labrego revélase como un personaxe nobre e de boas intencións que respecta profundamente a Electra e o seu rango nobre (“O meu afán é ver a terra libre un día, esta terra que labro e que

¹⁵⁴⁵ “Euripides’ presentation of Clytemnestra complements unproblematically the cameo of Aegisthus. There is the same kind of differences between Electra’s vivid and spiteful exaggerations and the more complex reality. Electra claims that she was expelled from the royal place by Clytemnestra (61), that Clytemnestra prefers her lover to her daughter (265; cf. 211 f.), being too preoccupied with her sexual attractiveness (1071 ff.) and the trappings of luxury (314 ff.). The truth is less simple, as we learn from Clytemnestra’s actions no less than from her words. Her showy entrance in a carriage attended by Trojan slaves (998 ff.) can be interpreted from the Electra viewpoint as evidence of a desire for luxury, but with equal justification it can be defended as the acceptable pomp of royalty. The accusation that Clytemnestra has little affection for her children, however, is twice shown to be false. Electra’s husband reveals that it was Clytemnestra who rescued the adolescent Electra from the threat of death (28 ff.), and Clytemnestra cares enough for her daughter to visit her when Electra is reported to have had a baby. During this visit Clytemnestra is notably worried about Electra’s physical appearance (1107 ff.) and not about her own. Worry, in fact, is a dominant factor in Clytemnestra’s emotional make-up: worry about her past actions (1105 f., 1109 f.), disquiet about Orestes and the future (1114 f.), worry about what people are saying of her relationship with Aegisthus (643 ff.). To all this Electra appears blind. (Arnott 1993: 209).

¹⁵⁴⁶ “Uma breve reflexión sobre a *Electra* de Eurípides, sem que se entre, pelo menos assumidamente, na *vexata quaestio* da cronologia relativa entre a de Sófocles ea deste dramaturgo, leva-me a pensar que ela assinala um momento de reflexión dramática eurípidiana sobre Clitemnestra e sobre a tradición do tratamento da figura que se foi criando na tragédia. O racionalista Eurípides teria começado aqui um estudo para entender as razóns e a posición desta mulher – o que completaria, com éxito e originalidade, em *Ifigénia em Aulide*. [...] A figura de Clitemnestra, aínda que nño isenta do envolvimento no uxoricídio, presenta-se suavizada, em relación à tradición (e particularmente à sofocliana, se acaso a de Sófocles é anterior). A sua “culpa” presente nño está tanto na convivência com a crueldade de Egisto, quanto na fraqueza e incapacidade de se lle impor, quanto ao estatuto dos fillos e ao seu próprio estatuto.” (Fialho 2017: 236-8).

me queima as mans. E a ti, ver-te no teu asento de princesa.¹⁵⁴⁷”), ata o punto de non ter relacións sexuais con ela nin permitirlle traballar no agro, como sucedía na *Electra* de Eurípides. Na conversa co seu esposo, Electra menciona que a Pobre asegura ter visto no cemiterio unha sombra vagando que se axeonllou ante a tumba de Agamenón, feito que coincide co aniversario de Orestes (e que na reescrita de Lourenzo se sitúa nun primeiro de novembro) e que fai que Electra sospeite que Orestes podería ter regresado (“O aniversario de Orestes. [...] Ao mellor a visión era certa. Esa sombra podía ser Orestes que regresa a Argos... Podía ser el ou podía non sé-lo. [...] Se ese home é Orestes, estará acampado ali.¹⁵⁴⁸”). O Labrego promete enterarse mellor de todas esas informacións antes de comezar a xornada.

Na segunda escena (ibid. [2]-[3]) a Pobre guía a Orestes cara a ruínosa casa na que viven Electra e o Labrego. Orestes sente mágoa de súa irmá e séntese tamén estraño ao regresar a unha patria que non reconece como propia e cun destino que se lle antolla demasiado grande (ibid. [3]):

Hai moita confusión en min. Criei-me lonxe. E ninguén me falou da vella Argos, só das miñas obrigas. Dixeron-me que tiña que voltar para salvar a terra do goberno dos tiranos. Levan-me até a fronteira, din-me por onde teño de cruzá-la e a que hora. Eu obedezco. Entro a escuso, na noite, como un criminal, pasando a raia polas furnas que coñecera de neno.

A escena terceira (ibid. [3]-[4]) céntrase no encontro entre os dous irmáns sen que Electra reconeza a Orestes. Facéndose pasar por un forasteiro sen máis, Orestes dille a Electra que trae unha mensaxe do seu irmán, quen non está morto como todos cren. Electra resístese a crelo pero finalmente infórmao de toda a situación para que llo transmita a Orestes xunto co seguinte rogo: que volva para vingarse e restablecer a orde (“conta-lle a meu irmán como vivo, grácias a Clitemnestra. Fala-lle desta casa, da roupa que levo, destas mans peladas. E asemade, conta-lle a vida opulenta que ela leva con Existo, mentres Agamenón apodrece nunha sepultura miserábel.¹⁵⁴⁹”).

Na cuarta e última escena deste primeiro acto (ibid. [4]-[5]) prodúcese a anagnórise. Grazas á intervención da Pobre, Electra reconece a Orestes por unha vella cicatriz (“Non lembras cando perseguíades unha corza, e teu irmán caíra contra un cóio e fendera a mamela esquerda? Aínda debe levar esa marca o bon de Orestes Por máis que eu, que lle dei o leite primeirizo, non precisei de tal sinal para o reconecer.¹⁵⁵⁰”).

O segundo acto da obra (ibid. [5]-[7]) abre coa preparación da vinganza na súa primeira escena (ibid. [5]), “os homes arman-se con fouces” para ir á procura do usurpador Existo (“Os homes van alá. Teñen un só obxectivo: a cabeza de Existo.¹⁵⁵¹”) mentres as mulleres, principalmente Electra e a Pobre, agardan na casa. Electra pídelles á Pobre que faga acudir axiña a Clitemnestra onda ela baixo o falso pretexto de que está de parto (“Ti busca Clitemnestra e dá-lle un recado de meu. Di-lle que estou de parto e que a preciso ao meu carón.¹⁵⁵²”). Electra fica soa na seguinte escena (ibid. [5]), na que dá forma a un monólogo completamente orixinal desta reescrita (ibid. [5]):

¹⁵⁴⁷ Lourenzo 1994: [1].

¹⁵⁴⁸ Ibid. [2].

¹⁵⁴⁹ Ibid. [4].

¹⁵⁵⁰ Ibid. [5].

¹⁵⁵¹ Ibid. [5].

¹⁵⁵² Ibid. [5].

Alá van todos. O mundo inteiro vai en Argos, para a festa da liberación. Noite feliz, que nos trais os rumores da foliada derradeira. É a danza de Existo, o saúdo brutal da súa danza demoniaca. O tirano está bébedo. Encasqueta a súa máscara cornada para a orxia dos fornícios. Todo o que el patrocina é brutal, tén o ritmo das troulas primitivas, cando os homes se descuartizaban pola fêmia e o inimigo zugava os miolos do inimigo para sorber a súa forza. Esa praza sanguenta agora é Argos. Ese enxame de laios que nos chega a cavalo das sombras é o xemido impotente das vítimas do fanfarrón maiúsculo. Estertores. Argos manda estertores, non máis, do seu bandullo apodrecido. A agonía das fêmias, sempre a agonía das fêmias. Na festa do Castrón non tocan outra melodía. [...] Non temos amigos. Xá non restan en Argos camaradas que nos lembren. De min non saben se son viva ou morta. De Orestes pensarán que se perdeu na noite dos exílios. Estamos sós, completamente sós, no cu do mundo. Mandan-nos unha brisa e desaparecemos. [...] Non, non estamos sós. Están os nosos homes, dúas fouces contra a Máscara. Está Orestes, o Príncipe, para matar as nosas agonías.

A escena terceira (ibid. [5]) carece de diálogo, mais descríbese nun acoutamento o axustizamento de Existo por parte do Labrador e de Orestes (ibid. [5]):

Argos. Noite de festa. Trás o deslumbramento das fogueiras, á sombra dos arcos, o corpo nu de Orestes reclama a ferocidade do Castrón. A Máscara aproxima-se, atraída pola danza principesca. Os corpos xuntan-se nun ritmo único, selvaxe. Brilla a fouce no cinto do novício. Unha segunda fouce, máis rotunda, fende nas costas do inimigo. O Labrador adiantou-se. O Castrón brama. Orestes non fai máis que rematá-lo. Cesa a orxia de repente, nun baño de sangue.

Na cuarta escena (ibid. [5]-[6]), regresamos á casa na que agarda Electra. Esta colle un colar que Agamenón trouxo de Troia para Clitemnestra e que esta última lle legou. Conta de lucilo cando acuda súa nai para espertar a súa rabia (“Lembrava-lle as suas carícias, cheirava-lle a Agamenón. Agora há ter que aturá-lo. Vou-no lucir na miña entrevista con ela. Quero que vexa brillar estes ouros, que sinta o ofuscamento destas pedras.¹⁵⁵³”).

A escena quinta (ibid. [6]) reelabora a típica escena de mensaxeiro da traxedia cun encontro entre Electra e a Pobre, na que esta última lle refire as últimas novas sobre a vinganza á súa dona, portando a cabeza do propio Existo. Porén, semella que o mérito da morte de Existo é do honrado labrego, que lle crava un fouciño polas costas a Existo para que logo Orestes o remate de fronte (ibid. [6]):

ELECTRA. – Mataron o traidor? Como o fixeron?
POBRE. – E como ian facé-lo? Con enganos.
ELECTRA. – Non importa. O único que espero é que me traian a cabeza de Existo.
POBRE. – [...] O príncipe Orestes baila moi ben. A súa danza da fouce fixo-se famosa.
ELECTRA. – Non sabía que Orestes danzase.
POBRE. – O carneiro picou de contado.
ELECTRA. – Que carneiro?
POBRE. – O Castrón. Existo. Ese home toleia polos rapaces.
ELECTRA. – Entón, caíu na trampa?
POBRE. – Grácias ao gancho.
ELECTRA. – A quen?

¹⁵⁵³ Ibid. [6].

POBRE. – A teu marido, o honrado labrador.
ELECTRA. – Non entendo.
POBRE. – Non hai moito que entender. Mentres Existo seducia Orestes, o teu labrador víu-lle por detrás e espetou-lle o fouciño nas costas... Fin da era de Existo.
ELECTRA. – Entón non foi Orestes quen o executou?
POBRE. – Sinto dicer-che que o golpe mortal foi o traseiro. Logo Orestes completou a obra por diante, para que non se dixese.

Orestes, o Labrego e o resto dos homes regresan logo de cumprida a vinganza na sexta escena (ibid. [6]-[7]). Orestes cre compensados todos os desagrazos coa morte de Existo e resístese a matar a Clitemnestra (“Clitemnestra non é perigosa de seu. [...] Ela aceptará o desterro, ou unha vida retirada.¹⁵⁵⁴”), o que provoca o rexeitamento de Electra e que esta mesma o bote da súa casa (ibid. [7]):

ORESTES. – Nós cumprimos o noso obxectivo liberando Argos.
ELECTRA. – Nós temos de cumprir con noso pai livrando á terra desa bruxa.
ORESTES. – Deixemos en paz a viúva. É máis doado perdoar do que ferir.
ELECTRA. – De que me falas?
ORESTES. – Pasaron moitos anos. O crime ese está reseco.
ELECTRA. – Fóra.
ORESTES. – Electra, pensa as cousas.
ELECTRA. – Fóra desta familia, desta casa.
ORESTES. – Xá tés unha cabeza. Para que verter máis sangue?
ELECTRA. – Volve para a tua pátria no extranxeiro, perde-te na inmensidade da tua vileza.

Electra toma a cabeza de Existo (que Orestes ofrece en primeiro lugar ao Labrador para que lle bote “esta miséria aos gorrinos¹⁵⁵⁵”) e abomínaa tal e como fai a Electra de Eurípides co cadáver do usurpador (“Miserábel. Sabes que arruinache a miña vida, deixando-me orfa para sempre?¹⁵⁵⁶”). Logo pídelle ao Labrador que leve a cabeza (“Vai e chanta esa merda nun pau, no camiño de Argos.¹⁵⁵⁷”) e, durante a ausencia do mesmo, na escena sétima (ibid. [7]), volve discutir con Orestes sobre a necesidade de matar a Clitemnestra (ibid. [7]):

ORESTES. – Un novo crime non resolve nada.
ELECTRA. – Resolve un vello crime.
ORESTES. – Morto Existo, o perigo esfumou-se.
ELECTRA. – Non tés outro argumento?
ORESTES. – Argos é libre. Xá podemos gobernar.
ELECTRA. – Pretendes gobernar con ela viva?
ORESTES. – Non vexo necesario que a matemos. Xá temos a cabeza do tirano.

Orestes bótase a durmir nos brazos de Electra, pechándose así o acto segundo. No acto terceiro (ibid. [7]-[11]), que consta dunha única escena, prodúcese o enfrontamento entre Clitemnestra e Electra, no que se dirimen as culpas de cada unha (ibid. [9]):

¹⁵⁵⁴ Ibid. [6].

¹⁵⁵⁵ Ibid. [7].

¹⁵⁵⁶ Ibid. [7].

¹⁵⁵⁷ Ibid. [7].

CLITEMNESTRA. – Eu perdín tres dos fillos que me deu teu pai. Ifixénia foi sacrificada nun rito supersticioso, Orestes foi-me arrebatado con argúcias, e ti foche apartada do meu lado por histérica. [...] Sempre me condenache pola morte de teu pai.

ELECTRA. – A ti e a teu amante.

CLITEMNESTRA. – Agamenón matou-me unha filla. Ti sabes o que iso significa? [...]

ELECTRA. – Non foi así. Ti non matache a meu pai por tan pouco.

CLITEMNESTRA. – A morte de Ifixénia parece-che pouco?

ELECTRA. – Havia outros motivos.

CLITEMNESTRA. – Por haver, havia todos os motivos.

ELECTRA. – Meu pai volta da guerra, e trai con el unha muller máis nova que che fai arder cos celos.

CLITEMNESTRA. – Aquela nena histérica que todo era ameazar-nos con prender-lle lume á casa?

ELECTRA. – Por iso a matache con el?

CLITEMNESTRA. – Falo en sério. Casandra era unha ameaza. Intentou abrasar-nos mentres dormíamos.

ELECTRA. – Di máis ben que intentou abrasar-te.

CLITEMNESTRA. – Xá sei que a xente fala mal de min, que teño unha fama espantosa.

ELECTRA. – De asasina a putanga, din-chas todas.

CLITEMNESTRA. – E sen embargo eu non matei a meu marido por un só motivo, nen por dous.

Lourenzo mantense moi fiel á estrutura do diálogo en Eurípides¹⁵⁵⁸ a pesar dos pertinentes cambios e da maior lixeireza e dinamismo no desenvolvemento do *agón*. Clitemnestra renega do seu amante (“Eu levava dez anos cadáver cando me empurrou ao leito. Daquela aínda pensava que podía seducir-me.” [...] Existo chamava-me estátua. E odiava-me, por ser-lle estátua.¹⁵⁵⁹”), insiste en que a súa infamante sona non acaba de corresponderse coa realidade, mais non por iso elude as consecuencias dos seus actos (“Non me exculpo. Sei quen son: Clitemnestra, a maldita.¹⁵⁶⁰”). Finalmente, Electra esgana a Clitemnestra co colar que Agamenón trouxo de Troia, concluindo así o acto. O dramaturgo galego amosa o asasinato en escena e fai que Electra sexa a única artífice do mesmo (mentres que en Eurípides eran os dous irmáns os que apuñalaban á nai fóra da escena¹⁵⁶¹).

O cuarto e último acto (ibid. [11]-[2]) inicia cunha primeira escena (ibid. [11]) na que a Pobre e o Labrego voltan para a casa agardando que as mortes dos tiranos lles traian paz e prosperidade. Nunha escena que nada ten que ver con Eurípides, semella que Lourenzo incorpora na mesma unha clara alusión ás repercusións dos magnicidios e dos cambios políticos bruscos, e como estes afectan ás capas máis baixas da sociedade (ibid. [11]):

LABRADOR. – Agora haverá paz, e pan nas casas.

POBRE. – A paz non sei onde a fabrican. Eu conformo-me con pan, e a poder ser, un pouco viño.

LABRADOR. – A fouce trouxo-nos a paz, e coa paz há chegar a fartura.

POBRE. – Os sonhos andan a bo prezo. Cando menos que nunca nos falten.

¹⁵⁵⁸ Vid. Eur. *El.* vv. 995-1145.

¹⁵⁵⁹ Lourenzo 1994: [10].

¹⁵⁶⁰ Ibid. [11].

¹⁵⁶¹ Vid. Eur. *El.* vv. 1165-76.

Na segunda escena (ibid. [11]-[2]), Orestes esperta e descobre o cadáver da Clitemnestra. Anóxase con Electra por non ter respectado a vida de quen lles deu a luz nin un pacto que el cría claro (“O noso trato non era matá-la.” [...] “Eu matei o usurpador, ti matache a miña nai.¹⁵⁶²”). Lourenzo suprime o elemento divino na reescita, así como a intervención do personaxe de Cástor, que na obra de Eurípides é quen informa a Orestes de que incorreu en ὕβρις e por iso vagará entolecido polas erinias, motivo polo que debe marchar e seguir as súas instrucións para expiar a súa culpa¹⁵⁶³. En cambio, na versión de Manuel Lourenzo, Orestes decide por si mesmo non ocupar o poder e marchar, arrependíndose de ter regresado para perpetrar un novo e execrable crime (ibid. [12]):

Levarei na conciencia a culpa de ter regresado para isto. [...] Estou farto de sangue e vacío de todo o demais. Todo chegou a un punto en que é preciso abandonar para seguir vivendo. [...] Cruzarei a fronteira e non serei ninguén. Quero non ser ninguén. Unha sombra, ou non tanto: o nome escuro dunha sombra... Unha mancha tan só, na inmensidade do camiño.

Electra enfurécese e renega do seu irmán, ao que acusa de “covarde” e “emigrante¹⁵⁶⁴”, pero acaba acompañándoo ao verse abandonada. Pasamos así á terceira escena (ibid. [12]), na que de novo aparecen o Labrego e a Pobre. Estes recollen o cadáver de Clitemnestra e láianse de ter axudado a Orestes e Electra, dado que non demostraron ter unha maior altura moral que a de aqueles aos que desprezaban e acabaron por asasinar (“A tua fouce non valeu para nada... Un cadáver na casa e a cabeza do outro espetada nun pau: eis o que nos deixaron.¹⁵⁶⁵”). Os dous humildes personaxes rematan abocados a continuar vivindo unha vida de penurias e traballo duro despois de desfacerse dos restos de Existo e Clitemnestra. A cuarta e última escena do acto e do drama (ibid. [12]) amosa á Pobre un pouco máis leda cos cartos que obtén do Labrador para o “responso” dos mortos (“Xa teño para o poeta. [...] Senón, quen nos ia facer a copla das desgracias?¹⁵⁶⁶”). Lourenzo deseña as dúas últimas escenas deste acto (que nada teñen que ver con Eurípides e son orixinais do propio autor) a modo de epílogo, achegando novos matices á relectura do mito e que se reflicten na reescrita, incluíndo unha chiscadela metaliteraria final á obra do propio dramaturgo galego (pois en *Romería ás covas do demo* tamén se encargaba unha copla que cantase as miserias e infortunios dos protagonistas¹⁵⁶⁷).

3.22.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

Na *Electra* de Manuel Lourenzo recupéranse moitos dos motivos característicos do hipotexto de Eurípides cunhas sempre notables diferenzas que achamos ben compendiadas no traballo de María Teresa Amado Rodríguez (2017: 24-5):

Estamos en la frontera de Argos, donde Electra vive su nueva vida casada con un labrador pobre, y a lo largo de la obra el espacio escénico representa alternativamente el interior y el exterior de la casa de la heroína. El mundo divino ha desaparecido, de modo que la responsabilidad de las acciones recae exclusivamente en los humanos, y también falta el coro, como es habitual en las recreaciones modernas de la tragedia

¹⁵⁶² Lourenzo 1994: [11].

¹⁵⁶³ Vid. Eur. *El.* vv. 1233-91.

¹⁵⁶⁴ Lourenzo 1994: [11].

¹⁵⁶⁵ Ibid. [12].

¹⁵⁶⁶ Ibid. [12].

¹⁵⁶⁷ Vid. Lourenzo 1975: 34-7.

clásica. Se prescinde de Píldes y del siervo de Orestes, que hacía las funciones de mensajero para contar los detalles de la muerte de Egisto, pues en esta versión el asesinato ocurre a la vista del público, aunque entre sombras, y la encargada de dar cuenta pormenorizada de los hechos es una “Probe”, antigua nodriza de los hijos de Agamenón, que además asume algunas características y funciones del anciano esclavo de Eurípides, también ausente en Lourenzo. Los acontecimientos, en líneas generales, siguen el mismo desarrollo que en la tragedia griega, pero la mano justiciera ya no es la de Orestes. Este personaje es ahora demasiado débil e indeciso para hacer efectiva la venganza y es el Labrador casado con Electra quien, absolutamente entregado a la causa de los príncipes, ejecuta a Egisto. A su vez es la hija la que ahoga con sus propias manos a una Clitemnestra que no ofrece resistencia alguna. También sorprende el nuevo final, justificado por el mensaje político que Lourenzo quiere transmitir. Aquí no hay Dióscuros que vengan a trazar el camino que han de seguir los hermanos, sino que tras los crímenes, las diferencias con respecto al asesinato de Clitemnestra suscitan una dura discusión entre ellos, que termina con Orestes decepcionado y huyendo de un lugar donde todo se resuelve con violencia, y Electra detrás de él reprochándole su cobardía.

Se ben o espírito da *Electra* do traxediógrafo ateniense impregna cada liña da reescrita do autor do Valadouro, que mantén o ambiente ruralizado, a Electra ofuscada e trastornada polo odio e o resentimento cara Clitemnestra e Existo, ao Orestes acovardado e dubitativo incapaz de tomar decisións por si mesmo, á Clitemnestra parcialmente indultada e chea de claroscuros ou ao Existo ausente e insubstancial, as innovacións introducidas son o suficientemente significativas como para non referímonos a esta nova *Electra* como unha mera adaptación e/ou paráfrase do drama grego. A recharacterización do Labrador, a inclusión da Pobre (que sintetiza e feminiza dous arquetipos servís do hipotexto eurípideo, Píldes e o ancián), a consumación da vinganza dos irmáns, máis explícita e violenta pero tamén máis grotesca, ou o epílogo final a cargo dos membros máis humildes do elenco (o Labrador e a Pobre) son algunhas das transformacións achadas máis importantes, cambios que obedecen ao proceso desmitificador dun texto co que, malia todo, non se perde o contacto en ningún momento e co que tamén se dan evidentes relacións de intertextualidade.

No inicio da reescrita do dramaturgo galego achamos a unha Electra moi semellante á de Eurípides, deshonrada e humillada a unha condición social inferior ao rango que por nacemento lle correspondería. Máis adiante, a nosa heroína refírelle a un Orestes que aínda non descubriu a súa verdadeira identidade todas as calamidades polas que pasa por culpa de Clitemnestra e Existo, nunha recreación da mesma pasaxe da *Electra* eurípidea, debidamente reelaborada para a ocasión (Lourenzo 1994: [4]):

Entón, conta-lle a meu irmán como vivo, grácias a Clitemnestra. Fala-lle desta casa, da roupa que levo, destas mans peladas. E asemade, conta-lle a vida opulenta que ela leva con Existo, mentres Agamenón apodrece nunha sepultura miserábel. Conta-lle como el se pavoneia nos desfiles, exhibindo a sua puta; ou como á noite, cheios como odres, baixan ambos ao río con unha lexión de adolescentes que os adulan e acarician; e como, trás o baño, no colmo da excitación, gustan de visitar a pobre tumba, profanando o monumento cos seus bailes e gritando-lle ao defunto: “Arriba Agamenón, rei das batallas. Deixa o leito, nugallán, e ven á orxia! Aquí están os corpos máis fermosos de Argos celebrando a podremia dos teus ósos! Só falta un:

teu benamado fillo Orestes. Onde vai ese covarde que non ousa defender a tua infame sepultura?" [...] Promete-me que lle has contar a Orestes estas novidades.¹⁵⁶⁸

Malia todo, a princesa agora desposada cun labrego, de quen acepta as súas sinxelas atencións como o aliado que é, reconece na conduta da súa odiada nai Clitemnestra un xesto compasivo que non se observaba no comezo da versión eurípidea (ibid. [1]):

ELECTRA. – Agora non pensava en meu irmán. Pensava nela.

LABRADOR. – Nela?

ELECTRA. – En miña nai.

LABRADOR. – Estás titiritando, volve ao leito.

ELECTRA. – Xa me pasará.

LABRADOR. – A mañá vén fría hoxe.

ELECTRA. – Sabes que me deu a vida dúas veces?

LABRADOR. – Dúas veces?

ELECTRA. – Unha, ao parir-me, e outra cando me livrou da ira de Existo. Ese animal quería eliminar-me.

LABRADOR. – Dúas razóns para lle estares agradecida.

ELECTRA. – Por outra parte, prohibiu-me a descendencia.

Aínda que con este acto Clitemnestra en definitiva salvou a vida da súa filla, o odio que Electra sente pola raíña é incorruptible e así se apreza no *agón* entre ambas que precede ao segundo magnicidio após o de Existo. Electra descarga toda a súa invectiva contra a súa propia nai sen atender a ningunha das razóns ou argumentos expostos por Clitemnestra, pois para ela é a única culpable de todos os males e desgrazas que rematan por destruír a familia atrida. Clitemnestra non conmove nin esperta nada nunha Electra decidida a acabar coa existencia da súa nai da forma máis atroz, aínda que a raíña apele unha vez máis ao sacrificio de Ifigenia e á implicación de terceiros nesta morte prematura e tan inxusta a ollos dunha nai (ibid. [9]):

¹⁵⁶⁸ λέγοιμι' ἄν, εἰ γρή-χρή δὲ πρὸς φίλον λέγειν- / τύχας βαρείας τὰς ἐξ ἄς κάμοι πατρός./ ἐπει δὲ κινεῖς τὸ ὄνομα, ἱκετεύω, ζένη, ἄγγελ' Ὀρέστη τὰς ἅ καὶ κεινοὺς κακά./ πρῶτον τὸ ἐν οἴοις ἐν πέπλοις ἀλιζομαι./ πίνω θ' ὄσφ βέβριθ', ὑπὸ στέγασί τε/ οἴαισι ναῖω βασιλικῶν ἐκ δωμάτων./ αὐτὴ τὸ ἐν ἐκμοχθοῦσα κερκίσιν πέπλους./ ἢ γυμνὸν ἔξω σῶμα κάστερήσομαι./ αὐτὴ δὲ πηγὰς ποταμίου φορομένη./ ἀνέορτος ἱερῶν καὶ χορῶν τηρωμένη./ ἀναίνομαι γυναῖκας οὔσα παρθένος./ ἀναίνομαι δὲ Κάστορ', ὃ πρὶν ἐς θεοὺς ἔλθειν ἐξ' ἐμνήστευον, οὔσαν ἐγγενή./ μήτηρ δ' ἐξ ἡ Φρυγίοισιν ἐν σκυλεύμασιν/ θρόνῳ κάθηται, πρὸς δ' ἔδραιοι Ἀσίδες/ δμοῖα στατίζουσ', ἃς ἔπερσ' ἐξ ὅς πατήρ./ Ἰδαία φάρη χρυσέαις ἐξευγμέναι/ πόρπαισιν. αἷμα δ' ἔτι πατρός κατὰ στέγας/ μέλαν σέσηπεν, ὃς δ' ἐκείνων ἔκτανεν./ ἐς ταῦτα βαίνων ἄρματ' ἐκφοιτᾷ πατρί./ καὶ σκῆπτρ' ἐν οἷς Ἑλληνιστὴν ἐστρατηλάτει/ μαιφόνοισι χερσὶ γανροῦται λαβών./ Ἀγαμέμνονος δὲ τύμβος ἡτιμασμένος/ οὔπω χόας ποτ' οὔδὲ κλῶνα μυρσίνης/ ἔλαβε, πυρὰ δὲ χέρσος ἀγλαϊσμάτων./ μέθη δὲ βρεχθεῖς τῆς ἐξ ἡς μητρός πόσις/ ὁ κλεινός, ὡς λέγουσιν, ἐνθρόσκει τάφῳ/ πέτροις τε λευεῖ μνημα λάινον πατρός./ καὶ τοῦτο τολζᾷ τοῦπος εἰς ἡτ' ἃς λέγειν./ ποῦ παῖς Ὀρέστης; ἄρά σοι τύμβῳ καλῶς/ παρὼν ἀμύνει; — ταῦτ' ἀπὼν ὑβρίζεται./ ἀλλ', ὃ ξέν', ἱκετεύω σ', ἀπάγγελον τάδε. (“Contarei, se é preciso –e é preciso contarlle a un amigo– os duros infortunios, os meus e os do meu pai./ E dado que me impeles a falar, rógome, forasteiro./ que lle transmitas a Orestes os meus males e os de aquel./ Primeiramente, con que clase de roupaxes ando./ que cantidade de sucidade teño enriba, e baixo que teitos/ vivo vindo eu de reais pazos./ Fago a miña propia roupa co tear./ pois do contrario non tería nada que poñer e andaría co corpo espido./ Eu mesma vou pola auga ao río./ Non participo nas festas nin nos coros./ fuxo das mulleres por ser virxe/ e avergónome ante Cástor, con quen, antes de converterse nun deus./ estaba prometida por ser da súa mesma familia./ Namentres, a miña nai, rodeada de desposos fríxios./ senta no trono e xunto aos asentos sitúanse/ as escravas asiáticas que capturou o meu pai./ e os mantos do Ida presos con broches dourados./ Mais o sangue do meu pai aínda segue descompoñéndose/ sobre o teito negro e, mentres, aquel que o matou/ paséase constantemente de aquí a alá co carro do meu pai/ e porta o cetro co que este comandaba os helenos/ orgullosamente coas mans manchadas de sangue./ A tumba de Agamenón, deshonrada./ nunca recibe libacións ou pólas de mirto/ e o altar está seco de ofrendas./ Embriagado co viño, o esposo da miña nai./ “o ilustre”, segundo lle din, salta sobre a súa tumba/ e lanza pedras contra a lápida do monumento ao meu pai./ e mesmo ousa dirixir contra nós palabras coma estas:/ “Onde está o teu fillo Orestes? Acaso está aquí presente/ e defende nobremente a túa tumba?” Así o aldraxan na súa ausencia./ Así que, ouh, forasteiro, rógome que lle transmitas estas novas.”) (Eur. *El.* vv. 300-32).

E cando souben eu que ia morrer, se ma levaron con enganos? Porqué non culpas a teu tío Menelau? Fixo el un xesto para salvar Ifixénia? Nengun. O único que lle importava a Menelau era recuperar a esposa que lle fora arrebatada tan abertamente. Entrou-lle moita présa, de sutaque. Dicia-se que Helena era feliz en Tróia co seu novo amante, e Menelau entrou en cólera. Sentia-se estafado por Helena. Que ironia, reparar na muller por vez primeira cando lla arrebatan, e liar unha guerra para disolver a cornamenta con arrautos militares. El si que podía ter salvado Ifixénia e toda a xente que morreu en Tróia. Mais a ofensa era grande, e havia que deitar un escarmento. E non se lle ocorre outra cousa que chamar a seu irmán, teu pai, e darlle o mando da valente expedición. De aí a pedir-lle o sacrificio de Ifixénia havia un paso. E teu pai deu-no, para leccionar a tropa. Unha filla era o máis que podía ofrecer un militar que se prezase, como exemplo de afouteza.

Electra tamén amosa a súa cara máis cruel e excesiva cando ten nas súas mans a cabeza de Existo, un momento de gran intensidade dramática que adentra á heroína no seu lado humano máis escuro e no que Lourenzo volve establecer un diálogo directo co hipotexto euripideo. Aínda que con certas diferenzas de calado con respecto a Eurípides, a Electra de Lourenzo tamén condena as nupcias de Existo con Clitemnestra e o seu modo de vida descarado e inapropiado, feitos polos que, segundo ela, recibe o seu merecido castigo (ibid. [7]):

Miserável. Sabes que arruinache a miña vida, deixando-me orfa para sempre? Pensavas que ias seducir miña nai, cando ela só lle é fiel a un ser chamado Clitemnestra, a unha muller tan fragmentada que nas suas traizóns non distinguía a cualidade das suas vítimas? Podía cair o ser máis adorado, que en segredo aborrecía, ou o máis aborrecido, que adorava tenramente. Quen entendeu nunca a miña nai? [...] Inocente. Cuidavas que ias ser feliz tendo por compañeira a asasina dun home glorioso, que podía facer outro tanto contigo, que non eras tan glorioso, xustamente porque non o eras? Ela enganou-te con riquezas, converteu-te nun escudo que a amparase fronte ás iras populares. Así, mentres ti detentavas o poder, ela asomava como vítima da tua avaricia, conservando-se indemne até a seguinte transición.¹⁵⁶⁹

¹⁵⁶⁹ ἀπόλεσάς με κώρφανήν φίλου πατρὸς/ καὶ τόνδ' ἔθικας, οὐδὲν ἠδίκημένος./ κάγημας αἰσχροῦς μητέρ' ἄνδρα τ' ἔκτανες/ στρατηλατοῦνθ' Ἑλλήσιν, οὐκ ἔλθων Φρύγας./ ἐς τοῦτο δ' ἤλθεσ ἀμαθίας ὥστ' ἤλπισας/ ὡς ἐς σέ ἐζ ἡν δὴ μητέρ' οὐχ ἔξοις κακῆν/ γήμας, ἐμοῦ δὲ πατρὸς ἠδίκεις λέχη./ ἴστω δ', ὅταν τις διολέσας δάμαρτά του/ κρυπταῖσιν εὐναῖς εἴτ' ἀναγκασθῆ λαβεῖν./ δύστηνός ἐστιν, εἰ δοκεῖ τὸ σωφρονεῖν/ ἐκεῖ τ' ἐν αὐτῇ οὐκ ἔχειν, παρ' οἷ δ' ἔχειν./ ἄλγιστα δ' ἴφκεις, οὐ δοκῶν οἰκεῖν κακῶς./ ἦδησθα γὰρ δῆτ' ἀνόσιον γήμας γάμον./ μήτηρ δὲ σ' ἄνδρα δυσσεβῆ κεκτημένη./ ἄμφω πονηρῶ δ' ὄντ' ἀνηρείσθον τύχην./ Ἰ κείνη τε τὴν σὴν καὶ σὺ τοῦκείνης κακόν./ Ἰ/ πᾶσιν δ' ἐν Ἀργείοισιν ἤκουες τάδε./ Ὁ τῆς γυναικός -οὐχὶ τάνδρος ἢ γυνή./ καίτοι τόδ' αἰσχρόν, προστατεῖν γε δωμάτων/ γυναικά, τῆ τὸν ἄνδρα: κάκεινους στυγῶ/ τοὺς παῖδας, ὅστις τοῦ τ' ἐν ἄρσενος πατρὸς/ οὐκ ὠνόμασαι, τῆς δὲ μητρὸς ἐν πόλει./ ἐπίσημα γὰρ γήζαντι καὶ μεῖζω λέχη/ τάνδρος τ' ἐν οὐδεῖς, τῶν δὲ θηλειῶν λόγος./ ὁ δ' ἠπάτα σε πλεῖστον οὐκ ἐγνωκότα./ ἠὔχεις τις εἶναι τοῖσι χρήμασι σθένων./ τὰ δ' οὐδὲν εἰ τῆ βραχὺν ὀμιλήσῃα χρόνον./ ἢ γὰρ φύσις βέβαιος, οὐ τὰ χρήματα./ ἢ τ' ἐν γὰρ αἰεὶ παραμένουσ' αἴρει κακά./ ὁ δ' ὄλβος ἀδίκως καὶ μετὰ σκαιῶν ξυνῶν/ ἐξέπτατ' οἴκων, σμικρὸν ἀνθήσας χρόνον./ ἂ δ' ἐς γυναικάς -παρθένω γὰρ οὐ καλὸν/ λέγειν- σιωπῶ, γνωρίμως δ' αἰνίζομαι./ ὕβριζες, ὡς δὴ βασιλικούς ἔχων δόμους/ κάλλει τ' ἄραρῶς. ἀλλ' ἐμοιγ' εἴη πόσις/ τῆ παρθενωπός, ἀλλὰ τάνδρειου τρόπου./ τὰ γὰρ τέκν' αὐτῶν Ἄρεος ἐκκρεμάννυται./ τὰ δ' εὐπρεπῆ δὴ κόσμος ἐν χοροῖς μόνον./ ἔρρ', οὐδὲν εἰδῶς ὢν ἐφευρεθεῖς χρόνῳ/ δίκην δέδωκας. (“Acabaches comigo e deixáchesnos orfos do noso amado pai/ aínda sen ter sufrido ti ningún dano./ Casaches vergoñosamente coa miña nai e mataches o home/ que comandou aos helenos, sen ter ido ti a Frixia./ Chegaches a tal grao de insensatez que agardabas/ non ter a miña nai a mal contigo./ casando con ela, e deshonrachas o leito do meu pai./ Has de saber que cando alguén busca a ruína dunha esposa/ deitándose en segredo con ela, e logo se ve forzado a desposala/ é un incauto se cre que a virtude/ que non tivo antes a terá nun futuro canda el./ Vivías miseravelmente, aínda que ti creras que non vivías mal./ posto que xa entón sabías que contraeras un matrimonio ilícito/ e a miña nai tamén sabía que tomara contigo un esposo indigno./ Sendo ambos malvados obtivestes cada un a sorte do outro./ ela a túa e ti o mal dela./ En toda Argos escoitabas o seguinte: “o home da muller” e non “a muller do home”./ E isto é ben vergoñento, que a muller mande na casa/ e non o home. Odio aqueles/ fillos que non son coñecidos na cidade/ polo nome do seu pai, senón polo da nai./ Ao contraer un matrimonio notable e superior/ ningún recoñecemento é para o home, senón para a muller./ E o que te enganaba, sobre todo, ignorante de ti,/ é te gababas de ser alguén polo poder das túas riquezas./ mais estas non son nada, só unha compañía efémera./ A natureza é constante, non así as riquezas./ Aquela, que sempre permanece, afasta todo mal./ mentres que a riqueza

O caso de Orestes resulta aínda máis rechamante, pois Manuel Lourenzo convérteo nun heroe banalizado, ata o punto de que non é quen de levar a cabo por si mesmo o plan de vinganza. As dúbidas e a confusión iniciais, enerxicamente condenadas pola súa irmá Electra, conducen á máis palmaria covardía á hora de dar cumprimento a este plan e executar aos seus inimigos¹⁵⁷⁰, sendo o Labrego o que toma a iniciativa contra Existo (Orestes só o remata¹⁵⁷¹) e sendo Electra a que fai o propio contra Clitemnestra ante a tallante negativa do seu irmán a acabar coa vida da súa nai (“Clitemnestra non é perigosa de seu. [...] Xá tés unha cabeza. Para que verter máis sangue?”¹⁵⁷²). Dun xeito aínda máis esaxerado que na obra de Eurípides, Electra idealiza a figura heroica do seu irmán, resultando non ter absolutamente nada que ver co agardado no momento xusto de pasar á acción. E mesmo coa vinganza consumada, Orestes négase a permanecer en Argos e volve escapar, esta vez das consecuencias dos seus actos e deixando tras de si un baleiro de poder que tampouco Electra é quen de encher, pois segue ao seu irmán nunha fuxida cara adiante na que están completamente só (Lourenzo prescinde dos Dioscuros, que guían o destino final dos irmáns na adaptación de Eurípides¹⁵⁷³). A patria que deixa Orestes apenas difire da que teme atopar cando se aproxima á mesma ao comezo da obra¹⁵⁷⁴.

No que atinxe a Clitemnestra, esta amósasenos na súa versión menos perversa e arquétipicamente malvada, profunda e definitivamente humanizada (Amado Rodríguez 2017: 25-6):

La Clitemnestra de Lourenzo es un personaje más complejo y de mayor hondura psicológica que el de Eurípides y, aunque en su diálogo con Electra confiesa las mismas culpas y esgrime los mismos argumentos (9), su discurso va más allá, y ante los insultos de Electra, abre su corazón que desborda el sufrimiento acumulado durante una vida de humillaciones junto a Agamenón, para manifestar que la muerte de Ifigenia y la presencia de Casandra no son más que las últimas que ha recibido de él, las que han trascendido, pero en su vida con el Atrida, dice Clitemnestra, “hai un monte de ofensas inseridas na miña condición de esposa e muller” (9). [...] La

obtida inxustamente e con aliados sinistros/ escapa voando da casa, logo de florecer por moi pouco tempo./ No tocante ás mulleres, pois non lle cómpre a unha doncela falar, gardarei silencio. Mais o que insinuarei sería doado de entender./ Eras desmesurado, ao ter un pazo real/ e estar provisto de beleza. Pero pola miña parte non quixera ter un esposo/ con aspecto feminino, senón de carácter viril,/ pois os fillos destes son devotos de Ares/ mentres que os ben parecidos só serven de adorno nos coros./ Vaite! Pois ao non saber nada daquilo polo que foches descuberto,/ co tempo, pagaches o prezo.” (Eur. *El.* vv. 914-53).

¹⁵⁷⁰ “Orestes e Electra, os fillos vingadores, manteñen actitudes diferentes. Electra, á que simbolicamente se nos amosa a cotío indo e vindo “camiño da fonte”, é a sede desmesurada da vinganza, a súa determinación, implacable, é frecha que non vacila cara a consecución do seu fin: matar ós asasinados do seu pai, ós usurpadores Existo e Clitemnestra. Nembargantes Orestes está marcado pola vacilación, criado como trasterrado ó que se lle aprende o que ha facer, non se define como ser ata o instante da decisión. Orestes é a busca da patria que el levou dibuxada na súa memoria [...]. Orestes representa a busca, mais tamén a dúbida.” (Golán García 2001: 227).

¹⁵⁷¹ “Sinto dicer-che que o golpe mortal foi o traseiro [o do Labrego]. Logo Orestes completou a obra por diante, para que non se dixese.” (Lourenzo 1994: [6]).

¹⁵⁷² Ibid. [6]-[7].

¹⁵⁷³ Vid. Eur. *El.* vv. 1233-359.

¹⁵⁷⁴ “Que ruína o monumento ao herói de Tróia. Unha pedra fendida e nengunha inscrición. Aquela é a sepultura dun rei? Aquel leito de terra batida que só os escorpións visitan? Logo busco a morada de Electra. Esquivo as patrullas da madrugada, e mesmo as pobres xentes que van para os seus labores. Tiro por vellas estradas, por carreiros esborrados para evitar os encontros. Cando nunha revolta dou contigo, saúdo e sigo o meu camiño, sen recoñecer-te. Na miña testa aniñan pensamentos mouros. Sei cal é a miña obriga, mais ignoro por onde comezar. Descoñezo a miña situación, como príncipe e como xusticieiro. Estou cheo de raiva. Pergunto-me que fago aquí, cal é a miña misión neste universo desolado. A terra fede. As xentes son receosas, como lontras asustadas. E este óco imundo é a miña patria? Este sumidoiro? Espanta-me o que sigo percibendo: silencio, desconfianza nas olladas. Busco a casa de Electra, mais temo o que podo achar. Temo dar cun ser torturado, deforme, como os monstros das nosas vellas lendas.” (Lourenzo 1994: [3]). Manuel Lourenzo reelabora aquí moi libremente as palabras que Orestes dirixe a Pilades ás portas de Argos no inicio da *Electra* de Eurípides (vid. Eur. *El.* vv. 82-111.).

Clitemnestra de Eurípides ya dejaba constancia de la situación de discriminación que sufren las mujeres¹⁵⁷⁵, la de Lourenzo además muestra los efectos provocados en su ánimo por esta situación, la desesperación de verse anulada, ignorada y maltratada por su condición femenina.

Os matices conferidos ao personaxe na reescrita de Manuel Lourenzo permítennos falar de Clitemnestra como unha muller violentada e desprezada polo mero feito de ser muller, que se ve involucrada nos crimes e argucias emprendidos polo seu amante tan involuntariamente como soportou as ofensas e humillacións do seu primeiro esposo. A Clitemnestra de Lourenzo está atrapada nunha espiral de violencia patriarcal na que os seus desexos e vontades se ven constantemente reprimidos e na que toda dignidade como raíña, como esposa ou como nai se elimina de vez, tamén ao carón do seu novo cónxuxe¹⁵⁷⁶. E está tremendamente soa e illada¹⁵⁷⁷, sendo incapaz de espertar ningún tipo de empatía na súa propia filla, obsesionada con vingar o asasinato de Agamenón sen atender ao trato inxusto que este puido ter dado á súa nai e sen comprender as causas últimas dos padecementos de Clitemnestra (Lourenzo 1994: [9]-[10]):

Hai un monte de ofensas inseridas na miña condición de esposa e de muller. A xente que me ódia ignora as que houven de pasar na miña convivéncia con un home que me desprezava, que matava os meus fillos, que metía amantes na miña cama, que o menos infernal que me facia era ignorar-me. Iso non xustifica que o matase, ben o sei. Tirei-lle a vida cruelmente, coa brosa máis afiada. Podía té-lo abandonado, ou, no meu desespero, suicidar-me, e non sería tan aborrecida. Mais eles, os meus xiúces, o povo de Argos, non me negan o pan por asasina. Eles xulgan a muller, e condenan en min a muller, igual que antes fixeran con Helena. Miña irmá condenou-se por seguir un amante que a adorava; eu perdin-me por executar un home que me desprezava. En min condenan a muller, non o delito. Se a morta fose eu, e el o asasino, ten por certo que o havia exculpar. Pensa por un momento que, no canto de Helena, o raptado fose Menelau, e que eu, para salvar a honra de miña irmá, sacrificase un fillo do meu sangue. Como pensas que ia reaxir teu pai? Aplaudindo-me o xesto? Ou matando-me? Entón, porqué non o ia poder facer eu? Resposta: ti non podías facé-lo por que ti es unha muller.¹⁵⁷⁸

¹⁵⁷⁵ Un claro exemplo disto é a distinta visión social que se ten das relacións extramatrimoniais en función de se son buscadas pola esposa ou polo esposo, algo que Clitemnestra denuncia enerxicamente: *τ ὄρον τ ἐν οὖν γυναῖκες, οὐκ ἄλλως λέγω: / ὅταν δ', ὑπόντος τοῦδ', ἀμαρτάνῃ πόσις / τᾶνδον παρώσας λέκτρα, τ μειῖσθαι θέλει / γυνὴ τὸν ἄνδρα χᾶτερον κτᾶσθαι φίλον. / κάπει' ἐν ἡτῖν ὁ ψόγος λαμπρύνεται. / οἱ δ' αἴτιοι τῶνδ' οὐ κλύουσ' ἄνδρες κακῶς.* (“En efecto, as mulleres somos un pouco insensatas, non digo o contrario. / Pero cando en tales circunstancias un esposo comete un erro/ rexeitando o leito da casa, a muller desexa/ imitar ao home e procurarse outro amante. / E logo sobre nós reloce os insultos, / mentres que os homes culpables disto xamais oen nada malo sobre eles.”) (Eur. *El.* vv. 1035-40).

¹⁵⁷⁶ “Clitemnestra ya no es la adúltera y la asesina despiadada, es el ser alienado que no busca asumir el papel de hombre, sino que la dejen ser persona y mujer [...]. Ante esto no nos queda sino sentir compasión por ella, y más todavía cuando a través de sus palabras conocemos su desgraciada vida con Egisto. No estamos ante una reina poderosa que buscó en ese hombre al amante y al cómplice de sus ambiciones, sino ante la mujer débil y humillada que ha pasado de un maltratador a otro. Porque, aunque no aparece en escena, igual que el de Eurípides, a este Egisto de Lourenzo lo conocemos a través de las palabras de Electra, que describe a un ser vicioso y depravado, transgresor de todo principio religioso y moral y adicto a las orgías donde corre el vino y se practica sexo sin ningún tipo de límites.” (Amado Rodríguez 2017: 26).

¹⁵⁷⁷ Vid. Golán García 2001: 228-9.

¹⁵⁷⁸ No último tramo desta intervención, obsérvase como Manuel Lourenzo reelabora o mesmo exemplo co que Clitemnestra trata de xustificarse unha vez máis ante Electra: que sucedería se fose Menelao e non Helena quen fose raptado. De novo a raíña incide nas desigualdades que afectan ás mulleres e á dobre moral coa que se xulgan determinados actos en función de se son levados a cabo por homes ou por mulleres: *εἰ δ' ἐκ δόμων ἤρπαστο Μενέλεως λάθρα, / κτανεῖν τ' Ὀρέστην χρῆν, / κασιγνήτης πόσιν / Μενέλαον ὡς σώσαιμι; σὸς δὲ πῶς πατῆρ / ἠνέσχετ' ἂν ταῦτ'; εἶτα τὸν τ ἐν οὐ θανεῖν / κτεινοντα χρῆν τᾶτ', / ἐξ ἐ δὲ πρὸς κείνου παθεῖν; / ἔκτειν', ἐτρέφθην ἦνπερ ἦν πορευόμενον / πρὸς τοὺς ἐκεῖνῳ πολεμίους. φίλων γὰρ ἂν / τίς ἂν πατρός σου φόνον ἐκοινώησέ μοι;* (“E se Menelao fose raptado da súa casa en segredo, / tería que matar eu a Orestes para salvar/ a Menelao, o esposo da miña irmá? / Como tería soportado isto / o teu pai? Daquela non tería que morrer/ quen matou a miña

Por último, o Labrego e a Pobre marcan certo contraste co xa moi humanizado mundo heroico, pois cómpre non esquecer que tanto Electra, como Orestes, como Clitemnestra se nos presentan na obra de Lourenzo cunha facha moi diferente á que se lle supón aos grandes heroes e heroínas do mito. Aínda así, o Labrego (xa presente no texto euripideo) e a Pobre (creación orixinal de Lourenzo¹⁵⁷⁹), procedentes dun ámbito servil e raiano na marxinalidade, contrapóñense á raíña e aos príncipes como parte dun pobo utilizado e logo esquecido polos poderosos para acadar uns obxectivos que nada teñen que ver co interese común¹⁵⁸⁰. O final da obra amosa a incertidume que agora afunde a aqueles que crían estar axudando e participando nunha causa xusta (ibid. [12]):

POBRE. – A túa fouce non valeu para nada... Un cadáver na casa e a cabeza do outro espetada nun pau: eis o que nos deixaron. [...] Unha nunca chega a saber o que lles ronda aos que mandan. [...] Toda a vida servindo a esa xente e nunca as contas me cadraron. E iso que nós estavamos no bando dos legais.

LABRADOR. – Maldita guerra.

POBRE. – A guerra xá acabou hai ben anos.

LABRADOR. – Non para nós. [...] Mellor aquela guerra do que esta paz sen ofego. [...] Que todo siga igual depois do que levamos trafegado... Merda. Eu confiava neses dous. Como puderon atraizoar-nos? Electra non tiña queixa de min. Eu dei-lle pan e respeitei a súa dignidade. A fouce que matou Existo foi a miña [...]. Tanta léria coa casa patrucial, e logo, cando a teñen na gadoupa, os señoritos van-se de excursión. [...] Non o entendo. Xuro que non entendo.

POBRE. – Eu tampouco. Primeiro servín a Clitemnestra e logo á filla repuditada. Fun criada de dúas asasinas. Un fracaso total.

3.22.5. Recepción e interpretación da obra

A *Electra* de Manuel Lourenzo coñeceu unha moi aceptable difusión debido á súa representación e publicación en 1994. Porén, a desaparición da canle que amparou a saída do prelo do texto dramático, os *Cadernos da Escola Dramática Galega*, axiña a converteu nunha peza de difícil acceso a miúdo eclipsada por outras obras máis recoñecidas do seu mesmo autor. Pola banda académica achamos algunhas mencións que cómpre destacar, tanto as que insiren a análise individual da obra en investigacións máis amplas dedicadas a medir o impacto da Escola Dramática Galega e das súas actividades, a cargo de Carlos Caetano Biscaíño Fernandes

filla/ pero si tería que sufrir por el?!/ Mateino, recorrín aos seus inimigos,/ á única vía posible, pois quen dos seus amigos/ se tería aliado comigo no asasinato do teu pai?”). (Eur. *El.* vv. 1041-8).

¹⁵⁷⁹ “Especialmente importante polo que ten de novidoso é o personaxe da Pobre ou “a muller” [...]. A muller, que en palabras de Badiou (1994: 70) é “a ironía da comunidade”, desempeña unha función transversal, unhas veces actúa como coro, tralo que se agacha o pobo, outras como mensaxeira de Orestes e Electra, pero que tamén é quen de facer as veces de criado ó xeito da comedia. Un fio de humor, negro por suposto, atravesa de esguello o discurso tráxico abrindo as portas a novas interpretacións. Este humor negro ou retranca, en pequenas doses, é o contrapunto sutil quen de introducir unha brecha no discurso monolítico da tradición. Este personaxe, ó que debemos estar atentos pois aínda que se quere por en entredito e desvalorizar o seu discurso chamándoa “borracha” ou “tola” é, polo mesmo, portadora de verdade.” (Golán García 2001: 227)

¹⁵⁸⁰ “Eles [o Labrego e a Pobre] entréganse apaixonadamente, loitan, máchanse de sangue –é a fouce do Labrador que mata a Existo, Orestes só o remata– para seren finalmente abandonados á súa sorte. Estes personaxes, entón, que despuntan por riba da mensaxe tradicional, encarnan a obstinación do ser humano, a teima que non se detén xamais, aínda perdidas as esperanzas e malgastados os soños. *Electra* é a historia do fracaso do proxecto nacional, dun nacionalismo regresivo e sen visión de futuro. Electra só desexaba sangue e Orestes debatíase nunha loita que non sentía como súa.” (ibid. 228).

(2007)¹⁵⁸¹, Laura Tato Fontaiña (2006)¹⁵⁸² ou David García Vidal (2010)¹⁵⁸³, como as que se centran na obra de Lourenzo, no emprego que o dramaturgo galego fai do mito e as innovacións aplicadas ao hipotexto de referencia. Neste último grupo, achamos importantes reflexións de María Golán García (2001)¹⁵⁸⁴ e María Teresa Amado Rodríguez (2017)¹⁵⁸⁵.

Estas dúas últimas achegas inciden nunha interpretación máis política da obra, atendendo ao rol desempeñado polos dous personaxes que representan ás xentes do común fronte á realeza ostentada polos heroes e heroínas do mito: o Labrego e a Pobre, partícipes (e, no caso do Labrego, tamén man executora) dunha revolución frustrada polo egocentrismo e individualismo dos seus líderes (Golán García 2001: 227-9):

A cuestión nacional planca ó longo de toda a obra. Liberar a patria, devolver a dignidade perdida ó pobo sometido de Argos-Galicia expulsando o tirano, é a consigna. Os personaxes do Labrador, marido de Electra, e a Pobre, nai de leite dos irmáns, desexan unha volta á antiga orde, que a caste de Agamenón, encarnada en Electra e Orestes recupere o lugar que lles pertence por sangue. [...] *Electra* é a historia dun dobre fracaso, o nacional, espetado con furia na pregunta que Orestes, dorido, lle dirixe a Electra antes de abandonar a terra e que reverbera como un eco “E que cousa é unha pátria?”, e é o fracaso tamén dos dereitos da muller. Instaurase nun mundo no que a esperanza non existe e no que o trágico é, xa que logo, o espacio no que se representa a anguria e a obstinación do ser. Electra e Orestes abandonan como simples delinquentes. Clitemnestra entrégase a unha morte certa, só os personaxes do Labrego e a Pobre, voces do pobo, permanecen e subsisten rabuñando a terra ou “facendo a copla das desgracias” [...], en importante diálogo autorreferencial e metaliterario.

En efecto, a imaxe que Lourenzo ofrece das súas figuras heroicas dista moito de ser un paradigma da loita contra a opresión e as inxustizas e contra os usurpadores do poder lexítimo. Nada é o que parece nesta *Electra* na que o heroe chamado a reparar o agravio, Orestes, vacila constantemente e non pasa á acción por si mesmo; na que a odiada nai dos irmáns vingadores resulta ser unha vítima máis, unha muller maltratada incapaz de exercer o poder e que axiña acepta morrer a mans da súa propia filla ante o fastío que lle supón seguir soportando unha vida de humillación e submisión¹⁵⁸⁶, e na que Electra, cegada por un odio irracional e unha

¹⁵⁸¹ Vid. Biscaíño Fernandes 2007: 584-7.

¹⁵⁸² “Fronte á perversidade moral que representaban no mundo clásico Fedra, Medea e Helena, alzábase Electra como defensora da sociedade patriarcal. Contra isto Manuel Lourenzo presenta unha *Electra* (1994) movida unicamente polo desexo de vinganza persoal perante unha Clitemnestra ennobreceda tanto na súa calidade de muller como de nai; unha Electra que simboliza as oligarquías de todos os tempos, responsábeis do drama eterno de todos os pobos. O autor transforma o Labrador –que simboliza ao pobo– en executor do tirano, da forma que nin Orestes mata a Existo, nin Electra ten a grandeza moral suficiente para renunciar ás súas arelas individuais por mor do ben común e, outra volta, o pobo é traizoado polos seus dirixentes e abandonado a súa sorte.” (Tato Fontaiña 2006: 21-2).

¹⁵⁸³ “O texto xira en torno a dous eixos temáticos fundamentais: o tema da vinganza e o retorno á patria. O personaxe de Electra simboliza a vinganza contra a súa nai e o usurpador do trono pero é esta unha vinganza irracional pois en ningún caso atende aos argumentos de Clitemnestra contra Agamenón –o seu abandono do fogar e sacrificio de Ifixenia– por poñer diante da familia a súa condición de gobernante. O personaxe de Orestes simboliza o retorno á patria pero é esta unha volta frustrada pois xa non reconece a patria que abandonou e non quere gobernala a costa de exercer a violencia polo mero feito da vinganza. O tema do poder fica en primeiro plano coma acontece na meirande parte dos textos trágicos e a cadea de situacións negativas que se foron producindo en Argos –a morte de Ifixenia, o asasinato de Agamenón, o desterro de Electra e Orestes e a morte de Clitemnestra– só pode conducir a un final trágico para os personaxes.” (García Vidal 2010: 291-2).

¹⁵⁸⁴ Vid. Golán García 2001: 226-9.

¹⁵⁸⁵ Vid. Amado Rodríguez 2017: 24-8.

¹⁵⁸⁶ “A los ojos de Electra y del pueblo la reina es cómplice de unas abominaciones estoicamente soportadas por el pueblo por miedo al poder que ambos ostentan. Pero en esta obra pocas cosas son lo que parecen y en seguida vamos a descubrir la enorme brecha que se abre entre Egisto y Clitemnestra. La manera de salir a escena es una indicación clara de la verdadera posición de la reina y de las diferencias que separan a esta Clitemnestra de la de Eurípides. En el trágico griego sale a escena en el episodio

percepción distorsionada da súa realidade, remata por caer no baleiro da incerteza máis absoluta, fuxindo cara adiante cun irmán antes adorado que agora ve como un covarde. Cara o desenlace da obra, o magnicidio resulta nun acto inmoral, sen xustificación posible e sen unha causa ulterior que avale a súa necesidade. E neste final no que os heroes e heroínas quedan ao descuberto, aqueles que presumían loitar contra unha tiranía e que após esta vitoria agardaban ver melloradas as súas condicións de vida, fican completamente sós, esquecidos e desamparados, xunto aos cadáveres de Existo e Clitemnestra simbolizando o seu fracaso como pobo, podendo achar conforto unicamente na ironía e o humor¹⁵⁸⁷ (Amado Rodríguez 2017: 24-5):

La obra, inspirada en Eurípides y dividida en cuatro actos, es una metáfora de la realidad de Galicia, que fue traicionada en su momento por el dictador, representado aquí por Egisto, y después, cuando reivindicaba su identidad, también por sus sucesores, en este caso Electra y Orestes. [...] El pueblo queda solo y el diálogo entre el Labrador y la Probe recoge la frustración de quienes por ayudar a los jóvenes han corrido graves riesgos con la idea puesta en la redención de su sufrimiento y se han visto traicionados por ellos y defraudados en sus expectativas: “Eu confiava nesese dous. Como puideron atraizoar-nos?” (12). El espectador ve ahora los hechos desde una perspectiva nueva, la de los más débiles, los que habitualmente no tienen voz, los que sufren con más intensidad las consecuencias de las conductas inmorales de los poderosos, y la imagen de los héroes, de los hermanos agraviados, se resiente considerablemente.

3.22.6. Conclusións

Electra de Manuel Lourenzo afonda na humanización dos tipos heroicos que xa víamos na traxedia homónima de Eurípides, material de partida para esta nova reescrita mítica do dramaturgo galego. A obra segue en gran parte o plan argumental do traxediógrafo ateniense achegando unha ollada desmitificadora (e máis política) e aplicando unha serie de innovacións que resaltan a súa orixinalidade, como o maior protagonismo outorgado ao Labrego (que xa era un personaxe importante en Eurípides pero que aquí ten un papel máis activo no plan de vinganza) ou a inclusión do personaxe da Pobre. A recharacterización de Electra, Orestes e Clitemnestra é outro dos aspectos máis destacables dunha reelaboración na que o hipotexto grego está moi presente, tamén a través de diversos procesos de intertextualidade nos que se recrean con máis ou menos liberdade algunhas das pasaxes máis destacadas da *Electra* eurípidea.

cuarto con la pompa propia de su rango, en un carro lujoso y rodeada de esclavas troyanas que había traído Agamenón como botín. Es la imagen del poder y del éxito. En Lourenzo llega de una forma que hasta sorprende a Electra, sola, a caballo y dando un rodeo para pasar desapercibida. Más parece una fugitiva que una reina y pronto sus palabras nos confirmarán su verdadera situación de sometimiento e insatisfacción. Egisto se aprovechó de su soledad y desamparo para forzarla a una unión no deseada [...]. Clitemnestra no buscó ni encontró en él satisfacción o poder, sino que, igual que lo había sido de Agamenón, fue una víctima suya y de una sociedad en la que la mujer no es nada sin la figura del varón. [...] Egisto es también un insatisfecho, un hombre frustrado en sus deseos personales y políticos [...]. Ahora está muerto, su cuerpo ultrajado, nadie lo llora y no podemos dejar de sentir algo de lástima por quien ha tenido esa vida y esa muerte. ¿Y qué le queda a Clitemnestra? Su rebeldía se esfumó el día que asesinó a Agamenón, por eso, muerta en vida, sin fuerzas ya para seguir luchando, adopta la actitud de víctima pasiva y, a sabiendas de lo que le espera, se vuelve de espaldas a Electra, ofrece su cuello para el sacrificio y la hija la ahoga con sus propias manos.” (ibid. 27).

¹⁵⁸⁷ Así se aprecia nas dúas últimas escenas do cuarto acto (Lourenzo 1994: [12]), nas que Labrego e Pobre dispoñen volver ás súas vidas mediocres e, no caso particular da Pobre, encargar unha “copla das desgracias” a un poeta.

3.23. AS TROIANAS (1997) DE MANUEL LOURENZO

3.23.1. Introducción: a obra e o seu contexto

As Troianas de Manuel Lourenzo (1943) parte da obra homónima de Eurípides para compoñer unha adaptación que segue moi de preto a traxedia orixinal e que traslada unha das pezas máis crúas e duras sobre os horrores da guerra á literatura dramática galega. Nada como un encargo do director Arturo López, quen a levou a escena coa compañía Espello Cóncavo, a súa composición remóntase a 1997 (ano no que tamén se estrea)¹⁵⁸⁸, porén, a publicación do texto demorárase máis dunha década e non será ata o ano 2010 cando que se edite no volume *Tres versións* (Edicións Laiovento). Este libro integramente dedicado a versións de textos dramáticos clásicos nun sentido máis global, compendia, ademais da xa citada *As Troianas*, unha peza inspirada en H.G. Wells (*O salto do puma*) e outra obra baseada moi libremente en Bram Stoker (*Transilvania*)¹⁵⁸⁹. Segundo as palabras do propio autor, “as tres pezas teñen en común o tema da escravización e utilización dos individuos para usos políticos, científicos e rituais¹⁵⁹⁰”.

3.23.2. O tema na tradición

A literatura dramática galega volve tomar como modelo unha historia do ciclo mítico troiano cuxo tratamento épico se nos perdeu¹⁵⁹¹ pero que pasou á posteridade grazas á dramatización levada a cabo por Eurípides. O mitema transmitido en *As Troianas* semella indisoluble do verniz trácico que lle foi conferido polo autor ateniense nun tempo especialmente convulso para a súa *πόλις*, marcada polo conflito bélico con Esparta e que viu na obra eurípidea un reflexo ficcionado das penalidades dunha guerra aínda en curso. En efecto, Eurípides pon na escena as desgrazas das mulleres troianas após a fin da barbarie bélica, cara o ano 415 a.C.¹⁵⁹², cando a Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) acada algúns dos seus puntos máis alxidos, con nefastos resultados para unha Atenas que apura os seus derradeiros grolos de esplendor¹⁵⁹³.

¹⁵⁸⁸ Máis concretamente, o 4 de outubro de 1997 no Auditorio Municipal de Narón (vid. *ibid.* 9) cun elenco formado por Teresa Horro, Belén Constenla, Flor Maceiras, Mónica García, Xosé Vilarelle, Xosé Antón Moure e Xavier Pan.

¹⁵⁸⁹ “Este tomo contén tres dramaturxias sobre outros tantos textos clásicos: *As troianas*, traxedia de Eurípides; e dúas obras narrativas: *O salto do puma*, inspirada no tema de Hugo G. Wells, *A illa do doutor Moreau* e *Transilvania*, un drama musical sobre os primeiros capítulos de *Drácula*, de Bram Stoker, con achegas doutros autores, como o Ismaíl Kadaré de *Esquilo*, ou o propio adaptador. [...] *O salto do puma* parte dun exercicio de teatralización do relato de Wells realizado nos anos oitenta do século pasado e revisado en 2008. *Transilvania* é unha experiencia nacida no seo da Escola Municipal de Teatro de Culleredo, dirixida polo Estudio de Teatro Casahamlet, como un exercicio de indagación de linguaxes escénicas. A súa estrea polo grupo da citada Escola tivo lugar no Edificio de Servizos Múltiples de Culleredo o 15 de xuño de 2007.” (*ibid.* 9).

¹⁵⁹⁰ *Ibid.* 9.

¹⁵⁹¹ Os feitos referidos en *As Troianas* centraron o poema épico *Iliupersis* (tamén coñecido como *O saqueo de Troia*), tradicionalmente atribuído a Arctino de Mileto e datado no último cuarto do século VIII a.C., do que só nos quedan uns escasos fragmentos (vid. Bernabé Pajares 1979: [180]-91).

¹⁵⁹² Formando parte dunha tetraloxía composta tamén polas traxedias *Alexandre* e *Palamedes* e o drama satírico *Sísifo* (vid. Rabinowitz 2017: [199]-200).

¹⁵⁹³ “Resulta, sin duda, inevitable pensar en los destinatarios de sus argumentos y en posibles referencias a hechos concretos de su tiempo. Y es que no podemos sustraernos a recordar que la mayor parte de la producción eurípidea coincide con los casi treinta años de cruento conflicto entre griegos en la Guerra del Peloponeso. Con ser éste un tema vehicular en su argumento, empero, consideramos que las composiciones trágicas, por su hondura y riqueza poéticas, son difícilmente reducibles a una sola interpretación. *Las Troyanas* se inspiran en la Guerra de Troya inmortalizada por Homero. Los hechos relatados corresponden al momento de la destrucción de la ciudad, tras el éxito de la ‘operación Caballo de Troya’, a la *Iliupersis*, nombre de un poema épico perdido, cuyo argumento podemos adivinar en parte a partir de nuestra pieza. Sin embargo, la utilización casi antiheroica del ciclo mítico por excelencia de la Grecia antigua, adquiere una dimensión extraordinaria: la epopeya troyana, celebrada como la gran victoria helena —inicio de su percepción de superioridad frente al bárbaro—, de la cual se sentían partícipes todas las *poleis* griegas, es ahora presentada como paradigma de la guerra despiadada de conquista. No cabe duda de que, de los tres poetas trágicos, las obras de nuestro autor han sido las más asociadas por los estudiosos a sucesos contemporáneos. Detrás del argumento de las *Troyanas*, en particular, nuestro autor parece haberse alineado con los par-tidarios de mantener la Paz aprobada a iniciativa de Nicías en el 421, tregua que, en el 415, fecha de representación de la trilogía troyana, iba a verse definitivamente frustrada por dos acontecimientos: previa a la puesta en escena, la masacre de la isla de

Alén da interpretación que o seu contexto de produción poida suxerir, *As Troianas* céntrase nun episodio moi concreto da guerra contra Troia: o día despois do remate das hostilidades, ese momento no que as mulleres troianas, desposuídas de toda dignidade e lonxe de poder recompoñerse tras o desastre, deben facer fronte a un destino cuxas únicas certezaas se cinguen á morte ou á escravitude. Eurípides dá forma a unha obra coral na que se cruzan olladas femininas moi diversas, examinando as consecuencias da guerra e como estas afectan a unhas mulleres de ilustre acervo cuxa nobreza se ve tan reducida e anulada coma os cascallos da propia cidade. Un mensaxeiro grego, Taltibio, é o encargado de informar ás mulleres dos vencidos sobre o seu amargo destino: por unha banda, Hécuba, esposa de Príamo e antano raíña de Troia, debe servir como escrava a Odiseo; mentres que as súas fillas, Casandra e Políxena, son condenadas a sufrir calamidades aínda maiores, sendo a primeira asignada a Agamenón como concubina e resultando executada a segunda ante a tumba de Aquiles. Por outra banda, Andrómaca, esposa de Héctor, debe contemplar con horror como o seu fillo Astianacte é lanzado ao baleiro dende o alto da muralla de Troia antes de ser levada como escrava por Neoptólemo, fillo de Aquiles. Por último, Helena, é devolta a Menelao non sen antes soportar os reproches dunha Hécuba que a culpa de todos os males que conduciron a Troia á catástrofe final.

Como podemos comprobar, Eurípides outorga un gran protagonismo á perspectiva feminina, unha perspectiva sobre os ominosos efectos da guerra que adquire connotacións universais¹⁵⁹⁴, dando voz ao bando vencido, unido pola humillación e pola opresión pero moi diverso, e vaticinando os infortunios que acosarán a uns vencedores impíos¹⁵⁹⁵. Hai, polo tanto, unha lectura antibélica que subxace á dramatización dos abusos e inxustizas sufridos polo grupo de heroínas trágicas de Eurípides¹⁵⁹⁶ e que se mantén nas sucesivas reinterpretacións e reelaboracións da obra (especialmente durante o século XX¹⁵⁹⁷), tamén nesta nova versión a cargo de Manuel Lourenzo.

Melos, inmortalizada por el diálogo tucidídeo (5.85-113); próxima a la representación, la aprobación en la Pnix de una insensata expedición a Sicilia, que significará el principio del fin para la Atenas soñada por Pericles.” (Vela Tejada 2016: 470-1). Cfr. Croally 1994: 56-69.

¹⁵⁹⁴ “A pesar de la guerra, el protagonismo se encuentra en poder de las mujeres. Son por otra parte reinas convertidas en esclavas, las víctimas inmediatas de la guerra, directamente esclavizadas. Los problemas de la sociedad en general se expresan en términos femeninos. Pero será precisamente la voz femenina de Casandra la que vaticina la caída del vencedor insolente, que se presenta como poderoso, porque sólo la mujer, para los griegos, es capaz de expresar las debilidades de la naturaleza humana. También el sufrimiento del derrotado aparece expresado a través del matrimonio femenino, pues Casandra es cogida, no como esclava, sino como secreta novia de Agamenón (252), según Taltibio, pero Hécuba ve la similitud en una boda “oficiada a punta de lanza de manos argivas” (346) y Andrómaca parte también como una novia hacia la esclavitud (660). Las penas de las mujeres se identifican con las de la comunidad, como si toda la colectividad fueran mujeres, por el hecho mismo de ser supervivientes. Lo femenino aparece, pues, en general, como instrumento de expresión de los aspectos dramáticos de la sociedad masculina. Sólo a través de la mujer puede expresarse la tragedia del vencido que no muere en la derrota. Al aceptarse la lamentación como función femenina, sólo a través de ella puede expresarse el dolor. Las características de lo femenino y las de la guerra se conjugan para delimitar el ámbito histórico de la expresión dramática. En esa situación se hacen patentes las polaridades básicas de la sociedad: el libre y el esclavo, el primero como dueño a consecuencia de la guerra; el hombre y la mujer, entre quienes se define una nueva diferencia en el tratamiento de los vencidos; griegos y bárbaros, encarnados en los mismos griegos, “inventores de tormentos bárbaros”, según Andrómaca (764), a propósito de la muerte de Astianacte, en una dicotomía expresivamente marcada para señalar la aparente paradoja (ὁ βάρβαρ’ ἐξευρόντες “Ἕλληνες κακά”).” (Plácido 2006: 818-9).

¹⁵⁹⁵ “Set in the aftermath of war, the play is most obviously concerned with its victims, who dominate the stage. But the play returns frequently to the question of the status of the victor. Traditionally, it would seem, a victor is only agreed to be such by virtue of divine assistance (see e.g. Pind. *Pyth.* 8. 73-8). Although we know from the dialogue between Athene and Poseidon that the Greeks have indeed received such assistance (see e.g. 72), there is something disturbing about the Greek victory. For, by their sacrilegious behaviour (15-17, 69-70), the victorious Greeks have turned the formerly friendly Athene into an enemy. So the Greeks, in the manner of their divinely assisted victory, have brought about an inevitably negative divine response. Victory allows no right of transgression.” (Croally 1994: 122).

¹⁵⁹⁶ Vid. Rabinowitz 2017: 202-5.

¹⁵⁹⁷ Vid. Willis 2005; Goff 2009: 78-136.

3.23.3. Estrutura e liñas argumentais

A obra consta dun único acto sen subdivisións en escenas (Lourenzo 2010b: 17-41). A relación de *dramatis personae* é case idéntica á do hipotexto de Eurípides (Hécuba, Taltibio, Casandra, Andrómaca, Menelao, Helena e o coro de mulleres troianas), agás pola supresión do elemento divino e sobrenatural, dado que nin Poseidón nin Atenea, encargados do prólogo da traxedia eurípidea¹⁵⁹⁸, interveñen no drama. A primeira intervención corre a cargo do coro feminino mentres Troia cae e arde na distancia en plena noite¹⁵⁹⁹. As mulleres troianas son feitas prisioneiras e láianse da súa situación (ibid. 17):

Acabouse. Acabouse, non hai máis.
Esta é Troia, a cidade que amei.
Esta era Troia. Aprende a camiñar
sobre un leito de brasas.
Non fales.
Non lle digas ao vento onde son os teus pés.
Que o vento non saiba o camiño do lume,
o vieiro dos corpos calcinados
do fillo morto, do pai morto,
do marido morto.
Déixame con eles. Os mortos son meus.
Eu teño abondo co silencio.
Déixame co meu silencio.
Unha muller desaprehensiva apareceu un día
en Troia. Reveloume o seu poder,
esfarelando os vellos ritos da hospitalidade
cunhas vodas ilexítimas,
e provocou a furia do seu amo verdadeiro.
Os arquivos, veciños de alén-mar, viñeron contra nós.
Eis a desfeita: unha cidade
de que só resta o fume dos incendios.
Non hai guerras distantes.
Todas as guerras acontecen hoxe, aquí.

Entra en escena Hécuba, quen tamén deplora o seu destino mentres trata de atopar e render homenaxe póstuma aos seus mortos (ibid. 18):

Agora camiño descalza
entre as pedras renegridas que a xeda
da noite esfriou.
Busco entre elas os mortos do meu sangue,
procuro os meus defuntos, para honralos
agora que aínda é noite, antes de ser
capturada polos meus profanadores
e embarcada nas naves como parte do botín.
Outras mulleres foron sorteadas
entre a soldadesca. A min,

¹⁵⁹⁸ Vid. Eur. *Tro.* vv. 1-97.

¹⁵⁹⁹ Así se especifica no primeiro acoutamento da obra: “Séntense voces na distancia. Un mariñeiro avisa: “Luces a estribor!”. Respóndenlle en terra: “É a fin do mundo, ou se non, un incendio”. Outra voz: “Arde Troia! As lapas devoran a cidade!” (Lourenzo 2010b: 17).

que son esposa e nai de xefes, reserváronme
para os caudillos do glorioso exército
invasor. Así,
en canto espero a miña expatriación,
xunto os despoños dos que foron sangue meu,
aterecido restroballo,
para gardalos como talismán na nova terra
que me acolle como escrava.

A cidade queda completamente arrasada e reducida a cinzas (“Onde fora a cidade, amagallo de pedras fumegantes contra un horizonte gris.¹⁶⁰⁰”). Dous soldados andan a retirar os últimos cadáveres para logo discutir o destino das mulleres da nobreza e a realeza que desgraciadamente sobreviviron e fican alí cativas (“Para iso son as guerras. Para abateren as cabezas que estaban no alto.¹⁶⁰¹”). Porén, nada deciden, posto que os xefes “aínda non as sortearon¹⁶⁰²”.

Amence e volve intervir Hécuba, acompañada do resto das mulleres. Esta agarda ante a tenda de Agamenón a que resolan con cal dos caudillos aqueos debe partir (“A miña situación é ben curiosa. Aquí, sentada á porta da tenda de Agamenón, a esperar que me asignen un amo que me leve de criada para a súa casa.¹⁶⁰³”) e pide que agochen a Casandra polo que lle poida acontecer (“Non, non deixedes saír Casandra! [...] Dos cans da guerra foi trabada, ela, a filla das miñas entrañas. [...] Gardádea ben, que non a vexan os soldados. Os máis habíanse mofar, e aínda algún habería que tentase posuíla, mareada como está.¹⁶⁰⁴”) Entra en escena Taltibio, o mensaxeiro grego, que le unha lista na que se asigna cada muller a un caudillo aqueo (“Mandáronme dicir que xa fostes sorteadas. Cada unha de vós ten desde hoxe un amo firme e incuestionábel.¹⁶⁰⁵”): Casandra vai con Agamenón “en calidade de segunda esposa¹⁶⁰⁶”, nova que Hécuba recibe con desgusto polo que lle pode pasar á súa filla en terra allea e coa esposa lexítima de Agamenón, Clitemnestra (“Non vexo a Clitemnestra de palique coa miña pobre filla. Alén diso, a muller é irmá de Helena, a lapa que nos incendiou.¹⁶⁰⁷”). Taltibio dá a nova da morte de Políxena dun xeito ambiguo (“Políxena descansa... Pouco máis podo dicir.¹⁶⁰⁸”) para logo anunciar que Andrómaca irá con Neoptólemo (“Cadroulle ao fillo do glorioso Aquiles, a Neoptólemo.¹⁶⁰⁹”) e a propia Hécuba con Ulises (“Que destino máis doado para a raíña das escravas que ir no lote do rei dos bandidos?¹⁶¹⁰”).

Entra Casandra, que se libera das “mulleres que a coutaban¹⁶¹¹”, vestida de noiva e aparentemente ilusionada por marchar á beira de Agamenón, actitude que sorprende e entristece ao resto de mulleres, que a acompañan cun canto fúnebre. Porén, esta ledicia inicial encerra outro propósito que lle revela a Hécuba antes de partir: a de ser a peor das esposas para Agamenón e vingar así aos caídos en Troia (“Espera en Argos un glorioso xeneral, e xuro, pola patria que perdín, que hei ser a noiva máis funesta para el! Un pesadelo! Unha segunda Helena! [...] Queimarei a casa de Agamenón en xusto pagamento polo que el fixo coa nosa!¹⁶¹²”).

¹⁶⁰⁰ Ibid. 18.

¹⁶⁰¹ Ibid. 19.

¹⁶⁰² Ibid. 18.

¹⁶⁰³ Ibid. 20.

¹⁶⁰⁴ Ibid. 20.

¹⁶⁰⁵ Ibid. 21.

¹⁶⁰⁶ Ibid. 21.

¹⁶⁰⁷ Ibid. 21.

¹⁶⁰⁸ Ibid. 21.

¹⁶⁰⁹ Ibid. 22.

¹⁶¹⁰ Ibid. 23.

¹⁶¹¹ Ibid. 23.

¹⁶¹² Ibid. 24.

Taltibio ignora as ameazas de Casandra por considerala unha tola (“Agradece ao teu mísero estado que non teña en conta as túas palabras, prisioneira.¹⁶¹³”), malia que, xusto antes de marchar, profetiza a longa viaxe de Ulises chea de obstáculos para regresar a Ítaca (“Hoxe tiven un soño, mulleres, e nel o pirata Ulises tantas veces perdía o gobernalle, que o viraban os ventos en fantasma, e era outro o que arribaba ao seu destino!¹⁶¹⁴”) e a morte de Agamenón (“No meu soño saía tamén o outro, o meu fianzado, corpo altivo sen cabeza, morto á brosa, coa boca chea de terra, a apodrecer nun foxo miserábel...¹⁶¹⁵”).

Taltibio acompaña a Casandra na súa partida e Hécuba cae. As mulleres troianas axúdana a erguerse mentres non deixa de laiarse e suplicar por unha pronta morte (“O meu corpo chama pola terra. Non hai empresa máis urxente. Fun raíña, agora son un restroballo. Tiven fillos a oito e ningún me sobrevivíu. [...] Non, amigas. Morrer é menos grave.¹⁶¹⁶”). Un último canto do coro de mulleres troianas dá paso ao diálogo entre Hécuba e Andrómaca, que entra co seu pequeno Astianacte no colo. Andrómaca trasládalle a Hécuba a súa preocupación polo destino que lle tocou en sorte. Lamenta a morte do seu esposo Héctor (“E perdín o teu fillo, o home que eu máis amaba...¹⁶¹⁷”) e rexeita partir con Neoptólemo xa que non entende unha vida sen serlle fiel ao seu finado esposo (“Como ser eu e vencellarme a un asasino do meu sangue? E non dubida o corazón, que está con Héctor!¹⁶¹⁸”). Hécuba trata de consolala co feito de que foi quen de salvar a vida do seu fillo Astianacte (“Pensa que non estás soa no mundo. Tes un fillo. E agradece que cho respectasen. Outras non tiveron esa sorte.¹⁶¹⁹”), pero iso non parece satisfacer a Andrómaca.

Taltibio interrompe a conversa de Andrómaca e Hécuba para informar de que os aqueos permitirán a Andrómaca seguir conservando as armas de Héctor. Porén, a cambio queren darlle morte a Astianacte (ibid. 31-2):

TALTIBIO

[...] As armas do heroe poderán continuar no teu poder.

ANDRÓMACA

Agora chamádeslle heroe? Cando loitaba contra vós era un covarde.

TALTIBIO

Nunca Héctor foi covarde. Antes de sucumbir bateu en moitos.

ANDRÓMACA

Que novas son esas?

TALTIBIO

Andrómaca, non sei como expresalo.

ANDRÓMACA

Queren a miña humillación? A miña vida?

TALTIBIO

Non sería o peor que che podían arrebatat.

ANDRÓMACA

As ordes teñen que ver co meu fillo?

TALTIBIO

Agora falas propiamente.

ANDRÓMACA

¹⁶¹³ Ibid. 25.

¹⁶¹⁴ Ibid. 26.

¹⁶¹⁵ Ibid. 26.

¹⁶¹⁶ Ibid. 27.

¹⁶¹⁷ Ibid. 28.

¹⁶¹⁸ Ibid. 29.

¹⁶¹⁹ Ibid. 29.

Resolveron partirnos? Darnos a amos diferentes?

TALTIBIO

O teu fillo non vai ser entregado a amo ningún.

ANDRÓMACA

Non quererán deixalo abandonado entre os cadáveres?

TALTIBIO

Queren facer del un cadáver.

ANDRÓMACA

Matalo? Non! Non pode ser!

Andrómaca négase nun principio pero parece imposible opoñer resistencia a unha decisión do propio Ulises, de modo que acaba entregando ao neno non sen antes maldicir a Helena e rogando que Héctor regrese do alén para evitar tan funesto destino (ibid. 32-3):

Meu fillo, miña prenda máis querida! Non nos deixan ir xuntos para a terra que nos deu! A nobreza do pai, que fora a salvación de tantos homes, é agora a súa perdición. Quen me levou un día á casa de Héctor? Non pensaba eu daquela que se había perder a semente nun remuíño de sangue. Que apareza el agora, do fondo da terra, armado da súa lanza, para darche a salvación! Aquí teño a túa lanza! Empúñaa, Héctor, e defende o teu ser propio, que a semente non se perda! Dun salto horríbel caerás, meu neno, de cabeza, do alto das murallas. Ai, corpo sen alento, corpo frío, doce xeo da túa pel! Arrancarei os peitos que de nada che valeron! Esquecerei os gozos e as fatigas da crianza! Enterrarei a túa memoria nas adegas máis mouras do meu odio! Oh, gregos, inventores de bárbaros suplicios! E ti, Helena, patroa de homicidas, nai da guerra, desde a túa beleza soberana! Levade o meu filliño, trociscádeo e devorade as súas carnes! Se alguén quixo ese horror, que o horror lle sirva de alimento para toda a vida!

Finalmente, Andrómaca entrega o neno a Taltibio e ambos abandonan a escena. Neste intre, irrompe Menelao, quen celebra a súa vitoria a pesar da longa duración da contenda (“Cantos traballos por unha perica!¹⁶²⁰”) e manifesta a súa intención de levar a Helena de volta a Esparta “para que se ceben nela os que perderon algún ser querido en Troia.¹⁶²¹” Hécuba alédase por esta decisión (“Celebro a túa decisión de lle dar morte, Menelao. Mais evita a súa ollada, non te vaia engaiolar, como outrora fixera con Paris.¹⁶²²”) e un soldado trae a Helena. A esposa de Menelao escúsase co rei espartano e acusa a Hécuba de ter criado a un fillo que segundo ela a levou pola forza e fixo da súa vida un inferno en Troia (“Non fuxín, que me levaron pola forza. [...] Deixáchesme na casa soa con Paris, e ese monstro luxurioso aproveitouse. [...] Ti non sabes o que foi a miña vida nestes anos. Amarrada a un tirano que non me deixaba respirar.¹⁶²³”) Hécuba censura a súa hipocrisía e covardía, pois para ela o único que fai é manipular os feitos para así obter a clemencia de Menelao (“Non se pode explicar unha traizón con palabras máis rebuscadas. A túa muller é intelixente, Menelao. Ten o poder de converter en día a noite máis desacougante.¹⁶²⁴”). A anciá raíña tamén lle recrimina os seus vaivéns e o axiña que cambiaba de bando en función do desenvolvemento da guerra, así como que renegue de que morto Paris casou ata dúas veces máis con outros irmáns do príncipe troiano pola súa propia conveniencia (“Despois de morrer Paris apresurácheste a casar con outro fillo meu, o tamén poderoso

¹⁶²⁰ Ibid. 33.

¹⁶²¹ Ibid. 34.

¹⁶²² Ibid. 34.

¹⁶²³ Ibid. 35.

¹⁶²⁴ Ibid. 35.

Dorífobo. Unha muller ambiciosa coma ti non podía pensar en regresar a Esparta, a unha vida sen luxos [...]. Ti ficaches en Troia porque che conviña.¹⁶²⁵”), algo que Helena nega tallantemente alegando que “en Troia sempre fun a escrava dalgún home¹⁶²⁶”. Menelao decide que ao coincidir aqueos e troianos en acusar a Helena de todos os males da guerra o máis conveniente é levala a Esparta e castigala ata a morte e os soldados levan a Helena a pesar das súas súplicas (ibid. 37):

MENELAO

Xa ouviches, muller, a acusación. Todos, gregos e troianos, coinciden en te condenar. Eu, pola miña parte, non dubido da xustiza do seu fallo. Así que non se fale máis. Viúvo saín de Esparta e mais viúvo hei retornar. Soldados, levádea!

[...]

HELENA

Escoita, Menelao! Non me castigues acusándome dun mal que non pensei! A vida era tan sórdida en Esparta! E eu sentíame tan soa e tan perdida entre desfiles e campañas militares! Vós, os soldados, non sabedes o que unha muller pode sufrir vendo pasar os días, as semanas, a sentir o leito máis enxoiro e máis frío cada noite, pola ausencia dun marido que se cadra nunca voltaría!

As mulleres troianas apresadas e gardadas polos soldados marchan ao desterro cantando (ibid. 38):

Adeus, terra de Ilión, monte do Ida.
Adeus, vales e ríos, nubes altas;
soles abrouxadores da ribeira,
neves calmas e frías da montaña.
U-las herbas cheirosas dos teus campos.
U-las flores brillantes das vaguadas,
o estalar dos bugallos nas carqueixas,
o concerto do sol nas espadañas.
Non esperes, Ilión, que me deteña
para darche coa vida as miñas bágoas.
Eu, meu príncipe, xa non son de aquí,
que me levan para Grecia desterrada.

Taltibio aparece co cadáver do pequeno Astianacte e as armas de Héctor para enterralas en Troia (“Andrómaca pediume que che trouxese o corpo do seu fillo, para lle dares terra. Canto ás armas de Héctor deben ser enterradas con el, pois o xefe Neoptólemo non quere telas na súa casa.¹⁶²⁷”). Hécuba asume a responsabilidade do enterramento, pois “é sangue meu, e o sangue propio merece honras especiais.¹⁶²⁸” Despois de que a raíña troiana o enterre coas súas propias mans, Taltibio apúraa para a partida. Ambos ven o ceo vermello, iluminado polas lapas que devoran Troia, e Hécuba libérase dos soldados que tratan de levala á forza con Ulises para escapar e morrer na cidade incendiada (ibid. 40-1):

HÉCUBA

¹⁶²⁵ Ibid. 36.

¹⁶²⁶ Ibid. 36.

¹⁶²⁷ Ibid. 39.

¹⁶²⁸ Ibid. 39.

Que é iso? O sangue espéllase no ceo. Escoitade a voz dos nosos mortos! Que tráxica despedida!

TALTIBIO

Os mortos están mortos, non esperes un milagre. Os capitáns cumpren a orde que lles deron: incendiar Troia. É o que se fai despois de conquistar unha cidade. O lume atinxe os últimos bastións. Deixar atrás unha ruína é garantía de tranquilidade para o vencedor. Agora xa nos podemos chamar invictos e embarcar con rumbo á nosa amada patria.

HÉCUBA

Troia, Troia!

SOLDADO

Vamos, muller.

TALTIBIO

Adiante, soldado! Lévalle a Ulises a súa parte do botín.

HÉCUBA

Déixame, soldado! Eu tamén quero arder nesas lapas! Eu son Troia tamén!

TALTIBIO

Non a escoites, soldado. O seu destino é Ítaca, e en Ítaca, a casa de Ulises.

HÉCUBA

Non! O meu destino é Troia! [...] Déixame, soldado! A miña patria é Troia! A miña morte é Troia!

O desenlace da obra amosa a unha Hécuba que “marcha cos brazos abertos ao encontro dos seus, por un camiño de borralla ardente.”¹⁶²⁹

3.23.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

As Troianas de Manuel Lourenzo segue moi de preto o hipotexto no que se basea, a traxedia homónima de Eurípides, achegando cambios pouco significativos e mantendo unha moi notable relación de intertextualidade directa co material de partida. Porén, non estamos ante un texto exento de achegas propias do autor, pois á xa citada supresión dos deuses Poseidón e Atenea como personaxes (e, en consecuencia, do elemento divino e sobrenatural) engádense a plena reformulación das intervencións do coro de mulleres troianas (nas que, malia todo, non se abandona a forma versificada) e a aplicación dun principio de economía dramática que se aprecia nunha considerable redución do texto con respecto ao referente grego clásico (en parte debida ás dúas anteriores, mais tamén ao acurtamento dos principais *agóns* da obra). Con todo, a estrutura da obra e o desenvolvemento do conflito tráxico son practicamente idénticos aos vistos en Eurípides e a caracterización dos personaxes apenas varía da dos seus correlatos na obra do traxediógrafo ateniense.

A presenza de Hécuba impregna a práctica totalidade da obra do mesmo xeito no que o fai na traxedia eurípidea. Dende o mesmo comezo, despois do breve prólogo a cargo do coro de mulleres troianas¹⁶³⁰, a raíña marca o ritmo do conflito tráxico e da sucesión de penalidades sufridas polas mulleres após a caída de Troia, estando presente en todos e cada un dos fatais desenlaces propostos para as desgraciadas superviventes da guerra. Porén, e ao igual que sucedía nas *Troianas* de Eurípides, as mulleres, aínda sendo protagonistas absolutas do drama (agás polas intervencións de Taltibio e Menelao), seguen sen ser un motor da acción e seguen sendo un suxeito pasivo á agarda do que os homes vencedores decidan que facer con elas, laiándose do seu destino e da súa condición de prisioneiras sen que poidan evitalo e portando

¹⁶²⁹ Ibid. 41.

¹⁶³⁰ Vid. *ibid.* 17.

unha ideoloxía patriarcal moi semellante á que portaban os protagonistas do drama euripideo¹⁶³¹.

Un dos aspectos máis interesantes da reescrita de Lourenzo áchase no proceso de reelaboración intertextual, do que atopamos abundantes exemplos ao longo da obra. Xa ao comezo nas primeiras intervencións de Hécuba topamos cun diálogo directo co hipotexto de Eurípides (ibid. 19):

Arriba a cabeza. Os ollos, abertos. Aquí xa non hai Troia nin raíña de Troia. O destino mudou. Resignación. É preciso deixarse levar, non afastarse do camiño sinalado. O meu barco non pode navegar contra a corrente. Son unha muller, só unha muller. A guerra puido contra min. De nada serve resistir cando todo me foi xa arrebatado. Patria, fillos, marido. Nada diso existe xa. Nin sequera o pasado esplendor dos devanceiros é un consolo para min. A terra muda non nos recoñece. Se un día fomos de aquí, hoxe somos do vento que nos leva. Por iso hai que calar. Non lle entregar ao vento máis palabras. Silencio. A miña barca xa vai vella, agora só a escorar se atreve. Chorar é o que me resta. Mais chorar para dentro, onde todas as cousas me quebraron. Sen descanso e sen temor. Xa non me poden dar máis morte¹⁶³².

A Hécuba de Manuel Lourenzo tamén se expresa dun xeito moi similar á Hécuba de Eurípides ao agardar polo anuncio do seu destino como escrava e ao suplicar que non deixen saír a Casandra para que non se expoña ante os soldados (Ibid. 20):

A miña situación é ben curiosa. Aquí, sentada á porta da tenda de Agamenón, a esperar que me asignen un amo que me leve de criada para a súa casa. A min, unha vella cangada co loito dos seus mortos. De pouco lle hei valer á esposa do meu novo amo...¹⁶³³ Xa baten os remos no peirao! Haberá que embarcar, pois que nos mandan. Haberá que deixar esta terra e non ver máis a súa luz. Arriba, mulleres! Despedídevos da terra! Que os nosos amos teñen présa por voltar á súa! [...] Non, non deixedes saír Casandra! Non avivedes a miña dor! Dos cans da guerra foi trabada, ela, a filla das miñas entrañas. Roérona até lle roubaren o siso, e a coitada aínda non acordou. Gardádea ben, que non a vexan os soldados. Os máis habíanse mofar, e aínda algún habería que tentase posuíla, mareada como está. Ai, Troia, que se fixo da túa calma? Parella a ti corre a desgraza dos que te abandonan, vivos ou defuntos! Así vou eu, a

¹⁶³¹ “Euripides has not then written a feminist anti-war tract, though the play does make clear the costs of war. It shows that the victors become vicious; they are “barbarian” in the pejorative meaning of the word, that is, war makes them behave like their construction of the “Other”. The women survive, but the ancient play does not seem to me, as a production at Kalamazoo University claimed, like a “celebration of the human spirit and the will to survive when faced with terror, brutality and loss” (www.wmich). While the virginal Casandra, possessed by the gods, can be a radical, in general women are powerless and compliant. The ideals of Athenian womanhood are stated clearly by Andromache, and though their ironic use is marked, they are not challenged. More important, the game of blaming Helen leads to the restatement of clichés about women’s lack of chastity.” (Rabinowitz 2017: 209).

¹⁶³² Eur. *Tro.* vv. 98-111: ἄνα, δῦσδαιμον, πεδόθεν κεφαλή/ ἐπάειρε δέρην: οὐκέτι Τροία/ τάδε καὶ βασιλῆς ἐσμεν Τροίας./ μεταβαλλομένου δαίμονος ἀνέχου./ πλεῖ κατά πορθμόν, πλεῖ κατά δαίμονα./ μηδὲ προσίστω πρῶραν βίτου/ πρὸς κῦμα πλέουσα τύχαισιν./ αἰαῖ αἰαῖ./ τί γὰρ οὐ πάρα μοι μελέα στενάχθην./ ἢ πατρις ἔρρει καὶ τέκνα καὶ πόσις./ ὃ πολὺς ὄγκος συστελλόμενος/ προγόνων, ὡς οὐδὲν ἄρ’ ἦσθα./ τί με χρῆ σιγᾶν; τί δὲ τῆ σιγᾶν./ τί δὲ θρηνηῖσαι; (“En pé, desventurada! Dende o chan, a cabeza ergueita! Ergue o pescozo! Esta que ves aquí xa non é Troia, nin nós somos os reis de Troia. Soporta o teu fado e a súa veledade. Navega segundo as augas, navega segundo o teu destino e non dirixas a proa da vida contra as ondas cando navegues nos mares da Fortuna. Ai, ai! Que máis me falta, coitada de min, para chorar? Fóronseme a patria, os fillos e o esposo. Ouh, grandioso esplendor caído dos devanceiros! En realidade nada eras. Que me cómpre calar? E que non calar? Cal será o meu doloroso canto?”).

¹⁶³³ Eur. *Tro.* vv. 138-42: ὄμοι, θάκουσ οἴους θάσσω./ σκηναῖς ἐφέδρους Ἀγαμεινονίαις./ δούλα δ’ ἄγομαι/ γραυῖς ἐξ οἴκων πενθήρη/ κρᾶτ’ ἐκπορθηθεῖς οἰκτρῶς. (“Ai de min, en que sitio estou sentada, tan preto das tendas de Agamenón! Coma unha escrava, eu, unha anciá, lévanme lonxe da casa, total e lamentablemente perdida a miña magoada soberanía.”)

pura imaxe dun cadáver... Queiran os ventos empurrarme para algunha praia solitaria, lonxe da casa de Helena, de quen tanta desgraza recibín!¹⁶³⁴

A mesma Casandra exhibe unha aparente ledicia polo seu “casamento” con Agamenón nuns termos similares aos do mesmo personaxe na traxedia clásica, nunha moi libre reelaboración da correspondente pasaxe na que a princesa troiana convida ao baile e a celebración cun canto nupcial (ibid. 23):

Paso á noiva! Deixádeme lucir as miñas galas! Flores, flores para a cerimonia, que vai casar unha virxe! Feliz o home que a levar! O meu noivo é o señor Agamenón, amo de Argos! Non choredes a miña desventura, mais cantade a preciosa ocasión! E ti, nai, que aínda xemes pola morte de meu pai e a destrución da súa casa, alégrate, pois unha filla vas casar, a derradeira! Beizón para Casandra, a afortunada! Ven á danza comigo, nai querida, non deixemos pasar esta ocasión de celebrarmos a miña sorte! Música! Cantade, mulleres! Festexade a miña ventura! É que non vai haber quen alegrar as miñas vodas cunha música axeitada? Cantade!¹⁶³⁵

Tamén a advertencia de Taltibio a Andrómaca para que entregue ao seu fillo a unha morte segura se asemella á que o mesmo personaxe profire ante as protestas da viúva de Héctor na obra de Eurípides (ibid. 32):

Infeliz. A ti ningún poder te asiste. Non esperes axuda dos que foron inimigos do teu home. Eles temen aínda o seu furor. Considera as circunstancias. Troia xa non existe, o teu marido non pode valerte, ti es unha prisioneira. Pouco precisamos para someter unha muller. Por iso non nos aguilloes nin pronuncies xuramentos que exciten o noso odio. As feridas de ambas as partes están frescas. E o teu fillo podía ficar insepulto, de porfiar na túa actitude rebelde. O teu silencio, porén, tornaríanos máis benevolentes.¹⁶³⁶

¹⁶³⁴ Eur. *Tro.* vv. 168-75: αἶ, αἶ./ μή νῦν μοι τὰν/ ἐκβακχεύουσαν Κασάνδραν./ αἰσχύναν Ἀργείοισιν./ πέμψητ' ἔξω./ μαινάδ', ἐπ' ἄλγει δ' ἄλγυνθῶ./ ἰώ./ Τροία Τροία δύσταν', ἔρρεις./ δύστανοι δ' οἱ σ' ἐκλείποντες/ καὶ ζῶντες καὶ δμαθέντες. (“Αἶ, αἶ, agora a miña Casandra levada polo éxtase báquico, non a deixedes saír, vergoña para os arxivos, á ménade, pois sufrirei unha gran dor. Ouh, Troia, infeliz Troia! Vas pouco a pouco camiño da túa perdición! Infelices tamén os que te abandonan, xa sexan vivos ou mortos!”).

¹⁶³⁵ Eur. *Tro.* vv. 308-32: Ἄνεχε· πάρεχε./ φῶς φέρ', ὦ· σέβω· φλέγω —ἰδοῦ, ἰδοῦ—/ λαμπάσι τόδ' ἱερόν./ ὦ Ὑμέναι' ἄναξ./ μακάριος ὁ γαμέτας./ μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις/ κατ' Ἄργος ἅ γαμουμένα./ Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ./ ἐπεὶ σύ, τ' ἄτερ, ἐπὶ δάκρυσιν καὶ/ γόοισιν τὸν θανόντα πατέρα πατρίδα τε/ φύλαν καταστένουσ' ἔχεις./ ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς/ ἀναφλέγω πυρὸς φῶς/ ἐς αὐγάν, ἐς αἴγλαν./ διδοῦσ', ὦ Ὑμέναιε, σοί./ διδοῦσ', ὦ Ἐκάτα, φάος./ παρθένων ἐπὶ λέκτροις/ ἅ νόμος ἔχει./ πάλλε πόδα./ αἰθέριον ἄναγε χορόν· εὐάν, εὐοῖ./ ὡς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ/ μακαριωτάταις/ τύχαις· ὁ χορὸς ὄσιος./ ἄγε σύ, Φοῖβε, νῦν· κατὰ σὸν ἐν δάφναις/ ἀνάκτορον θυηπολῶ./ Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι', Ὑμήν./ χόρευε, τ' ἄτερ, ἀναγέλασον. (“Detédevos, por favor! Levo a luz! Son piadosa! Mirade, mirade como ilumino cos fachuzos deste templo. Ouh, soberano Himeneo! Feliz o noivo e feliz eu, desposada nos leitos reais de Argos! Himen, ouh, soberano Himeneo! Ao tempo que ti, nai, entre bágoas e prantos choras sen cesar ao meu pai morto e a patria querida, eu ante as miñas vodas, alzo a luz do lume, brillante e resplandecente. Ofrézoche, Himeneo, ofrézoche, Hécate, esta luz sobre os leitos das donceclas, segundo dicta o costume. Move o pé! Dirixe o coro! Eván, evohé! Coma nos moi felices días do meu pai! Piadoso é o coro! Diríxete agora ti, Febo! No teu templo, entre os loureiros, dos sacrificios encárgome eu. Himen, ouh, Himeneo, Himen! Baila, nai, divirtete!”)

¹⁶³⁶ Eur. *Tro.* vv. 728-39: μήτε σθένουσα μηδὲν ἰσχύειν δόκει./ ἔχεις γὰρ ἀλκὴν οὐδαμῆ· σκοπεῖν δὲ χρή./ πόλις τ' ὄλωλε καὶ πόσις, κρατὴ δὲ σύ./ ἡμεῖς δὲ πρὸς γυναῖκα μάρνασθαι μίαν/ οἰοί τε. τούτων οὐνεκ' οὐ μάχης ἐρᾶν/ οὐδ' αἰσχρὸν οὐδὲν οὐδ' ἐπίφθονόν σε δρᾶν./ οὐδ' αὖ σ' Ἀχαιοῖς βούλομαι ῥίπτειν ἄρας./ εἰ γάρ τι λέξεις ὧν χολώσεται στρατός./ οὐτ' ἂν ταφείῃ παῖς ὄδ' οὐτ' οἴκτου τύχοι./ σιγῶσα δ' εὖ τε τὰς τύχας κεκτημένη/ τὸν τοῦδε νεκρὸν οὐκ ἄθαπτον ἂν λιποῖς/ αὐτὴ τ' Ἀχαιῶν πρηνεστετέρων τύχοις. (“Non te creas poderosa sendo tan débil, pois non posúes forza algunha. Cómpre que reflexiones: a túa cidade e o teu esposo pereceron, ti estás sometida a outros e nós podemos combatir contra unha única muller. Por isto, non quero nin que desexes a loita, nin que cometas actos vergonzosos nin odiosos, nin que maldigas aos aqueos. Se dis algo que esperte a carraxe do exército, este fillo teu non será enterrado nin terá ritos piadosos. Pola contra, se gardas silencio e soportas ben a túa sorte, non deixarás sen enterrar o seu cadáver e ti mesma terás aos aqueos mellor dispostos.”)

Outro exemplo digno de mención é a entrada de Menelao, quen se congratula do resultado da longa guerra, de poder recuperar á súa esposa e de poder darlle o seu merecido co mesmo entusiasmo que amosaba no texto de Eurípides, aínda que con algúns cambios (ibid. 33-4):

O sol, por fin! Que día máis fermoso aquel en que estou certo de recuperar a miña esposa Helena. Cantos traballos por unha perica! Levantar un exército, sulcar os mares, organizar un sitio que durou dez anos... Todo por unha putiña que quería ser princesa no estranxeiro! Moitos pensan que o fixen por amor. E non é mal que o pensen. Ten que haber un motivo para as guerras, e amor non me parece o máis absurdo. Non contan que el é a forza motriz da natureza? Pois que morran os homes por amor, que se desfagan as nacións, que arda o universo, se achán válida a desculpa! A miña consideración é outra. Eu para o amor vou vello, ou pode que non me compense o suficiente esa paixón para me embarcar en guerras e aventuras de soldados. O meu motivo, que non a miña desculpa, é a vinganza. Eu tiña que salvar a miña honra, atrapando o ladrón da miña esposa. Mais deuse o caso de o raptor de Helena ser un príncipe troiano, e todo comezou a complicarse. Os amantes fuxiron para Troia –digo ben, fuxiron xuntos, que ela foi polo seu pé, segundo me contaron– e eu fiquei en Esparta coa coroa da deshonra, adobío inaturábel nun valente militar, xefe da tropa e do País. Conclusión: era preciso declararlle a guerra a Troia coa desculpa da saudade pola esposa secuestrada. Meu irmán Agamenón foime de moita axuda. El fixo as levas e aviou os barcos. Mesmo sacrificou a súa filla para calar os rumores dos soldados, sempre tan supersticiosos. A guerra foi longa de abondo, mais pagou a pena. Paris morreu e Helena xa é unha prisioneira máis entre as mulleres troianas. Agora podo castigala pola súa conduta ou levala de volta a Esparta, para que se ceben nela os que perderon algún ser querido en Troia. Opto pola segunda. Cando houber un vento favorábel, embarcaremos para Grecia.¹⁶³⁷

3.23.5. Recepción e interpretación da obra

Manuel Lourenzo retoma o ciclo troiano a través dun mitema ata este momento inexplorado no seu amplo repertorio dramático, no que non é infrecuente achar varios tratamentos para un mesmo mito¹⁶³⁸. *As Troianas* volve sobre os pasos de Eurípides mais non para subverter o material de partida, ao que se mantén sumamente fiel mesmo a un nivel intertextual. Agás pola

¹⁶³⁷ Eur. *Tro.* vv. 860-83: ὃ καλλιφεγγές ἡλίου σέλας τόδε./ ἐν ᾧ δάμαρτα τὴν ἐξ ἡν χειρώσομαι/ Ἰ Ἑλένην: ὁ γὰρ δὴ πολλὰ μοχθήσας ἐγὼ/ Μενελάος εἶμι καὶ στρατεύμ' Ἀχαιϊκόν. Ἰ/ ἦλθον δὲ Τροίαν οὐχ ὅσον δοκοῦσι με/ γυναικὸς οὐνεκ', ἀλλ' ἐπ' ἄνδρ' ὅς ἐξ ἐξ ὧν/ δόμων δάμαρτα ξεναπάτης ἐλήσατο./ κείνος τ ἐν οὖν δέδωκε σὺν θεοῖς δίκην/ αὐτός τε καὶ γῆ δορί πεσοῦσ' Ἑλληνικῶ./ ἦκω δὲ τὴν τάλαιναν — οὐ γὰρ ἠδέως/ ὄνομα δάμαρτος ἦ ποτ' ἦν ἐξ ἡ λέγω —/ ἄξων: δόμοις γὰρ τοῖσδ' ἐν αἰχμαλωτικοῖς/ κατηρήθηται Τρωάδων ἄλλων μέτα./ οἶπερ γὰρ αὐτὴν ἐξεμόχθησαν δορί/ κτανεῖν ἐμοί νιν ἔδοσαν, εἶτε τ ἡ κτανὸν/ θέλομ' ἄγεσθαι πάλιν ἐς Ἀργεῖαν χθόνα./ ἐμοὶ δ' ἔδοξε τὸν τ ἐν ἐν Τροίᾳ μόνον/ Ἑλένης εἶσαι, ναυπόρω δ' ἄγειν πλάτη/ Ἑλληνίδ' ἐς γῆν κᾶτ' ἐκεῖ δοῦναι κτανεῖν./ ποινὰς ὅσοις τεθνήσ' ἐν Ἰλίῳ φίλοι./ ἀλλ' εἶτα χωρεῖτ' ἐς δόμους, ὀπάονες/ κομίζετ' αὐτὴν τῆς μαιφρονωτάτης/ κότ ης ἐπισπάσαντες: οὔριοι δ' ὅταν/ πνοαὶ μόλωσι, πέμψομέν νιν Ἑλλάδα. (“Que fermosos brillan os raios do sol neste día no que por fin vou poñerlle a man enriba á miña esposa Helena! Despois de moitos traballos aquí estamos eu, Menelao, e o exército aqueo. Viñen a Troia non só, como algúns cren, por causa dunha muller, senón tamén por un home que levou á miña esposa como botín dos meus palacios, enganando a quen o hospedaba. Aquel xa expriu a súa pena co beneplácido dos deuses, el e tamén a súa terra, sucumbindo baixo a lanza helena. Viñen para levar á laconia (pois non me praxe pronunciar o nome da que foi a miña esposa). Nestes recintos de prisioneiros atópase ela xunto coas demais troianas. Xustamente aqueles que máis se esforzaron por ela ma entregaron para que a mate coa punta da lanza ou, no caso de que non quixese matala, a leve de volta á terra arxiva. Decidín non ocuparme do destino de Helena en Troia, senón levala polo viaxeiro mar ata a terra helena, e logo entregala alí á morte, como satisfacción de todos cantos perderon en Ilión aos seus seres queridos. Así que entrede nas tendas, compañeiros de armas, traédea arrastrándoa polos seus cabelos sedentos de sangue. Cando cheguen os ventos favorables, escoltarémola ata a Hélade.”).

¹⁶³⁸ Tamén do mito que nos ocupa nos anos posteriores, pois Lourenzo volvería poñer en escena as tribulacións destes mesmos personaxes no microteatro *Hécuba na praia*, obra inédita que se representou os días 9 e 16 de marzo de 2017 no espazo No Importa Taller Creativo de A Coruña e en *Hécuba*, baseada na obra homónima de Eurípides, tamén inédita e levada á escena por Elsinor Teatro na Sala Gurugú de A Coruña o 5 de abril de 2019.

súa publicación en 2010, apenas achamos noticias dunha obra que si foi representada no seu momento pero que aínda pasa desapercibida no ámbito académico, pois non hai constancia de ningún estudo ou artigo no que se faga referencia a esta adaptación da traxedia de Eurípides.

Atendendo á singularidade e orixinalidade dalgunhas das súas achegas anteriores, *As Troianas* pode resultar unha *rara avis* dentro da produción dramática mítica de Manuel Lourenzo, precisamente por tratarse dunha reescrita significativamente fiel ao hipotexto de referencia, do que practicamente non se distancia e que non se emprega para a innovación e/ou a subversión do mito, un risco que, pola contra, si é habitual noutras obras baseadas nos mitos da Antigüidade Grecolatina como *Romería ás covas do demo*, *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca*, *Medea dos fuxidos* ou *Forzas Eléctricas*. Lourenzo non reexamina nin reinterpreta o conflito trágico, apenas introduce modificacións, non muda espazos nin marcos temporais (que continúan a ser os mesmos da traxedia clásica), non recharacteriza os personaxes e mantén incólume a estrutura do drama orixinal (incluíndo aspectos tan imprescindibles do xénero trágico como o coro). As mudanzas máis substanciais redúcense a cambios mínimos de ton e estilo, que non perden de vista en ningún momento o orixinal de Eurípides, e á supresión do elemento divino, que para nada inflúe no devir dos acontecementos.

Con todo, non debe resultar estraño que un autor como Manuel Lourenzo se achegue a unha obra como *As Troianas*, unha traxedia que nos transporta ao mundo inhóspito que queda tras o cese das hostilidades. As nefastas consecuencias das guerras, sempre desastrosas e destrutivas, especialmente coas capas máis débiles do tecido social, son evidentes neste grupo de mulleres troianas que unha vez gozaron de sona, recoñecemento e mesmo poder e que agora deben sobrevivir aténdose a un destino humillante e degradante para o seu rango e nobreza pero que vai parello ao seu xénero. Esta é a idea principal que pervive no texto de Eurípides e que permitiu que moitos dramaturgos posteriores retomasen a obra (recorrendo, unha vez máis, ao mito como paradigma universal) para ilustrar dun xeito atemporal os efectos devastadores da guerra deslizando unha mensaxe antibélica, especialmente nun século XX marcado por varios enfrontamentos militares¹⁶³⁹ e no que “o tema da escravización e utilización dos individuos para usos políticos, científicos e rituais¹⁶⁴⁰”, que é o *leitmotiv* das obras recompiladas en *Tres versións* (incluíndo, por suposto, *As Troianas*), non perde un ápice de actualidade.

3.23.6. Conclusións

As Troianas toma como referencia única e fundamental a traxedia homónima de Eurípides e resulta nun exercicio de minuciosa recreación dramática do material de partida. Aínda que a ollada desmitificadora de Manuel Lourenzo semella ausente nesta nova reescrita, marcada pola fidelidade ao texto trágico orixinal, subxace un propósito actualizador ao retomar a mensaxe antimilitarista que xa se apreciaba no hipotexto euripideo.

3.24. MEMORIA DE ANTÍGONA (1998) DE QUICO CADAVAL E XAVIER LAMA

3.24.1. Introducción: a obra e o seu contexto

A obra que nos ocupa neste apartado, *Memoria de Antígona*, insírese de novo na produción do teatro institucionalizado ao xeito da *Medea* de Eduardo Alonso e Manuel Guede, pois retómase un hipotexto clásico (neste caso, a *Antígona* de Sófocles) para a súa reescrita e representación a cargo do Centro Dramático Galego¹⁶⁴¹.

¹⁶³⁹ Traballos coma o de Avery T. Willis (2005) ou Barbara Goff (2009) ofrecen un inventario completo destas versións contemporáneas das *Troianas* de Eurípides.

¹⁶⁴⁰ Lourenzo 2010b: 9.

¹⁶⁴¹ Vid. López Suárez & Abuín González 2007: 171-85.

Memoria de Antígona é unha singular e novidosa reelaboración do mito clásico de Quico Cadaval (1960) e Xavier Lama (1962) que foi estreada o 13 de xaneiro de 1998 no Pazo de Congressos e Exposicións de Pontevedra nunha montaxe dirixida por Guillermo Heras¹⁶⁴². Posteriormente sería publicada nunha moi completa edición a cargo do Instituto Galego de Artes Escénicas e Musicais (IGAEM) en colaboración coa Xunta de Galicia, no que se inclúe entre outros textos un extenso estudo crítico sobre a obra e os seus antecedentes elaborado pola profesora e investigadora Helena de Carlos Villamarín¹⁶⁴³.

Que a obra coñecese unha edición tan coidada permítenos ter un amplo coñecemento das circunstancias e motivacións artísticas que rodearon a xestión desta produción escénica. Deste xeito, achamos que o interese do seu director Guillermo Heras, que asina un dos apartados introdutorios ao texto, nace dunha encarga expresa do responsable do CDG naquel momento, Manuel Guede, e do propio atractivo que o personaxe de Antígona e a súa tradición no xénero trágico espertaban no propio director da montaxe (Heras 1998: 26):

Posto que me interesaban certos antecedentes de Antígona... Por exemplo: ¿sabe, realmente, a maioría dos espectadores que Antígona é filla de Edipo e de Iocasta? Este simple dato perturba sempre no momento de pensar en determinadas actitudes da propia Antígona. ¿Ou é que non lle irá resultar un shock extraordinario e determinante contempla-la súa mesma nai afórcada en suicidio? ¿E ese periplo, rodeada de inmensa pobreza, que realiza co seu pai, cego xa e aldraxado, e que con tanta precisión se pode ler en *Edipo en Colono*? ¿E a loita dos seus irmáns, contada, unicamente, polo coro no texto de Sófocles e que, sen embargo, podemos comprender en toda a súa rotunda crueza acudindo ó texto de *Sete contra Tebas*...? Con todas estas reflexións decidín propoñerlle á dirección do CDG unha alternativa que, sen dúbida ningunha, está chea de riscos e de posibles polémicas. ¿Por que, en vez do texto clásico de Sófocles ou dalgúnhas das grandes lecturas posteriores: Hölderlin, Anouilh ou Brecht... non traballar desde a dramaturxia galega actual para, a partir dunha dramaturxia inducida, que eu mesmo desenvolvería, dar unha resposta actual ó mito?

Tal e como se desprende da análise do propio Guillermo Heras, esta reescrita da Antígona de Sófocles abórdase dende unha óptica radicalmente oposta a todo clasicismo e aplicando unha nada tímida relectura en clave ideolóxica¹⁶⁴⁴ que reelabora o texto clásico para a escena galega dos últimos anos 90. Esta nova Antígona, que “molesta porque pode ser hippy, punk ou militante do 0,7” pero que “nunca aceptará ser unha engrenaxe do sistema¹⁶⁴⁵” concíbese dende algúns dos presupostos estéticos dunha posmodernidade infravalorada a xuízo do propio Heras¹⁶⁴⁶ pero que serven para remodelar unha figura mítica en constante reactualización.

¹⁶⁴² Vid. *ibid.* 19.

¹⁶⁴³ Vid. De Carlos Villamarín 1998: 67-125.

¹⁶⁴⁴ “Antígona renace a cada momento das ruínas da traxedia grega para converterse nun ser que nos alenta ás rebelións cotiás. Para moitos o seu xesto persoal, alonxado das consignas de partido, pode parecer testemuño inútil, individual, alonxado da posibilidade transformadora da sociedade. ¿Pero é que os actuais movementos ecoloxistas, feministas, as Organizacións Non Gubernamentais, os loitadores polo 0,7 para axudas ó Terceiro Mundo, carecen de sentido? Pola contra, son outro xeito de artellamento da sociedade e por iso chegan a amolar, profundamente, ós partidos tradicionais. [...] ¿Propoño, daquela, a anarquía? Pois, tampouco... Abonde con botar unha ollada á nosa memoria común para ver de qué xeito se derramou nun tempo e nun lugar unha posibilidade histórica doutro tipo de goberno. O que creo é que a sociedade actual, se é que non quere converterse nun simple instrumento de voto cada certo tempo para logo deixar en mans de “profesionais” tódalas grandes decisións dun país, debe apostar por outras maneiras de facer política. E en Antígona podemos atopar unha postura civil digna de ser ponderada. É certo que Creonte ten a razón do Estado para dictar unha lei absurda, pero tamén o é que Antígona ten a paixón dos seus sentimentos para cuestionar que “o soño da razón produza monstros.” (Heras 1998: 28).

¹⁶⁴⁵ *Ibid.* 29.

¹⁶⁴⁶ Vid. *ibid.* 29-31.

3.24.2. O tema na tradición

As raíces de *Memoria de Antígona* afúndense, como é obvio, na traxedia clásica, en concreto, na obra de Sófocles. Observamos na estrutura da obra un diálogo constante coas pezas tebanas do traxediógrafo ateniense, especialmente con *Edipo en Colono* e sobre todo coa *Antígona*, a cuxos antecedentes e interpretacións xa nos referimos co gallo doutras reelaboracións do mito grego, especialmente nos apartados correspondentes a *Creón, Creón...* de Xosé Manuel Rodríguez Pampín ou *Antígona, a forza do sangue* de María Xosé Queizán, polo que consideramos suficientemente tratada esta cuestión.

3.24.3. Estrutura e liñas argumentais

Memoria de Antígona consta dun único acto subdividido en quince escenas. A primeira destas escenas (Cadaval & Lama 1998: 129-31) abre coa intervención do coro que, dende unha óptica tendente ao metaliterario e mantendo o elemento lírico (“Residuos da traxedia clásica/ pegados á epidemia da memoria/ para lembra-lo lume que atravesa a vida./ Vimos da noite/ a contar esta historia/ que fala da eterna rolda humana/ e do destino¹⁶⁴⁷”), pon en situación ao lector-espectador, lembrando a traxedia edípica (“Os mitos seguen vivos/ e botan raíces/ como edras na mourenza/ que agatuñan feras pola memoria/ sobre o eido comunal da inmortalidade./ E a historia de Edipo continúa alumando pedras/ nas que arde a caligrafía/ da fatalidade e da providencia.¹⁶⁴⁸”) Introdúcese tamén a Iocasta, que regresa do alén para reencontrarse con Antígona (“E Iocasta pon no pescozo/ un colar de morte./ Pero contempládea agora,/ mirade para ela como vai regresar/ desde esas entrañas de arxila rota,/ como ha volver para falar/ coa súa filla Antígona.¹⁶⁴⁹”).

Na segunda escena (ibid. 131-2) Iocasta entra en escena coa soga aínda no pescozo e rodeada dunha imaxinería violenta que busca o impacto na audiencia¹⁶⁵⁰. O espectro da raíña tebana diríxese a unha Antígona adolescente, lembrándolle os avatares que atravesa a súa estirpe deturpada por unha cadea de culpas e castigos que pasa por Edipo e chega ata a propia Antígona (“¡Todo nesta casa está ferido pola morte, Antígona! A area é a morte, Antígona, e ese parece ser o noso destino. Somos unha familia condenada polos séculos a ser carne inmortal dunha traxedia eterna.¹⁶⁵¹”). Iocasta evoca a desgraciada historia de Edipo, fillo e esposo a un tempo (ibid. 132):

Edipo, o voso pai, foi enxendrado por min, paseino no meu ventre arrolado coa calor do meu sangue. Cando naceu, o seu pai, Laio, abandonouno porque ventou nel un aliado do Mal, aínda que a min os seus choros de cativo derretíanme o corazón. Moitos anos despois, sendo eu xa viúva, os recóbdos do camiño fixéronnos caer no mesmo leito, baixo a bandeira do mesmo autor. Nin el sabía que era a súa nai, nin eu sabía que era o meu fillo... ¿Ou sabíao? ¿Ou el sabíao e, a pesar de todo, quixo casar comigo e deixarse arrolar pola sabedoría carnal dunha muller madurecida polo tempo? ¿Non habería algo de arrepentimento naquel rostro tradeado por unha néboa mariña tralas noites de amor máis intensas? [...] Mateime cando souben que o home con que lle dera vida a catro criaturas era tamén el carne da miña carne. Fíxeno pendurada desta corda que tece na miña caluga un colar de inmortalidade.

¹⁶⁴⁷ Cadaval & Lama 1998: 129.

¹⁶⁴⁸ Ibid. 129.

¹⁶⁴⁹ Ibid. 131.

¹⁶⁵⁰ Así o dispón o acoutamento inicial da escena: “Unha pantalla televisiva emite imaxes de violencia inútil. Unha voz desde o aparello repite nun ton susurrante uns versos de Keats: “Mulleres e nenos choran a berros, oubeantes coma espectros furiosos, coma lobos” (ibid. 131).

¹⁶⁵¹ Ibid. 131.

Iocasta tamén participa do xogo metateatral, asegurando que se matou “por culpa do teatro¹⁶⁵²” e adquirindo unha autoconsciencia ficcional dende a que lle fala a Antígona, para que ela tamén cumpra co rol agardado do outro lado da parede, abandonando seguidamente a escena (ibid. 132):

Agora xa o sabes todo, Antígona. Lévaoo contigo como unha ofrenda de verdade e compórtate como é de esperar de ti. ¡Sé trágica e valente, sé teimuda e altiva! Non defraudes a este público sedento de palabras e de paixóns... E agora deixádeme regresar ó meu pazo da morte, alí onde o silencio encherá de plenitude este meu naufraxio.

Dá comezo a escena terceira (ibid. 132-5). Edipo, que marcha ao exilio, é acollido por Teseo, con quen se identifica e a quen o une a amizade (“Meu amigo, gracias á túa hospitalidade teño un teito. Ninguén me quixo acoller cando se soubo que casar coa miña propia nai. Ti déchesme casa e unha estadia rodeada de afagos.¹⁶⁵³”). Xuntos reflexionan sobre a caída en desgraza de Edipo e Teseo non entende a falta de motivación do seu hóspede cara unha vinganza após a humillación e as inxustizas sufridas (ibid. 134):

TESEO

Pero non pararon ata crebarche a existencia, ata desfacer ese amor. Mesmo houbo maliciosos que murmuraron que ti sabías que ela era a túa nai antes de que a nova se propagase ós catro ventos.

EDIPO

¿E eso que importa agora? ¿Cales son as fronteiras para o amor cando medra libre? Son moitas as gorkas que murmuran sobre Edipo o incestuoso. Pero o segredo só a min me pertence. ¿Ou tamén ti queres xulgarme?

TESEO

Xa sabes que eu estou contigo para sempre. Sempre fuches un amigo coroadado pola lealdade, pero o que me conmove é a túa serenidade, que non queiras vingarte do desastre.

Os dous heroes anticipan as desgrazas futuras, predicindo o enfrontamento entre Eteocles e Polinices (“Antígona e Ismene son as miñas valedoras nestas horas escuras, pero eles, Eteocles e Polinices, parecen aguilloados por unha fame que todo o o anubra e todo o apodrece. É a fame do poder.¹⁶⁵⁴”), un enfrontamento que estaría alentado polo propio Creón, a quen Teseo considera orixe de todos os males (“O mal telo na túa propia familia: é Creón. El sabe encirralos para que se acaben enfrontando entre sí e desterrar dese xeito toda ambición que poida medrar ó seu arredor. Creón é a ambición.¹⁶⁵⁵”) pero que Edipo remata por xustificar (“Creón non era malo, pero o poder cambia a xente. Eu tampouco fun alleo ó engado de mandar, pero só agora que estou cego posúo a capacidade de ver e comprender sen sectarismo.¹⁶⁵⁶”).

A escena cuarta (ibid. 135-6) amosa a representación alegórica da pugna entre Eteocles e Polinices polo trono de Tebas, metaforizada nun sinxelo xogo de bolos no que un dos irmáns,

¹⁶⁵² Ibid. 132.

¹⁶⁵³ Ibid. 133.

¹⁶⁵⁴ Ibid. 134.

¹⁶⁵⁵ Ibid. 134.

¹⁶⁵⁶ Ibid. 135.

Eteocles fai trampa¹⁶⁵⁷ para logo gastarlle a Polinices unha broma que non é do seu agrado¹⁶⁵⁸. Polinices acaba expulsado da gresca e Eteocles álzase co “bolo-cetro” que simboliza a toma do poder. Todo isto baixo a tutela e supervisión da “ollada arbitral¹⁶⁵⁹” de Creón.

Pasamos entón á quinta escena (ibid. 136-43) na que Antígona conduce a Edipo a un cantil onde agardan a visita de Ismene e Polinices. Edipo négase a falar cun fillo ao que non reconece e tampouco quere saber nada de Eteocles, por térense deixado levar polas intrigas de Creón (“¿Eses dous? [...] Chamarlles fillos... Cómo vos rides dun pobre vello. [...] ¿Eteocles e Poleno... palin... puli?¹⁶⁶⁰”) pero finalmente escoita a Polinices, quen lle ofrece a súa forza e xuventude para vingar ao pai cego e aldraxado (“Dime que palabras túas pode dici-la miña boca. E esas palabras serán armas. [...] Faremos para ti unha alfombra de sangue e de ósos moídos. [...] Sentirás de novo os seus afagos, serás recibido como o amo.¹⁶⁶¹”). Edipo non só rexeita este ofrecemento, senón que volve desprezar o fillo e maldicilo antes de que este marche para tomar o trono polas armas (ibid. 141-2):

Escoita. Houbo dous irmáns que se arrastraron ós pés dos vencedores para obte-lo diñeiro e a fama. Os dous iguais esqueceron o nome do seu pai, un refugallo. No seu pracer esqueceron que as irmás infelices precisan comer e vestir e que as adolescentes esfarrapadas e sen cosméticos son desprezadas polos homes, pero amadas por parásitos e ratos. Un deles perdeu a partida, caeu en desgracia. Eu coñecín estes dous mais xa non lembro os seus nomes. Quen me dese sabe-lo teu nome para maldicilo. O do outro can tamén. Para pedirvos a morte. Lenta, dolorosa, rica en padecementos. Se o azar fose xusto, as vosas mortes serían no mesmo instante e a última imaxe que levaríades deste mundo sería o brillo do odio no espello dos ollos do outro. Mais o acaso é inxusto. Quen me dese que a vosa tumba fose un mar de cadáveres apodrecidos onde ninguén vos chorase. E se algunha muller se achegase casualmente a esa planura brillante de vermes, que lle salten as lágrimas antes pola pestilencia afiada das vosas preas que pola piedade que inspiren os vosos restos, e que os peixes se envelenen cos vosos corpos. Di amén.

Polinices despídese agarimosamente de Antígona e o coro anticipa unha vez máis a desgraza antes do peche da escena (“Os anos pasaron e a maldición de Edipo esténdese no tempo. [...] Morreu o can e sobrevive a rabia nos dentes dos cachorros.¹⁶⁶²”).

Eteocles e os seus homes prepáranse para o combate ao inicio da sexta escena (ibid. 143-6), á que se incorpora un grupo de mulleres que cantan os horrores da guerra e a morte (“Esta é unha guerra ás pingas, en doses homeopáticas, nunca vai rematar.” [...] “E, nós, as mulleres, sómo-las gardas dos dous furados. Do furado de carne. Do furado de terra. Era mellor parirvos directamente sobre a vosa sepultura.¹⁶⁶³”). Eteocles ignora tales preces asumindo que a guerra é un mal máis que necesario (“Para os cans da rabia só hai un remedio. ¿Ou querédelos nas

¹⁶⁵⁷ Así se describe no acoutamento: “Lanza Eteocles. O coro desprázase excitado canda o proxectil. Os bolos estalan e rebotan. O bolo da victoria abala. O coro rodéao e alguén lle axuda a caer. Polinices achégase, incrédulo, a ve-la xogada. Esculca con desconfianza ó seu redor.” (ibid. 135).

¹⁶⁵⁸ “Polinices vai ó lugar do disparo. Os servidores dispoñen o resto dos bolos. Polinices revira. Todos están con Eteocles onda o obxectivo. Eteocles colle un proxectil que alguén lle achega, distinto ó de sempre. Eteocles fai voar un proxectil ás mans de Polinices. Escacha nas mans deste. Tintallas de vermello (ou dalgunha cor máis repulsiva, exemplo: azul índigo). Risos. Eteocles avanza cara ó irmán con sorriso-desculpa ofrecéndolle o proxectil legal. Polinices enfróntase furioso. O coro arroupa a Eteocles. Cando os dous irmáns van chocar, un interrompe amistosamente a Polinices. Polinices záfase e dunha gadoupada mancha o rostro do irmán.” (ibid. 135).

¹⁶⁵⁹ Ibid. 136.

¹⁶⁶⁰ Ibid. 139.

¹⁶⁶¹ Ibid. 140-1.

¹⁶⁶² Ibid. 143.

¹⁶⁶³ Ibid. 144-5.

vosas casas, fozando nos vosos alimentos, arfando entre as vosas pernas?¹⁶⁶⁴) mentres que Creón, malia que admite estar canso de liortas, se resigna ante a inminencia dun novo choque bélico (ibid. 146):

Se é certo que os homes atopan pracer na guerra, eu son máis muller que todas xuntas. Isto aborréceme. Cánsame. Repúgname. Tamén eu perdín un fillo, Meneceo, matouse diante de todos. Sacrificouse. Ofrecéulle-lo seu sangue a cambio de paz. E o seu sangue excitounos aínda máis. Eteocles e Polinices son da madeira do vello Edipo. Teimudos na súa ambición. Non admiten límites ó seu desexo. Queren facer o que os demais só nos atreveriamos a soñar. Eu desexaba un retiro tranquilo, ler, pasear, fumar. Pero alguén ten que procurar que todo isto remate. Marchade para as casas, podedes descansar. Hoxe os meu homes recollerán os mortos e lavarán a roupa da cama.

A escena sete (ibid. 146), carente de diálogo, mostra a Creón fumando un cigarro mentres contempla impasible o desenvolvemento do conflito, representado coas “imaxes de violencia do noso tempo e do que virá¹⁶⁶⁵”. Na oitava escena (ibid. 147-50), obsérvanse as primeiras consecuencias de dita contenda para a estirpe labdácida. Antígona báñase á beira do mar e Ismene acode á súa chamada. Baixo o ditado de Creonte, os restos de Polinices foron botados ao mar (“Polinices, o teu irmán, está mergullado, nas augas podres do mar, cunha cadea vella lastrándolle os pés. A operación foi verificada persoalmente por Creón.¹⁶⁶⁶”) mentres a Eteocles se lle celebraron unhas exequias con toda a pompa (“Despois, coa súa roupa mellor, fíxolle un enterro a Eteocles, tan lucido como se fose para si mesmo.¹⁶⁶⁷”). Antígona pídelle á súa irmá que a axude a sacar a Polinices da súa tumba marítima sen honra para poder darlle un enterro e honras fúnebres dignas, mais Ismene declárase temerosa de Creón e rexeita axudala, feito que provoca a ira de Antígona (ibid. 149-50):

ANTÍGONA

Sei onde está. Unha lancha vixía o lugar. Indícao. Baixamos. Buscámolo ás apalpadelas na auga negra. Safámolo das cadeas. Traémolo á superficie.

ISMENE

¿E desafia-las ordes de Creón?

ANTÍGONA

Levámolo á terra. Cubrímolo cunha pouca. Será suficiente.

ISMENE

Estás tola.

ANTÍGONA

E levámoslle a metade das flores de Eteocles. A el non lle ha importar. Compartiron a morte, poden compartir tamén a decoración.

[...]

ISMENE

Creón...

ANTÍGONA

Creón tente metida nunha caixiña de cristal. Cun laciño para facer bonito.

ISMENE

Non entendes que eu non quero morrer.

¹⁶⁶⁴ Ibid. 145.

¹⁶⁶⁵ Ibid. 146.

¹⁶⁶⁶ Ibid. 147.

¹⁶⁶⁷ Ibid. 148.

ANTÍGONA

Vaite.

ISMENE

Nin quero que morras ti.

ANTÍGONA

Desaparece.

ISMENE

Non teño forzas para acompañarte.

ANTÍGONA

Agora aínda que mo suplicas non cho permitiría.

ISMENE

Manterei o teu segredo.

ANTÍGONA

Non. Por favor. Delátame. A min fasmé un favor e a Creón tamén. Así estarás a ben con todos como desexas.

Creón e os seus acólitos celebran o ascenso ao poder do primeiro nun prostíbulo¹⁶⁶⁸ na escena nove (ibid. 150-5). Creón reflexiona sobre o exercicio do seu readquirido poder e das necesidades que o mesmo acarrea, sendo unha das prioridades a de crear novos símbolos e relatos históricos para manter incólume a súa incuestionable autoridade (ibid. 152):

O poder esixe estratexias requintadas, a mestura sutil da autoridade e da flexibilidade, e sobre todo, crear símbolos da bondade e da maldade, referentes morais, aíndaque non sexan moi xustos, para nutrir as raiceiras feridas dos ideais. Xa sabedes que Eteocles será honrado por todos como un heroe nacional, e que Polinices xa foi lastrado na auga do mar envelenado para que apodreza. A quen o saque de alí espéran a pena de morte. Si, ben sei que Polinices significaba a paixón, o talento estragado polo sangue bulidor. El era o máis intelixente, o máis sensible, o mellor dos dous, pero cometeu a ousadía de deixarse axudar por estranxeiros para loitar contra o seu irmán... Así se fai a historia.

Mais o seu discurso vese interrompido polo aviso dun garda, que informa do rescate do cadáver de Polinices do mar por parte de Antígona (ibid. 154-5):

¡Po-Po-Polinices desa-desapareceu, se-señor! [...] Nós tivemos a vista cravadiña nel durante a tarde toda, pero ó mingua-lo sol, nese momento do lusco fusco na que a un lle entra a canseira, sentámonos o meu compañeiro e mais eu a fumar un cigarro ó pé dunha columna do cemiterio. [...] Pero nin sequera chegamos a remata-lo cigarro... Foi un intre, un salouco, un nada... Foi visto e non visto... Cando volvimos, xa non vímo-la boia que sinala o lugar onde estaba o corpo lastrado. Despois díxonos un tipo, un deses que traballan coa chatarra das embarcacións abandonadas, que vira a Antígona sacando ó seu irmán de alí na compañía doutras tres persoas que levaban o rostro descuberto.

A décima escena (ibid. 155-66) céntrase no enfrontamento dialéctico entre Creón e Antígona. No comezo da escena, o primeiro aparece practicando boxeo recitándose a si mesmo unha especie de arenga motivadora (“un-dous,/ algúns buscan en min/ a artificiosidade dos escrúpulos,/ un-dous,/ pero eu odio/ o eco de nostalxias e derrotas,/ un-dous,/ [...] un golpe,/ un

¹⁶⁶⁸ Así se explicita no acoutamento inicial: “A escena transcorre nun night-club con luces de neón e sombras que agochan as pantasma do desexo. Alí os confrades de Creón agárdano mentres coquetean ou bailan con cadansúa prostituta.” (ibid. 150).

golpe pode amosar/ rexeneración e fortaleza¹⁶⁶⁹) ata que o gardacostas leva a Antígona onda el. Creón intenta que delate aos seus axudantes no incumprimento da súa resolución (“¿Cal é a identidade das tres persoas que che axudaron a transporta-lo cadáver de Polinices?¹⁶⁷⁰”), ameázaa coa pena capital (“Sabes que neste caso a pena de morte é inapelable: trátase da inxección dun virus letal. Un final brutalmente destructor. E sabes tamén que esa pena non é permutable por ningún outro castigo.¹⁶⁷¹”) e condena a súa postura moral (“¿Leis íntimas, dis? ¿As do capricho, as da impunidade? ¿Ti cres que tes autoridade moral cos exemplos sementados pola túa familia para falar das leis da conciencia?¹⁶⁷²”). Con todo, Creón está disposto a negociar para que os feitos non teñan maior transcendencia (“Ti e mais eu debemos chegar a un trato. Os dous podemos ser xuízosos. Xa sucederon demasiadas desgracias na nosa familia. Quero dicir que eu podería esquecer... Se ti colaborases, claro.¹⁶⁷³”), pero Antígona axiña declina tal oferta, algo que remata por espertar a furia de Creón (ibid. 161):

ANTÍGONA

Non, Creón. Non é ese o meu desexo. Foi todo un xogo; mellor dito, un tanteo para saber cales son os teus límites. Comprobo que para ti a morte de dous gardas inocentes non resulta atranco ningún. Despois de todo, ese é o teu traballo habitual: elimina-los atrancos.

CREÓN

[...] ¡Es renarteira e desagradecida! ¡Es bretmosa e teimuda ata a extenuación!

ANTÍGONA

¿Pensabas que o meu é outro deses silencios que se compran, aínda que sexa con dúas mortes de propina?

CREÓN

¡Estás asinando a túa sentenza! ¡Cáva-lo foxo que ha escurecer para sempre a túa soberbia e esa arrogancia inútil que che está a abrása-la razón!

Antígona amósase íntegra e incorruptible ante o seu tío (“Poderás humillarme. Poderei chegar a supurar medo, a mexar medo, a transpirar medo. Pero nunca conseguirás arrancarme unha claudicación. Pénsao: só acabarás facendo de min unha mártir.¹⁶⁷⁴”), opoñéndose firmemente ao seu absolutismo e ás súas malas artes (“Agora que todos baixan a cabeza, que todos deixaron de soñar... agora eu digo NON, porque a pesar de que poidas rabuñar en min tódolos medos, síntome unha muller coroada pola liberdade.¹⁶⁷⁵”) e defendendo a Hemón ante un pai incapaz de entendela (“Hemón ten... tanta fortaleza interior. [...] ¿Non comprendes que o seu silencio é unha proba de afecto cara a ti? Podería dedicarse a gañar sona nos círculos da revolta.¹⁶⁷⁶”). Ismene intervén para tratar de redimir a súa covardía pretérita pero atópase co rexeitamento da súa irmá e, por suposto, de Creón antes de que este último ordena que leven a Antígona (ibid. 164-5):

CREÓN

Agora ti... ¿Tamén ti, Ismene, acodes coma os voitres disposta a afínca-las gadoupas neste festín da necidade, nesta orxía de tráxicas que salaian pola morte?

¹⁶⁶⁹ Ibid. 155.

¹⁶⁷⁰ Ibid. 156.

¹⁶⁷¹ Ibid. 157.

¹⁶⁷² Ibid. 158.

¹⁶⁷³ Ibid. 160.

¹⁶⁷⁴ Ibid. 162.

¹⁶⁷⁵ Ibid. 163.

¹⁶⁷⁶ Ibid. 163.

ISMENE

Eu estou coa miña irmá ata a fin. O sangue que corre polas miñas veas quere abrazarse co dela.

ANTÍGONA

Agora non, Ismene. Agora non vale ergue-la voz cando antes te coutou algo peor có medo.

[...]

ISMENE

Estou disposta a corre-la túa mesma sorte. Xa sei que viñeches aquí só para reclamar a morte, e a min a idea de morrer calcíname os ollos cunha néboa de terror. Pero estou disposta a morrer. O medo é precisamente o que lle dá sentido a esta ofrenda.

ANTÍGONA

Só queres lavar cun ademán de honor ese mesmo honor que antes non soubeches cultivar.

Na escena once (ibid. 166-70) prodúcese o encontro entre Creón e Hemón. Pai e fillo reúnen-se co pretexto de retomar unha partida de xadrez mais o caso de Antígona remata por centrar a conversa. Creón confirma o arresto de Antígona e trata de separar ao seu fillo dela (“Entristécame verte prendido ó cheiro agre desa femia. Sobra en quen labrar. Mesmo se Antígona non fose culpable aquelaríame igual a súa morte para te safar do seu meigallo.¹⁶⁷⁷”). Hemón contradí insistentemente ao seu pai e arremete contra a súa ignorancia, que non lle permite ver o gran erro que poderá cometer como gobernante (ibid. 169):

Ignorante. Atópaste cun brinquedo xigante nas mans, os mecanismos máis absolutos, a máquina mellor engraxada, e diríxela contra unha muller indefensa, débil, soa, que non ten cousa ningunha máis ca min, o que é peor cá máis espantosa soidade. [...] Revírate e esculca a modo ós que te afagan. Observa a amizade dos seus ollos e os sorrisos da súa boca, os rictos aprobatorios do entrecello, os beizos abertos nun indeciso aceno de aprobación. Intenta distinguir ós que te espían, ós que deciden o lugar da túa última palabra, quen fai o plano e quen o executa. Que é difícil distingui-los roles da conxura baixo a máscara da adulación. Quizais botes de menos toda a artillería estragada en acabar con Antígona.

Catro Edipos espectrais aparecen ante Creón na duodécima escena (ibid. 170-4), atormentando ao rei no medio da noite e anunciando as desgrazas que caerán sobre el como responsable das mortes de Eteocles e Polinices e da condena de Antígona (ibid. 174):

EDIPO 1

Escoita, Creón: o vento da morte zoa detrás das portas, agóchase nos armarios, infiltra-se nas estancias desta mansión.

CREÓN

Escoita ti. Antígona é unha digna filla túa. A mesma insensatez, o mesmo desacougo... Quixen salvala, pero leva a traxedia no corpo como se a percorresen mil lagartos que invocan o desastre.

EDIPO 3

Puידeches salvala pero agora xa é tarde. Podo ve-las desgracias que van caer sobre ti.

CREÓN

¹⁶⁷⁷ Ibid. 168.

¿Ver ti? ¡Ha, ha, ha! [...] ¿Ver vós, fato de Edipos covardes cos ollos convertidos en tobeiras nas que os ratos poderían criar fantásticas niñadas para estender por toda a cidade a praga da peste?

EDIPO 4

Ó teu fillo Hemón cúbreo unha dor de lume e xeo, de escorpións e avesouros, por mor da túa traizón. El escoita a chama de Antígona desde a súa condena.

EDIPO 1

Polo que respecta á túa muller, váiselle afonda-la úlcera que arrastra no corazón e ha sangrar lirios contaminados pola noite.

EDIPO 2

E ti, Creón, ti has descubrir que o tempo da temperanza e do arrepentimento é unha trampa da lucidez que case sempre chega con retraso.

Os catro Edipos volven aparecer na escena trece (ibid. 175-7) e a modo de coro relatan o suicidio de Antígona, quen prefire darse morte a si mesma a agardar pola pena imposta (“Non agardou/ pola inxección letal/ porque quería morrer cun canto/ de tristeza./ Velaí Antígona morta/ neste solpor antártico,/ Antígona suicida/ que verniza a area.¹⁶⁷⁸”). A continuación, a ánima de Antígona aparécese para reflexionar sobre o seu destino e a morriña que sente da vida malia ter conquistado xa a morte á que tanto se ligou (ibid. 175-6):

Sempre sentín en min o resplandor do suicidio, desde que vin a miña nai Iocasta aquela tarde en que eu aínda era inocente. Estaba alí, colgada, sen abancarse, tan perfecta na súa rixidez de deusa iluminada polo frío. Toqueille os pés e estaban xeados, pero aquel aloumiño glacial encheume o corazón de lume e fíxo que fervese nas miñas meixelas a calor dun presentimento... Lembro aquilo que me dixo Polinices un día. “Perségueno-la morte, Antígona. É coma un lume mergullado, coma unha impaciencia que non ten acougo.” El sabía que a nosa familia está ferida polo estigma do exterminio e que a morte é para nós como o regreso ó fogar... o regreso definitivo. E sen embargo, agora sinto nostalxia da vida, do rumor do mar, das noites sen palabras con Hemón, dos ecos luminosos do meu pai cego, ata da face irada de Creón. A vida segue sendo o único fulgor que paga a pena ser vivido... Si, son a máis desgraciada das mulleres, porque sinto ó mesmo tempo nostalxia da vida e da morte, dunha vida contaminada pola semente da paixón e da tenrura, e dunha morte verdadeira, desa morte perfecta que me seducía co seu rostro de pureza...

O coro leva o cadáver de Antígona a unha cámara mortuoria que en realidade é unha cámara frigorífica (“O seu cadaleito será/ unha cámara frigorífica sen formigas,/ nin vermes, nin lombrigas de vidro/ que lles tradeen a gorxa.¹⁶⁷⁹”) Outros membros do coro traen o corpo inerte de Hemón, que tamén se suicida para compartir o seu destino co da súa amada Antígona (“Cravouse un coitelo no medio e medio do corazón e vomitou sangue durante moito tempo.” [...] “Dixo que o facía por amor, que se mataba por amor, que Antígona lle ensinara o camiño dos que nunca serían derrotados.¹⁶⁸⁰”).

Na escena catorce (ibid. 178-81), o coro encárgase de anunciarlle a Eurídice a morte de Hemón e esta quítase a vida anguriada pola perda doutro fillo e raiando na loucura (“Eurídice. A túa esposa. A súa man. Un tiro só. O corpo abraza a urna de Meneceo. O sangue conxelouse sobre o vidro. Vermella como cando estaba no seu corpo. A mancha oculta o rostro do seu

¹⁶⁷⁸ Ibid. 175.

¹⁶⁷⁹ Ibid. 176-7.

¹⁶⁸⁰ Ibid. 177.

fillo.¹⁶⁸¹”). Creón pide aos “confrades” que lle dean morte (“¡Matádeme! [...] Dispara. É só unha morte máis. Dispara.¹⁶⁸²”), atormentado por todo canto sementou ao seu paso, mais estes non acceden (“É a dor a que fala por ti. Vive o teu pranto e vive.” [...] “É tempo de que pare xa a gratuíta efusión de sangue que propiciou a estupidez da mocidade. [...] Libera a túa dor. [...] Non é lexítimo deixarnos cando máis te precisamos¹⁶⁸³.”) e limítanse a deixar unha pistola descargada á beira dos cadáveres de Antígona e Hemón, cos que fica un derrotado Creón.

Na décimo quinta e última escena (ibid. 182) todos os personaxes do drama avanza a modo de coro cara o primeiro termo do escenario mentres se escoita unha voz gravada que relata o suicidio de Antígona coma se dunha nova máis da crónica de sucesos se tratase (ibid. 182):

Apareceu aforcada unha muller de vintecinco anos, cincuenta quilos de peso, un metro sesenta e tres centímetros de estatura, cabelo negro, curto.

Nas horas posteriores acudiron ó lugar dos feitos efectivos das forzas da orde, o Titular do Xulgado de Instrucción e un médico forense.

No informe facultativo quedaron verificados, entre outros os seguintes signos:

- Equinose no ápice da lingua.
- Ollos lixeiramente desorbitados.
- Marcas brancas no pescozo, con cioanose por riba e por baixo da corda.
- Emisión de escuma sanguinolenta pola boca.
- Face lívida.
- Fractura de iose.

A falecida era filla de Edipo e de Iocasta, irmá de Ismene e mais de Eteocles e Polinice, mortos, estes dous últimos, tamén en tráxicas circunstancias.

O seu nome é ANTÍGONA.

3.24.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

Antígona e a súa loita tan persoal coma política retornan á literatura dramática galega da man dunha obra cuxas innovacións máis destacadas se cinguen ao plano estético, suxerindo unha ambientación e unha posta en escena radicalmente distanciadas do antecedente grego clásico sen que o conflito tráxico de fondo varíe demasiado. *Memoria de Antígona* desafia toda convención escénica tradicionalmente asociada ao drama antigo pero mantén intactos os principais personaxes involucrados na traxedia da saga labdácida deseñada por Sófocles, dende Edipo e Iocasta ata Antígona e Creón. Mesmo se conserva un coro cuxa presenza se torna máis residual conforme avanza a acción pero que adquire as máis diversas formas, pois achamos un amplo abano de personaxes colectivos que comparten as funcións do coro, a saber, as mulleres que increpan a un belicoso Eteocles na escena sexta¹⁶⁸⁴, os confrades que rodean a Creón ou os catro Edipos que acurralan a un Creón cada vez máis consciente do seu destino final na duodécima escena¹⁶⁸⁵.

Achamos, polo tanto, que o desenvolvemento dramático do conflito tráxico sofocleo apenas se ve modificado na obra de Quico Cadaval e Xavier Lama, aínda sen que exista unha reelaboración textual explícita dalgunhas pasaxes da obra clásica. Os dramaturgos sitúan o punto de partida no suicidio xa consumado de Iocasta, narrado polo coro como resultado da

¹⁶⁸¹ Ibid. 180.

¹⁶⁸² Ibid. 181.

¹⁶⁸³ Ibid. 181.

¹⁶⁸⁴ Ibid. 143-6.

¹⁶⁸⁵ Ibid. 170-4.

cadea de culpas e castigos que a maldición da estirpe descargou tamén sobre ela¹⁶⁸⁶. A pantasma de Iocasta regresa do alén para atoparse con Antígona, asumindo deste xeito un protagonismo inicial na segunda escena¹⁶⁸⁷ que non ten parangón no resto do drama e que dá pé a un xogo metadramático con escasa repercusión posterior no resto da obra (ibid. 131-2):

Somos unha familia condenada polos séculos a ser carne inmortal dunha traxedia eterna. Isto é o teatro, miña nena, e alguén está empeñado en proxecta-las nosas dores no futuro, nun futuro iluminado polas ruínas da derrota... [...] Porque eu estou morta, Antígona. Mateime cando souben que o home con quen lle dera vida a catro criaturas era tamén el carne da miña carne. Fíxeno pendurada desta corda que tece na miña caluga un colar de inmortalidade. Ti preguntaraste algún día por que o fixen. ¿Por noxo, por arrepentimento, por covardía? Non miña nena, non. Mateime por culpa do teatro, por mor desta traxedia que atravesa o meu nome con flores de loito. Agora xa o sabes todo, Antígona. Lévaoo contigo como unha ofrenda de verdade e compórtate como é de esperar de ti. ¡Sé tráxica e valente, sé teimuda e altiva! Non defraudes a este público sedento de palabras e de paixóns.

A contribución dramática da nai e esposa de Edipo redúcese a unha simbólica exhortación inaugural con matices metaliterarios á que lle seguen algúns dos momentos clave de Edipo no exilio, primeiro nunha conversa con Teseo¹⁶⁸⁸ e logo botando a súa maldición sobre Polinices¹⁶⁸⁹. O Edipo que se nos presenta en ambos episodios mantén a caracterización do Edipo en Colono, un home desterrado da súa patria, cego, ancián e canso por todo o sufrido que acha un derradeiro alento para condenar a ambición e a cobiza dos seus fillos a piques de embarcarse nunha loita fratricida.

O choque entre Eteocles e Polinices remata coa morte inevitable dos dous irmáns, pasamentos que reciben un trato desigual por parte da autoridade establecida, tomada por Creón ante o previsible baleiro de poder. Entre as escenas oito e quince¹⁶⁹⁰, desenvólvese o conflito provocado por esta decisión con toda a súa complexidade e seguindo cunha certa fidelidade a estrutura do mitema tal e como chegou a nós segundo Sófocles. Antígona busca nun primeiro momento a complicidade de Ismene para enterrar o cadáver insepulto e deshonrado de Polinices, cuxa traizón se ve penada na versión galega coa tirada do seu corpo ao mar “cunha cadea vella lastrándolle os pés.¹⁶⁹¹” De nada lle serven os laios dunha temerosa Ismene a Antígona, que insiste na necesidade de cumprir cunha obriga que vai máis alá das leis humanas

¹⁶⁸⁶ “Lembrede que unha maldición/ lle fixo ver ó rei Laio/ que o seu fillo Edipo/ o había matar cando medrase,/ e o monarca nunha noite confusa/ mandou que levaran o neno ó monte/ e que o deixasen nas gándaras atado/ entre o tráfico da morte,/ asediado polos asubios do vento/ e polas bestas invernaís./ Pero Edipo non finou,/ acollérono baixo paraugas de boa estrela/ e foi criado arrolado na mentira,/ pensando que era fillo do gran Pólipo/ e non do pai verdadeiro,/ daquel que lle vestira o sangue/ coa invisible condena/ do destino./ Xa mozo, un día/ nun cruzamento avolto de camiños/ matou por azar a un home carraxento/ que o empurrara cara a un foxo/ sen saber ningún dos dous/ quen era o outro./ Pasan os anos/ e un día un lóstrego de seixo/ afoga a súa alma de verdades/ e comprende que aquel/ a quen lle crebara a vida era o mesmo Laio./ Descubre tamén/ que a muller con quen casou, Iocasta,/ viúva do infortunado Laio,/ é tamén a súa propia nai./ Os fillos de ambos,/ Antígona e Ismene,/ Eteocles e Polinices,/ completan ese castelo de fume./ Edipo arrínca os ollos/ para non ve-las mans cegadas/ que asasinaron sen sabelo ó propio pai/ e que aloumiñaron á súa nai/ no leito nupcial dos sacrificados./ E Iocasta pon no pescozo/ un colar de morte.” (ibid. 130-1).

¹⁶⁸⁷ Vid. ibid. 131-2.

¹⁶⁸⁸ Vid. ibid. 132-5.

¹⁶⁸⁹ Vid. ibid. 136-42.

¹⁶⁹⁰ Vid. ibid. 147-82.

¹⁶⁹¹ Ibid. 147.

e aprema á súa irmá dun xeito especialmente violento, describindo a descomposición do cadáver do finado irmán no fondo dun mar contaminado¹⁶⁹².

Comeza así o solitario periplo trágico de Antígona por dar un enterro digno ao seu irmán, o que implica enfrontarse ao poder detentado por Creón. Malia que as demandas de Antígona perden as implicacións relixiosas e culturais que si estaban presentes en Sófocles (pois o elemento sobrenatural desaparece por completo da reescrita de Cadaval e Lama), a nosa heroína apela a outro tipo de ditados que igualmente transcenden as codificacións legais adoptadas e aceptadas polos seres humanos aínda que, en principio, estes ditados non teñan nada de divinos (ibid. 157-8):

¡Es pavero e patético, Creón! As leis son coma alimentos con data de caducidade. Serven para un momento, para un tempo... Claro que hai algúns que intoxican desde o principio. ¿Cantos crimes garda a historia en nome da lei? Pero non, non poñas esa cara, non son a subversiva que estás imaxinando. Ben sei que hai leis que nos protexen dos excesos do poder... Pero eu creo sobre todo no corazón, neste cabrón caprichoso que levamos aquí capaz de apodrecernos e de purificarnos. E creo sobre todo nesas outras leis non escritas que se alimentan das verdades íntimas do corazón.¹⁶⁹³

Esta nova Antígona galega é, en palabras de Noelia Cendán Teijeiro, “igual de insensata e rebelde” e non experimenta “demasiados cambios no que á súa definición moral se refire¹⁶⁹⁴”. Con todo, Quico Cadaval e Xavier Lama introducen algúns matices na reelaboración dunha heroína en esencia moi semellante á esbozada por Sófocles pero aínda máis ousada e directa, que non amosa ningún tipo de mesura na manifestación das súas reivindicacións (Cendán Teijeiro 2018: 7-8):

Na obra de Sófocles (*Antígona* 441-442), xusto no intre no que Creonte lle pregunta se foi ela a que enterrou a Polinices, dille o seguinte: “ti, que inclinas a cabeza cara ao chan”. Antígona inda posúe aquí certo sentido do respecto aténdose aos debidos formalismos. Este aspecto difire notablemente do seu comportamento na obra galega, onde se pode ver unha Antígona totalmente irreverente, unha muller libre de ataduras que, ante a pregunta de Creonte (*Memoria de Antígona* p. 156): “non me saúdas ceremoniosamente?”, responde: “dáte por saudado”; seguidamente, Creonte téndelle as súas mans cubertas por uns guantes, polo que a moza non dubida en

¹⁶⁹² “Polinices está no fondo da lama. Cos pés enchoupados. ¿Viche-lo mar? É opaco. Onde el está só chegan os peixes que resistiron o veneno, que se alimentan del. Teñen couraza e están cegos porque a auga é negra. Talvez o corpo non se corrompa nesa salmoira. Pero os peixes vanlle come-los ollos. Tan moles. ¿Lémbralos ollos de Polinices que eran o propio lume? Van ser covas. E por esas covas entrarán no cráneo e haberá alí un niño de sambesugas. E cando caten a carne de Polinices, nunca comerán nada tan delicioso coma a carne do teu irmán. Abateranse voraces e Polinices será o seu banquete. [...] ¿Tes frío? El ten máis frío, Ismene.” (ibid. 148).

¹⁶⁹³ Cómpre destacar que, aínda que en *Memoria de Antígona* os deuses e a orde divina son practicamente inexistentes, si se manteñen unha serie de conceptualizacións éticas e morais que remiten directamente ao texto sofocleo e que tomaban unha forma frecuentemente divinizada. Non en van, Noelia Cendán Teijeiro (2018) fai notar que o concepto de xustiza (δικη) está detrás do argumentario de ambas Antígonas, a grega e a galega, aínda que de distinta maneira: “O primeiro que destaca na etopea da protagonista é a súa postura ante as leis. Así, na obra galega afirma que estas teñen data de caducidade e que baixo o seu nome foron moitos os crimes cometidos ao longo da historia. Ela, Antígona, cre noutras, nas leis non escritas, que se alimentan das verdades do corazón. Esta concepción presenta unha conexión evidente co texto grego, onde afirma, de modo semellante, que non foron Zeus nin Dike (xustiza) os que promulgaron tal decreto, polo que as súas leis, as de Creonte, non poden estar por riba das ditadas polos deuses. A importancia do concepto *dike* e a súa personificación, vencellada á esfera da divindade, non é un tema trivial na literatura grega, pois constitúe un elemento fundamental no que á regulación da conducta cívica se refire e así o testemuñan pasaxes de Hesíodo (*Traballos e Días* 197-201), e Platón (*Protágoras* 322).” (Cendán Teijeiro 2018: 6).

¹⁶⁹⁴ Ibid. 7.

reprocharlle todo canto pode esconder baixo deles, entendendo que os segredos do poder sitúanse baixo a éxida dos formalismos. Nótese, así mesmo, que a ruptura cos formalismos tamén se produce mediante o cambio no emprego da linguaxe, de carácter máis retórico na obra galega. [...] A nosa Antígona proclámase libre dende todos os puntos de vista e, así, mentres define a Creonte como un escravo, un “corrupto exemplar” para máis inri, ela di non á obediencia que el proclama, o que significa non poñerse baixo o xugo dun poder exercido sen profundidade de miras, de forma aleatoria e totalmente sometido ao mundo da aparencia. Ao dicir non a todo isto proclama a súa liberdade sen ataduras e créase, deste xeito, a ambivalencia entre os termos liberdade e escravitude, representado o primeiro por Antígona e o segundo por Creonte.¹⁶⁹⁵

No que respecta a Creón, os cambios introducidos na caracterización do personaxe son de maior envergadura. Os dramaturgos galegos profundan unha vez máis na imaxe do Creón tiránico e déspota, dando preeminencia aos seus riscos máis totalitarios e arbitrarios e amosándoo como un gran manipulador que entende que a deliberada distorsión da realidade ante os seus súbditos é completamente necesaria para manter a orde e a seguridade, nunha premeditada deturpación do retrato ofrecido por Sófocles¹⁶⁹⁶. Así se aprecia nunha das súas réplicas a Antígona, á única que transgrede os férreos e abusivos límites impostos dende que conquista o trono (Cadaval & Lama 1998: 158):

Pero qué saberás ti do que significa ter responsabilidades, estar á fronte dun goberno... Gobernar tamén significa saber contradicirse sen excesos, ter talento para crear un sistema inmunolóxico fronte ás ambicións que agroman nas alturas... Gobernar significa baixar ós sumidoiros para que a maquinaria subterránea non se oxide, conseguir aliados fortes, administra-los egoísmos alleos... ter moral de supervivente. ¿Acaso coñeces un só gobernante que actuase baixo o único imperativo da inocencia, da verdade, da pureza? Ti dirás que son un cínico. Eu só che digo que son inevitablemente práctico.

Creón asume que a corrupción é inherente ao exercicio do poder e actúa en consecuencia, chegando a ofrecerlle á súa sobriña un trato aborrecible a ollos da mesma coa idea de acabar de vez coa polémica (ibid. 160):

CREÓN

Verás... ti e máis eu debemos chegar a un trato. Os dous podemos ser xuizosos. Xa sucederon demasiadas desgracias na nosa familia. Quero dicir que eu podería

¹⁶⁹⁵ “Ti estás atado ó poder, enzoufado nas súas artes, e eu son libre para dicir NON. Que un berro metálico gangrene para sempre os teus tímpanos, Creón: ¡NON, NON, NON! [...] Eu digo NON porque non é posible baixar con traxe de noiva as latrinas dos arrabaldos e volver como se unha regresase do paraíso. Agora que todos baixan a cabeza, que todos deixaron de soñar... agora eu digo NON, porque a pesar de que poidas rabuñar en min tódolos medos, sintome unha muller coroada pola liberdade.” (Cadaval & Lama 1998: 162-3).

¹⁶⁹⁶ Así analiza Noelia Cendán Teijeiro o contraste entre o personaxe na traxedia sofoclea e na reescrita de Quico Cadaval e Xavier Lama: “Por un lado, o Creonte sofocleo proclama que é a dificultade de exercer o poder e decretar xustiza o que revela a auténtica natureza dunha persoa, deducindo que, ata ese intre, ninguén se ve na obriga de reflexionar en profundidade acerca das leis individuais fronte ás colectivas. Proclama, igualmente, a súa disposición de chegar ás mellores deliberacións para resolver conflitos cívicos, aferrándose a valores como a lealdade e a salvagarda do ben colectivo, que debe predominar sobre os intereses individuais, incluídos os del mesmo. O seu decreto é consecuente. No Creonte galego o cambio é superlativo, pois fronte á idea do seu homónimo de exercer o ben colectivo con rigor e ideas xurdidas da reflexión, o noso protagonista dá mostra de saber moi ben en que consiste o poder e, como se dun burócrata se tratara, emprega os termos formalidade, estratexia, símbolos e referentes morais. Eteocles encaixa no perfil de bo, Polinices no de malo. Neste caso, semella como se todo se tratara dunha ecuación sinxela de resolver, sen ser precisa a reflexión. Así, a súa forma de exercer o poder consiste simplemente en levar á práctica cada un dos elementos mencionados, mais en ningún caso afirma que o exercicio da autoridade supoña un proceso reflexivo.” (Cendán Teijeiro 2018: 3-4).

esquecer... Se ti colaborases, claro. Mesmo sería factible colocar outro cadáver lastrado na auga no lugar onde estaba Polinices.

ANTÍGONA

[...] ¿Quen sabe que eu saquei de alí a Polinices?

CREÓN

Os dous gardas, o máis fiel dos meus gardacostas e as tres persoas que che prestaron axuda a ti.

ANTÍGONA

Non te preocupes dos meus. ¿Ti que chegarías a facer para que os teus homes calasen?

CREÓN

O gardacostas non falará xamais. Canto ós outros dous, hai modos de amedrentalos ou subornalos.

ANTÍGONA

¿E non cres que sería mellor matalos? Significaría o eterno descanso para Polinices... Ninguén iría por aí contando que hai outro corpo na auga que o suplanta. ¡Só esas mortes poderían reportarlle o silencio e a paz eterna ó meu irmán!

CREÓN

[...] Eso está feito. Vexo que ti tamén podes ser práctica. Darei a orde de eliminalos se esa é a túa vontade.

Antígona pon a proba ao tirano, que responde ás negativas da filla de Edipo cunha ira entolecida e que mesmo o leva a intentar violentala sexualmente¹⁶⁹⁷, nunha nova dexeneración moral do personaxe, que contrasta dun xeito radical coa sosegada racionalidade de Hemón, entregado a Antígona e enfrontado co dominio paterno tanto no plano político coma no persoal¹⁶⁹⁸. Pai e fillo dirimen as súas diferenzas nunha conversa paralela a unha partida de xadrez¹⁶⁹⁹ que simboliza as tensións existentes entre a madurez e a xuventude, entre o poder e a humildade e entre a corrupción e a integridade, unha partida que remata cunha sentenza premonitoria por parte de Hemón (ibid. 170):

Noutros tempos os poderosos procuraban ter unha boa morte, elixida libremente. Un disparo no ceo, un incendio unánime, o grollo de cicuta, a discreta ampoleta de cianuro, a cama podre e un coro lamentable de herdeiros cun ¡oh! multitudinario. Ti non, ti, meu pai, desherdara-la morte, sera-lo indixente que sobrevive de fame ás portas do supermercado da destrución. As formas máis sofisticadas de traizón está ao teu redor. Mais non poderás escoller. Non están ó teu alcance. Terás unha morte de beneficencia: a esmola mortal que che queiran dar graciosamente os teus leais. Por exemplo: Bala 7 sete milímetros. Percutor de impulso eléctrico a penas 8 centímetros de canón pavonado con estrías. Detonante inicial de xelamonita. Orificio de entrada no óso occipital afectando a masa encefálica por dispersión de mercurio. Terías 55 milésimas de segundo para comprender. Pouco tempo para compensar unha vida na ignorancia. Hai modos máis lentos, que propician a sabedoría, mais non chos darán a escoller.

¹⁶⁹⁷ “¡Ven aquí, víbora! Excítame a túa teimosía. (*Bícaa á forza*) Es sensual e apodrecedoramente estúpida.” (Cadaval & Lama 1998: 162).

¹⁶⁹⁸ “O castigo dunha muller que en nada che prexudica é aplaudido polos espíritos brifontes dos que te arrodean. Estas choído por un muro de cobizosos. Eles encírrante, apláudente, como os que afagan as accións petulantes dun matón de arrabaldo, e cando chega a policía déixano só, ensumíndose polas fendas das paredes, agachándose polos sumidoiros da covardía.” (ibid. 168).

¹⁶⁹⁹ Vid. ibid. 166-70.

Non por secundario o rol de Ismene se nos antolla menor. A irmá de Antígona, radicalmente contraposta á rebeldía desta última xa en Sófocles, tamén marca o contraste coa heroína na reescrita galega ao amosarse temerosa do poder establecido e frenada no máis mínimo intento de sedición pola resignación, os convencionalismos e un conformismo tallantemente censurados por Antígona¹⁷⁰⁰. Frases como “Nós somos dúas mulleres, Antígona. E non temos ninguén.”, “Temos que facer por pensar noutra cousa. Pouco e pouco.”, “Lembrémolo vivo [a Polinices]. Iso será bálsamo da memoria.” evidencian un xeito de pensar ímbuído de covardía e aprensión que choca forzosamente coa decisión e seguridade de Antígona. E o seu cambio de opinión final tampouco a redime nesta nova reelaboración do mito¹⁷⁰¹.

Por último, cómpre chamarmos a atención sobre a ambientación da obra. Mentres o desenvolvemento da trama se move practicamente nos mesmos parámetros que os do drama clásico, a escenografía suxire unha subversión total dos postulados da traxedia clásica, con elementos que engaden unha inusitada modernidade como a ultraviolencia en plena escena, televisores, armas de fogo, a alusión á pena capital por inxección letal... Todos eles detalles escénicos que crean unha atmosfera ornamental que se contrapón case por completo ao que os diálogos entre os personaxes reflicten, pois, como xa avanzamos e a pesar das pertinentes diferenzas co texto de Sófocles, o núcleo do conflito tráxico permanece inalterado.

3.24.5. Recepción e interpretación da obra

Resulta evidente que o contexto de produción desta nova Antígona galega semella moito máis favorable que o que condicionou a composición doutras obras deste estudo, especialmente polo amparo achado no teatro institucional, que permitiu que *Memoria de Antígona* coñecese unha representación e unha publicación de certa altura. Con todo, a recepción da montaxe que deu a coñecer no seu día a obra dirixida por Guillermo Heras e escrita por Quico Cadaval e Xavier Lama parece marcada polo desconcerto propiciado pola súa reactualización estética, unha circunstancia da que se fai eco Chema Paz Gago (1998)¹⁷⁰² na súa crítica á obra na revista teatral *Primer Acto* (Paz Gago 1998: 116-7):

Aquí no hay profanación ni “modernéz” gratuita porque el director del histórico Tábano [Guillermo Heras] no toca al sagrado Sófocles sino que trabaja sobre una versión textual muy personal de dos dramaturgos gallegos, Xavier Lama y Quico Cadaval, que bajo el sugerente título de *Memoria de Antígona* se aplican desafortadamente a deconstruir y a actualizar las lecturas del mito. Autores y director marcan con ahínco su objetivo: “*hacer del teatro un auténtico discurso cultural contemporáneo*”, para lo cual nada mejor que verter sobre la vieja tradición unas dosis de modernidad... escenográfica.

¹⁷⁰⁰ Cendán Teijeiro tamén destaca este aspecto na caracterización de Ismene en *Memoria de Antígona*: “Na versión sofoclea, nos versos 39 e seguintes, despois de que Antígona lle conta o sucedido e o decretado por Creonte, Ismena afirma non poder facer nada e chégalle a preguntar a Antígona (Sófocles, *Antígona* 48-49) se realmente “vai ser capaz de se atrever pese a estar prohibido”. Proclama, así, que ela, por natureza, non é capaz de actuar e de opoñerse aos concidadáns. Na versión galega é a propia Antígona a que lle di que o conformismo que presenta non é máis ca podremia, revelando que a súa natureza, a de Ismena, nesta obra é igual ca da traxedia de Sófocles. A súa obsesión son os vínculos sociais e todo canto de fine ao ser humano en sociedade, deste xeito, increpa a Creonte dicíndolle se é capaz de falarlle así á “prometida do seu fillo”, Antígona. E sta personaxe revela que certos lazos, os cales nos vinculan en sociedade, delimitan o sentido dun respecto que, segundo o seu parecer, nunca debe ría ser quebrantado. Pode verse aquí outra forma de escravitude: a que nos ata aos convencionalismos sociais conformados en boa medida por formalismos.” (Cendán Teijeiro 2018: 8-9).

¹⁷⁰¹ Así o reflicte a resposta de Antígona: “¡Vive, Ismene! Estoy segura de que ti nunca sentíche-la chamada... Esa chamada interior que peta pola morte. Nesa chamada hai o eco dunha redención. Ese non é o teu reclamo.” (Cadaval & Lama 1998: 165).

¹⁷⁰² Vid. Paz Gago 1998: 116-7.

Las consecuencias de semejantes premisas no resultan en verdad tan modernas como podría pensarse, casi todo es “*déjà vu*”, poco innovador y tópico, hasta en provincias, porque todo parece basarse en la modernización del tiempo (el futuro postnuclear) y del espacio (los desechos de la civilización urbana) para construir una especie de tragedia de ciencia ficción con coreografías entre bakaladeras y gollescas, cuando no evangélicas, con vestuario de pasarela cibernética, en el que se combinan los brillos acuosos del cuero y el metal, todo ello acompañado por una gestualidad a medio camino entre *Robocop* y alguna tribu ciber-urbana en crisis.

Certamente, non estamos ante unha adaptación teatral dun clásico ao uso e así o podemos comprobar consultando a propia publicación do texto, na que se detallan visualmente todos os recursos empregados, dende a escenografía ao vestiario, incluíndo fotografías dos ensaios da obra¹⁷⁰³. Paz Gago xulga “extenso” e “efectista¹⁷⁰⁴” un espectáculo concibido para o suxestivo e o impactante, que atendendo á información que actualmente posuímos sobre el buscaba non deixar indiferente a ninguén ao tempo que achegaba ao público galego a tradición dun mito polimorfo.

Mais que queda da tradición das distintas Antígonas que ao longo dos séculos reinventaron á heroína sofoclea nesta nova adaptación de Xavier Lama e Quico Cadaval? Os propios autores do texto dramático responden a esta cuestión mencionando (e, nalgúnhas ocasións, rexeitando) algúns dos aspectos literarios e filosóficos máis recoñecidos do mito e da súa celeberrima protagonista.

Por unha banda, Xavier Lama considera que o choque frontal entre as leis divinas e as leis humanas, que tan frecuentemente se asume como central nas interpretacións ideolóxicas e filosóficas da obra de Sófocles, non é tan fundamental como cabería esperar e acaba derivando, como el mesmo asegura, nunha perspectiva reduccionista¹⁷⁰⁵. Para o devandito dramaturgo, o máis importante de *Antígona* é a “reivindicación dunha dimensión humanizada da existencia e dunha certa ética individual fronte á coiraza homoxeneizadora do estado.¹⁷⁰⁶” Segundo a reinterpretación de Lama, *Antígona* redonda na exaltación do “eu”, na prevalencia do individuo fronte aos “formalismos dialécticos da historia” (Lama 1998: 38):

O que de verdade emerxe poderosamente en Antígona é o espertar da clarividencia do *eu*, a conciencia agonística e esgazada da persoa que sucumbe ós formalismos dialécticos da historia por unha fidelidade radical á propia *vontade de ser*. E o que máis nos fascina é que a traxedia, a diferenza do drama moderno, xorde ó abeiro dunha trampa absoluta que, sen embargo, non resulta aniquiladora desde unha perspectiva finalista. Nela a loita da protagonista está condenada de antemán á derrota, porque o Destino ou *ananke* triunfa incluíblemente. Pois ben, a min oócórreseme unha explicación sobre a pervivencia de Antígona a través dos séculos ligada a ese desafío do entendemento. [...] Creo que a súa morte é un triunfo total fronte ó destino e non unha derrota. Antígona abraza a morte como liberación do orgánico e asunción definitiva do metafísico; en definitiva, como redención trascendente. Desde ese punto de vista, ela é a gran burladora do destino da traxedia

¹⁷⁰³ Vid. Cadaval & Lama 1998: 49-60, 184-9.

¹⁷⁰⁴ Paz Gago 1998: 117.

¹⁷⁰⁵ “Particularmente, a min interésame menos a posible colisión entre a lei divina e a lei humana que aparece como un dos referentes máis socorridos sobre a obra de Sófocles. Paréceme unha perspectiva reduccionista esa tentativa de converter en cívica unha obra de raíz ontolóxica e metafísica. Pero permítaseme ó mesmo tempo expresar unha dúbida que xorde ó fio do aquí expresado: ¿non será que o cívico neste tempo de golosas superficialidades, de xeralizacións politicamente correctas e de convencionalismos do entendemento, deixou de interrogarse pola súa natureza? Ou o que case é o mesmo, ¿non chegaríamos a degrada-lo cívico ata o punto de chegar a pensar que a súa esfera é diferente da do ontolóxico?” (Lama 1998: 38).

¹⁷⁰⁶ Ibid. 38.

grega, a gran transgresora. De aí que nos siga desacougando cos seus lampexos de gran virxe da morte.

No tocante á caracterización desta nova Antígona galega, o autor incide no seu intento de non darlle ningún trazo pretendidamente actual, feito que podería entenderse coma unha contradición co aseverado polo director Guillermo Heras (“evitamo-la tentación postmoderna de convertela nunha criatura do presente, determinada por rasgos inmoderadamente realistas, ou correspondentes a un futuro identificable por certos gadgets tecnolóxicos¹⁷⁰⁷”), e si conservarlle a súa forza retórica e riscos máis intemporais (refugando, por exemplo, vestixios de caracterizacións coma a de Jean Anouilh¹⁷⁰⁸) sen renunciar a inserila nun xogo metateatral (“por veces deixa de ser unha Antígona supostamente humana, para desde unha posición enaxenada, reflexionar sobre a súa condición de mito, en ocasións con ironía e outras cunha solemnidade que tampouco deixa de implicar un certo xogo paródico.¹⁷⁰⁹”).

Por outra banda, o segundo dos dramaturgos embarcados nesta reescrita do texto sofocleo, Quico Cadaval, tamén explica a súa postura ante o mito e revisa cunha certa ironía e moito lirismo o proceso de escrita da nova versión galega de *Antígona* así como as súas investigacións previas. A disquisición de Cadaval incide no temor do autor a “desenterrar o morto¹⁷¹⁰” da traxedia clásica para reconvertelo nun drama estética e argumentalmente disidente dunha tradición que cómpre subverter segundo os caprichos do autor de turno¹⁷¹¹.

Mais é o escrupuloso estudo preliminar de Helena de Carlos Villamarín o que fixa os antecedentes do mito dun xeito terminante. Destaca na súa exposición a minuciosa disección que fai da obra de Sófocles¹⁷¹² e da súa influencia decisiva na literatura europea, tomando como principal referente as reflexións de George Steiner¹⁷¹³ e o eco das sucesivas Antígonas que a cultura occidental crea baseándose na achega do traxediógrafo ateniense¹⁷¹⁴, sen esquecer as reescritas galegas anteriores a *Memoria de Antígona*¹⁷¹⁵, marcadas pola innegable influencia da dramaturxia francesa¹⁷¹⁶. A profesora De Carlos Villamarín tamén analiza os distintos niveis do

¹⁷⁰⁷ Ibid. 40.

¹⁷⁰⁸ Lama estende esta apreciación á construción do personaxe de Creón: “Esta Antígona leva o NON na súa boca, anoado na súa alma, coma unha proclama de fidelidade a si mesma. Pero non é aquela criatura de Anouilh (cos meus respectos previos para ese gran soñador do teatro) que tiña algo de irritable, irritante e arbitraria, que daba a sensación por veces de converte-la súa negativa nun capricho da teimosía máis ca nunha determinación feramente asentada no inevitable. Tampouco aquel Creón, que semellaba un manobreiro útil da política, sensato e ata pedagóxico, é este Creón disposto de súpeto a matar para conseguir un pacto ofrecido por ela mediante unha trampa-burla que vai abocala cara a un final inevitable.” (ibid. 41).

¹⁷⁰⁹ Ibid. 41.

¹⁷¹⁰ Cadaval 1998: 43.

¹⁷¹¹ “Cando me propoñen a reescrita dun mito clásico [...] atácanme, simultaneamente, dúas enfermidades clásicas do acto de escribir. A primeira é a ben coñecida do respecto reverencial e supersticioso polo clásico, o terror a profanar unha desas tumbas literarias que é o libro que cobre o cadáver do poeta. A cortesía exquisita cos mortos é un compoñente esencial da miña cultura, un tema desprazado pola modernidade e o motor da Antígona de Sófocles. A segunda doenza á que me refiro é o frívolo pracer da transgresión: o artista actual (se queredes, moderno) confórtase, eficazmente, proclamando o seu dereito a apañar un texto, motivo ou personaxe antigo (isto é: creado por un escritor que xa ten caducados os seus dereitos de autor) para sometelo ás súas propias leis, leis creadas para a ocasión. Exactamente, o mesmo que fai Creón no mito tebano e que serve para desencadear a imparabile trama tráxica.” (ibid. 42).

¹⁷¹² Vid. De Carlos Villamarín 1998: 74-96.

¹⁷¹³ Vid. Steiner 1987.

¹⁷¹⁴ Vid. De Carlos Villamarín 1998: 96-107.

¹⁷¹⁵ Helena De Carlos Villamarín céntrase aquí na *Antígona* de María Xosé Queizán, pois exemplifica xa non só a influencia do tráxico na dramaturxia galega senón tamén a subversión á que se ven sometidos os modelos do teatro clásico con propósitos extra-literarios e/ou ideolóxicos maiores, neste caso a reconversión de Antígona nunha heroína tráxica feminista e nacionalista (vid. ibid. 105-7).

¹⁷¹⁶ Aquí ponse unha certa énfase na elaboración da tradución galega da *Antígona* de Jean Anouilh de Xosé Manuel Beiras e Xosé Luís Franco Grande como un dos fitos determinantes que definen a relación entre as literaturas dramáticas galega e francesa: “Chama a atención esta tendencia á versión do teatro francés que escollía o mito clásico coma motor para a expresión de angustias e temas da sociedade europea posterior á guerra mundial e que levaba en si elementos que se atoparían tamén en

conflito trágico da obra sofoclea, tomando como referencia de novo a imprescindible contribución de Steiner (conflito entre homes e mulleres, entre mozos e vellos, entre sociedade e individuo, entre vivos e mortos e entre homes e deuses)¹⁷¹⁷.

En suma, é posible observar nos diversos prolegómenos á edición do texto dramático de *Memoria de Antígona* que a pegada tradición do personaxe e o posterior tratamento do mitema na nova obra de Cadaval e Lama son insolubles. Malia que as posturas interpretativas difiren, sendo o contraste máis marcado o que se dá entre as achegas do eido creativo e as do eido académico, todas elas conflúen en Sófocles e na importancia deste primeiro gran alicerce de toda unha tradición que dun xeito ou outro está presente en *Memoria de Antígona*, pese ás distancias que se poidan marcar con este referente.

Malia contarmos cunha edición completa, *Memoria de Antígona* apenas tivo eco na posteridade, polo menos no que atinxe ao ámbito académico. Porén, é posible dar con algunha aproximación recente á reescrita de Quico Cadaval e Xavier Lama, tal é o caso do traballo de Noelia Cendán Teijeiro (2018), actualmente no prelo e que examina exhaustivamente dende unha perspectiva filolóxica as relacións entre *Memoria de Antígona* e a *Antígona* de Sófocles, achando que a reelaboración do hipotexto sofocleo desliza unha serie de ideas extraídas do devandito referente textual sen chegar a desenvolverlas plenamente (Cendán Teijeiro 2018: 9):

A funcionalidade da temática clásica non representa unha crítica indirecta á sociedade actual, senón máis ben ao contrario. *Memoria de Antígona* leva a escena un tema xurdido na Atenas de Sófocles e inda non superado na sociedade actual. Acrecéntase así a universalidade da Antígona sofoclea e, o máis importante, faise medrar o monstro da necidade humana, que se ve incapaz de achar solucións a dilemas nados nos albores do pensamento occidental. Ao amparo desta reflexión sitúanse dicotomías non resoltas polos autores, tales como a controversia entre natureza e lei –de dobre interpretación no que aos termos se refire– e a relevancia da ambivalencia presente en conceptos como xustiza, escravitude, liberdade e sensatez.

Así mesmo, a caracterización de tres dos seus principais personaxes (Antígona, Creón e Ismene) resólvese segundo esta investigadora en direccións moi diversas (Cendán Teijeiro 9-10):

No que aos personaxes se refire, os procesos de intelección entre ambas as dúas obras [*Memoria de Antígona* e a *Antígona* de Sófocles] experimentan sentidos diversos. O Creonte da obra de Quico Cadaval e Xavier Lama presenta certa evolución no que á caracterización dramática se refire; na primeira é un burócrata do poder e da autoridade, sen principios nin capacidade para achar reflexións xustas; na segunda, inda prevalecen os principios do que pretende ostentar o poder procurando o mellor para a sociedade, aquel que, con toda naturalidade, toma unha decisión equivocada. Porén, ambos os dous personaxes únense no concepto de “escravitude”, axudando a crear oposición coa idea de liberdade subxacente en Antígona, personaxe que non perde a esencia da súa caracterización dramática dende a traxedia grega; ó contrario, agudízase inda máis nela o seu carácter subversivo, co que roza a ironía e incluso a sátira, non debe esquecerse que define a Creonte como “corrupto exemplar”. Ambas as dúas personaxes nutren, por tanto, un prolífico proceso comunicativo no que [...]

Sartre e en boa parte da literatura francesa dos anos 50. O mesmo Franco Grande, a pesar de insistir no factor case casual e inmotivado da escolla do texto de Anouilh [*Antígona*], non deixa de destacar un elemento importante á hora de entender a repercusión da tradución e representación desta obra no contexto galego de finais dos 50. Segundo el, esta era tras moito tempo a primeira tentativa de transportar o panorama cultural europeo á escena galega, e os resultados deixaron ver que a sociedade se atopaba non só preparada para recibir o que viña do outro lado dos Pirineos senón desexosa de facelo.” (ibid. 103).

¹⁷¹⁷ Vid. ibid. 108-24.

os conceptos liberdade e escravitude son explotados con especial interese e funcionalidade trágica. A terceira nota disonante engádea, como non, Ismena, peza fundamental para a definición da protagonista e da súa acusada rebeldía. De feito, o contraste existente entre ambas mantense inalterable na obra galega debido á produtividade literaria que supón para facer medrar o carácter subversivo da protagonista. Debe entenderse, pois, que Antígona non chegaría a ser unha das personaxes trágicas máis emblemáticas de todos os tempos se fronte a ela non estivera Ismena, prezada e odiada a partes iguais, a que acata, a que cala, a que fai o que se debe facer, a cal encarna unha controversia existencial: ter na natureza a obediencia.

3.24.6. Conclusións

Memoria de Antígona converte xa nunha asidua da literatura dramática galega contemporánea inspirada nos clásicos grecolatinos á célebre heroína trágica de Sófocles, que volve asomar á nosa escena nunha montaxe diferente, cargada de elementos excepcionalmente suxerentes que sitúan o conflito trágico nun futuro indeterminado sen que este se vexa apenas modificado na súa esencia. Quico Cadaval e Xavier Lama (e doutra forma tamén o director da montaxe, Guillermo Heras) dan forma a unha peza con certas doses de irreverencia, que incide de novo nun proceso desmitificador xa moi habitual na dramaturxia galega baseada nos mitos e nos textos da Antigüidade Grecolatina e que busca reler e reinterpretar o material de partida (a *Antígona* de Sófocles e, en menor medida, o *Edipo en Colono* do mesmo autor) coa finalidade de prestixiar o teatro institucional galego cunha ampliación repertorial de envergadura.

3.25. ÚLTIMAS FAÍSCAS DE SETEMBRO (1999) DE MANUEL LORENZO

3.25.1. Introducción: a obra e o seu contexto

Manuel Lorenzo (1943) retoma a liña temática dos mitos clásicos ao mesmo tempo que regresa ao ciclo argonáutico e á súa senlleira heroína trágica, Medea, para a escrita dunha nova peza dramática. *Últimas faíscas de setembro*, gañadora do Premio de Teatro Rafael Dieste¹⁷¹⁸ en 1999¹⁷¹⁹, ofrece unha insólita relectura do mito (como xa se ofrecía en *Medea dos fuxidos*, que situaba á princesa feiticeira da Cólquide na Galicia posterior á Guerra Civil Española) ao emprazar a sórdida traxedia de Medea e Xasón nun balneario no golfo de Corinto na época contemporánea.

A obra foi estreada no Teatro Colón de A Coruña o 29 de novembro do ano 2000, nunha montaxe a cargo da Compañía Casahamlet, dirixida polo propio Manuel Lorenzo¹⁷²⁰, á que seguiron outras representacións a cargo da mesma compañía en Padrón en 2001¹⁷²¹ ou en Madrid nunha versión castelá dirixida por Manolo Otero o 29 de novembro dese mesmo ano¹⁷²². Tamén foi publicada polo servizo de publicacións da Deputación de A Coruña no ano 2000, como parte do galardón acadado, nun pequeno volume ilustrado por Xosé Cobas¹⁷²³.

¹⁷¹⁸ Este galardón promovido pola Deputación de A Coruña premia textos teatrais anualmente dende 1991 e bianualmente dende 1999 ata os nosos días.

¹⁷¹⁹ Vid. Lorenzo 2000: [5].

¹⁷²⁰ Vid. López 2002. 110.

¹⁷²¹ Aurora López (2002) comparte as súas impresións sobre este espectáculo: “Un verdadeiro golpe de fortuna permitiú que puidese asistir a la representación de *Últimas faíscas de setembro* en el Auditorio Municipal de Padrón (A Coruña), el día 24 de noviembre de 2001, cuando ya tenía cerrado este trabajo. En el reparto figuraban los actores Ramiro Neira en el papel de Mozo, Pablo Rodríguez en el de Medea, Manuel Lorenzo (el propio autor) en el de Director, y Santiago Fernández en el de Detective; sin embargo, por problemas de salud, el papel de Director del Balneario corrió a cargo de Xosé Manuel López Baños. La representación, dirixida también por Manuel Lorenzo, seguía puntualmente el texto literario, ofreciéndome tan sólo la sorpresa de la interpretación del papel de Medea por un actor, Pablo Rodríguez.” (ibid. 110).

¹⁷²² Vid. Biblioteca Virtual Galega 2019.

¹⁷²³ Vid. Lorenzo 2000: [4].

3.25.2. O tema na tradición

A historia trágica de Medea e Xasón e as raíces do mito no que se insire xa foron tratadas co gallo do estudo e análise doutras reelaboracións dramáticas do teatro galego contemporáneo, como *Medea dos fuxidos*, tamén da autoría de Manuel Lourenzo, ou a *Medea* de Eduardo Alonso e Manuel Guede baseada en Eurípides, Séneca e Jean Anouilh. Nos apartados dedicados ao comentario de ambas obras ocupámonos dos antecedentes míticos e literarios dun personaxe xa recorrente na nosa literatura dramática e cuxas coitas adoptan novas formas nesta reelaboración a cargo dun Manuel Lourenzo profundamente orixinal no que ao tratamento dos materiais de partida se refire (López 2002: 110):

Últimas faíscas de setembro es una curiosa adaptación moderna del tema de Medea en Corinto, que plantea un estrecho lazo de unión entre la Medea clásica y el mundo de nuestros días, [...]. En cuanto al modelo [...] es seguro que detrás de este drama hay un conocimiento profundo de la tragedia clásica, con toda probabilidad la de Eurípides, pero sin descartar en modo alguno la de Séneca. En su profunda originalidad a la hora de enfrentarse a la persona y circunstancias de Medea, Manuel Lourenzo procede de una manera tan personal, tan propia, que no permite, a mi modo de ver, rastrear las huellas del original u originales que le han servido de modelo.

3.25.3. Estrutura e liñas argumentais

Últimas faíscas de setembro consta de dous actos nos que só interveñen catro personaxes: o Mozo, Medea, o Director e o Detective, que resulta chamarse Xasón. Só dous dos catro protagonistas achan un correlato nos textos antigos e, aínda así, o proceso de recaracterización ao que se ven sometidos apenas deixa ver un mínimo rastro dos riscos que tradicionalmente se lles asocian. O drama emprázase en Corinto, a cidade que abeira o trágico destino da nosa heroína e do noso heroe, nun balneario nos meses de setembro a decembro¹⁷²⁴.

No primeiro acto (Lourenzo 2000: 13-37), Medea chega ao balneario e establécese no seu apartamento coa axuda do Mozo. Este último repara no seu nome, coincidente co da mesma Medea cuxas desgrazas acaeceran xusto nese mesmo lugar moitos anos atrás (“Houbera unha Medea en Corinto, no tempo dos devanceiros. Disque era unha estranxeira, unha muller perversa.¹⁷²⁵”), feito que lle dá pé a contarlle á nova inquilina a súa lenda (ibid. 19-20):

Mozo

Seica chegara nun barco, acompañando un tal Xasón. Instaláranse aquí, na parte alta, no que hoxe é balneario, e tiveran dous fillos. Mais o home era ambicioso e non tardou en se comprometer con Creúsa, a filla de Creonte, un armador con moito mando, dono de Corinto, argumentando que así os fillos crecerían libres dos perigos que ameazan aos rapaces estranxeiros. Rogoulle a Medea que non estorbase, e mesmo combinou co sogro que lle habían pagar ben se viña ao trato e deixaba a cidade. Ela ao primeiro revoltouse, mais logo decidiu axir con tino. Pediulle a Creonte un día de prazo para xuntar as súas cousas, e con Corinto engalanado para as vodas, manda os fillos cun obsequio para a súa rival: un veo mortífero que se lle apega ao corpo queimándolle as carnes ata deixala sen vida. E non termina aí a cousa, pois Creonte, querendo valerlle, tenta arrincarlle a maldita prenda, resultando así mesmo atacado polo veneno mortal.

Medea

¿E que fixo Medea? ¿Fuxiu?

¹⁷²⁴ Lourenzo 2000: [9].

¹⁷²⁵ Ibid. 19.

Mozo

Cando avisaron a Xasón do crime, ela xa rematara a súa obra. Rematáraa nos seus propios fillos, dous corpos ensanguentados, para que a desgracia do traidor fose completa.

A lenda aparece contada nunhas tabelas achadas no único vestixio que queda do lugar onde viviu a antiga Medea e no que agora se erixe o balneario, un forno (“En Corinto perdimos a memoria desas historias pasadas. Se gardamos aínda a de Medea é porque esa muller morou aquí, [...], nunha humilde casoupa que logo se perdeu, agás o forno, onde co tempo apareceran unhas tabelas de barro escritas da súa man.¹⁷²⁶”). Porén, estas tabelas só poden ollarse cun permiso especial que axiña fai esmorecer o interese da actual Medea. Xusto nese intre, o director do balneario, Creonte Angelopoulos, acode a recibir a Medea ao apartamento e convídaa a descubrir as bondades turísticas do lugar, achando aínda máis paralelismos entre o pasado lendario e o momento presente (ibid. 25-6):

Director

[...] Poderá tocar os vellos muros do que fora palacio real, cos seus restos pictóricos representando escenas de festas e sacrificios, e rodeando, os pozos de augas caldas e os estanques decorados con mosaicos que recordan a antiga expedición da nave Argos, cando chega a Corinto cos seus heroes lexendarios, nos albores da civilización...

Medea

¿A nave Argos?

Director

É o símbolo da cidade. Arribou a estas terras no tempo das invasións. No vestíbulo temos unha réplica en madeira. ¿Non a viu?

Medea

Si. E inquietoume

Director

¿Inquietouna?

Medea

O barco que me trouxo tamén se chamaba así.

Director

Natural. É propiedade do meu xenro.

Medea

¿De Xasón, o detective?

Director

Cando casou coa miña filla retireino do mar a petición dela. Creo que me equivoquei. Xasón non é feliz en terra. E temo que se alguén non o remedia, quererá recuperar o seu oficio.

Medea

¿Teñen fillos?

Director

Se os tivesen estas cousas non pasaban.

Creonte ordena que lle leven o xantar a Medea e retírase. O mozo vai a habitación para deixar a comida e deixa tamén dúas das tabelas que conteñen a historia que antes lle relatou. Medea cólleas con certos reparos (“¿Por que non me deixou seguir o trámite? Correu un grande perigo

¹⁷²⁶ Ibid. 20.

por me agradar.¹⁷²⁷) e logo pídelle ao mozo que llas lea ao non entender “esta letra tan antiga¹⁷²⁸”. Nelas, a propia Medea conta a súa historia e os sentimentos que a empurran aos brazos de Xasón (ibid. 30-1):

“O estranxeiro apareceu na ponte. Vino alí, abrazado ao mastro, a saudar a xente da ribeira, como un capitán glorioso. Era Xasón, o home dos estreitos. Tiña a pele torrada das brisas e a baril apostura dos homes do mar... [...] Eu achegueime á beira do peirao para admiralo. Contábanse del mil historias: que era un príncipe expulso da súa patria, que sulcara os mares todos, en procura de gloria e de riquezas coas que rescatar o trono que lle fora inxustamente arrebatado. [...] A súa boca procurou a miña sobre o monte de cabezas e estampou nos meus labios un desexo que aínda levo. [...] A manifestación disólvese. Os mariñeiros obedecen, deixándome con Xasón e correndo a seguir para a cidade, á procura de vicios coñecidos. Os meus brazos rodean o seu colo. Pouso os labios no peito ardente del. Mido o seu corpo con caricias. Animado por esas carantoñas, Xasón puxa de min para dentro, para as propias entrañas da goleta, onde me fai obsequio das súas artes mariñeiras, recendentes a sal e a cuspe morno...”

Mais Xasón, o detective, irrompe na sala buscando as tabelas desaparecidas, tendo lugar o primeiro encontro entre os protagonistas, cuxa traxectoria decorre en paralelo ao pasado (non en van, Xasón o detective vai disfrazado do antigo Xasón, a quen interpreta nun espectáculo para os turistas¹⁷²⁹). O mozo consegue saír discretamente da habitación coas tabelas para logo repoñelas (“Xa apareceron as tabelas. Foron repostas na súa caixa por unha man anónima.¹⁷³⁰”), mais iso non impide que Xasón faga algunhas preguntas a Medea, o cal acaba propiciando un contacto entre ambos que vai máis aló das investigacións do detective e que remata nun encontro amoroso compasado polas verbas dunha Medea que semella manter un diálogo directo co seu correlato mítico, evocando os avatares dese amor lendario logo truncado (“Vencido pola fame e a escaseza de recursos, Xasón contaba só coa miña mediación para cargar o barco e continuar o seu periplo. Presteilla, en hora má, e xuntos, á queda da noite, asaltamos adegas e almacéns e abrimos cofres prohibidos, malia eu saber que aquel xesto me expulsaba da nación, do corazón dos meus.¹⁷³¹”).

Deste xeito remata a primeira parte da obra e dá comezo o acto segundo (ibid. 41-58). Transcorren tres meses dende a chegada de Medea ao balneario, no que xa se ve un ambiente de Nadal. Xasón e Medea manteñen unha relación ilícita da que ninguén parece saber nada, agás o mozo, que aprema á hóspede a tomar unha decisión tendo en conta que está embarazada do detective do balneario (ibid. 43-4):

Mozo

O director sabe dos seus encontros con Xasón, ás agachadas. E creo que tamén ten algunhas sospeitas sobre a súa gravidez.

Medea

¿Falouche el diso?

Mozo

¹⁷²⁷ Ibid. 29.

¹⁷²⁸ Ibid. 30.

¹⁷²⁹ “Desculpe a miña indumentaria. Esta noite tiña que facer de Xasón para os turistas. Debía aparecer nos baños e mimar a escena de cando Creúsa cae morta polo maleficio de Medea.” (ibid. 32).

¹⁷³⁰ Ibid. 34.

¹⁷³¹ Ibid. 36.

Perguntoume por que devolvía a comida sen probala e como é que mandara arranxar os vestidos á cidade, cando no Balneario hai as mellores costureiras. [...] Isto está a piques de estoupar, señora. Para min que debía coller o barco. As cousas poden ir a máis se non o fai.

Medea

¿Ti tamén te queres librar de min, Odiseas?

Mozo

Non, señora. Eu son feliz estando ao seu servicio. O que pasa é que xa non hai tempo. Ten o ventre avultado de máis para seguir disimulando. Abandone o país. Despídase do seu amante e colla o barco. El non a quere, ou non lle tería feito o que lle fixo. Xasón é de Creúsa. Está amarrado a ela por impagos e hipotecas que o vencellan ao sogro para sempre. Iso vosté xa o sabía cando se namorou del.

O mozo recoméndalle a Medea que se afaste dese lugar canto antes dado que Xasón non vai deixar a Creúsa e a súa permanencia no balneario só empeoraría o asunto. Mesmo se ofrece a acompañala na súa hipotética partida (“Daría a vida por vosté, señora. [...] Nada me ata a Corinto, señora. Ademais, teño a cidade moi pisada. Morrería por saír aquí, por coñecer outros países, lonxe deste promontorio.¹⁷³²”) para a continuación intentar forzala. Xasón intervén para defender a Medea pero esta marcha apresuradamente cara os baños, onde se citou con Creúsa. Xasón segue á súa amante pero tópase de súpeto con Creonte, revelándose toda a verdade ante o seu sogro (ibid. 48):

Director

[...] A túa paixón por esa muller é tan forte que a miña pobre filla non ve outra maneira de combatela se non é imitando en todo á súa rival. [...] O asunto é de dominio público. Falan del os clientes, as camareiras. O outro día, sen irmos máis lonxe, os da orquestra apostaban sobre cal das dúas te había levar finalmente, unha vez que se fixo notoria a gravidez da nosa distinguida hóspede. ¿Como puides caer tan baixo? ¿Que che deu esa muller para que traizoases o amor de Creúsa e a miña confianza sen límites? ¿Non queres responder?

Detective

Verá, señor, eu non entendo o que me vén pasando con Medea. Trastornoume. Desde que a coñecín non fun máis eu. Vivo como un demente, á espera dunha frase súa. Non podoo resistir o seu abrazo, nin son quen de defenderme das súas fantasías que me arrastran... Eu non sabía que estivese grávida. Os médicos déranme por estéril. De feito non enxendrei en Creúsa, nin noutras mulleres...

Creonte indígnase con Xasón por ter traizoado á súa filla e a el mesmo coa súa relación extramarital e, cando este ameaza con botalo do balneario e dispoñer os trámites para o divorcio coa súa filla (“Deixarás esta casa e a miña protección. En canto a Creúsa, estudiarei con ela as condicións para un divorcio digno. [...] A túa presenza é un baldón para o balneario e un ataque frontal á miña saúde.¹⁷³³”), Xasón asegura que xa deixou a Medea para sempre e que esta abandonará Corinto nese mesmo día (“Medea vaise hoxe, no Argos das dez.¹⁷³⁴”). Xusto despois, o mozo, moi nervioso, entra en escena para advertilos dun grave accidente ocorrido nas ruínas (“Caeron os andaimos. A señora Creúsa desnucouse...¹⁷³⁵”).

¹⁷³² Ibid. 44.

¹⁷³³ Ibid. 49.

¹⁷³⁴ Ibid. 49.

¹⁷³⁵ Ibid. 49.

Xasón increpa a Medea para indagar nas causas do accidente, producíndose un *agón* final entre os amantes coa trágica morte de Creúsa de fondo (ibid. 51):

Detective

¿Fixéchelo ti?

Medea

Había no cu do pozo unhas gravuras misteriosas. Creúsa dixo que ninguén as vira antes, que serían os restos dunha cultura anterior... Pedíame que non dese a voz de alarma, que era o noso deber protexelas da cobiza dos especuladores... Había que falar antes contigo, levarche algunhas probas do achado... Tentou fotografalas desde arriba, mais faltaba a luz... Entón quixo descer, valéndose dunha escada... Eu rogueille que non o fixese. Parecíame moi perigoso, sendo o pozo tan fondo e non habendo máis luz que a do día, que non era especialmente claro...

Detective

¿Foi entón cando a empurraches?

Xasón láia-se das consecuencias da súa relación con Medea (“Eu vivía tranquilo con Creúsa. Tiña un posto seguro no balneario. [...] Coñecinte cando investigaba o misterioso roubo das tabelas... E de repente, todo se volveu na miña contra. Creúsa morta... O meu sogro na uci, sen esperanzas de vida... Xa non sei onde me encontro, nin quen son...¹⁷³⁶”) e rexeita a oferta de Medea, negándose a fuxir con ela e criar ao fillo que esta espera (ibid. 52-3):

Medea

Eu sei quen es. Levo o teu nome no meu ventre.

Detective

Eu quería un fillo de Creúsa, non teu.

Medea

Os fillos nacen do amor. A túa esposa era unha boa muller. Mais non te amaba como eu te amo, con esta intensidade. ¿Terei que che dicir que foi Creúsa quen me animou a concebir un fillo teu, a darche o que ela non podía?

Detective

Non acredito. ¿Creúsa?

[...]

Medea

Ofreceuse en sacrificio para que foses libre de íreste comigo polo mar.

Detective

Non te podo seguir. ¿Quen es ti? ¿Un nome escrito nunha tabela de barro? ¿De onde vés? ¿Por que me sinalaches?

[...]

Medea

Xa non podes fuxir. Estás atrapado no tempo. No meu tempo.

Detective

Eu son un home libre. Non che pertenzo nin che debo nada. Baixa soa ata o peirao. Embarca soa, se aínda hai tempo para ti. Non ha tardar en se saber quen empurrou Creúsa ao pozo. Serás perseguida e cazada. E morrerás nunha cela en Corinto, esquecida de todos...

Medea

Non de ti.

¹⁷³⁶ Ibid. 51-2.

E o desenlace trágico culmina co aborto de Medea, que acontece detrás da escena (“*Entra no cuarto. [...] Xasón ten un presentimento. Peta suavemente cos cotenos na porta do cuarto. Ao non ter resposta, empurra e entra. Sentimos o seu grito de horror. Despois vémolos saír, coas mans ensanguentadas e unha expresión salvaxe no rostro.*¹⁷³⁷”). Pasados uns días, o mozo e Xasón reconstrúen coas súas palabras os recentes acontecementos: Medea marcha aínda moi feble polo trauma físico sufrido (“*Levaba o rostro demudado e sangraba, sangraba moito...*¹⁷³⁸”) e Xasón, melancólico e resignado, convértese no novo director do balneario e prepárase para recibir unha “nova remesa de turistas¹⁷³⁹”. Nesa nova ringleira de clientes reaparece Medea “en versión máis adusta e complicada¹⁷⁴⁰”, provocando o estupor tanto no mozo como en Xasón.

3.25.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

Nesta nova recreación do mito de Medea e Xasón, Manuel Lourenzo permítense a introdución dunha serie de cambios que subverten e reinventan a coñecida trama trágica do texto euripideo. As variacións aplicadas non se limitan á renovación estética cunha escenografía actualizada e a escolla de espazos diferenciados dos tradicionalmente asociados á traxedia clásica (aínda que tamén se opta polas mesmas), senón que a propia historia é sometida a unha fonda revisión na que ningún dos protagonistas do mito cumpre coa función nin coas expectativas que se agardarían deles atendendo ao relato orixinal. *Últimas faíscas de setembro* volve ao mito para darlle unha volta, para baixalo do seu pedestal pero tamén para reivindicar a súa pervivencia e multiformidade na literatura dramática contemporánea. Para tal fin, Lourenzo emprega unha serie de recursos metaficcionais, facendo unha relectura dos elementos máis característicos do mito tal e como aparecen preconfigurados na obra de Eurípides e tratándoos como vestixios dun pasado lendario que marcan o periplo trágico do novo Xasón e da nova Medea. Deste xeito, Manuel Lourenzo traza unha trama dual na que se mesturan o mito e a nova historia ideada polo dramaturgo, establecendo un diálogo constante entre dous relatos que se retroalimentan e que, sobre todo, permiten ver un novidoso tratamento do material mítico¹⁷⁴¹ (Amado Rodríguez 2002: 42-3):

La primera transformación temática del mito griego en *Últimas faíscas de setembro* es de orden diegético: estamos en el presente, aunque sólo el interfono de la habitación de Medea o la mención de una UCI de hospital nos lleven a él. La escasez de referencias al ambiente dan a la obra una calculada sensación de intemporalidad. No cambia el lugar en el que se desarrolla la acción, Corinto y el interior de un balneario levantado sobre las ruinas de la antigua morada del Creonte mítico. [...] La segunda transformación importante es de tipo pragmático: aunque en el nudo de la acción dos mujeres, Creúsa y Medea, aman a Jasón, el punto de partida es bien diferente del de Eurípides. En *Últimas faíscas de setembro* encontramos casado con

¹⁷³⁷ Ibid. 53.

¹⁷³⁸ Ibid. 54.

¹⁷³⁹ Ibid. 57.

¹⁷⁴⁰ Ibid. 58.

¹⁷⁴¹ “El pasado y el presente se superponen en un balneario moderno, en una ciudad del Mediterráneo, Corinto, que conserva las huellas visibles de su historia en las ruinas del antiguo palacio, en la réplica en madera de la nave Argos colocada en el vestíbulo del hotel, y en el contenido de unas tablillas escritas en griego que dan cuenta de los actos criminales de una Medea que hace mucho tiempo llegó a la ciudad con un tal Jasón. Este procedimiento, similar al del manuscrito reencontrado, tan socorrido en las novelas históricas para dotar de prestigio y verosimilitud a la narración y, a la vez, situar la acción en un pasado remoto, se reproduce aquí con el mismo fin. Por medio de las tablillas, el espectador asiste al conocimiento de la Medea mítica, ya que han sido escritas por ella misma a modo de diario, al tiempo que las ruinas remiten al pasado legendario. En suma, la doble dimensión del espacio y del tiempo, así como el desdoblamiento de los personajes, consigue situar una historia actual de amor y pasión en una dimensión pretérita totalmente distinta, la mítica y al revés, el tiempo del mito se actualiza en la acción presente.” (Maquieira & Rodríguez Blanco 2014: 49).

Creúsa, la hija del dueño del balneario, a un Jasón que un día llegó solo en su barco Argos a Corinto. Ahora es Medea, una extranjera recién llegada, quien se va a interponer en la estable y feliz vida del héroe y éste será su víctima. El nuevo planteamiento lleva asociados otros cambios importantes. Los protagonistas necesariamente se conducen de manera diferente y están dotados de rasgos bien distintos.

Últimas faíscas de setembro traslada o mitema da Medea en Corinto a un ambiente turístico dos nosos días: un balneario sito na devandita cidade grega que atrae visitantes tanto polas comodidades e servizos do propio establecemento como pola magnética historia vinculada ao lugar no que se empraza. A traxedia de Medea e Xasón preséntase nun inicio como un aliciente para o ocio e diversión dos turistas, que mesmo asisten a unha dramatización dos feitos narrados na *Medea* eurípidea ao modo dunha festa popular de recreación histórica e na que o detective Xasón interpreta ao que será o seu correlato trágico co devir dos acontecementos¹⁷⁴². Mais o que semella pura lenda remata por tornar nunha cadea de presaxios que anticipan o desenlace trágico dos novos Xasón e Medea, dando pé a un xogo metadramático no que o lector/espectador participa activamente ao ver interpelado o seu coñecemento do drama clásico. Lourenzo conxuga aquí modernidade e tradición ao empregar un recurso frecuente na traxedia clásica (os espectadores coñecían ben o mito e adoitaban saber de antemán o final) conferíndolle unha nova forma que encaixa nas análises metadramáticas de autores como Richard Hornby¹⁷⁴³.

O tratamento dos personaxes responde a este afán renovador que non perde de vista a preconfiguración do mito e o caso dos nosos protagonistas, Medea e Xasón, resulta paradigmático a este respecto. Nun primeiro momento semella que a Medea contemporánea pouco ou nada ten que ver coa antiga agás por unha fortuíta coincidencia no nome de ambas, mais a evolución do personaxe permite dar con algúns puntos de encontro: as dúas Medeas manteñen unha relación con Xasón, as dúas afrontan un desenlace trágico a causa desta relación e as dúas ven perdida a súa propia descendencia tamén como consecuencia disto. Porén, estes riscos comúns rematan aquí, posto que o proceso de recharacterización de Medea deixa ver, finalmente, unha muller moi distinta daquela heroína coa que acaba por identificarse (ibid. 44-5):

El personaje de Medea es el más sorprendente. Al llegar a la vida de Jasón en el momento en el que vive un matrimonio sereno y feliz con Creúsa, su papel es totalmente distinto al de la heroína de la tragedia. No es la mujer ultrajada por un marido que tanto le debe, sino la extranjera que viene a interponerse en una pareja feliz. Su enamoramiento del héroe no es calculado, sino casual. Ella también es conducida por los sentimientos, pero no ha hecho nada por provocar la situación en la que se ve envuelta. No lucha por evitarla, pero tampoco intenta darle una solución, pues ante la evidencia de su embarazo reacciona encerrándose en la habitación para ocultar el problema, esperando que así pase desapercibido. La debilidad, la falta de resolución para dirigir su vida, es el principal rasgo de su carácter y en eso se parece a Jasón. Por eso, mientras que en la tragedia de Eurípides Creúsa y Creonte mueren víctimas de su venganza, no hay en esta versión crímenes premeditados, ni crueldad o ensañamiento. La esposa se desnuda mientras visitaba las ruínas del antiguo palacio de Creonte al caer los andamios, según cuenta Odiseas, el mozo del hotel. La versión de los hechos que da Medea es la misma y su posible culpa es sólo una sospecha

¹⁷⁴² Así o explica o propio Xasón cando inquire a Medea polo roubo das tabelas: “Desculpe a miña indumentaria. Esta noite tiña que facer de Xasón para os turistas. Debía aparecer nos baños e mimar a escena de cando Creúsa cae morta polo maleficio de Medea. Mais todo se atrapallou con este roubo.” (Lourenzo 2000: 32).

¹⁷⁴³ Vid. Hornby 1986.

para Jasón. Las causas de la muerte de Creonte las desconocemos. Está presente y sano cuando el mozo viene a anunciar la desgracia de su hija, pero después sólo sabemos de él que está en la UCI, aunque no la razón, y al final de la obra suponemos su muerte, porque Jasón es propietario y director del balneario. El crimen de los niños en la tragedia clásica es ahora un aborto, aunque sólo supuesto, porque se ha encontrado sangre, pero no el feto, y no sabemos con seguridad si provocado por ella misma. Medea es un personaje misterioso: únicamente conocemos sus actos, pero no sus motivaciones. Al dejarse llevar por los acontecimientos, no hay en ella reflexiones ni contradictorios sentimientos. Esto es lo que más sorprende. La Medea moderna en nada se parece a la griega: no es la mujer atormentada por pasiones destructivas de Eurípides. Lourenzo elimina esa tensión y angustia extrema que el trágico había pintado genialmente haciendo de esta tragedia su obra maestra.

Aínda que Medea ve reflexado dalgún modo o seu destino nas tabelas que ela mesma le e evoca no seu primeiro encontro amoroso con Xasón¹⁷⁴⁴, a súa capacidade para influír nese mesmo destino vese considerablemente mermada con respecto á que si posuía a heroína trágica de Eurípides. Os roles chegan a invertirse de tal maneira que é a propia Creúsa (que nesta versión aparece como a esposa lexítima e primeira de Xasón) a que move os fíos para cambiar a situación¹⁷⁴⁵ e non Medea, carente de toda determinación aínda véndose atrapada nunha encrucillada moral ao namorarse dun home casado e fondamente comprometido coa familia da súa muller. Esta Medea, presentada coma unha simple turista¹⁷⁴⁶, semella un monicreque máis

¹⁷⁴⁴ “Eu pensaba, despois que el amainase nos ataques, naquel home estranxeiro que viñera turbar a miña paz. Por un instante imaxineino lonxe, no pasado máis remoto, a penas un bolo de cuspe no regazo matrucial, sen voz nin xesto, pura flema a navegar sen gobernarlle polos mares interiores, polos quentes abismos da muller. [...] Penseino tamén si glorioso nauta no rebelde mar de fóra, con saudades dos estreitos do seu perdido país, se é que de certo tiña algún. E si tería, que non hai mar sen ribeiras nin se fan de lenda os barcos que arriban ás nosas praias. Mais enton eu non sabía de onde viñan os heroicos navegantes, de que leis, de que costumes. [...] Meu pai, que era un home importante no País e tiña mando sobre a xente de negocios, negoulle as provisións que demandaba, aducindo que na Cólquida eran festas e que a xente nesas datas consumía canto a terra daba pola súa lei e canto viña polo mar en caixas. Chegou mesmo a vetar o desembarco da tripulación, agás que mediasen colites, que a ninguén lle negaban os cólquidos unha litera no hospital nin un vicioso té de menta para os casos máis extremos. Vencido pola fame e a escaseza de recursos, Xasón contaba só coa miña mediación para cargar o barco e continuar o seu periplo. Presteilla, en hora má, e xuntos, á queda da noite, asaltamos adegas e almacéns e abrimos cofres prohibidos, malia eu saber que aquel xesto me expulsaba da nación, do corazón dos meus. E para lles dar tempo aos homes de acabar o saco e a Xasón de pertrecharse, púxenme de seu refén contra a malicia de meu pai, que armara os seus para parar a ferro aquel expolio dos salvaxes estranxeiros...” (Lourenzo 2000: 34-6).

¹⁷⁴⁵ Aínda que Creúsa continúa sendo un personaxe incorpóreo cuxas características só coñecemos polas verbas dos outros caracteres, pódense apreciar certos cambios tamén no seu retrato externalizado: “Creúsa es quizás el personaje que sale mejor parado en cuanto a los rasgos de carácter y a su manera de ser. En la tragedia de Eurípides sólo la conocemos por referencia cuando se relata la llegada de los niños con la túnica y la corona. Su reacción de disgusto ante su presencia y la posterior aceptación de los regalos por amor a Jasón, nos ponen ante una mujer enamorada y celosa del pasado sentimental del héroe. Sin embargo, aunque se pudiese entender y compartir su reacción, la συμπάθεια con el dolor de Medea, que constituye el centro de la obra, impide cualquier sentimiento de benevolencia hacia la ahora legítima esposa. En la obra de Manuel Lourenzo tampoco aparece en escena e igual que en Eurípides es una mujer enamorada y celosa, pero por su situación de esposa engañada y por la escasa simpatía que despierta la extranjera, el público se pone de su parte, sobre todo cuando conocemos su lucha callada, ingenua y limpia por recuperar la atención de Jasón, bien distinta a la cruel venganza de la ultrajada Medea en la tragedia. [...] El amor de Creúsa se revela heroico cuando descubrimos que es ella quien había animado a Medea a darle un hijo a Jasón ante su propia incapacidad para concebirlo. [...] Es la única del trío que sabe lo que quiere y que pone algún medio para conseguirlo; la única con voluntad.” (Amado Rodríguez 2002: 43-4). Con todo, Creúsa segue representando “á muller fráxil, submisa, virxinal, amarrada ao rol de perpetuadora da estirpe, neste caso imposible, do seu pai. A súa inexistencia, a imposibilidade de saber que é o que ela pensa, é abondo significativa.” (González Fernández 2006: 164).

¹⁷⁴⁶ Esta reconversión da Medea inmigrante e exiliada nunha Medea ociosa que pode permitirse gozar duns días de vacacións permite unha interesante reinterpretación do personaxe: “O desprazamento espacial cara ao mediterráneo e o troco da corte rexia por un balneario permítelle propór a Manuel Lourenzo unha solución actual e menos pexada politicamente para a estranxeiridade de Medea. Na obra de Pasolini o Centauro, paternal, explicáballe a Xasón así a súa condición alleeira: “comprendi la sua... catastrofe spirituale, il suo disorientamento di donna antica in un mondo che ignora ciò in cui lei ha sempre creduto... la poverina ha avuto una conversione alla rovescia, e non si è più ripresa...” (Pasolini, 1991: 550-551). En Eurípides (2000: 113-115), porén, o parlamento que Medea dirixe ás mulleres de Corinto resulta moito máis directo, cunha clara

do destino en contraposición co seu referente clásico, que pensaba, reflexionaba e dubidaba pero que, sobre todo, tomaba decisións e actuaba¹⁷⁴⁷.

No caso de Xasón, tamén se achan notables diferenzas que afastan o detective desta nova versión de Manuel Lourenzo do argonauta caído en desgraza da traxedia de Eurípides (ibid. 43):

Jasón no comparte con el personaje de Eurípides más que la circunstancia de estar acogido en otra tierra y casado con la hija de un hombre poderoso, pero en su caracterización psicológica nada hay del egoísmo y ambición que impulsan al héroe eurípideo. Por el contrario, su relación con Medea no puede traerle nada bueno, al hacer peligrar el matrimonio que le garantiza estabilidad emocional y económica. No hay pues en él interés, pero tampoco amor hacia ella, como demuestra al final de la obra cuando, libre ya de las ataduras del matrimonio y dueño del capital de su suegro, deja marchar sola a Medea. Él mismo no entiende la causa que le lleva a mantener durante meses una situación que no desea. [...] Jasón no tiene voluntad, ni para iniciar la relación ni para luchar contra ella; es un ser pasivo, que se deja llevar por un destino superior a su personalidad. Nada queda del calculador y frío Jasón de la tragedia y más bien recuerda al héroe dubitativo y angustiado de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y a los débiles y resignados protagonistas de las novelas vapuleados por el hado.¹⁷⁴⁸

Tanto Medea coma Xasón ven devaluadas as súas calidades heroicas a prol dunha humanización que amplifica as súas fallas, especialmente no plano ético e moral, dado que actúan coma calquera parella de amantes inmersos nunha dobre vida sentimental, deixándose

consciencia de xénero e perfectamente comprensíbel para as mulleres de hoxe en día. A estranxeiridade explícase neste caso non só como consuecencia de vivir nun novo lugar cuns novos costumes, senón tamén pola situación das mulleres con respecto ao desexo e ás leis que o rexen. Non reproducimos aquí o treito, demasiado longo e coñecido, pero lémbrese que nel se refire a como os conceptos de amor, matrimonio e adulterio se aplican de maneira diversa en relación aos xéneros, poñendo en cuestión, de maneira expresa, as leis patriarcais, que son especialmente duras coa muller estranxeira. Desta maneira, a *outra* procedente do territorio estremeiro da Cólquida, aparece en *Últimas faíscas de setembro* baixo a figuración moderna da turista, unha reinterpretación ben interesante porque, desta maneira, queda desposuída do pasado terríbel, o da princesa-meiga capaz de matar e traizoar aos seus por amor. En principio, esta nova Medea é aos ollos do espectador como calquera turista en calquera lugar do mundo e con isto actualízase e facilítase a trama. Ofrécesenos unha Medea sen historia e, ao mesmo tempo, máis apta para revestirse das maneiras da muller-fatal adobiada cun innegábel arrecendo cinematográfico.” (ibid. 156-7).

¹⁷⁴⁷ Con todo, hai quen ve na Medea de *Últimas faíscas de setembro* unha reelaboración do personaxe en clave de *femme fatale* máis manipuladora e destrutora en todo o que atinxe ao conflito propiciado polo triángulo amoroso Medea-Xasón-Creúsa, núcleo tráxico da obra de Lourenzo. Tal é o caso de Helena González Fernández (2006), que realiza unha lectura desta singular reescrita de Eurípides atendendo a estas variables: “No que se refire a Medea, hai dous indicios neste Acto I que adiantan a súa caracterización como muller-fatal (ou nova Circe) que se descubrirá logo: o seu aspecto físico e a súa voz. Recúncase, xa que logo, en dúas características das “mulleres enganadoras” que, como se viu noutras pezas de Manuel Lourenzo, dan en ser vítimas da soidade, da loucura e o amor/sexo pagado. O seu aspecto é tan sofisticado, o seu aire suficiente e misterioso manteno desde a súa chegada ao balneario. Responde con evasivas habituais sobre a duración da súa estadía ou a súa pouca equipaxe, e móvese como unha muller autosuficiente. [...] E, naturalmente, co seu relato, coa súa voz, consegue fascinar a Xasón, pero non só a el, como se verá. [...] Medea, malia seguir sendo unha muller enganadora de homes –Xasón e Odisco– e asasina das rivais no desexo, troca a monstrosidade primitiva da meiga vinda da Cólquida, alén do mundo civilizado dos gregos, polos xeitos da muller fatal, como unha actualizada e cinematográfica Circe. [...] No seu papel de muller-fatal segue a ser unha muller “salvaxe”. A súa sabedoría consiste en saber gobernar as vontades dos homes e, polo tanto, compórtase como unha digna descendente de Circe [...]” (ibid. 160-9).

¹⁷⁴⁸ “O traidor Xasón, capaz de revirar os argumentos para facer valer as súas decisións comenenciadas, preséntase nun principio como un home infeliz, falta de amor. O triángulo amoroso en certo xeito banalízase, pero revira completamente a situación de Medea. Nela atopa Xasón a paixón que lle falta na súa relación lexítima con Creúsa. [...] Mais insospeitadamente Xasón está disposto a xustificar o embarazo de Medea atacando o cerne da masculinidade heroica e recoñece que fora diagnosticado estéril. A infidelidade por falta de amor e, como se dirá ao final da peza, por imposibilidade de ter fillos, estaría máis que xustificada ao ver do patriarcado na medida en que a imposibilidade de procreación desmotivou o matrimonio, e levaría a Xasón a unha infelicidade que “autorizaría” as súas moitas infidelidades, *normais*, isto é, tidas por habituais e lexítimas, tanto máis neste antigo mariñeiro e na actualidade *gigoló* nunha zona turística.” (ibid. 162-3).

levar pola situación e sen poder calibrar axeitadamente as consecuencias. Lourenzo pon o foco na relación amorosa e no nivel de implicación dos seus personaxes na mesma: Medea e Xasón vense unidos por un destino caprichoso e levados o un ao outro por unha paixón amorosa e sexual que non existía no hipotexto euripideo. A atracción entre ambos responde a un namoramento tipicamente romántico que dificilmente se podía atribuír á heroína tráxica e moito menos ao líder dos Argonautas na traxedia clásica¹⁷⁴⁹, máis unidos pola lealdade a unha serie de pactos asinados entre iguais que por un amor incondicional e irrefreable¹⁷⁵⁰.

A relación de Medea e Xasón, marcada polo pasado mítico que planea sobre o lugar no que se atopan, desemboca nun final tráxico cuxas implicacións tamén son moi diferentes das do desenlace euripideo (Amado Rodríguez 2002: 46-7):

Ese pasado legendario dirigirá toda la acción. La leyenda se cuenta en unas tablillas, escritas por la propia heroína de la Cólquide y conservadas en el archivo del balneario. Odiseas se lleva las tablillas para que la moderna Medea las lea. Esta sustracción hace entrar en escena a Jasón, quien como detective del balneario acude a la habitación de Medea en busca de pistas. Jasón viste a la antigua usanza, porque participa en una escenificación de la leyenda antigua, y llega cuando la joven está leyendo el episodio en que Medea ve por primera vez a un hermosísimo Jasón, sienten una atracción irresistible y se besan. En el relato se pinta con detalle los rasgos de la pasión, de manera semejante a como hace Apolonio en el libro III de las *Argonáuticas*. La moderna Medea contempla al nuevo Jasón y vuelve a la realidad. Pero después de las presentaciones y una breve conversación sobre la presencia del detective allí, un oportuno relámpago aterroriza a la joven que se refugia en brazos de Jasón. La escena es la misma que aquella en la que había interrumpido su lectura: dos jóvenes, Jasón y Medea, abrazados. Los personajes del presente, al encontrarse de pronto en una situación semejante a la de los legendarios, se identifican con ellos y van a vivir en otro tiempo y con otras circunstancias una historia que ya está predeterminada, pero que ahora ha de tener protagonistas nuevos. El mundo pasado y el presente se confunden: el primero, por ser inamovible, determina al segundo. Por eso los protagonistas no luchan ni reflexionan, ni importan los rasgos de su carácter¹⁷⁵¹. No hay pasiones como las de Eurípides, ni venganza, ni odio, ni amor desmedido, porque están abocados a un destino trágico que no pueden evitar. Éste es el verdadero protagonista y ellos sus instrumentos. Pero ese destino sólo lo conoce Medea, porque, al ser ella la que estaba leyendo la historia, es la única consciente de la coincidencia y de las consecuencias de la misma. [...] El final de la historia está escrita en los textos antiguos: Jasón y Medea se quedan solos. Han desaparecido los personajes que los rodeaban y cuya intromisión en su vida había separado a la pareja. Pero en la tragedia la intervención terrible de Medea aleja definitivamente a los protagonistas: ella tiene que huir por sus crímenes; él no puede quererla por ellos. En esta versión moderna no. Jasón es libre, podría irse con Medea, como ella le propone. Ella no tiene más culpa que él de la situación en la que ambos se vieron metidos, ni ha dado muestras de maldad o de locura como el personaje clásico. Pero el mito los determina y no les da oportunidad alguna. Igual que los había unido los separa. Por eso Medea se va sola y Jasón se queda solo.

¹⁷⁴⁹ Cfr. Pociña 2002: 240-7.

¹⁷⁵⁰ Cfr. Cavallero 2004: 43-67.

¹⁷⁵¹ E así o reconece a propia Medea ante Xasón: “Eu non teño pasado, Xasón. O meu pasado escríbese coas letras que compoñen o teu nome. O meu pasado es ti. E mais tamén o meu futuro. Non foi preciso lelo nas tabelas que Odiseas roubara para min. Eu xa o sabía. Súbeno desde o momento en que fitei desde a xanela a vosa baía reluciente, o mar das lendas que me trouxo ata os teus brazos...” (Lourenzo 2000: 53).

O rol de Creonte, degradado da súa condición rexia a director dun hotel balneario, apenas é quen de influír na resolución do conflito trágico. Se ben na *Medea* de Eurípides era un dos principais actores e responsables deste mesmo conflito ao tratar de incorporar a Xasón á súa rede de poder a través do casamento coa súa filla Creúsa (co que tamén se converte nun obxectivo colateral da vinganza de Medea), na reescrita de Manuel Lourenzo experimenta unha falsa sensación de control sobre o seu establecemento (no que se produce o roubo das tabelas que contan a historia da antiga Medea) e, sobre todo, sobre a súa familia, que remata esgazada pola infidelidade de Xasón a Creúsa e as súas funestas consecuencias. Este ilusorio poder axiña esmorece en canto os acontecementos se precipitan e sen que Creonte poida chegar a impoñer a súa autoridade co despido de Xasón e o divorcio da súa filla¹⁷⁵². A morte desta última en estrañas circunstancias é a estocada definitiva para o director do balneario, que remata “na uci, sen esperanzas de vida¹⁷⁵³” e vendo a súa potestade reducida á ínfima expresión.

Xa por último, o mozo, chamado Odiseas, é a única creación orixinal de Lourenzo no elenco de *Últimas faíscas de setembro*, polo que non se acha nel parangón con ningún outro personaxe das anteriores versións literarias do mito. Porén, na súa figura mantéñese o rol servil propio da traxedia clásica, pola que a cotío desfilan personaxes de baixa extracción social cuxa influencia no desenvolvemento da acción acaba sendo determinante debido ao coñecemento adquirido sobre as coitas dos seus amos. Odiseas móvese nestes parámetros de análise aínda que se lle confiren unha serie de riscos máis propios dos arquetipos contemporáneos, especialmente cando nun momento dado trata de transgredir esta fronteira ao galantear a Medea e propoñerlle que fuxa do balneario con el¹⁷⁵⁴. Mais esta proposta é abruptamente retirada despois de que o mesmo Odiseas trate de dobregar pola forza a vontade de Medea e violala, algo que evita a intervención de Xasón¹⁷⁵⁵.

3.25.5. Recepción e interpretación da obra

Manuel Lourenzo leva a cabo unha singular reelaboración do mito de Medea que pola súa orixinalidade esperta un crecente interese no ámbito académico. Non é nova esta adhesión do dramaturgo a unha corrente temática mítica que con esta nova achega atopa acubillo dentro do novo canon da literatura dramática galega, dado que se trata dun texto galardoado co Premio Rafael Dieste. Lourenzo, autor de referencia na esfera independente e nos círculos de influencia que cristalizaron en Abrente e as mostras de Ribadavia, leva a súa dramaturxia a un espazo máis institucionalizado sen perder un ápice desa esencia renovadora que o leva a reinterpretar e versionar algúns dos mitos trágicos máis célebres da Antigüidade Clásica. Todo o contrario, pois *Últimas faíscas de setembro* é unha das súas obras máis radicais no que atinxe ao nivel de subversión do material de partida.

Non en van, achamos un número considerable de estudos e artigos que se centran nas peculiaridades deste drama. Ás destacables mencións de Iolanda Ogando (2001)¹⁷⁵⁶ ou Carlos Paulo Martínez Pereiro (2002)¹⁷⁵⁷, cómpre engadir os máis completos traballos de María Teresa

¹⁷⁵² Vid. *ibid.* 48-9.

¹⁷⁵³ *Ibid.* 52.

¹⁷⁵⁴ Vid. *ibid.* 43-4.

¹⁷⁵⁵ Vid. *ibid.* 44-5.

¹⁷⁵⁶ “Estamos de novo ante un dos motivos que máis aparecen na dramaturxia de Lourenzo: a revisión dos vellos mitos clásicos, ofrecendo unha nova lectura, novos sentimentos ou un novo retrato dos personaxes xa coñecidos por todos. Quizais poderíamos tamén dicir que, dentro do teatro último deste autor, *Últimas faíscas de setembro* é unha das pezas máis sólidas na súa construción e desenvolvemento, ofrecendo unha interesante lectura.” (Ogando 2001: 296).

¹⁷⁵⁷ “[Sobre as pezas míticas de Manuel Lourenzo] Baste lembrar con algúns –moi poucos– exemplos que, ademais, o teor e a presenza do mítico percorre con non moi substanciais intermitencias a traxectoria que deseñan algunhas das súas montaxes e espectáculos de referencia [...] até chegar á brillante peza *Últimas faíscas de setembro* (Premio Rafael Dieste, 1999) en que –“à rebours” da excelente *Medea dos fuxidos* de ‘84– se (re)escriben de maneira contrastiva e iconoclasta, as míticas

Amado Rodríguez (2002)¹⁷⁵⁸, Aurora López (2002)¹⁷⁵⁹, Helena González Fernández (2006)¹⁷⁶⁰ e Helena Maquieira e María Eugenia Rodríguez Blanco (2014)¹⁷⁶¹, que xa fomos citando anteriormente e que ofrecen unha base interpretativa moi sólida para o drama de Manuel Lourenzo.

Por unha banda, Aurora López, que asina un dos primeiros artigos que se fan eco da existencia da obra, examina a estrutura da mesma e as súas escasísimas concomitancias coa *Medea* de Eurípides, cuxa influencia se explicita a través da contestación ao modelo que ofrece a reelaboración de Lourenzo (López 2002: 114):

Nos hallamos ante una reescritura del tema de Medea sin ambiciones exegéticas de ningún tipo, pues las personalidades de los dos protagonistas, Medea y Xasón, tienen escasa relación con las tradicionales, y sus tragedias existenciales han cedido el puesto fundamental a una nube de misterio que está presente en todo el desarrollo de la trama, y que aumenta nuestra confusión en el desenlace, el que aparentemente parece ser que Xasón ha intentado dar muerte a Medea dentro de la habitación, provocando sin duda su aborto y posterior huída de Corinto, pero sin que todo ello sea absolutamente seguro ni descarte la versión oficial que se da al asunto después de la huída de Medea, según la cual habría sido ella misma quien se había causado el daño que la condujo al aborto.

Tamén María Teresa Amado Rodríguez incide nas moi notables diferenzas que afastan a nova versión galega do hipotexto euripideo, tendo moi presente o anovador emprego da historia mítica por parte do noso autor. Cun mito xa secularizado e desprendido de todo cariz cultural e/ou relixioso (tamén do elemento divino, suprimido de raíz desta reescrita), Lourenzo escala un chanzo máis no tratamento do mesmo, amosando dous niveis de reinterpretación a través da inclusión do relato lendario máis tradicional (e que coñecemos, fundamentalmente, a través de Eurípides) no conflito tráxico moderno, diferente e actualizado pero que, en esencia, mantén intactos os seus riscos tráxicos. O dramaturgo galego interconecta ambas historias facendo que a primeira, antiquísima e case considerada unha fantasía que incentiva o atractivo turístico do lugar, se insira no drama dos nosos protagonistas, os actuais Xasón e Medea, como un vaticinio do que está por chegar. Este xogo metaficcional, no que os propios personaxes adquiren unha sorte de autoconsciencia de estaren representando un papel xa representado noutro tempo e noutro lugar¹⁷⁶², reivindica a lectura intemporal do mito e extrae do mesmo a súa vertente máis humana, esa que busca responder aos grandes interrogantes éticos e mesmo filosóficos que afectan ao ser humano e que, neste caso concreto, utiliza o mito de Medea e Xasón para dar unha resposta (non sempre firme) aos dilemas morais que pode levar parellos a paixón amorosa máis incontrolable (Amado Rodríguez 2002: 47):

“perversidade” da turista Medea e “ambición” do detective Xasón, en actualizada e (re)contextualizada peripecia nun balneario do golfo de Corinto.” (Martínez Pereiro 2002: 95).

¹⁷⁵⁸ Vid. Amado Rodríguez 2002: 41-7.

¹⁷⁵⁹ Vid. López 2002: 109-14.

¹⁷⁶⁰ Vid. González Fernández 2006: 151-72.

¹⁷⁶¹ Vid. Maquieira & Rodríguez Blanco 2014: 48-53.

¹⁷⁶² “Es precisamente en los personajes en donde radica la primera originalidad de Lourenzo, porque se produce el desdoblamiento de la pareja protagonista que actúa también en un doble espacio y en un doble o, incluso, triple tiempo. La Medea moderna, esa turista que llega para descansar en el balneario de Corinto se desdobra y se superpone a la Medea mítica que llega de la Cólquide a Corinto como esposa de Jasón. También este último se desdobra en el detective moderno que se disfraza del antiguo Jasón para entretenimiento del personal alojado en el hotel y que adquiere su personalidad mítica en la relación con Medea.” (Maquieira & Rodríguez Blanco 2014: 48).

Sin duda estamos ante una de las recreaciones más originales del viejo mito que Eurípides fijó de manera magistral. El halo trágico de éste ha desaparecido. La chocante presencia de Jasón disfrazado al uso de los antiguos, su propio trabajo de detective, la escena del relámpago que impulsa a los jóvenes al abrazo y la debilidad de carácter de los protagonistas, ridículas marionetas manejadas por un destino ya trazado, lo han convertido en tragicómico. Todos estos cambios o transposiciones temáticas no son gratuitas y están en función de una interesante transposición semántica. En efecto, el mensaje de la obra poco tiene que ver con el que el antiguo tragediógrafo quería transmitir. Éste, al presentar la lucha entre la razón y los irracionales sentimientos de la protagonista, había pretendido dar un toque de atención al racionalismo de la sofística de su tiempo. De todas las sensaciones que suscita la antigua tragedia quizás sólo queda en ésta la de la soledad de Medea. Manuel Lourenzo es un enamorado de los mitos clásicos y un auténtico maestro en utilizarlos, regenerarlos y enriquecerlos con matices nuevos cuando los sitúa en otras circunstancias. Pero el mito por mucho que se transforme sigue siendo el mismo. Está siempre en el fondo de cada nueva recreación, inspirándola y sosteniéndola. Se mantiene vivo con el paso del tiempo, por eso es antiguo y actual a la vez. Por eso no se agota y siempre es posible transformarlo en algo nuevo y distinto sin que pierda su identidad. El final de la obra así lo sugiere: Jasón está en unas circunstancias distintas a las del principio. Pero una nueva Medea llega como huésped al balneario. A partir de aquí se puede recrear de nuevo la vieja historia, porque siempre habrá un Jasón y una Medea enamorados y un obstáculo en su peripecia sentimental.

Resulta imposible facer unha lectura de *Últimas faíscas de setembro* pasando por alto outras contribucións de Manuel Lourenzo a este mesmo mitema, especialmente nos nosos días, nos que tanto esta obra como a anterior *Medea dos fuxidos* contan coas súas respectivas publicacións¹⁷⁶³. A ollada que o noso autor dirixe aos clásicos e, máis concretamente, ao mito de Medea, semella bifurcarse: por unha banda, Medea pode ser a guerrilleira implicada e politicamente comprometida que paga con sangue a traizón aos ideais e os principios polos que loitou con tanto fervor ou, por outra, pode transmutarse nunha despreocupada turista que inconscientemente atrae sobre si mesma e o seu accidental amante todas as desgrazas posibles. Dúas reinterpretacións case contraditorias que non resisten unha comparación e que, malia todo, conviven no repertorio dramático do autor que lles dá forma, permitindo ver as múltiples formas do mesmo conflito tráxico (González Fernández 2006: 169-70):

Moita é a distancia que media entre a actual Medea-muller-fatal e aqueloutra Medea dos fuxidos, antropolóxica e excesiva –case *gore* pero non irreal, pois podería aparecer na crónica negra–, excesiva tamén na maneira de amosar o odio extremo. [...] Mais se nas súas primeiras Medeas [*Medea dos fuxidos* e o relato curto *Residentes privilexiados*] dalgunha maneira había razóns para defendela, nesta última versión, máis conforme coas novas configuracións éticas dos xéneros, Medea non queda libre dunha certa obxectalización. A traxedia reubícase na falta de coraxe de Xasón, no seu antepoñer a ambición do poder dentro da norma do desexo fóra dela. A maldade feminina perde importancia perante o sistema de valores patriarcal. Aínda no caso de que o desexo non fose un patrimonio xestionado polas leis do pai para a reprodución e perpetuación das estirpes, o conflito que provoca o desexo desmesurado retorna inexorablemente a Xasón como castigo de Sísifo. E Medea, a conflitiva Medea, segue a ser a que vulnera as normas. Manuel Lourenzo non procura

¹⁷⁶³ Obviamos neste estudo o relato curto *Residentes privilexiados* (1998), que tamén ofrece un peculiar tratamento do mito de Medea e Xasón, por non tratarse dunha obra dramática. Os estudos de Aurora López (2002: 116-8) e Helena González Fernández (2006: 151-72) si ofrecen unha comparación das tres obras nas que Manuel Lourenzo recrea este mitema.

aquí solucións pero formula na súa complexidade os conflitos dos xéneros, que seguen vixentes. E malia que unha lectura feminista preferiría rescatar a Medea do prototipo muller-fatal/Circe, o desexo segue xestionado polos Creontes Angelopoulos e del tamén participan os comenenciudos Xasóns. Lourenzo, ao modernizar o mito, despraza boa parte do conflito cara ás masculinidades. Se cadra así entende que a súa Medea collese corpo de home.

Do mesmo xeito, esta nova visión melodramática da traxedia do argonauta e da feiticeira da Cólquide carece das implicacións ideolóxicas que subxacían á *Medea dos fuxidos* e centra todo o potencial dramático que noutrora serviu para a reivindicación dunha pugna política moi concreta da nosa historia recente no drama puramente humano, máis íntimo e persoal e desprovisto da enormidade e da transcendencia dos grandes ideais (Maquieira & Rodríguez Blanco 2014: 52):

A diferencia de la otra pieza teatral de Lourenzo en la que acomete también una reescritura de Medea y su mito, *Medea dos Fuxidos* (1984), en la que las referencias políticas y la crítica social a la España del franquismo era el hilo conductor, en *Últimas faíscas de Setembro*, escrita y estrenada en 1999, no existe a nuestro entender, ningún planteamiento político. La obra aborda problemas personales y psicológicos que afectan al ser humano, en este caso, a las relaciones amorosas y pasionales; o, dicho de otra forma, el planteamiento de la pieza pone en juego el deseo (Medea) frente a la ambición de poder (Jasón). La otra idea que el autor resalta es que la Medea moderna no actúa por venganza. Mata supuestamente a Creúsa para eliminar a su rival, no para vengarse de Jasón; y, mientras en Eurípides lleva a cabo el más atroz de los crímenes matando a sus hijos para desposeer a Jasón incluso de eso, en esta otra obra, el aborto que se provoca viene inducido porque Jasón no quiere a ese hijo –él quería descendencia con Creúsa, no con ella– ni la quiere a ella. Es una pieza en la que está en juego el amor prohibido, la pasión enfermiza que conduce a la desgracia. La Medea de Lourenzo no es vengativa, sino solo una mujer enamorada.

3.25.6. Conclusións

Últimas faíscas de setembro volve sobre a relación falida de Medea e Xasón dende outra óptica e cunha estética plenamente renovada. Porén, Manuel Lourenzo non se limita a actualizar o mito senón que o pon en contacto directo coa súa versión máis coñecida, creando un drama múltiple no que o mitema de Medea en Corinto tal e como o coñecemos inflúe directamente no devir dos acontecementos da nova trama deseñada polo dramaturgo, na que se subverten os roles dos protagonistas e se somete tan coñecida historia a un proceso de desmitificación xa visto noutras obras do mesmo autor. Desta volta, Lourenzo enfatiza o compoñente máis humano e paixonal da unión de Medea e Xasón, aos que atribúe un lazo amoroso case impensable na traxedia clásica e que serve de base para a elaboración dun melodrama tráxico desposuído da solemnidade do drama antigo e de calquera intencionalidade política e/ou reivindicativa velada.

3.26. MEDEA EN CAMARIÑAS (2001) DE ANDRÉS POCIÑA

3.26.1. Introducción: a obra e o seu contexto

Continuamos coas contribucións da literatura dramática galega ao mito de Medea e Xasón, mais esta vez da man do autor lucense Andrés Pociña (1947). Pociña, gran estudoso das literaturas grega e latina e un dos máis eminentes investigadores do mundo clásico, tira proveito do seu enciclopédico coñecemento dos mitos e das súas distintas transformacións literarias ao longo da historia para compoñer as súas propias pezas dramáticas inspiradas polos mesmos.

Medea en Camariñas non é a única máis si a primeira achega deste autor á temática mítica clásica no teatro galego contemporáneo.

Se ben hoxe en día hai un consenso xeralizado en considerar *Medea en Camariñas* unha obra dramática de pleno dereito, a súa xénese non se cinguu ás convencións do xénero, dado que a obra foi presentada como un relato curto ao Premio Modesto R. Figueiredo en 2001¹⁷⁶⁴. O texto de Pociña acadou un accésit en dito certame¹⁷⁶⁵, mais a súa primeira publicación como obra narrativa resistiuse no tempo, sendo incluída tres anos despois nunha escolma de obras que optaron ao mesmo galardón nos anos 2001, 2002 e 2003¹⁷⁶⁶ da man da hoxe extinta Edicións do Castro.

Porén, como ben explica a profesora María Teresa Amado Rodríguez, “a estrutura do relato fixo doada a súa transformación en texto dramático e coma tal apareceu traducido en varias linguas.¹⁷⁶⁷” En efecto, esta breve narración en primeira persoa centrada nas desventuras dunha Medea que toma a palabra ante as mulleres de Camariñas e dá a súa versión dos feitos acaecidos dende a súa fuxida da Cólquide ata o infanticidio en Corinto, desmentindo case por enteiro o mito centrado nela e en Xasón, encaixaba á perfección na categoría de monólogo teatral¹⁷⁶⁸ e con esta forma acadou a súa posterior sona.

Tanto as representacións como as primeiras edicións da obra xa reconvertida nun monólogo dramático empregaron outros idiomas distintos do galego no que orixinalmente se escribiu. A primeira edición de *Medea en Camariñas* saíu do prelo en castelán no ano 2007, traducida polo propio autor e como parte da obra colectiva *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*¹⁷⁶⁹. Seguiron a esta outras edicións en italiano en 2015, traducida por Pietro Cerrato, Natalina Segota, Daniele Cerrato e Mercedes Arriaga¹⁷⁷⁰, e de novo en castelán, tamén publicada no ano 2015 e traducida polo propio Andrés Pociña¹⁷⁷¹. En 2018 tamén sería traducida ao portugués por María de Fátima Silva¹⁷⁷².

A primeira representación da obra na súa versión en castelán data do ano 2005, un exitoso espectáculo ao que, como explica o noso dramaturgo, seguiron outras montaxes igualmente logradas¹⁷⁷³ (Pociña 2015b: 16-9):

Después de su traducción al castellano y de algunos retoques, a los que se suman unas breves indicaciones iniciales y finales sobre cómo veo yo su posible puesta en

¹⁷⁶⁴ Porén, a xestación deste relato remóntase ao ano 1997, como ben lembra Aurora López na obra colectiva coordinada por ela mesma e o propio Andrés Pociña sobre Medea e a influencia do seu mito na historia da literatura (*Medeas, versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*): “*Medea en Camariñas* es muy anterior a la concepción y planificación de este libro *Medeas* que ahora publicamos y, por lo tanto, no tiene nada que ver con él, si no es el gran atractivo que la figura de la heroína griega ejerció siempre sobre su autor, puesto de manifiesto en diversos trabajos de investigación [...]. En efecto, el relato que me ocupa, con el título bien distinto de *Se de desmitificar falades (Si de desmitificar habláis)* fue escrito en 1997, formando parte de un pequeño libro de narraciones cortas [*Cinco contos sen amor máis un epílogo triste*, aínda inédito]; una remodelación muy profunda dio lugar al texto presente.” (López 2002: 118-9). Vid. Pociña 2007a: [175].

¹⁷⁶⁵ Vid. Amado Rodríguez 2018b: 7; López 2002: 118.

¹⁷⁶⁶ Vid. Varela & Fandiño 2004.

¹⁷⁶⁷ Amado Rodríguez 2018b: 7.

¹⁷⁶⁸ Andrés Pociña lembra como o estudo de Aurora López (2002) suxería este cambio xenérico: “[*Medea en Camariñas*] fue estudiado por Aurora López en su artículo “Visiones de Medea en la literatura gallega”, quien me señaló, con la agudeza crítica que caracteriza sus análisis literarios, que *Medea en Camariñas*, desde el punto de vista de los géneros, respondía mucho mejor a la definición de “monólogo dramático” que a la de “relato breve”. (Pociña 2015b: 16).

¹⁷⁶⁹ Vid. Pociña 2007a: [179]-93.

¹⁷⁷⁰ Vid. Pociña 2015a.

¹⁷⁷¹ Vid. Pociña 2015b. Trátase dunha edición conxunta das súas tres pezas dramáticas inspiradas no mundo clásico en castelán: *Medea en Camariñas*, *Atardecer en Mitilene* e *Antígona frente a los jueces*.

¹⁷⁷² Vid. Pociña 2018a. A edición portuguesa replica a forma da edición castelá da obra dramática de Pociña, pois tamén se presenta como unha escolma de *Medeia en Camariñas*, *Entardecer en Mitilene* e *Antígona perante os juízes*.

¹⁷⁷³ Cómpre destacar que *Medea en Camariñas* tamén chegou ao público italiano na versión traducida a esta mesma lingua en agosto de 2015, no XI Festival d’ Arte Mediterranei en Formia (vid. Amado Rodríguez 2018b: 22).

escena, [*Medea en Camariñas*] tuvo la enorme suerte de ser objeto de tres montajes muy afortunados. El primero se estrenó el 4 de mayo de 2005 en Valencia, en la sala Palmireno de la Universidad, bajo la dirección magistral de Juli Leal, con la insuperable interpretación de Begoña Sánchez, acompañada en escena por Pedro Acevedo, en su doble faceta de compositor e intérprete musical¹⁷⁷⁴ [...]. La increíble personificación de Medea puesta en escena por Begoña Sánchez fue la causa de que la obra volviera a tener varias representaciones en los años siguientes, sobre todo en Valencia, de las que recuerdo con emoción, entre otras, la habida en el Teatro Municipal de Vera (Almería), el Día de la Mujer de 2006, en una sala prácticamente llena de mujeres, que, emocionadas, no querían irse al final sin saludar personalmente a la protagonista; o la escenificada en el hermoso jardín clásico del Carmen de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, en octubre de 2007, organizada con motivo de la celebración del VI Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM). Dos meses después de la puesta en escena valenciana, los días 7 y 8 de julio de 2005, en Granada, en el marco incomparable de los Jardines del Carmen de la Victoria, el Grupo Fénix estrenaba su versión de *Medea en Camariñas*, dirigida en esta ocasión por Juan Cruz, con Mariana Lozano en una nueva personificación magnífica de Medea, muy bien acompañada por el coro de lavanderas formado por Patricia Lázaro, Laura Trinidad y Marina Garzón [...]. El tercer montaje, el humanamente más conmovedor de todos los realizados hasta el presente, respondió a una idea de Begoña Sánchez, siempre entusiasmada por esta obra. En su calidad de directora del grupo Samaruc Teatre, formado por actrices y actores videntes y ciegos de la ONCE de Valencia, tuvo la genial idea de montar un bellissimo y emotivo espectáculo, en el que el monólogo de Medea era interpretado sucesivamente por siete actrices y tres actores, en su mayoría invidentes, que imprimían al desarrollo del drama un elemento difícil de explicar, insuperable, irreplicable. [...] Una semana antes de su estreno oficial en el Teatro de la Once en Valencia, intervinieron en el concurso organizado por “Teatre antic” en Torrent (Valencia), resultando ganadores del premio a la mejor actriz protagonista (que, curiosamente, resultaba compartido por la totalidad de actrices y actores de la obra) y, sin duda, el más importante, el premio del público al mejor espectáculo teatral¹⁷⁷⁵.

Porén, a versión orixinal en galego non correu esta mesma sorte e, a día de hoxe, non se ten constancia de ningunha representación da obra na nosa lingua. Pola contra, si contamos cunha publicación completa dos tres dramas de Pociña en galego (titulada *Tres obras teatrais*), saída do prelo a finais de 2018 da man de Edicións Laiovento¹⁷⁷⁶. Esta recente edición supón a fixación definitiva do texto dramático na nosa lingua após máis de vinte anos de singradura primeiro como obra narrativa e logo como peza dramática noutros idiomas, motivo polo que no sucesivo empregaremos esta edición como referencia para as pertinentes citas textuais.

3.26.2. O tema na tradición

Sendo Medea xa unha vella coñecida da literatura dramática galega inspirada polos mitos e os modelos da Antigüidade Grecolatina, pouco queda que dicir sobre a tradición do personaxe e dos mitemas nos que se insire na literatura occidental, alén das referencias empregadas por Andrés Pociña para a elaboración da súa reescrita (López 2002: 119):

¹⁷⁷⁴ Para máis información sobre este espectáculo, vid. Martínez Martínez 2009: 71-84.

¹⁷⁷⁵ Para máis información sobre algunhas destas representacións en castelán, vid. Leal 2006: 675-7 e Sánchez 2006: 679-80.

¹⁷⁷⁶ Vid. Pociña 2018b.

Las fuentes clásicas que han servido de base al autor son fundamentalmente Eurípides, Apolonio de Rodas y, en menor medida, Séneca, sin que puedan descartarse ecos de las Medeas de *Metamorfosis* y *Heroidas* de Ovidio, ni la de *Argonáuticas* de Valerio Flaco; con frecuencia se reconoce de forma velada alguna de tales fuentes.

3.26.3. Estrutura e liñas argumentais

Medea en Camariñas consta dun único acto (Pociña 2018b: 27-50) centrado única e exclusivamente no punto de vista da heroína trágica que, farta de escoitar falsidades e medias verdades sobre a súa persoa, toma a iniciativa e comparte coas mulleres da vila de Camariñas a súa propia visión da historia. Con todo, non está soa, senón que aparece na escena acompañada dun silente coro de lavandeiras¹⁷⁷⁷. Ningunha destas mulleres intervén en ningún momento do drama, mais si son interpeladas pola propia Medea, o cal permite poñerlles nome: Uxía, Marica, Rosina, Ermitas e Elpidia. O autor propón que se inclúan outras mulleres neste grupo, sempre e cando non excedan a decena¹⁷⁷⁸.

As indicacións escénicas do autor permiten ver a unha Medea moi diferenciada da que presupoñemos aos textos clásicos. A princesa feiticeira da Cólquide deixa atrás a plenitude dunha axitada xuventude para dar paso a unha muller madura, superada por unha vida de angustias e tribulacións que deixan pegada no seu aspecto físico (ibid. 29-30):

Só fala Medea, cuxo rostro reflicte o paso dos anos e das tristuras, que malia todo non conseguiron borrar a súa beleza. [...] Esta Medea é a muller que se desprende das súas palabras. É maior, pero segue a ser Medea, coa mesma personalidade, a mesma forza, a mesma beleza de sempre. Eu debuxeina pensando en Núria Espert (e, un pouco tamén, imaxinando a Margarita Xirgu), na Espert da Medea emeritense, dirixida por Cacoyannis, no verán de 2001.

O plan escénico deseñado por Pociña é moi explícito¹⁷⁷⁹. Dende o vestiario (“*Visten coma mulleres de familia humilde, de aldea, de época indeterminada que pode corresponder a finais do século XIX*”¹⁷⁸⁰) ata o espazo (“*un lavadoiro público, de aqueles que había nas vilas, real ou imaxinario, con auga ou sen ela, aínda que poder lavar de verdade sería un recurso útil.*”¹⁷⁸¹) pasando pola selección dun ideal lugar para a representación (“*Tal como soña o autor, o monólogo de Medea ten lugar no Teatro Romano de Mérida.*”¹⁷⁸²), todo está meticulosamente descrito e pensado dende a perspectiva dun gran coñecedor dos clásicos grecolatinos.

Como ben acouta Pociña, esta Medea é un trasunto das Medeas de Eurípides e Séneca, “*chegada ó final das súas desdichas a unha vila da costa galega, non se sabe ben como*”¹⁷⁸³ e aquí arrinca o seu relato. Primeiro, e a modo de *captatio benevolentiae*, trata de chamar a atención das mulleres do lavadoiro, que semellan sospeitar dela cada vez que acode a lavar as súas roupaxes (ibid. 30-1):

Todas ficades caladas nada máis me vedes aparecer polo carreiro, todas vos movedes como por un resorte cando me achego á pía, todas me amosades as costas, sen

¹⁷⁷⁷ Malia non contar con intervencións faladas, constitúen unha rede de apoio para a heroína trágica e o propio autor así as categoriza no apartado introdutorio ás súas obras dramáticas en castelán (vid. Pociña 2015b: 18).

¹⁷⁷⁸ Vid. Pociña 2018b: 27.

¹⁷⁷⁹ Vid. ibid. 29-30.

¹⁷⁸⁰ Ibid. 29.

¹⁷⁸¹ Ibid. 29.

¹⁷⁸² Ibid. 29.

¹⁷⁸³ Ibid. 29-30.

sequera responder ó meu saúdo. É certo que endexamais me recibistes ben, miñas amigas. Non obstante, as primeiras veces polo menos diciades algo, bos días, como está a vella, vai un día estupendo de seca; parvadiñas, se pensamos ben, pero algo. [...] Despois foi pasando o tempo e fostes enchendo de suposicións falsas os ocos das vosas preguntas. Viña un da feira de Vimianzo e traía unha noticia, que ó mellor combinaba, ó mellor non, con outras chegadas de Noia, ou de Laiño, ou de Porto, ou de Deus sabe onde, e engadiádela na conta en contra de min. Iades sempre quedándovos con todo o negativo que chegaba ós vosos oídos. Cada día que pasaba as vosas palabras eran menos, e máis o virar as miradas.

Medea, que fai fincapé na súa condición de estranxeira e eterna rexeitada a pesar da súa alcurnia ou das súas relacións (“A fin de contas non deixabades de ver en min unha estranxeira.” [...]) “Nin casada cun grego, nai dos fillos dun grego, deixaron nunca de verme como unha estranxeira.¹⁷⁸⁴”), reflexiona sobre un destino caprichoso que a relegou a ela, procedente dunha caste real, a unha condición marxinal na que mesmo debe encargarse dos coidados de quen a serviu nun pasado xa moi afastado (ibid. 31):

O fado é taimado, falso, traizoeiro: hoxe atópaste no cume do monte, e mañá precipítaste pola aba ata ir parar máis abaixo do baixo. [...] Houbo un tempo no que Benita me sacaba a pasear, cando nena, os poucos días que brillaba o sol naquela friaxe eterna da Cólquide, miña terra; máis tarde, ela era quen me facía aquela beleza de peiteados que engaiolaban a Xasón [...]; e despois, alí estaba Benita no meu primeiro parto, e no segundo, e ela era quen termaba dos nenos cando a pouca ledicia de vivir me ía deixando sen folgos. Xa vedes: agora son eu quen lle ten que limpar as partes a ela cando se lle escapan os ouriños, cada día máis a miúdo, e teño que vir aquí lavarlle as roupas, as súas xunto coas miñas.

Medea despreza a desconsideración das mulleres de Camariñas (“Non me meto para nada nas vosas vidas, nas vosas casas, nas vosas cousas. Daquela, que mal vos fago?¹⁷⁸⁵”), que, segundo ela, acreditan nunha cadea de mentiras e difamacións que nada teñen que ver co que realmente lle puido ocorrer a ela (ibid. 32):

Canto vos dixeron era mentira, non atino a saber por que, pero de feito todo era mentira tras mentira, pura calumnia. Emporiso virádesme as costas, e verdade, xa está visto, non hai máis que a vosa. Destes na teima de pensar que todo é certo, sen decatarnos de que en realidade todo foi milagreado ou minimizado, mistificado e mitificado, por todos, por todas, e dende sempre...

Por conseguinte, decide contar a súa propia historia, “a verdadeira, non a que me apuxestes vós, vosos pais, vosos avós, vosos mestres, vosos sacerdotes¹⁷⁸⁶”. A primeira falacia que Medea se propón desmontar é a que atinxe á lendaria e gloriosa busca do vélaro de ouro (“Non sei quen demo inventou o choio do vélaro de ouro. Se vos fixades ben o invento bonito é, pero quen vai crer semellante trapallada?¹⁷⁸⁷”), pois en realidade Xasón foi recalar á Cólquide por motivos ben diferentes dos que aparecían narrados no mito (ibid. 35):

¹⁷⁸⁴ Ibid. 30.

¹⁷⁸⁵ Ibid. 32.

¹⁷⁸⁶ Ibid. 33.

¹⁷⁸⁷ Ibid. 33.

Non viña buscar ningún vélaro de ouro, que vos repito que nunca tal houbo, nin na Cólquide, nin en algures. A cousa é que meu pai trouxera de moi lonxe, das terras do Danubio arriba paréceme que fora (eu sería unha nena de tres ou catro anos), unhas ovellas raras, máis grandes, case louras, moi bonitas, que daban unha la boisima, mesta, lene, máis larga que a das ovellas gregas. Pareceravos mentira pero foi soamente por iso, nin máis nin menos, polo que alugou o barco e fixo semellante viaxe: todo por ver se meu pai lle vendía algunhas parellas de ovellas, ou aínda que só fose un carneiro, para cruzalo coas ovellas de Iolco, o país de Xasón, que eu nunca cheguei a velas, mais polo que se deduce debían seren ben ruinciñas. [...] O Xasón veu á Cólquide pois máis ou menos como unha calquera de vós vai a unha feira, só que vós ides para vender encaixes, el veu para mercar ovellas.

Porén, recoñece que para ela a chegada de Xasón supuxo un revulsivo na súa monótona vida como filla “do rei dun pobo de cabreiros¹⁷⁸⁸”. Lembra como o seu atractivo físico axiña a impresionou (“Era daquela un home duns trinta anos, guapo, moi guapo [...]; o corpo, o dun ximnasta. [...] E despois tiña aquela cara tan fermosa, sobre todo polos beizos, que incitaban a bicalos.¹⁷⁸⁹”), mais todo o que puido sentir por el a primeira vista non excede a mera atracción sexual, propia dunha moza adolescente (“Eu tiña, xa digo, dezasete anos, e penso que por forza tiña que impresionarme.¹⁷⁹⁰”). Mesmo lembra que á chegada de Xasón á Cólquide, ela tiña un interese amoroso moi diferente (“Andaba moi ocupada naqueles tempos cun compañeiro do meu irmán Apsirto.¹⁷⁹¹”), ao tempo que reivindica o seu potencial seductor, fronte ao que “matinou o cego de Rodas” e “espallaron por aí ducias de bocas mentireiras¹⁷⁹²” (ibid. 37-8):

Iso é precisamente o que máis me amola, porque imos ver: por que me tiña que namorar eu de Xasón á primeira vista, e non el de min? Vós védesme agora así como me atopo, despois de tantas desgrazas, con dous partos de por medio, con tantos meses por mares e por carreiros ata chegar a esta terra, e con todo non me negaredes que aínda hai aquí moita muller. Imaxinade con dezasete anos, estes peitos ben postos no seu sitio, este van de avespa que chamaba a atención, e estas pernas que aínda agora teño, mirade, mirade, e cismade como sería todo iso sen ter parido nin aleitado nunca, que é o que máis nos estraga ás mulleres. Pois xa vedes, a ninguén de cantos me inventaron aldraxes lle pasou nin sequera polos miolos a posibilidade de que fose el o primeiro en namorarse.

Con todo, Medea recoñece que despois si sentiu algo semellante ao amor por Xasón mentres que el, pola contra, só a utilizou para acadar os seus obxectivos (“Aínda que non foi como soe contarse [...] ás claras pode verse que por el cheguei a perder a cabeza. E a verdade incuestionable é que Xasón, pola súa banda, non me quixo nunca nin sequera un

¹⁷⁸⁸ Ibid. 34. Medea insiste en repetidas ocasións no escaso atractivo que tiña a súa vida na Cólquide, mesmo pertencendo á familia real, posto que non deixaban de ser un pobo ruralizado, illado e pouco proclive ao progreso: “E logo sucede que sempre fomos un pobo moi atrasado. Non por culpa de meu pai, que el fixo o que fixo, herdou o que herdou, e deixou o que deixou. Non é como aquí, non hai comparanza, que aínda que non sexa máis que polo abrigo da ría non deixan de arribar barcos, e co choio dos encaixes as mulleres ides a feiras, e vedes outras xentes, e con elas outras modas. Alí, á Cólquide, non vai ninguén, sobre todo de inverno; pero mesmo de verán aquela mar é perigosísima, e cando por fin chegas a terra só atopas montañas e máis montañas. Por iso sempre vivimos da terra, unha colleitiña de nada no verán, que de inverno axéase todo deseguida; e sobre todo do gando. Cabras e ovellas principalmente. Nun país así, vivía eu, xa vos podedes imaxinar de que maneira: moi filla do rei, dende logo, pero do rei dun pobo de cabreiros.” (ibid. 34).

¹⁷⁸⁹ Ibid. 35.

¹⁷⁹⁰ Ibid. 36.

¹⁷⁹¹ Ibid. 37.

¹⁷⁹² Ibid. 37.

pouquiño.¹⁷⁹³). Os recordos da estadía de Xasón na Cólquide apíñanse na cabeza de Medea, que recorda como o seu pai non lle negou a hospitalidade aos forasteiros, como ditan os costumes (“Outro invento de homes para estaren cómodos vaian onde vaian, ter cama feita, mesa posta, e criadas xoves para desafogarse.¹⁷⁹⁴”), pero si lle prohibiu levar unha soa ovella do país, o ben máis prezado polo rei (“Se tivesen a la de ouro, como ese canto que inventaron despois do vélaro, non as valoraría máis. Eran o seu orgullo.¹⁷⁹⁵”). Aquí é cando Xasón “debeu tramar o que tramou¹⁷⁹⁶”, encandilando a Medea para que lle axudase nos seus negocios (“Debeu maxinar que se non podía convencer ó rei, o mellor era namorar a filla, para dicilo doutro xeito, enganar Medea para enganar o seu pai.¹⁷⁹⁷”). Medea recoñece ter caído na trampa de Xasón (“Deixoume sorprendida a beleza de Xasón [...] e, de resultas, como era moi nova, fun caendo nas súas redes.¹⁷⁹⁸”) mais tamén confesa ter visto nel a oportunidade para cambiar de vida (ibid. 41):

Hai quen di que para min Xasón viña a ser a oportunidade de marchar da Cólquide, de ver outras xentes, outras cidades, outros países. Aí, sinto ben ter que recoñecelo, deu no cravo fose quen fose. A min un mundo onde os homes semellasen a Xasón, vestisen como el, falasen do mesmo xeito, parecíame que tiña que ser fermoso, divino. Na terra do meu pai non me agardaba máis futuro que casar cun home máis ou menos brután, que viría polas tardiñas cansado de andar co gando, cearía de seguro sen lavarse, deitárase e, sen mediar palabra, fariame catro, seis, oito, dez fillos, ata que me convertese nunha vella prematura, porque cando chegase ese momento preferiría deitarse coas criadas. Xasón podía librame diso, e foi o que eu vin nel.

Xasón nunca correspondeu o desexo de Medea, que se ben non estaba namorada si sentía por el unha paixón nunca experimentada, aínda que as súas relacións sexuais non resultaban moi satisfactorias (“Para Xasón o amor era algo así como lavar a cara polas mañás, ou como comer, ou como mexar, era unha pura relación física, ir ó leito, [...] un poquiño de mete-saca, e deixarme lixada e insatisfeita cando principiaban a espertáreme os sentidos.¹⁷⁹⁹”). Xasón nunca logrou levar a Medea “a ese paraíso onde ás mulleres nos gustaría que nos levasen os homes cando estamos con eles no leito¹⁸⁰⁰”, e non menos falaz resulta ser a historia da fuxida da Cólquide, que nada ten que ver coa épica coa que foi revestida no mito (“foi simplemente un roubo dunha ovella e un carneiro, de noite, ás agachadas, con moito coidado de que non principiasen a ouvear os cans do pazo.¹⁸⁰¹”) e na que a implicación de Medea tampouco resulta ser como se pensa (ibid. 43-4):

Falando de Apsirto, aí si que é certo que se lles foi a imaxinación: non sei quen cismou semellante calumnia, pero inventaron que o meu pai, cando viu que fuxiran Xasón e os seus homes, e con eles Apsirto e mais eu, levándonos aínda por riba o ditoso vélaro de ouro segundo eles, saíu perseguíndonos nun barco; entón, fixédevos ben no que vos digo, din que eu, Medea, monstro malvado, Medea, si, coas cinco

¹⁷⁹³ Ibid. 38.

¹⁷⁹⁴ Ibid. 38.

¹⁷⁹⁵ Ibid. 39.

¹⁷⁹⁶ Ibid. 39.

¹⁷⁹⁷ Ibid. 39.

¹⁷⁹⁸ Ibid. 41.

¹⁷⁹⁹ Ibid. 42.

¹⁸⁰⁰ Ibid. 42.

¹⁸⁰¹ Ibid. 43.

letras do meu nome, matei o meu irmán, e despois ía na cuberta do barco cortándolle o corpo en anaqüinos e espallándoos pola superficie do mar, para que meu pai tivese que ir deténdose para recollelos. Que imaxinación teñen os gregos e que leite mal chamado! Para demostrar que todo é mentira abonda con dicir que o meu pai endexamais da vida tivo barcos, como ben saben as xentes da Cólquide: sempre viviu do campo, sobre todo do gando, [...] O primeiro que resulta unha falsidade é que eu levase a Apsirto pola forza. A meu irmán sempre lle quixen con loucura, xa dende moi nenas, que me gustaba máis xogar con el que coa miña irmá. [...] Queriámonos moito, razón de máis para que non me fixese o que despois me fixo, el a min, e non eu a el. Decídeme, como ía cortar eu, nin persoa algunha no seu san xuízo, un irmán en cachiños?

Apsirto foxe con Medea e Xasón por vontade propia e non perece durante a fuxida a mans da súa irmá, mais é abandonado no Bósforo despois de que Medea sorprenda en plena noite ao seu irmán e a Xasón mantendo relacións (ibid. 45):

Estaba a contemplar aquel espectáculo [...] cando de súpeto, a moi poucos pasos de min, escoito uns salaios xordos, e xemidos, e risiñas, e vexo na escuridade da cuberta os corpos completamente espidos de Xasón e Apsirto, encerellados un no outro, cun movemento por veces compasado, por veces rápido, violento, doado de interpretar. [...] Pola mañá obriguecino a baixar do barco, e alí quedou Apsirto, na orela do Bósforo.

Medea desculpa a falta de castigo para Xasón argumentando que “levaba algo máis de catro meses preñada do primeiro neno” e que non tivo “a coraxe precisa para quedar soa.¹⁸⁰²” Só se limita a ameazalo con contarlle á tripulación cales son as verdadeiras filias de Xasón se teima en non deixar a Apsirto atrás, “porque ó principio resistíase a deixalo¹⁸⁰³”.

E outra das grandes invencións que a nosa heroína se propón deconstruír é a que ten que ver cos feitos ocorridos durante a súa estadía en Corinto. Cando Xasón trata con Creonte o casamento con Creúsa (“unha fata e unha presumida” que “non tiña máis que serraduras nos miolos¹⁸⁰⁴” segundo Medea), a nosa heroína xa está moi farta do Argonauta e a súa indiferenza ao respecto é absoluta (ibid. 46-7):

Cando Xasón dixo de casar con ela, eu levaba anos, fixédevos ben, anos enteiros sen deitarme con el. Despois daquela noite no Bósforo nunca fun quen de aturalo enriba de min sen lembrarme do meu irmán [...]. De modo que a min que carallo me importaba se casaba ou non con ela, e moito menos terlle celos como dixeron algúns. Se algo lle tiña sería pena, por ver que estaba caendo na mesma trampa na que caera eu tantos anos antes; a Xasón o único que lle interesaba dela era casar coa filla do rei de Corinto.

Medea non acaba coas vidas de Creúsa e Creonte e considera un disparate a trama do agasallo envelenado (“por moi parva que fose, non podía ser tanto como para coller un regalo que lle viñese de min, que polo menos publicamente era a súa inimiga.¹⁸⁰⁵”). Pero, sobre todo, segue desmentindo que estivese namorada de Xasón e que algo do que este fixese puidese importarlle

¹⁸⁰² Ibid. 45.

¹⁸⁰³ Ibid. 45.

¹⁸⁰⁴ Ibid. 46.

¹⁸⁰⁵ Ibid. 47.

ata ese punto (“Nin antes, nin no medio, nin despois quixen a Xasón¹⁸⁰⁶”), a pesar de que si valorou e quixo aos dous fillos que tivo con el. A invectiva contra Xasón acada entón o seu punto álxido, censurando que os rumores e a literatura o tivesen elevado á categoría de heroe cando en realidade non era ninguén e, en cambio, a visen a ela como unha muller pérfida e malévola (ibid. 48):

Nin como amante, nin como marido, nin como pai, nin como home, valeu nunca nada, Xasón. E non obstante, xa vedes, unha chea de homes a defendelo, a agachar a súa falsidade, a súa covardía, a súa insensibilidade. Un heroe chegaron a facer del, como se fose un novo Aquiles, un Agamenón, un Ulises. Non é que me moleste que lles guste tanto, que son moi libres de inventar ó seu antollo, e por min poden canonizar a puta da sota de bastos se lles peta. O que me dá pena é ter chegado ata aquí, ata estes anos, sen atopar ninguén que teña comprendido o cerne dos meus sentimentos, os motivos da miña existencia, e tan só unha serie de homes intentando cubrir de aldraxes a unha muller, ben desventurada por certo, que se chamou Medea.

O único motivo que permanece nesta historia é o do infanticidio: Medea dá morte aos seus propios fillos ante a imposibilidade de crialos ela mesma e darlles ese “mundo distinto” e ese “modo de pensar diferente¹⁸⁰⁷”cos que soñaba para os seus pequenos Esón e Eetes. Por eles resistía e aguantaba ao carón dun Xasón polo que xa non sinte nin o máis mínimo apego pero os acontecementos precipítanse de novo para unha Medea farta de sufrir (ibid. 49-50):

Foron soños de moitos anos, o único conforto que me quedaba cando Xasón me quitou todas as esperanzas que poñemos as mulleres cando pensamos nun home, nunha casa, nunha familia. E de socato véñenme todos cunha nova inconcibible: que Xasón vai casar coa filla de Creonte, que eu teño que marchar de Corinto, mais os meus fillos, Esón o louro e Eetes o moreno, tiñan que quedar con eles, que xa os coidaría a nova muller, a fata da filla de Creonte, que estarían máis amparados no pazo do rei de Corinto, que con ninguén ían estar mellor que co seu pai...

E, por isto, Medea reivíndicase como nai e dispón da vida dos seus fillos, que pretenden arrincar da súa beira (ibid. 50):

Mais eran meus, mulleres de Camariñas. Eu os enxendrara, os parira, os alcitara, os criara, e todo co máis intenso amor de nai. Se non ían ser para min, non serían para ninguén. E mateinos.

3.26.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

Andrés Pociña traza en *Medea en Camariñas* un retrato insólito da célebre heroína trágica, profundando na súa psicoloxía e someténdoa a unha sorprendente recharacterización na que se poñen en cuestión gran parte das interpretacións tradicionalmente asociadas ao personaxe. A perspectiva única de Medea impregna toda a obra, focalizándose na propia ollada dunha heroína que fai un exercicio de introspección e expón a súa versión dos feitos dun xeito apoloxético (e cargado de ironía e retransca) ante un grupo de lavadeiras que, despois de escoitala, non poderá volver xulgala da mesma forma (Amado Rodríguez 2018b: 8):

¹⁸⁰⁶ Ibid. 47.

¹⁸⁰⁷ Ibid. 49.

A obra preséntase como un mitema engadido á historia tradicional¹⁸⁰⁸, que desde o distanciamento espacial e temporal dará as claves para a comprensión dos feitos ocorridos en Corinto anos antes, tema das traxedias de Eurípides e Séneca. Medea, logo de andar erradía por mares e terras durante moito tempo, vén dar ao outro lado do mundo, á pequena vila de Camariñas onde esperaba encontrar acougo, sen máis compañía que a ama, agora vella e coas facultades mermadas, presenza viva do pasado e testemuña de mellores tempos. Pero as cousas non son como esperaba, xa que as calumnias e as falas alimentaron un ambiente de hostilidade que a ten acorada. Medea está cansa de mentiras, farta de falsidades que a condenan inxustamente e fan máis difícil o seu exilio, xa ben duro de seu. O lavadoiro, o lugar público onde as mulleres coinciden e rexouban de todo, é o escenario onde a protagonista revelará a realidade da súa vida, ben distinta da historia que a lenda construíu arredor dela. Alí lavará a roupa emporcada de Benita, pero tamén o seu propio nome luxado por outros¹⁸⁰⁹. A obra comeza cando Medea chega alí e as mulleres viran a cara para non mirala, unha mostra de desprezo que se repite cada vez que a princesa acode ao lugar. Pero desta volta a paciencia chegou ao límite e a princesa baleira a súa alma ante ese auditorio de mulleres.

A función das lavandeiras, que permanecen na escena malia non teren ningunha intervención falada, é moi semellante á do tradicional coro da traxedia grega. Lonxe de xerar controversia, este aspecto semella probado atendendo ao sentido deste personaxe colectivo dentro do propio xénero trágico, algo que xa destacaba María Luisa Picklesimer (2010) no seu artigo sobre a versión castelá de *Medea en Camariñas* (Picklesimer 2010: 17-8):

Sin esas mujeres que forman el coro de lavanderas, y que cuentan con un precedente clásico en la tragedia perdida de Sófocles *Nausikaa* o *Plyntriai*, con su coro de muchachas que van a lavar junto a la princesa feacia, la obra pierde totalmente su carácter original. [...] Si bien es cierto que el coro no habla a Medea, eso no quiere decir que no le conteste, si no con palabras, sí con su actitud. Constantemente las palabras de Medea van dirigidas a la totalidad del coro o a una coreuta en particular, contestando a su vez un gesto de las mismas. [...] Andrés Pociña ha concebido, pues, a estas mujeres como un auténtico coro de lavanderas, que como un coro trágico participa hasta cierto punto en la acción y en los sentimientos de la protagonista. Las únicas novedades con respecto a un auténtico coro clásico, además naturalmente de la ausencia de máscaras, son que cinco coreutas tienen nombre propio (Uxía, Marica, Rosina, Ermitas, Elpidia) y que el reparto se completa con “Otras mujeres, nunca

¹⁸⁰⁸ “La obra de Pociña es una afabulación al estilo de algunas de Ovidio: el poeta inserta un episodio en un mito conocido, episodio que se ha inventado totalmente, pero acierta a insertarlo en un momento “vacío” de la historia, con lo que hasta algunos mitógrafos modernos llegan a considerar el invento como una tradición existente recogida por Ovidio. Naturalmente, hoy no es posible esa mixtificación, pero algún intento de inserción de episodio en tiempo vacío sigue siendo perfectamente logrado, como *El sátiro sordo* de Rubén Darío. En esa línea se inscribe Pociña al situar su acción en un momento en que la leyenda básica de Medea ha terminado. Es verdad que en Eurípides se adelanta un episodio posterior: la estancia de Medea en Atenas, acogida por el rey Egeo, estancia que es palpablemente un añadido a la antigua leyenda, fruto del patriotismo de los escritores áticos y de su deseo de exaltar el carácter hospitalario de Atenas para con los refugiados. En realidad, no existe una tradición común respecto a lo que hace la heroína tras salir de Corinto. Los diversos intentos de añadir episodios posteriores, como el de Pacuvio, en su *Medo*, que la hace volver a Cólquide, no han calado en la tradición; el único episodio que ha sido objeto de varias versiones es su estancia en Atenas con el intento de asesinato de Teseo, gracias, como hemos visto, a los escritores áticos. Por lo demás, queda clara la ausencia de una tradición fijada: Y ahí inserta Pociña su aportación, en la que no tiene cabida el rey Egeo ni tampoco el carro volador. Tras huir de Corinto, Medea parte para un último exilio que la lleva, acompañada de su nodriza Benita, a un pueblecito gallego. El acierto es no contar cómo llegó hasta allí, porque eso hubiera supuesto añadir elementos nuevos innecesarios.” (Picklesimer 2010: 21-2).

¹⁸⁰⁹ María de Fátima Silva (2010) tamén incide no carácter alegórico desta escolla espacial e da súa utilidade escénica: “O que será, antes de mais, una sugestío de cena –“poder lavar de verdad sería un recurso de indudable utilidad”– pode entender-se tamém como una alusío simbólica a um “lavar de vida em água corrente”, a da memória. Além de que o lavadoiro simboliza a ágora, lugar de encontro, colectivo e social, reservado às mulheres e, só por si, favorável a uma reflexío sobre o feminino. (Silva 2010: 394).

más de diez en total”. Es decir, que este coro es más pequeño que el de una tragedia clásica, que contaba con doce y después quince coreutas, y que en cierta medida está formado por personas individualizadas. Estas novedades no impiden que las lavanderas se comporten como un auténtico coro, aunque no canten ni dialoguen con la protagonista empleando palabras. En sus indicaciones iniciales dice el autor: “Sólo habla Medea [...] Las demás miman adecuadamente el sentido de las palabras de la protagonista, de forma discreta. Alguna puede entrar en escena después de comenzado el monólogo, pero ninguna se irá mientras dura la historia de Medea.”¹⁸¹⁰

Mais, como ben destaca María de Fátima Silva (2010), “Medeia dialoga apenas com a súa propia historia, avalia o seu pasado tornado presente pelas marcas que lle sulcam o rosto aínda belo.”¹⁸¹¹ Medea é a protagonista absoluta da obra e, por fin, da súa propia vida e experiencias, sempre narradas por outros e case nunca comprendidas. A nosa heroína, dona do seu propio discurso, busca algo máis que xustificarse ante un pobo que se amosa hostil coa estranxeira e infanticida vilipendiada por todos, senón que busca a empatía e a sororidade das súas compañeiras, mulleres que, coma ela, tamén soportan padecementos a causa dos homes e poden entender as súas coitas¹⁸¹².

A oposición co mundo masculino, opresor e cruel coas mulleres, tamén se manifesta nas impugnacións que Medea fai de cada testemuño literario da súa historia, dado que “o curioso é que foron sempre homes os que me apuxeron esas toleadas, e outras moitas”¹⁸¹³ e, pola contra “unha muller que contase a miña historia seguro que non diría semellantes cousas; pero claro, xa se sabe que as mulleres non pintamos nada.”¹⁸¹⁴ O compoñente metaliterario do monólogo faise evidente especialmente naqueles tramos nos que Medea se refire dun xeito máis concreto aos infundios ideados polos diversos autores que trataron o seu mito (cos que non chega a producirse unha relación de intertextualidade directa), adquirindo en certo modo unha autoconsciencia ficcional que a leva a interesantes (e humorísticas) reflexións sobre as distintas

¹⁸¹⁰ Esta indicación mantense na versión galega definitiva do monólogo (vid. Pociña 2018: 29).

¹⁸¹¹ Silva 2010: 394.

¹⁸¹² Así describe María de Fátima Silva o progresivo cambio que se dá nas lavandeiras, cada vez máis próximas emocionalmente a Medea a medida que avanza o seu discurso: “Se Eurípides a cercou, mesmo assim, de uma convivência feminina, personalizada pelo coro de Coríntias, outro tanto se esforça por obter Pociña. Ao silêncio, Medeia responde com vocativos de empatia, 'mujeres de Camariñas' –valorizando primeiro a condición feminina que lles é comum–, 'amigas mías' –acentuando um esforço de aproximação–, ou mesmo como apelo, pelo nome, a uma mulher em concreto –num estímulo à intimidade. Às palavras somam-se os gestos de discrição; procura lavar à parte, para não sujar a água que as outras usam, mesmo se não encontra, da parte delas, igual atenção (p. 181); foge a meter-se na vida alheia. E aos poucos vai conquistando, expressa em sinais breves que captamos de um diálogo meramente fictício, uma adesão crescente. Primeiro a abordagem tem traços de uma *agôn*, onde a expressão do rosto –‘no me mires con esa cara, Uxía’, 181– revela animosidade. Mas o relato sincero de uma experiência de vida mobiliza a atenção; simula-se um diálogo, como se Medeia adivinhasse em cada ouvinte uma leitura que se apressa a desmentir (p. 182): ‘No, no: cobarde no era, no fue mi intención decir tal cosa, amigas!’; 183, ‘ya sé que no vais a comprenderme, pero dime tú, Uxía, que vida podía tener yo allí, ya digo, por muy hija del rey que fuese!’; 190, ‘estoy segura de que conocéis la historia. Venga mujer, no me digas que no la has oído nunca. De verdad que no?’. Uma convivência progressiva patenteia-se em sinais cada vez mais claros; parece que as mulheres já se não limitam a ouvir, passam mesmo a mostrar curiosidade (p. 188): ‘No, no, de eso no me pidas que hable, Rosina!’; podem até, face a um pormenor concreto, ter uma reacção espontânea (p. 189): ‘No es cosa para echarse a reír, mujeres!’. O que consente a Medeia, em sintonia, um gesto de solidariedade mulheril à medida da situação: o de emprestar o sabão a uma companheira a quem o seu escapara para a água (p. 190). Assim se vai construindo e justificando, para o desfecho, um quadro de total solidariedade (p. 192): ‘Queda congelada la imagen de Medea, un rostro de pena indecible, la mirada clavada en el infinito. Alrededor de ella, las mujeres de Camariñas forman un retablo trágico en el lavadero, con las miradas perdidas, partícipes del dolor de la protagonista.’” (ibid. 395-6). Porén, cómpre matizar que este último apuntamento escénico desaparece da versión definitiva de *Medea en Camariñas* en galego (vid. Pociña 2018: 50).

¹⁸¹³ Noutro momento do monólogo asegura que “xa se ve que son inventos de homes, que lles encanta imaxinar mulleres completamente desprovistas de xuízo. Penso que serían felices se fôsemos todas animais irracionais, iso si, tendo aquela cousa entre as pernas.” (ibid. 47).

¹⁸¹⁴ Ibid. 47.

obras nas que se reflicten as súas sublimadas (e, segundo ela, falsas) vivencias. Por unha banda, Apolonio de Rodas, autor das *Argonáuticas*, recibe o seu primeiro dardo (Pociña 2018b: 36):

De modo que non é certo toda esa serie de parvadas que logo inventou o cego de Rodas, vós non podeades coñecelo, un como os que van aquí ás feiras; pero o de Rodas é un zascandil que xa de mañá anda bébedo, inventando argalladas e sacándolle cartos a todo becho vivente. De min deu en dicir que, cando vin a Xasón, se me caía o corazón do peito, os ollos se me anubraban e as pernas non me rexían. Todo parvadas. É mentira. Como tamén esa trola que sacou das doce criadas: fai falta ter pouco siso para dicir semellante bobada. Como ía ter doce criadas unha princesa da Cólquide? Tiña tres, e xa non me parece pouco, sobre todo véndome como agora me vexo, criada eu da única que me queda.

Seguidamente, as referencias expáñense a Ovidio, quen trata a vertente máxica e máis fantasiosa do personaxe como feiticeira (ibid. 40-1):

Hai un home que non lembro como se chama, un charlatán de feira pero que seica canta as cousas con moita gracia, escollendo moi ben as palabras, todo o contrario de como o fago eu, e dixéronme que inventou de min unhas cousas moi paveras; seica me pon sempre correndo dun lado para outro a cabalo duns dragóns, xa vedes, e mesturando herbas e outras cousas para rexuvenecer vellos. Xa quixera eu, xa. Porque de ser eu bruxa como din, se tivese tantos poderes e tanta sabenza como imaxinan, xa me tería arranzado doutro modo en Camariñas.

E, por suposto, o colofón ás que Medea considera unha morea de disparatadas fabulacións pono a traxedia de Eurípides (ibid. 46):

Eu sei dalgunhas persoas, non, dalgúns homes, con nome e apelidos, que inventaron cousas para aldraxarme. Hai un a quen non lle perdoo que me tratase como unha bárbara, un que inventou toda esa historia de que matei a filla de Creonte. Seguro que todas sabedes esa historia. [...] Pois mira, o moi cabrón inventa que para me vingar dela, mandeille non sei se un veo, ou unha coroa, non recordo ben qué, algo cun feitizo; e a moi parviña, que parva a fe que era, foi poñelos na cabeza e convertérselle en lapas que a queimaron viva, e non só a ela, tamén a seu pai, que viñera correndo para acudirille. Todo pura mentira.

Un destino tráxico no que tamén profunda a traxedia latina, con Séneca á cabeza. E tampouco o autor cordobés escapa ao seu dedo acusador (ibid. 47):

Díxome unha amiga que ata lonxe, no estranxeiro, inventaron contos a costa miña, claro que a min non me importa nada, e penso que nin paga a pena falar deles. Seica hai un tolo que por divertir a outro aínda máis tolo do que el, pero que ten moitos cartos e mesa farturenta, canta con moito adorno que todo canto fixen e deixei de facer é por culpa de que son unha histórica namorada. No fondo dáme igual, porque esas xentiñas quédanme moi lonxe.

Medea emprega un estilo e un ton desenfadados e carentes de toda solemnidade, obedecendo ao firme propósito de falar claro e de xeito acorde coa pretendida humanización do personaxe e da súa historia. A vida de Medea na Cólquide, a obtención do vélaro de ouro, a fuxida con Xasón, a natureza da súa relación amorosa co argonauta, a estada en Corinto, o infanticidio... Todos e cada un destes feitos aparecen desmitificados en *Medea en Camariñas*, loxicamente

suprímese o elemento divino e sobrenatural (Medea nega en repetidas ocasións que sexa unha bruxa ou que posúa ningún tipo de poder¹⁸¹⁵), a condición rexia da familia de Medea é lixeiramente degradada ao gobernaren un país atrasado e case inhóspito, o vélaro de ouro é unha pura invención para dignificar unha empresa moito menos épica (Xasón viaxa á Cólquide unicamente para comprar ovellas dunha raza especial), Medea rexeita en todo momento que estivese namorada de Xasón e Creonte e Creúsa non foron asasinados pola nosa heroína. Porén, o motivo do infanticidio é o único que aparece incorrupto no texto de Andrés Pociña e cómpre chamar a atención sobre este aspecto da recharacterización de Medea, vista como unha nai amantísima, que se reivindicada como tal e que sacrifica aos seus fillos (e a ela mesma) por causa dese amor puro e verdadeiro. Os nenos aparecen como o único bálsamo dunha vida de padecementos, aos que Medea se dedica en corpo e alma, podendo logo reafirmarse como nai dos mesmos para ben e para mal (ibid. 48-9):

Sabede que eu fun quen pariu os meus dous meniños, Esón, o louro, e Eetes, o moreno; eu fun quen os levou nove meses dentro a cada un, sen o máis mínimo pracer no intre de enxendralos, pero cunha ledicia infinita cando sentín os seus primeiros movementos dentro de min; eu fun quen os aleitou, sen permitir nin sequera que se achegasen a eles amas de cría como pretendía o seu pai; eu fun quen lles limpou o cuíño e os lavou ata que aprenderon a limparse e a lavarse de por eles mesmos, eu fun quen aprendeu a tecer para lles facer roupiñas, [...] eu fun quen lles ensinou a andar, a falar, a rir, a xogar tirando pedriñas nas augas azuis do esteiro [...]; eu fun quen lles meteu na alma gozar das cores do ceo no solpor, percibir os encantos das terras e dos ríos e mares de Grecia. Non foi Xasón, nin moito menos o tirano Creonte, os que fixeron ningunha destas cousas e outras que calo.

Medea acaba coa vida dos nenos en canto sabe das intencións de Xasón e Creonte. Privada do contacto coas súas propias crianzas, decide sacrificalo todo a permitir que estraños que non quixeron ter nada que ver con eles llos arrinquen de súpeto, negando os seus esforzos e o seu propio amor de nai: “se non ían ser para min, non serían para ninguén¹⁸¹⁶”, afirma antes de recoñecerse asasina dos mesmos.

Por último, resulta obrigado subliñar os cambios estéticos e ambientais suxeridos polo noso autor para a súa reescrita do mito de Medea. Dende o propio título, *Medea en Camariñas*, asistimos a unha regaleguización do mito que, malia todo, non se recrea exclusivamente nesta idea ao estilo doutras obras como *O velliño (Edipo na Galiza)* de Xosé Rubinos (que traía ao vello e cego Edipo á cidade da Coruña, ao pé da Torre de Hércules). Póñense en contacto dous mundos afastados a través do carácter intemporal de Medea, presentada aquí como unha muller madura, aínda que non anciá, e que se mestura na contemporaneidade da Galicia de hoxe sen que por iso se actualicen os elementos característicos da súa peripecia clásica, descritos coa verosimilitude esixida pola desmitificación pero coa envoltura dun tempo antiquísimo, referindo tipos e costumes dunha época pasada e moi afastada dos nosos días (Picklesimer 2010: 23):

Ese puente que establece Medea entre su vida en Cólquide y Corinto y su vida en Camariñas supone a la vez un puente entre dos épocas, un juego constante con el tiempo, que parte de una localización temporal sólida: la Galicia contemporánea. Aquí Medea es una mujer de cierta edad, pero cuando refiere hechos relacionados con su juventud, no se remonta a varias décadas, sino a la forma de vida de Cólquide

¹⁸¹⁵ Vid. ibid. 39-41.

¹⁸¹⁶ Ibid. 50.

y Corinto de hace muchos siglos. Es como si su vida hubiera durado más de dos mil años, es decir, como si el tiempo no existiera y no fuera más que una ilusión.

3.26.5. Recepción e interpretación da obra

Medea en Camariñas gozou dun notable éxito na súa versión en castelán, cun nada desprezable número de representacións e publicacións, e chegou a ser traducida ao italiano e ao portugués mentres que a versión orixinal en galego tardou máis tempo, case dúas décadas dende a súa primeirísima composición, en ver a luz xa coa consideración de texto dramático. Porén, no ámbito académico, este monólogo de Andrés Pociña era ben coñecido, talvez pola propia sona do seu autor, recoñecido investigador en Filoloxía Clásica, tanto nas nosas fronteiras como fóra delas.

A primeira mención ampla da que temos constancia correspóndese co traballo de Aurora López (2002) sobre as distintas visións de Medea na literatura galega¹⁸¹⁷. López é unha das primeiras investigadoras que traballan sobre o orixinal galego, posiblemente sexa a primeira que fai notar a verdadeira natureza dramática do que nun principio era un relato curto (así o testemuña o propio Andrés Pociña¹⁸¹⁸) e tamén se fai eco dunha lectura feminista que non chega a desenvolver¹⁸¹⁹ pero que se aprecia con claridade nunha protagonista que dá un paso en firme, toma a palabra, busca aliadas nas lavandeiras de Camariñas e trata a súa propia historia sendo dona absoluta do seu discurso dramático. Poucos anos despois, María de Fátima Silva (2005) reseña a obra de Pociña após presenciar unha das primeiras representacións da súa versión en castelán, remarcando o proceso de desmitificación ao que se ve sometido o personaxe no monólogo (Silva 2005: 550):

Dentro desta moldura –un local perdido, povoado por anónimas mulleres do povo, em época indeterminada– Medeia é retirada do pedestal de princesa da Cólquida ou de heroína de tragédia, para se asumir simplemente como una mujer comum, fustigada por um destino parco em felicidade e menos generoso ainda em distinção e glória. Os traços com que o mito cobriu de romántica fantasia a sua vida, Medeia aplica-se em renegá-los, à procura de uma realidade que faça dela uma mulher vulgar, e próxima de tantas outras a sua experiência feminina. Assim a Medeia de Camariñas, sem deixar de ser a réplica do seu modelo clássico, ganha sobre ele um distanciamento que é o contributo original do seu autor. Por isso lhe nyo assenta o traçado geral que, nas palavras de C. Alvarez e Rosa Iglesias, se pode resumir a umas tantas linhas de suporte: “A Medeia jovem, enamorada e audaz, é épica, a madura, terrível e vingadora é a heroína da tragédia”. Em Camariñas, a personagem esclarece o seu estatuto, que é e nyo é –ao mesmo tempo– o retrato recolhido do passado.

Atopamos diversos análises das diferentes montaxes de *Medea en Camariñas* en castelán nos artigos de Juli Leal (2006)¹⁸²⁰, Begoña Sánchez (2006)¹⁸²¹ e José Manuel Martínez Martínez (2009)¹⁸²². Pouco despois, publícanse dous traballos certamente relevantes e que xa tomamos como referencia na análise da obra neste mesmo epígrafe a cargo de María Luisa Picklesimer

¹⁸¹⁷ Vid. López 2002: 118-26

¹⁸¹⁸ Vid. Pociña 2015b: 16.

¹⁸¹⁹ “En el relato de su relación no amorosa con Xasón es donde se concentran con más pujanza los planteamientos feministas de la protagonista de *Medea en Camariñas*, que son precisamente uno de los aspectos más interesantes de esta obra y que darían tema para un desarrollo muy prolongado [...]. Con repetición insistente, Medea atribuye cada paso en la deformación de su historia personal a los hombres, al juicio de los hombres, a la invención de los hombres, en un mundo en el que la percepción de las mujeres no cuenta.” (López 2002: 123).

¹⁸²⁰ Vid. Leal 2006: 675-7.

¹⁸²¹ Vid. Sánchez 2006: 679-80.

¹⁸²² Vid. Martínez Martínez 2009: 71-84.

(2010) e, de novo, María de Fátima Silva (2010), ambos baseados na primeira edición do texto en castelán na obra colectiva coordinada polo propio Andrés Pociña e Aurora López, *Otras Medeas*¹⁸²³. Nos dous artigos realízase un estudo exhaustivo da obra e dos trazos básicos da reelaboración do mito, prestando moita atención á desmitificación e a reubicación da trama, que vertebran a reescrita de Pociña¹⁸²⁴. Nestes e outros aspectos tamén inciden as máis recentes contribucións ao estudo de *Medea en Camariñas*, que levan a sinatura de Mercedes Arriaga Flórez (2018)¹⁸²⁵ e María Teresa Amado Rodríguez (2018)¹⁸²⁶, autora do limiar ás *Tres obras teatrais* de Pociña nas que se inclúe a obra na versión definitiva en galego.

3.26.6. Conclusións

Á luz dos diferentes estudos existentes e dunha lectura profunda do monólogo dramático de Andrés Pociña, podemos concluír que nos atopamos ante unha achega de gran relevancia e cun fondo innovador no que o personaxe de Medea e o seu mito se reinventan. O vasto coñecemento que o noso dramaturgo posúe dos mitos clásicos e das literaturas que os prefixan e reformulan, engadido ao dominio da técnica dramática, dan como resultado unha reescrita moi orixinal, pensada en clave galega e reelaborada dende a óptica desmitificadora tan recorrente na literatura dramática baseada na mitoloxía e nos modelos da Antigüidade Clásica. *Medea en Camariñas* engade novos matices a unha heroína cuxo potencial dramático semella inesgotable e que aquí torna nunha muller madura, farta de mentiras e aldraxes que busca compartir a súa verdade e emanciparse desa imaxe falseada e fantasiosa que o mito deixa entrever. O conflito tráxico vese degradado a unha cadea de desgrazas e fatalidades cotiás desprendidas de todo risco épico ou heroico e os seus protagonistas vense máis humanos ca nunca. Nesta metamorfose resulta crucial o relato vívido de Medea, dona por fin do seu discurso dramático e irónica esexeta dunha lenda que non era tal.

3.27. MEDEA EN CORINTO (2002) DE LUZ POZO GARZA

3.27.1. Introducción: a obra e o seu contexto

A obra que nos ocupa neste epígrafe resulta especial a case todos os niveis, polo que o seu tratamento tamén o será. Se ben o talento poético de Luz Pozo Garza (1922) semella indiscutible, a adscrición xenérica da súa *Medea en Corinto* parece, pola contra, máis controvertible. Nada como un encargo dos investigadores Andrés Pociña e Aurora López para a súa obra colectiva *Medeas, versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*¹⁸²⁷, *Medea en*

¹⁸²³ Vid. Pociña 2007a: [175]-97.

¹⁸²⁴ Vid. Picklesimer 2010: 21-8; Silva 2010: 399-403.

¹⁸²⁵ “*Medea en Camariñas* non nasconde di essere una riscrittura anti-mitica, basata sulla versione di Euripide e di Seneca, come sottolinea l’autore nella didascalia iniziale, dove si sente anche il pathos della sua relazione con Medea, dal momento che Andrés Pociña sceglie come scenario la sua Galizia natale, cioè un luogo vicino al suo cuore. Questa riscrittura decostruisce alcuni dei passaggi narrativi che fondano il mito di Medea: negazione dei motivi eroici, negazione del suo innamoramento, negazione dei suoi crimini. Ovviamente sono conservati alcuni tratti del mito che sono atemporali e che, pertanto, possono contribuire a quella verisimilitudine, tanto chiamata in causa, di una Medea non classica, ma contemporanea, una Medea che si trova in Spagna, e non in Grecia, una Medea matura, che ricorda la sua giovinezza da una lontananza temporale e spaziale.” (Arriaga Flórez 2018: [189]-90).

¹⁸²⁶ “Seguindo o principio de economía dramática, habitual nas recreacións modernas dos mitos, por medio da forma monologada dá voz á protagonista converténdoa en transmisora da súa propia historia, o que nos permite coñecer o seu punto de vista dos feitos e as verdadeiras motivacións das accións súas e das dos demais personaxes relacionados con ela. Deste xeito o noso xuízo sobre a princesa da Cólquide vai cambiar tras a lectura, malia que os feitos fundamentais son os mesmos e que nesta Medea, nova e nosa, reconecemos a aquela que noutros tempos trazaran os clásicos.” (Amado Rodríguez 2018b: 8).

¹⁸²⁷ “Cuando llevábamos ya muchos meses en la preparación de esta obra, cada día máis larga, que desde el comienzo titulamos *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, la tarea llegó a acapararnos de tal manera que pasó a ser tema de conversación recurrente con nuestras amistades más próximas. Entre ellas se cuenta por fortuna Luz Pozo Garza, sin duda la primera figura de la poesía gallega de nuestro tiempo. En nuestras interminables conversaciones telefónicas siempre surgía la pregunta de Luz sobre la marcha del proyecto, su alegría al enterarse de que crecía y crecía y surgían nuevas Medeas donde no

Corinto válese do verso como peza fundamental da súa construción literaria. Porén, malia que esta forma versificada e a traxectoria fundamentalmente lírica da súa autora nos poidan levar a considerala un poemario sen máis matizacións, a súa disposición máis próxima ás convencións formais do texto dramático (que facilitarían unha hipotética representación) fana susceptible de ser estudada como un drama en verso ou un poema escénico. A vertente teatral da obra de Pozo Garza áchase na polifonía lírica, pois interveñen varias voces (Medea, Xasón, a Nodriz, etc.); na conservación dun dos personaxes máis importantes do drama antigo, o coro; e nun fluído diálogo que nos devolven ao episodio de Medea en Corinto, como ben se subliña dende o propio título, no que unha Medea traicionada e agraviada orde o plan de vinganza contra Xasón.

Como xa se avanzou, *Medea en Corinto* publícase por primeira vez no ano 2002, incluída na obra coordinada por Andrés Pociña e Aurora López sobre Medea e a tradición literaria do personaxe. Un ano máis tarde, sae do prelo da man de Ediciones Linteo, tamén cun estudo introdutorio de Pociña e López¹⁸²⁸, autores que á súa vez asinan a versión castelá da obra en ambas publicacións.

3.27.2. O tema na tradición

Luz Pozo Garza recolle na súa reelaboración do mitema de Medea en Corinto a visión dos antecedentes clásicos. As versións tráxicas de Eurípides e Séneca, xa mencionadas e tratadas anteriormente co gallo do estudo doutras Medeas da literatura dramática galega contemporánea, inflúen dun xeito determinante, dado que ambas tratan o tema da vinganza contra Xasón e do infanticidio, tamén central na nova achega de Pozo Garza estreitamente vinculada tamén coa tradición literaria galega (Pociña & López 2003: 19):

A diferencia de tantas versións de Medea que levan a heroína a épocas ou lugares moi distintos da antiga, a de Luz Pozo Garza é clásica, móvese no mundo antigo, vive a súa traxedia en Corinto, como di o título, en circunstancias semellantes á de Eurípides e á de Séneca. Sen embargo é unha Medea sentida dende hoxe, e hai nela, na súa persoa e nas súas palabras, fondas resonancias galegas, que mesmo chegan a manifestarse abertamente, sobre todo cando a poeta somete de forma sorprendente e maxistral a intertextualidades con Rosalía de Castro. É nestes casos, sobre todo, cando podemos falar dunha Medea galega.

3.27.3. Estrutura e liñas argumentais

El poema *Medea en Corinto* coloca en su historia a la célebre heroína de Cólquide, a la que sirven de apoyo y contrapeso el coro de mujeres corintias y su propia nodriza; hay, además, una pequeñísima aparición de Jasón, y la voz del pueblo, aparte del Coro. La historia se divide en dos partes, que separan dos momentos fundamentales en el desarrollo del mito: I, Medea se entera de la boda que va a celebrar Jasón con Creúsa; II, Creonte expulsa a Medea de Corinto, y le prohíbe llevarse con ella a sus hijos. Tiene lugar la ceremonia nupcial y el castigo que Medea

habíamos ni siquiera imaginado [...]. Además de animarnos siempre a seguir con este trabajo, Luz se ofreció a colaborar con nosotros, ocupándose por ejemplo del estudio de alguna Medea moderna, cosa que sin duda hubiera hecho con el mismo acierto y rigor que hay en sus estudios filológicos sobre la obra poética de Luís Pimentel, de Luís Seoane, de Álvaro Cunqueiro, etc.; sin embargo, fue sin duda la Musa quien nos inspiró cuando tuvimos la idea de pedirle a Luz que nos contara poéticamente su visión de Medea. Así, doblado ya el cabo del milenio, nos cabe la honra y el orgullo de haber sido los causantes de esta “Medea en Corinto” de Luz Pozo Garza, escrita pensando en este libro y que ve aquí la luz por primera vez.” (Pociña & López 2002: [1177]).

¹⁸²⁸ Vid. Pociña & López 2003: 9-25.

da a Creúsa y Creonte. Además, la venganza contra el propio Jasón, consistente en el asesinato de sus hijos.¹⁸²⁹

¿De qué manera esta Medea lírica se deja embarcar en la nave del mito? Sin duda bajo esquemas teatrales que sirven, a mi modo de ver, para describir, afirmar y ayudar a esta Medea a que nos hable, nos grite y nos meta de lleno en su trágico papel.¹⁸³⁰

Empregamos a xeito de introdución neste apartado as palabras de Aurora López (2007), cuxas observacións xustifican en certo modo a dramaticidade do texto de Luz Pozo Garza. En primeiro lugar, aínda que non por iso resulta máis relevante para sustentar as nosas hipóteses, hai unha acción que se desenvolve nuns parámetros case idénticos a aqueles nos que o fai o conflito trágico do drama antigo. Hai uns personaxes ben caracterizados cuxas intervencións aparecen ordenadas no propio texto e indicando un diálogo entre os mesmos (lembramos, ademais, que Pozo Garza mantén o coro, un elemento primordial na estruturación da traxedia antiga) e mesmo a forma versificada, ligada á literatura antiga e, por suposto, ao xénero trágico, fan máis que plausible a reformulación xenérica que propoñemos para esta obra. Polo tanto, analizaremos a estrutura e argumento de *Medea en Corinto* coma as dun breve poema escénico, doadamente representable nunha montaxe escénica en igualdade de condicións que calquera das outras obras que examinamos nestas páxinas.

Medea en Corinto consta de 574 versos, que se reparten en dous lances que poderíamos considerar escenas, a razón de 229 versos para a primeira parte e 345 para a segunda. Intervenían cinco personaxes, por orde de relevancia e peso na trama: Medea, a Nodriza, o coro, Xasón e as voces do pobo de Corinto. Na primeira escena (Pozo Garza 2003: 31-49), Medea diríxese á Nodriza e intercambia os seus laios co coro. Luz Pozo Garza sitúa ao lector/espectador nun momento moi concreto da historia referida polo mito, pois xa se produciu a traición de Xasón (“Prepotente Argonauta benquisto de Atenea/ Vai tomar en Corinto novas nupcias reais/ ¡Esqueceu as promesas de amor!/ ¡Os xuramentos sagrados que lle fixo a Medea!¹⁸³¹”) e Medea, que se ve abandonada, expatriada e rexeitada sen ningunha esperanza de recuperar ao seu amado, condena fulminantemente a súa deslealdade (“As ofensas graves non se esquecen nunca/ E o tempo pasado perdura/ Medran en delirio como os días do lume/ Son feridas longas que suscitan o medo.¹⁸³²”). A nosa heroína rememora a orixe da súa relación co líder da expedición dos Argonautas, sendo o seu principal apoio para levar a bo termo a súa empresa heroica e levando a cabo por iso incontables sacrificios agora menosprezados (ibid. 32):

E Xasón arrincoume de Colcos o meu reino
Aló no Ponto Euxino ó pé do Cáucaso
Ti ben sabes Nodriza
Que me afastou Xasón da miña estirpe
Para ser estranxeira malfadada en terras de Corinto:
Era sacerdotisa e revireime
Era princesa e fun traidora ó Rei
E tiveron un irmán moi tenro e benquerido
E esnaquiceino e espallei os restos inocentes
De preclara liñaxe nos mares procelosos

¹⁸²⁹ López 2007: 79.

¹⁸³⁰ Ibid. 97.

¹⁸³¹ Pozo Garza 2003: 31.

¹⁸³² Ibid. 32.

¡Por salvar a Xasón!
¡Foi designio imperioso dos deuses inmortais!

Medea evoca os días felices (“Daquela un vento de paixón nos traspasaba o peito/ E non había sombras. [...] / As magnolias amantes aprendían de nós a tenrura/ Aprenderon tamén as formas deslumbrantes do amor/ Para seguir amando.¹⁸³³”) pero, ao mesmo tempo, considérase vítima dun amor enfermizo polo home que a traizoou. Xasón logra atraela á súa causa con “palabras de amor” que son “delgadas e persuasivas”, “divinas palabras que minten primaveras e solsticios” para facela “dúctil polas artes helénicas¹⁸³⁴”, unha artimaña que advirte o coro (“Mal fíxeches Medea confiar nas palabras de amor/ Que leva o vento ou que desfai a chuvia/ De nada serve agora lamentarse e asomarse ó pasado/ Pois mudaron os tempos e o corazón tamén varía.¹⁸³⁵”). Porén, na súa conversa co coro, decide pasar das bágoas e as queixas, á ameaza directa a Xasón (ibid. 47-9):

Por amor cometín a traición de lesa patria
Cuido castigo arrastro e nos devora. Ti fuches a ocasión
Eu o instrumento. Ámbolos dous culpables por designio
Dos deuses. E hai unha diferenza insoslaible
Eu funche sempre fiel. Ti Xasón un perxuro
¡O pecado que unha muller endexamais perdoa!
Mesmo clama vinganza das ferozes Euménides
E a condena de Hécate Triforme a miña deusa protectora
Ti ben sabes da súa potestade e nada se lle oculta
Non veñas pois a me pedir clemencia. Repara no que tramas:
Deixas a esposa grávida ou con fillos e daquela
Procuras novas virxes para o tálamo. Así sodes os homes.

Na segunda e última escena (ibid. 51-79), Medea amósase desesperada pola decisión tomada polo rei Creonte en conivencia con Xasón (ibid. 51):

¿Escoitaches Nodriza as últimas noticias
De Corinto? ¿Sabes que o Rei Creonte
Despótico tirano confabulado con Xasón
Mandoume un ultimátum? Acósame e comina
Con ameazas humillantes para que deixe
En vinte e catro horas ¡nin un minuto máis!
As terras de Corinto: debo partir con todo o séquito
Pero deixar aquí os meus fillos ¡os fillos!
Tamén Xasón esíxeme que marche de contado
Sen os meniños. Non se quere afastar
Dos nosos fillos: converte un sentimento
No seu talón de Aquiles que será a miña baza
Nese punto neurálxico heino ferir Nodriza
Ten un proxecto na cabeza e elimíname a min
¡Eu voulle responder de maneira implacable...!

¹⁸³³ Ibid. 41.

¹⁸³⁴ Ibid. 43.

¹⁸³⁵ Ibid. 43.

Os peores temores de Medea tornan en calamidades aínda máis fatais: debe abandonar Corinto nun día e deixar alí os seus fillos. A heroína vese terriblemente soa, desprezada nunha terra allea e inxustamente condenada polos seus máxicos poderes que no seu día foron unha peza fundamental nas conquistas heroicas de Xasón (“E cóntanse as historias que máis lle perxudican/ A unha reputación de maga bárbara estranxeira/ [...] E os meus poderes/ Que a Xasón encumbraron xúlganse por delictos.¹⁸³⁶”), e alimenta as súas arelas de vinganza, que a Nodriza cualifica de insensatas (“Insensato é vivir para a vinganza/ Paixón malsana que conduce á morte/ Non hai peor servidume para a alma.¹⁸³⁷”).

Medea escribe unha carta a Xasón na que suplica que lle permitan ver aos seus fillos durante o pouco tempo que lle resta en Corinto e así poder despedirse (“Os fillos que me debes hanme dar acubillo/ No limiar destas noites dun exilio forzoso/ Non me negues axuda./ Envíame os meus fillos/ Para me despedir con afagos e mimos/ Co agarimo materno.¹⁸³⁸”). Porén, tan só se trata dunha estratexia para dar cumprimento ao seu plan de vinganza (ibid. 57):

Ti sabes ler no corazón Nodriza. Non che oculto
Que me hei vingar da impiedade do esposo a quen amo
E por igual detesto. Heime vingar aínda que me consuma
En materia de bágoas e aínda o sangue presione na caluga
Que é o lugar onde a Morte nos empuxa á mantenta
Heime vingar xúrocho miña Nodriza por Hécate Triforme
A miña protectora a quen me consagrei de nena de sete anos
No templo aquel onde Xasón fixo a falaz promesa...

A Nodriza amósase sobrecolida polas palabras da súa ama (“Estou horrorizada./ Non quero saber nada/ Dos proxectos vesánicos dunha mente turbada.¹⁸³⁹”) e Medea profetiza as mortes de Creúsa e Creonte tal e como as coñecemos a través da traxedia clásica (“...vexo a princesa Creusa de Corinto... a desposada/ de Xasón.../ envolta en altas chamas... [...]...vexo tamén ó pai... o Rei falsario... inimigo/ de min e da miña estirpe... ardendo en labaradas/ irredentas...¹⁸⁴⁰”). A Nodriza négase a crer as predicións de Medea, pois “só faltan horas para a voda e van ledas as xentes/ Cos mellores vestidos a presenciar os actos.¹⁸⁴¹”, pero acto seguido aparecen os fillos de Medea, aos que súa nai entrega os presentes de voda para Creúsa, agasallos envelenados cun “seguro e agachado feitizo que non se pode revelar¹⁸⁴²”.

O coro relata o clímax da vinganza e como os esponsais da princesa corintia e o líder dos Argonautas se ven embazados pola morte e a destrución, anticipando o sufrimento da propia Medea, salpicada pola súa propia vinganza (“A ferida máis fonda e máis cruenta/ Vala recibir ti Medea en pleno corazón¹⁸⁴³”). A Nodriza faise eco da noticia, “¡Van dando voces espantosas os heraldos do reino:/ Unha inmensa desgracia caeu sobre Corinto!/ ¡A princesa e o rei foron aniquilados/ E as chamas consumiron riquezas e palacios!¹⁸⁴⁴”). O pobo de Corinto clama pola eliminación de Medea (“¡Prendede lume ó pazo da estranxeira!/ [...] Exterminade á meiga/ E a toda a súa ralea de xentes bárbaras!/ ¡As que trouxeron a Corinto o crime! ¡Morte!¹⁸⁴⁵”) e o

¹⁸³⁶ Ibid. 53.

¹⁸³⁷ Ibid. 53.

¹⁸³⁸ Ibid. 53-5.

¹⁸³⁹ Ibid. 59.

¹⁸⁴⁰ Ibid. 61.

¹⁸⁴¹ Ibid. 63.

¹⁸⁴² Ibid. 63.

¹⁸⁴³ Ibid. 71.

¹⁸⁴⁴ Ibid. 71.

¹⁸⁴⁵ Ibid. 73.

propio Xasón irrompe maldicindo a Medea e invocando a súa condena polos seus asasinatos (ibid. 73-5):

¡Date por morta muller impía e inhumana!
¡Date por morta muller maldita filla dunha Gorgona!
¡Date por morta agora Furia do Averno abominable!
Preparaches a morte do teu propio irmán
Nunha infame celada fratricida
El mancillou con sangue as túas vestiduras
E ficaches por sempre co estigma da asasina
Non me quero lembrar de tantos crimes
Pois ata fuches afastada da presenza de Circe
E serás maldicida eternamente pola morte de Pelias
Polo coitelo curvo con que arrapañas as herbas do veneno
E os funestos ensalmos á hora do plenilunio
Que estremecen de horror e de pánico a noite e o cosmos
E agora ¡desgraciada! polo crime do Rei de Corinto
Pola Princesa Creusa a miña benamada prometida
Non sairás indemne destas terras
¡Xúrocho polos fillos!
¡Vas arder como un facho en corpo e alma!

Porén, Medea ignora as ameazas de quen fora o seu amado e dálle morte aos seus fillos na súa presenza, convidándoo a que prepare a “pira funeraria” e “un túmulo de rango principesco”¹⁸⁴⁶ para os nenos: “¡Abre os brazos Xasón e recolle estes despoixos!/ Son carne da túa carne... ¡Era o que che debía!/ ¡Nada quero de ti! ¡Nada che debo!”¹⁸⁴⁷

A obra finaliza cunha intervención do coro na que acaban culpando aos deuses da desgraza acaecida en Corinto (ibid. 77-9):

– ¡Desalmada Medea degolando ós seus fillos!
– A culpa foi do amor vilipendiado...
– ¡Non lle tremeu o pulso diante das criaturas!
– A culpa foi do amor...
– ¡Nin as feras do monte han ser máis despiadadas!
– A culpa foi do amor...
– ¡A vinganza e os Ciumes envelenan o sangue!
– A culpa foi do amor...
– ¡Onde vaias Medea serás sempre Maldita!
– A culpa foi do amor...
– ¡Levas o Mal contigo: Non acharás acougo!
– A culpa foi do amor...
– A culpa foi do amor...
– A culpa foi do amor...
– ¡A culpa foi dos deuses intrigantes!
¡NON CULPEDES Ó AMOR!

¹⁸⁴⁶ Ibid. 75.

¹⁸⁴⁷ Ibid. 77.

3.27.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

En *Medea en Corinto* asistimos a unha nova exploración das circunstancias tráxicas de Medea e Xasón cunha ollada lírica que non por iso desposúe ao texto de Luz Pozo Garza dun marcado carácter dramático. O plan argumental respecta as fontes antigas (sobre todo a traxedia latina de Séneca¹⁸⁴⁸), coas que só marca distancias coas achegas propias da tradición e da cultura galegas. Especialmente rechamante é a influencia dos versos de Rosalía de Castro nun dos soliloquios de Medea ou as referencias a determinados espazos xeográficos da nosa terra, cuxa evocación por parte da nosa heroína trágica redonda na gran innovación introducida pola autora. Polo demais, estamos ante unha reelaboración puramente clásica, que mantén a ubicación da trama en Corinto e gran parte dos personaxes implicados alén dos protagonistas Medea e Xasón (incluíndo o Coro e a Nodriza, caracteres de gran relevancia no xénero trágico). A resolución do conflito trágico, un dos puntos que máis dúbidas xeraban para Pozo Garza¹⁸⁴⁹, tamén conserva toda a súa crueza e Medea degola aos seus fillos ante un Xasón presa da ira e da desesperación após os asasinatos de Creúsa e Creonte.

No que atinxe á recharacterización de Medea, contemplamos nesta nova versión unha heroína que, en palabras de Aurora López, “atrae especialmente la atención de lectores y lectoras porque se ha construido con un mimo especial, dotándola de una fuerza y un lirismo que emparejan con la ira y la crueldad del personaje mítico y de sus mejores versiones en las literaturas clásicas¹⁸⁵⁰”. En efecto, a Medea de Luz Pozo Garza transita polos diferentes estadios psicolóxicos e emocionais das Medeas de Séneca ou Eurípides. Na primeira escena, vemos a unha Medea inmersa nunha loita interna magnificada pola intensidade das súas palabras, de gran forza e expresividade líricas e que, ao mesmo tempo, nos trasladan á magnitude do talle emocional da heroína senecana¹⁸⁵¹ (Pozo Garza 2003: 31):

A Iracundia o Furor o Delirio e os Celos como
Serpes obscenas aniñan no meu peito día e noite
E espallan seu veneno polos ocos propicios:
Os ollos os oídos e a boca mesmamente
E aínda polas fisuras adventicias ábreanse á alma toda
Como un mar interior emponzoñado...
¡E non as dou batido!
¡E non as dou batido!

Medea revélase como unha muller namorada cuxo infindo amor por Xasón a arrastra a unha dura pugna sentimental consigo mesma. O abandono e a perda son a causa do seu afogo existencial (“E véxome a min mesma apátrida pois fáltame Xasón/ O soporte do amor a única

¹⁸⁴⁸ “Las fuentes clásicas aparecen claras: en la construcción de *Medea en Corinto* de Luz Pozo Garza están presentes Eurípides, Ovidio y Séneca, de forma especial el de *Metamorfosis* VII 1-424. El comportamiento del Coro, que coincide en múltiples ocasiones con la postura de Medea, y con ella culpa a Jasón de sus propios infortunios, resulta muy semejante al del Coro de mujeres corintias que pone en escena Eurípides, y no se observa que tenga mucho que ver con el Coro de hombres de Séneca, por más que alguna vez coincidan en el planteamiento ético. El papel de la Nodriza, con muy contadas y breves intervenciones, queda algo desdibujado e impreciso en la primera parte del poema, pero gana en importancia y relieve en la segunda, cosa que también ocurre con el Coro.” (Pociña & López 2002: 1184).

¹⁸⁴⁹ Aurora López así nolo transmite a propósito da caracterización da Nodriza: “Sobre el último crimen de Medea, el más terrible, el infanticidio, no conocemos la opinión directa de la Nodriza. Personalmente, conozco la lucha de Luz Pozo Garza con su resistencia a admitir la imagen de Medea matricida, que incluso, en la gestación de *Medea en Corinto*, le llevó en algún momento a concebir un desenlace sin la muerte de los niños; por ello, supongo que retira la presencia de la Nodriza en este punto, para evitarle a la pobre vieja la asistencia al peor crimen de Medea, a la que nunca deja de amar entrañablemente a lo largo de todo el poema.” (López 2007: 86).

¹⁸⁵⁰ Ibid. 86.

¹⁸⁵¹ Vid. Bernal Lavesa 2002: [459]-86; Rodón 2002: [651]-69.

patria que coñezo/ ¡Eu son testemuña da muller vulnerada!¹⁸⁵²) que axiña torna nun fondo desexo de dar cumprimento á xusta vinganza que require o dano causado, un proceso inzado de dúbidas, contradicións e reflexións no que se aproxima máis á protagonista de Eurípides¹⁸⁵³. A natureza máxica e sobrenatural de Medea tamén forma parte do novo retrato que compón Luz Pozo Garza (mesmo séndolle concedido o don da videncia)¹⁸⁵⁴, calidade da que se serve para axudar primeiro a Xasón e posteriormente para provocar a súa perdición. Mais esta Medea, muller namorada, feiticeira, exiliada, nai, que acapara case todas as sensibilidades dun mundo feminino tratado con suma delicadeza nos versos da nosa poeta, é tamén unha Medea galeguizada a través da cal se mantén un diálogo permanente coa nosa terra¹⁸⁵⁵ e coa súa tradición, tamén a lírica (ibid. 43-5):

Ás veces me pregunto por qué eu non son
Como as demais mulleres: amar sen desacougo
Poñer en paz o corazón e a mente
Agardar con paciencia a que baixen as augas
Nas crecidas do río
Resignarse á evidencia aceptar os desaires
E rezar en silencio ou chorar entremetres
As bágoas máis amargas enriba da almofada
Sempre ocultando a ira. Sempre con mansedume
Cun sorriso nos labios. Non. Eu non son daquelas
Que cantan ás flores e ás pombas xa o sei
A min mátame a sede. A min fáltame o aire
Levo un cravo moi fondo de amor e de paixón
Nin o podo arrincar que arrincarí a alma
Que arrincarí o ser. Que arrincarí a vida e a materia
Prenderíame o lume que me queima por dentro
[...]
Que eu non son daquelas que cantan ás flores e ás pombas
Das que se resignan ante o desamor
E rezan e consumen bágoas sobre da almofada
¡Non! ¡Eu son Medea!

A influencia rosaliana acada o seu momento álxido nun dos parlamentos nos que Medea se dirixe á Nodriz, coa que comparte as súas coitas e reflexiona sobre o apaixonado amor que aínda a une ao traidor Xasón. A conexión entre o personaxe mítico, Medea, e unha das máis

¹⁸⁵² Pozo Garza 2003: 35.

¹⁸⁵³ Vid. Iriarte 2002: [157]-69.

¹⁸⁵⁴ Vid. Pozo Garza 2003: 53, 59-63.

¹⁸⁵⁵ “En la segunda parte del poema, de nuevo vamos a encontrar el galleguismo irrenunciable de Luz Pozo Garza en dos pasajes, claramente anacrónicos con el desarrollo del argumento, pero con un anacronismo doblemente intencionado (introducción de lo gallego, función estética) y que no rechina, desde el punto de vista literario muy justificado, puesto que embellece sobremanera los pasajes en que se encuentra. Por lo demás la idea de incluir el primero de ellos, aquel en que Medea recuerda que en su infancia soñaba con las lejanas Islas Cíes, no sería extraño que le haya sido sugerida a nuestra poeta por el recuerdo, tal vez inconsciente, del famoso pasaje de Séneca que se ha querido interpretar como vaticinio del descubrimiento de América (los cinco últimos versos del segundo coro, *Med.* 375-379).” (Pociña & López 2002: 1186).

celebradas figuras do canon da poesía galega, Rosalía de Castro¹⁸⁵⁶, realizase a través da reconstrución dalgúns dos poemas máis coñecidos de *Follas Novas* nos versos anteriores¹⁸⁵⁷.

O protagonismo de Xasón, que era notable tanto na traxedia de Eurípides como na de Séneca, vese reducido na obra de Luz Pozo Garza a unha breve intervención final antes de que presencie o infanticidio¹⁸⁵⁸. Pero a irrelevancia do argonauta nesta reescrita contrasta coa importancia que se lles concede á Nodriz e o Coro. No tocante á primeira, presente na traxedia grega e tamén na latina, séguese un patrón puramente clásico na súa caracterización e mantéñense practicamente intactas as atribucións que posúe o personaxe no xénero trágico ao tempo que se introducen novidades de gran calado (López 2007: 84-5):

Este personaje, entrañable, es el apoyo de la heroína, que con ella comparte sus razonamientos y sus sentimientos. Con respecto a sus precedentes clásicos, está claro que Pozo Garza ha tenido presente ante todo la Nodriz de la *Medea* de Séneca, tragedia que, en líneas generales, ha influido en *Medea en Corinto* mucho más que la de Eurípides. [...] Al igual que las Nodrizas de Eurípides y de Séneca, la de Pozo Garza desconfía de las reacciones de Medea, porque conoce a su señora y le teme. [...] A semejanza de lo que ocurre en la tragedia de Séneca, esta Nodriz no comparte con Medea sus planes de venganza, negándose a prestarle oídos¹⁸⁵⁹. Por el contrario, presenta una innovación interesantísima, novedad absoluta debida a la creatividad, o mejor, a la sensibilidad de Luz Pozo Garza: Medea pierde a su madre siendo muy niña, lo cual tiene al menos dos efectos muy importantes: a) un mayor cariño por la Nodriz, que viene a ser como una madre sustituta; b) un comportamiento psicológico distinto a partir de la muerte de la madre.

No que atinxe ao coro, nun principio este semella achegarse máis ao coro de mulleres corintias do hipotexto eurípideo que ao coro masculino de Séneca. Estamos ante un coro presuntamente feminino que constitúe unha rede de apoio á nosa heroína trágica pero, por outra banda, a súa conduta semella en ocasións externa ao drama, como ben sinala de novo Aurora López (ibid. 80):

El Coro, siguiendo a Eurípides, está formado por mujeres. Su género indudablemente se deduce del juicio negativo que aplican a Jasón, no justificando su infidelidad y calificándolo de traidor, pérfido, prepotente. Comienza su intervención con un verso que repite un lamento que acaba de pronunciar Medea: “Foi moi dura a traición. Foi moi alta a perfidia de Xasón” (v. 14). Y fundamenta su rechazo sobre todo en su traición a los juramentos dados a la heroína: “Os xuramentos sagrados que lle fixo a Medea” (v. 18). Estos dos versos están en relación estrecha con el Coro de corintias de Eurípides, quien presenta a un grupo de mujeres partidarias y defensoras de Medea, que censuran el proceder de Jasón, justamente al revés de lo que hará el Coro de hombres, muy proclive a defender al héroe, en la *Medea* de Séneca. Esta intervención del Coro no se establece en el poema de Luz Pozo Garza por medio de

¹⁸⁵⁶ “En cuanto a otras fuentes sorprende muy gratamente, y es sin duda uno de los grandes aciertos de este poema, la irrupción de Rosalía de Castro, de la que Medea utiliza tres de sus poemas más definitorios para construir su propia imagen: los tres se encuentran al comienzo de la más grande obra de la escritora gallega, *Follas Novas* (1880) [...]. La poeta de Ribadeo ha querido acercarse a la heroína, parcialmente, al sentir fuerte y combativo de Rosalía, a la que siempre ha profesado una profunda admiración y una devoción sin límites, [...]” (ibid.1184-5).

¹⁸⁵⁷ En concreto, Luz Pozo Garza recrea neste monólogo de Medea algunhas pasaxes de tres poemas pertencentes á primeira parte de *Follas Novas*, titulada *Vaguedás*: o primeiro, “Daquelas que cantan as pombas i as frores...” (vid. De Castro 1990: [117]); o décimo, “Unha vez tiven un cravo/ Cravado no corazón...” (vid. ibid. 126), e o décimo terceiro “Xa nin rencor nin desprezo./ Xa nin temor de mudanzas...” (vid. ibid. 130). Vid. López 2007: 90-1; Pociña & López 2002: 1184-6.

¹⁸⁵⁸ Vid. Pozo Garza 2003: 73-5.

¹⁸⁵⁹ Cfr. Llagüerri Pubill 2014: 368-9.

un diálogo amistoso, como en Eurípides, sino que se mantiene en un plano omnisciente, de norma, de sentencia. Es la voz que clama en el desierto del alma de Medea, y en este sentido se diría que fluctúa en función de lo que Medea dice, pero al igual que el de Séneca no entabla relación con ella, ni sanciona sus palabras: se queda al margen de la historia, por encima de ella.

Luz Pozo Garza enfatiza na súa composición a vertente máis lírica do mitema, empregando imaxes moi suxestivas e introducindo algunhas innovacións que acrecentan ese lirismo, principalmente o amor de Medea, tan dubidoso nalgunhas versións do mito¹⁸⁶⁰ e que aquí resulta capital para entender os motivos da heroína. A Medea de Pozo Garza é, fundamentalmente, unha muller namorada, presa dunha paixón incontrolable e dun amor case extasiado, romántico en todos os sentidos, obsesivo e condenado a reconverterse nun violento ardor que derive nunha manía destrutiva tan poderosa coma a enfermidade do seu inicial afecto. Sirva de exemplo un dos soliloquios de Medea, profundamente lírico e introspectivo, para observar a súa transformación nunha vítima de tan irrefreable e arrebatado amor (Pozo Garza 2003: 39):

¡Ai Xasón meu Xasón! Lume que me fería
Luz que deslumbra e prende nas entrañas
Sol de ausencia e de pranto. Sol de lonxe
Sol de cima e de amor. Luz de cénit no límite
Sol de vida e de morte. Luz altísima
Sol de angustia e quebranto. Luz partida
Sol que rexeita e desencrava e fire
Luz de sempre morrer inutilmente
Sol de abismo sen fondo. Sen ventura
Sol negro. Sol de xofre. Sol de lama
Sol de amar de repente e para nunca
Sol de preto e de lonxe e nin se sabe
Sol de saudade e ciumes. Rabia xorda
Luz de tanto ferir en noite fidelísima
Sol de negro vellón e negros xuramentos
Sol de cicuta e morte. Luz rampante
Sol veneno e mandrágora e cal vivo
Sol de contramuller. Lume de nunca

3.27.5. Recepción e interpretación da obra

Nalgunhas das fontes bibliográficas consultadas a propósito de *Medea en Corinto* podemos comprobar que a propia Luz Pozo Garza non semella incómoda cunha reasignación xenérica que, por outra banda, parece máis que evidente para moitos investigadores. Autores como Alfonso Becerra de Becerreá (2007), quen a cualifica como “unha versión moi pegada á de Eurípides no contido, aínda que cunha innovadora interpretación [...] dunha intensísima dimensión poética en todo o seu conxunto.¹⁸⁶¹”, Inmaculada López Silva (2007)¹⁸⁶² ou María Xesús Nogueira, Laura Lojo e Manuela Palacios (2010)¹⁸⁶³ coinciden en clasificala como unha peza dramática cuxo fondo lírico non engadiría ningunha dúbida ao respecto. Nunha entrevista

¹⁸⁶⁰ Cfr. Pociña 2002: [233]-54.

¹⁸⁶¹ Becerra de Becerreá 2007b: 243.

¹⁸⁶² Vid. López Silva 2007b: 220.

¹⁸⁶³ Vid. Nogueira, Lojo & Palacios 2010: 8.

con Roberto Pascual Rodríguez (2007)¹⁸⁶⁴, a poeta de Ribadeo non rexeita a devandita etiqueta, ao tempo que reconece outras influencias mentres rememora o proceso que a levou á composición dunha Medea diferente e da que realiza unha singular reinterpretación (Pascual Rodríguez 2007: 214):

Aí están os tres xéneros entremesturados. Está a dramática, pero hai unha lírica entremetida moi intensa en bastantes aspectos e despois está tamén a narrativa, sobre todo nos parlamentos de Medea que son puro relato histórico. Parlamentos descritivos, históricos. Esta é unha Medea atípica porque ela confesa dende o primeiro momento, ela está loitando consigo mesma, dáse conta de que está fóra da realidade. Por outra parte, ela quere dominar. En case todas as Medeas clásicas –e nesta tamén– chocan dúas civilizacións, dúas culturas diferentes: unha protohistórica, inmersa totalmente na maxia (Hécate, o sol, a vida mítica). Mentres Xasón é máis ático, ten outra cultura, outro pensamento, outra forma de ver a vida máis aberta. Tampouco é tan asasina na miña obra, aínda que mata aos seus fillos. Iso non o quería facer nun primeiro momento. Na miña obra hai dúas partes. A primeira mandeilla directamente aos Pociña, aos editores, e eu chamáballe en broma Medea incompleta (Risas). Despois pensei que iso estaba descafeinado completamente e entón escribín a segunda parte, á que lle puxen informalmente outro nome: a Medea implacable. (Máis risas). Isto fíxeno moi rapidamente porque coñecía ben o tema.

Noutra entrevista con María Xesús Nogueira (2009), a propia Luz Pozo Garza refírese a *Medea en Corinto* como unha “curta peza dramática” na que o de menos son as influencias das versións previas, senón profundar na psicoloxía e nos sentimentos dun personaxe mítico que suscitaba un gran interese na nosa autora (Nogueira 2009: 214-5):

I don't stick directly to either the Medea of Seneca, completely baroque, even in the nurse's speeches, nor the Medea of Euripides, who doesn't move strictly for love. In my short dramatic piece, the love-hate feelings abound, both in the lyrics recited and in the letters. It's easy to find in them certain immersions in the consciousness: a self-analysis of guilt and a feeling of impotence to put a stop to evil. Medea always puts the blame on the complicity of the gods and on the need to help Jason. I think the fact that Medea sends letters to Jason is original. The antithesis of the two letters reveals the premeditation and falsehood of her later actions.¹⁸⁶⁵

E sobre o proceso da escrita achamos amplas referencias na obra de Andrés Pociña e Aurora López (2002), dous investigadores estreitamente vinculados á xestación do texto de Pozo Garza e responsables das dúas edicións existentes de *Medea en Corinto* (Pociña & López 2003: 10):

Ó principio, non sen medo, Luz [Pozo Garza] íase achegando a Medea sen saber ben qué pasaría, pois a imaxe máis normal, ou máis superficial, da heroína, a nai que mata os seus fillos por vinganza, arrepiaba a unha muller dunha sensibilidade tan

¹⁸⁶⁴ Vid. Pascual Rodríguez 2007: 211-6.

¹⁸⁶⁵ Luz Pozo Garza tamén reivindica nesta conversa a orixinalidade e a galeguidade da súa *Medea en Corinto*: “My Medea is clearly different from the classical models because of the alternate literary genres: Narratives, Lyrics, Epistles, Critiques, Exhortations, Evocations. Also because of the displacement in time and in space of the main character: Colchis, Corinth, Gallaecia. In addition to all this, my Medea is different for her acknowledgement of well-known personalities such as Rosalía... or even me, myself, when she evokes the Cies Islands. In *Medea en Corinto*, I think the attitude of the *personae* also provides an original touch. They function either as a unanimous chorus or as individuals who sometimes complement and other times reject each other.” (Nogueira 2009: 215).

fina e profunda como a súa; pero pouco a pouco foi caendo a Poeta nas redes da feiticeira, porque, ademais de bruxa, ademais de criminal, ademais de matricida, Medea era unha muller trasterrada, enganada, ferida, sobre todo inmensamente namorada. Pensou Luz primeiro en deixar a súa historia sen rematar, é dicir, en escribir o que chamou, provisionalmente, unha “Medea inconclusa”, para non ter que asistir ó asasinato dos nenos; despois acabou por convencerse de que non podía terxiversar a tradición, porque Medea, mesmo matricida, seguía a ser un inmenso personaxe que era preciso comprender e explicar.

Luz Pozo Garza recorre a Medea e o seu mito para levar a cabo unha reelaboración lírica pero cun potente e demostrado fondo dramático sen arelas desmitificadoras. A Medea de Pozo Garza é a mesma muller, nai, estranxeira nunha terra hostil, princesa sen rango, sabia feiticeira temida por todos que aparece nas fontes antigas, unha heroína que provoca rexeitamento e fascinación case a partes iguais pola magnitude e as consecuencias dos seus actos, uns actos que mesmo na propia autora foron obxecto de reconsideración durante o proceso de composición. *Medea en Corinto* reforza todos estes riscos a través dunha dimensión lírica que tamén se atrae ao propio terreo, pois a nosa poeta non renuncia a introducir elementos que regaleguicen esta nova visión dunha das heroínas tráxicas por excelencia. Este tipo de innovacións, lonxe de obedecer a unha intencionalidade puramente ornamental e efectista, buscan vigorizar o retrato mítico da nosa protagonista, plenamente identificado, por unha banda, cos valores representados pola lírica combativa e reivindicativa de Rosalía de Castro (coa que se establece unha relación de intertextualidade directa) e, pola outra, coa beleza e a magnificencia das paisaxes galegas evocadas por Medea, tan dignas da princesa da Cólquide coma as paraxes gregas tradicionalmente asociadas ao mito. Consciente deste simbolismo, Luz Pozo Garza emprega todos estes recursos para construír na súa *Medea en Corinto* o perfecto paradigma do heroísmo trágico feminino, anosando a figura de Medea e reinterpretándoa.

3.27.6. Conclusións

O talento poético de Luz Pozo Garza descóbrenos a unha Medea cun fondo gromo clásico que, ao mesmo tempo, se ancora á tradición e a literatura galegas mediante unha serie de referencias absolutamente familiares para o lector-espectador. *Medea en Corinto* non busca a subversión do mito nin realizar insólitas innovacións sobre unha historia xa ben coñecida cuxa épica non fica fóra do tratamento lírico e dramático. Se ben a idea inicial dunha autora de traxectoria intimamente ligada ao xénero lírico podería ser a de compoñer un poemario, concluímos que a obra resulta nun sólido texto dramático, suxeito a unha serie de convencións propias do xénero que facilitan a lectura do texto como tal e o seu traslado a unha hipotética montaxe escénica. En rigor consideramos que *Medea en Corinto* é unha obra enteiramente trágica (no seu sentido máis clásico) que, ademais, conserva algúns dos elementos argumentais e estruturais imprescindibles para que unha traxedia sexa tal, como ben se aprecia na incorporación de personaxes como o Coro ou a Nodriza.

3.28. *ILLA* (2006) DE MANUEL LOURENZO

3.28.1. Introducción: a obra e o seu contexto

Unha vez máis regresamos ao amplísimo repertorio dramático mítico de Manuel Lourenzo (1943), quen compón en *Illa* unha nova ollada ás aventuras de Odiseo no seu regreso a Ítaca unha vez finalizada a guerra contra Troia. *Illa* forma parte do tríptico *Contos Troianos*, un espectáculo teatral de Casahamlet que recupera a xa vista *Agamenón en Áulide* e engade outra

nova peza, *Menelao Aflito*¹⁸⁶⁶, e que chegou a ser nomeado para os premios María Casares na categoría de mellor texto orixinal¹⁸⁶⁷. Os textos pertencentes a este espectáculo foron publicados como textos dramáticos por primeira vez en 2006 nos Cadernos de Teatro Escolar *A Pinguela* (Edicións Fervenza)¹⁸⁶⁸. En 2007 volveron ser publicados na serie de Manuais Casahamlet, mais esta vez de forma conxunta baixo o título da mesma montaxe, *Contos Troianos*, e da man da Deputación da Coruña¹⁸⁶⁹.

Esta última publicación dos textos obedece a un propósito didáctico que non achabamos nas outras achegas de Manuel Lourenzo á literatura dramática galega inspirada polos mitos e os clásicos grecolatinos. O obxectivo da edición é o de achegar estes modelos da Antigüidade ao teatro escolar e, polo tanto, a un público máis novo e específico falto de referencias desta índole, como explica Gloria Rico na unidade didáctica incorporada a *Contos Troianos* (Rico 2007: 63-4):

Contos Troianos é unha Unidade Didáctica deseñada para traballar con alumnos de 14 a 16 anos. Nela pretendemos pór aos estudantes en contacto coa mitoloxía grega, os poemas homéricos e o teatro, e trasladar os arquetipos clásicos ao mundo actual. A nosa sociedade adoita producir unha grande cantidade de información, que os mozos non están en condicións de procesar de forma crítica por falta de referencias culturais. O estamento escolar debe asumir como unha das súas tarefas primordiais dotar aos estudantes de recursos para analizar de forma autónoma as informacións producidas socialmente. [...] Por iso, os *Contos Troianos* pretenden achegarvos as figuras clásicas dun xeito actual e humanizado, non só como entretemento, mais como canle para amosar emocións que, boas ou malas, nos tornan persoas con capacidade crítica.

Este achegamento aos clásicos grecolatinos a través do drama galego contemporáneo realízase mediante a reelaboración dos mitemas referidos ao retorno dos heroes aqueos vitoriosos en Troia. O concepto do regreso e os avatares do mesmo son os fíos condutores desta triloxía dramática, como ben se reflicte na sinopse adxunta (Rico 2007: 65):

“De volta da guerra de Troia, un temor asalta aos vencedores. Serán recibidos nos lares que abandonaran ou, polo contrario, veranse obrigados a pagar algún tributo por unha ausencia tan cumprida?
ULISES, atrapado na illa do Cíclope, ten saudades de Ítaca, mais a súa paixón pola aventura frea en certa maneira as súas ansias de voltar, presentándolle a súa experiencia como un soño do que non é responsábel.
AGAMENÓN, que sacrificara a súa filla nun sanguento ritual de guerra, teme agora, de regreso a Argos, a reacción da súa esposa, Clitemnestra, á que deixara encomendado o goberno da cidade.
Canto a MENELAO, náufrago en Exipto, encontrará na illa de Faro a verdadeira Helena, que fora suplantada por unha réplica. Así pois, a guerra de Troia, que os aqueos emprenderan para rescatala, resultara inútil.”

¹⁸⁶⁶ *Contos Troianos* estreouse o 13 de outubro de 2006 no Edificio de Servizos Múltiples de O Burgo (Culleredo) dirixida polo propio Manuel Lourenzo. (Vid. Biblioteca Virtual Galega 2019).

¹⁸⁶⁷ Vid. Iglesias 31/03/2007.

¹⁸⁶⁸ Cada un dos textos pertencentes a *Contos Troianos* foi publicado de xeito independente (vid. Lourenzo 2006a; Lourenzo 2006b; Lourenzo 2006c).

¹⁸⁶⁹ Vid. Lourenzo 2007a.

3.28.2. O tema na tradición

Manuel Lourenzo afástase dos mitemas vinculados ao xénero trágico clásico para inspirarse nunha épica con ecos dramáticos. Se ben Odiseo é un personaxe que adoita aparecer cunha relativa frecuencia nas traxedias que se nos conservan¹⁸⁷⁰, este nunca chega a adquirir nelas o protagonismo que si ten na epopea homérica que leva o seu nome e, por suposto, no único drama satírico que se nos conserva íntegro¹⁸⁷¹: *O Cíclope* de Eurípides (ca. 413 a.C.)¹⁸⁷².

O episodio mítico que Lourenzo recrea en *Illa* está estreitamente vinculado ao drama satírico que, á súa vez, se inspira directamente no canto IX da *Odisea*¹⁸⁷³, a única das fontes previas ao drama que chegou enteiramente conservada aos nosos días¹⁸⁷⁴: Odiseo recala na illa na que habita o monstruoso Polifemo, un ser xigantesco cun só ollo e un apetito voraz pola carne humana do que o heroe se defende valéndose da súa intelixencia e astucia para poder fuxir cos seus expedicionarios e proseguir a longa viaxe a Ítaca. Sobre este argumento base que aparece na épica homérica, Eurípides introduce algunhas innovacións como, por exemplo, a recaracterización do propio Cíclope (menos primitivo que o salvaxe monstro que presentaba a

¹⁸⁷⁰ Odiseo aparece como personaxe en dúas obras de Sófoeles, *Áiax* e *Filoctetes*, na *Hécuba* de Eurípides e na apócrifa *Reso*, comunmente atribuída a Eurípides pero cuxa autoría aínda hoxe se discute.

¹⁸⁷¹ “Demetrio en su *De elocutione* define el drama satírico como una especie de tragedia lúdica, (τραγωδία παίζουσα) una tragedia con risa –lo que no deja de ser una *contradictio in adiecto*– y la moderna Lingüística Pragmática nos enseña que las características lingüístico-estilísticas de un texto dependen de la esencia del acto de habla que lo genera y que ésta, a su vez, resulta de la voluntad del hablante. Y si esto es así, ¿qué se pretendía con el drama satírico? Parece claro que con él se buscaba contrarrestar el trágico efecto de las tres tragedias que lo precedían, pues el drama satírico era la obra de cierre de una tetralogía dramática, compuesta por tres dramas trágicos y uno satírico, que se representaba en las Fiestas Dionisias pero no en las Fiestas Leneas, en las que, sin embargo, convivían también tragedias y comedias en santo y ejemplar concubinato. De esta manera, sin salirse del ambiente mitológico de la tragedia, el drama satírico lo coloreaba de chillones tonos cómico-grotescos introduciendo en él unas animalescas criaturas muy parecidas a ese Mr. Hyde que, aceptando la doctrina freudiana, todos nosotros –como el buen doctor Jekyll– llevamos dentro. Los sátiros eran unos humanoides animalescos, mitad cabras, mitad seres humanos, que aparecían en escena, pues normalmente era condición *sine qua non* del drama satírico la presencia en él de un coro de sátiros capitaneados por su padre Sileno, también él cómicamente grotesco, que oficiaba de corifeo. [...] En el único drama satírico entero que conserva la tradición manuscrita, a saber: *El Cíclope* de Eurípides, los sátiros y Sileno se nos muestran conviviendo con héroes y personajes mitológicos de la leyenda heroica, del cuento popular, la épica o la literatura en general, como Odiseo y el cíclope monstruoso de la *Odisea*. Los sátiros eran personajes subhumanos bien dotados de esa animalidad que los hombres ocultan en sociedad pero que a veces ponen a descubierto el vino y el frenesí del carnaval. En cuanto inferiores a la media del ser humano, los sátiros se parecen sobre todo al héroe cómico y están lejisimos del sacrificado y moralmente serio (σπουδαῖος, por decirlo al aristotélico modo) hombre trágico. En efecto, frente a la abnegación, la resignación ante el destino o la voluntad de autoinmolación que caracteriza a muchos de los héroes trágicos, estos animalescos antihéroes –al igual que el hombre que late en el fondo más recóndito y oculto de nuestra propia naturaleza humana– no buscan sino la satisfacción inmediata de los más elementales instintos, como el básico y elemental de la supervivencia y el lujoso y gratificante del sexo [...]. El drama satírico, por tanto, es un acto de habla movido por una intencionalidad que no es exactamente ni la de la tragedia ni la de la comedia. Quiere ser más bien un contrapunto de la tragedia, por lo que nos muestra la otra faceta inconfesable del ser humano, la faceta antiheroica más elemental y natural, la del sátiro que mora en nosotros, y le hace aflorar a la superficie y ponerse en contraste humorístico y grotesco con los héroes y el mundo mitológico que alimentaba las heroicas tragedias, con lo que intenta desmoronar a golpe de risotada y humor satírico todo el encumbrado edificio de la mística trágica.” (López Eire 2000: 91-3). Cfr. De Faria Rodrigues 2016: 6-35; Seaford 1984: [1]-48; Shaw 2014.

¹⁸⁷² Autores como R.A.S. Seaford sitúan a súa datación entre o 411 e o 408 a.C. atendendo a unha serie de condicionantes históricos e estilísticos (vid. *ibid.* 48-51).

¹⁸⁷³ Vid. Hom. *Od.* 9, vv. 105-565.

¹⁸⁷⁴ “Entre los precedentes literarios de nuestro *Cíclope* tenemos: la *Odisea* (IX 105-605); el Himno homérico *Dioniso o los piratas*; la Comedia (Epicarmo, Cratino...); el drama satírico *Cíclope* de Aristías, etc. Ahora bien, salvo el testimonio de la *Odisea* de las demás fuentes literarias sólo podemos leer, cuando más, algunos fragmentos muy cortos.” (López Férrez 1987: 45).

narración homérica¹⁸⁷⁵) ou o emprazamento da acción na illa de Sicilia¹⁸⁷⁶, e outras máis propias do novo xénero no que se insire, o drama satírico, como a incorporación dun coro de sátiros liderado por Sileno, que no marco argumental da obra están escravizados por Polifemo.

A peza de Manuel Lourenzo recolle a tradición homérica pero, sobre todo, a do drama satírico eurípideo, para centrarse nun momento moi concreto da estadía de Odiseo na illa do Cíclope. Atrapado na cova de Polifemo e na compañía de Sileno, o rei de Ítaca orde o seu plan de ataque ao monstro para poder fuxir mentres rememora a guerra e as súas xestas heroicas (que aquí aparecen profundamente desmitificadas), evoca a súa patria e os devezos por regresar e indaga nas circunstancias dun Sileno que semella afectado pola síndrome de Estocolmo. A reelaboración do noso dramaturgo toma como referencia a perspectiva destes dous únicos personaxes, cativos e oprimidos por unha monstruosa figura da que tratan (ou non) de escapar.

3.28.3. Estrutura e liñas argumentais

Como xa avanzamos, *Illa* constrúese sobre un diálogo constante entre Ulises e Sileno, os dous únicos personaxes do drama satírico que Manuel Lourenzo mantén, prescindindo de Polifemo e do coro de sátiros. A obra transcorre na “illa do Cíclope” (respectando a ambigüidade da ambientación homérica), máis concretamente, no “antro de Polifemo¹⁸⁷⁷” e consta de catro escenas. Na escena primeira (Lourenzo 2007a: 11-25), o diálogo entre Ulises e Sileno iníciase cunha premisa banal, pois o primeiro escoita un estraño son que o segundo confunde cun peido do propio Ulises. Agochados da besta, intentan pasar desapercibidos de todos os xeitos posibles (de feito, Sileno reprende a Ulises por non limpar as súas feces¹⁸⁷⁸). Sileno pregunta ao itacense (ibid. 14):

Sileno

Insistes na túa idea de matares o Cíclope?

Ulises

Teño que facelo. Non pensas que é o máis lóxico? El matou os meus homes despois de violalos como adoito fai contigo.

Sileno

A min aínda non me matou.

Ulises

Porque lle fas de puta e de criado.

[...]

Sileno

Comprendo a túa decepción. Eu, de ti, tamén o había odiar a morte.

Ulises

Mataríalo?

Sileno

¹⁸⁷⁵ O Polifemo eurípideo difire do homérico en varios aspectos: “Eurípides tiende a presentar un Cíclope máis «refinado» que el de Homero, pues además de poseer a los sátiros como esclavos que se ocupan de servirle y mantener limpia su cueva, y tener un cierto don de palabra, demuestra un determinado cuidado en la manera de cocinar sus alimentos, aunque practique el canibalismo, y conoce la leyenda de Ganímedes y lo que estaba sucediendo en Troya por el amor de Helena.” (Macías Otero 2012: 402). Porén, persisten certos riscos de incivilidade, especialmente no que atinxe ao seu nulo coñecemento do viño e Dioniso e das regras do simposio, nas que debe ser instruído (vid. Seaford 1984: 56-7). Vid. ibid. 51-5.

¹⁸⁷⁶ “The location of the Cyclopes in Sicily, near Aitna, is not Homeric. Euripides did not invent it [...], but he refers to it no less than fifteen times in the course of a very short play. It is certainly fanciful to see Polyphemus as deliberately equipped with qualities associated with Sicily: an “almost Gorgianic rhetoric”, gourmandise, despotism, and Hellenism mixed with barbarism. But if [...] the play was written not long after the Athenian disaster in Sicily of 413 BC, then the audience may have been reminded, as they saw the Greeks trapped in the Aitnaian cannibal’s cave, of their fellow-citizens imprisoned of the Syracusan quarries with the growing pile of bodies.” (ibid. 55).

¹⁸⁷⁷ Lourenzo 2007a: 11.

¹⁸⁷⁸ Vid. ibid. 13.

Talvez.

Ulises

E pódese saber como o farías?

Sileno

Con astucia. Cando estivese farto e bébedo. Metería unha estaca no lume até facer brasa e chantaríalla no único ollo. E despois fuxiría.

Ulises persevera na súa idea de matar o cíclope como vinganza por violar e matar aos seus homes mentres que Sileno, escravizado polo monstro, desliza algunha idea sobre como lle daría morte ao mesmo. Ulises interésase pola personalidade de Polifemo e sorpréndese ao obter como resposta que se trata dun “home solitario” (“Un home? [...] Non é un monstro? [...] Tan solitario digo eu que non será, téndote a ti.¹⁸⁷⁹”). Así mesmo, lembra o momento no que colleu rumbo cos seus homes cara a terra do cíclope enganados polo lume acendido por Sileno á beira do mar (ibid. 15-7):

Ulises

E prendes lumes na ribeira, para atrapalares os barcos.

Sileno

Tiña que saír esa trapela.

Ulises

Enganades os barcos con lumes para facelos embarrancar. Non é así como actuades?
[...]

Sileno

Naufraxios provocados. A historia non é de hoxe.

Ulises

Seino. escoitara esa lenda algunhas veces. De estraños mariñeiros recrutados en tabernas de alén mar. Aldeas enteiras a vivir da rapina. Non lle dera moito creto. Tiña sabor a lenda de fantasmas. Nada a ver coa realidade, imaxinei. E acontéceme xusto cando poño proa a Ítaca. A min, o heroe de Troia. Que ironía. Eu, a vítima, e Sileno o burlador. O criado do Cíclope. Ese saltón ridículo e covarde.

Sileno

Enganarte non foi mérito.

Ulises

Que dis?

Sileno

Fitas as primeiras lapas e mandas o teu barco contra elas. Mariñeiros audaces. Sempre son os primeiros en picaren.

Ulises

Había unha razón. Os meus homes estaban ansiosos. Tiñan fame de pan e de mulleres. E estrelaron o barco, manobrando como tolos.

Sileno

E tiveron que gañar a praia a nado. E déronse como salvaxes á rapina. Ovellas, aves, todo lles valía. Ás súas costas, só devastación. E, xaora, o meu amo castigounos.

Sileno censura a actitude voraz e conquistadora dos homes de Ulises, a principal causa de que fosen merecedores do castigo de Polifemo, que remata por devoralos (“Eran moitos e ouveaban como lobos. Roubaban, violaban, sacrificaban. Fora o seu comportamento o que enfurecera a Polifemo. Non se pode arrasar en terra allea. Os teus homes tiveron o que merecían.¹⁸⁸⁰”).

¹⁸⁷⁹ Ibid. 15.

¹⁸⁸⁰ Ibid. 17.

Sileno xustifica o instinto case animal do seu amo, o Cíclope, pois “el sempre preferiu a carne a outros praceres¹⁸⁸¹”, un instinto que comprende tanto a antropofaxia coma o apetito sexual (ibid. 18):

O outro, é dicir, as “prestacións”, non deixan de ser mal menor, considerando as circunstancias. Ademais, se te prestas, non hai violación. Todas as cousas teñen as súas voltas. Polifemo é o amo absoluto da illa. Se queres sobrevivir tes que pagar. A cousa para min non ten misterio. Mellor furado que descurtizado. Ou ti que dis?

Esta última sentenza provoca un enfrontamento físico entre Ulises e Sileno, só interrompido por un “rumor, como un longo suspiro acompasado” que o heroe reconece como “o concerto das sereas¹⁸⁸²”, feito que dá pé a unha reflexión sobre o regreso á patria (ibid. 21-2):

Sileno

Levas moitos anos lonxe da túa illa. E se ao final non te reconecesen?

Ulises

Eu, un estranxeiro en Ítaca?

Sileno

Non sería tan raro, despois de todo.

Ulises

Por que o dis? Acaso tes medo de non seres reconecido na túa terra? Canto vai que faltas dela?

Sileno

Agora estamos a falar da túa, non da miña.

Ulises

A miña continúa onde a deixara. Ítaca é real. Sempre aparece na derrota dos meus barcos. E ha aparecer un día fronte á balsa, se é que optase por esa solución.

Sileno

Ítaca, prisión central.

Ulises

Estás a me provocar?

Sileno

Estou a che lembrar o teu inferno. Ese terrón antigo que che fala con voz rouca. Existirá fóra de ti? E poderá haber unha Ítaca sen un Ulises que a soñar? Non será un simple callau que nin sequera vén nas cartas?

En efecto, Sileno despreza a idealización da patria (“Que é unha patria? En que parte do mundo están as patrias? [...] Só renuncio a facer desa cuestión unha razón de vida. Non me importa de onde veño. E a onde vou, iso xa non está nas miñas mans.¹⁸⁸³”) e refúxiase nun cativerio no que, ironicamente, se acha a salvo (ibid. 23):

Eu acredito en Polifemo. El é o meu astro rei, de proa a popa. Á súa beira aprendín que o goberno do mundo é despótico. No inicio doeume. Mais logo crecín ao abeiro da súa sombra inmensa. El era o forte, o amo indiscutíbel. E eu non podía pasar a vida a lamentar que me fodese. Para el iso pouco era, un desaforo, todo o máis. Para min, co tempo, a aldraxe mudara en deber, un peito que lle debo ao amo pola súa protección.

¹⁸⁸¹ Ibid. 18.

¹⁸⁸² Ibid. 19.

¹⁸⁸³ Ibid. 23.

Ulises ve a Sileno como un covarde e este négase a acompañalo nunha hipotética fuxida (“Eu non teño ningún ventre aberto no horizonte. O meu mañá está aquí, no antro. [...] Non quero mutacións na miña vida. Son apátrida e anónimo. Non estou na conciencia de ninguén. Agás, talvez, de Polifemo.¹⁸⁸⁴”) pero si accede a axudar ao rei de Ítaca (ibid. 25):

Ulises

Onde vas?

Sileno

Facer máis viño. O que hai non chega para empenecar o amo.

Ulises

Queres empenecalo? Para que?

Sileno

Pareces parvo. Non irás espetarlle unha estaca no ollo estando sobrio?

Na escena segunda (ibid. 26-9), Sileno lévalle algo para comer a Ulises e cóntalle que viu un barco de tres velas en alta mar, aínda que logo dubida se non sería un soño, co que anoxa a un Ulises desesperado por escapar (ibid. 28):

Sileno

Cando me vin nas dunas púxenme a observar o mar. Había tempo que non me paraba tanto. E fiqui extasiado. Foi entón cando avistei o barco. E, raro, non me movín. Conteí as velas, que eran tres. Ou pareceume que eran tres. Logo pensei se non estaría a soñar. Ausentaría por un momento, en canto lía o voo raso do corvo.

Ulises

Queres dicir que non sabes se o barco que afirmas ter visto era real ou soñado? Ti estás nas túas, Sileno?

Sileno

Era soñado, decididamente. De ter sido real, xa estaría o patrón a dar ordes: “Quéroos vivos. Os máis vellos, devólveos ao mar. Que non me prestan ancas de vellotes desde que catei as de grumete.” [...] Non te afixas. Seguro que haberá máis barcos. Sorprenderíache saber o repetidos que veñen os soños nesta illa.

Sileno acode onda Polifemo para satisfacelo aínda que Ulises lle pide que non o faga, por medo a que poida descubri-lo (ibid. 29):

Ulises

Ti queres que ese monstro me descubra e me perfore, como fai contigo? Espera a verme libre, na alta mar. Ou é que non sabes pasar sen o vergallo dese déspota? Se tanta fame tes, por que non te consolas cunha estaca. Aí tes unha.

Sileno

Lamento ser unha contrariedade para ti.

Ulises

Que é o que queres dicir?

Sileno

Que o primeiro é o primeiro.

¹⁸⁸⁴ Ibid. 24.

Ulises fica só ao comezo da escena terceira (ibid. 29-34) e exhibe a súa melancolía heroica nun breve monólogo no que ademais lembra á súa esposa Penélope e o seu fillo Telémaco (ibid. 30):

O porto é Ítaca, miña illa namorada. Non é terra moi larga nin soante, mais o lar onde nacín e onde moran Penélope e Telémaco, muller e fillo, roca e brazo herdado. As cousas poden ter mudado un tanto de onte para hoxe. Ela, cansa de esperar, podía ter botado un home novo, e el terse enrolado nun deses navíos que carrexan mozos para as guerras, só por imitar o pai. Penélope, Telémaco, non digo máis os nomes para non gastalos. E porque xa me veñen por vía soñada, cos seus corpos e as súas cabezas. E así, enteiros e sombríos, non me doen. O peor é pensalos desperto, coas estrelas recollidas, nin corpóreos nin decisos. É por iso que non ouso convocalos. Acabarían esvaecendo en min, ou en morrendo neles, por defecto de noticias. Pode que non as teñan desde hai tempo en Ítaca. A guerra xa hai que rematou e desde entón ningún aqueo atravesou o meu camiño.

Xa en presenza de Sileno, Ulises lembra o disparate dunha guerra movida por “unha cuestión de honra ferida¹⁸⁸⁵” (“Helena foi devolta a Menelao, e o pretexto valera cando menos para os cegos atestaren as prazas coas súas coplas, a real o papeliño. A guerra non deu para moito máis, coido eu.¹⁸⁸⁶”). Logo ambos ultiman o plan para cegar ao cíclope e que así Ulises poida escapar da illa e Sileno converta ao seu amo nun ser completamente dependente del (“Cego Polifemo, a súa dependencia de min será un feito. El tornárase máis humilde e eu máis amo. [...] E serei o rei da illa.¹⁸⁸⁷”).

A obra péchase na cuarta e última escena (ibid. 34-5) con Sileno, na praia e cunha “cítara no ar¹⁸⁸⁸”, relatando o final da historia: Ulises logra escapar e el queda a cargo dun Polifemo cego e reflexiona de xeito case existencial sobre se era el o que prendía as lapas e atraía os barcos cuxos navegantes o cíclope acababa por devorar (ibid. 34-5):

Que soñaba? Para quen os adeuses que se dan desde a ribeira? Quen os dá? Ollei para o cantil e vin un home a prender lume nuns cachotes. Se non eu, quen podía ser? Luces a pleno sol, que cousa inútil. Non chamarán por ningún barco, nin estes virán contra as penas, naufragando sen remedio. Será un truco das sereas. O home do cantil non era eu. Ou era un eu que o vento leva para as ribeiras do nada, visitadas polos corvos. As figuras dos soños son alí, unha vez gastadas. E eu, aquí, en Illa Silena, a conducir un amo cego, propietario da voz, mais non do mar e dos camiños... Harmonía. E tempo sosegado para os usos e costumes. Carne humana, nunca máis. É perigoso. Podía haber quen escapase e dese a voz nunha illa aquea. Son teimudos eses chivos. Por un nada organízanche unha guerra... Non, o meu ceguiño comerá carneiro e beberá viño da casa, un odre apenas por banquete. Acabáronse os bárbaros asaltos ao meu foxo nas horas da sobremesa. A putiña mellorou de vez o estatus e non vai consentir máis unha foda...

3.28.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

En *Illa* Manuel Lourenzo dá unha volta ao mito das aventuras de Ulises, deténdose no episodio do Cíclope, xa reelaborado por Eurípides no drama satírico, e introducindo unha serie de innovacións con respecto aos hipotextos de referencia. Lourenzo opta polo empaque formal

¹⁸⁸⁵ Ibid. 31.

¹⁸⁸⁶ Ibid. 31-2.

¹⁸⁸⁷ Ibid. 34.

¹⁸⁸⁸ Ibid. 34.

da peza breve e por unha economía dramática moi propia das súas representacións, achegando unha vez máis o mito e o teatro antigo a unhas formulacións e convencións que nada teñen que ver coas do drama antigo que inspira as súas reescritas.

A primeira novidade achámola na brevísima relación de *dramatis personae*: Lourenzo opta por priorizar a perspectiva do heroe Ulises, común tanto á épica homérica como ao drama satírico, e o punto de vista de Sileno, líder do coro de sátiros da obra eurípidea. Prescínlese, polo tanto, de Polifemo, presente unicamente nas descrições e referencias de Ulises e Sileno, e do propio coro de sátiros que Eurípides incorporara á súa obra como requisito indispensable do drama satírico, malia que se manteña Sileno, nexo de unión entre este mesmo personaxe colectivo e o resto dos personaxes.

O Ulises que debuxa Manuel Lourenzo non se amosa tan resolutivo nin astuto coma o que aparece na *Odisea* homérica e no *Cíclope* de Eurípides. Por unha banda, o feito de que o noso autor suprima ao Cíclope como personaxe impide confrontalo coa súa némesa neste episodio mítico¹⁸⁸⁹ e, por outra, é o propio Sileno quen asume nesta reescrita os plans que o heroe idea para escapar da illa do Cíclope nas versións literarias precedentes, pois é Sileno e non Ulises¹⁸⁹⁰ quen pensa en embebedar a Polifemo para que o rei de Ítaca poida cegalo e escapar¹⁸⁹¹. Dadas estas circunstancias, apenas podemos ver en *Illa* o lado verdadeiramente heroico e extraordinario do personaxe, que queda reducido a un fanfurriño¹⁸⁹² que mantén unha actitude altiva con Sileno e o seu servilismo mentres se ancora á morriña, atormentado pola dilación dun regreso que non é quen de materializar por si mesmo¹⁸⁹³. En certo modo, Lourenzo desmitifica a Ulises e todas as grandes empresas heroicas vinculadas a este¹⁸⁹⁴, incluída a guerra contra Troia, que o propio Ulises infravalora (ibid. 31-2):

¹⁸⁸⁹ Aínda que a marcada oposición entre o mundo civilizado e o mundo salvaxe non desaparece por completo da reescrita de Manuel Lourenzo, esta tamén perde protagonismo ao suprimírense os diálogos entre Odiseo e o Cíclope, que ilustran un antagonismo que é o epicentro argumental do hipotexto eurípideo: “La obra [*O Cíclope*] gira en torno a la fuerte oposición que se da entre Odiseo, que representa las costumbres y las leyes de la civilización, y el Cíclope, que vive completamente al margen de ellas. Este contraste se hace patente en distintos ámbitos: En primer lugar, podemos señalar que Odiseo se caracteriza por su astucia, pues gracias a ella consigue idear el plan que le salva de las garras del Cíclope. La astucia del héroe implica inteligencia y don de palabra para poder convencer al monstruo de que beba el vino y permanezca en la cueva sin alertar a sus semejantes. De estos atributos carece el Cíclope, que, con cierta ingenuidad quizá debida a su falta de contacto con la civilización, en absoluto sospecha de las palabras de Odiseo, y llega a creer todo lo que el héroe le dice, incluso que se llama «Nadie». Más llamativa es la oposición de ambos personajes en relación a las leyes de hospitalidad. Mientras que Odiseo reclama los derechos que como huésped le concedería cualquier ser civilizado, Polifemo los quebranta no sólo no ofreciéndole su ayuda, sino incluso cometiendo un acto de salvajismo extremo: la antropofagia. [...] Además tampoco respeta ningún tipo de norma religiosa, ni a ninguno de los dioses. [...] su manera de vida es muy básica y rudimentaria, cercana a la de los animales, pues su única preocupación es comer cada día. Carece de cualquier norma o creencia que pudiera aproximarle a la forma de vida de las comunidades humanas.” (Macías Otero 2012: 402-3).

¹⁸⁹⁰ Vid. Eur. *Cycl.* vv. 590-607.

¹⁸⁹¹ Vid. Lourenzo 2007a: 14, 25, 32-4.

¹⁸⁹² Na escena primeira, Ulises presume de ser “un guerreiro” (ibid. 20) e de que as sereas e os seus cánticos “comigo fracasarán. Fracasan sempre.” (ibid. 19) e sente mágoa de que Ítaca non reclame novas súas, dado que non se pode perder “a memoria dun heroe que nos proclama” en alusión a si mesmo (ibid. 30). Mais Sileno lémbrale en que circunstancias tan pouco heroicas foi recalar á illa do Cíclope: “Aquela noite todos se espallaran pola illa. Todos agás un. Non parecía compañeiro deles, de tan pálido. Alí, espido, envolto en alga, coa boca chea de areia. Eu non souben se estabas vivo ou morto. Así é que te omitín. O meu amo non come carne morta. Voltaría á mañá, coa prima luz, para enterrar o corpo, calculei. E nestas que vés como un lobo contra min, a tentar esganarme cos teus cairos. [...] “O meu nome é Ulises”, bradabas, como se o teu nome fose un dogma. [...] Estabas exhausto e famento. E do esforzo da loita perderas os folgos. Así é que te trouxen á cova. Fíxeno pola túa seguranza. De andares ao chou pola illa, non habías tardar en caeres.” (ibid. 20). Tamén Sileno despreza a grandilocuencia coa que evoca a súa patria (vid. ibid. 23-4) e engade que Penélope “saberá o que calquera outra muller: que o seu home estará vivo ou morto” (ibid. 31).

¹⁸⁹³ O seu monólogo na escena terceira así o amosa (vid. ibid. 30-1).

¹⁸⁹⁴ O Ulises de Manuel Lourenzo semella xa non só máis humano, senón máis tosco e ordinario. Xa no primeiro tramo do drama, preséntasenos a Ulises recollendo as súas feces para non deixar rastro que poida indicarlle ao Cíclope onde se atopa (ibid. 13: “Agora a pista máis segura para Polifemo é a túa bosta.” [...] “Merda, aínda non a enterrei.”), empregando termos malsoantes e/ou obscenos como “puta” ou “merda” (vid. ibid. 13-4, 29) ou falando dun xeito vulgar e grosero para referirse ao

Ás veces penso que fora unha expedición estúpida. Morreren tantos por tan pouco. Unha cuestión de honra ferida. Os aqueos fomos contra Troia para defendermos a honra de Menelao, o seu orgullo. Non para rescatarmos Helena. Mais como titular estúpida unha xesta nacional á que eu asistira non só coa espada, mais cunha trapela famosa? Embora non faltase quen dixese que a historia do cabalo de madeira era unha lenda, unha artimaña do cronista para embelecer o saco da cidade. O que é xenreiras, nunca van escasas. Con todo, Helena foi devolta a Menelao, e o pretexto valera cando menos para os cegos atestaren as prazas coas súas coplas, a real o papeliño. A guerra non deu para moito máis, coído eu. Non sendo que contemos a rapina en ouros e en escravas de prestixio, que non valen, para o caso, o que as criadas naturais. Canto aos outros intereses, militares ou políticos, tampouco estimo eu que prevalecesen, coñecendo o historial demarrador dos nosos ínclitos.

No tocante a Sileno, observamos que o sátiro se acha aínda máis degradado do que se atopaba no drama satírico de Eurípides, motivo polo que Ulises se refire a el como “puta” e “criado¹⁸⁹⁵” do monstruoso Polifemo. Se ben na obra do autor ateniense xa se establece un paralelismo entre a relación do Cíclope e Sileno e o mito do rapto de Ganimedes por parte de Zeus¹⁸⁹⁶, na obra de Manuel Lourenzo esa pequena alusión ás relacións homoeróticas entre ambos personaxes míticos semella expandirse a unha situación de violencia sexual que Sileno acaba por aceptar (“El era o forte, o amo indiscutíbel. E eu non podía pasar a vida a lamentar que me fodese.¹⁸⁹⁷”). O sátiro, repetidamente denigrado e abusado polo Cíclope, lembra ante Ulises como chegou a esta situación, dun xeito bastante parecido a como o fai o mesmo personaxe no prólogo do drama satírico, salvando as distancias¹⁸⁹⁸ (ibid. 22):

Eu só pretendo desfrutar dunha certa inmunidade. Fun capturado polo Cíclope. O meu barco zozobrou, igual que o teu. Todos os meus compañeiros acabaron nas súas fauces. Cando me tocaba a min, Polifemo arrotou. Xa non tiña máis fame. Eu calculei que me salvara por un día. E salvárame de morrer, máis non da súa luxuria. A fera arfou e apreixoume coas súas poutas. Eu xemín. El castigoume de vez, penetrándome brutalmente. Despois perdeu todo interese por min. Deixoume alí, tirado, non sei cantos días. Botábame de comer, como quen ceba un animal. Pasou o tempo e as feridas estancaron. Polifemo mandoume ir coas ovellas e coidarlle o antro. Non mostraba ningunha intención de me papar. E eu reaxín. Comecei a servilo con dedicación, así no tocante á súa facenda, canto a cuestións de índole doméstica.

Grazas a Sileno, Ulises logra fuxir da illa e emprender a viaxe de regreso a Ítaca, cambiando lixeiramente o desenlace con respecto ao final do drama satírico de Eurípides, no que os sátiros, invadidos por unha repentina covardía, se negan en rotundo a axudar a Odiseo e os seus

sometemento de Sileno: “Ti queres que ese monstro me descubra e me perfore, como fai contigo? [...] É que non sabes pasar sen o vergallo dese déspota? Se tanta fame tes, por que non te consolas cunha estaca? Aí tes unha.” (ibid. 29). Todos estes son actos e palabras impensables na persoa dun heroe homérico que o noso autor emprega para a súa particular subversión do mito e que o achegan aínda máis aos códigos do drama satírico.

¹⁸⁹⁵ Vid. ibid. 14.

¹⁸⁹⁶ Na obra de Eurípides, o Cíclope, xa bébedo polo viño que lle dá Odiseo, afirma que descansará “xunto a este Ganimedes” (Γανυμήδη τόνδ’ ἔχων ἀναπαύσομαι), sinalando a Sileno, pois goza máis “cos rapaciños que coas mulleres” (ἦδομαι δὲ πῶς τοῖς παιδικοῖσι τ’ ἄλλον ἢ τοῖς θήλεσιν). O propio Sileno pregunta a Polifemo se se refire a el cando menciona a Ganimedes (ἐγὼ γὰρ ὁ Διὸς εἰμι Γανυμήδης, Κύκλωψ;) e Polifemo responde afirmativamente: “eu ráptote da casa de Dárdano” (ναὶ τὰ Δί’, ὄν ἀρπάξω γ’ ἐγὼ ’κ τῆς Δαρδάνου). Ademais, o Cíclope refírese a si mesmo como amante, ἐραστής, de Sileno. (vid. Eur. *Cycl.* vv. 576-89).

¹⁸⁹⁷ Lourenzo 2007a: 23.

¹⁸⁹⁸ Vid. Eur. *Cycl.* vv. 1-40.

compañeiros a cegar o Cíclope¹⁸⁹⁹. O propio Sileno é quen madura a idea de reducir a Polifemo deste xeito e tamén é el quen dá a Ulises as instrucións precisas para levar a bo termo o plan de fuxida (ibid. 32-4):

Ulises

Penso facer o que me suxeriches: espetarlle no ollo un pau ardente. Iso, no caso de tropezarmos con el.

Sileno

Tropezaremos. Polifemo cegou a entrada da caverna cun petón.

[...]

Ulises

E ti?

Sileno

Eu vou ir procurando os odres.

Ulises

Os odres?

Sileno

Os odres de viño, para embebedalo. [...] Ti, no entanto, afía a estaca e ponla ao lume.

Logo espera o meu aviso

Ulises

Como vas abrir a cova? Non dicías que cegara a entrada cun petón?

Sileno

Pedireille que o retire, para meter as ovellas.

Ulises

Vas meter as ovellas no antro?

Sileno

Só unhas poucas para o almorzo. Polifemo almorza cedo e lixeiro. E despois dorme un bocado.

Ulises

Poñamos que está bébedo. Cando é que lle entro eu?

Sileno

Saberalo no momento. Cando o vexas derramado e sen defensas e non queira de ti máis que furarte.

Ulises

Pensas que tentará...?

Sileno

Non o dubides.

Ulises

Como debo responder?

Sileno

Xuntas os dentes e arremetes. Así, todo nos irá guiado.

Sileno é o encargado de pechar a obra cun breve epílogo do que non achamos parangón en Eurípides e no que celebra ter dobregado en certo modo ao seu captor¹⁹⁰⁰. Os sentimentos deste personaxe cara o xigante dun só ollo resultan chocantes, dado que amosa simpatía polo mesmo a pesar de sometelo a constantes violacións (ás que se alude dun xeito moi explícito durante todo o drama¹⁹⁰¹) e de socavar a súa vontade (“Para min, co tempo, a aldraxe mudara en deber,

¹⁸⁹⁹ Vid. ibid. vv. 630-55.

¹⁹⁰⁰ Vid. Lourenzo 2007a: 34-5.

¹⁹⁰¹ Vid ibid. 17-8, 22-3, 29, 33-4.

un peito que lle debo ao amo pola súa protección.¹⁹⁰²). A cegueira do que xa considera o seu amo remata por ser a súa maior conquista ao poder aplacalo en parte mentres avanza nunha relación desigual e enfermiza.

3.28.5. Recepción e interpretación da obra

Malia que *Illa* e o resto das pezas que compoñen o espectáculo *Contos Troianos* foron representadas e publicadas, apenas se achan referencias no ámbito académico que afonden na súa forma e contido. Certo é que algúns dos textos que forman parte deste tríptico dramático son o suficientemente recentes como para que o seu estudo aínda non se tivese en consideración, mais tanto *Illa* como *Menelao Aflito* (que analizaremos xusto a continuación deste epígrafe) convidan a unha nova reflexión sobre a reelaboración dos mitos clásicos na literatura dramática galega contemporánea, *maxime* cando se trata de textos cunha clara pretensión didáctica e escolar, unha vertente da nosa dramaturxia aínda insuficientemente explorada nestas páxinas.

Illa retoma o mitema da evasión de Odiseo da illa do Cíclope, un mitema recorrente no imaxinario popular prefixado na épica homérica pero que inspira o único drama satírico que se nos conserva íntegro, *O Cíclope* de Eurípides. Malia que se aprecian destacadas concomitancias entre a obra de Lourenzo e o hipotexto de Eurípides (que, porén, non conflúen nunha relación intertextual directa), estas parecen pasar desapercibidas na unidade didáctica proposta na edición de *Contos Troianos* a cargo de Gloria Rico e Isaac Ferreira (2007)¹⁹⁰³, na que unicamente se propón a lectura dos textos homéricos (tanto a *Iliada* como a *Odisea*) para un mellor aproveitamento instrutivo do achegamento ás reescritas de Manuel Lourenzo. Homero é a referencia común (e posiblemente a máis coñecida) das tres obras que compoñen *Contos Troianos*, mais a influencia do drama satírico *O Cíclope* na primeira destas tres obras resulta clara e evidente, motivo polo que consideramos necesario insistir sobre os puntos de contacto observados entre esta e aquela e que xa analizamos con anterioridade.

En resumo, *Illa* achega o drama satírico á nosa literatura dramática contemporánea, un xénero peculiar e ignoto para o gran público do que posuímos escasas (e moi fragmentarias) mostras pero do que atesouramos unha única obra que serve de base para a composición da peza que nos ocupa. Manuel Lourenzo recolle e reinterpreta gran parte dos motivos sobre os que se constrúe *O Cíclope* de Eurípides para dar forma a unha peza moi breve, ao xeito da obra na que se inspira, introducindo as súas propias innovacións argumentais e estilísticas, enriquecendo o mito coa súa nova visión e achegando unha intencionalidade didáctica ata agora pouco buscada neste tipo de literatura dramática. Así mesmo, o afán desmitificador, coherente coa traxectoria anterior do noso autor pero tamén próximo ás formas pouco dadas á solemnidade e á relaxación expresiva do drama satírico, está presente nunha obra que presenta a Odiseo e Sileno de volta no seu encerro, reflexionando sobre conceptos tan abstrusos como a patria ao tempo que se ven envoltos en situacións atípicas e mesmo grotescas para saír do seu cativerio. De novo, Manuel Lourenzo deconstrúe o mito para volver armalo cun aspecto renovado que, con todo, non se afasta por completo dos seus referentes clásicos.

3.28.6. Conclusións

Manuel Lourenzo trata en *Illa* o episodio mítico da captura de Odiseo polo Cíclope e a súa posterior manumisión para regresar a Ítaca, un mitema que coñecemos a través da epopea homérica pero que tamén se inclúe no repertorio dramático integramente conservado do teatro grego clásico. O drama satírico *O Cíclope* de Eurípides, único no seu xénero, é a principal fonte da que bebe esta nova reescrita do dramaturgo do Valadouro e da que se extraen os principais

¹⁹⁰² Ibid. 23.

¹⁹⁰³ Vid. Rico 2007: 63-78.

motivos que conforman *Illa*, primeira parte dunha serie centrada nos mitos do ciclo troiano enfocada ao público xuvenil, *Contos Troianos*.

3.29. MENELAO AFLITO (2006) DE MANUEL LOURENZO

3.29.1. Introducción: a obra e o seu contexto

Menelao Aflito é a terceira das obras que integran os *Contos Troianos* cos que Manuel Lourenzo volve poñer en escena os mitos clásicos vinculados á guerra de Troia e ás súas causas e consecuencias. Como xa adiantamos a propósito de *Illa*, vista no anterior epígrafe, tanto a súa primeira representación como a súa primeira publicación (nos *Cadernos de Teatro Escolar A Pinguela* de Edicións Fervenza¹⁹⁰⁴) datan do ano 2006, sendo logo incluída nunha nova edición de *Contos Troianos* a cargo de Gloria Rico e Isaac Ferreira en 2007 (parte da serie de *Manuais Casahamlet* e promovida pola Deputación da Coruña)¹⁹⁰⁵.

3.29.2. O tema na tradición

Nesta nova peza breve, Manuel Lourenzo recrea os feitos narrados na *Helena* de Eurípides dende o punto de vista de Menelao e un soldado que o acompaña para recuperar a súa esposa perdida. O dramaturgo galego cede practicamente todo o protagonismo desta reescrita a un personaxe a miúdo secundarizado e dotado de escasa profundidade nas manifestacións literarias nas que aparece dende a antiga Grecia ata os nosos días: o atrida Menelao, rei de Esparta casado con Helena e irmán de Agamenón, outro dos grandes caudillos aqueos que marchan contra Troia. Menelao case sempre aparece na literatura grega relacionado con estes dous personaxes e o seu retrato dista de ser completo nin amable en moitas ocasións¹⁹⁰⁶, posto que segundo a tradición é o esposo enganado por antonomasia da mitoloxía grega.

A pertenza de Menelao á casa dos atridas establécese a través dunha serie de parentescos que varían segundo os autores¹⁹⁰⁷, mais o seu vínculo fraternal con Agamenón semella constante en todos os testemuños que chegaron aos nosos días. As circunstancias nas que se resolve o seu matrimonio con Helena e o posterior abandono da mesma, raptada por Paris e levada a Troia, provocando así a guerra; tamén cambian en función das fontes consultadas, que reflicten distintas tradicións (Villarrubia 1986: 46):

Otro aspecto que presenta confusión es el hecho de su elección como marido de Helena; según unos autores, fue Tindáreo quien lo eligió, según otros, fue la propia

¹⁹⁰⁴ Vid. Lourenzo 2006c.

¹⁹⁰⁵ Vid. Lourenzo 2007a: 49-59.

¹⁹⁰⁶ “Ese desinterés por su figura en la tradición literaria occidental es reflejo de su papel en la literatura griega, donde tampoco es el protagonista de ninguna obra, ni tan siquiera de ningún vóστος, teniendo junto a Odiseo y Eneas uno de los regresos más interesantes y siendo los anteriores los protagonistas de dos principalísimas obras de la literatura grecolatina: Odisea y Eneida. Sin embargo, su aparición en la literatura griega será constante como personaje secundario y su consideración ha ido variando no sólo a lo largo del tiempo, sino también en función del género literario al que pertenece la obra en que aparece. Las etiquetas “esposo de” o “hermano de” nunca le abandonarán. Especialmente su aparición va asociada a la de su mujer, un personaje que, por otro lado, no cuenta en la literatura de la Antigüedad con un referente canónico y cuya historia está presente en todos los géneros y épocas de la Antigüedad. Su mito se recompone a través de la obra de Homero, Safo, Alceo, Estesícoro, Eurípides, Gorgias, Herodoto... Por ello, Menelao aparecerá de modo secundario en un gran número de obras literarias grecolatinas y su fortuna va asociada a la consideración que el autor y la época tengan de su mujer, siendo su imagen positiva o negativa en función de la interpretación inculpatoria o exculpatoria de Helena como causante de la guerra de Troya.” (González Delgado 2015: 293-4).

¹⁹⁰⁷ “Menelao era hijo de Atreo, rey de Micenas, y de la cretense Aérope, y hermano menor de Agamenón; por ello queda caracterizado como Atrida. Otra versión nos dice que era hijo de Plístenes, cuyo padre era Atreo, y de Aérope; por ello aparece como Plísténida. Los dos patronímicos pueden coexistir en un mismo autor. La razón de que a Menelao –y a Agamenón– se le hayan asignado dos padres puede encontrarse en la figura de Aérope y las circunstancias que rodearon su vida y matrimonio. Las dos versiones se funden y se llega al siguiente compromiso: Plístenes es considerado el padre de los dos héroes y, a su muerte, pasan al cuidado de su abuelo Atreo.” (Villarrubia 1986: 45-6).

Helena. Del matrimonio de Menelao y Helena nacieron Hermíone y Nicóstrato. Es importante el episodio de la marcha de Helena con Paris a Troya. Existen diferentes versiones y, según se trate de una versión o de otra, cambiará la consideración que sobre Helena y, por tanto, sobre Menelao se pueda tener. Según unos pasajes homéricos, el abandono del esposo se produjo con el consentimiento de Helena; según otros pasajes también homéricos, cuya interpretación aparecerá en otros autores posteriores, aunque Helena consintió lo hizo cegada por Afrodita u otro dios; otros autores creen que el rapto se realizó sin su consentimiento. Una versión de gran interés es la que nos habla de un fantasma, imagen, simulacro o espectro (εἶδωλον) de Helena: Hermes, por orden de Zeus, había conducido a la verdadera Helena al palacio de Proteo, rey de Egipto, para que la custodiara mientras su esposo Menelao regresaba; Paris se llevó a esa falsa Helena a Troya, mientras que la verdadera se mantenía al margen de todo lo sucedido.¹⁹⁰⁸

A presenza de Menelao na épica homérica e na lírica arcaica¹⁹⁰⁹ é notable, especialmente na primeira, na que se lle outorga un rol de certo calado¹⁹¹⁰. Pola contra (González Delgado 2015: 295-6),

Menelao aparece caracterizado de forma negativa en la tragedia. Este retrato se puede explicar por el origen espartano del personaje y los recelos que hacia esta ciudad había en la Atenas del siglo V a.C. Por este motivo, su presencia en la tragedia es incluso mayor que la de su esposa. Las menciones de Helena son constantes en la tragedia, a pesar de que sólo es personaje en tres obras de Eurípides (*Troyanas*, *Orestes* y *Helena*), condenándola por ser la causante de la guerra de Troya. En estas mismas tragedias comparte cartel con su esposo, pero Menelao también forma parte del elenco de personajes en *Ajax* de Sófocles y en *Ifigenia en Áulide* y *Andrómaca* de Eurípides. En Sófocles aparece vinculado a su hermano, al no querer los dos Atridas dar sepultura al cadáver de Áyax, y en Eurípides la situación es más compleja. En estas dos piezas euripideas Menelao figura por haber ocasionado que griegos y troyanos se enzarcen en una guerra por culpa de su esposa; sin embargo la situación es distinta, al situarse una con anterioridad a la guerra y otra con posterioridad. En la primera, los Atridas discuten por los designios del adivino que proponía el sacrificio de Ifigenia, hija de Agamenón, con el objetivo de obtener vientos favorables para que la expedición aquea pudiera partir rumbo a Troya (al final, ambos son partidarios de no realizar el sacrificio, pero la muchacha se ofrecerá voluntariamente –y en *Ifigenia en Táuride* Menelao y Helena son objeto de su odio); en la segunda, *Andrómaca*, Menelao aparece protegiendo a su hija Hermíone, que quiere vengarse de Andrómaca porque le ha dado un hijo a su marido Neoptólemo.

¹⁹⁰⁸ Tamén existen varias versións do reencontro con Helena ao final do conflito troiano: “También es interesante el encuentro de Menelao y Helena, tras la derrota troyana. Según unos autores, Helena les facilitó la entrada a Menelao y Odiseo y, luego, condujo a su dormitorio a Menelao, que dio muerte a Deífobo mientras dormía. Según otros, Menelao se precipitó en la casa y se llevó a Helena por los cabellos arrastrándola hacia las naves; los griegos se la concedieron sin sorteo para que la ejecutara, pero Odiseo intervino y la salvó. Hay quienes dicen que Helena se refugió en un altar doméstico; en esta versión, Menelao, dispuesto a atacarla con la espada, al verla semidesnuda, la perdona, pues siente reavivarse su amor.” (ibid. 46-7).

¹⁹⁰⁹ Vid. Suárez de la Torre 2007: 55-79; Villarrubia 1986: 51-3.

¹⁹¹⁰ “En Homero, la figura del Atrida provoca nuestra simpatía; es un héroe que sabe estar en su sitio y, en virtud de símiles y epítetos, su valoración es positiva [...]. En *Iliada* estuvo a punto de dar muerte a Paris, que fue salvado *in extremis* por Afrodita; recuperó el cadáver de Patroclo; queda en buen lugar en la carrera de carros de los juegos fúnebres... y en *Odisea*, informa a Telémaco del paradero de su padre. Las dos referencias negativas que figuran en los epítetos de la epopeya, frente a los numerosos positivos (que hablan de un héroe rubio, favorito de Ares, diestro con la lanza, glorioso, irrefutable, ilustre, valiente, bueno...) se explican por el contexto en que aparecen y son ἐν Δαναοῖσιν ἐλέγχιστον πολεμιστήν (Il. 17.26), *el guerrero más cobarde entre los dánaos*, y, frente a un frecuente δουρικλειτός, *famoso por su lanza*, encontramos un μαλθακὸς αἰχμητής (Il. 17.588), *flajo lancero*, que, creemos, contiene irónicas connotaciones sexuales formuladas por Apolo al recriminar a Héctor que Menelao se llevara el cuerpo de Patroclo.” (González Delgado 2015: 295).

En ambas obras la imagen de Menelao no puede ser más negativa; no sólo obliga a su hermano a traer a su sobrina para que sea sacrificada e impide que llegue la segunda misiva a palacio, sino que también intenta matar a Andrómaca y a su hijo y se va sin resolver el conflicto cuando Peleo le increpa (sólo exige que Andrómaca sea castigada) –como en *Orestes*, su figura decepciona por su actitud cobarde. Eurípides, por tanto, presta atención a este personaje y le dota de voz, aunque su valoración varía de unas obras a otras (frente a éstas, en *Helena* su imagen es positiva).¹⁹¹¹

Helena de Eurípides marca un punto de inflexión na visión xeralmente negativa que, como acabamos de ver, o xénero trágico esboza do personaxe. Nesta traxedia, peculiar polo seu fondo e forma e caracterizada polo un final feliz¹⁹¹² tan propio da literatura que anticipa a novela grega¹⁹¹³, amósase a un Menelao que, en palabras de Antonio Villarrubia (1986), “siente una gran compasión por los suyos, es capaz de descender de categoría social ante la necesidad de sus compañeros, es el fiel esposo de la fiel Helena, y posee además valentía y fortaleza de carácter¹⁹¹⁴”. *Helena* explota o dramatismo dun fatal malentendido ao tempo que pon en escena unha nova peripecia para uns esposos que se reencontran despois de tantos anos: unha vez producida a anagnórise e logo de comprobar que a Helena que Menelao atopa en Exipto é realmente a súa esposa, ambos planean unha difícil fuxida para a que deben enfrontarse con Teoclímeno, fillo do falecido rei Proteo (que protexeu a Helena durante o longo período de guerra nos seus dominios) e que desexa converter á raíña espartana na súa esposa. A complicidade da princesa e profetisa Teónoe vólvese crucial para o cumprimento desta misión, na que non faltan enganos nin artificios, e a trama resólvese coa partida dos protagonistas a bordo dunha nave pensada para as honras fúnebres dun Menelao supostamente falecido, pero que en realidade se oculta baixo o aspecto dun desventurado náufrago. Este descóbrese ao tomar o control do barco e logra escapar con Helena mentres Teoclímeno, advertido da evasión por un mensaxeiro, trata de matar a Teónoe. Porén, a intervención final dos Dioscuros impide este derramamento de sangue e vaticina a divinización de Helena e Menelao.

Na obra de Manuel Lourenzo, achamos a Menelao nun momento moi concreto da súa chegada a Exipto, sabedor xa de que a verdadeira Helena está alí e cheo de dúbidas e incertezas sobre o que debe facer para recuperar á súa amada e regresar ao seu fogar despois dunha longa contenda agora carente de todo sentido, ideas que tamén subxacían ao conflito trágico da *Helena* de Eurípides¹⁹¹⁵ e ás que o autor galego dá unha nova volta.

¹⁹¹¹ Cfr. Villarrubia 1986: 53-6.

¹⁹¹² Aínda que algúns autores matizan esta cuestión: “But are the tragedies in which no death or disaster occurs to be described as ‘happy’? *Helen* and *Iphigenia*, as their detractors frequently note, have ostensibly ‘happy’ endings, in that the heroines and their rescuers all get away from their places of captivity and (literally) sail off into the sunset; but I would argue that few audience members would have failed to be deeply disturbed by the events leading up to these conclusions, the strangely unsatisfying nature of the imposed ‘resolutions’ and the worrying implications of what they had seen. No main character dies in *Helen* or *Iphigenia*, but the threat of death, and of familial murder, is real enough; and lots of minor characters die at the end of *Helen*, which I believe we are meant to take seriously. A properly ‘happy’ ending is what one finds at the end of a Savoy Opera, a P. G. Wodehouse novel or (perhaps) a Shakespearean ‘comedy’, where all the characters are thoroughly contented and there is a marriage or a party of some kind. Some Aristophanic comedies have happy endings of this type, but not all – *Clouds*, for example, disintegrates into arson and violence– so it cannot be said without reservation that comedy’s endings are all ‘happy’” (Wright 2005: 37).

¹⁹¹³ Vid. Calvo Martínez 2003: 35-51; Quijada Sagredo 2011.

¹⁹¹⁴ *Ibid.* 55.

¹⁹¹⁵ O descubrimento da verdade por parte de Menelao na *Helena* de Eurípides implica a invalidación dos seus triunfos heroicos anteriores, feito que se simboliza na aparencia farrapenta do atrida: “Numa primeira instância, o acentuado contraste entre indumentaria e cenário sugerem a tibieza de um guerreiro cuja glória passada se reduz a um discurso de auto-elogio, frágil ante a evidência da miséria presente. Sob esta perspectiva, os andraxes de Menelau sño apenas a materializaçõ do seu carácter, que uma fama vñ e infundada durante anos ocultara. Despojado das espléndidas vestes e luxos de outrora, o Atrida revela-se agora na sua essência, deixando cair a máscara do comandante exemplar –uma ilusjõ que a lembrança dos feitos passados procura

3.29.3. Estrutura e liñas argumentais

Na súa reelaboración dos feitos narrados na *Helena* euripídea, Manuel Lourenzo prescinde da maioría dos personaxes que interviñan naquela obra, incluída a propia Helena¹⁹¹⁶. O protagonismo de Menelao nesta reescrita é total aínda que compartido cun soldado que o acompaña ante a “explanada diante do pazo real¹⁹¹⁷” na illa de Faro, en Exipto.

A obra, moi breve, consta dun único acto (Lourenzo 2007a: 49-59). Menelao e o seu soldado atópanse antes as portas do pazo real, á que o soldado vai chamar ata que o vacilante rei de Esparta o detén. Ambos personaxes inician un diálogo no que se trazan os aspectos fundamentais do conflito trágico (ibid. 50):

Menelao

A guerra hai sete anos que acabou. Os mesmos que levamos nós sen rumbo, a navegar.

Soldado

Ese episodio, felizmente, foi concluído. Hoxe tocamos terra firme. A illa de Faro, en terra exipcia. E esta é a casa do vello rei Proteo.

Menelao

Informácheste ben? Non dixeron que o vello rei morrera?

Soldado

Agora manda un fillo, Teoclímeno. Que herdará do pai a protección da verdadeira Helena. E digo eu que herdará pois normal é que os fillos herden dos pais as obrigas, así como as propiedades.

Menelao

Normal. Quen sabe o que é normal, nestes días? Será normal que unha muller exista e non exista? Que a orixinal viva en Exipto e que unha réplica, no entanto, teña sido raptada por Paris e rescatada en Troia despois de dez anos de guerra? Quen está a falar de normalidade?

Soldado

Non te aflixas, señor. A muller de mentira esfumouse. Agora tes que pór o teu empeño en recuperar a verdadeira.

Menelao

Viaxei coa primeira sete anos e mesmo chegara a perdoala por unha infidelidade que agora resulta que non houbo.

Menelao e o soldado invisten sete anos nunha travesía marítima que comeza após a fin da guerra de Troia na procura da verdadeira Helena, pois o rapto levado a cabo por Paris non foi á esposa

manter viva. A situación de Menelau afígura-se, sob esta perspectiva, inversa à de Helena: enquanto a Tindárida está cada vez máis próxima de recuperar o bom nome, o herói vè progressivamente apagar-se o brillo da glória alcanzada em Tróia, um espaço dominado pelo engano e pela ilusión. No entanto, se considerarmos a problemática filosófica subjacente à intriga, verificaremos que as consecuencias a extrair dos monólogos de Helena e Menelau são rigorosamente coincidentes: por um lado, o ser distingue-se do nome; por outro, a exterioridade confunde-se não raras vezes com a interioridade, explicando a impossibilidade de uma perfeita distinção entre o verdadeiro e o aparente. Mas a oposição que se verifica entre o opulento palácio egípcio, imagem das grandiosas muralhas de Ílion, e os modestos farrapos de naufrago envergados pelo rei de Esparta oferece ainda uma outra possibilidade de leitura, concordante com o ponto de vista do próprio Menelau. Na óptica do herói, a aparência de naufrago encobriria apenas a virtude que o tornara célebre como conquistador de Tróia. Assim, ao contrário de Helena, que procura demonstrar o dissídio existente entre o nome e o ser, Menelau reivindica uma identificação entre a fama (*onoma*) alcanzada no passado e o seu verdadeiro valor (*pragma*). Em ambos os casos, porém, a aparência vem a revelar-se um óbice ao reconhecimento.” (Oliveira 2015: 46-7). Cfr. Meltzer 1994: 234-55.

¹⁹¹⁶ Desaparecen, entre outros, Teucro, Teoclímeno, Teónoe, os dous mensaxeiros, os Dioscuros ou o coro de mulleres gregas cativas.

¹⁹¹⁷ Lourenzo 2007a: 49.

do rei espartano senón a unha ilusión, unha pantasma creada por Hera, ofendida pola resolución do xuízo de Paris (ibid. 51):

Houbo engano. E negalo sería negar os deuses. Ou, mellor dito, as deusas. Pois o engano de Helena naceu dunha tenzón sobre cal delas era a máis fermosa. E sendo Paris o xuíz, Afrodita premioulle a súa designación dándolle como presente a Helena. Ao que Hera, zangada, replicou, substituíndo a túa esposa por unha má imitación.

Menelao, tan enganado coma o raptor da falsa Helena, vai a Troia a resolver o conflito pola forza (“A imitación era perfecta. Lembra que fixemos unha guerra para a recuperarmos.¹⁹¹⁸”). Só cando a Helena que traen de Troia se esfuma se decata de que aquela non era a súa muller (“A túa esposa esfumouse [...] A xente de verdade non se esfuma.¹⁹¹⁹”), motivo polo que Menelao se propón recuperar á real (“Se unha vez libertamos a falsa Helena, no presente é a verdadeira a que clama por nos.¹⁹²⁰”).

Porén, o atrida resístese a permitir que o soldado pete á porta do pazo, malia que este último comparte o seu desacougo acerca de Teoclímeno, actualmente responsable da seguridade de Helena (ibid. 53-4):

Soldado

De quen non me fio é dese Teoclímeno, que ten sona de mullerengo. E se finalmente se negase a devolver Helena?

Menelao

O propio Hermes foi quen a entregou ao rei de Faro, para que a preservase de todos os males.

Soldado

Entregouna ao rei morto, non ao rei vixente.

Menelao

Tanto desconfías de Teoclímeno?

Soldado

Disque non é un modelo como rei nin como home.

O soldado tamén insinúa que “esta demora túa en procederes puidera ser interpretada como un sinal de covardía¹⁹²¹” pero Menelao replica que “isto non é un acto bélico. E a miña dignidade obrígame a actuar con parsimonia. Nomeadamente cando vou falar cun rei.¹⁹²²” Neste intre Menelao afirma ter escoitado a voz de Helena, facendo que a súa memoria regrese unha vez máis á descuberta do engano que tanto o mortifica e que trouxo tan funestas consecuencias por un capricho divino (ibid. 56):

Menelao

Emprendermos unha guerra para recuperarmos a muller que logo resultou non ser a verdadeira, non parece moi sensato. Ás veces penso que os deuses disfrutan véndonos sufrir.

Soldado

Consola pensar que Paris non posúe Helena, que fose dono apenas do seu nome.

¹⁹¹⁸ Ibid. 51.

¹⁹¹⁹ Ibid. 51.

¹⁹²⁰ Ibid. 51.

¹⁹²¹ Ibid. 54.

¹⁹²² Ibid. 55.

Menelao

El levou un fantasma, eu naveguei sen rumbo polos mares ao longo de sete anos en compañía doutro fantasma. E agora os deuses dinme que hai unha Helena real. Que a miña esposa non estivo en Troia.

Soldado

A verdadeira non estivo, é certo.

Menelao

E porén, nós fixemos unha guerra.

Soldado

Quen sabía a verdade, naquela altura?

Menelao

Quen podía sabelo, senón eles?

O soldado segue instando ao seu señor a que lle permita chamar á porta do pazo para anunciálo e que poida reclamar á verdadeira Helena (“Os casteláns deben saber quen é o guerreiro que teñen ás portas.¹⁹²³”), mais Menelao, que cada vez semella máis apesarado, apenas pode verse como heroe e guerreiro estando “famentos e cubertos de farrapos”, pois “sete anos no mar, á deriva, tornáronnos dous mariñeiros pobres¹⁹²⁴”. Por última vez, asistimos a un intento frustrado por parte do soldado para petar á porta, dado que agora Menelao dubida ata da súa propia existencia (ibid. 57-8):

Menelao

Mais antes debes comprobar se estou aquí, realmente.

Soldado

Como, meu señor?

Menelao

Se estou aquí. Se son de certo Menelao, rei de Esparta, ou unha simple sombra faladora.

Soldado

Ti es Menelao, señor. Estou certo.

Menelao

Como eu o estaba da Helena que se desfíxo?

Soldado

Ti es Menelao. Loitei contigo en Troia. Coñezo ben o teu xesto, o teu xorne. Terás para alá de cincuenta anos. Certamente es o invicto Menelao, rei de Esparta, irmán de Agamenón, o comandante en xefe dos aqueos, conquistador de Troia.

Menelao

Como podes ter esa certeza?

Soldado

Eu non sei máis que o que todo o mundo sabe. O que me desorienta é que me fagas esa clase de preguntas. É que non estás ben da cabeza? Mareoute o acontecido con Helena? Non me estraña. Foron moitas emocións para quen xa non é un rapaz. Non importa. Confía nos teus homes. Podes contar comigo. Eternamente. Ti permíteme anunciarte, e verás como logo reaxen eses bárbaros. Direi: abride a Menelao, e as portas caerán enteiras aos teus pés.

Só cando Menelao observa no seu soldado o pleno convencemento de que el é o auténtico rei de Esparta e non unha simple proxección do mesmo, accede a que pete á porta para recuperar a Helena, momento no que finaliza a obra cun desenlace moi aberto (“Orgulloso, o Soldado

¹⁹²³ Ibid. 57.

¹⁹²⁴ Ibid. 57.

lánzase a petar na porta. No entanto, Menelao, con parsimonia e unha certa afectación, axusta o cinto e pon un xesto grave.¹⁹²⁵”).

3.29.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

Manuel Lourenzo recrea en *Menelao Aflito* os instantes previos á entrada de Menelao no pazo do rei exipcio Proteo para reencontrarse con Helena, coa verdadeira Helena que nunca chegou a ir a Troia. A diferenza do que sucedía no hipotexto eurípideo, o Menelao da peza galega xa é consciente de que a Helena que trouxo consigo de Troia non é máis ca unha proxección, un εἶδωλον, antes de acudir ao pazo real, motivo polo que chama ás portas do pazo directamente para reclamar a Helena e non para pedir axuda após recalar como náufrago con toda a súa expedición na illa de Faros¹⁹²⁶. Lourenzo apunta unha vez máis á economía dramática e á optimización de recursos: o epicentro do conflito trágico constitúe unha nimia decisión (petar ou non petar ás portas do pazo) cargada de simbolismo e que Menelao, lonxe de ser o resolto e belicoso guerreiro capaz de iniciar unha gran guerra por recuperar á súa muller, se resiste a tomar. As dúbidas e as inseguridades acosan ao atrida, melancólico e atrapado nunha encrucillada existencial na que o seu heroísmo se pon en cuestión.

Lourenzo pon en escena a un Menelao moi próximo ao que esbozou no seu día Eurípides, dotado dunha serie de innovadoras características que supoñen un revulsivo no tratamento trágico do personaxe: o Menelao humanizado¹⁹²⁷, que chega a Exipto como un náufrago despois de errar polos mares no camiño de regreso á súa patria e que se resiste a descubrir definitivamente unha verdade que poida impugnar toda unha vida de proezas heroicas¹⁹²⁸ mantense case idéntico na obra do noso dramaturgo. Talvez a principal achega de Lourenzo á recaracterización do heroe sexa a aflicción que xa dende o mesmo título nos indica que estamos ante un Menelao máis melancólico e abatido polas penosas circunstancias que o levan a unha guerra inútil (“Emprendermos unha guerra para recuperarmos a muller que logo resultou non

¹⁹²⁵ Ibid. 59.

¹⁹²⁶ Vid. Eur. *Hel.* vv. 386-514.

¹⁹²⁷ “O traço realista com que Eurípides recria a figura do Atrida não colabora necessariamente, como pretende Blacklock, no aviltamento e ridicularização da personagem; antes realça a faceta humana do guerreiro, cuja sensibilidade se sobrepõe à máscara de euandria envergada pelos heróis de Homero, em que a tragédia por norma colhia inspiração. Um agudo entendimento da psicologia humana, consensualmente reconhecido a Eurípides, bastaria, assim, para justificar a divagação nostálgica do rei de Esparta, que compensa com uma reconfortante lembrança dos tempos de glória a humilhação de que é vítima por parte da velha egípcia. Idêntica explicação têm as lágrimas de Menelau que, bem expressivas da dimensão do pathos experimentado, o irmanam em sofrimento com a protagonista, num reforço do paralelo estabelecido ao longo da acção entre ambos os heróis.” (Oliveira 2015: 81-2).

¹⁹²⁸ “Para Menelau, admitir que se encontra diante da verdadeira Helena significa reduzir o seu passado a uma ilusão e assumir a vanidade da guerra que o tornara célebre. Assim, enquanto a Tindária persegue a verdade com o objectivo de reabilitar o nome infame, Menelau evita-a a todo o custo, receoso de perder a fama alcançada. Sem mais argumentos para contrapor à incómoda realidade com que é confrontado, o Atrida despede-se apressadamente da mulher que diz «tão semelhante a Helena» (591), repetindo os votos de felicidade já formulados por Teucro. Não é, pois, a ameaça constituída pelo rei local que o afasta, como ao compatriota, das portas do palácio junto das quais procurara auxílio, mas o receio de perder a glória alcançada em Tróia que o leva a esquecer o seu propósito inicial. De facto, a verdade reconhecida pela heroína parece não ter força para suplantar uma ilusão da qual Menelau não pretende apartar-se. O impasse criado pela própria natureza incognoscível da verdade apenas se resolve com a chegada do anónimo servo de Menelau que inadvertidamente vem revelar a real identidade de Helena. A esta personagem, representante de todas as vítimas anónimas de Tróia, caberá, assim, reproduzir as palavras dirigidas pelo *eidolon* aos companheiros de Menelau, antes de evolar-se nos ares. No seu relato, todos os sofrimentos vividos em Ílion se mostram inúteis, porque causados por uma volátil ilusão que todos acreditavam tratar-se de Helena. A reflexão filosófica é, deste modo, articulada com uma perspectiva humanista da guerra, que se contrapõe à visão heróica consagrada na epopeia de Homero. Afinal, esta fusão do espectro de Helena com o éter, matéria de que fora gerado, é claramente sugestiva da inaniidade dos motivos que haviam estado na origem do confronto. Por outro lado, ao deixar a gruta para elevar-se no céu, o fantasma descreve o movimento das trevas para a luz ou do engano para o conhecimento, que tem lugar na história dos heróis. Com a extinção do *eidolon*, que consubstancia as falsas crenças (611) e rumores (614) em torno do seu nome, a verdadeira Helena recupera, então, a existência de que fora em tempos privada pelas maquinações da deusa (610).” (ibid. 51-2)

ser a verdadeira non parece moi sensato.¹⁹²⁹”), polo temor que lle infunde admitir a realidade (“Certamente, o camiño da verdade é sinuoso.¹⁹³⁰”), polas consecuencias da caprichosa vontade divina, da que se considera vítima¹⁹³¹ (“Os deuses sempre encontran un camiño para o inesperado. Mentiría se non dixese que estou confuso.¹⁹³²”), e polas incertezas respecto á súa propia existencia (“E se eu non fose Menelao, mais só o meu nome, unha aparencia?¹⁹³³”).

No que respecta ao soldado de Menelao, estamos ante unha creación plenamente orixinal de Lourenzo. Aínda que nun principio podería pensarse nel coma un trasunto do mensaxeiro aqueo que lle comunica a Menelao a repentina desaparición da pantasma de Helena (que crían a verdadeira)¹⁹³⁴, apenas garda relación con este personaxe do hipotexto eurípideo, alén de que sexa servidor de Menelao. O soldado acompaña ao atrida ás portas do pazo de Proteo dende o principio mesmo da obra, podendo supoñer que o propio Menelao tamén é testemuña do esvaecemento do εἶδωλον de Helena¹⁹³⁵, momento no que os deuses lles revelan o paradiro da auténtica raíña de Esparta¹⁹³⁶. O soldado actúa como un contrapunto de Menelao, unha sorte de conciencia externa que lle lembra o seu deber heroico, do que o seu amo dubida constantemente (“Esta demora túa en procederes puidera ser interpretada como un sinal de covardía.¹⁹³⁷ [...] “Agora estamos a dous pasos de recuperarmos a túa esposa para sempre.¹⁹³⁸ [...] Un rei non debe censurarse.” [...] “Vestido ou nu, sempre terás un porte real.¹⁹³⁹”).

Menelao Aflito reinterpreta a *Helena* de Eurípides dende a posición e o punto de vista de Menelao, reconvertido no heroe tráxico de protagonismo case absoluto que dificilmente logrou ser na traxedia grega. Mais iso non significa que Manuel Lourenzo non proceda a unha reescrita impregnada de clasicismo na que se manteñen algúns dos aspectos máis característicos do hipotexto de referencia e do propio xénero no que se insire. O mito non chega a aparecer plenamente secularizado, pois consérvase o elemento divino e sobrenatural como causa principal das coitas dos nosos protagonistas: unha deusa, Hera, intercambia á verdadeira Helena coa falsa Helena e os deuses son, polo tanto, os principais instigadores do conflito bélico en Troia (“Houbo engano. E negalo sería negar os deuses. Ou, mellor dito, as deusas. Pois o engano de Helena naceu dunha tenzón sobre cal delas era a máis fermosa. [...] Hera, zangada, replicou, substituíndo a túa esposa por unha má imitación.¹⁹⁴⁰”). Os deuses exercen unha gran influencia sobre os nosos protagonistas sen chegar a ter unha presenza activa no drama como personaxes, mais non se detén aquí o contacto con Eurípides, aínda máis palpable nas escasas pasaxes que acusan unha intertextualidade directa coa *Helena* e que nos remiten tanto á tortuosa relación dos protagonistas coas divindades (“Hera fíxome unha copia para que Paris non me

¹⁹²⁹ Lourenzo 2007a: 56.

¹⁹³⁰ Ibid. 56.

¹⁹³¹ “Vítimas do capricho dos deuses, ou, em última análise, de uma ilus̃o, ambas as personagens [Helena e Menelao] ilustram cabalmente a impotência do homem face a uma realidade que ño pode com clareza conhecer e, logo, dominar. Assim, longe da pátria, destituídos da verdadeira identidade, reduzidos a servos ou a mendigos, à mercê da misericórdia ou dos desmandos de reis bárbaros, os soberanos de Esparta, caídos em desgraça (417-19), mais depressa suscitariam o terror e a piedade do que o riso no seio de uma audiência que reconhece na saga dos heróis o trajeto da história recente da Hélade. A própria miss̃o catártica da tragédia parece cumprir-se nesta figuração teatral de uma Grécia fragilizada por inúteis conflitos internos e derrotada pela nebulosa ilus̃o que a riqueza siciliana representara, uma nação onde as mulheres chorariam ainda a perda dos entes queridos em guerras sem sentido e os sobreviventes se vergariam sob uma humilhação indigna das vitórias do passado.” (Oliveira 2015: 82).

¹⁹³² Lourenzo 2007a: 51.

¹⁹³³ Ibid. 59.

¹⁹³⁴ Vid. Eur. *Hel.* vv. 597-624.

¹⁹³⁵ Vid. Lourenzo 2007a: 50-1.

¹⁹³⁶ Vid. *ibid.* 56.

¹⁹³⁷ Ibid. 54.

¹⁹³⁸ Ibid. 56.

¹⁹³⁹ Ibid. 57.

¹⁹⁴⁰ Ibid. 51.

posuise.¹⁹⁴¹) como ao contraste entre o mundo heleno e o mundo bárbaro, que era un dos eixes ideolóxicos centrais do drama antigo¹⁹⁴² (“Os bárbaros son todos uns escravos en potencia. [...] Coa única excepción de quen mandar.¹⁹⁴³”).

3.29.5. Recepción e interpretación da obra

Como parte do tríptico *Contos Troianos*, a peza *Menelao Aflito* foi representada e publicada, porén, apenas achamos alusións á mesma no ámbito académico malia estarmos ante unha singular reescrita da *Helena* de Eurípides. A unidade didáctica deseñada por Gloria Rico para a edición de 2007¹⁹⁴⁴, que elabora unha lectura didáctica para a devandita triloxía dramática de Manuel Lourenzo, céntrase exclusivamente nos antecedentes da épica homérica sen que se aprecie ningunha mención ao teatro antigo como a principal fonte da reelaboración do noso dramaturgo.

Mais o certo é que *Menelao Aflito* asume gran parte das innovacións que Eurípides incorpora ao mito e fai propia a súa versión do mesmo, convertendo a Menelao no heroe tráxico que non foi no marco dunha historia que reproduce o esquema argumental do hipotexto eurípideo: Helena nunca foi a Troia e nunca traizoou ao seu esposo, senón que foi unha vítima máis dos caprichosos designios divinos de Hera, que consegue que Paris leve con el unha pantasma, un εἶδωλον de Helena mentres o deus Hermes envía á real e verdadeira Helena á illa de Faros baixo a protección do rei Proteo. Este engano e as súas infaustas consecuencias (a empresa bélica contra Troia) serven a Manuel Lourenzo para propoñer posibles novas lecturas do mito, incluíndo unha probable mensaxe pacifista.

Ao longo do seu único e moi breve acto, *Menelao Aflito* presenta a un heroe desprendido da súa grandeza pretérita, inseguro de si mesmo e dos seus logros, tan próximo á descuberta dunha verdade tranquilizadora como á perda do κλέος acadado no campo de batalla e un xoguete máis da antolladiza vontade divina. O Menelao de Manuel Lourenzo enfróntanos unha vez máis co lado máis humano do heroe tráxico e confronta as coitas do remoto pasado mítico coas dun momento actual que se mira no espello dos clásicos para un exercicio de autorreflexión: os desastres da guerra, a insignificancia das desgrazas humanas (e do propio ser humano fronte a outras forzas superiores a el), os dilemas que comporta unha existencia enigmática e fútil, etc. son problemáticas que habitan no texto dramático de Lourenzo e que convidan a facer unha nova interpretación dun mitema cuxa transcendencia a miúdo se viu infravalorada¹⁹⁴⁵ pero que recobra todo o seu sentido tráxico da man do autor galego.

¹⁹⁴¹ Vid. Eur. *Hel.* vv. 675-83.

¹⁹⁴² Vid. Segal 1971: 553-614; Wright 2005: 177-202.

¹⁹⁴³ Vid. Eur. *Hel.* v. 276.

¹⁹⁴⁴ Vid. Rico 2007: 63-78.

¹⁹⁴⁵ Así o podemos comprobar na longa relación de críticas e opinións que recolle Antonio Tovar no seu estudo sobre a *Helena* de Eurípides: “Tenemos que confesar, en primer lugar, que la *Helena* no es una obra maestra, y si tuviéramos que seleccionar las cuatro o las siete mejores piezas de Eurípides, seguramente que no la incluiríamos. Los críticos han sido a veces duros con ella. Así H. van Herwerden, uno de los más autorizados editores de Eurípides en el siglo pasado, dice de ella que es *deteriorum fabularum Euripidis non optima*. G. Murray, al juzgar esta "pieza romántica", la considera una "rather brilliant failure" y explica la mezcla de hábiles recursos escénicos y violaciones del mito que le permiten concluir que "it is hard to say what exactly is wrong with the *Helena*". Otro crítico concede que "the whole play, indeed, is composed of thrills, usually bogus, and therefore amusing", pero en otra obra suya señala las inconsecuencias, la mala construcción de escenas como la de la llegada de Teucro, la increíble y ridícula torpeza de Teoclimeno, la frivolidad con que Teónoe se jacta de poder, ella, resolver un conflicto entre las diosas; de todo ello resulta que el drama es un "farrago of fairy-tale and false sentiment", y así G. Norwood concluye que "the *Helen* is not serious", lo que evidentemente es negarle su carácter trágico. De la misma opinión es Albin Lesky: en esta pieza ni los humanos tratan de oponerse a los dioses, ni se les impone trágicamente un destino, ni se sienten lejos de los dioses o abandonados en una situación trágica. Realmente no es una tragedia. Así lo dicen muchos autores. Pero tal vez por eso mismo, o por cambios en el gusto, o por llevar las cosas más allá de las fronteras de lo paradójico, encontramos opiniones contrarias. "Feliz combinación de elementos...: aventura, azar, psicología conmovedora, invención lírica y decorativa", tales son las notas que André Rivier halla en *Helena*, drama que "presenta lo novelesco de Eurípides en toda su pureza". No muy diferente es el

3.29.6. Conclusións

Menelao Aflito forma parte do espectáculo *Contos Troianos*, un conxunto de obras de curta extensión que revisitan os mitos do ciclo troiano cunha intencionalidade didáctica e divulgativa pola que se busca achegar os clásicos grecolatinos ás novas xeracións a través de novas propostas dramáticas. Mais esta breve peza dramática, que reescribe a *Helena* de Eurípides, válese do material de partida para ofrecer novos puntos de vista e novas lecturas sobre un mito frecuentemente analizado como frívolo e insubstancial. Para isto, céntrase na figura de Menelao, un personaxe de escaso rendemento dramático na historia do xénero trágico, reformulando a esencia do conflito trágico pero sen perder de vista os seus aspectos clave.

3.30. DESPOIS DO TEMPORAL (2007) DE MANUEL LOURENZO

3.30.1. Introducción: a obra e o seu contexto

Despois do temporal é a última e máis rompedora achega de Manuel Lourenzo (1943) ao mito dos amores de Fedra e Hipólito, un dos máis tratados polo autor ao longo da súa dilatada traxectoria como dramaturgo: no conxunto da súa obra achamos ata catro reelaboracións baseadas nas traxedias de Eurípides (*Romería ás covas do demo* e *Hipólito*) e Séneca (*Fedra*) ou produto dunha libre interpretación do mito e das súas versións literarias clásicas, como é o caso da obra que nos ocupa neste epígrafe.

Aínda que escrita en 2007, *Despois do temporal* non se publica ata o ano 2009¹⁹⁴⁶, sendo incluída no mesmo volume no que tamén sae do prelo *Medea dos fuxidos*, titulado *Medea dos fuxidos e outras pezas* e que, en palabras do propio autor, é unha “colección dos seus delirios máis frecuentes...”¹⁹⁴⁷. Esta recompilación dramática, que abrangue varias pezas ata ese momento inéditas de Lourenzo, cínquese a un criterio de selección que o noso dramaturgo xulga desigual (Lourenzo 2009: 9):

Este libriño, como o lector advertirá, non é fillo dunha única xema, mais tampouco unha escolla realizada sen criterio ningún. O criterio existe e é, saltando as distancias da escrita entre unhas pezas e outras, a “rareza” de cada unha delas a respecto do que o autor considera como o seu propio canon.

Por este motivo, Lourenzo asegura sentir un certo estrañamento coas obras que compoñen a devandita escolma, incluída *Despois do temporal* (“Tampouco me dei moi ben coa recente

juicio de Günther Zuntz: "La pieza descuella, παύριον tan ligero como profundo, danza etérea sobre el abismo". Y el mismo estudioso no duda en calificarla de "pieza brillantísima". Reginald B. Appleton recuerda que ha sido apropiadamente comparada con el *Sueño de una noche de verano*. A. Y. Campbell, al frente de una edición muy personal en esta "comedia romántica" ve "la más feliz, la más alegre de todas las tragedias de Eurípides". Algunos críticos recientes encuentran incluso, por debajo de lo novelesco, sería descripción de lo psicológico y de lo humano; y descubren comparando obras tardías de Shakespeare, como *Medida por medida* y *Cuento de invierno*, que *Helena* es "an experiment in a new sort of comedy in which a romantic plot is used as an excuse for the poetic expression of philosophical ideas". Desde luego que nadie suscribiría hoy integralmente el entusiasmo con que grandes neoclásicos alemanes, como Wieland y Augusto W. von Schlegel saludaban a la *Helena*, respectivamente, como algo que, especialmente en el diálogo entre Menelao y la heroína, llegaba a lo sublime y debía "hacer en los espectadores un efecto cual quizá ninguna otra tragedia que yo conozca", y como "die belustigendste aller Tragödien". Que las opiniones favorables son exageradas parece probado por el hecho de que *Helena* no fue escogida por los críticos o los maestros de literatura de la Antigüedad que al entrar la Edad Media habían hecho la selección. Con todas sus limitaciones, los críticos supieron, en su edición de siete tragedias escogidas de Sófocles o de Esquilo, darnos una imagen bastante completa de aquellos gigantes de la poesía. En el caso de Eurípides parece que, además de las nueve o diez tragedias escogidas, por una feliz casualidad se conservaron otras cuantas que eran parte de una edición de obras completas. Así es como ha llegado a nosotros la *Helena*, junto con *Electra*, *Heraclides* y los *Heraclidas*, *Ion*, las dos *Ifigenias* y las *Suplicantes*." (Tovar 1966: 110-3).

¹⁹⁴⁶ Vid. *ibid.* 9.

¹⁹⁴⁷ *Ibid.* 9.

Despois do temporal (2007), que desvestín de toda cortesía cando advertín que Tania (Fedra) non era tal Fedra para Hipólito (Helio), senón que todo ía do revés, por vontade exclusiva deles dous...¹⁹⁴⁸). Non constan representacións da obra.

3.30.2. O tema na tradición

Sendo esta a cuarta incursión dramática de Manuel Lourenzo na historia dos tráxicos amores de Hipólito e Fedra, pouco podemos engadir neste apartado sobre as orixes e a tradición literaria dun mito tan versátil para o autor do Valadouro. *Despois do temporal* ofrece unha ollada moi diferente para un mitema cuxa base argumental se extrae das traxedias de Eurípides (*Hipólito*) e Séneca (*Fedra*), non tanto polas pegadas que poidamos achar de ambos hipotextos na presente obra senón pola influencia pretérita que estes mesmos textos exerceron nas outras tres achegas de Lourenzo ao tema. Como ben lembra María Teresa Amado Rodríguez no seu estudo sobre o drama que nos ocupa (2018a: 37),

Las cuatro reescrituras del mito de Fedra e Hipólito nos permiten constatar [...] cómo el autor a la hora de transformar el mito es capaz de ir renunciando a distintos elementos del mismo, hasta llegar a prescindir, en la última, de lo esencial, creando una versión subvertida de la historia y de unos héroes que no conservan ni los rasgos que los identificaban y singularizaban, a pesar de lo cual son perfectamente reconocibles. Por eso, aunque las tres primeras versiones han sido estudiadas por diversos autores y a ellos nos remitiremos para un conocimiento profundo de las mismas, creemos necesario hacer alguna consideración sobre ellas estableciendo una comparación de los elementos básicos de las mismas como punto de partida para nuestro estudio. La tradición plantea esta historia como un conflicto sin solución. El plano mítico de Afrodita, al que pertenece Fedra, es opuesto al de Ártemis, en el que se encuadra Hipólito, y de la imposibilidad de reconciliación entre ambos deriva su carácter trágico. En las versiones clásicas del mito el joven se mantenía firme ante la pasión arrolladora de la madrastra, aunque cada autor luego opte por destacar más o menos a uno o a otro protagonista, adorne a la reina con más o menos dosis de pudor y al joven con más o menos ὄβρις y varíe el grado de complicidad y simpatía de los personajes secundarios con los principales. Las dos piezas clásicas que tratan la historia, *Hipólito* de Eurípides y *Fedra* de Séneca, bien conocidas por Manuel Lourenzo, quien trabaja directamente sobre los textos de los autores grecolatinos para sus recreaciones, son el hipotexto de sus cuatro versiones, transformado con distintas técnicas que lo alejan más o menos de los originales.

3.30.3. Estrutura e liñas argumentais

A obra de Manuel Lourenzo defínese como unha “comedia en tres actos¹⁹⁴⁹” na que interveñen catro personaxes: os irmáns Paula e Helio, Tania, a madrastra, e Bruno, parella sentimental de Paula. O primeiro acto (Lourenzo 2009: 82-103) consta de nove escenas nas que se esbozan as principais liñas do conflito entre os nosos protagonistas: Damián, cabeza de familia e empresario da construción antano emigrado nos Estados Unidos, morre deixando á súa esposa Tania e aos seus fillos Helio e Paula (dos que Tania é madrastra) nunha complicada situación familiar. Na conversa inicial entre Paula e Tania ponse o foco nas relacións entre os membros desta familia marcada pola ausencia dunha nai (“Eu non lembro para nada a miña nai carnal. Pariunos e marchou con outro. [...] E meu pai nunca nos quixo falar dela.¹⁹⁵⁰”) e as

¹⁹⁴⁸ Ibid. 9.

¹⁹⁴⁹ Lourenzo 2009: [79].

¹⁹⁵⁰ Ibid. 84.

envexas entre irmáns (“Eu nunca fun a nena do papá, ben o sabes. El só fala con Helio.¹⁹⁵¹”), mesmo chegando a insinuarse un reparto da herdanza favorecedor ao irmán varón, Helio, quen, a ollos de Paula, sempre foi o preferido de Damián malia non ter demostrado nada na vida agás a súa astucia e capacidade para convencer (ibid. 88-9):

PAULA

Que Helio tentará seducir o meu mozo coas súas trolas. Igual que enganou a papá para que lle cedese a finca da Azoreira, co muíño e todas as dependencias.

TANIA

Muller, enganar...

PAULA

É a palabra correcta. Enredouno con números. Presentoulle un tremendo negocio coa ampliación das cortes e das outras dependencias... Ti ben sabes, que o coñeces...

[...]

TANIA

Paréceme que es inxusta con Helio. Teu irmán traballa arreo. Niso imita ao voso pai.

PAULA

En nada. Meu pai era un home ríxido.

TANIA

Helio tamén é serio nos negocios...

PAULA

Agudo como o azor, pronto ha caer sobre a súa presa...

TANIA

Es inxusta con el.

PAULA

E ti, unha incauta. Non ves como se puxo a gastar o diñeiro da herdanza? De pouco lle valeron a meu pai as previsións. Tíñao moi idealizado. Dos meus fillos, dicía, o varón é intelixente e arriscado, e a mociña moi fermosa... Eu non lle pedía nada, só que me considerase.

Paula tamén se amosa receosa coa relación entre o seu irmán e o seu mozo (“Desde a morte de Damián non viven o un sen o outro. Pregúntome o que terán que se contar. Porque máis diferentes non podían ser...¹⁹⁵²”). Helio e Bruno, este último prometido de Paula e avogado de titulación, tratan de trabar unha boa relación de cuñados durante un paseo a cabalo polo monte e bebendo xenebra, unha escena na que se continúan examinando os motivos das tensións familiares, como ben reflicten as palabras do propio Helio (ibid. 85-6):

Como todos os homes nados na pobreza, meu pai tiña unha fe absoluta no esforzo persoal. E disque ela o empurraba. Miña nai viña de gandeiros. Sabía domar un poldro como un home. El, no entanto, sentía a chamada dos negocios. Soñaba con construír, vender e volta a edificar. E aí foi onde se desencontraron. Deixáronnos a min e a Paula orfos por un tempo... Despois meu pai casou con Tania, que coñecera na cantina do aeroporto, e comprou e restaurou a Casa do Arco para ela... Eu dediqueime á cría de cabalos, na perspectiva dunhas rotas de aventura pola Serra. E Paula... Que che vou dicir de Paula que non saibas? Na Coruña, a loitar, no negocio da decoración...

¹⁹⁵¹ Ibid. 83.

¹⁹⁵² Ibid. 85.

Mentres Helio semella satisfeito cunha vida dedicada ao que máis lle gusta, Bruno láíase de ter escollido unha profesión que detesta (ibid. 90):

Non fixen Dereito por vocación. Todo vén dunha longa tradición familiar. Meu pai e meu avó e o bisavó, e non sei cantos máis... Todos eles, avogados tristes. Esta é unha profesión aborrecida... Cóntoche a de veces que acabei adormecido sobre os libros de Civil? Por iso me neguei a opositar. Xa fixen a carreira, non? Pois a rañala. Non quero mover unha folla que trate de leis ou de recursos... Adeus para sempre. Prefiro dar en funcionario da limpeza. E se a ela non lle importa, levarei as contas do negocio, mais que non me pida que resolva os temas de índole legal...

Bruno bebe en exceso e non é quen de aplacar os ánimos do seu cabalo, feito que lle causa un accidente (“Bruno caeu do cabalo. Xa pedín unha ambulancia! [...] Bruno está bastante ben, non hai por que se preocupar... [...] A culpa foi dunha garrafa de xenebra.¹⁹⁵³”). Esta circunstancia é aproveitada por Tania e Helio para estar a soas e manter un encontro amoroso, posto que manteñen unha relación dende antes de que Damián finase (ibid. 95-7):

TANIA
Lémbroche que son a esposa de teu pai...
HELIO
El xa morreu.
TANIA
Os mortos hai que respetalos.
HELIO
Até cando? [...] Temos que renderlle culto á hipocresía parando de amarnos?
TANIA
Eu tamén o amaba a el. Iso non podes entendelo?
HELIO
Non, ti sempre me amaches a min. A el respectábalo, non máis.
[...]
TANIA
Ti que dis?
HELIO
Ultimamente el levaba unha bolsa para os uriños... E cheiraba. Non era o mesmo home, nin sequera no carácter. Na empresa xa falaban del como do ex xefe, o que lles dera a gañar tantos cartos, mais que agora, coa crise, non sabía para onde botar... Todos querían velo fóra axiña.
TANIA
Non é certo! Como podes dicir esas palabras de teu pai?
HELIO
Penso que ían sendo horas de falar. Xa calei moito en vida do vello, para non contradicilo. Mais agora que necesidade hai de se agochar? Ven comigo á Azoreira!
[...]
TANIA
Con que desculpa?
HELIO
Inventa unha! Que te chamaron de Lugo, do catastro!
TANIA
Hoxe é domingo! Podémonos ver máis tarde!
HELIO

¹⁹⁵³ Ibid. 92-3.

Agora ou nunca! Teño o carro na cancela! Podo levalo un pouco máis abaixo, até a revolta. E metelo entre as silvas, se queres que non nos vexan. Que me dis?

TANIA

Non sei. As silvas vense dende a galería... Mellor, imos un bocado máis embaixo...

Estando Bruno convalescente e nunha conversa con Paula, este insinúa que Tania e Helio teñen unha relación sentimental (ibid. 98-9):

BRUNO

Eses dous andarán por onde poidan...

PAULA

Que é o que queres dicir?

BRUNO

Que aquí, no monte, as cousas van polo seu natural... Todo acontece cando ten de acontecer...

PAULA

Vexo que Helio estivo a darche a conferencia.

BRUNO

Helio non me dixo nada. Fun eu, que me decatéi.

PAULA

Podo saber de que estás a falar?

BRUNO

É normal. A natureza ten a última palabra. Eles estaban destinados...

PAULA

Quen son eles? E destinados a que?

BRUNO

Tania é unha muller nova. E Helio...

PAULA

De que estás a falar? Seica aparvaches? Veña, érguete, que imos ao baño!

Paula, primeiramente incrédula, chama por teléfono a Helio para indagar sobre o asunto, o que incrementa as súas sospeitas. Tamén Tania amosa preocupación con respecto ao grao de coñecemento que a súa fillastra pode ter do asunto (“Para min que o sabe todo...¹⁹⁵⁴”). Paula dispón o inmediato regreso á Coruña, mais aínda queda un novo obstáculo por salvar: Bruno pretende entrar no negocio da construción que Damián lle legou aos seus fillos, o que desata a ira de Paula, que non ve xusto que unha man allea colla parte das rendas do negocio familiar. Porén, Bruno replícalle que a empresa está a punto de entrar en crise e que cómpre facer algo por salvara aínda que haxa que recorrer a prácticas inmorais e/ou ilegais (ibid. 102-3):

BRUNO

[...] Eu só quería tratar con Helio sobre as posibilidades de montar aquí unha empresa equina...

PAULA

Aquí?

BRUNO

Contando coa súa colaboración... Sería como unha prolongación da empresa de teu pai, mais dedicada á explotación turística das bestas...

PAULA

Queres utilizar a empresa de meu pai? E Helio está de acordo?

¹⁹⁵⁴ Ibid. 101.

BRUNO

Aínda non falei con el do asunto... Pensaba facelo despois de...

PAULA

Non te movas. Non tentes nada diso... A empresa do meu pai é dos seus fillos e da súa esposa, en exclusiva! E non imos consentir que a atrapalles!

BRUNO

A construtora está nun apuro... Hai que salvar o que se poida... E unha solución é desviar o capital para unha nova empresa, promotora dos encantos da zona... Teño que falar con Helio. Entramos nun período de crise e estas cousas levan tempo...

Dá comezo o acto segundo (ibid. 106-19), composto por doce escenas nos que se desenvolve o conflito presentado no primeiro acto. Paula e Bruno anuncian o seu compromiso matrimonial e Tania ofrece a casa familiar para celebrar o enlace, idea que Paula rexeita por non considerarse nunca querida por Damián nin polo resto da familia (ibid. 111):

A verdade é que esta nunca foi a miña casa. Xa son adulta para comprender algunhas cousas. Meu pai non me quería. Non me lembro de ter recibido ningunha atención del, nin cando nena nin máis tarde. Axudábame economicamente, iso si. Mandábame cartos ou procurábame unha recomendación, mais nunca me sentín querida. Para el contaba Helio, con toda a súa fachenda. Era home, criaba cabalos, e en calquera momento podía dar un neto cheo de saúde e de encanto salvaxe, coma el... Eu non contaba. Para que valía eu? Era a súa filla externa, a que deixara a casa patrucial, instalándose na Coruña...

Paula cuestiona unha vez máis o reparto da herdanza de Damián (“El deixouche unha renda vitalicia, e iso está ben... Mais a casa patrucial? Esa tiña que ser para os fillos! Ou é que imaxinou que iamos vendela?¹⁹⁵⁵”) e encarga o banquete na “Finca Galea” provocando un desencontro con Tania, que insiste en que a casa é de todos (“Paréceme mal, Paula. Esta é e sempre será a vosa casa!¹⁹⁵⁶”).

Por outra banda, Helio, totalmente despreocupado dun negocio que confía case en exclusiva á xestión de Bruno mentres el só se amosa interesado en vivir o momento, leva ao seu cuñado a probar o seu novo todo terreo mentres este lle insiste en que debe implicarse máis nun proxecto que pode esmorecer axiña (“Cando imos botar as contas dos novos investimentos? O negocio está case traspasado, e aínda non sentamos para falarmos da nova empresa equina de servizos... [...] Para a semana asínanse os papeis...¹⁹⁵⁷”) e non dilapidar os cartos (“Eu non quero meterme nas túas cousas, mais agora o teu diñeiro é meu tamén, comprendes? Formamos unha sociedade. Paula, eu e ti. E non podes dispor alegremente do...¹⁹⁵⁸”). Bruno séntese indisposto, probablemente pola síndrome de abstinencia xa que se destaca que lle gusta beber e que ten tendencias alcohólicas (“Desde a caída do cabalo, sodes todos a mallar no bébedo! Todos empeñados en me tolear!¹⁹⁵⁹”).

En paralelo, as cousas entre Paula e Tania empeoran: fillastra e madrastra discuten acaloradamente acerca da relación da segunda con Helio, que a primeira descobre e que provoca que queira desentenderse tanto da familia como do negocio que aínda os une (ibid. 114-6):

PAULA

¹⁹⁵⁵ Ibid. 112.

¹⁹⁵⁶ Ibid. 112.

¹⁹⁵⁷ Ibid. 110.

¹⁹⁵⁸ Ibid. 113.

¹⁹⁵⁹ Ibid. 113.

Non disimules, Tania. O voso vén de atrás. Non sei como puiden estar tan cega. Tivo que siarmo Bruno, que é un infeliz...

TANIA

Eu xúroche que...

PAULA

Non xures nada. Andar co pai e mais co fillo a un tempo é unha aberración. Por moito que xurases non podería entendelo. E menos, asumilo. Conque, adeus... Vendereille a Helio a miña parte, se é que a quere, e non voltarei por aquí.

TANIA

Paula, esta casa é vosa!

PAULA

Canto habería que esperar para iso? Ou é que pensas morrer decontado, Tania?

TANIA

Helio non ten un peso, sabías? Meteu todo en cabalos, e agora, no Land-Rover... Vai precisar de ti e de Bruno, para encamiñar o seu negocio... Por máis que xa sodes socios de feito...

PAULA

Non apures. Non hai nada escrito. Nin haberá. Da paixón repentina de Bruno polos cabalos ocúpome eu. Ti, pola conta que che ten, podías ir convencendo a Helio de comprar a miña parte...

TANIA

Xa che dixen que Helio anda a velas vir... E despois do capricho do Land-Rover...

PAULA

Entón cómprama ti.

TANIA

Eu non posúo outro capital do que unha renda máis ben baixa... E non sirvo para especular.

PAULA

Quen o diría...

TANIA

Helio sabe que queres vender a túa parte?

PAULA

Por que non llo dis ti, cando esteades na cama?

TANIA

Pensei que te coñecía, Paula... E non.

PAULA

Non disimules. Sempre foches unha moza de baiuca.

Bruno atópase peor ao chegar á casa con Helio. Tania explícalle a este último que Paula sabe da súa relación e que cre telos na súa contra. A isto súmase a preocupación pola mala saúde de Bruno (ibid. 117-8):

TANIA

A túa irmá anda desbocada.

HELIO

Que é o que queres dicir?

TANIA

Que sabe o noso. Hoxe faloume de venderche a súa parte e desaparecer. [...] Paula pensa que estamos confabulados contra ela. Canto a Bruno, ten unhas reaccións bastante raras. E esas dores de cabeza... Ti pensas que será do alcol?

HELIO

Ou da falta de alcol. Como parou de beber de repente... Vou arriba.

Bruno sofre finalmente un ataque e Helio chama a unha ambulancia (“Parecía algo cerebral. Ficou teso e regañou un ollo.¹⁹⁶⁰”). O suceso fai que este último amose certo arrepentimento por ter manipulado a Bruno para os seus intereses empresariais, agardando que o ataque non sexa mortal (ibid. 119):

Eu non fun xusto con el. Abusei da súa inocencia. [...] Pedinlle os cartos que non tiña. Animeino a beber para manipulalo ao meu sabor. Falcille mal de Paula... E todo, para conseguir un beneficio que no fondo non me importa nada... Porque eu non son un ladrón, Tania. Nin un home que adore o diñeiro. Eu gusto de vivir. Eis o que máis me importa. Quería asociarme con el, porque me parecía un home bo... E ao final, vai e desaparece.

Nas catro escenas do terceiro e último acto (ibid. 122-8) resólvese o conflito familiar: Paula e un Bruno en estado practivamente vexetativo despois do ictus casan. O día do casorio é do máis estraño para os protagonistas, pois semella que Paula ao fin se fai máis grande e toma as rendas dunha familia na que sempre se sentiu desprezada (ibid. 125):

O temporal pasou, as desgrazas pasaron. Temos un futuro se lle damos ben á nova empresa, “Rota Ecuestre dos Penidos”. Haberá que relegar a Helio ao posto de figurante, de reclamo no cartel. E eu, na xerencia. E euro que se perda, quer sea nunha camisa, ou en gasóleo para o carro, vai ir pola súa conta... Ou iso, ou crise interna, con ameaza de retiro das accións... A ver se así a parella aprende.

Helio semella dobregarse ante a autoridade da súa irmá, o que molesta a Tania (“Eu era a casa. Helio a cabalariza... As cousas mudaron de vez despois do temporal... Agora a casa é tamen del, ou todo del... Hai que ver como me levaron...¹⁹⁶¹”). Esta tamén se ve desprezada pola súa fillastra, quen chega a ordenarlle con malos modos que recolla as feces de Bruno (“Só tes que esperar que obre e limpalo. Son un par de cagallas, todo o máis... Desde que tivo o ictus come como un paxariño...¹⁹⁶²”). O banquete non se celebra onde estaba previsto e ao final deciden compartir unha modesta comida na casa que Damián lle deixou en usufruto a Tania (“Lévame á Casa do Arco. Quero ter o meu banquete alí.¹⁹⁶³”). Tania non soporta máis as provocacións e humillacións de Paula e toma a determinación de abandonar a Helio, pois a súa relación non parece posible con Paula e Bruno polo medio (ibid. 127-8):

TANIA

Hai unha rareza no ar... Debe ser a mudanza da estación. Nunca ouvín tantos merlos á volta da casa... Podes atender a Bruno, se non tes noxo do cheiro... Eu non penso facelo. Non é a miña atribución.

HELIO

Paula non sabe pedir. Por iso rosma e rosma.

TANIA

É unha tarada.

HELIO

Eu pensaba chegar ao final da temporada cos poldros acabalados... Tiña unha chea de proxectos na moleira.

¹⁹⁶⁰ Ibid. 119.

¹⁹⁶¹ Ibid. 124.

¹⁹⁶² Ibid. 126.

¹⁹⁶³ Ibid. 125.

TANIA

Eu tiña soños. Unha vida feliz xunto a ti... Non contaba coa túa adorada familia...

HELIO

Paula é como é. Non poderías desculpala?

TANIA

Adeus. Déixote con eles. E regáloche a casa. Mañá, á primeira hora, espérote no notario.

HELIO

Non te apures. Eu quería dicirche...

TANIA

Que me amas? Eu, tamén. Estou certa. O curioso é que agora non sinto...

Ao final da obra, Paula chama a Helio e Tania para que se unan ao xantar de voda que ela mesma preparou. Porén, Tania négase a entrar e nun incerto desenlace di que queda fóra “un instante aínda, a ollar o mar...¹⁹⁶⁴”, laiándose de que “todo se descompuxo con este temporal...¹⁹⁶⁵”

3.30.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

Como se pode apreciar na súa estrutura e contido, *Despois do temporal* é unha das reescritas máis atípicas das que enfrontamos neste estudo, posto que o mito é sometido a unha subversión total. Apenas queda rastro dos riscos tradicionais da historia de Fedra e Hipólito, personaxes que recoñecemos a través dunha serie de concomitancias menores no que atinxe á natureza da súa relación, moralmente prohibida e materialmente imposible. Tampouco pervive no texto de Manuel Lourenzo ningún dos mecanismos formais do xénero que prefixou este mito, a traxedia, nin achamos abundantes mostras de intertextualidade directa cos hipotextos de referencia. Así resume Andrés Pociña a singularidade desta obra (Pociña 2012: 416-7):

Despois do temporal, a la que Lourenzo hace una breve referencia en la presentación del libro notando que la desvistió “de toda cortesía cando advertín que Tania (Fedra) non era tal Fedra para Hipólito (Helio), senón que todo ía do revés, por vontade exclusiva deles dous...”, conserva del tema dramático greco-latino la base argumental, y poco más. De entrada, Lourenzo la clasifica como un “Comedia en tres actos”, cosa que si bien justifica su desarrollo, que no es sino una historia sin alcances trágicos, por su final hubiera podido aproximarse más bien a un asunto de tragedia. Los personajes se apartan muchísimo de los de Eurípides o Séneca: son cuatro, correspondiendo claramente Helio a Hipólito, y Tania a Fedra; pero a ellos se suman Paula, una hermana de Helio, y su novio, después marido, Bruno. Tania es madrastra de Hipólito, y con él mantiene una difícil relación amorosa, que ya existía antes de la reciente muerte de Damián, pocos días antes de comenzar el drama. Y es en esa circunstancia donde se complica el drama familiar, debido a la herencia de los bienes de Damián, entre su viuda, su hijo y su hija, agravado por la relación moral y socialmente irregular de la madrastra y el hijastro. El asunto se desenvuelve en nuestros días, en un escenario rural totalmente gallego, que coincide con la zona natal del dramaturgo y que es evocado, sin duda intencionadamente, por los topónimos de la alejada A Coruña, pero sobre todo de Burela, Mondoñedo, Foz, Frexulfe, Viveiro. Escenas de Helio y Bruno primero a caballo por los montes, después en un Land-Rover, producen una interesante nota de modernidad teatral y de actualidad cronológica, completada por elementos como el inevitable teléfono

¹⁹⁶⁴ Ibid. 128.

¹⁹⁶⁵ Ibid. 128.

móvil... Del tema tradicional permanece sólo el núcleo del amor de Helio y Tania, ahora un amor correspondido, en parte resuelto por la muerte de Damián (Teseo), pero siempre ilícito, socialmente inadmisibile.

Semella que *Despois do temporal* culmina un proceso de reinterpretación e reelaboración do mito iniciado décadas atrás e que corrobora a multiformidade e volubidade da lenda transmitida nos textos dos autores tráxicos¹⁹⁶⁶. Sorprende a descentralización e transformación ás que Lourenzo somete o conflito trágico orixinal, cuxo foco xa non reside na propia relación entre Fedra e Hipólito (dado que estamos ante un amor correspondido¹⁹⁶⁷) senón nunha serie de tensións e problemáticas familiares ocasionadas polas envexas e rivalidades entre os dous irmáns. A natureza transgresora e ilícita deste vínculo sexual e amoroso entre madrastra e fillastro, tan escandaloso no drama antigo como nesta nova versión do autor galego, propicia novas dificultades que se engaden aos conflitos intrafamiliares xa existentes, mais non é este o principal núcleo argumental da obra. Paula e Bruno, os novos personaxes que interactúan con Helio e Tania (trasuntos de Hipólito e Fedra, respectivamente), gañan un peso inusitado nunha suposta comedia de tintes tráxicos centrada nunha disputa familiar con diversas implicacións e na que Paula se erixe como principal forza motora, sendo o personaxe que máis evoluciona ao longo da obra¹⁹⁶⁸ (Amado Rodríguez 2018a: 39):

¹⁹⁶⁶ “Las cuatro reescrituras dramáticas a que da lugar la sorprendente pasión del dramaturgo gallego Manuel Lourenzo por el tema de Fedra e Hipólito ofrecen, además del lógico interés por sí mismas, un curioso y llamativo ejemplo de cuatro posibilidades distintas de reescritura de un tema clásico. En *Ipólito* (1973), *Hipólito* desde la edición de 2010, Lourenzo reescribe una tragedia basada en la de Eurípides, con profundísimos cambios que la convierten, como toda buena reescritura, en un drama suyo, en modo alguno calificable como una traducción del trágico griego. En el libretto de ópera *Fedra* (1982), seguimos teniendo una tragedia, ahora en cambio tomando como base el modelo de Séneca. Merece la pena poner de relieve el hecho, no casual, de que Lourenzo mantiene los títulos de los dos grandes dramaturgos, con todo lo que ello significa. En los cambios profundos de estructura, sobre todo en su acortamiento, subyace la necesidad de adaptación a un género dramático (musical) distinto. En la farsa *Romería ás covas do demo* (1969, ed. 1975) el tema trágico básico se subvierte completamente, y se convierte en una farsa cómica. Es la más profunda, la más completa, la más absoluta reescritura del asunto de Fedra e Hipólito, que da origen a una magistral farsa gallega, por la que sin embargo vaga impercedero el problema de un amor imposible, que sólo una farsa puede solucionar. En *Despois do temporal* (2007), en fin, sólo quedan el *Hipólito* de Eurípides y la *Fedra* de Séneca como referentes insoslayables de la base argumental.” (Pociña 2012: 417-8).

¹⁹⁶⁷ Porén, a parella acha outras dificultades: “En la escena sexta del acto primero asisitimos a la primera conversación a solas entre la pareja. Al contrario que en las versiones clásicas del mito, en las que Fedra es la enamorada e Hipólito siempre la rechaza, en *Despois do temporal* se cambian los papeles y es Helio el que insta a Tania a que reconozca su amor y se rinda a él, ahora que nada se interpone entre los dos, y ella la que se resiste. Si en la *Fedra* seneciana, el motivo del marido muerto es un argumento con el que la reina intenta justificar su declaración amorosa, aquí Tania por miedo a las habladurías de la gente, prefiere ser prudente y contenida, utilizando el duelo como la excusa para retrasar el reconocimiento público de una relación poco convencional. Parece que con su actitud está haciendo suyas las palabras de la nodriza en la tragedia de Eurípides, escandalizada ante los sentimientos de su señora: “Los mortales deberían contraer entre sí sentimientos amorosos moderados...” Pero en esta actitud de Tania, Helio no ve prudencia, sino hipocresía (“Temos que renderlle culto á hipocresía parando de amarnos?” (Lourenzo (2009: 95)) y desaprueba la doble moral que subyace a la actitud de la madrastra, igual que hacía la Fedra euripidea, aunque por motivaciones diferentes: “Siento desprecio también por las mujeres sensatas de palabra, pero que poseen a escondidas una audacia desvergonzada” (Amado Rodríguez 2018a: 43-4).

¹⁹⁶⁸ “El personaje de Paula es el verdadero motor de la obra. Aunque al principio parece un ser dulce e indefenso, de trato fácil, pronto se revelará como una manipuladora que por rencor e interés acaba sometiendo a su control las vidas de los que la rodean y ejerciendo el papel de castigadora de todos que en la tragedia de Eurípides correspondía a Afrodita. [...] Paula buscará colocarse en la posición que su padre y su hermano le habían negado siempre por su condición de mujer, al tiempo que buscará asumir el gobierno de la casa, que en ausencia de su madre considera suyo y que había sido usurpado por la segunda esposa de su padre. La joven Paula de la primera escena de la obra, de apariencia inocente, falta de afectos y relegada por todos a un segundo plano, asume ahora el papel de castigadora de la Afrodita euripidea y como ella va a mover los hilos de la vida de todos los personajes para situarse en el lugar que le corresponde. Neutralizado Bruno por su enfermedad, la muchacha tiene en su mano las bazas adecuadas para neutralizar a la pareja. Su apoyo económico en el negocio, imprescindible para su viabilidad, deja a Helio con las manos atadas y lo obliga a someterse a la voluntad de su hermana. A Tania la relegará a la condición de sirvienta y cuidadora, encargándole el cuidado de Bruno.” (ibid. 46-9).

En *Depois do temporal*, última reescritura de esta leyenda, Lourenzo todavía va más allá en su transgresión, ya que elimina el conflicto que constituye el elemento nuclear de la historia, presentándonos un amor correspondido entre unos protagonistas que únicamente discrepan sobre el momento oportuno de hacerlo público, pues mientras Tania, trasunto de Fedra, que acaba de quedar viúda, es partidaria de esperar un tiempo prudencial por respeto al difunto, Helio, réplica de Hipólito, prefiere normalizar cuanto antes una situación, vivida en la clandestinidad, que ya viene de atrás. Nada es como en la historia tradicional, sino que, como dice el propio Lourenzo (2009: 9), “todo ía do revés, por vontade exclusiva deles dous”. Este pequeño conflicto no constituye la esencia de esta obra, sino que ocupa un lugar secundario, pues el verdadero meollo está en otra pareja que progresivamente va adquiriendo protagonismo, Paula, hermana de Helio, y su novio y luego marido Bruno, en las complejas relaciones que se establecen entre los cuatro personajes, en el trazado de sus personalidades más poliédricas, con matices que los hacen muy humanos, y en una lucha de intereses que va a determinar la peripecia, el cambio de fortuna para todos. Con estos ingredientes el autor construye una “comedia en tres actos”, en la que el tratamiento disparatado de los acontecimientos va subiendo de intensidad conforme avanza la trama hacia el final [...]. Pero a pesar de las innovaciones y la subversión de lo más esencial del mito, en esta obra podemos reconocer elementos de las dos versiones clásicas, pues Lourenzo no opta por una de ellas, sino que combina elementos de ambas, aunque quizás la influencia senequiana es más potente que la eurípidea.

Os caracteres de Tania e Helio míranse moi libremente no espello do drama antigo. Como xa se avanzou, a relación destes personaxes marca unha notable distancia coa dos seus correlatos nas traxedias de Eurípides e Séneca debido á aceptación inicial dun namoramento mutuo que non existía nas mesmas. Aínda que inspirados en Fedra e Hipólito, como reconece o propio Manuel Lourenzo¹⁹⁶⁹, as súas condutas antóllanse moi diferentes ás dos heroes tráxicos, un cambio que María Teresa Amado Rodríguez identifica da seguinte maneira para Tania (ibid. 41-2):

Tania no tiene papel activo en el desarrollo de los acontecimientos, no genera acción, no influye en las decisiones de los demás personajes, ni parece mostrar gran interés en ningún asunto concreto. Su actitud pasiva, dejando transcurrir los acontecimientos sin intervenir en ellos, pero colaborativa con los planes de los demás, le permite una cómoda relación con el resto de los miembros de la familia. A través de las palabras de Paula la madrastra queda retratada desde el principio como una mujer práctica, perfecta compañera y colaboradora del emprendedor Damián, quien la elige como esposa precisamente por este rasgo de su carácter, buscando en ella lo que a la madre de sus hijos le faltaba. De ahí que la relación, fundamentada en unos intereses compartidos, más que en el amor, sea vista por Paula como una especie de trato comercial del que “sac un convenio para toda a vida” (Lourenzo 2009: 83). Quizás por esto, de este matrimonio no nacen nuevos niños, o quizás también por la falta de espíritu maternal que caracteriza a la joven, que le impide ver a Paula y Helio como hijos, a pesar de haberlos criado desde pequeños. El agradecimiento hacia Paula por dirigirse a ella por su nombre, renunciando a llamarle madre (Lourenzo 2009: 84), es la transformación de la escena senequiana de segundo acto, en la que Fedra, por motivos diferentes, insta a Hipólito a dirigirse a ella de cualquier forma menos con este nombre: “Arrogante es el nombre de madre y demasiado fuerte; a mis sentimientos les cuadra mejor un nombre más humilde; llámame hermana, Hipólito,

¹⁹⁶⁹ Vid. Lourenzo 2009: 9.

o llámame sirvienta; sirvienta mejor. Estoy dispuesta a soportar todo tipo de esclavitud.”

No caso de Helio, obsérvanse modificacións incluso máis significativas (ibid. 42):

La personalidad de Helio, hijastro de Tania, está fuertemente marcada por su madre. Ausente desde su niñez, el muchacho conserva de ella un recuerdo idealizado al que se aferra por medio de la pasión compartida por los caballos y la naturaleza en general. La madre es origen y motor de su forma de vida, como Ártemis lo es de la de Hipólito, una forma de vida que ni comparte ni comprende el resto de su familia, mucho más práctica y convencional. Esta es la manera de presentarnos Lourenzo los dos mundos enfrentados que en las tragedias clásicas pertenecían al ámbito de las dos diosas rivales, Ártemis y Afrodita. Helio no es ni un frívolo ni un idealista despreocupado de las necesidades cotidianas, sino un hombre convencido de las virtudes de la vida sencilla del campo y que intenta vivir de su afición en el ambiente rural en el que se ha criado. Por esta razón convenció a su padre de que le cediese una finca, a fin de establecer allí un negocio de cría de caballos y de paseos por la sierra para amantes de la naturaleza. Helio tiene, sin duda, un gran poder de seducción, capaz de atraer voluntades utilizando en cada momento el recurso y el argumento adecuados [...]. Aquel Hipólito de la tragedia eurípidea, ajeno a las sensibilidades de los demás y por lo mismo con pocas habilidades en sus relaciones con los dioses y los humanos, aparece transformado en un personaje con el que es fácil empatizar. Tan solo su hermana ve en esta cualidad un instrumento que el joven maneja con astucia y pocos escrúpulos para alcanzar cualquier objetivo que se propone. Para Paula, Helio es un ser frío, calculador e interesado comparable a un ave de rapiña: “Agudo como un azor” (Lourenzo 2009: 89). Y en parte tiene razón, pues visto desde la frialdad objetiva de los números, el muchacho se hizo con la propiedad más valiosa de la hacienda de su padre, pensando únicamente en su propio interés y sin importarle el perjuicio económico de su hermana. Lejos está Helio de aquel Hipólito eurípideo que, en la defensa ante su padre, pone sus ansias en los certámenes y la compañía de los amigos, rechazando toda forma de poder personal.

3.30.5. Recepción e interpretación da obra

Despois do temporal é unha das obras máis descoñecidas de Manuel Lourenzo, especialmente se comparamos a súa escasa repercusión co impacto dalgunha das anteriores reelaboracións do mito de Fedra e Hipólito, como *Romería ás covas do demo*, tan importante no desenvolvemento da dramaturxia independente ao ser unha das obras máis representadas de Teatro Circo¹⁹⁷⁰. Porén, ao ser unha reescrita tan evidentemente diferenciada dos hipotextos nos que se inspira, suscitou un certo interese entre algúns estudosos da tradición clásica, como Andrés Pociña (2012)¹⁹⁷¹ e, máis recentemente, María Teresa Amado Rodríguez (2018)¹⁹⁷². Como xa se viu na exposición do anterior epígrafe, ambos autores analizan o peculiar tratamento que Manuel Lourenzo realiza do material de partida, ao que o dramaturgo galego aplica severas transformacións tanto a nivel argumental como a nivel formal.

Os vestixios do mito de Fedra e Hipólito aparecen nesta nova reescrita de Manuel Lourenzo secularizados e desprendidos de toda aura sobrenatural. A vertente máis humana do conflito trágico planea sobre a trama de *Despois do temporal*, pois o noso autor non deixa de empregar os elementos fundamentais do mitema para dilucidar e/ou exemplificar as problemáticas do

¹⁹⁷⁰ Vid. Lourenço Mória 2013: 90-2.

¹⁹⁷¹ Vid. Pociña 2012: 407-18.

¹⁹⁷² Vid. Amado Rodríguez 2018a: 33-51.

mundo actual e, máis concretamente, dunha serie de enfrontamentos habituais na vida cotiá galega. O mito funciona no texto de Lourenzo como un paradigma universal e imperecedoiro das coitas do ser humano, poñendo a técnica dramática e os recursos formais ao servizo desta concepción. Sirva como exemplo a recorrente imaxe do temporal, que se amosa como un elemento de aproximación á realidade galega mais tamén como unha potente metáfora das penalidades que acosan a esta familia desestruturada e inminentemente rota após o pasamento do cabeza de familia, verdadeiro vendaval que leva por diante a unidade (Amado Rodríguez 2018a: 40-1):

Estamos a finales del invierno y en las últimas horas azotó el lugar un temporal enorme que aún no amainó de todo, una “hecatombe”, como lo define Bruno (Lourenzo 2009: 97), que tumbó árboles y produjo destrozos en construcciones, aunque las propiedades de la familia no sufrieron daños importantes. Todos esperan volver a la normalidad y que se cumpla la literalidad del refrán, “después de la tempestad viene la calma”, como así sucede. Sin embargo, cuando se recobra la bonanza atmosférica, en ese momento la vida de los protagonistas sufre un vuelco que lo cambiará todo, de forma que el temporal, sin ser causa de nada, queda como referencia cronológica que marca en la vida de todos los protagonistas una nueva deriva, beneficiosa para Paula, pero lesiva para todos los demás, un antes y un después en el estatus de cada uno dentro de la familia, que lleva a Tania a lamentarse continuamente con estas palabras y otras parecidas: “as desgrazas viñeron despois do temporal” (2009: 123). Ella es la más perjudicada en la nueva situación, provocada en realidad por la muerte de Damián y la consiguiente lucha de intereses liderada por Paula. En esta nueva circunstancia la joven busca la preeminencia que se le había negado siempre por su condición de mujer y de hermana menor. La desaparición del padre es el verdadero temporal que desbarata la estabilidad del grupo familiar.

3.30.6. Conclusións

Despois do temporal é a última das catro achegas de Manuel Lourenzo á historia de Hipólito e Fedra. O dramaturgo galego serve nesta ocasión unha reescrita concibida dende unha óptica aínda máis actualizada e cunha plena reorganización do conflito trágico, que xa non xira en torno á relación entre a madrastra e o seu fillastro, senón que se estende a dous novos personaxes cuxa relevancia chega a sobrepasar á dos trasuntos dos protagonistas trágicos orixinais, aquí rebautizados como Helio e Tania. O mito, ao que se lle aplican radicais innovacións é empregado unha vez máis como exemplo atemporal dos grandes e pequenos problemas que atinxen ao ser humano.

3.31. ANTÍGONA ANTE OS XUÍCES (2014) DE ANDRÉS POCIÑA

3.31.1. Introducción: a obra e o seu contexto

A última obra do noso estudo regresa ao mito de Antígona da man do filólogo Andrés Pociña (1947), autor da xa analizada *Medea en Camariñas* e que aquí dá un novo xiro á historia da filla de Edipo e Iocasta, sometida a un implacable xuízo orquestado polo seu tío Creonte, que busca condenala polas súas transgresións ao dar sepultura e honras fúnebres ao cadáver de Polinices.

Antígona ante os xuíces nace da erudición e do afecto do seu autor por un personaxe moi fecundo nas nosas letras dramáticas contemporáneas. Malia que a súa escrita se remonta ao ano

2014¹⁹⁷³, a obra correu unha sorte semellante á de *Medea en Camariñas*, dado que antes de ser publicada e representada na súa lingua orixinal, en galego, coñeceu traducións e postas en escena noutros idiomas (concretamente, en castelán¹⁹⁷⁴ e italiano¹⁹⁷⁵) ata 2018. Neste ano sería publicada no volume *Tres obras teatrais* (Edicións Laiovento) xunto con *Medea en Camariñas* e *Unha tardiña en Mitilene* e tamén se representaría por primeira vez na nosa lingua no Congreso *Clastea IV: Clásicos en escena ayer y hoy* en Santiago de Compostela¹⁹⁷⁶. Tamén en 2018 sae do prelo a súa tradución ao portugués, dentro da edición da obra dramática completa de Pociña nesta lingua¹⁹⁷⁷.

Así documenta o propio Andrés Pociña o proceso de escrita da súa *Antígona ante os xuíces*, fortemente influído por dous acontecementos de índole académica e artística (Pociña 2015b: 30-1):

El “año de Antígona” fue para mí el 2014. Para el mes de septiembre, Aurora López y yo habíamos programado desde mucho tiempo antes, junto con los helenistas portugueses Carlos Morais, de la Universidad de Aveiro, y María de Fátima Silva, de la Universidad de Coimbra, un congreso internacional, monográficamente dedicado al estudio de la gran heroína mítica, que en efecto se tituló “Antígona. A eterna seducção da filha de Édipo”, celebrándose en Coimbra; en aquella ocasión Aurora presentó una nueva visión de la bastante famosa *La tumba de Antígona* de María Zambrano, y yo me ocupé de la peculiar y poco conocida Antígona que resulta protagonista en *La serata a Colono*, única obra teatral de Elsa Morante. Por los tiempos en que preparaba esta aportación, tuve la inmensa fortuna de ser invitado a tomar parte en el “Proyecto Medea/ Edipo/ Antígona. Primer taller: mito y razón”, que organizaron en el Teatro de la Abadía, de Madrid, tres directores teatrales de tanto prestigio como Andrés Lima, Alfredo Sanzol y Miguel del Arco, en junio de 2014; se quería contar conmigo para que hablase de mis experiencias en la investigación sobre Medea, pero mi gran sorpresa, amén de lo muchísimo que aprendí en los tres días pasados con ellos y con los partícipes en el taller, fue saber que cada uno de los tres estaba preparando una tragedia clásica: Lima, la *Medea* de Séneca, que iba a protagonizar esa actriz sin par que es Aitana Sánchez Gijón; del Arco, la *Antígona* de Sófocles; Sanzol, el *Edipo rey*. De esta suerte, entre las cosas que escuché en junio sobre Antígona en el taller de Madrid [...] y sobre tantas Antígonas en el congreso de Coimbra en septiembre, durante el mes de agosto, un frío y lluvioso mes de agosto en Galicia, escribí *Antígona frente a los jueces*, dedicada a muchas personas muy queridas, pero “En memoria, honra y respeto de Sófocles (496-406 a.C.), María Zambrano (1912-1991) y Elsa Morante (1912-1985)”.

3.31.2. O tema na tradición

A figura de Antígona, tan recorrente na literatura dramática galega inspirada polos mitos grecolatinos, volve someterse a unha revisión da man de Andrés Pociña, de modo que regresamos con ela aos temas e motivos da saga dos Labdácidas e do Ciclo Tebano. Dado que o noso teatro contemporáneo foi especialmente fecundo con este mitema (*Creón, Creón...* de

¹⁹⁷³ Así aparece fixado no orixinal manuscrito facilitado polo propio autor e así o recolle o mesmo na introdución á edición en castelán da súa obra dramática (vid. Pociña 2015b: 30-1).

¹⁹⁷⁴ Vid. Pociña 2015b.

¹⁹⁷⁵ Vid. Pociña 2017. Foi representada tamén en italiano o 19 de agosto de 2017 no XIII Festival dei Teatri d’Arte Mediterranei en Formia.

¹⁹⁷⁶ A representación da obra tivo lugar o 26 de outubro de 2018 no Salón de Actos da Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela, da man do grupo de teatro “Sin ir más lejos” da Casa de Castilla-La Mancha en A Coruña.

¹⁹⁷⁷ Vid. Pociña 2018a.

Xosé Manuel Rodríguez Pampín, *Antígona, a forza do sangue* de María Xosé Queizán ou *Memoria de Antígona* de Quico Cadaval e Xavier Lama son só algunhas mostras) e dado que por estas circunstancias xa tivemos a oportunidade de tratar as orixes e os antecedentes literarios do mito, non nos deteremos máis neste aspecto.

3.31.3. Estrutura e liñas argumentais

A obra de Andrés Pociña consta dun único acto no que interveñen os seguintes personaxes: Antígona, descrita como “unha muller nova, como foi sempre¹⁹⁷⁸”, o tirano Creonte, un “home maduro” que “preside o tribunal¹⁹⁷⁹”, dous xuíces e dúas xuízas e un coro de cidadáns composto por catro persoas. Resulta rechamante que neste último caso, un falso coro que representa ao pobo de Tebas, se individualice a algúns dos seus membros, pois suxírese que un deles sexa “un home novo” que “fai como de secretario do xuízo¹⁹⁸⁰” e outro unha “mulleriña, vella, enérxica¹⁹⁸¹”.

Como ben se reflicte no propio título, Antígona enfróntase a un xuízo con todos os elementos propios do mesmo para dilucidar se a súa conduta debe ser ou non castigada. O xuíz primeiro toma a palabra para expoñer o caso e os delitos que se lle imputan a Antígona (Pociña 2018b: 94):

A inculpada, Antígona, filla do defunto ex-rei Edipo, de estado solteira, comparece como rea dunha grave acusación, por ter tributado honras fúnebres ao seu irmán Polinices, morto en combate singular diante das murallas da cidade de Tebas, cando pretendía apoderarse do reino polas armas, poñendo en risco de extinción o estado e o pobo de Tebas, é dicir, á súa propia nación por motivos de nacemento e familia. O goberno, legalmente rexentado por Creonte, irmán da defunta raíña Iocasta, emitiu un decreto condenando á pena máxima a quen tivese a ousadía de enterrar ou dar calquera tipo de honras a Polinices, por consideralo traidor e inimigo da patria. Estamos conformes, Antígona?

Antígona, que se defende a si mesma, rexeita de plano esas acusacións e explica a súa versión dos feitos (ibid. 95):

ANTIGONA

[...] Non estou de acordo no modo que ten o xuíz de presentar os feitos. Sabe moi ben, porque para eso ten estudos, e tamén moita práctica política, que calquera feito pode ser interpretado de modos moi distintos segundo a maneira de presentalo. Por exemplo, todas esas cousas que dixox, moi apañadas por certo, e que ademais xa as traía escritas, eu podo resumilas doutro xeito: eu enterrei a Polinices porque era unha persoa, porque estaba morto, porque era meu irmán. Aí está a verdade completa, e eso non hai lei, nin divina nin humana, que poida penalo.

XUÍZ PRIMEIRO

Estaba morto, si, olla que dor máis grande, pero aínda revestía a armadura coa que atentaba contra Tebas, a súa patria.

ANTÍGONA

Non é certo. Xa non había armadura algunha: había un fermoso corpo de home novo, un corpo lindo, ben proporcionado, aínda coa fortaleza da xuventude, pero xa frío, ríxido, e todo cuberto de sangue seco. E laveino. Laveino con estas mans, que agora

¹⁹⁷⁸ Pociña 2018b: 91.

¹⁹⁷⁹ Ibid. 91.

¹⁹⁸⁰ Ibid. 91.

¹⁹⁸¹ Ibid. 91.

teñen ese mérito engadido, ter lavado o corpo morto de Polinices. E cubrino coa pouca area que me deu tempo ata que chegaron os gardas mandados por Creonte. Esa é a outra faciana da verdade.

Creonte interrompe o primeiro interrogatorio con vehemencia (“Pero cando o colliches estaba morto, diante das portas de Tebas, e armado contra Tebas, loitando contra Tebas... Iso non é certo?¹⁹⁸²”) e Antígona despreza os seus argumentos ao traer a colación a Eteocles (“E morto, diante das portas de Tebas, e armado, e loitando, por Tebas ou contra Tebas, tamén estaba Eteocles, e ti ordenaches facerlle un enterro oficial [...]. Dese xeito ficaba claro: o rei de Tebas tería que ser Eteocles; morto Eteocles, o rei eras ti.¹⁹⁸³”). O xuíz insiste en que o enterro de Polinices estaba prohibido por decreto, algo que Antígona desobedeceu deliberadamente (“Gustárame ou non, Antígona, o certo é que había un decreto do goberno que non permitía enterrar a Polinices, e ti non o respectaches. Este tribunal está aquí para xulgarte de acordo coas leis, e esa orde ti coñecía e non lle fixeches caso ningún.¹⁹⁸⁴”). Pero Antígona xustifícase unha vez máis, lembrando ao seu falecido irmán e os seus xogos da infancia (ibid. 96-7):

Vostede, e isto sexa dito con todo o respecto, non entende nada. Estaba prohibido enterrar a Polinices, e aínda pasando por alto que poida ser xusta unha lei que non permite darlle a unha persoa as derradeiras consideracións a que ten dereito todo ser humano, aquel corpo que estaba alí, agardando a chegada de famentos cans salvaxes ou corvos carroñeiros, non era un corpo calquera: era meu irmán Polinices. E vostede tivo que velo algunha vez polas rúas ou polos xardíns de Tebas, aquel mozo lanzal, de corpo rexo, con aqueles inmensos ollos negros que so lle servían para rir, para botar fora de si aquela ollada sincera, doce, agarimosa. Xamais tería sido un bo rei, porque non era nado para tan pouca cousa; o seu soño, dende sempre, fora viaxar polos mares, ata lugares afastados, cidades nunca vistas, países maravillosos... Cando eramos meniños, xogabamos facendo barquiños de madeira, con cadansúa navalliña, e despois botabámolos polas canles dos xardíns do pazo, cos nervios a flor de pel, ansiando ver cal dos dous chegaba primeiro non se sabe onde... E sempre foi así Polinices. Collía os vermes das roseiras e guindábaos lonxe delas, pero nunca os mataba. E bicábanos, a Ismena e máis a min, nas fazulas e nos ollos, con aqueles labios vermellos e carnosos que tiña, e dicíanos: “que rabia que sexades miñas irmás, que senón casaba con vós, non con unha, coas dúas.” Ese era Polinices. Un irmán así vostede tampouco tería permitido que o arrastrasen polo chan os cans ou que lle furgasen nas entrañas os corvos carroñeiros...

Neste intre, Creonte engade unha segunda acusación, apelando directamente ao amor que Antígona puidese sentir polo seu outro irmán, Eteocles, e da que a filla de Edipo e Iocasta tamén se defende (ibid. 97-8):

CREONTE

E claro, ti o que non soportaches foi ver como se enterraba a Eteocles, coas honras que merecía, porque non era o teu preferido.

ANTÍGONA

Non deforme as cousas, tío. Eu xogaba máis con Polinices, porque tiñamos idades parecidas, mais non por iso lle quería menos a Eteocles. El era distinto, é certo. [...] El tería sido mellor rei. El non xogaba coas irmás, nin comigo, nin con Ismena. El

¹⁹⁸² Ibid. 96.

¹⁹⁸³ Ibid. 96.

¹⁹⁸⁴ Ibid. 96.

era máis receptivo ás leccións dos mestres, que estaban para recordarlle en todo e por todo que era un home, non unha nena, e que era un home chamado para o poder, non para servir, non para obedecer. Si, el tería sido mellor rei. Emporiso, se o non enterrado fose el, se a prohibición fose dada contra el, alí estaría a súa irmá Antígona para lavalo e cubrirlle o corpo coa area lustral. Daquela, as leis divinas non mo reprobaban; as leis humanas, ou as leis do rei que rexe en Tebas, que fagan o que consideren.

A segunda xuíza fai uso da súa quenda de palabra e cuestiona o comportamento de Antígona baseándose na opinión que podería ter a súa finada nai ao respecto (“Ela supoño que non lle poría pexas ás leis novas que saían, tanto máis sendo como era a muller do rei, non é certo?¹⁹⁸⁵”). Porén, Antígona rebate á xuíza ofrecendo o seu punto de vista sobre os pareceres e opinións de Iocasta, máis influente na vida pública do que moitos poderían sospeitar (“Vostede lembra que houbese mulleres xuízas en tempos do rei Laio? [...] E vostede non pensa que ese rei, cando decretou esa novidade, tiña no seu pazo, como exemplo esencial de muller, a súa dona, a raíña Iocasta?¹⁹⁸⁶”) e un exemplo de muller e nai amantísima (ibid. 100-1):

Señora xuíza, xa que tanto lle interesa miña nai, voulle dicir algo máis dela. Se me preguntase sinxelamente se ela respectaba as leis, as divinas e as humanas, xa lle digo que si, que as respectaba, sen dúbida escrupulosamente. 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. Tiña adoración por meu pai, que era o seu segundo marido, vinte anos máis novo que ela, encantador en todos os sentidos, non como aquel primeiro co que vivira algún tempo, que penso que debeu ser túzaro abondo. Ela dicía que lle gustaría ter unha morea de fillos, dez, ou doce, pero despois do cuarto parto, cando naceu a miña irmá Ismena, comezou a ter un aborto tras outro, e xa se decatou de que a súa vida fértil rematara, malia ter no seu leito cada noite un home máis atractivo que nunca. E logo pasou o que pasou, que xa o sabedes, e a peste asolou Tebas... E Iocasta comprendeu moito antes que Edipo quen era en realidade aquel home, moito máis novo, de quen estaba tolamente 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 ós seus días, imposibles de seren vividos. Así foi Iocasta, señora; non casaría con ela o máis pequeno comportamento inconveniente.

Co xuíz terceiro pásase a falar de Ismena e do seu grao de implicación nos feitos que se lle imputan a Antígona. Mais esta última exculpa en todo momento á súa medosa e pouco afouta irmá, quen no último momento confesa ter colaborado no enterro de Polinices (ibid. 102-3):

ANTÍGONA

Ismena minte. Minte agora, por amor a min, cando me ve en perigo de ser condenada. Sempre foi así, unha nena boa, unha rapaza boa, pero sen enerxía, sen decisión, sempre lenta cando hai présa. Minte para estar a carón da súa irmá en perigo, por amor a min, non hai dúbida; en troques, por amor a Polinices non foi capaz de superar o medo que lle daba o bando de Creonte.

XUÍZ TERCEIRO

Queres dicir que non participou en nada?

ANTÍGONA

¹⁹⁸⁵ Ibid. 99.

¹⁹⁸⁶ Ibid. 99-100.

Pois si, absolutamente en nada. 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 sona, que a ela e a min a natureza nos fixera mulleres, polo tanto para non enfrontarnos con homes, e moito menos cos poderosos. Non lle custou moito traballo convencerme de que non podía contar con ela. Daquela, con estas mans miñas, so con estas mans, foi lavado o sangue seco do corpo de Polinices; e foron estas mans miñas, benditas sexan por sempre, as únicas que espallaron por riba da súa pel, xa limpa, unha fina capa de area lustral. De modo que Ismena é absolutamente inocente desta falta, polo menos ante as leis humanas, ante algunhas leis humanas, pero non sei se ante as divinas.

Despois, a xuíza cuarta cuestiona que Antígona, como muller, tivese a obriga de enterrar ao seu irmán (“Estou a dicirlle que lavar e soterrar o corpo nu dun guerreiro morto no combate non está previsto nos costumes ancestrais de Tebas que sexa tarefa para unha muller, ademais unha muller nova, non unha nai ou unha vella da familia do morto.¹⁹⁸⁷”), ao que Antígona alega que “hai cousas que non están escritas nas leis nin olladas nos costumes, pero inseridas nos corazóns¹⁹⁸⁸”. A mesma xuíza descalifica a Edipo, ao que sinala como “usurpador” e como o que trouxo “todas as desgrazas para a nosa cidade nestes últimos anos¹⁹⁸⁹”. Antígona responde con firmeza e iníciase un acalorado debate sobre a figura do malfadado rei de Tebas (ibid. 107-8):

ANTÍGONA

Filla de Edipo, señora. Sempre fun filla de Edipo, a maior das fillas de Edipo; ese é o mérito máis grande que podo aportar na miña defensa, ser a filla do mellor rei que houbo en Tebas...

XUÍZA CUARTA

[...] Filla de Edipo e de Iocasta, daquela tamén irmá de Edipo.

ANTÍGONA

[...] A filla do mellor rei que houbo en Tebas, e o mellor en algures, en calquera tempo. Agora, anos xa despois da morte penosa de Iocasta, da fin gloriosa de Edipo en Colono, das mortes execrables de Eteocles e Polinices por ou contra Tebas, quedame como a gloria meirande herdada da miña familia ser filla do rei Edipo, do que ninguén quere xa falar, como non sexa para convertelo nunha maldición. E non é esa a verdade. Edipo foi o mellor dos homes que coñeceu o reino de Tebas, piadoso cos deuses e respectuoso cos homes, home dunha soa muller...

XUÍZA CUARTA

[...] Que era a súa nai!

ANTÍGONA

...que xamais mirou con desexo para outras, pai rigoroso, pero agarimoso ao mesmo tempo, dos seus fillos homes Eteocles e Polinices...

XUÍZA CUARTA

[...] Os que maldixo pouco antes de morrer!

ANTÍGONA

...e das súas dúas fillas, coas que recorreu os derradeiros camiños da vida, vítima miserenta de vinganzas divinas, pero sempre inocente; sen ningún recurso, pero espiritualmente rico dabondo; cego por completo, pero máis clarividente que ninguén.

XUÍZA CUARTA

¹⁹⁸⁷ Ibid. 105-6.

¹⁹⁸⁸ Ibid. 106.

¹⁹⁸⁹ Ibid. 106.

Todas esas foron penas por orde divina.

ANTÍGONA

Todas esas foron penas da inxustiza divina. Por inxustiza divina, so por eso, non por el merecelo, pasou de socato de ser o máis feliz dos homes ao máis infortunado.

O pobo, canso das dilacións que están a ocasionar no proceso as diversas disquisicións sobre a familia labdácida, reclama que todos volvan centrar a súa atención no caso (“Insisto en que é preciso volvermos ao motivo polo que estamos aquí, que é decidir sobre a consideración que merece o desacato dunha orde governamental por parte de Antígona, a verdadeira inculpada.¹⁹⁹⁰”) e pide “escoitarmos a opinión do presidente do Tribunal¹⁹⁹¹”, isto é, Creonte. Prodúcese entón un intenso *agón* final entre Creonte e Antígona, no que cada un defende a súa causa (110-1):

CREONTE

[...] Como poden supor todos os presentes, non é para min prato pracenteiro ter que presidir este Tribunal, que ten que decidir sobre un feito que oxalá nunca tivese ocorrido, e que me colle tan de preto. 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, como responsábel máximo, en posesión do xuízo definitivo, 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 entendela a miña sobriña Antígona, a quen me vexo obrigado a xulgar por desacato moi grave.

ANTÍGONA

Os feitos non son tan sinxelos como os conta, tío. Eteocles loitaba polo trono que ocupaba, e Polinices atacaba polo trono que lle tocaba ocupar, segundo o acordo que estableceran entre eles. Xulgar unha cousa patriotismo e outra traizón non resulta obxectivo.

CREONTE

Un defendía a cidade, o outro atacábaa, poñíaa en perigo de destrucción. Ese é o feito incontrovertíbel. Por moitas voltas que teimes darlle, Antígona. Porque imos ver, que razón tería eu para defender un ou outro, sendo como eran os dous fillos da miña irmá Xocasta?

ANTÍGONA

E que razón tería entón para non darlle exequias honrosas aos dous, visto que un era rei de Tebas, o outro tivera dereito a selo, e por Tebas morreran os dous, en loita reprobábel, civil e fratricida, pero a fin de contas os dous fillos do defunto rei Edipo, e os dous sobriños do rei rexente Creonte?

CREONTE

Fixen o que me pareceu máis de xustiza, o que esixía o Pobo.

ANTÍGONA

A xustiza non parece nin deixa de parecer: é, ou non é xustiza. Pode parecer que ten máis dunha faciana, pero auténtica so pode ser unha.

¹⁹⁹⁰ Ibid. 110.

¹⁹⁹¹ Ibid. 110.

Creonte apela á vontade do pobo para dar sentido ao seu decreto, pero o pobo nega o seu apoio aínda que tamén se evidencia a súa falta de contestación ao poder absoluto do tío de Antígona (“E de onde saca que o pobo esixía non soterrar o meu irmán Polinices? Declarou iso o pobo de Tebas? [...] Mais tampouco nunca se declarou contra a proclama do meu decreto.¹⁹⁹²”). O tirano fai entón a súa última oferta a Antígona, pero esta rexéitaa, concluindo así o drama (ibid. 112-3):

CREONTE

[...] Coa mellor intención, eu faría unha proposta conciliadora...

ANTÍGONA

Pode resultar sorprendente, unha proposta conciliadora por parte do rei. Escoito.

CREONTE

Abonda que proclames o teu arrepentimento por non ter acatado a orde real, e eu propoño de seguida a este Tribunal e á representación do Pobo unha sentenza absolutoria.

ANTÍGONA

Con enterro público, coas debidas honras, para o cadáver de Polinices?

CREONTE

Eso nin o soñes, Antígona.

ANTÍGONA

Entón non hai conciliación posíbel, rei Creonte. Antígona actúa por deberes e por principios, ti por manter unha imaxe determinada. Antígona actúa como persoa e como irmá, ti so como gobernante inxusto e como tirano. Antígona xamais pactará nada contigo, rei Creonte.

3.31.4. Personaxes, recursos formais e outros motivos

Inspirada no episodio segundo da *Antígona* de Sófocles, no que a heroína é levada onda Creonte polo garda que vixiaba o cadáver de Polinices, o noso autor transforma o enfrontamento entre o rei e a súa sobriña nun xuízo con todas as formalidades. O propio Creonte preside un tribunal de cinco xuíces e un Coro, en representación das xentes de Tebas, asiste con voz pero sen voto. O propio público intégrase na ficción dramática ao ser interpelado por distintos personaxes en varias ocasións, semellando ser parte do pobo que asiste ao proceso contra a princesa.¹⁹⁹³

Así resume María Teresa Amado Rodríguez (2018) as liñas básicas da reelaboración mítica que Andrés Pociña leva a cabo en *Antígona ante os xuíces*, unha obra que explora a pugna dialéctica entre Creonte e Antígona e, en suma, entre dúas concepcións ideolóxicas e morais completamente antagónicas. Como ben apunta Amado Rodríguez, a base argumental procede directamente de Sófocles, de quen Pociña extrae o enfrontamento directo entre a nosa heroína trágica e o rexente de Tebas¹⁹⁹⁴, convertendo o encausamento simbólico de Antígona nunha imputación real na que o sistema e o aparato do estado (identificados cun poder tiránico e absoluto) despregan toda a maquinaria burocrática ao seu servizo para darlle un verniz garantista á case segura condena da filla de Edipo e Iocasta. Antígona segue sendo para o noso autor un paradigma reivindicativo e contestatario, unha heroína portadora dunhas ideas emancipadoras e duns valores positivos fronte a un Creonte despiadado, obcecado e pouco dado ao diálogo. Ademais, Pociña busca centrar toda a atención nos seus protagonistas (moi

¹⁹⁹² Ibid. 111-2.

¹⁹⁹³ Amado Rodríguez 2018b: 16.

¹⁹⁹⁴ Vid. Soph. *Ant.* vv. 376-525.

especialmente en Antígona), prescindindo doutros personaxes de relevancia na *Antígona* sofoclea, como Ismene, Hemón, Tiresias ou Eurídice (estes tres últimos nin sequera aparecen mencionados ao longo do drama). Importa máis a ollada que, por exemplo, Antígona achega sobre os membros da súa familia, unha sorte de estudo de personaxes que afasta a obra do núcleo do conflito trágico para ofrecernos unha reflexión metaliteraria¹⁹⁹⁵ na que moi probablemente se compendian moitas das ideas que o autor, dedicado durante moitos anos a este tipo de investigacións, pode ter sobre estes personaxes¹⁹⁹⁶.

Andrés Pociña realiza innovacións certamente significativas sobre o hipotexto de referencia, especialmente no que atinxe á composición e funcións dun coro que, se ben apoia á nosa protagonista e actúa dun xeito unitario nalgúns ocasións, queda lonxe dos estándares do coro da traxedia clásica, como sinala de novo María Teresa Amado Rodríguez (ibid. 16):

Nesta proposta destacan dúas novidades que arredan a obra da de calquera dramaturgo clásico. Por unha banda, a composición do “mal chamado Coro” non é homoxénea, pois está formado por mulleres e por homes da cidade; por outra banda, e como consecuencia do anterior, non funciona coma un personaxe colectivo, aínda que ás veces pronuncien a un tempo as mesmas palabras, sobre todo para reclamar o dereito do pobo a opinar, senón que cada un dos seus membros posúe capacidade para expresar o seu parecer de xeito individual e está caracterizado con cadansúa personalidade propia. Entre todos os seus integrantes destaca “Pobo Catro”, unha mulleriña vella, enérxica e destemida, que non dubida en se enfrontar aos xuíces cando percibe que os dereitos de Antígona non están sendo respectados polo tribunal.

Unha novidade que entronca coa concepción escénica desta nova Antígona, que busca a implicación do público e racha coas convencións teatrais que marcan unha firme separación entre a audiencia e o que acontece na escena (Fialho 2016: 273-4):

Sumamente importantes sño as indicacións cénicas do autor: a liberdade de disposición em cena é total, o guarda-roupa tamén o é, o ambiente é o da Hélade original, sem deixar de conter ecos de tempos futuros. O Coro perde a súa identidade coral homoxénea, para pasar a ser constituído por catro elementos, singulares, de perfil diversificado, dos quais três assistem ao xulgamento (Pueblo Uno, secretario do tribunal, Pueblo Dos, Pueblo Tres, Pueblo Cuatro, com a particularidade de se tratar de uma mulher velha, franzina e enérgica), podendo comprender un quinto elemento (Pueblo Quinto), sentado entre o público –isto é, o tempo/lugar do xulgamento de Antígona amplifíca-se e passa a comprender todo o espazo do espectáculo, palco e bancadas do público. Dir-se-ia que esta é una táctica dramática antipódica do estranhamento brechtiano, em função de uma mesma estratégia: desmontar a ficcionalidade do representado, para nele envolver criticamente o público como coisa sua, da sua história e do seu tempo, aínda que faça de conta que o espazo/tempo é o de Tebas.

¹⁹⁹⁵ Así o destacamos nunha das nosas primeiras aproximacións á obra de Andrés Pociña: “Un dos aspectos máis interesantes da obra é precisamente este, o completo estudo de personaxes que ofrece, un sucinto compendio de toda unha tradición crítica que resume case de forma definitiva a caracterización que diacronicamente se lle deu aos distintos nomes da saga dos Labdácidas. Antígona eríxese nunha improvisada esaxeta ao modelar coas súas descrições os seus dous irmáns, Polinices e Eteocles; a súa nai Xocasta, a súa irmá Ismene, o seu pai Edipo e o seu avó Laio, nesta mesma orde.” (Pedreira Sanjurjo 2016: 185-6).

¹⁹⁹⁶ Na obra académica de Andrés Pociña abundan este tipo de traballos, incluíndo amplas obras coordinadas por el e por Aurora López dedicadas por enteiro ao estudo de personaxes como Medea (vid. Pociña & López 2002; Pociña & López 2007) ou Fedra (vid. Pociña & López 2008; Pociña & López 2016). No caso de Antígona, asina en 2010 un artigo tamén conxunto con Aurora López na revista *Florentia Iliberritana*, “La eterna pervivencia de Antígona”, no que se examina a tradición mítica e literaria da heroína trágica (vid. Pociña & López 2010: 345-70).

O retrato que o noso dramaturgo ofrece dos seus personaxes é puramente clásico e cortado polo patrón da traxedia. A Antígona de Andrés Pociña é a protagonista case absoluta dun drama enteiramente centrado nas ideas, unhas ideas e conceptualizacións éticas que tamén se achaban na traxedia sofoclea e que no texto de Pociña adquiren unha nova dimensión. Malia non atoparmos unha relación intertextual directa entre a obra sofoclea e a do autor galego, estas ideas son perfectamente recoñecibles na recaracterización dos nosos protagonistas: no caso da heroína trágica, a defensa da súa causa realízase ao amparo dunha idea de xustiza superior que transcende o ditado das leis humanas representadas por Creonte¹⁹⁹⁷. En cambio, o rei de Tebas, Creonte, adaiñ dunha orde política e social que prescinde das consideracións morais que si contempla Antígona, amósase inflexible nunhas conviccións que só buscan fornecer a súa despótica autoridade¹⁹⁹⁸, malia presentarse baixo a aparencia dunhas leis e decretos que en teoría responden aos desexos e eleccións do pobo. Porén, esta caracterización tan ancorada ao

¹⁹⁹⁷ Esta cuestión aparece amplamente estudada no traballo de Noelia Cendán Teijeiro (2016), que analiza a repercusión e pervivencia dos conceptos de *anomia* e *dike* na *Antígona* de Sófocles e na posterior reescrita de Andrés Pociña: “El concepto *dike* constituye, casi en su totalidad, el resorte de la acción de nuestra osada protagonista femenina, Antígona, que desempeña el papel principal en ambas obras [*Antígona* de Sófocles e *Antígona ante os xuíces* de Andrés Pociña]. Tal y como se puede deducir *a priori*, la profundidad conferida a este personaje en lo que a pensamiento y hechos se refiere posee una complejidad inherente a la esencia del conflicto trágico. Dentro de dicha complejidad, su oposición a los dictámenes del regente viene dada por el sentido de justicia, *dike*, que la Antígona de Sófocles aplica y que permite a Andrés Pociña extraer toda la rentabilidad del texto dramático sofocleo. [...] El concepto *dike*, susceptible de personificación ya en textos clásicos, posee connotaciones primigenias asociadas al sentido de respeto y consideración hacia los miembros de una comunidad. *Dike*, por tanto, tomado como principio rector de la humanidad, sobrepasa los límites de los convencionalismos revelando matices más amplios y complejos, los cuales están en conexión con los deberes humanos, familiares y religiosos del ser humano.” (Cendán Teijeiro 2016: 172-3). Polo tanto, o concepto de *dike* resulta fundamental para comprender os motivos de Antígona tanto no hipotexto clásico como na obra contemporánea: “Así pues, de la propia historia literaria del término y de su relación con *aidos* se entiende buena parte del sentido de justicia que Antígona aplica en ambas obras, dando por supuesto, en relación con lo que se ha expuesto, que *dike* resulta un fundamento de carácter divino, impuesto por los dioses y no por los hombres y que conlleva un sentimiento de respeto hacia la propia familia y la religión, relevantes tanto en la esfera personal como social. A la luz de estas consideraciones puede entenderse el auténtico sentido de justicia propuesto por nuestra protagonista, que impone su sentido de respeto a la familia como norma personal; así lo muestra en los versos 45-46 al responder a su hermana Ismene: “Sí, porque se trata de mi hermano, y también del tuyo aunque no quieras. Pues, al enterrarlo, no resultaré convicta de haber cometido una traición”; similar a sus palabras en los versos 72-77: “Es un honor para mí morir cumpliendo este deber. Querida por él, en su compañía yaceré, en compañía de quien yo quiero, tras haber perpetrado santas acciones, porque es más largo el tiempo durante el que debo agradar a los de abajo que el tiempo durante el que debo agradar a los de aquí arriba, pues allí yaceré por siempre. Pero tú, si es tu gusto, continúa apreciando lo que los dioses aprecian”. Porque, al fin y al cabo, Antígona sabe que sus palabras y acciones son consecuentes con el sentido de la auténtica justicia, la que ella misma entiende como entidad de origen divino, en los versos 450-452 en los que no debe obviarse la personificación del concepto *dike*: “Es que no fue Zeus en absoluto quien dio esta orden, ni tampoco la justicia aquella que es convecina de los dioses del mundo subterráneo. No, no fijaron ellos entre los hombres estas leyes”. La versión contemporánea de Andrés Pociña recoge, precisamente, los fundamentos ya descritos, que confieren a Antígona una dimensión profundamente humana, a la par que trágica por las consecuencias que su concepción de la justicia implica para ella. Así, en Antígona frente a los jueces afirma que (113) “hay cosas que no están escritas en las leyes ni contempladas en las costumbres, pero se encuentran inscritas en el interior de nuestros corazones”; en esta misma línea (111): “Creonte, ni como tío, ni como cabeza de familia, ni menos todavía como único responsable del gobierno de Tebas, tenía derecho a impedirme cumplir con un deber familiar, humano y religioso fundamental”. Antígona materializa así su derecho, un derecho que vulnera las leyes impuestas por Creonte pero que es lícito si se tiene en cuenta el profundo sentido de respeto familiar que Antígona atribuye al sentido de justicia. Afirma así (102): “yo enterré a Polinices porque era una persona, porque estaba muerto, porque era mi hermano. Ahí está la verdad completa, y eso no hay ley, ni divina ni humana, que pueda castigarlo”. De esta forma, el valor sagrado e inviolable de la justicia impide, tal y como Antígona afirma, que la justicia pueda ser ambigua (119): “la justicia no parece ni deja de parecer: es justicia, o no lo es. Puede parecer que tiene más de un aspecto, pero auténtico solo puede ser uno” (ibid. 175-6).

¹⁹⁹⁸ Creonte é, nas palabras de Noelia Cendán Teijeiro “un personaje lineal que presenta una tendencia obsesiva en lo que a la necesidad de legislar se refiere” (ibid. 179) pero sobre todo é “el contrapunto a las consideraciones que Antígona ofrece acerca de la justicia, *dike*, resulta ser Creonte, cuyo sentido de autoridad y respeto a las leyes resulta profuso en detalles. Precisamente, a este respecto, es necesario sacar a colación el concepto *anomia*, la ausencia o carencia de leyes comunitarias. Dentro de la sociedad griega, la preservación de las leyes y la protección de lo comunitario emergen como garantes frente a los poderes subversivos que conducen a un estado de *anomia* (ausencia de leyes o negación de estas), totalmente contrario a la vida en comunidad. Creonte resulta, a todos los efectos, en ambas obras, la máxima autoridad en la ciudad de Tebas y, como tal, se aferra al miedo colectivo a la *anomia* para promulgar indiscriminadamente leyes y decretos que camuflan sus ansias de poder y despotismo bajo la faz de los intereses comunitarios.” (ibid. 176-7).

retrato clásico de ambos personaxes non está exenta de matices, especialmente no caso dun Creonte do que se escolle a súa peor faciana para esta nova posta en escena do mito. O tío de Antígona representa no texto dramático de Pociña ao tirano por antonomasia, que non contempla máis razóns que as propias e que exerce o seu poder absoluto sen límites de ningún tipo e sen que importen os sacrificios que isto implique. Isto non fai máis que amplificar a figura dunha Antígona xa entendida como un paradigma e cuxa “grandeza contribúe a destacar por contraste a ruindade e a cativeza moral do soberano¹⁹⁹⁹”. A dicotomía ética entre ambos personaxes vese reforzada ao tempo que ambos se ven dotados dalgúns dos seus riscos máis extremos.

3.31.5. Recepción e interpretación da obra

Antígona ante os xuíces, por ser a última obra do noso estudo atendendo ao criterio cronolóxico, gozou recentemente de certa sona tanto pola súa publicación en galego en 2018 como pola saída do prelo das súas traducións castelá, italiana e portuguesa nos últimos catro anos. Mais antes da saída do prelo do texto orixinal en galego, xa existían algúns estudos que trataron de profundar na reescrita de Andrés Pociña e na súa relación coa traxedia grega clásica. Un deles é o xa citado artigo de Noelia Cendán Teijeiro (2016)²⁰⁰⁰, que indaga nas diferenzas éticas e morais que enfrontan a Antígona e Creonte tanto na obra de Sófocles coma na versión de Pociña, ou a nosa primeira achega a esta obra²⁰⁰¹, na que tratamos de ofrecer unha primeira lectura crítica dun texto por aquel entón aínda inédito na súa versión orixinal destacando algunhas das súas innovacións máis significativas. Case ao mesmo tempo, achamos un pequeno estudo a cargo de Maria do Céu Fialho (2016)²⁰⁰² que tamén incide nos seus aspectos argumentais e formais de maior relevancia e que logo sería incluído na edición portuguesa do drama de Pociña²⁰⁰³. Tamén recolleemos neste inventario o breve limiar de María Teresa Amado Rodríguez (2018)²⁰⁰⁴ adxunto á edición galega de *Antígona ante os xuíces*.

Nesta nova Antígona, a máis recente da literatura dramática galega contemporánea, Andrés Pociña leva a cabo unha reconstrución da historia mítica na que “o xulgamento de Antígona configura toda a lectura, interpretación, comprensión e decorrente reescrita do mito de una Antígona de todas as épocas²⁰⁰⁵”. A obra xira en torno a un xuízo con todos os seus elementos característicos no que non só se encausa o feito en si mesmo no plano da ficción senón que tamén se pon a exame toda unha tradición literaria dun personaxe que o autor coñece ben debido á súa formación e dedicación académica. *Antígona ante os xuíces* permite unha lectura en clave metaliteraria, na que a heroína tráxica semella adquirir unha autoconsciencia metaficcional, especialmente cara o último tramo da obra, cando a nosa protagonista rexeita a oferta final de Creonte²⁰⁰⁶. Neste desenlace aberto, con múltiples incertezas e no que non chegamos a saber cal será o destino final de Antígona, fican as derradeiras palabras de obstinación e determinación dunha heroína atemporal e queda a irresolución dun conflito tráxico universal (Fialho 2016: 279):

¹⁹⁹⁹ Amado Rodríguez 2018b: 18.

²⁰⁰⁰ Vid. Cendán Teijeiro 2016: 171-81.

²⁰⁰¹ Vid. Pedreira Sanjurjo 2016: 183-95.

²⁰⁰² Vid. Fialho 2016: [269]-80.

²⁰⁰³ Vid. Fialho 2018: 87-94.

²⁰⁰⁴ Vid. Amado Rodríguez 2018b: 16-9.

²⁰⁰⁵ Fialho 2016: 274.

²⁰⁰⁶ “Entón non hai conciliación posíbel, rei Creonte. Antígona actúa por deberes e por principios, ti por manter unha imaxe determinada. Antígona actúa como persoa e como irmá, ti so como gobernante inxusto e como tirano. Antígona xamais pactará nada contigo, rei Creonte.” (Pociña 2018b: 112-3).

A resposta final de Antígona destaca-se, pelo seu próprio tom, e distancia-se para um plano do universal. Antígona já n̄o trata Creonte por ‘tio’, mas por ‘rei’, recuperando a eterna imagem do confronto entre as duas figuras. De si mesma fala na terceira pessoa, abrindo assim ao público, espectador do julgamento, um grande plano temporal, que vai desde Atenas aos nossos dias e se abre a futuras reescritas. [...] Estas s̄o as palavras que permanecem a ecoar no desfecho da peça: um julgamento em aberto, num impasse entre Antígona e Creonte. Pociña recupera a imagem do conflito inultrapassável, que remonta à leitura de Hegel e de Goethe, mas esse conflito é entre pessoas e n̄o entre princípios simétricos. A justiça e os afectos permanecem do lado feminino; Creonte é o tirano. E o julgamento permanece em aberto ao futuro: trata-se do todo dos ‘julgamentos’--releituras de Antígona, havidos e a haver – daí o futuro ‘pactará’ e o distanciamento de Antígona em relação a si mesma, operado pela utilização da terceira pessoa.

Pociña busca na súa reelaboración dramática unha Antígona marcada por este espírito atemporal frecuentemente aplicado aos mitos unha vez secularizados, unha Antígona que compendia a virtude dun personaxe rebelde, que ousa opoñerse ás normas consciente da inxustiza das mesmas, que pon en valor a insubmisión feminina e a sororidade²⁰⁰⁷ (entroncando coa lectura feminista que tanto el como Aurora López fan da heroína trágica²⁰⁰⁸) e que transmite estas ideas dun xeito claro aos seus interlocutores ficticios e reais (a audiencia).

3.31.6. Conclusións

Con *Antígona ante os xuíces* de Andrés Pociña damos por concluído o estudo das distintas achegas da literatura dramática galega aos mitos grecolatinos, cunha obra inspirada na *Antígona* de Sófocles e que recalca o valor simbólico dun personaxe reivindicativo e insubordinado. Pociña emprega a súa erudición para dar forma a un drama curto no que se vulga á heroína trágica e no que se enxalza á mesma como un eterno paradigma da xustiza e a liberdade fronte á opresión e arbitrariedade do estado (personificados en Creonte), atendendo tamén a unha actualización feminista do personaxe.

²⁰⁰⁷ “O autor concebe, ent̄o, uma Antígona em que o princípio enunciado pela de Sófocles corresponde ao carácter da figura, no seu todo – n̄o há ódio, mas o propósito de repor a justiça dos gestos, das relações, da correcta compreensão dessas mesmas relações familiares e da redenção dos mortos, cobertos pelo juízo de preconceito, que carregam com a sua memória a leitura que deles é feita por Creonte e por muitos séculos. Inspirado na relação e na referência fulcral que a Antígona sofocliana demonstra e reitera energeticamente para com os seus mortos, de tal modo que o espectador percebe nela uma vontade de a eles se juntar, uma referência maior à morte que ao mundo dos vivos e da pólis, Andrés Pociña reelabora livremente essa relação, demonstrando extrema originalidade. Que estratégia utiliza o autor para reorganizar esta parte do mito? Recorrendo a uma diferenciação do corpo de juizes, que permite um tipo de defesa diversa à medida que a peça avança. O último juiz a intervir é uma mulher: a Jueza Cuarta. O seu interrogatório processa-se como uma verdadeira preocupação por averiguar as razões de Antígona e o contexto que determina essas razões. E isto abre espaço para que Antígona evoque a relação afectuosa entre todos os irm̄os, ainda que Etéocles fosse o mais distante, por ser o mais velho, a relação afectuosa entre filhos e pais – Édipo, um rei humanizado, segundo Antígona, o melhor rei que Tebas teve (p. 115), e Jocasta, uma mulher enérgica, cuja energia se vê herdada por Antígona, e extremamente preocupada com a educação dos filhos e das filhas. A diferenciação desta Jueza Cuarta em relação aos outros juizes e a sua sintonia adivinhada com Antígona, que, de resto, vai crescendo, encontra eco na velha que constitui o Pueblo Cuatro. Temos, assim, uma convergência feminina que faz vingar a voz e a força vital da mulher nesta peça, sobre tirania, arbitrariedade, hipocrisia. Nesse aspecto a peça evolui para se enquadrar em modernas tendências da reescrita de Antígona como uma afirmação mais que feminina – feminista.” (Fialho 2016: 277-8).

²⁰⁰⁸ “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 2015b: 30). Cfr. Butler 2001; Rawlinson 2014: 101-23.



4 CONCLUSIÓNS

Chegados ao tramo final do estudo, procederemos a facer unha breve recapitulación que nos permita pechar e concluír a presente investigación. Nas sucesivas páxinas da tese puidemos comprobar como un sistema teatral tan peculiar como o galego, marcado pola precariedade e a falta de consolidación como notas predominantes no seu desenvolvemento histórico, leva a cabo no contexto da contemporaneidade un proceso máis propio da literatura europea renacentista que dunha literatura do noso tempo. O recurso ao clásico, ao modelo canónico grecolatino, non é unha constante no marco global da literatura galega, porén, na literatura dramática dos séculos XX e XXI é unha vía amplamente explorada, sendo a principal e máis importante canle de entrada da tradición clásica nas nosas letras. Este feito permítenos falar dunha literatura dramática galega de tema clásico que podemos subcategorizar en varias vertentes dunha mesma tendencia temática, a saber, un teatro de tema mítico (o máis abondoso e cultivado na nosa lingua), un teatro de tema histórico, un teatro baseado na comedia antiga (tanto a grega como a latina) e un teatro filosófico.

O teatro de tema mítico é o máis produtivo na literatura dramática galega e, como tal, tratamos de outorgarlle un lugar preeminente nesta tese que, ao mesmo tempo, esixía a aplicación dunha metodoloxía de estudo e análise moito máis exhaustiva que a que se viña empregando. Cumpría afondar nun teatro en constante evolución e actualización que non só recibía, reinterpretaba e readaptaba os mitos da Antigüidade Grecolatina con múltiples finalidades e intencións extraliterarias, senón que miraba directamente á propia literatura grecolatina e probaba o coñecemento directo dos textos clásicos por parte dos dramaturgos e dramaturgas que abordan o mito clásico nas súas pezas. O inventario final de obras, un total de trinta e unha, demostra que malia a diversidade formal e argumental destes dramas existe un nexos común entre todas elas, unha conexión cun fondo gromo clásico que, se ben non refuga por completo a influencia dos posibles intermediarios, non se vale unicamente destes para a reescrita e reelaboración da materia mítica dramática. A traxedia grega é o principal foco de influencia (principalmente das obras de Eurípides e Sófocles e, en moi menor medida, Esquilo), aínda que tamén permanecen vestixios da traxedia latina (Séneca), do único drama satírico que se nos conserva e da épica arcaica.

O propósito deste traballo, alén da clasificación e do estudo sistemático de todas estas obras, tamén é ofrecer unha ollada crítica: todas as obras citadas e/ou analizadas forman parte dun amplo grupo repertorial da literatura dramática galega a miúdo esquecido ou ignorado cuxo recoñecemento se antolla moi necesario e que inexorablemente nos conduce á reivindicación dun cambio para o noso canon dramático. A pesar de que as circunstancias que rodean a creación e difusión do xénero dramático galego non son, en principio, as máis favorables (con falta de publicacións e representacións escénicas para moitas destas obras), observamos como algunhas figuras senlleiras da nosa cultura e da nosa literatura participan desta tendencia temática (Manuel María, Manuel Lourenzo, María Xosé Queizán ou Luz Pozo Garza, por mencionar só algunhas das máis coñecidas) e como se produce un teatro equiparable ás grandes achegas da historia das nosas letras dramáticas, atendendo a un criterio cualitativo. O teatro galego de tema clásico, lonxe de ser unha extravagancia ou unha rareza case carente de explicación, sostense sobre a base dunha escolma de textos de probada solidez dramática, que nacen dun firme compromiso coa escrita dramática na nosa lingua e cuxa repercusión no

conxunto do sistema teatral aínda pode ser notable, como proban a recente recuperación da obra que inicia esta andaina dos clásicos no noso teatro, o *Midas* de Isaac Díaz Pardo, ou a publicación da obra completa de Andrés Pociña. Confiamos, polo tanto, en que o contido desta investigación contribúa dalgún modo a encamiñar este proceso e así dar a coñecer nun futuro máis próximo que tardío un valioso grupo de autores e obras desgraciadamente máis descoñecidos para o gran público.



5 BIBLIOGRAFÍA

5.1. EDICIÓNS DAS OBRAS ESCOLMADAS

- Alonso, E. & Guede, M. (1988): *Medea. Versión libre sobre textos de Eurípides, Séneca e Anouilh*, Vigo.
- Alonso, E. & Guede, M. (1997): *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron*, Santiago de Compostela.
- Cadaval, Q. & Lama, X. (1998): *Memoria de Antígona*, Santiago de Compostela.
- Díaz Pardo, I. (1957): *Midas. O Ángulo de Pedra*, Bos Aires.
- López-Casanova, A. (1963): “Orestes”, en *Grial*, 2, pp. 161-74.
- Lourenzo, M. (1975): *Romería ás covas do demo*, Santiago de Compostela.
- Lourenzo, M. (1981): *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza. Todos os fillos de Galaad*, Sada.
- Lourenzo, M. (1982): “Fedra”, en *Cadernos da Escola Dramática Galega*, 28, pp. 2-[16].
- Lourenzo, M. (1987): *Defensa de Helena*, [Barcelona].
- Lourenzo, M. (1994): “Electra”, en *Cadernos da Escola Dramática Galega*, 103, pp. [1]-[12].
- Lourenzo, M. (1995): “O perfil do crepúsculo”, en *Cadernos do Teatro*, 1, pp. 1-16.
- Lourenzo, M. (2000): *Últimas faíscas de setembro*, A Coruña.
- Lourenzo, M. (2004): “Liturxia de Tebas”, en *Casahamlet*, 6, pp. 40-5.
- Lourenzo, M. (2006a): “Agamenón en Áulide”, en *A Pinguela. Teatro Escolar para ler e representar*, 48, pp. 1-14.
- Lourenzo M. (2006b): “Illa”, en *A Pinguela. Teatro Escolar para ler e representar*, 50, pp. 5-20.
- Lourenzo, M. (2006c): “Menelao Aflito”, en *A Pinguela. Teatro Escolar para ler e representar*, 49, pp. 5-12.
- Lourenzo, M. (2007a): *Contos Troianos* (ed. de Gloria Rico e Isaac Ferreira), A Coruña.
- Lourenzo, M. (2007b): *Eléctricas*, Santiago de Compostela.
- Lourenzo, M. (2008): “Agamenón en Áulide”, en Doménech, F. (ed.): *Teatro español: autores clásicos y modernos: homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, pp. [457]-61.
- Lourenzo, M. (2009): *Medea dos fuxidos e outras pezas*, Cesuras (A Coruña).
- Lourenzo, M. (2010a): “Hipólito”, en Lourenço Modia, C.: *Teatro Circo. Tres Textos*, A Coruña, pp. 173-97.

- Lourenzo, M. (2010b): *Tres versións*, Santiago de Compostela.
- Lourenzo, M. & Yourcenar, M. (1992): *Ocasos*, A Coruña.
- Magán, A. (1993): *Farsa plautina*, [Barcelona].
- Manuel María (2003): *Edipo*, A Coruña.
- Parada, C. (2003): *A comedia do Gurgullo*, Santiago de Compostela.
- Penas, A. (2013): “A volta de Edipo”, en López Silva, I. et. al. (coords.): *40 anos daquel abrente*, Santiago de Compostela, pp. [185]-209.
- Picouto, M. (2001): *Ciclo de Venus*, Ourense.
- Picouto, M. (2008): *Ciclo de Xúpiter*, Ourense.
- Pociña, A. (2004): “Medea en Camariñas”, en Varela, C. & Fandiño, X.R.: *Premios Pedrón de Ouro: certame nacional galego de narracións breves "Modesto R. Figueiredo", Fundación do Pedrón de Ouro: certames XXVII (2001), XXVIII (2002), XXIX (2003)*, Sada (A Coruña), pp. 33-53.
- Pociña, A. (2018b): *Tres obras teatrais*, Santiago de Compostela.
- Pozo Garza, L. (2002): “Medea en Corinto” (introdución e tradución española de A. López e A. Pociña), en López, A. & Pociña, A. (eds.): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, pp. [1177]-227.
- Pozo Garza, L. (2003): *Medea en Corinto*, Ourense.
- Queizán, M.X. (1989): *Antígona, a forza do sangue*, Vigo.
- Queizán, M.X. (2008): *Antígona. A Cartuxeira. Neuras*, Vigo.
- Rabunhal Corgo, H.M. (1989): “Oratio Mare (O cántico de Orfeu) en *Olláparo*, 11, p. 85.
- Rabunhal Corgo, H.M. (1992): “Oratio Mare (O cántico de Orfeu), en *Cadernos da Escola Dramática Galega*, 95, p. 10.
- Rodríguez Pampín, X.M. (1975), “Creón, Creón”, en *Grial* 50, pp. 475-92.
- Rodríguez Pampín, X.M. (1977): “Ifixenia non quere morrer”, en *Grial* 55, pp. 71-101.
- Rodríguez Pampín, X.M. (1978): “Alcestes”, en *Grial* 62, pp. 434-52.
- Rodríguez Pampín, X.M. (1992): *Ifixenia non quere morrer*, Santiago de Compostela.
- Rubinos, X. (1961): *O velliño (Edipo na Galiza)*, La Habana.
- Rubinos, X. (2014): *O poema da Cruña; O velliño*, [A Coruña].
- Salgueiro, R. (1990): *História de Neera*, [A Coruña].

5.2. MITO, TEATRO GRECOLATINO E TRADICIÓN CLÁSICA

- Adrados, F.R. (1964): “Religión y política en la *Antígona*”, en *Revista de la Universidad de Madrid*, vol. XIII, 51, pp. 493-523.

- Adrados, F.R. (1999): *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid.
- Allan, W. (2002): *Euripides: Medea*, London.
- Alford, C.F. (1992): *The Psychoanalytic Theory of Greek Tragedy*, New Haven.
- Álvarez, M.C. & Iglesias R.M. (2008): “La Fedra de Ovidio”, en Pociña, A. & López, A. (coords.): *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, pp. [171]-93.
- Álvarez Espinoza, N. (2009): “Alcestis, un ideal de feminidad en el mundo antiguo”, en *Revista de Lenguas Modernas*, 11, pp. 135-52.
- Arias Abellán, C. (2016): “La figura de Hipólito en la *Fedra* de Séneca”, en Silva, M.F. et al.: *O livro do Tempo: Escritas e Reescritas. Teatro Greco-Latino e a sua recepção*, vol. I, Coimbra, pp. 317-29.
- Armstrong, R. (2006): “Phaedra from Elegiac Lover to Stoic Anti-Exemplum? *Heroides* 4 and Seneca, *Phaedra*”, en Armstrong, R.: *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford-New York, pp. [261]-98.
- Arnott, W.G. (1993): “Double the vision: a reading of Euripides’ *Electra*”, en McAuslan, I. & Walcot, P.: *Greek Tragedy*, Oxford, pp. [204]-17.
- Arteta Aisa, A. (1984): “Una aproximación textual al pensamiento de Eurípides”, en *Cuadernos de investigación filológica*, 10, pp. 29-54.
- Bacalexí, D. (2016): “Personal, paternal, patriotic: the threefold sacrifice of Iphigenia in Euripides’ *Iphigenia in Aulis*”, en *Humanitas*, vol. LXVIII, pp. 51-76.
- Bañuls Oller, J.V. & Crespo, P. (2008): “La *Fedra* de Sófocles”, en Pociña, A. & López, A. (coords.): *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, pp. [15]-83.
- Bañuls Oller, J.V. & Crespo Alcalá, P. (2008): *Antígona(s): Mito y Personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Bari.
- Bañuls Oller, J.V. & Gómez Cortell, C. (2017): “De Esquilo a Jean-Pierre Giraudoux, de la deshumanización a la humanización de Clitemnestra”, en De Martino, F. et al.: *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres: Homenaje de las universidades de Valencia, Foggia, Bari y Coimbra a los Profesores Doctores Aurora López López y Andrés Pociña Pérez*, Bari, pp. [35]-66.
- Bañuls Oller, J.V. & Navarro Noguera, A. (2016): “Egisto: un héroe trágico frustrado”, en Silva, M.F. et al.: *O livro do Tempo: Escritas e Reescritas. Teatro Greco-Latino e a sua recepção*, vol. I, Coimbra, pp. 17-30.
- Barranco, M.I. (2017): “Figuras femeninas en el ritual del sacrificio: de Eurípides a Jean Racine”, en Pricco, A.R. & Moro, S.M.: *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*, Coimbra, pp. 139-49.
- Bernabé Pajares, A. (1979): *Fragmentos de épica griega arcaica*, Madrid.
- Bernabé Pajares, A. (ed.) (2003): *Hieros logoi: poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, Madrid.

- Bernabé Pajares, A. (2008a): “Orfeo, una “biografía” compleja”, en Bernabé Pajares, A. & Casadesús, F.: *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro I*, Madrid, pp. 15-32.
- Bernabé Pajares, A. (2008b): “Viajes de Orfeo”, en Bernabé Pajares, A. & Casadesús, F.: *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro I*, Madrid, pp. 59-74.
- Bernabé Pajares, A. (2008c): “Atribución a Orfeo de una tradición poética”, en Bernabé Pajares, A. & Casadesús, F.: *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro I*, Madrid, pp. 227-37.
- Bernabé Pajares, A. (2008d): “El mito órfico de Dioniso y los titanes”, en Bernabé Pajares, A. & Casadesús, F.: *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro I*, Madrid, pp. 591-607.
- Bernal Lavesa, C. (2002): “Medea en la tragedia de Séneca”, en López, A. & Pociña, A. (eds.): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, pp. [459]-86.
- Bettini, M. & Brillante, C. (2008): *El mito de Helena. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, Madrid.
- Bettini, M. & Guidorizzi, G. (2008): *El mito de Edipo: Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días* (trad. de M.A. Castiñeiros González), Madrid.
- Blin, F. (2016), “Desmitificaciones de lo trágico en las Antígonas de la Transición”, en *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 13, pp. 32-54.
- Blondell, R. (2013): *Helen of Troy. Beauty, Myth, Devastation*, Oxford-New York.
- Boedeker, D. (2017): “Significant Inconsistencies in Euripides’ *Helen*”, en McClure, L.K. (ed.): *A Companion to Euripides*, Chichester, West Sussex, pp. [243]-57.
- Bolaños López (2012): “La *Alcestis* de Eurípides: una nueva hipótesis sobre su mito”, en *Revista de Lenguas Modernas*, 17, pp. 157-66.
- Brandy, J. F. (1958): *A Study of Stoicism in Senecan Tragedy*, New York.
- Brioso Sánchez, M. (2006): “Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico”, en Calderón, E. et al. (eds.): *Koinòs Lògos: Homenaje al profesor José García López*, Murcia, pp. 111-119.
- Burkert, W. (2007): *Religión griega: arcaica y clásica* (trad. de Helena Bernabé), Madrid.
- Burnett, A. (1973): “Medea and the Tragedy of Revenge”, in *Classical Philology*, vol. 68, 1, pp. 1-24.
- Butler, J. (2001): *El grito de Antígona* (trad. de Esther Oliver), Esplugues de Llobregat (Barcelona).
- Buxton, R. (2007): “Tragedy and Greek Myth”, en Woodard, R.D.: *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge-New York, pp.166-89.
- Buxton, R.G.A. (2003): “Euripides’ *Alkestis*: Five aspects of an interpretation”, en Mossman, J.: *Euripides*, Oxford-New York, pp. [170]-86.
- Cacciaglia, M. (1974): “L’etica stoica nei drammi di Seneca”, en *RIL*, 108, pp. 78-104.
- Cairns, D. (2016): *Sophocles: Antigone*, London.

- Calvo Martínez, J.L. (2003): “El otro Eurípides: melodramas y tragicomedias”, en *Florentia Iliberritana*, 14, pp. 35-51.
- Carlier, P. (2005): *Homero* (trad. de Alfredo Iglesias Diéguez), Tres Cantos-Madrid.
- Carmignani, M. (2016): “El mito de Alceste: Variantes e interpretaciones desde Homero a la Antigüedad Tardía”, en *Revista Paranoá*, 16, pp. 29-42.
- Castro Rodríguez, V. (2016): *La recepción del mito clásico grecolatino en el teatro español de los SS. XX-XXI: una herramienta de análisis* [Tese de doutoramento], Universidad Complutense de Madrid.
- Cavallero, P.A. (2004): “Actualidad humana de la *Medea* de Eurípides: el tema del divorcio”, en *Faventia*, 26/2, pp. 43-67.
- Cingano, E. (2003): “Figure eroiche nell’Antigone di Sofocle e nella tradizione mitografica arcaica”, en Avezú, G. (ed.): *Il dramma sofocleo. Testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart-Weimar, pp. 69-84.
- Collard, C., Cropp, M.J. & Lee, K.H. (1995): *Euripides: Selected Fragmentary Plays Volume I*, Oxford.
- Crespo, E. (coord.) (2004): *Obras completas: Esquilo, Sófocles, Eurípides*, Madrid.
- Crespo Gñemes, E. (2015): “El teatro de Dioniso y la política de Atenas”, en Alvar Ezquerro (coord.): *La vida a escena: ayer y hoy del teatro clásico*, Alcalá de Henares, pp. [27]-32.
- Croally, N.T. (1994): *Euripidean Polemic*, New York.
- Cropp, M. (2007): “Lost Tragedies: A Survey”, en Gregory, J. (ed.): *A Companion to Greek Tragedy*, Malden, MA, pp. 271-92.
- Curtius, R.E. (1955): *Literatura europea y Edad Media latina* (trad. de Margit Frenk Alatorre e Antonio Alatorre), Mexico.
- Davies, M. (1991): *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, Oxford.
- De Faria Rodrigues, G. (2016): *O Cíclope de Eurípides: Estudo e tradução* [Dissertação de Mestrado], Universidade de São Paulo.
- Deserto, J. (1994): “O agricultor na *Electra* de Eurípides: um homem simples no reino do ódio”, en *Humanitas*, vol. XLVI, pp. [111]-21.
- Díaz Tejera, A. (1989): *Ayer y hoy de la tragedia. Manifestaciones histórico-literarias de lo trágico*, Sevilla.
- Diel, P. (1998): *El simbolismo en la mitología griega* (trad. de A. Díez), Barcelona.
- Dunn, F. (2015): “Electra”, en Ormand, K. (ed.): *A Companion to Sophocles*, Chichester, pp. 98-110.
- Edmunds, L. (1996): *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles’ Oedipus at Colonus*, Lanham.
- Edmunds, L. (2002): “Oral Story-Telling and Archaic Greek Hexameter Poetry”, en López Férrez, J.A. (ed.): *Mitos en la literatura arcaica y clásica*, Madrid, pp. [17]-33.

- Emberger, B.L. (2011): *Reescrituras del mito de Fedra en lengua alemana* [Tese de doutoramento], Universidad de Granada.
- Fernandes, A. (2004): “Dois mitos antigos revisitados por Jean Anouilh”, en *Máthesis*, 13, pp. 35-46.
- Fernández Delgado, J.A. (2002): “Elaboración hesiódica del mito”, en López Férez, J.A. (ed.): *Mitos en la literatura arcaica y clásica*, Madrid, pp. [73]-92.
- Fernández-Galiano, M. (1982): “Introducción”, en Homero: *Odisea* (trad. de José Manuel Pabón), Madrid.
- Ferreira, P.S. (2009): “Ecos da realidade e dimensão simbólica na caracterizao da Nutrix da *Phaedra* de Séneca”, en *Biblos*, vol. 7, pp. 57-68.
- Fialho, M.C. (2016): “O velho e a pólis en Eurípides”, en Silva, M.F. et al.: *O livro do Tempo: Escritas e Reescritas. Teatro Greco-Latino e a súa recepao*, vol. I, Coimbra, pp. 59-75.
- Fialho, M.C. (2017): “Eurípides e a reabilitao de Clitemnestra”, en De Martino, F. et al.: *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres: Homenaje de las universidades de Valencia, Foggia, Bari y Coimbra a los Profesores Doctores Aurora López López y Andrés Pociña Pérez*, Bari, pp. [231]-48.
- Finley, M.I. (ed.) (1983): *El legado de Grecia: una nueva valoración*, Barcelona.
- Flory, S. (1978): “Medea’s right Hand: Promises and Revenge”, en *TAPA*, 108, pp. 69-74.
- Foley, H. P. (2003): *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton.
- Fuentes González, P.P. (2007): “Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función”, en *Florentia Iliberritana* 18, pp. 27-67.
- Gago Saldaña, M.V. (2015): “El teatro en Grecia”, en Alvar Ezquerro (coord.): *La vida a escena: ayer y hoy del teatro clásico*, Alcalá de Henares, pp. [19]-25.
- Galn, L. (2002): “El estoicismo de Hipólito en el drama de Séneca”, en *Auster*, 6-7, pp. 69-84.
- García Gual, C. (1975): “Tiresias o el adivino como mediador”, en *Emerita*, vol. 43, pp. 107-32.
- García Gual, C. (1999): *Introducción a la mitología griega*, Madrid.
- García Gual, C. (2002): “El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, en López, A. & Pociña, A. (eds.): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, pp. [29]-48.
- García Jurado, F. (2007): “Por qué nació la juntura «Tradición Clásica»? Razones historiográficas para un concepto moderno”, en *CFC*, 27, 1, pp. 161-92.
- García Jurado, F. (2016): *Teoría de la tradición clásica: conceptos, historia y métodos*, Mxico.
- Garvie, A.F. (ed.) (1994): *Homer. Odyssey. Books VI-VIII*, Cambridge.
- Garvie, A.F. (2016a): *The Plays of Aeschylus*, London.
- Garvie, A.F. (2016b): *The Plays of Sophocles*, London.

- Gibert, J. (2017): "Euripides and the Development of Greek Tragedy", en McClure, L.K. (ed.): *A Companion to Euripides*, Chichester, West Sussex, pp. [42]-58.
- Gil, L. (1962): "Antígona o la *areté* política. Dos enfoques: Sófocles y Anouilh", en *Anuario de Letras*, pp. 157-90.
- Gil, L. (1975): *Transmisión mítica*, Barcelona.
- Goff, B. (2009): *Euripides: Trojan Women*, London.
- Gómez Seijo, F. (2017a): "Caracterización de Helena en la tragedia homónima de Eurípides y tradición posterior del personaje", en Silva, M.F. et al.: *O livro do Tempo: Escritas e Reescritas. Teatro Greco-Latino e a sua recepção*, vol. I, Coimbra, pp. 121-41.
- Gómez Seijo, F. (2017b): "Responsabilidad y ambigüedad de Helena en la épica homérica", en *Humanitas*, 69, pp. 9-45.
- González Delgado, R. (2001): *El mito de Orfeo y Euridice en la literatura grecolatina hasta época medieval* [Tese de doutoramento], Universidad de Oviedo.
- González Delgado, R. (2008): *Orfeo y Euridice en la Antigüedad: mito y literatura*, Madrid.
- González Delgado, R. (2015): "Menelao como protagonista: *O corpo de Helena* de Paulo José Miranda", en *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 17, 1, pp. 291-308.
- Goward, B. (2005): *Aeschylus: Agamemnon*, London.
- Graf, F. (2002): "La Génèse de la notion de mythe", en López Férez, J.A. (ed.): *Mitos en la literatura arcaica y clásica*, Madrid, pp. [1]-15.
- Gregory, J. (2016): "The Education of Hippolytus", en Kyriakou, P. & Rengakos, A.: *Wisdom and Folly in Euripides*, Berlin-Boston, pp. 121-36.
- Griffiths, E.M. (2012): "Electra", en Markantonatos, A. (ed.): *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston, pp. 73-92.
- Grimal, P. (1963): "L'originalité de Sénèque dans la Tragédie de Phèdre", en *REL* 41, pp. 297-314.
- Gross, N.P. (1976): "Nausicaa: A Feminine Threat", en *The Classical World*, Vol. 69, No. 5, pp. 311-7.
- Guépin, J.P. (1968): *The Tragic Paradox: Myth and Ritual in Greek Tragedy*, Amsterdam.
- Guthrie, W.K.C. (1970): *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el "movimiento órfico"* (trad. de Juan Valmard), Buenos Aires.
- Guzmán Guerra, A. (2006): "Antígona: las leyes no escritas de los dioses", en Peláez, J. & Roig Lanzillotta: *Sófocles hoy: Veinticinco siglos de Tragedia*, Córdoba, pp. [151]-65.
- Hall, E. (1997): "The Sociology of Athenian Tragedy", en Easterling, P. (ed.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, pp. 93-126.
- Hamamé, G. N. (2000): "Yocasta: un itinerario trágico en *Fenicias* de Eurípides", en *Synthesis*, vol. 7, pp. 89-98.
- Hardwick, L. & Stray, C.H. (eds.) (2008): *A Companion to the Classical Receptions*, Malden.

- Heubeck, A. et al. (1988): *A Commentary on Homer's Odyssey, Vol. I: Introduction and Books I-VIII*, Oxford.
- Hernández Miguel, L.A. (2008): *La tradición clásica: la transmisión de las literaturas griega y latina antiguas y su recepción en las vernáculos occidentales*, Madrid.
- Highet, G. (1954): *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental* (trad. de Antonio Alatorre), México D.F.
- Iriarte, A. (2002): “Las “razones” de Medea”, en López, A. & Pociña, A. (eds.): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, pp. [157]-69.
- Jiménez San Cristobal, A.I. (2008): “La transmisión de ritos”, en Bernabé Pajares, A. & Casadesús, F.: *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro I*, Madrid, pp. 91-104.
- Kaimio, M. (1970): *The Chorus of Greek drama within the light of the person and number used*, Helsinki.
- Kallendorf, C.W. (ed.) (2007): *A companion to the Classical Tradition*, Malden.
- Kelly, A. (2009): *Sophocles: Oedipus at Colonus*, London.
- Kirk, G.S. (2006): *El mito: su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*, Barcelona.
- Knox, B.M.W. (1964): *The Heroic Temper: Studies on Sophoclean Tragedy*, Berkeley.
- Jenkyns, R. (ed.) (1995): *El legado de Roma: una nueva valoración*, Barcelona.
- Laguna Mariscal, G. (2004): ¿De dónde procede la denominación «Tradición Clásica»?”, en *CFC*, 24,1, pp. 83-93.
- Lardinois, A. (2015): “Antigone”, en Ormand, K. (ed.): *A Companion to Sophocles*, Chichester, pp. [55]-68.
- Lasso de la Vega, J.S. (1981): *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo (Cocteau, Gide, Anouilh)*, Murcia.
- Lawrence, S. (2013): *Moral Awareness in Greek Tragedy*, Oxford.
- Leýo, D.F. (2016): “O livro do tempo na *Alceste* de Eurípides: A narrativa passada e as súas reescritas”, en Silva, M.F. et al.: *O livro do Tempo: Escritas e Reescritas. Teatro Greco-Latino e a sua recepção*, vol. I, Coimbra, pp. 77-88.
- Léonard-Roques, V. (2017): “Sur deux fins malheureuses de Médée dans le théâtre français des années 1930-1940 (Henri-René Lenormand, Jean Anouilh)”, en Pricco, A.R. & Moro, S.M.: *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*, Coimbra, pp. 171-81.
- Librán Moreno, M. (2008): “Sófocles, *Antígona*”, en Hualde Pascual, P. & Sanz Morales, M.: *La literatura griega y su tradición*, Madrid, pp. 111-44.
- Llagüerri Pubill, N. (2014): *Nodrizas de tragedia en la caracterización de los héroes* [Tese de doutoramento], Universitat de València.
- Lloyd, M. (2005): *Sophocles: Electra*, London.

- Locke, L. (1997): "Orpheus and Orphism: Cosmology and Sacrifice at the Boundary", en *Folklore Forum*, vol. 28, 2, pp. 3-29.
- López, A. (2007): "Particularidades notables en algunas versiones españolas de Medea (S. XX)", en Pociña, A. & López, A. (eds.): *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada, pp. [99]-115.
- López, A. (2008a): "Amor y culpa en Fedra: Eurípides, Séneca, Racine", en Pociña, A. & López, A. (eds.): *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, pp. 147-69.
- López, A. (2008b): "La Fedra de Séneca: una ruptura del prototipo", en Pociña, A. & López, A. (coords.): *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, pp. [251]-67.
- López, A. & Pociña, A. (2011): "Nuevas perspectivas de estudio de las tragedias de Séneca", en *Humanitas*, 63, pp. 283-301.
- López Eire, A. (2000): "Reflexiones sobre la lengua del drama satírico", en *Humanitas*, vol. 52, pp. [91]-122.
- López Férez, J.A. (1987): "El *Cíclope* de Eurípides: tradición e innovación literarias", en *Minerva*, 1, pp. [41]-60.
- López Férez, J.A. (2006): "Algunas notas sobre la *Medea* de Eurípides", Suárez de la Torre, E. & Fialho, M. (coords.): *Bajo el signo de Medea - Sob o signo de Médeia*, Valladolid, pp. [31]-65.
- López Férez, J.A. (2009): "Mitos y referencias míticas en las cuatro primeras obras conservadas de Eurípides", en *Literatura: teoría, historia, crítica*, 11, pp. 15-82.
- López Férez, J.A. (2015): "Importancia del Pseudo-Apolodoro para el lector de la *Alceste* de Eurípides", en *Synthesis*, 22, pp. 2-26.
- Lucas de Dios, J. (1983): *Sófocles. Fragmentos*, Madrid.
- Luque Moreno, J. (1980): *Séneca. Tragedias II*, Madrid.
- Luque Moreno, J. (2008): "La Fedra de Séneca: mito y doctrina", en Pociña, A. & López, A. (coords.): *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, pp. [215]-38.
- Luzón Martín, P. (2016): "Sobre el *Tiestes* de Agatón", en *Minerva*, 29, pp. 127-48.
- Macías Otero, S. (2012): "Dioniso y el vino en el *Cíclope* de Eurípides", en *Emerita*, LXXX 2, pp. 401-410.
- Maguire, L. (2009): *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*, West Sussex.
- Markantonatos, A. (2013): *Euripides' Alceste: Narrative, Myth and Religion*, Berlin-Boston.
- Martín Hernández, R. (2008): "Rasgos mágicos en el mito de Orfeo", en Bernabé Pajares, A. & Casadesús, F.: *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro I*, Madrid, pp. 75-90.
- Mastrorarde, D.J. (2010): *The Art of Euripides*, New York.

- Mazzoli, G. (2002): "Medea in Seneca: il *logos del furor*", en López, A. & Pociña, A. (eds.): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, pp. [615]-25.
- McCallum-Barry, C. (2014): "Medea before and (a little) after Euripides", en Stuttard, D. (ed.): *Looking at Medea. Essays and a Translation of Euripides' Tragedy*, London-New York, pp. [23]-34.
- McClure, L. (2015): "Staging Mothers in *Electra* and *Oedipus The King*", en Ormand K. (ed): *A companion to Sophocles*, Chichester, pp. [367]-80.
- Meletinski, E.M. (2001): *El mito: literatura y folclore* (trad. de Pedro López Barja de Quiroga), Tres Cantos (Madrid).
- Meltzer, G.S. (1994): "'Where Is the Glory of Troy?' "Kleos" in Euripides' "Helen'", en *Classical Antiquity*, vol. 13, 2, pp. 234-255.
- Michelakis, P. (2002): "The hero to be: Euripides' *Iphigenia at Aulis*", en Michelakis, P.: *Achilles in Greek Tragedy*, Cambridge, pp. 84-143.
- Michelakis, P. (2006): *Euripides: Iphigenia at Aulis*, London.
- Mills, S. (1997): *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*, Oxford.
- Mills, S. (2006): *Euripides: Hippolytus*, London.
- Molina Moreno, F. (2008): "Ideas órficas sobre el alma", en Bernabé Pajares, A. & Casadesús, F.: *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro I*, Madrid, pp. 609-21.
- Morales Ortiz, A. (2002): "Medea: su temperamento", en Calero Secall, I. & Durán López, M.A. (eds.): *Debilidad aparente, fortaleza en realidad: la mujer como modelo en la literatura griega y su proyección en el mundo actual*, Málaga, pp. 109-28.
- Morenilla, C. & Bañuls, J.V. (2012): "La Helena que nunca fue a Troya. De Estesícoro a Riaza", en *Fortunatae*, 23, pp. 75-96.
- Morenilla Talens, C. (2016): "Redefinición y positivación de la figura de Helena en la trilogía troyana de Eurípides", en *Nova Tellus*, 34, 2, pp. 89-117.
- Morales Peco, M. (2002): *Edipo en la literatura francesa: las mil y una caras de un mito*, Cuenca.
- Morwood, J. (2016): *The Plays of Euripides*, London.
- Nagy, G. (2007a): "Lyric and Greek Myth", en Woodard, R.D.: *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge-New York, pp. 19-51.
- Nagy, G. (2007b): "Homer and Greek Myth", en Woodard, R.D.: *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge-New York, pp. 52-82.
- Neschke, A. (1986): "L' Orestie de Stésichore et la tradition littéraire du mythe des Atrides avant Eschyle", en *L'antiquité classique*, 55, pp. 283-301.
- Nietzsche, F. (2012): *El nacimiento de la tragedia* (trad. de A. Sánchez Pascual), Madrid.
- Nisbet, R.G.M. (2008): "The Dating of Seneca's Tragedies, with Special Reference to *Thyestes*", en Fitch, J.G.: *Seneca*, Oxford-New York, pp. 348-71.

- Oliveira, A.C.J.N. (2015): *Eurípides. Helena*, Coimbra.
- Oliver Sánchez, L. (2013): “Helena en la tragedia griega”, en *Tycho*, 1, pp. 75-98.
- Orsi Portalo, R. (2005): “Tragedia y reflexión. Algunas observaciones sobre *Antígona*”, en *Azafea. Rev. Filos.* 7, pp. 149-58.
- Paco Serrano, D. (2003): *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia.
- Pedreira Sanjurjo, I. (2013): *Medea entre a paixón e a razón: as distintas visións da gran heroína trágica de Eurípides* [Traballo de Fin de Grao], Universidade de Santiago de Compostela.
- Pelossi, C. (2014): “El mito de los Atridas: de la antigua Grecia a la Sicilia de la posguerra”, en *TRANS, Revue de littérature générale et comparée*, 17, pp. 1-12.
- Picklesimer, M.L. (1998): “*Antígona*: de Sófocles a María Zambrano”, en *Florentia Iliberritana* 9, pp. 347-76.
- Picklesimer, M.L. (2000): “Ismene, una figura incomprendida”, en *Florentia Iliberritana* 11, pp. 215-25.
- Pino Campos, L.M. (2010): “*Antígona* y sus circunstancias”, en *Fortunatae*, 21, pp. 163-87.
- Plácido, D. (2006): “Vencedores y esclavos: Las *Troyanas* de Eurípides”, en Calderón, E. et al. (eds.): *Koinòs Lògos: Homenaje al profesor José García López*, Murcia, pp. 817-22.
- Pociña, A. (1976): “Finalidad político-didáctica de las tragedias de Séneca”, en *Emerita*, vol. 44, 2, pp. 279-301.
- Pociña, A. (2002): “El amor de Medea visto por Eurípides y Séneca”, en López, A. & Pociña, A. (eds.): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, pp. [233]-54.
- Pociña, A. & López, A. (eds.) (2002): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada.
- Pociña, A. & López, A. (eds.) (2007): *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada.
- Pociña, A. & López, A. (coords.) (2008): *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada.
- Pociña, A. & López, A. (eds.) (2016): *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*, Granada.
- Pociña, A. & López, A. (2010), “La eterna pervivencia de Antígona”, en *Florentia Iliberritana* 21, pp. 345-70.
- Pulquério, M.O. (1995): “A «Medeia» de Anouilh: vicissitudes de um mito grego”, en *Máthesis*, 4, 9-16.
- Quijada Sagredo, M. (2011): *Estudios sobre Tragedia Griega. Eurípides, el teatro de finales del siglo V a. C. y su influencia posterior*, Madrid.
- Rabinowitz, N. S. (2017): “Trojan Women”, en McClure, L.K. (ed.): *A Companion to Euripides*, Chichester, West Sussex, pp. [199]-213.

- Ragué Arias, M.J. (2002): “La interminable muerte de los hijos de Medea”, en López, A. & Pociña, A. (eds.): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, pp. [61]-8.
- Rawlinson, M. C. (2014), “Beyond Antigone: Ismene, Gender and the Right to Life” en Chanter, T. & Kirkland, S. D. (eds.): *The Returns of Antigone. Interdisciplinary Essays*, New York, 101-123.
- Redondo Moyano, E. (2010): “La *Helena* de Eurípides y los roles de género”, en De Martino, F. & Morenilla, C. (eds.): *La redefinición del “rôle” de la mujer por el escenario de guerra*, Bari, pp. [285]-308.
- Rehm, R. (1989): “*Medea* and the Λόγος of the Heroic”, en *Eranos*, 87, pp. 97-115.
- Rodón, E. (2002): “El léxico de una pasión: Medea”, en López, A. & Pociña, A. (eds.): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, pp. [651]-69.
- Rodríguez Cidre, E. (2000): “*Ira, qua ducis, sequor*: la cólera en la *Medea* de Séneca”, en *Florentia Iliberritana*, 11, pp. 227-55.
- Rodríguez Cidre, E. (2017): “Tal carruaje nos ha dado Helio...”: el recurso del carro alado en la *Medea* de Eurípides”, en Pricco, A.R. & Moro, S.M.: *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*, Coimbra, pp. 17-24).
- Rodríguez Díaz, L.M. (2016): “La relación entre mitos griegos y cuentos populares: el caso del Canto VI de la *Odisea*”, en *Boletín Millares Carlo*, 32, pp. 191-202.
- Roisman, H.M. (2017): “*Electra*”, en McClure, L.K. (ed.): *A Companion to Euripides*, Chichester, West Sussex, pp. [166]-81.
- Rudnytsky, P.L. (1987): *Freud and Oedipus*, New York.
- Sacconi, K. A. (2012): *Electra de Eurípides: estudo e tradução* [Dissertação de Mestrado], Universidade de São Paulo.
- Sala Rose, R. (2002): “La *Medea* de Eurípides: el enigma del infanticidio”, en López, A. & Pociña, A. (eds.): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, pp. [293]-313.
- Sánchez-Lafuente Andrés, A. (1977): *El mito de Ifigenia*, Murcia.
- Sánchez Ortiz de Landaluce, M. (2008): “*Argonáuticas órficas*”, en Bernabé Pajares, A. & Casadesús, F.: *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro I*, Madrid, pp. 349-64.
- Sancho Royo, A. (2005): “Tragedia y política”, en Brioso Sánchez, M. & Villarrubia Medina, A.: *Aspectos del teatro griego antiguo*, Sevilla, pp. [97]-[119].
- Santos, F.B. (2008): “*Alceste*, de Eurípides: o prólogo (1-76)”, en *Humanitas*, 60, pp. 87-100.
- Sanz, D.F. (2013): “El fenómeno del canibalismo en las fuentes literarias grecorromanas: su mención en la mitología y la filosofía antigua”, en *Emerita*, vol. 81, 1, pp. 111-35.
- Saquero Suárez-Somonte, P. (2014): “*Helena* de Troya: una heroína controvertida”, en *Asparkia*, 25, pp. 113-26.
- Saravia de Grossi (1999): “*Electra* de Sófocles: una interpretación”, en *Synthesis*, 6, 99-114.

Saravia de Grossi, M.I. (2015): “*Antígona* de Jean Anouilh. Convergencias y divergencias desde el punto de vista de la obra de Sófocles”, en *Circe*, XIX, pp. 59-75.

Seaford, R.A.S. (1984): *Cyclops of Euripides*, London.

Segal, C. (1971): “The Two Worlds of Euripides' *Helen*”, en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 102, pp. 553-614.

Segal, C. (1989): *Orpheus: the myth of the poet*, Baltimore.

Segal, C. (2001): *Oedipus Tyrannus: Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, New York.

Segal, C. (2008): “Boundary Violation and the Landscape of the Self in Senecan Tragedy”, en Fitch, J.G.: *Seneca*, Oxford-New York, pp. 136-56.

Séneca, L.A. (1979): *Tragedias* (ed. Jesús Luque Moreno), Madrid.

Sewell-Rutter, N.J. (2007): *Guilt by descent: Moral Inheritance and Decision Making in Greek Tragedy*, Oxford-New York.

Shapiro, H.A. (1995): “Coming of Age in Phaikaia: The Meeting of Odysseus and Nausikaa”, en Cohen, B. (ed.): *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*, New York-Oxford, pp. 155-64.

Shaw, C. A. (2014): *Satyrical Play: The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*, Oxford.

Silva, M. F. (2008): “La *Fedra* de Eurípides. Ecos de un escándalo”, en Pociña, A. & López, A. (eds.): *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, pp. [105]-23.

Slaney, H. (2019): *Seneca: Medea*, London-New York.

Slater, N. W. (2013): *Euripides: Alcestis*, London-New York.

Soares, C. (2007): “Rapto e resgate de Helena nas *Histórias* de Heródoto”, en Bañuls, J.V. et al. (eds.): *O mito de Helena de Tróia à actualidade, vol. 1*, Coimbra, pp. 81-8.

Steiner, G. (1987): *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura* (trad. de Alberto L. Bixio), Barcelona.

Suárez de la Torre, E. (2007): “Helena, de la épica a la lírica griega arcaica (Safo, Alceo. Estesícoro)”, en Bañuls, J.V. et al. (eds.): *O mito de Helena de Tróia à actualidade, vol. 1*, Coimbra, pp. 55-79.

Swift, L. (2016): *Greek Tragedy: Themes and Contexts*, London.

Tanner, R.G. (1966): “The composition of *Oedipus Coloneus*”, en Kelly, M. (ed.): *For Service to Classical Studies: Essays in Honour of Francis Letters*, Melbourne, Canberra & Sydney, pp.153-92.

Tola, E. (2015): “Configuraciones poéticas del *furor* en la *Fedra* de Séneca”, en *Praesentia*, 16, pp. 1-22.

Tovar, A. (1966): “Aspectos de la *Helena* de Eurípides”, en *Cuadernos de la Fundación Pastor*, 13, pp. 107-38.

Trindade Santos, J. (1995): “Antígona: a mulher e o homem”, en *Humanitas*, vol. XLVII, pp. 115-38.

Tzanetou, A. (2013): *City of Suppliants: Tragedy and the Athenian Empire*, Austin.

Van Nortwick, T. (2015): “Last Things: *Oedipus at Colonus* and the End of Tragedy”, en Ormand, K. (ed.): *A companion to Sophocles*, Chichester, pp. [141]-54.

Van Zyl Smit, B. (2014): “Black Medeas”, en Stuttard, D. (ed.): *Looking at Medea. Essays and a Translation of Euripides' Tragedy*, London-New York, pp. [157]-66.

Varela Álvarez, V. (2008): *Destino y libertad en la tragedia griega*, Vigo.

Vela Tejada, J. (2016): “La *oratio funebris* de Hécuba en las *Troyanas* de Eurípides (vv. 1156-1206)”, en *Studia Philologica Valentina*, vol. 18, n.s. 15, pp. 469-82.

Vernant, J.P. (1991): *Mito y religión en la Grecia Antigua* (trad. de Salvador María del Carril), Barcelona.

Vilchez, M. (1976): *El engaño en el teatro griego*, Barcelona.

Villarrubia, A. (1986): “Menelao en la mitología y la literatura griegas”, en *Habis*, 17, pp. 45-62.

Villarrubia Medina, A. (2005): “Tragedia, mito y mitología”, en Brioso Sánchez, M. & Villarrubia Medina, A.: *Aspectos del teatro griego antiguo*, Sevilla, pp. [11]-95.

Willis, A.T. (2005): *Euripides' Trojan Women: A 20th Century War Play in Performance* [Tese de doutoramento], University of Oxford.

Wilmer, S.E. & Zukauskaitė, A. (2010): *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford.

Winnington-Ingram, R.P. (1980): *Sophocles: An Interpretation*, Cambridge.

Woodard, R.D. (2007): “Hesiod and Greek Myth”, en Woodard, R.D.: *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge-New York, pp. 83-165.

Wright, M. (2005): *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*, Oxford-New York.

5.3. TEATRO GALEGO

Anónimo (1919): “Nosos poetas e a prosa. Unha obra teatral de Cabanillas”, en *A Nosa Terra*, 77, p. 2.

Bar Cendón, M. (2000): “Escritoras dramáticas gallegas: dos propostas subversivas”, en Zavala, I.M. et. al.: *Breve historia feminista de la literatura española, vol. VI: En lengua catalana, gallega y vasca*, Barcelona, pp. 219-36.

Becerra de Becerreá, A. (2007a): “A dramaturxia nos tempos da ditadura”, en Vieites, M.F. (coord.): *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego, no aniversario da estrea de 'A fonte do xuramento'*, Vigo, pp. 111-29.

Becerra de Becerreá, A. (2007b): *Dramaturxia. Teoría e práctica*, Vigo.

- Biscaíño Fernandes, C.C. (2007): *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, Santiago de Compostela.
- Carvalho Calero, R. (1975): *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo.
- Carvalho Calero, R. (2000): *Escritos sobre teatro* (ed. de Laura Tato Fontaiña), A Coruña.
- Castro Caridad, E. (1998): “Del tropo al drama litúrgico”, en Calahorra, P. (coord.): *Segundas jornadas de Canto Gregoriano*, Zaragoza, pp. 39-66.
- Cortezón, D. (1984): “Teatro e nacionalismo”, en *Cadernos da Escola Dramática Galega*, 45.
- Fernández Castro, X.M. (2007): “Os tempos de Ribadavia”, en Vieites, M.F. (coord.): *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego, no aniversario da estrea de ‘A fonte do xuramento’*, Vigo, pp. 147-63.
- Fernández Pérez-Sanjulián, C. (2016), “*A Lagarada* de Ramón Otero Pedrayo ou a tragédia clásica como instrumento renovador da visyo da Galiza”, en Silva, M.F. et al. (coords.): *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II*, Coimbra, pp. 117-128.
- Ferreira, I. (2006): “Manuel Lourenzo: Tempo de colleita (obra dramática completa e bibliografía)”, en Pascual Rodríguez, R. (ed.): *Palabra e acción: a obra de Manuel Lourenzo no sistema teatral galego*, Lugo, pp. 215-305.
- García Vidal, D. (2010): *Teatro galego e construción nacional: os Cadernos da Escola Dramática Galega (1978-1994)* [Tese de doutoramento], University of Birmingham.
- Ínsua, E.X. (2005): *Sobre O Mariscal, de Cabanillas e Villar Ponte: contexto, xénese, contido e peripecia dunha obra-mestra do teatro galego*, A Coruña.
- Ínsua, E.X. (2007): “O teatro galego desde a estrea de *A fonte do xuramento* ao fatídico 1936”, en Vieites, M.F. (coord.): *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego, no aniversario da estrea de ‘A fonte do xuramento’*, Vigo, pp. 67-80.
- Ínsua, E.X. (2015): “El estreno de *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao. Peripecia compositiva, puesta en escena, recepción crítica y fortuna posterior”, en López Silva, I. & Ruibal, E.R. (eds.): *El teatro gallego en el exilio republicano de 1939*, Sevilla, pp. 33-94.
- Lama López, M. X. (2001): “Simbolismo e renovación en *A fiestra valdeira* de Rafael Dieste”, en *Anuari de filologia. Secció G, Filologia romànica*, vol. 23, 11, pp. 51-60.
- López Silva, I. (2007a): “Escritoras e personaxes, directoras e actrices. As mulleres no teatro galego contemporáneo”, en González Fernández, H. & Lama López, M.X.: *Actas VII Congreso Internacional de Estudos Galegos: mulleres en Galicia: Galicia e os outros pobos da península: Barcelona, 28 ó 31 de maio de 2003*, vol. 2, pp. 191-200.
- López Silva, I. (2007b): “O desenvolvemento da nova dramaturxia”, en Vieites, M.F. (coord.): *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego, no aniversario da estrea de ‘A fonte do xuramento’*, Vigo, pp. 213-22.
- López Silva, I. (2018): “As artes escénicas galegas e a resistencia: do colapso á oportunidade”, en *Galicia*²¹. *Journal of Contemporary Galician Studies, Issue H: Chamada á escena: o teatro galego no século XXI*, pp. 5-25.

López Silva, I. & Vilavedra, D. (2002): *Un abrente teatral. As mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*, Vigo.

López Suárez, M. & Abuín González, A. (2007): “O Centro Dramático Galego”, en Vieites, M.F. (coord.): *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego, no aniversario da estrea de ‘A fonte do xuramento’*, Vigo, pp. 171-85.

Lourenço Mória, C. (2010a): “A Xénese do Teatro Independente Galego: a conquista da identidade”, en Tavares Maleval, M.A. e Tato Fontaiña, L. (eds.): *Estudos Galego-Brasileiros 4. Lingua, Literatura, Identidade*, A Coruña.

Lourenço Mória, C. (2010b): *Teatro Circo. Tres textos*, A Coruña.

Lourenço Mória, C. (2013): *O Teatro Circo na configuración do Teatro Independente Galego (1967-1978)*, Santiago de Compostela.

Lourenço Mória, C. & Vizcaíno Fernández, C. (2000): *Talia na Crónica de Nós: Dez anos de teatro galego (1990-1999)*, Ourense.

Lourenzo, M. & Pillado Mayor, F. (1979): *O teatro galego*, Sada.

Lourenzo & Pillado Mayor (1982): *Antoloxía do Teatro Galego*, Sada.

Luna Sanmartín, X. (coord.) (2000): *Manuel Daniel Varela Buxán. O patriarca do teatro galego*, Lalín.

Magán, A. (1980): “O Teatro de Cámara Ditea”, en *Cuadernos da Escola Dramática Galega*, 9, pp. 1-12.

Pardo de Neyra, X. (2015): “Franquismo e literatura galega: *Non Chores, Sabeliña*, a primeira obra da literatura galega de Posguerra. Entre o populismo e o rexoubeirismo”, en *Madrygal*, 18, 83-95.

Pascual, R. (2007): “O teatro nos tempos da ditadura”, en Vieites, M.F. (coord.): *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego, no aniversario da estrea de ‘A fonte do xuramento’*, Vigo, pp. 131-46.

Pascual Rodríguez, R. (2006): “Manuel Lourenzo nos escenarios dun “abrente” teatral galego (1973-1980)”, en Pascual, R. (ed.): *Palabra e acción: a obra de Manuel Lourenzo no sistema teatral galego*, Lugo, pp. 27-72.

Pascual Rodríguez, R. (2010): “On the Lamentable Effect of Criticism on the Irregular Situation of Galician Drama Written by Women”, en M.X. Nogueira et al. (eds.): *Creation, Publishing and Criticism: The Advance of Women’s Writing*, New York, pp. 181-8.

Pérez de Oliveira, A. & Ruibal, E.R. (2015): “El teatro de Luís Seoane”, en López Silva, I. & Ruibal, E.R. (eds.): *El teatro gallego en el exilio republicano de 1939*, Sevilla, pp. 207-14.

Pazó, N. & Vilavedra, D. (2000): “El teatro gallego después de 1975”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 599, pp. 21-38.

Pisón, X. (2000): “Compañía de Teatro Luís Seoane”, en *Casahamlet*, 2, pp. 42-3.

Rabunhal, H. (1994): *Textos e Contextos do Teatro Galego 1671-1936*, Santiago de Compostela.

- Rabuñal, H. (2015): “La obra dramática de Alfonso Gayoso Frías”, en López Silva, I. & Ruibal, E.R. (eds.): *El teatro gallego en el exilio republicano de 1939*, Sevilla, pp. 215-32.
- Riobó, P.P. (1999): *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*, A Coruña.
- Rodríguez, P. (2006): “Evocación e invocación: conversa con Manuel Lourenzo”, en Pascual Rodríguez, R. (ed.): *Palabra e acción: a obra de Manuel Lourenzo no sistema teatral galego*, Lugo, pp. 197-214.
- Rodríguez González, N. (2007): “Teatro e creación dramática na diáspora e no exilio” en Vieites, M.F. (coord.): *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego, no aniversario da estrea de ‘A fonte do xuramento’*, Vigo, pp. 97-109.
- Rodríguez Villar, A. (2005): *A cultura teatral en Galicia: o caso de Ditea, 1960-1986*, [Tese de doutoramento], Universidade de Santiago de Compostela.
- Ruibal, E.R. (2017): “O teatro no tempo das Irmandades: espazo e identidade”, en Monteagudo, H. & Sánchez Vales, M.D. (eds.): *No tempo das Irmandades: fala, escrita e prelos*, [A Coruña], pp. 145-51.
- Seoane, L. (1996): *Luis Seoane e o teatro* (eds. L. Braxe e X. Seoane), Sada.
- Tato Fontaiña, L. (ed.) (1997): *O Bufón del rei, de Vicente Risco. A Lagarada, de Otero Pedrayo*, Vigo.
- Tato Fontaiña, L. (1999): “A Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor”, en *Casahamlet: revista de teatro*, 1, pp. 80-1.
- Tato Fontaiña, L. (2000): “*A Casamenteira*: contextualización e análise”, en Fandiño, A.B.: *A Casamenteira*, Ourense.
- Tato Fontaiña, L. (2006): “No labirinto de Manuel Lourenzo”, en Pascual Rodríguez, R. (ed.): *Palabra e acción: a obra de Manuel Lourenzo no sistema teatral galego*, Lugo, pp. 17-26.
- Tato Fontaiña, L. (2007): “A literatura dramática galega na segunda metade do século XX”, en Vieites, M.F. (coord.): *Literatura dramática: unha aproximación histórica*, Vigo, pp. 587-[619].
- Tato Fontaiña, L. (2017): “O proxecto das Irmandades da Fala para a modernización do teatro”, en Monteagudo, H. & Sánchez Vales, M.D. (eds.): *No tempo das Irmandades: fala, escrita e prelos*, [A Coruña], pp. 119-43.
- Vieites, M.F. (1996): *Manual e escolma da literatura dramática galega*, Santiago de Compostela.
- Vieites, M.F. (1998a): “Creación dramática e realización teatral. Algunhas consideracións arredor da xénese do Novo Teatro Galego (NTG) e da Nova Dramaturxia Galega (NDG)”, en Vieites, M.F. (ed.): *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*, Vigo, pp. [33]-84.
- Vieites, M.F. (1998b): *La nueva dramaturgia gallega: Antología y estudio preliminar*, Madrid.
- Vieites, M. F. (2007a): “*A fonte do xuramento*: crónica dunha estrea, noticia dunha recepción”, en Vieites, M.F. (coord.): *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego, no aniversario da estrea de ‘A fonte do xuramento’*, Vigo, pp. 35-66.

Vieites, M.F. (2007b): “Xénese e desenvolvemento do novo teatro galego (1965-1991)”, en Vieites, M.F. (coord.): *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego, no aniversario da estrea de ‘A fonte do xuramento’*, Vigo, pp. 187-211.

Vieites, M.F. (2017): “Eduardo Alonso e a dramática da experiencia”, en *Boletín Galego de Literatura*, 51, pp. 5-42.

Vilavedra, D. (1997): “El teatro gallego después de 1975: una incipiente madurez”, en *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 5, pp. 297-314.

Vilavedra, D. (1999): *Historia da literatura galega*, Vigo.

Villalaín, D. (1998): “O grupo de Ribadavia: Roberto Vidal Bolaño, Manuel Lourenzo, Euloxio Ruibal”, en Vieites, M.F. (ed.): *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*, Vigo, pp. [85]-108.

Villalaín, D. (2007): “A xeración do 78 na creación do tecido institucional do teatro galego”, en Vieites, M.F. (coord.): *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego, no aniversario da estrea de ‘A fonte do xuramento’*, Vigo, pp. 165-70.

Villalaín, D. (2015): “La obra dramática de Eduardo Blanco Amor. Entre la emigración y el exilio”, en López Silva, I. & Ruibal, E.R. (eds.): *El teatro gallego en el exilio republicano de 1939*, Sevilla, pp. 108-29.

5.4. TRADICIÓN CLÁSICA NA LITERATURA GALEGA

Alonso Girgado, L. (1992): “Rodríguez Pampín, á beira dos clásicos”, en Rodríguez Pampín, X.M.: *Ifixenia non quere morrer*, Santiago de Compostela, p. 5.

Amado Rodríguez, M.T. (1998): “Ecos clásicos na lírica de Florencio Vaamonde”, en *Anuario de estudos galegos*, pp. 11-4.

Amado Rodríguez, M.T. (1999): “Os gregos e Pondal”, en Álvarez, R. & Vilavedra, D. (coords.): *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, vol. 2, Santiago de Compostela, pp. 95-107.

Amado Rodríguez, M.T. (2001): “Literatura greco-latina y literatura gallega: algunas calas”, en *Cuadernos de literatura griega y latina*, 3, pp. 61-125.

Amado Rodríguez, M.T. (2002): “La última Medea del teatro gallego”, en Domínguez García, M. et. al. (eds.): *Sub luce florentis calami. Homenaje a Manuel C. Díaz y Díaz*, Santiago de Compostela, pp. 41-7.

Amado Rodríguez, M.T. (2003): *Covadonga de Xosé Rubinos: unha Iliada galega do século XX*, Sada.

Amado Rodríguez, M.T. (2005): “La traducción de los clásicos al gallego”, en Alvar Ezquerro, A. & González Castro, J.F.: *Congreso Español de Estudios Clásicos (11º. 2003. Santiago de Compostela). Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos: (Santiago de Compostela, 15 al 20 de septiembre de 2003)*, Madrid, pp. [205]-16.

Amado Rodríguez, M.T. (2006): “O velliño de José Rubinos, unha recreación do mito de Edipo”, en Soares Pereira, V. et. al.: *A Antigüidade Clássica e nós. Herança e identidade cultural*, Braga, pp. 459-68.

- Amado Rodríguez, M.T. (2009): “Agamenón vuelve a Áulide”, en López, A. & Pociña, A. (eds.): *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, pp. [63]-71.
- Amado Rodríguez, M.T. (2011): “*A Xesta de cómo América nasceu da melodía, unha particular Argonáutica*”, en *Madrygal*, 14, pp. 33-40.
- Amado Rodríguez, M.T. (2012), “*Ifixenia non quere morrer* de Rodríguez Pampín. A vitoria do poder feminino”, en Lopes, M.J. et al: *Narrativas do poder feminino*, Braga, pp. 359-369.
- Amado Rodríguez, M.T. (2012): “*Liturxia de Tebas* de M. Lourenzo. Economía dramática y punto de vista personal”, en López, A. et al.: *De ayer a hoy: Influencias clásicas en la literatura*, Coimbra, pp. 13-24.
- Amado Rodríguez, M.T. (2017): “Clitemnestra en el teatro gallego”, en De Martino, F. et al.: *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres: Homenaje de las universidades de Valencia, Foggia, Bari y Coimbra a los Profesores Doctores Aurora López López y Andrés Pociña Pérez*, Bari, pp. 11-34.
- Amado Rodríguez, M.T. (2018a): “*Despois do temporal* de Manuel Lourenzo. Un Hipólito subvertido”. Relatorio presentado no congreso *Clastea IV: Clásicos en escena ayer y hoy*, Santiago de Compostela, España, pp. 33-51.
- Amado Rodríguez, M.T. (2018b): “Limiar”, en Pociña, A.: *Tres obras teatrais*, Santiago de Compostela, pp. 7-24.
- Arriaga Flórez, M. (2018): “Racconto e riscrittura nella *Medea en Camariñas* di Andrés Pociña.” En Taravacci, P. (ed.): *Il racconto a teatro*, Trento, pp. [189]-98.
- Barrada, C. (1961), “Éxito de *Orestes* de Arcadio López Casanova”, en *Primer Acto*, 21: 61-2.
- Basanta Cornide, E. & Sánchez Piñeiro, S. (1993): “Vixéncia e actualidade do mito de Antígona”, en Marco López, A.: *Simpósio Internacional Muller e Cultura: Compostela, 27-29 de febreiro de 1992*, Santiago de Compostela, pp. [323]-9.
- Braxe, L. (2017): “Isaac Díaz Pardo. *Midas, O Ángulo de Pedra*. 60 anos despois”, en Díaz Pardo, I.: *Midas. O Ángulo de Pedra*, A Coruña, parr. 1-12.
- Cadaval, Q. (1998): “O atrevemento da ignorancia”, en Cadaval, Q. & Lama, X.: *Memoria de Antígona*, Santiago de Compostela, pp. 42-6.
- Carvalho Calero, R. (1981): “*A fabula palliata* na literatura galega”, en Díaz y Díaz, M.C.: *Primera reunión gallega de Estudios Clásicos*, Santiago de Compostela, pp. 396-401.
- Carlos Villamarín, H. (1998): “Antígona na memoria”, en Cadaval, Q. & Lama, X.: *Memoria de Antígona*, Santiago de Compostela, pp. 67-125.
- Cendán Teijeiro, N. (2012): “Do *Hipólito* de Eurípides á *Romería ás covas do demo* de Manuel Lourenzo: algunhas pasaxes de confluencia”, en *Madrygal*, 15, pp. 23-33.
- Cendán Teijeiro, N. (2015): “*A Medea dos fuxidos* de Manuel Lourenzo e a *Medea* de Eurípides. Influencias textuais e conceptos ético-emocionais”, en *Madrygal*, 18, pp. 171-81.

Cendán Teijeiro, N. (2016): “*Anomia y dike en la Antígona de Sófocles y en Antígona Frente a los jueces de Andrés Pociña*”, en Silva, M.F. et al.: *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e a sua recepção II*, Coimbra, pp. 171-81.

Cendán Teijeiro, N. (2018): “Apuntamentos sobre a influencia da *Antígona* sofoclea na reescrita de Quico Cadaval e Xavier Lama, *Memoria de Antígona*”. Comunicación presentada no congreso *Clastea IV: Clásicos en escena ayer y hoy*, Santiago de Compostela, España, pp. 1-11.

Cuadrado López, M.I. (2007): “*Romería ás covas do demo* de Manuel Lourenzo: unha achega no tempo”, en García Hurtado, M.R.: *El Futuro de las Humanidades*, Betanzos, pp. 47-53.

Fernández Delgado, J.A. (1996): “La tradición griega en el teatro gallego”, en *EClas* 109, pp. 59-89.

Fernández Roca, X.A. (2002): “Se Manuel Lourenzo volvese a Tebas”, en Fernández Roca, X.A. & Martínez López, M.J.: *Vir bonus docendi peritus: homenaxe a José Pérez Riesco*, A Coruña, pp. 93-104.

Fialho, M.C. (2016): “A linguagem do mito e a sua força de interpelaçyó: *Antígona frente a los jueces*, de Andrés Pociña”, en Corrêa-Cardoso, J. & Fialho, M.C.: *A linguagem na pólis*, Coimbra, pp. [269]-80.

Fialho, M.C. (2018): “A linguagem do mito e a sua força de interpelaçyó: *Antígona perante os juízes*, de Andrés Pociña”, en Pociña, A.: *Medeia, Safo, Antígona. Mitos Eternos, novas leituras* (edición coordinada por María de Fátima Silva), Coimbra, pp. 87-94.

Filgueira Valverde, X. (1997): “A traducción dos clásicos no Rexurdimento Galego”, en *Viceversa*, 3, pp. 25-32.

García Negro, M.P. (1991): “*Antígona: unha invitación*”, en *Grial*, 110, pp. 290-3.

García Negro, M.P. (2012): “Refacción de mitos clásicos en el teatro gallego contemporáneo”, en López, A. et al.: *De ayer a hoy: Influencias clásicas en la literatura*, Coimbra, pp. 227-35.

Golán García, M. (2001): “Manuel Lourenzo e Virgilio Piñera: dúas visións de Electra”, en Abuín González, A. et. al.: *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela, pp. 223-34.

González Fernández, H. (2006): “Medea e Xasón baixo o signo de Sísifo”, en Pascual Rodríguez, R. (ed.): *Palabra e acción: a obra de Manuel Lourenzo no sistema teatral galego*, Lugo, pp. 151-[72].

Heras, G. (1998): “Memoria de memorias”, en Cadaval, Q. & Lama, X.: *Memoria de Antígona*, Santiago de Compostela, pp. 25-32.

Lama, X. (1998): “Antígona, sempre máis aló do entendemento”, en Cadaval, Q. & Lama, X.: *Memoria de Antígona*, Santiago de Compostela, pp. 37-41.

Leal, J. (2006): “Notas sobre nuestra *Medea en Camariñas*”, en Bañuls, J.V. et al. (eds.): *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, pp. 675-7.

Lillo Redonet, F. (1996): “Algúns usos da mitoloxía clásica na poesía galega de Pondal, Cunqueiro e Carballo Calero”, en *Galicia dende Salamanca*, pp. 67-87.

- Lillo Redonet, F. (1999a): “A Cultura grega antiga como fonte de inspiración dos poetas galegos”, en Álvarez, R. & Vilavedra, D. (coords.): *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, vol. 2, Santiago de Compostela, pp. 781-93.
- Lillo Redonet, F. (1999b): “Presencia de Ulises na poesía galega do século XX”, en *Galicia dende Salamanca*, 2, pp. 171-88.
- López, A. (2002): “Visiones de Medea en la literatura gallega”, en López, A. & Pociña, A. (eds.): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, pp. [87]-130.
- López, A. (2007): “Una Medea en el tercer milenio: *Medea en Corinto* de Luz Pozo Garza”, en Pociña, A. & López, A. (eds.): *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada, pp. [73]-98.
- López Silva, X.A. (2005): “Traducións clásicas e sistema literario galego”, en *Grial*, 167, pp. 104-7.
- Lourenzo, M. (2006): “Isaac e o teatro”, en Díaz, C.: *Isaac Díaz Pardo: Creación e compromiso na Galicia do século XX*, A Coruña, pp. 227-33.
- Luca de Tena, G. (1988): “Desde Galicia, Bonny y Clyde o Jasón y Medea”, en *El Público*, 53, p. 31.
- Maquieira, H. (2013): “Fedra e Hipólito en el teatro de Manuel Lourenzo”, en Pino, L.M. & Santana, G.: *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al profesor Juan Antonio López Férrez*, Madrid, pp. 511-7.
- Maquieira, H. (2016): “Sexo y muerte en *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca*, de Manuel Lourenzo”, en *Universidad de La Habana*, 282, pp. 32-43.
- Maquieira, H. & Rodríguez Blanco, M.E. (2014): “El mito clásico a través de la obra teatral de Lourenzo”, en *Aletria*, 1, pp. 41-54.
- Mariño, F.M. (2014): “Goethes *Nausikaa*-Projekt und seine galicische Fortsetzung”, en Pérez Zancas, R. et. al.: *WortKulturen TonWelten: Festschrift für Alfonsina Janés*, Marburg, pp. 25-33.
- Martínez Martínez, J.M. (2009): “Medea en Camariñas”, en *Philologica Urcitana*, 1, pp. 71-84.
- Martínez Pereiro, C.P. (2002): “Da poderosa (in)verdade dos mitos no teatro de Manuel Lourenzo”, en *Casahamlet*, 4, pp. 92-101.
- Mato Fondo, M.A. (2003): “Introducción”, en Manuel María: *Edipo*, A Coruña, pp. 17-64.
- Moralejo Álvarez, J.J. (2000): “De griegos en Galicia”, en Alganza Roldán, M. (coord.): *Epieikeia: Studia graeca in memoriam de Jesús Lens Tuero*, Granada, pp. 327-58.
- Morant, M. (2018): “La huella de las Erinias en el teatro gallego contemporáneo: *Orestes* de Arcadio López Casanova”, en *AnMal Electronica*, 45, pp. 93-120.
- Morenilla Talens, C. & Bañuls Oller, J.V. (2009): “*Orestes* de Arcadio López-Casanova y su palinodia”, en López, A. & Pociña, A.: *En recuerdo de Beatriz Rabaza: comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, pp. 441-56.

- Noia Campos, M.C. (1995): “Historia da traducción en Galicia no marco da cultura europea”, en *Viceversa*, 1, pp. 13-62.
- Ogando, I. (2001): “A estética da miseria”, en *Anuario de estudios literarios galegos 2000*, pp. 295-301.
- Pascual, R. (2010): “Recensións. Lourenzo, Manuel (2009): *Medea dos fuxidos e outras pezas*. A Coruña, Biblos clube de lectores, 167 pp.”, en *Madrygal*, 13, pp. 216-8.
- Paz Gago, C. (1998): “*Memoria de Antígona*. Guillermo Heras en el Centro Dramático”, en *Primer Acto*, 273, pp. 116-7.
- Pedreira Sanjurjo, I. (2016): “Un novo xuízo a Antígona”, en Silva, M.F. et al.: *O libro do Tempo: Escritas e Reescritas. Teatro Greco-Latino e a súa recepción*, vol. II, Coimbra, pp. 183-95.
- Peláez Mañas, E. (2007): “Antígona, metáfora da muller galega”, en González Fernández, H. & Lama, M.X.: *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e outros pobos da península. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003*, Sada, pp. 273-82.
- Pérez García, F. (2016): “Traer a Galiza o vello Edipo. Unha lectura do *Edipo* de Manuel María desde o seu contexto de produción”, en Cochón, L. e Girgado, L.A. (eds.): *Manuel María: Cecais hai unha luz. Memorabilia*, Santiago de Compostela, pp. 185-99.
- Picklesimer, M.L. (2010): “El último exilio de Medea (una relectura de *Medea en Camariñas* de Andrés Pociña)”, en *Florentia Iliberritana*, 21, pp. 15-29.
- Pociña, A. (1981): “O mundo clásico en Rosalía, Curros e Pondal”, en Díaz y Díaz, M.C.: *Primera reunión gallega de Estudios Clásicos*, Santiago de Compostela, pp. 418-36.
- Pociña, A. (1997): “Traduccións das linguas clásicas ó galego”, en *Viceversa*, 3, pp. 33-43.
- Pociña, A. (2012): “Una sorprendente pasión por el tema de Fedra e Hipólito: sus cuatro reescrituras por Manuel Lourenzo”, en López, A. et al.: *De ayer a hoy: Influencias clásicas en la literatura*, Coimbra, pp. 407-18.
- Pociña, A. & López, A. (2002): “*Medea en Corinto*. Introducción y versión española”, en López, A. & Pociña, A. (eds.): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, pp. [1177]-87.
- Pociña, A. & López, A. (2003): “Introducción”, en Pozo Garza, L.: *Medea en Corinto*, Ourense, pp. 9-25.
- Pociña, A. & López, A. (2008): “El tema de Fedra en el teatro gallego de Manuel Lourenzo”, en Pociña, A. & López, A. (eds.): *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, pp. 525-44.
- Rabanal, M. (1961): “Un *Orestes* en lengua gallega”, en *Estudios Clásicos*, 33, p. 256.
- Ragué Arias, M.J. (1991): *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*, Sada (A Coruña).
- Rodríguez Domínguez, J.P. (1996): “El teatro griego y latino en Galicia a partir de la posguerra”, en Pujante, A.L. & Gregor, K. (eds.): *Teatro clásico en traducción: texto*,

representación, recepción: actas del Congreso internacional, Murcia, 9-11 Noviembre 1995, Murcia, pp. 123-9.

Romero, M. & Wormuth, J. (1997): “[Erster Akt) Sileno] aus *Midas*/ Isaac Díaz Pardo”, en *Galicien Magazin*, 4, p. 37.

Ruibal, E. (2000): “Díaz Pardo, dramaturgo. Traxedias renovadas para un tempo de desesperanza”, en Méndez Fonte, R.: *Isaac Díaz Pardo: Obra cartelística (1936-1999)*, A Coruña, pp. 39-47.

Ruibal, E. (2007): “Notas sobre a obra dramática e a obra plástica de Díaz Pardo. Achegamento comparatista”, en Cagiao Vila, P. e Núñez Seixas, X.: *O exilio galego de 1936, política, sociedade, itinerarios*, Sada (A Coruña), pp. 1405-16.

Salgueiro López, N. (2013): *Teatro feminista galego. Un percorrido histórico e unha análise de Antígona de María Xosé Queizán* [Traballo de fin de Mestrado], Universidade da Coruña.

Silva, M.F. (2005): “*Medea en Camariñas*. Releitura do mito em forma de monólogo dramático”, en *Humanitas*, 57, pp. 549-57.

Silva, M.F. (2010): “Da Cólquida à Galiza: sobre *Medea en Camariñas* de Andrés Pociña”, en *Florentia Iliberritana*, 21, pp. 393-403.

5.5. OUTRAS REFERENCIAS EMPREGADAS

Abuín, A. (1996): “Juego, distancia y público: sobre el concepto de metateatro”, en *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Santiago de Compostela, vol. II, pp. 13-25.

Abuín, A. (1997): *El narrador en el teatro*, Santiago de Compostela.

Acosta Gómez, L.A. (1989): *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*, Madrid.

Alonso Venero, A. (2013): “El evemerismo como motivo retórico en la literatura apologética cristiana”, en *Ilu: Revista de Ciencias de las Religiones*, XXIV, pp. 91-116.

Álvarez López, C. (2010): “Candilejas”, en *Anuario Brigantino*, 33, pp. 441-488.

Andioc, R. (2010): “Introducción”, en *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 20, pp. 9-22.

Andioc, R. (2010): “*Ifigenia*. Tragedia escrita en francés por Juan Racine y traducida al español por Don Gaspar de Jove y Llanos, Alcalde de la Cuadra de la Real Audiencia de Sevilla para el uso del teatro de los Sitios Reales”, en *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 20, pp. 23-111.

Anónimo (2001): “Actividades de las secciones”, en *EClas*, 119, pp. 180-8.

Anouilh, J. (2003): *Antígona; Jezabel* (trad. de A. Bernárdez), Buenos Aires.

Anouilh, J. (2004): *Medea. Romeo y Jeannette* (trad. de Aurora Bernárdez), Buenos Aires.

Bloom, H. (2012): *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas* (trad. de Damián Alou), Barcelona.

Booker, M. K. (1994). *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Westport, Conn.

- Caamaño Suárez, M. & Rodríguez Pampín, X.M. (1980): *Pro e contra da litúrxia en galego: historia dunha polémica*, Santiago de Compostela.
- Caeiro, O. (2007): “Viaje de Ulises por el idioma alemán. Etapas literarias modernas”, en *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, vol. 1, pp. 105-15.
- Cansinos Assens, R. (1987): “Nausicaa”, en Cansinos Assens, R. (ed.): *Obras Completas. Johann W. Goethe. Tomo III*, Madrid, pp. 1969-[77].
- De Castro, R. (1990): *Follas Novas* (ed. de Marina Mayoral e Blanca Roig), Vigo.
- Dreyfus, H.L. & Wrathall, M.A. (2006): *A companion to Phenomenology and existentialism*, Malden.
- Even-Zohar, I. (1990): “The 'Literary System'”, en *Polysystem Studies [=Poetics Today 11:1]*, pp. 27-44.
- Freud, S. (2011): *La interpretación de los sueños* (trad. de L. López-Ballesteros de Torres), Madrid.
- Galdón Rodríguez, A. (2010), “Starting to Hate the State: The Beginning of the Character’s Dissidence in Dystopian Literature and Films”, en *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali* 3, pp. 166-73.
- Galdón Rodríguez, A. (2011), “Aparición y desarrollo del género distópico en la literatura inglesa: Análisis de las principales antiutopías”, en *Prometeica* 4, pp. 22-43.
- Gerhardt, F. (2015): “Asociacionismo gallego y mercado del libro en la Buenos Aires del medio siglo: dos proyectos editoriales de Luís Seoane”, *Madrygal* (Madr.), 18, Núm. Especial: 457-467.
- González, F.J. (1997): *Hércules contra Gerión: Mitos y leyendas de la Torre de Hércules*, A Coruña.
- Gottlieb, E. (2001): *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*, Quebec: McGill-Queen’s University Press.
- Heinze, U. (1991): *Mulleres*, Vigo.
- Hornby, R. (1986): *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg.
- Irizarri, E. (1987): “A poesía de Ánxeles Penas”, en *Grial*, 98, pp. 491-4.
- James, E. & Mendelsohn, F. (2003): *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge-NewYork.
- Jauss, H.R. (1970): *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt-Main.
- Krieger, M. (1992): *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore.
- Lama López, M.X. (2010): “Alusiones al celtismo en la poesía gallega actual: Hacia la superación del nacionalismo literario”, en Cots, M. & Monegal, A.: *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Vol. 1*, Barcelona, pp. [355]-68.

- Larson, C. (1992): “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, pp. 1013-1019.
- Luperini, R. (1992): “Introducción” (trad. de M^a de las Nieves Muñiz), en Luperini, R. & Cuevas, M.A. (eds.): *Luigi Pirandello. Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, Madrid, pp. 9-68.
- Manuel María (2004): *Elexías á miña vida pequeniña*, Vilalba.
- Martínez Fernández, J.E. (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid.
- Mayoral, J.A. (ed.) (1987): *Estética de la recepción*, Madrid.
- Mounier, E. (1967): *Introducción a los existencialismos*, Madrid.
- Nogueira, M.X. (2009): “Most Faithful Stories: An Interview with Luz Pozo Garza”, en Palacios, M. & Lojo, L. (eds.): *Writing Bonds: Irish and Galician Contemporary Women Poets*, Oxford, pp. [205]-18.
- Nogueira, M.X., Lojo, L. & Palacios, M. (2010): “Writers, Publishers and Critics in Galicia and Ireland: an *entente cordiale*?”, en M.X. Nogueira et al. (eds.): *Creation, Publishing and Criticism: The Advance of Women’s Writing*, New York, pp. [1]-32.
- Opreanu, L. (2013): “Remembrance versus Reinvention: Memory as Tool of Survival and Act of Defiance in Dystopian Narratives”, en *Cultures of Memory, Memories of Culture*, vol. III, 2, pp. 17-25.
- Ortega Villaro, B. (2006): *Poemas griegos de vino y burla. Antología Palatina, libro XI*, Madrid.
- Pascoe, J. (2006): “*Proserpine and Midas*”, en Schor, E.: *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Cambridge, pp. 180-90.
- Pascual Rodríguez, R. (2007): “Entrevista: o harmónico cosmos de Luz Pozo Garza”, en *Madrygal*, 10, pp. 211-6.
- Penas, A. (20/05/1974). [Carta para a Agrupación Cultural Abrente de Ribadavia (Ourense)]. Copia en posesión de Ánxeles Penas.
- Penas, A. (1975): *Algún Deus está a soñar*, Teixeira. [obra inédita] (reproducción autorizada).
- Pérez Rodríguez, M.A. (2015): “Edicións do Castro e Editorial Cuco-Rei (1963-1978)”, en *Madrygal*, 18, pp. 495-508.
- Pérez-Simón, A. (2011): “The Concept of Metatheatre: A Functional Approach”, en *TRANS, Revue de littérature générale et comparée*, 11, pp. 1-8.
- Picouto, M. (2002): *Ciclo de Mercurio*, Ourense.
- Picouto, M. (2009): “Introducción”, en Picouto, M.: *Macrocosmos*, Ourense, pp. [xv]-xxx.
- Pociña, A. (2007a): “*Medea en Camariñas*. Monólogo dramático de Andrés Pociña”, en Pociña, A. & López, A.: *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada, pp. [175]-97.

- Pociña, A. (2007b): *Tecer con palabras: mulleres na poesía en castelán, galego e portugués*, Santiago de Compostela.
- Pociña, A. (2015a): *Medea a Camarinas* (trad. de Pietro Cerrato, Natalina Segota, Daniele Cerrato e Mercedes Arriaga), Roma.
- Pociña, A. (2015b): *Medea, Safo, Antígona (Tres piezas dramáticas)*, Granada.
- Pociña, A. (2018a): *Medeia, Safo, Antígona. Mitos Eternos, novas leituras* (edición coordinada por María de Fátima Silva), Coimbra.
- Portela Yáñez, M. R. (2015): “A recuperación da memoria histórica: Guerra Civil, represión e exilio en Ediciós do Castro”, en *Madrygal*, 18, pp. 509-516.
- Queizán, M.X. (2000): “Parir o pensamento”, en Suárez Briones, B. et al.: *Escribir en femenino: poéticas y políticas*, Barcelona, pp. 103-19.
- Quintás Pérez, L. (2015): “As edicións facsimilares no Castro, un exemplo de recuperación da memoria histórica”, en *Madrygal*, 18, pp. 517-28.
- Rabkin, E. S. et. al. (1983). *No Place Else: Explorations in Utopian and Dystopian Fiction*. Carbondale.
- Rabunhal Corgo, H. (1999a): “Amleth, voz e verbo”, en *Casahamlet*, 1, pp. 32-5.
- Rabunhal Corgo, H. (1999b): *Manuel Murguía*, Santiago de Compostela.
- Rabunhal Corgo, H. (2002): *O Padre Sarmiento. Arquivo da lingua e cronista da patria*, A Coruña.
- Rabunhal Corgo, H. (2004): “O vento da morte”, en *Casahamlet*, 6, pp. 60-1.
- Rabunhal Corgo, H. (2006): “Catástrofe”, en *Casahamlet*, 8, pp. 80-3.
- Rabunhal Corgo, H. (2007): “Amor móbil”, en *Casahamlet*, 9, pp. 82-3.
- Rabunhal Corgo, H. (2008a): “Luscofusco”, en *Casahamlet*, 10, pp. 70-5.
- Rabunhal Corgo, H. (2008b): *Xosé María Álvarez Blázquez na súa canle secreta*, Bertamiráns (A Coruña).
- Rabunhal Corgo, H. (2009): *Teatro incompleto*, Ames.
- Rabunhal Corgo, H. (2011): “Con Cunqueiro no paraíso”, en *Casahamlet*, 13, pp. 83-5.
- Real López, I. (2016): “El Laboratorio de Formas y la reintegración de un proyecto cultural en las políticas de la memoria”, en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 8, pp. 165-80.
- Rico, G. (2007): “Unidade didáctica”, en Lourenzo, M.: *Contos Troianos*, A Coruña, pp. 63-78.
- Sánchez, B. (2006): “Begoña en Camariñas”, en Bañuls, J.V. et al. (eds.): *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, pp. 679-80.
- Sartre, J.P. (1981): *Las moscas* (trad. de A. Bernárdez), Madrid.
- Schmeling, M. (1982): *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, París.

Stephenson, J. (2006): “Meta-enunciative Properties of Dramatic Dialogue: A New View of Metatheatre and the Work of Slawomir Świontek”, en *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. XXI, 1, pp. 115-28.

Sullà, E. (ed.) (1998): *El canon literario*, Madrid.

Trevelyan, H. (1981): *Goethe and the Greeks*, Cambridge.

Trueba Mira, V. (2012): “Introducción”, en Zambrano, M.: *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, Madrid, pp. [9]-137.

Wagner, P. (1996): *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlín.

Waugh, P. (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London.

5.6. RECURSOS EN LIÑA

“Aniversario de María Xosé Queizán. Amiga da nosa asociación cultural.” (16/02/2009). [Blog] *A Pipa de Becerreá*, obtido de <http://apipadebecerreca.blogspot.com/search/label/Mar%C3%ADa%20Xos%C3%A9%20Queiz%C3%A1n> [Data de recuperación: 18/03/2019].

Anónimo (13/04/2018): “A Deputación da Coruña leva a escena por vez primeira a obra dramática de Isaac Díaz Pardo”, obtido de <http://www.dacoruna.gal> [Data de recuperación: 14/04/2018].

Anónimo (23/05/13): “Compañía de Teatro Luís Seoane”, obtido de https://academia.gal/novas/-/asset_publisher/E4jf/content/compania-de-teatro-luis-seoane/pop_up [Data de recuperación: 12/07/2019].

Anónimo (19/08/2003): “El grupo teatral A Pomba do Arco actúa esta noite en Foz”, en *La Voz de Galicia*, obtido de https://www.lavozdeg Galicia.es/amp/noticia/amarina/2003/08/19/grupo-teatral-pomba-do-arco-actua-noche-foz/0003_1921035.htm [Data de recuperación: 16/03/2019].

Anónimo (17/06/2015): “Manuel Guede renuncia ao cargo de director do Centro Dramático Galego”, *Sermos Galiza*, obtido de <https://www.sermosgaliza.gal/articulo/cultura/manuel-guede-renuncia-ao-cargo-director-do-centro-dramatico-galego/20150617203847038352.html> [Data de recuperación: 12/03/2019].

Anónimo (19/04/2012): “O Conselleiro de Cultura e Educación presenta a Manuel Guede Oliva como novo director do CDG”, obtido de <http://centrodramatico.xunta.gal/cdg/novas/nova.php?id=995&lg=gal> [Data de recuperación: 12/03/2019].

Biblioteca Virtual Galega: Ficha do autor Manuel Lourenzo (2019): http://bvg.udc.es/ficha_autor.jsp?id=ManLoure&alias=Manuel+Lourenzo [Data de recuperación: 07/02/2019].

Braxe, L. (16/05/2016): “O *Edipo* de Manuel María. Historia dun silencio”, en *La opinión de A Coruña*, obtido de <http://www.laopinioncoruna.es> [Data de recuperación: 07/03/2017].

Braxe, L. (20/05/2016), entrevistado por Pilar G. Rego. *Zig Zag Diario* [Transmisión televisiva], Santiago de Compostela, Televisión de Galicia. Obtido de

<http://www.crtvg.es/cultural/corte-a-corte/lino-braxe-actor-e-director-de-teatro> [Data de recuperación: 10/07/2017].

Castro Silva, M.F. (29/12/2015): “A mulher no teatro galego do pós-franquismo: análise a partir de *Antígona, a forza do sangue* de María Xosé Queizán” [Blog] *Quilombo Noroeste. A cultura galega no Rio de Janeiro e no universo galego-português-brasileiro*, obtido de <https://quilombonoroste.wordpress.com/2015/12/29/a-mulher-no-teatro-galego-do-pos-franquismo-analise-a-partir-de-antigona-a-forza-do-sangue-de-maria-xose-queizan/> [Data de recuperación: 16/03/2019].

Concello da Coruña. Axenda: *Hécuba* (2019): <http://www.coruna.gal/portal/es/agenda/historico/detalles-historicos/hecuba/suceso/1453691442001?argIdioma=es> [Data de recuperación: 21/07/2019].

Coria, M. (2015): “¿Razón versus pasión? Una lectura del monólogo de Medea (Eurípides, *Medea*, vv. 1021-1080)”, en *Argos*, 38 (2), pp. 91-114. Obtido de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-63792015000200001&lng=es&tlng=es. [Data de recuperación: 10/02/2019].

Díaz Pardo, I. (04/08/2002): “Midas”, en *La voz de Galicia*, obtido de <http://www.lavozdeg Galicia.es> [Data de recuperación: 14/04/2018].

Enríquez, R. (08/2016): “A Antígona de María Xosé Queizán, III parte: O incesto como expresión política da igualdade: o impulso de Elvira” [Blog] *A Segra. Plataforma de Crítica Literaria*, obtido de <http://www.asega-critica.net/2016/08/a-antigona-de-maria-xose-queizan-iii.html> [Data de recuperación: 16/03/2019].

Ferreira, I. (2009): “Dez anos de *Casahamlet, Revista de Teatro*. Números 1 ao 10 (1998-2008)”. Consello da Cultura Galega, obtido de www.culturagalega.org. [Data de recuperación: 06/02/2019].

Hermida, X. (16/10/1998): “Protestas en Galicia contra el montaje en castellano de Valle”, *El País*, obtido de https://elpais.com/diario/1998/10/16/cultura/908488806_850215.html [Data de recuperación: 12/03/2019].

Iglesias, O. (31/03/2007): “Eduardo Alonso: “No sé nada del proyecto teatral de Cultura, y no soy el único”, *El País*, obtido de https://elpais.com/diario/2007/03/31/galicia/1175336310_850215.html [Data de recuperación: 09/07/2019].

López Silva, I. (2011): “Teatro galego e muller, teatro de mulleres e Galicia”, Consello da Cultura Galega, obtido de http://culturagalega.gal/album/docs/doc_221_02.pdf [Data de recuperación: 16/03/2019].

Lourenzo, M. (19/02/2011): “A andaina de Casahamlet”, entrevista con Manuel Lourenzo por M. Dopico, *Galicia hoxe*, obtido de <http://www.galiciahoxe.com/mare/gh/andaina-casahamlet/idEdicion-2011-02-19/idNoticia-641573/> [Data de recuperación: 07/02/2019].

No importa. Taller Creativo. Teatro mínimo: *Hécuba na praia* (9 e 16 de marzo) (2019): <http://no-importa.com/blog/teatro-minimo-hecuba-na-praia-9-e-16-marzo/> [Data de recuperación: 21/07/2019].

Olláparo (2019): <http://ollaparo.gal/> [Data de recuperación: 29/03/2019].

Ramos, A. (23/03/2012): “Blanca Cendán: “Non podemos permitir que os políticos de turno desmantelen todo”, *Praza Pública*, obtido de <https://praza.gal/cultura/blanca-cendan-non-podemos-permitir-que-os-politicos-de-turno-desmantelen-todo> [Data de recuperación: 12/03/2019].

Romero, M. (25/09/2008): “Teatro reunido. Inéditos nos escenarios”, en *Centro de Documentación da AELG*, obtido de <https://www.aelg.gal/centro-documentacion/autores-as/marga-do-val/paratextos/4338/teatro-reunido> [Data de recuperación: 18/03/2019].

Teatro do Noroeste. Historial: *Medea* (2019), obtido de https://www.teatrodonoroeste.com/obrah_g.php?idObra=18 [Data de recuperación: 12/03/2019].

Vizzotti, M. (2015): “La problematización del Epicureísmo en la tragedia de Séneca”, en *Auster*, 20, e022. Recuperado de <http://www.auster.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Aus022>. [Data de recuperación: 21/01/2018].

