

IRA Y DESEO: IMPULSOS TIMÓTICOS EN LA GRECIA HISPANA

A Dissertation

by

YOANDY CABRERA ORTEGA

Submitted to the Office of Graduate and Professional Studies of
Texas A&M University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Chair of Committee,	Hilaire Kallendorf
Committee Members,	Craig Kallendorf
	Sarah M. Misemer
	Alberto Moreiras
Head of Department,	Rick Curry

May 2019

Major Subject: Hispanic Studies

Copyright 2019 Yoandy Cabrera Ortega

ABSTRACT

This study analyzes the differences and similarities among the multiple portrayals of mythological figures as embodiments of human emotions (or “affects” as Freud calls them), especially rage and erotic desire, from Ancient Greece to the present. I posit that the fusion of love and rage in classical characters like Achilles and Medea triggers dissent and subversion against any form of external control or manipulation of human behavior (ideological, political, religious, etc.), what renowned Latin Americanist critic Alberto Moreiras defines as “Infrapolitics” in *Marranismo e inscripción* (2016).

I study literature, theatrical plays, choreographies and films from a wide range of countries, namely Spain, Uruguay, Colombia, Mexico, Cuba, and the United States. The thesis of this dissertation is that, in the different Hispanic versions of these classical myths, violence and love have been intimately connected with classical figures in ways that underline their universal iconic nature. Moreover, the blend of rage and love as triggers for dissent and subversion, allows classical characters –in both ancient and more contemporary versions– to go beyond any kind of boundaries (geographical, religious, sexual, etc.) to ponder topics common to all humanity. I study how human impulses, embodied by these reimagined classical characters, become driving forces (or “thymotic forces” as Peter Sloterdijk calls them in *Rage and Time*, 2006) that resist and subvert any form of behavioral normativity.

Violence and erotic desire are the most prevalent thymotic forces in these artistic and literary works; they also represent universal concepts that connect myth and history, past and present, freedom and control, illegality and laws. The distinctiveness of Medea, Achilles and Oedipus stems directly from their common connection to these thymotic forces. I argue that the differences among the multiple versions of the same myths, including their varied reception in the Hispanic World, arise from the different views on rage and erotic desire filtering through all of these depictions. The ways Achilles, Medea and Oedipus have been read by contemporary audiences also disclose powerful insights from Antiquity until today about what makes us human.

DEDICATION

A mis padres.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank my committee chair, Dr. Hilaire Kallendorf, and my committee members, Dr. Craig Kallendorf, Dr. Sarah M. Misemer, and Dr. Alberto Moreiras, for their guidance and support throughout the course of this research. I may also thank Dr. María Esther Quintana, Dr. Alain Lawo-Sukam, Dr. Jesús J. Barquet and Dr. Frederick A. de Armas for their advices and bibliographical references.

I want to thank as well Guillem Clua, Íñigo Rodríguez-Claro, Luis Alfaro, Law Chavez, Rodrigo M. Malmsten, Juan Abreu and Sergio Blanco for letting me know more about their works. Additionally, I wan to thank the opportunity to do research at the American School of Classical Studies at Athens, the Blegen Library, the Gennadius Library, the Spanish National Library, the Newberry Library, the Library of Congress, the Hispanic Society of America and the Hellenic Education & Research Center at Athens.

Thanks also go to my friends Yumary Alfonso, Sueli Rocha-Rojas, and Dashed Hernández. Thanks go as well to my colleagues and the department faculty and staff for making my time at Texas A&M University a great experience.

Finally, thanks to my mother Josefa and my father Orestes for their encouragement and to my husband David for his patience and love.

CONTRIBUTORS AND FUNDING SOURCES

Contributors

This work was supervised by a dissertation committee consisting of Professor Hilaire Kallendorf (advisor), Sarah M. Misemer and Alberto Moreiras of the Department of Hispanic Studies and Professor Craig Kallendorf of the Department of International Studies.

Funding Sources

Graduate study was supported by an assistantship from Texas A&M University.

This work was also made possible in part by the Graduate Assistant Research/Travel Bursary of the Department of Hispanic Studies (2015, 2017 and 2018); two Graduate Research Travel Grant from the Department of Hispanic Studies (Summer 2017 and Summer 2018); the Fasken Graduate Student Teaching Award from the College of Liberal Arts (2018); the Center for Renaissance Studies' Mellon Summer Institute in Spanish Paleography Fellowship from the Newberry Library of Chicago (Summer 2017); the Graduate Teaching Award from the Hispanic Studies Department (2017); the “Proyecto Enseña” Grant (2017) from the Hispanic Studies Department; and the Glasscock Graduate Research Fellowship 2016-2017 from the Melbern G. Glasscock Center for Humanities Research.

Its contents are solely the responsibility of the author and do not necessarily represent the official views of any of these awarding offices.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ABSTRACT	ii
DEDICATION	iv
ACKNOWLEDGEMENTS	v
CONTRIBUTORS AND FUNDING SOURCES.....	vi
TABLE OF CONTENTS	vii
LIST OF TABLES	ix
CHAPTER I INTRODUCTION	1
1.1: Conceptos fundamentales: mito, tragedia, infrapolítica y timótica. Marco teórico	15
1.2: La Grecia hispana como espacio timótico	31
1.3: Resumen analítico	32
CHAPTER II AQUILES INFRAPOLÍTICO HISPANO	54
2.1: <i>Ilíada</i> : naturaleza, estética, <i>thymós</i>	54
2.2: <i>El Aquiles</i> : del jardín barroco a la pansexualidad como expansión.....	82
2.3: Aquiles en el funesto teatro de los afectos	115
2.4: “Si fueras lo que pareces”: <i>El caballero dama</i> de Cristóbal de Monroy y Silva.....	129
2.5: Reinaldo Arenas, autor de la <i>Ilíada</i>	142
2.6: La <i>Ilíada</i> según Guillem Clua.....	156
2.7: El Aquiles colombiano y la <i>Ilíada</i> descalza de Carlos Fuentes	177
2.8: “Esta no es mi guerra”: sobre <i>Aquiles, el hombre</i> de Roberto Rivera	191
CHAPTER III MEDEA: DEL TUSÓN DE ESPAÑA A LA CALIFORNIA CHICANA.....	209
3.1: Medea y la subversión del código épico	209
3.2: <i>Medea</i> de Séneca: entre las leyes humanas y las leyes del mundo	228

3.3: Ambigüedad y suspensión en el Tusón de España	249
3.4: Rojas Zorrilla en busca de “la cruel Medea”	273
3.5: <i>Medea</i> de José Granero: una tragedia coreográfica en clave flamenca	309
3.6: Medeas cubanas: la administración del cuerpo y el mito.....	322
3.7: René Valdés: la nave Argo y la “impredecible condición humana”	346
3.8: <i>Becoming</i> el Guaco: Medea en la California chicana	360
CHAPTER IV EL EDIPO HISPANO ANTE EL TABÚ	377
4.1: El Edipo hispano entre el parricidio, el homoerotismo y el incesto.....	377
4.2: La derrota en <i>Edipo rey</i> de Sófocles como posibilidad infrapolítica	393
4.3: El Edipo barroco se resiste al hado en un cincuenta por ciento	417
4.4: Edipo según Jorge Lefebre.....	430
4.5: <i>Edipo alcalde</i> : mito, tabú y realismo mágico.....	458
4.6: Impulso timótico, espacio y <i>logos</i> en <i>Tebas Land</i> de Sergio Blanco.....	479
4.7: <i>Becoming a Bitch</i> : Edipo en Nuevo México	501
4.8: <i>Oedipus</i> chicano: <i>Borders and Beliefs</i>	520
4.9: El Edipo latinoamericano en el jardín de Academos	540
CHAPTER V CONCLUSIONS	547
REFERENCES	565

LIST OF TABLES

TABLE		Page
1	Estructura de las dos versiones de <i>El Aquiles</i>	113
2	Estructura de <i>El monstruo de los jardines</i> de Calderón de la Barca.....	127
3	Estructura de <i>El caballero dama</i> de Monroy y Silva.....	140
4	Estructura de <i>Medea</i> de Eurípides.....	227
5	Estructura de <i>Medea</i> de Lucio Anneo Séneca.....	247
6	Estructura de <i>El vellocino de oro</i> de Lope de Vega.....	270
7	Estructura de <i>Los encantos de Medea</i> de Rojas Zorrilla.....	305
8	Estructura del ballet <i>Medea</i> de José Granero.....	320
9	Estructura de <i>Edipo rey</i> de Sófocles.....	414
10	Estructura de <i>No hay resistencia a los hados</i> de Alejandro Arboreda....	428
11	Estructura de <i>Oedipus el rey</i> de Luis Alfaro.....	537

CHAPTER I

INTRODUCTION

La presente investigación doctoral analiza la relación entre mito griego e impulsos timóticos (esencialmente la ira y el deseo) en tres momentos históricos fundamentales: la Grecia antigua, el Siglo de Oro español (siglos XVI y XVII) y el cambio de siglo XX-XXI. Por lo tanto, la perspectiva mitográfica de este estudio es transcultural. Los objetivos principales de este estudio son: (1) analizar la relación entre mito e impulsos timóticos; (2) evidenciar que lo timótico es consustancial al espacio mítico; (3) perfilar la Grecia hispánica como espacio timótico e infrapolítico de representación en que el héroe se expone a situaciones límites y da libre paso a sus sentimientos y afectos; (4) establecer las conexiones entre lo timótico, lo trágico, lo *queer*, lo femenino, lo infrapolítico y lo dramático a partir de las obras en discusión y de las teorías utilizadas; (5) analizar y describir las conexiones y diferencias en el uso de la materia mítica entre los griegos, los autores del Siglo de Oro hispánico y el cambio de siglo XX-XXI. Con ello se harán evidentes las conexiones y las diferencias en el uso de las figuras mitológicas trabajadas en los distintos períodos analizados, desde la antigüedad hasta el presente, algo que no suele ser común en los estudios literarios y culturales sobre el ámbito hispano. Por otra parte, esta investigación persigue rescatar tradiciones clásicas alternativas a las más reconocidas y tradicionales, dentro de la cultura hispana.

Cada capítulo se centra en una figura mitológica y en el análisis de su uso en las tres etapas principales del estudio. Las figuras que se estudian son las siguientes: Aquiles (en el capítulo dos), Medea (en el tercer capítulo) y Edipo (capítulo cuatro). Las razones para estudiar estas figuras mitológicas son varias: cada una es representante principal de uno de los tres ciclos mitológicos más importantes de la antigüedad. Estos son: el Ciclo Troyano, el Ciclo de los Argonautas y el Ciclo Tebano, respectivamente. De este modo, la tesis permite contar con ejemplos fundamentales que ilustran diversas formas en que estos ciclos legendarios han sido utilizados en la antigüedad clásica y en dos de los más importantes momentos de cambio de la historia del hispanismo. Esos dos momentos fundamentales son el Siglo de Oro en España y el cambio de siglo XX-XXI en el que todavía nos encontramos.

Dichos momentos del hispanismo pueden considerarse como los más cruciales en toda la historia de la cultura hispana porque, en el primero, el encuentro de la cultura europea con las culturas precolombinas y la expansión imperial de España hicieron que el mapa del hispanismo cambiara de forma radical e irreversible; y en el segundo las diversas oleadas migratorias, los adelantos tecnológicos y el uso masivo de internet evidencian que nos encontramos hoy en medio de un proceso de cambio que altera para siempre el concepto territorial, de lo nacional, de comunicación y de representación. El presente estudio busca estudiar el modo en que la esencia del mito interactúa con esos dos momentos fundamentales dentro del mundo hispano.

La selección de las obras no se ha hecho ni atendiendo a su procedencia geográfica ni a su género literario. El criterio de selección se ha centrado esencialmente en que las piezas retomen figuras míticas grecolatinas que puedan rastrearse en los tres momentos históricos mencionados. En el caso de Aquiles, las muchas versiones del mito de Troya que se han realizado en los últimos años permiten un renacer del personaje que los especialistas, hace unos quince años, negaban y no podían siquiera imaginar¹. La relación de Aquiles con los impulsos humanos, con la *hybris* o exceso, con la búsqueda de un espacio que va más allá de la política, con la pasividad, la disidencia, lo socialmente definido como “depravado”, lo femenino, lo homoerótico, lo trans, lo *queer* en general hacen del personaje un buen ejemplo de la relación entre el mito, lo tímico y lo infrapolítico. Los estudios que existen sobre la figura de Medea en lengua española se basan esencialmente en establecer conexiones entre la antigüedad y el cambio del siglo XX-XXI² y algo muy semejante sucede con Edipo, quien es, además, menos usado como centro argumental en las obras del Siglo de Oro español³. La razón de ser

¹ Véase Crespo *et al.* 71. Sobre este asunto se dan argumentos y ejemplos en el primer epígrafe del capítulo II dedicado al análisis de la *Ilíada* y su relación general con muchas de las obras que se estudian a lo largo de la tesis.

² Al respecto, puede consultarse López y Pociña 2002.

³ Del ciclo tebano no queda ninguna obra épica del período de los poemas homéricos. Sin embargo, por información y comentarios de los mismos autores antiguos, se conocen datos y referencias. En el Medioevo y el Renacimiento la atención que tuvo el ciclo troyano fue mucho mayor. Entre las obras de tema mítico durante el Siglo de Oro no es común encontrar una que verse sobre Tebas o alguno de sus personajes (una excepción es *El templo de Palas* de Francisco de Avellaneda, que se centra más en el enfrentamiento de Eteocles y Polinices, los hijos de Edipo, y la otra es la que se estudia en esta investigación, titulada *No hay resistencia a los hados*). Las referencias a Edipo y a sus hijos Eteocles y Polinices son, de todas formas, muy frecuentes en las obras renacentistas y barrocas, lo cual evidencia un conocimiento al menos general de la saga. Como afirma John Chadwick en *El enigma micénico* (Alfaguara, 1987), “(d)os notables acontecimientos se recuerdan en estas leyendas: la guerra contra Tebas

fundamental de este estudio es la ausencia general de investigaciones que traten las conexiones entre la antigüedad, el Siglo de Oro y el presente⁴. Estos personajes legendarios pertenecen a una larga tradición y conocerla a fondo permite tener una idea más profunda de la funcionalidad de estos tanto en el pasado como en el presente. Con este estudio, con las conexiones y comparaciones que se establecen en él, se puede comprender mucho mejor el papel fundamental que ha tenido, por ejemplo, la fusión entre naturaleza y arte en períodos tan diversos como el arte micénico, el Barroco y el cambio de siglo XX-XXI. Ello permite, incluso, establecer puntos de contacto que los autores actuales muchas veces no tuvieron en cuenta de manera consciente a la hora de plantear sus obras, pero que, sin embargo, están presentes en más de uno, como síntoma de un modo de decir y de sentir que los relaciona y a la vez los diferencia. Evidencia de ello son la frecuencia en que se relaciona a Edipo con la prisión tanto en el Barroco como en el presente, o la correlación del esquema espacial desde Homero hasta hoy en muchas de las obras analizadas.

Estudiar estos episodios míticos permite comprender y analizar, desde Homero, la relación entre deseo y violencia dentro de las obras de tema mítico. Por otra parte, el conocimiento de la mitología grecolatina se mantuvo vigente en el mundo occidental, concretamente en el latino y en específico en el ámbito hispánico a lo largo de la

en Beocia y la expedición contra Troya. Este último es mejor conocido, puesto que sirvió de base a las dos grandes obras maestras de la literatura griega, la *Ilíada* y la *Odisea*" (18).

⁴ En los últimos años, el interés por establecer conexiones entre las obras mitológicas del Siglo de Oro español y la actualidad ha aumentado. Un ejemplo de ello es el congreso "Ecos y resplandores helenos en la literatura hispana. Siglos XVI-XXI. Teatro", celebrado en Atenas entre el 3 y el 6 de septiembre de 2018.

antigüedad tardía⁵, la Edad Media⁶, el Renacimiento⁷ y así hasta el presente⁸. Esta continuidad de conocimiento, revisión, reciclaje y uso literario de los mitos permite establecer la conexión entre el Siglo de Oro hispánico y el cambio de siglo XX-XXI.

Las obras que se analizan en el presente estudio son las siguientes:

Capítulo II. (Sobre Aquiles):

- *Iliada* (VIII a.C.) de Homero (poema épico)
- *El Aquiles* (1611) de Tirso de Molina (obra de teatro)
- *El monstruo de los jardines* (1672) de Calderón de la Barca (obra de teatro)
- *El caballero dama* (s. XVII)⁹ de Cristóbal Monroy y Silva (obra de teatro)
- *Antes que anochezca* (1992) de Reinaldo Arenas (autobiografía)
- *Iliada* (2016) de Guillem Clua (versión teatral para el Proyecto Homero)
- *Aquiles o El guerrillero y el asesino* (2016) de Carlos Fuentes (novela)
- *Aquiles, el hombre* (2016) de Roberto Rivera (versión teatral)

⁵ Como afirma Keneth Lapatin en el volumen *The Berthouville Silver Treasure and Roman Luxury* (Getty Publications, 2014), la huella de la saga troyana entre los romanos no se limitó al ámbito literario sino que “Homeric art in general and depictions of Achilles in particular are common in Roman domestic arts, from decorative objects to painting and mosaics from the first century BC through late antiquity” (53).

⁶ Sobre el tema troyano en la Edad Media, por ejemplo, pueden consultarse los volúmenes *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano* (Universidad de Santiago de Compostela, 1999) de Juan Casas Rigall y *De diis gentium. Tradición clásica y cultura medieval* (Peter Lang, 1998) de Francisco Crosas López.

⁷ Es en el Renacimiento cuando se retoma el estudio del griego y se traducen a las lenguas “vulgares” y al latín los poemas homéricos. Petrarca, por ejemplo, tuvo en sus manos los textos griegos de Homero y murió sin poder descifrarlos ni poder leerlos directamente.

⁸ Sobre la actualidad del mito, este estudio pretende ser una evidencia de ello en el análisis de las obras que abordan personajes o motivos relacionados con las principales sagas míticas griegas. Dentro de las obras académicas existentes, con un carácter más general, puede consultarse, por ejemplo, la tesis doctoral *La recepción del mito clásico grecolatino en el teatro español de los siglos XX y XXI: una herramienta de análisis*, de Vicente Castro Rodríguez presentada en la Universidad Complutense de Madrid en octubre de 2015.

⁹ La fecha exacta de publicación se desconoce.

Capítulo III. (Sobre Medea):

- *Medea* (431 a.C.) de Eurípides (tragedia griega)
- *Medea* (cerca del 50 d.C.) de Lucio Anneo Séneca (tragedia latina)
- *El vellocino de oro* (1622) de Lope de Vega (obra de teatro)
- *Los encantos de Medea* (1645) de Francisco de Rojas Zorrilla (obra de teatro)
- *Medea* (1984) de José Granero (ballet)
- *Medea sueña Corinto* (2008) de Abelardo Estorino (monólogo)
- *Un bello sino* (2010) de Yerandy Fleites (obra de teatro)
- *La cruz del argonauta* (2015) de René Valdés (poemario)
- *Mojada* (2013-2017)¹⁰ de Luis Alfaro (obra de teatro)

Capítulo IV. (Sobre Edipo):

- *Edipo rey* (430-424 a.C.) de Sófocles (tragedia griega)
- *No hay resistencia a los hados* (finales del s. XVII)¹¹ de Alejandro Arboreda (obra de teatro)
- *Edipo rey* (1972)¹² de Jorge Lefebre (ballet)
- *Edipo alcalde* (1996) de Jorge Alí Triana y guion de Gabriel García Márquez (película)
- *Tebas Land* (2012) de Sergio Blanco (obra de teatro)

¹⁰ La primera versión de la obra representada fue en 2013, pero la versión utilizada para esta investigación es la de 2017 presentada en el Oregon Shakespeare Festival.

¹¹ La fecha exacta de publicación se desconoce.

¹² El estreno de la obra tuvo lugar el 5 de noviembre de 1970, pero la versión cinematográfica que se utiliza para el análisis en esta investigación es de 1972. Este ballet sigue formando parte hasta hoy del repertorio permanente del Ballet Nacional de Cuba.

- *Señora de la Pinta* (2012) de Law Chavez (obra de teatro)
- *Oedipus el rey* (2010-2017)¹³ de Luis Alfaro (obra de teatro)
- *Marranismo e inscripción* (2016) de Alberto Moreiras (libro de ensayos)

Con respecto a géneros literarios, entre las 25 obras analizadas, se encuentran 17 obras teatrales (entre tragedias grecolatinas, comedias del Siglo de Oro español y obras del cambio de siglo XX-XXI), dos coreografías, dos novelas, un poema épico, un poemario, un libro de ensayos y una película. Por otra parte, en cuanto a procedencia geográfica, dentro de las obras literarias analizadas, 10 son españolas, hay 5 obras cubanas, tres obras de teatro griego, tres piezas chicanas, una tragedia latina, una película colombiana, una obra teatral uruguaya y una novela mexicana. En cuanto a los períodos analizados, se estudian 4 obras de la antigüedad grecolatina, 6 obras del Siglo de Oro español y 15 obras del cambio de siglo XX-XXI. También se analizan de manera parcial *Edipo gay* (1999)¹⁴ del venezolano Carlos Omobono y la obra homónima (2006) del cubano Carlos Fundora.

Dentro de las 25 obras analizadas, se pueden establecer tres categorías con respecto a la relación con el material mítico: (1) obras centradas en el mito, pero con alguna referencia al mundo del espectador contemporáneo (8 obras en total); (2) obras en que prevalece el rescate, la relectura y la reconstrucción contemporáneos del mito en su

¹³ La primera versión de la obra es de 2010, pero en el presente estudio se utiliza la versión actualizada en 2017 para la representación en el Public Theater de New York.

¹⁴ La obra obtuvo primera mención especial en el Concurso Literario de la Casa de la Cultura de Maracay en septiembre de 1986 y fue publicada en 1999 por la Editorial Fundarte.

entorno original (7 obras en total); y (3) obras en que el mito se recontextualiza en un entorno totalmente contemporáneo (10 obras en total).

Entre las obras que se centran en el mito, pero que hacen referencia al mundo del espectador contemporáneo, se encuentra la *Ilíada*, en la que el mundo micénico se fusiona con muchas costumbres propias de la Edad de Hierro y del siglo VIII a.C. en el que se supone vivió Homero¹⁵. En *Medea* de Eurípides se refleja la condición del extranjero en la Grecia del siglo V a.C.¹⁶ En *Edipo rey* de Sófocles hay un reflejo de las discusiones sofísticas contemporáneas al autor y de la peste que asoló a Atenas en el 430 a.C.¹⁷ En *Medea* de Lucio Anneo Séneca (que pudiera pertenecer a la segunda clasificación) aparece una profecía que permite la conexión no solo con Roma sino con el futuro de la heroína griega en tierras hispanas¹⁸. En *El caballero dama* de Monroy y Silva, los personajes cómicos introducen una serie de referencias sobre la homosexualidad en Italia que permiten lecturas más complejas de la trama más seria¹⁹. En *El vellocino de oro* de Lope de Vega, las conexiones con el momento histórico del autor son más comunes y aparecen tanto en la loa triunfal del inicio de la comedia áurea como dentro de la trama mítica principal²⁰. *Medea sueña Corinto* de Abelardo Estorino

¹⁵ Para mayor información sobre el tema, puede consultarse Gil 1963. Además: Morris y Powell 1996.

¹⁶ Sobre la situación del extranjero en la Atenas del siglo V a.C. y sobre el caso específico de Medea, puede consultarse Kennedy 2014.

¹⁷ Al respecto, véase Lesky 1989.

¹⁸ Sobre dicha profecía y la posible conexión con este estudio, véase el epígrafe 3.2 titulado “*Medea* de Séneca: entre las leyes humanas y las leyes del mundo”.

¹⁹ Sobre este tema, puede consultarse O’Connor 1984.

²⁰ La relación con la monarquía española en la pieza de Lope se estudia en el epígrafe 3.3 titulado “Ambigüedad y suspensión en el Tusón de España”.

establece una serie de paralelos con la geografía del mundo actual, entre los que se pueden mencionar: mundo desarrollada vs. mundo subdesarrollado, división geopolítica entre Norte y Sur, y la oposición entre los Estados Unidos y los países de América Latina y el Caribe²¹. En el poemario *La cruz del argonauta*, el poeta cubano René Valdés, de modo muy sutil, establece ciertos paralelos entre la tiranía en la que se mueven los argonautas y la situación política de la isla de Cuba²².

Las obras analizadas que constituyen un rescate, una relectura y una reconstrucción contemporáneos del mito desde su contexto original son *El Aquiles* de Tirso de Molina, *El monstruo de los jardines* de Calderón de la Barca, *Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla, la coreografía *Edipo rey* de Jorge Lefebvre, el ballet *Medea* de José Granero, la versión teatral de la *Ilíada* de Guillem Clua, y la de Roberto Rivera titulada *Aquiles, el hombre*. En el caso de las piezas de Tirso, Calderón y Rojas Zorrilla, los personajes mitológicos Aquiles y Medea, desde sus ubicaciones geográficas provenientes de la tradición grecolatina, son adaptados al estilo de la comedia del Siglo de Oro español. De ese modo los héroes legendarios, partiendo del mito, potencian elementos barrocos (presentes en ellos desde el contexto cultural griego) como la relación entre naturaleza y estética, la ambigüedad genérica (sexual y literaria), la multiplicidad de acciones, la mezcla de lo cómico y lo trágico y el gusto por lo

²¹ Estas correspondencias geográficas se estudian en el epígrafe 3.6 titulado “Medeas cubanas: la administración del cuerpo y el mito”.

²² Para ello, véase el epígrafe 3.7 titulado “René Valdés: la nave Argo y la ‘impredecible condición humana’”.

espectacular²³. En las obras estudiadas de Lefebre, Granero, Clua y Rivera hay un intento de rescate, por parte de estos autores del cambio de siglo XX-XXI, de ser fieles y cercanos al mito griego y a las obras de las que parten. Esto no significa que no se encuentren ecos y conexiones con el estilo y el tiempo de dichos artistas. Se mantiene así la fábula general, pero se potencian temas, estilos o se introducen elementos que enriquecen y amplían los argumentos legendarios heredados: de esta forma, Lefebre en su ballet fusiona primitivismo micénico y cultura afrocubana, y Granero parte en su versión coreográfica de la fuerza trágica del mediterráneo para entregarnos, a golpe de zapateo y de cajón flamenco, una Medea que recuerda la doble pertenencia de Séneca a Roma y a lo que llegaría a ser, pasados los siglos, Andalucía. Por su parte Clua y Rivera coinciden en introducir en el mito troyano las causas históricas de la guerra de Troya para denunciar las ansias de poder, el abuso de la autoridad, la manipulación interesada y la sórdida ambición de políticos y gobernantes del pasado y el presente. Clua, además, retoma la tradición platónica y presenta la relación homoerótica entre Aquiles y Patroclo, en consonancia con la fuerza amorosa que ganan también muchos otros personajes míticos en la escena contemporánea –no solo Medea y Edipo, sino también Penélope, Clitemnestra y Electra, entre muchos otros.

Las obras que retoman el mito con personajes y espacios ubicados en el presente y adaptados a las sociedades en que se gestan permiten ver más claramente cómo el mito

²³ En el análisis respectivo de estas obras en los capítulos II y III se mencionan estos diferentes elementos con mayor profundidad.

se abre paso en las vidas cotidianas de muchos lugares latinoamericanos y cómo la violencia y el deseo de los que hablaban los antiguos griegos se pueden encontrar en un pueblo de la selva colombiana de finales del siglo XX o en una comunidad chicana de California en 2016. En cuanto a ejemplos de esta recontextualización del mito en un ambiente contemporáneo están: *No hay resistencia a los hados* de Alejandro Arboreda, *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas, *Edipo alcalde* de Jorge Alí Triana y guion de Gabriel García Márquez, *Un bello sino* de Yerandy Fleites, *Mojada* y *Oedipus el rey* de Luis Alfaro, *Tebas Land* de Sergio Blanco, *Señora de la Pinta* de Law Chavez, *Aquiles o El guerrillero y el asesino* de Carlos Fuentes y *Marranismo e inscripción* de Alberto Moreiras. En todas estas obras el contexto mítico se adapta a las sociedades actuales.

Arboreda hace una versión barroca del mito de Edipo en la que Layo es muerto en una especie de concurso medieval caballeresco. Arenas no hace una versión de la *Iliada* literalmente, sino que en su autobiografía (en la que, semejante a Monroy y Silva, Alí Triana y Fuentes, fusiona y entremezcla ficción y realidad) toma el poema homérico como paratexto con el que establece ciertos paralelos y contraste a lo largo de la novela. Alí Triana y García Márquez recontextualizan a Edipo en la selva colombiana, en un país latinoamericano asediado por la violencia y, con alguna variaciones en el argumento, intentan mantener lo que ellos consideran que es el sentido general del mito griego adaptable a una amplia variedad de contextos y períodos históricos²⁴. En Fleites

²⁴ Sobre el tema, se pueden consultar las ideas del guionista en García Márquez 1998. También Mirta Estela Assis de Rojo y Nilda M. Flawiá de Fernández en su artículo “Tiempos y espacios diferentes pero

el mito se presenta desde la sombra, por ocultamiento, como materia solo conocida por los personajes masculinos que la manipulan a su antojo y a su favor. Su Medea es una adolescente cubana pueblerina que, desde el instinto y la inocencia, se tantea y se descubre. En sus dos obras Luis Alfaro lleva al entorno marginal y sociocultural chicano el mito griego. Fusiona las culturas azteca, latinx y clásica en sus piezas y en su sentido de lo místico y misterioso. Al igual que Alfaro en *Oedipus el rey*, Chavez presenta a un Edipo chicano que se mueve entre el ambiente carcelario y el entorno comunitario. Pero Chavez, además, introduce el concepto de *bitch* para desarticular los binomios heteronormativos de una sociedad tradicional y conservadora: su Edipo es una versión homoerótica y chicana en el Nuevo México de 1981²⁵. En la propuesta también carcelaria de Blanco sobre Edipo el mito entra por el tema del parricidio y a partir de paralelismos expresos que hace el escritor-personaje durante la obra. Blanco introduce además la ambigüedad sexual y el homoerotismo como un elemento a tener en cuenta dentro de su versión. Fuentes confunde crónica y ficción, mito e historia. Ello le permite partir de un personaje histórico concreto (el guerrillero colombiano Carlos Pizarro) y de un contexto político específico (los enfrentamientos entre las guerrillas y el gobierno en Colombia) para construir desde el afecto y la mirada homoerótica a su Aquiles colombiano. Moreiras, por su parte, toma la figura de Edipo, una vez que el personaje ha encontrado una forma superior de visión en la ceguera autoinfligida, como la posibilidad

siempre las pasiones humanas” tratan las pasiones de algunos personajes míticos recontextualizadas en distintos tiempos y espacios.

²⁵ Sobre el concepto de *bitch*, puede consultarse Chavez 2012.

de “la apoteosis de un inconsciente poscolonial latinoamericano” (*Marranismo e inscripción 79*)²⁶.

En esta tercera clasificación, mientras más se centran los autores en los contextos modernos, más importante se vuelve comprender la situación sociopolítica durante el cambio de siglo XX-XXI en ciertos países para así hacer un análisis más profundo del uso del mito en el nuevo ambiente cultural. Por esta razón, en el caso de Arenas y Fuentes se hace fundamental un conocimiento general de la situación en Cuba a partir de la década del setenta y en Colombia desde los años ochenta. En el caso de Alfaro y Chavez, es importante un acercamiento a la cultura chicana de las últimas décadas en California y Nuevo México, respectivamente. Sin embargo, autores como Fleites y Blanco usan el material mítico con una enorme libertad. A veces esencialmente por medio de referencias y paralelismos estos autores utilizan el contexto actual para reflejar una situación específica de Uruguay o Cuba que es, a la vez, una circunstancia consustancial a la raza humana. Es decir, si Arenas usa el mito y la *Ilíada* para ir de lo general a lo particular (de la estética griega a la militarización cubana) y así hacer una denuncia de la dictadura en Cuba; Blanco va de una cárcel uruguaya y de un asesinato doméstico para terminar hablando de la Tebas Land que todos llevamos dentro: ese espacio en el que habitan los afectos, lo timótico, la esencia infrapolítica. Son estos y

²⁶ En cuanto a lo que Moreiras llama “Edipo latinoamericano”, puede consultarse Cabrera y Moreiras 2018.

otros conceptos fundamentales en el análisis de las obras los que a continuación se definen.

1.1 Conceptos fundamentales: mito, tragedia, infrapolítica y timótica.

Marco teórico

Las páginas siguientes van encaminadas a presentar los conceptos fundamentales utilizados en esta investigación, así como las principales teorías que se han tenido en cuenta. Con respecto a los conceptos principales, estos son esencialmente el mito, lo trágico, lo timótico (proveniente del griego *thymós* y analizado a partir de las ideas de Peter Sloterdijk) y lo infrapolítico. De manera muy resumida, puede decirse que los personajes mitológicos y sus comportamientos extraordinarios son la base de la tragedia griega en la que no suele haber gracia salvadora, sino suspensión (Steiner 5-6)²⁷. Los

²⁷ La definición de lo trágico ha llevado y llevaría mucho debate y discusión (véase Szondi 2002 así como Eagleton 2003), pero no quisiera continuar sin al menos esbozar qué líneas de lo trágico se prioriza en el presente estudio. Aunque se toma como punto de referencia a Steiner, hay otros autores que continúan hasta el presente un sentido de la tragedia que se relaciona con lo infrapolítico y con los afectos. El concepto de lo trágico, semejante al concepto de mito, tiene una serie de connotaciones que van más allá de la literatura y lo académico alcanzando el lenguaje coloquial y el entorno de la vida diaria. Todo ello puede llevar (como señala Steiner en Felski 29) a una restricción de la amplitud conceptual del término. Rita Felski destaca que, desde su surgimiento en Grecia, la tragedia trata de “the political tensions between the individual and community” (2) además de que “tragedy resists moral certainties as well as purely aesthetic interpretation” (17), algo que se evidencia en el estudio de las obras propuestas. Si bien este análisis persigue trabajar el término de lo trágico desde su dimensión política y filosófica, ello no significa que no se busquen los reflejos y las formas en que esas ideas convergen en elementos formales precisos como el uso del coro, el monólogo, el diálogo timótico, la suspensión de cierre, los diversos niveles del discurso, entre otros. El concepto de tragedia, además, desde Grecia pero también en la herencia de Schiller y Schlegel (Felski 2), se opone a lo político en tanto teleológico y esencialista. La tragedia (como se ve en el Tiresias travestido de las *Bacantes* o en la *Antígona* que desobedece a Creón en Sófocles o en la *Medea* expulsada de la comunidad en la obra de Eurípides) está abierta a modos alternativos de la verdad y la existencia que se oponen a la política establecida y tradicional, que va más allá de ella, que explora y atraviesa los límites de lo político –de ahí su esencia infrapolítica. Como explica Felski, lo trágico va más allá de un mero género literario (2), algo a lo que también hace referencia Steiner (Felski 29) y que se constata en las obras que forman parte de nuestro *corpus* de estudio. Tanto en Hegel como en Nietzsche se puede leer una especie de “tragic freedom that includes a critique of traditional philosophy, metaphysics, and theology” (Williams 2). Como explica David Palmer, “tragic heroes might be obedient to necessities in which they believe themselves, but rebellion ultimately lies at the heart of the tragic sensibility” (xvii). Aunque, por supuesto, existen otros acercamientos al término en debate, este es el enfoque que se prioriza en la presente investigación.

mismos personajes trágicos se mueven generalmente por impulsos en los que la ira y el deseo (es decir, lo timótico) se funden. La tendencia de estas figuras míticas de trasgredir todo orden o límite comunitario, de ir en contra de toda militancia y de cualquier aparato ideológico de control o captura explica su frecuente esencia infrapolítica. En cuanto al concepto de mito, el análisis se centra en la relación del mismo con lo timótico, lo dramático y lo infrapolítico. Lo trágico se define a partir de la suspensión y la negación de cualquier gracia salvadora (Steiner). Con respecto al término *thymós* y a lo timótico, en esta investigación se utiliza para ver los antecedentes épicos en los que se basa el presente estudio, así como para comprender el concepto de “impulso timótico”, que a su vez incluye los otros dos ejes exegéticos fundamentales: ira y deseo. Dentro del deseo, además, se tiene en cuenta lo *queer* como elemento esencial. El diálogo timótico, como se podrá ver, tiene una naturaleza *queer*, performática y trasgresora que es fundamental para el presente estudio.

Esta investigación se vale, además, del sentido negativo que la tradición patriarcal ha dado a la expresión de los sentimientos, evidente en las palabras de Héctor sobre sí mismo (*Il.* XXII), en las calificaciones hacia Paris (*Il.* III) y en la tradición mítica femenina que abarca figuras fundamentales como Medea, Antígona, Clitemnestra, Circe, Fedra, Helena y Dido, entre muchas otras.

Lo *queer* en este estudio es una marca femenina, homoerótica y esencialmente ambigua que persigue mostrar la propensión a la histeria y a los desvaríos (que la

tradicción ha hecho coincidir con el sexo femenino) como impulsos timóticos comunes para todos los seres humanos; no importa raza, nacionalidad, sexo u orientación sexual. El primer paradigma masculino de la tradición occidental, Aquiles, es, desde el comienzo de la *Ilíada*, tan histérico, extremo y expresivo como cualquiera de las heroínas griegas. La tradición patriarcal europea comienza con su talón de Aquiles (nunca mejor dicho), con un personaje que será ante todo, a lo largo de los siglos, un referente *gay*; es decir, un paradigma *queer* –un ser humano propenso a los más variados e intensos impulsos timóticos. Lo *queer*, por tanto, se funde con lo trágico (si por trágico entendemos la suspensión y la indefinición, la ausencia de *telos*). Lo trágico, por consiguiente, en este sentido, es siempre un elemento consustancial a lo *queer* –y, por extensión, a lo timótico. El análisis de las tres figuras míticas en muchas de las obras permite perfilar la libertad trágica como posibilidad *queer* que busca oponerse a cualquier método de captura o definición limitante. A partir de estos argumentos y del análisis de las obras, puede establecerse una relación entre lo trágico y lo *queer* en tanto suspensión y tercera posibilidad que va más allá del concepto de tragedia sin reducirlo a un género cristiano, de la gracia salvadora cristiana y que busca por tanto un espacio liminal, elástico, en que se opte y actúe no pensando en una ética impuesta sino en sentimientos y razonamientos personales²⁸.

²⁸ A ello tributa la fluidez conceptual del término *bitch* en Law Chavez, como se puede ver en el análisis de la obra teatral *Señora de la pinta* del mismo autor en el epígrafe 4.7.

Las líneas teóricas priorizadas son, por tanto, (1) las ideas sobre los impulsos tímóticos de Peter Sloterdijk en *Ira y tiempo*²⁹ para estudiar y evidenciar las formas de contro y administración del deseo y la ira en los distintos períodos analizados; (2) el concepto de lo trágico tomado esencialmente de *The Death of Tragedy* de George Steiner por su idea de lo trágico como suspensión opuesto a la gracia salvadora cristiana³⁰; (3) lo *queer* según Annamarie Jagose en *Queer Theory. An Introduction*³¹ para expandir el término hacia zonas socialmente marcadas como femeninas y fuera de las clasificaciones tradicionales; y (4) la relación entre deseo e infrapolítica a partir de las ideas de Alberto Moreiras³², esencialmente la posición del autor sobre la posibilidad mítica más allá del horizonte del deseo, pero también por las implicaciones directas de lo infrapolítico con lo liminal, la suspensión trágica y la búsqueda de un hábitat más allá de la política tradicional. Algunas otras líneas teóricas utilizadas en la investigación son las consideraciones de Hannah Arendt sobre los poemas homéricos en su volumen *Qué es política*³³, los postulados de Friedrich Nietzsche en *El origen de la tragedia* sobre la

²⁹ Esencialmente su conceptualización sobre lo tímótico y la economización de la violencia y el deseo en el tiempo contemporáneo. Con respecto a lo tímótico, también se tiene en cuenta el concepto de “tabú” para el análisis de Edipo a partir de Sigmund Freud.

³⁰ Aunque Steiner propone la muerte de la tragedia en la modernidad, el sentido de suspensión que propone para lo trágico permite ver la pervivencia de la esencia de la tragedia griega en las obras modernos, más allá de un género específico. De este modo, lo trágico pervive en diversas formas de lo artístico. El análisis de las obras incluidas persigue ser ejemplo de ello.

³¹ También se utilizan algunas ideas de Judith Butler y de Eve K. Sedgwick.

³² Más adelante se define el término “infrapolítica”.

³³ Hannah Arendt aborda algunos temas relacionados con la épica griega que son relevantes para este estudio, en esencial, la guerra en Homero como espacio de debate y lo que ella llama la «imparcialidad homérica».

relación entre mito trágico, performatividad y verdad dionisiaca,³⁴ así como conceptos como “tabú” y “complejo de Edipo” tomados de la obra de Sigmund Freud (1984 y 1991) y puestos a dialogar con interpretaciones más actuales, como las de Paul Robinson, Thomas Domenici y Ronnie C. Lesser, entre otros.

Tanto los elementos *queer* como los espaciales entran en esta investigación filtrados por lo tímico. Por esa razón no se considera necesario el uso de una teoría *queer* o espacial determinada como ejes analíticos en este estudio, más bien las mismas se tienen en cuenta dentro del análisis cuando sea necesario. En el caso de los elementos *queer*, el punto de partida es el análisis de María M. Carrión, quien, basándose en Eve Kosofsky Sedgwick, declara que, en el contexto performático de la comedia áurea, “queer subjects are those ‘whose subjectivity is lodged in refusals of deflections of (or by) the logic of the heterosexual supplement’” (60). En el presente estudio lo *queer* no se presenta como un concepto restrictivo; más bien es, como en Judith Butler (2000 y 2007) y en Annamarie Jagose (1996), un término inclusivo, elástico y expansivo que no determina una orientación sexual sino una tendencia a los comportamientos tímicos, consustanciales a la naturaleza humana. El término *queer* se entiende en tanto “zone of possibilities” (Edelman 114), por su “resistance to definition”, “its definitional

³⁴ En cuanto a *El origen de la tragedia* de Friedrich Nietzsche, se establece una conexión entre lo dionisiaco, lo dramático y lo tímico. Hay una relación entre el surgimiento del teatro, el diálogo homérico con el *thymós* y los impulsos humanos. Sobre todos los temas tratados por el filósofo alemán, para este estudio es fundamental la idea de lo dionisiaco que se mueve entre el deseo y lo terrible, del modo en que el autor lo presenta al analizar la sensibilidad griega (Nietzsche 37). Esa oscilación entre el Eros y lo tremebundo conduce a la fusión entre violencia y erótica que se prioriza en este análisis.

indeterminacy, its elasticity” (Jagose 1) que evita cualquier “risk [of] domesticating it” (Jagose 2).

Mito

Para llegar a una conceptualización del mito, puede tomarse como punto de partida el volumen *Mito y realidad* (2006) de Mircea Eliade, para a partir de este llevar a cabo un debate más amplio y complejo sobre la funcionalidad de los mitos antiguos en diferentes épocas. Más que aportar modelos, el mito proporciona arquetipos que sirven como referentes para cuestionar y pensar las acciones humanas. En ese sentido, el presente trabajo se acerca más a las ideas de Bronislaw Malinowski, quien considera que los mitos indagan sobre los grandes dilemas humanos, al mismo tiempo que cree que no hay aspecto de la existencia del hombre que no sea abarcado por el mito (Malinowski 74-89).

El mito, en general, es el recorrido entre el exceso y la medida, entre el caos y el orden a partir de representaciones personificadas en caracteres que devienen arquetipos del acontecer humano en busca de un sentido que está en constante resignificación. El mito es una “verdad” que utiliza conceptos milenarios como valor, honra, exceso, deseo, ira y los resemantiza de acuerdo a la sociedad y al período histórico en que se (re)utilizan. No parece que el mito tienda tanto a convertirse o a ser “modelo ejemplar de todas las actividades humanas significativas” según Eliade 15-16 (al menos no desde una perspectiva contemporánea), sino más bien a ser un referente indagatorio y cuestionador, más que moral y fijo, de los comportamientos humanos. El mito abarca la moral pero no

se limita a ella; más bien la cuestiona en muchísimas ocasiones. Más que el establecimiento de una norma, lo que nos suele presentar un mito es la excepción, lo transgresivo, el exceso y la violación de ciertos límites.

Lo que consigue el lenguaje mítico (en tiempos de Esquilo, Lope de Vega, Racine o Carlos Fuentes) es hacer convivir ambas realidades, ambos tiempos y espacios, diversos momentos de la historia: el mítico y el contemporáneo. El mito logra el milagro de conjugar lo particular con lo general, de vislumbrar desde el detalle ideas y arquetipos cosmológicos. La reutilización del mito distorsiona (acción barroca en sí) los cronotopos y crea otro tiempo y otro espacio que no excluye ni el presente ni el pasado; más bien los transfigura, funde y espejea. Los significantes huecos que menciona Barthes para explicar el sistema semiológico del mito (121) son reutilizados una y otra vez en diversas épocas, y ello confiere a estos personajes y a las historias una complejísima, casi infinita estructura.

García Gual, en su conceptualización de mito, se acerca a la dimensión infrapolítica que este estudio quiere destacar dentro de la naturaleza mítica. Por infrapolítica³⁵ aquí se entienden los espacios y las acciones que escapan del control

³⁵ El origen del concepto de infrapolítica se puede ubicar en los estudios del antropólogo James C. Scott, aparece también en Jacques Rancière y ha tenido un nuevo auge en los últimos años en el proyecto infrapolítico integrado por académicos como Jorge Álvarez Yágüez, Gerardo Muñoz, Jon Beasley-Murray, Teresa Vilarós y Alberto Moreiras, entre otros. El espacio fundamental de difusión del proyecto es el blog *Infrapolitical Deconstruction* (<https://infrapolitica.wordpress.com/about/>). Scott define el concepto como un conjunto de prácticas o mecanismos de resistencia que se mueven muchas veces entre la ilegalidad y lo secreto. A partir de estos presupuestos, Alberto Moreiras persigue liberar el concepto de toda sujeción posible y de cualquier práctica comunitaria. En los estudios de Moreiras se basa mi análisis y mi acercamiento al concepto en cuestión.

político y moral de una sociedad determinada. El investigador y profesor español habla de la “singular libertad” de los mitos griegos, así como de su “alegre y feroz espontaneidad” donde “se cumplen las acciones más extraordinarias” (García Gual, *Introducción* 32). La dimensión infrapolítica es consustancial al proceso mítico y literario en general en tanto es en los momentos de desvío, de excepcional trasgresión o *hybris*, en que el héroe alcanza su deficiencia como personaje trágico.

La presente investigación se centra en muchas obras visuales y dramáticas. Este estudio busca entender lo dramático como esencialmente timótico, a partir de la materialidad del alterego que presupone el diálogo con el *thymós* en la Antigüedad, es decir, la necesidad del otro, del personaje, del desdoblamiento, de la conversación, de la representación y la performance como parte de una búsqueda de sentido, de comprensión de sí mismo, del otro y de lo otro.

Thymós: ira y deseo. Lo infrapolítico y lo queer

Con respecto al concepto de *thymós*, el referente principal para esta investigación es el volumen de Peter Sloterdijk titulado *Ira y tiempo* (2014). Sloterdijk analiza los impulsos timóticos, esencialmente la ira y el deseo, para ilustrar las formas en que el sistema moderno ha intentado economizar y controlar dichos impulsos. Desde el mismo Homero, son cruciales el uso y las implicaciones de forma y contenido que tiene el discurso timótico. Sloterdijk explica que “el héroe de la primera Antigüedad permite pensar efectivamente en la ‘múltiple personalidad’ de hoy. En él no parece darse todavía

ese principio interior hegemónico, un ‘yo’ coherente que intervenga a favor de la unidad y de la auto-captación del campo psíquico” (Sloterdijk).

El término *thymós* aparece en Homero para referirse a la zona en que residen los sentimientos humanos³⁶. La timótica, desde los poemas homéricos, posee también un sentido dialógico, escénico, dramático, material (en el sentido que estos dos últimos términos tienen en García Gual y Barthes, respectivamente); su esencia en la épica arcaica consiste en un diálogo del héroe con su *thymós*, que viene a ser una especie de alterego, con el cual se conversa en los momentos de tomar decisiones extremas, en el instante en que se duda y vacila³⁷. El héroe conversa consigo mismo en soledad, y ese reflejo de sí es denominado *thymós*, que ha sido generalmente traducido como “corazón”, “alma”, “espíritu”, “aliento”, “pecho”, etcétera.

En este momento de supuesta cobardía (*Il.* XXII. 98-105), de inseguridad total, de incertidumbre, Héctor alcanza ante el receptor su dimensión exactamente humana. En dicha humanidad fraguada en la contradicción y en la complejidad del carácter se detiene analíticamente esta investigación. El debate interior de Héctor tiene un reflejo topológico: se reproduce en la división del espacio de las puertas y las murallas hacia dentro y de las mismas hacia afuera³⁸.

³⁶ Para una comprensión más profunda de los distintos términos griegos para nombrar el alma, pueden consultarse: Bremmer 1983 y Gil *et al.* 1963.

³⁷ Sobre la relación entre la casuística en la comedia áurea y lo que en el presente estudio se define como timótico, véase: Hilaire Kallendorf, “¿Qué he de hacer?”. Más adelante se explica con más detalle dicha conexión conceptual.

³⁸ Algunas obras clásicas de tema mítico priorizan y semantizan el exterior como reflejo del dilema que enfrenta el héroe: son los casos, por ejemplo, de Antígona cuya vida se debate entre la tumba y el espacio

De las propias palabras de Héctor se deduce que el momento timótico está marcado cultural y patriarcalmente como femenino –al menos aquel tipo de diálogo con el *thymós* que se relaciona con el padecimiento, el dolor, la incertidumbre, la queja, la indecisión y el deseo. Si tenemos en cuenta, incluso, que Príamo critica a sus demás hijos por no atreverse a salir en busca del cuerpo de Héctor y los llama bailarines y amanerados (*Il.* XXIV, 261), podríamos señalar el momento de la retirada, de la indecisión, de la duda como un momento *queer* por excelencia. Ese momento *queer* de la retirada tiene su continuidad en *El monstruo de los jardines* de Calderón de la Barca, donde Aquiles, leído desde Ovidio y Estacio, se traviste para retirarse y evitar la marcha hacia la guerra. El momento *queer* de Aquiles tiene su referente en Estacio y Ovidio y está relacionado con algunos antecedentes timóticos homéricos. Al mismo tiempo, es continuado por versiones realizadas en el siglo XXI, tales como la versión de la *Ilíada*

insepulto. Esa división topológica es muy importante también en *Los siete contra Tebas* de Esquilo. En un poemario publicado en 2012 y titulado *Antígona González*, Sarah Uribe retoma la figura de la heroína griega para recontextualizar el espacio y el peregrinaje ahora en el entorno mexicano. Otro ejemplo donde la división espacial es definitoria es la obra *Tebas Land* (2012) de Sergio Blanco, donde la división entre el lugar de representación, el carcelario y el deportivo así como el exterior se confunden y fusionan para cuestionar y debilitar los límites entre lo justo y lo legalmente punible (sobre esta obra, puede consultarse el epígrafe 4.6 titulado “Impulso timótico, espacio y *logos* en *Tebas Land* de Sergio Blanco”). Otro ejemplo, esta vez proveniente de la saga homérica, lo encontramos en Calderón de la Barca en *El mayor encanto, amor* donde el adentro y el afuera del palacio de Circe llegan a tener connotaciones políticas que salpican a la España del siglo XVII; dentro de la misma saga de los *nostoi*, Magali Alabau utiliza la división ya señalada en Héctor, pero ahora como división y fusión de los espacios en la vida del emigrado hispano en general, y cubanoamericano en particular. También Abelardo Estorino en *Medea sueña Corinto* reestructura las correspondencias geográficas entre mito y contemporaneidad y hace coincidir la Cólquide con el Caribe hispano y Corinto (como representación de Grecia) con Estados Unidos como potencia mundial (sobre esta obra en específico, puedo consultarse, del mismo autor de esta investigación, el artículo: “Medea sueña una isla. Medea sueña a Estorino”, en Dagmary Olivar Graterol Vélez and Jesús del Valle [eds.], *El mito de la mujer caribeña*, Ediciones La Discreta, 2011, 173-187). Los ejemplos sobre la semantización del espacio en las obras de tema mítico podrían ser miles, al extremo de que el tema merecería por sí solo una investigación aparte.

presentada por La Joven Compañía en Madrid en 2016 y adaptada para el teatro por el dramaturgo español Guillem Clua, en la que la relación homosexual entre Aquiles y Patroclo es totalmente explícita³⁹. Estos atisbos de lo *queer*⁴⁰ marcado como femenino y negativo⁴¹ están en el final del discurso de Héctor, justo cuando decide enfrentarse al Pelida. Nótese, además, a partir de las palabras del héroe, la relación potencial entre lo *queer* y el deseo (*Il XXII*, 125-128).

³⁹ La tradición sobre la relación homosexual entre Aquiles y Patroclo parece ser posterior a Homero (aunque es cierto que hay un elemento homoerótico en general en la relación entre un héroe y su *therápon*). La idea del amor sexual entre los dos personajes homéricos pertenece a la etapa de la aristocracia arcaica de los siglos VII-V a.C., de la cual la poesía de Teognis de Megara es un ejemplo. En los tiempos de Platón ya era un lugar común hablar sobre estos dos héroes como reconocidos amantes; de este modo lo aborda el filósofo en *El banquete*. Sobre este tema, puede consultarse Sargent 1984, esencialmente pp. 250-58.

⁴⁰ Entre los muchos paralelos que se pueden establecer entre la saga procedente del Ciclo Troyano y el Ciclo Tebano, coincide también el interés por el tema homoafectivo y *queer* en general. En *Tebas Land* de Sergio Blanco el escarceo entre el dramaturgo y el prisionero es un subtema fundamental, además de que la figura de Edipo ha sido tratada más de una vez dentro de la literatura y el teatro principalmente desde una perspectiva homoerótica (ténganse como ejemplos *Edipo gay* [1999] de Carlos Omobono y la obra homónima [2006] de Carlos Fundora). Algo semejante pasa con Antígona en el análisis de Judith Butler dentro de su volumen *Antigone's Claim*, donde la autora llega a proponer o a sugerir que Antígona podría ser interpretada como un referente o una heroína *queer*.

⁴¹ Si bien es cierto que en las figuras femeninas en la antigüedad es más común encontrar comportamientos que no responden al código de valor heroico y que a ellas, desde el propio Homero, se le atribuyen delirios, histerias, lamentos e indecisiones (véase cómo el propio Héctor atribuye sus momentos de vacilación y miedos al ánimo mujeril, así como la reprensión de Eteocles a las tebanas que se lamentan al inicio de *Los siete contra Tebas* de Esquilo); sin embargo, la propia Hécuba en el mismo episodio citado representa un comportamiento instintivo maternal que echa a un lado todo deber heroico y se preocupa en primera instancia por preservar la vida de su hijo; de ahí que ponga la existencia misma por encima de cualquier ideal. Tal pareciera que Hécuba dice a su hijo que entre, se salve, que mientras se está vivo hay esperanzas. La acción de descubrirse el pecho para rogar a su hijo que entre y se proteja tras las murallas de Troya es un referente maternal épico fundamental en las escenas posteriores del teatro clásico y contemporáneo. Este acto de desnudez y franqueza en una situación límite en la mujer puede considerarse tímico e infrapolítico por excelencia, en tanto la mujer descubre su verdad y su secreto, utiliza su cuerpo como última arma para la sobrevida y viene a ser la materialización o representación de su padecimiento, su dolor y su rabia. Clitemnestra en las *Coéforas* de Esquilo, Yocasta en *Las fenicias* de Eurípides, Dido en el canto IV de la *Eneida* de Virgilio, *Fedra* en la versión de Norge Espinosa, Clitemnestra en *Jardín de héroes* de Yerandy Fleites, entre otras obras, son ejemplo de la recreación y la parodia de la escena de Hécuba al descubrir su seno en las altas murallas de Ilión. Sobre el mismo tema, puede consultarse del autor de esta investigación los siguientes artículos: Cabrera 2009, Cabrera 2011-2012, y Cabrera 2013.

El discurso de Héctor revela una serie de elementos fundamentales para el presente estudio. Entre ellos los principales son los siguientes: el desdoblamiento del héroe y el diálogo con su *thymós*, el momento de duda y vacilación como momento infrapolítico en el que se ponen en crisis todos los valores y los códigos heroicos preestablecidos, las polaridades genéricas y sexuales y la presencia de las murallas como límites y fronteras entre dos espacios políticos bien definidos. Homero hace tangible y performática la conversación con el yo interior. Lo que sería en James Joyce un monólogo interior (el fluir de la conciencia) en Homero puede ser un diálogo con una diosa invisible (Aquiles y Atenea en el canto I de la *Ilíada*) o una conversación con el corazón de uno mismo, como se ha visto en el pasaje de Héctor y como se puede ver en el análisis del personaje de Medea en Eurípides y Séneca. De esa misma forma interesan en este estudio los momentos en que los personajes míticos no solo vacilan o dudan, sino que van en contra de su propio ideal o de las leyes establecidas –algo que es extensivo a todos los héroes mitológicos que forman parte del análisis.

El momento tímótico de incertidumbre tiene continuidad en la casuística y su reflejo en el teatro del Siglo de Oro, como ha demostrado Hilaire Kallendorf (“¿Qué he de hacer?” 165-201). A partir de la pregunta repetida por muchos de los personajes de la comedia áurea “¿Qué he de hacer?”, la autora analiza los momentos en que se debate un dilema moral que muchas veces tiene un reflejo espacial, como hemos visto también en Héctor. La técnica del monólogo casuístico o discurso aparte del teatro clásico español tiene un antecedente en el diálogo tímótico épico y cumple una función semejante:

expresa el “debate interno” (Kallendorf, “¿Qué he de hacer?” 189) y la crisis de los personajes ante los valores que deben seguir y las pasiones que los impulsan; por otra parte, permiten “examinar sus sentimientos” (Kallendorf, “¿Qué he de hacer?” 189). Además de que los dramaturgos proponen una “moralidad alternativa” (Kallendorf, “¿Qué he de hacer?” 193), los dilemas a los que enfrenta la casuística (no el modo en que los trata o resuelve) coinciden y se relacionan con las situaciones infrapolíticas. Hay una confluencia entre los momentos timóticos y la casuística, ya que, como reconoce Kallendorf, “there is a place for the passions in casuistry” (*Conscience on Stage* 62).

Con respecto a la ira, Sloterdijk considera que “el universo de la *Ilíada* está entretijido con las hazañas y los sufrimientos de la cólera” (Sloterdijk). Dicho autor marca en Sócrates y Platón el momento de domesticación de la ira y señala al *thymós* como la parte del ser humano que va en contra de esa economización de las reacciones no controladas. Más que oponerse a la idea de lo justo, lo adecuado y lo elogiabile, en el enfrentamiento del hombre consigo mismo a través de cualquier momento timótico parece haber en realidad un cuestionamiento de aquello que se ha considerado como correcto y legal desde las instancias legitimadoras. Por eso la timótica es esencialmente dramática y el teatro (el arte y la literatura en general) se alimenta de ella, pues, como el propio Sloterdijk reconoce, la vida sería muy monótona y predecible sin ciertos momentos de raptó e irrupción. Los antiguos consideraban el estado de *enthousiasmós* como el proceso en que un humano era poseído por un dios; dicha catarsis (como han

demostrado Craig y Hilaire Kallendorf)⁴² se relaciona con la posesión demoníaca en el pensamiento y las cosmología cristiana. Las pasiones eran veneradas como dioses con sus propios altares, además de que encontramos desde Homero la personificación de algunas de ellas.

Desde la *Iliada* de Homero, las razones de la guerra de Troya han estado relacionadas o justificadas con elementos eróticos⁴³. Llama la atención que la explicación mítica que los antiguos dieron siempre sobre la guerra de Troya fuera un asunto amoroso: es decir, el rapto de Helena por Paris. No porque fuese poco frecuente dicha excusa⁴⁴, sino porque los investigadores parecen coincidir en que la razón histórica fue la lucha por el dominio del estrecho de Dardanelos, que era un lugar estratégico fundamental para el comercio con los países situados alrededor y más allá del Mar Negro. Troya, al tener el control de gran parte del comercio con Asia Menor y en específico del estrecho, cerraba a los micénicos la entrada al Oriente.

Con respecto a infrapolítica, además de lo ya apuntado, Alberto Moreiras, por su parte, considera que:

Infrapolitics, as a discursive field or a critical position, dwells on the difference between politics and existence. It is an operation of thought

⁴² Al respecto, puede consultarse Kallendorf y Kallendorf 2012.

⁴³ No se ha hecho suficientemente énfasis en la relación entre deseo y mundo heroico en Homero, mucho menos en cómo el deseo y la violencia son consustanciales al espacio mítico. Los estudios relacionados con el deseo y la épica se enfocan más en la figura de Eros como dios que tiene un desarrollo posterior fundamental en el imaginario cultural de Occidente, o en los episodios expresamente eróticos.

⁴⁴ Además del deseo, habría que señalar la cuestión de la hospitalidad como razón de la enemistad entre griegos y troyanos ya que Paris, siendo huésped de Menelao en Lacedemonia, raptó a su esposa y la llevó hacia Ilión.

that takes its bearings on and from that difference, fully understanding the intense politicity of its gesture while at the same time also claiming an enabling distance from politics as such. It thinks of itself as a general critique of the total political apparatus as a totalizing horizon for the self-understanding of existence” (Moreiras, “Infrapolítica”)

Para el presente análisis, se tienen en cuenta las posibles conexiones entre lo timótico, la *hybris*, la ira y el deseo con lo que Alberto Moreiras ha llamado “moralismo salvaje” (*Marranismo e inscripción* 208)⁴⁵. Además, son útiles para este estudio las conexiones entre infrapolítica, pulsión de muerte, melancolía y deseo. Moreiras define también el ejercicio infrapolítico como un “thinking of the step back” (Moreiras, “On the Infrapolitical Image”) en el que el referente es siempre la existencia. Entiende el proceso como una metábasis de la política a la infrapolítica (Moreiras, “On the Infrapolitical Image”) el cual “resists every ideological apparatus of capture” (Castillo 144). De ese paso de lo político a lo infrapolítico quiere dar cuenta este trabajo a partir del uso de ciertos mitos clásicos en diferentes períodos históricos dentro de la tradición hispánica.

Este análisis y la presentación previamente hecha de los conceptos fundamentales de la investigación en curso a partir de los poemas homéricos son el punto de partida para analizar, desde la *Ilíada*, lo *queer*, lo timótico y lo dramático en las

⁴⁵ Además, Moreiras explica que “savage moralism is a concern with the general good or the good in general that derives, not from norms, not from rules, not from the moral law, not from divine commandments, not from any previously assigned or assumed legitimacy. It merely derives from the consideration that existence—the region of meditative infrapolitics, the region of eventually trans-figured infrapolitics—may be always and in every case always already yours, even if you do not own it, but it is yours only to start with (and definitely also to end with)” (Moreiras “A Note on Savage Moralism”).

figuras míticas de Aquiles, Medea y Edipo dentro de la tradición hispánica. Las figuras mencionadas trazan una línea de continuidad dentro del hispanismo y de las relecturas míticas que priorizan los sentimientos, la locura, el delirio, la histeria, la resistencia al control. Toman distancia de los códigos establecidos, se mueven por impulsos internos, desencajan dentro del sistema social en que se desenvuelven, y se oponen con la fuerza de sus caracteres a la astucia odiseica y a la figura de Eneas en tanto representante de la piedad divina y de las leyes por cumplir.

1.2 La Grecia hispana como espacio timótico

Desde la división espacial que se puede establecer a partir del discurso timótico de Héctor en el canto XXII de la *Ilíada*, en esta investigación se persigue leer y analizar los modos en que el espacio mítico griego ha devenido Grecia hispana –es decir, cómo diversos autores han utilizado el referente espacial grecolatino para representar conflictos y conceptos de acuerdo a cada época. Más que un análisis espacial en el sentido recto, es una revisión de cómo lo timótico ha tenido un reflejo en el *topos* a la hora de abordar los mitos grecolatinos. Obras posteriores a Homero como *Las troyanas* de Eurípides permiten una continuidad que es visible, ya dentro de la producción hispánica, en la reutilización del espacio Troya. De esta forma, Aquiles va del espacio griego a la geografía hispana con Monroy y Silva y a la selva colombiana con Carlos Fuentes. Por su parte, Medea va del Tusón de España en el Barroco a la California chicana en el siglo XXI. Edipo se pasea por la Tebas griega, el espacio caballeresco y barroco en Arboreda, la selva colombiana de Alí Triana y García Márquez, la California chicana de Alfaro y la “Tebas Land” interiorizada de Blanco.

En esta investigación, por tanto, se busca perfilar y definir lo que aquí se denomina “Grecia hispánica” desde una perspectiva timótica, como un espacio en que las emociones se desatan y el ser humano es capaz de (o está obligado a) lidiar consigo mismo en momentos de extrema tensión. Se persigue también comprender e ilustrar el recorrido de la misma desde los jardines barrocos hispanos durante el Siglo de Oro hasta la selva colombiana en la película de Alí Triana y la novela de Fuentes.

1.3 Resumen analítico

En el primer epígrafe del capítulo II se establece una relación en el modo en que la naturaleza se mezcla con la estética y el artificio desde Homero, durante el Siglo de Oro español y en el presente. También en él se analiza la función de los afectos (principalmente la violencia y el deseo) en el mito y en la estructura formal de ciertas obras de tema mitológico. Por otra parte, se quiere evidenciar el modo en que lo trágico en el sentido griego se mantiene también en muchas obras hispanas de Edad Moderna, cómo ha tenido un renacer en el cambio de siglo XX-XXI, así como las formas en que se relaciona con lo tímótico y lo infrapolítico.

En el caso de la *Ilíada*, su personaje Aquiles permite una lectura infrapolítica al buscar, en su enfado, un espacio más allá de lo político. El hijo de Tetis participa de una empresa común (la guerra de Troya), pero al ser violentado protesta al comienzo del poema para defender su derecho y el de los demás de una decisión déspota del jefe principal, Agamenón. Es entonces que abandona, toma distancia, dimite y se desentiende del proyecto común. La única razón por la que regresa luego a la empresa común, a lo comunitario, es la muerte de su amado amigo Patroclo, de ahí que en Aquiles se fundan la violencia y el deseo.

La oposición entre Aquiles y Diomedes como héroes modélicos evidencia el contraste de ambos en medio de la guerra. En ausencia de Aquiles Diomedes llega a sobresalir tanto o más que el Pelida. Diomedes encarna un tipo de héroe cuya obediencia a Agamenón y a los dioses contrasta enormemente con el carácter indomable de Aquiles.

Por otra parte, Diomedes hiere a los dos dioses que encarnan las dos emociones más importantes en todo este estudio: a Afrodita y a Marte. Los veremos reaparecer en Calderón y Tirso y son fundamentales también en todas las piezas contemporáneas que analizamos como alegorías y/o referencias del Eros y la furia, respectivamente.

Diomedes se enfrenta y hiere, justamente, a los dos dioses que encarnan los impulsos tímóticos fundamentales dentro de la *Ilíada* porque –a diferencia de Aquiles– él representa un tipo de héroe militante, comprometido y alejado de las pasiones individuales que representan esos mismos dioses. La cólera de Aquiles comienza con un enfrentamiento contra un aliado (Agamenón) y, paradójicamente, termina con un pacto de paz con el enemigo (Príamo). Es entonces que Aquiles, después del dolor y la experiencia, se acerca a lo que representa Diomedes, pero para entonces ya está cercano a la muerte. De ahí que su aprendizaje es un aprendizaje para la muerte.

El contraste con Héctor, en calidad de padre y esposo, permite comprender la esencia tímótica de Aquiles. Este no asume el Eros y la violencia dentro de las formas convencionales y comunitarias. Más bien toma distancia tanto del matrimonio como de la guerra como empresa común cuando estos se convierten en formas de control que limitan sus acciones. Ese rechazo de las formas de administración y domesticación sociales permiten que Aquiles sea representante de lo infrapolítico, lo tímótico y lo *queer* en muchas de las piezas que en este estudio se analizan.

Con respecto a la versión de *El Aquiles* de Tirso de Molina (segundo epígrafe del capítulo II), estamos en presencia de una obra que recoge una tradición sobre el

personaje homérico que puede rastrearse desde la tragedia: se tiene noticias de una pieza de Eurípides (*Skyrioi*) sobre el episodio del hijo de Tetis en la corte de Lycomedes, en la que el héroe permanecía vestido de mujer durante la mayor parte de la representación. Dicha tradición se continúa esencialmente con Estacio y Ovidio, que son las fuentes latinas principales por las que llega a la España del Siglo de Oro⁴⁶. Tirso de Molina en su obra juega con la ambigüedad sexual, con los equívocos que el cambio de identidad de Aquiles provoca y con la fusión del Eros y la violencia para desajustar, desde los cánones de la comedia áurea, ciertos binarismos sociales. A partir de Tirso, Íñigo Rodríguez-Claro y Carlota Gabiño realizan una versión de *El Aquiles* en 2015 que aprovecha la ambigüedad sexual y erótica del referente barroco para hablar de la diversidad sexual, de la pansexualidad y de lo *queer* en la sociedad contemporánea. A dicha apertura hacia lo homoerótico y a la ruptura del binarismo sexual más tradicional va encaminado el análisis de ambas versiones del pasaje de Aquiles en la corte de Lycomedes.

En *El monstruo de los jardines* (obra analizada en el tercer epígrafe del capítulo II) Calderón no juega con la ambigüedad genérica que encontramos en Tirso y evita el tradicional triángulo amoroso (con ambigüedad sexual incluida) entre Deidamia, Aquiles y Lidoro, el enamorado de la princesa. A través de los paralelos y contrastes con Tirso y Monroy y Silva, se llega a la conclusión de que Calderón persigue objetivos bien

⁴⁶ Sobre las referencias a Aquiles desde la literatura grecolatina hasta el Renacimiento, puede consultarse Shecktor 11-26.

diferentes alejados de la ambigüedad sexual y genérica: está más interesado en el proceso de aprendizaje del joven, en el paso del personaje de salvaje a hombre y a soldado. Calderón representa un amor claramente heterosexual y se centra en el desarrollo de Aquiles como ciudadano ejemplar listo para la empresa comunitaria, que consigue una realización plena a través del matrimonio y la milicia. Aquiles se mueve entre espacios que lo limitan y a la vez le permiten acercarse a la realización de su deseo: la gruta, la corte, el jardín; pues al mismo tiempo que lo controlan le permiten intimar cada vez más con Deidamia. Este Aquiles representa al ser humano que, en medio de situaciones adversas, aprende a jugar el juego que siempre se está jugando y hace de los límites de la metafísica y lo comunitario su espacio de realización, a diferencia de la mayoría de los otros Aquiles que aquí se analizan.

Como se explica en el epígrafe cuarto del II capítulo, Monroy y Silva hispaniza de manera expresa el espacio natural y su relación con lo timótico. En su obra, el reino de Lycomedes se ubica en España, su hijo nace español y sus soldados son de Mérida. El estudio de esta pieza va encaminado a analizar, en este orden, los signos homoeróticos en el triángulo Licomedes-Deidamia-Aquiles, la tendencia a la libertad sexual femenina y a la anulación del control y los tabúes sociales en Deidamia y el tratamiento del espacio hispano, a través del mito, como encarnación de la huida, lo oculto, lo remoto, lo homoerótico y lo *queer*.

En el estudio de *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas (quinto epígrafe del capítulo II), el análisis va encaminado a establecer los paralelos entre Arenas y Aquiles

(en tanto disidentes y renegados a cualquier forma de control o domesticación); en comprender la funcionalidad de la *Ilíada* dentro de la trama, como especie de paratexto dentro de la ficción; y en ver la relación que hay en Arenas entre violencia, disidencia, naturaleza, belleza y deseo. Además, se analiza el modo en que lo *queer* en Arenas persigue un rescate de la estética griega a la vez que un cuestionamiento del mundo patriarcal militarizado que representa y que se interconecta con la dictadura cubana y sus uniformados. También se estudia cómo el discurso de la revolución cubana marca como negativo, degenerado y contrarrevolucionario cualquier marca de pasividad y afeminamiento –semejante a cómo se lee en las obras del Siglo de Oro, pero desde el discurso político y sin la ambigüedad y la riqueza de sentidos que encontramos en Tirso y Monroy y Silva.

Guillem Clua, en su versión teatral de la *Ilíada* (analizada en el epígrafe sexto del capítulo II), utiliza los recursos dramáticos para exponer los elementos de injusticia dentro de una empresa bélica. Los monólogos y los apartes, que son una parte fundamental de la pieza, buscan el diálogo y la reflexión directa con el público sobre las consecuencias nefastas de la guerra. El conocimiento de las posibles razones económicas y estratégicas de la guerra de Troya en el presente hacen que Clua y Rivera establezcan un contraste entre las motivaciones de Aquiles y las de Agamenón para participar en ella. Dicha oposición se basa en el contraste que se establece, desde Aquiles, de los conceptos de honor y gloria. En la obra, además, se debate el concepto de mito y su relación con la verdad, la mentira y la manipulación política, así como el modo en que

Homero, los autores barrocos y los del cambio de siglo XX-XXI abordan este asunto. Clua, además, se hace eco de la situación de la mujer en la antigüedad y, por medio de un coro que narra y analiza las costumbres de Grecia, analiza el deseo y la diversidad sexual de entonces.

En la novela *Aquiles o El guerrillero y el asesino* (estudiada en el epígrafe séptimo del capítulo II), Carlos Fuentes ubica al héroe homérico en la selva colombiana. La hispanización explícita del espacio que vemos en Monroy y Silva pasa a ser latinoamericanización metafórica y literal en Fuentes. Como Monroy y Silva, Fuentes funde fusión y realidad. Convierte el acto de la escritura en mirada infapolítica, homoerótica, *queer*, más allá y sin importar la orientación sexual del narrador o el sujeto enunciante. El acto de la escritura se vuelve en esta novela voz homoerótica, presentando el arte en general como un acto indomable, siempre erótico y fusionado con la violencia circundante. También, como Monroy y Silva, Fuentes mezcla crónica y ficción, historia y mitología. Homero, Fuentes y Clua coinciden en trabajar a un personaje (Aquiles) que intenta buscar un espacio de expresión, protesta y lucha fuera de la política, del control comunitario. Una vez intentado, toca volver al sistema cuando ya poco falta para encontrarse con la muerte. En los tres casos el aprendizaje de Aquiles sigue siendo un aprendizaje para la muerte. Mientras el Aquiles épico asume la pasividad contra Agamenón y el barroco se traviste para tomar distancia de la guerra, el de Fuentes asume la violencia desde la toma de distancia como respuesta al sistema del que se aparta. El análisis de la novela de Fuentes va encaminado a establecer una comparación con otros

autores del Barroco y del presente, y de analizar las formas y nuevos derroteros que toman la violencia y el deseo como ejes fundamentales de la acción. Fuentes va más allá del concepto de "coherencia heterosexual" (Butler 269) y demuestra que se puede ser hombre de nacimiento, identificarse con el género masculino, además de heterosexual y, sin embargo, sentir atracción homoerótica hacia un desconocido.

Roberto Rivera presenta a un Aquiles con reservas contra Agamenón y sus ambiciones en *Aquiles, el hombre*, obra teatral que se analiza en el octavo y último epígrafe del capítulo II. Además, en su versión es fundamental el contraste que se establece entre la relación del héroe con Patroclo (que trata de ir al fondo de los conflictos de su amigo) y del mismo con Briseida (que siempre intenta quitarle importancia a los problemas para que su amo no sufra). Otro tema fundamental que lo relaciona con autores analizados como Tirso, Calderón, Fuentes y Blanco es la interiorización del paisaje. Al tomar distancia y al disidir Aquiles es presentado como un antisistema. Dentro de los elementos que diferencian las dos versiones de la obra (la original y la otra hecha para el festival de Mérida), uno de los más importantes es el uso del coro y del estilo narrativo del mismo, algo que encontramos también en Clua y Blanco. Rivera sigue bien de cerca el texto homérico en las acciones y en el ambiente patriarcal que este recrea. Profundiza en la humanización del héroe al concientizar su crueldad por haber matado a la familia de la mujer con quien duerme y al presentarlo empatizar mucho más con el enemigo. Su simpatía con los muertos de un lado y de otro hace que se fundan en él la violencia y el Eros. A pesar de la aparente y expresa ausencia

de homoerotismo, si se entiende el término *queer* en el sentido más amplio, cabría también en él la búsqueda de distancia de este Aquiles, su necesidad del Eros de la muerte como lo no intercambiable, como la única forma de entregarse a una pasividad permanente, alejado de todo modo de control y de cualquier forma de administración comunitaria. De este modo, el Aquiles de Rivera fusiona naturaleza, Eros y muerte.

El segundo capítulo se centra en la figura de Medea. La fuerza dramática y la visibilidad argumental que tienen las pasiones en Eurípides permiten hacer una conexión entre el autor griego, el período helenístico (en el que los afectos ganaron importancia y en el que Eurípides fue muy representado) y la cultura del Siglo de Oro español en que las imágenes de Venus y Cupido (provenientes del helenístico) son comunes personificaciones del deseo humano. El desarrollo del personaje de Medea en las obras analizadas permite un análisis paralelo y en continua correspondencia entre lo tímótico y lo monológico desde el monólogo inicial de la Nodriza en Eurípides, los monólogos de corte tímótico de la propia Medea tanto en Eurípides como en Séneca, los largos discursos de la Medea barroca en Rojas Zorrilla y el colofón en la obra de Abelardo Estorino en que la pieza es un solo monólogo de principio a fin. Dicha estructura dramática evidencia la fuerza y la importancia creciente de lo tímótico en el tratamiento del personaje de Medea a lo largo de los siglos.

En el análisis de la obra de Eurípides (primer epígrafe del capítulo III), a su vez, se establecen puntos de contacto con las obras barrocas y actuales como puede ser, por ejemplo, la actitud del personaje de interactuar y comunicarse con la naturaleza para

confesar su dolor y su pena: desde Eurípides y Séneca, pasando por Rojas Zorrilla hasta llegar a la Medea chicana de Alfaro vuelta pájaro en medio de una naturaleza asaltante. La oposición fundamental entre Jasón y Medea (desde Eurípides) es entre lo vendible y lo no vendible. Jasón pretende una vida cómoda y Medea busca lo que ningún trueque mercantil podría darle: la pasión y la fuerza del Eros. A partir de la propia tradición épica (la del rapsoda, la estética del arte micénico, los símiles homéricos, la del regalo y contrarregalo, la de la muerte de los enemigos, la de matar a los hijos varones después de la guerra...) Medea cumple y a la vez trasgrede el código de valores nobiliarios. Para llevar a cabo sus propósitos y usar a la vez que violentar el sistema patriarcal épico, Medea conjuga en sus acciones a Aquiles y a Odiseo: se enfrenta a todos sus enemigos con el rencor indetenible del primero y con la astucia del segundo.

El análisis de la *Medea* de Séneca (que constituye el segundo epígrafe del capítulo III) va encaminado esencialmente a la comparación con Eurípides, al uso de los elementos tímóticos y a las conexiones con las demás obras de la investigación. Séneca da mayor fuerza a la relación entre el ser humano y la naturaleza. Medea aparece como representante de las fuerzas telúricas y tímóticas que en ella se fusionan. El personaje en el autor romano está más decidido a realizar su venganza desde el comienzo. Séneca, además, amplía las dimensiones del incendio a la vez que se expande el monólogo y su uso dentro de la pieza para dar mayor fuerza a los elementos tímóticos. Medea, como en Eurípides, se niega a la mimetización, a pesar de que varios personajes se lo exigen. En ella se fusionan el odio y el amor con mayor intensidad que en la pieza griega. Al

mezclar lo establecido socialmente como masculino y femenino, Medea puede ser vista tanto en Grecia como en Roma, como un referente *queer*. El momento tímótico épico del guerrero homérico se feminiza con Medea. Esta obra evidencia que el momento tímótico funde el afecto y el pensamiento, la furia y la razón, la violencia y el *logos*.

Con respecto al *Vellocino de oro* de Lope de Vega, se estudian en el tercer epígrafe del capítulo III las referencias a la monarquía española a lo largo de la obra y el contraste que se puede establecer con los acontecimientos que se representan. A la vez que la mezcla de lo cristiano y lo pagano permite una exaltación a la monarquía hispana, también este orden se pone en crisis y en cuestionamiento a través del caos reinante en la trama, la traición a la patria por parte de la princesa Medea, el poco respeto a la hospitalidad por parte de Jasón, la suspensión en el cierre en que se pueden entrever los futuros crímenes de la heroína trágica y la ambigüedad de diversos elementos (las dos envidias, la honra, la ira, la mezcla de lo trágico y lo cómico, la piedad e impiedad de Jasón). En esta pieza, además, se continúa la fusión de Eros y Marte como las dos fuerzas fundamentales que mueven la acción. El jardín aparece como espacio liminal entre la selva y la corte, una especie de *locus* del moralismo salvaje, pues en él habitan los impulsos humanos sin control alguno. La boda final que parece seguir las convenciones del género cómico, sin embargo, puede verse como otro elemento de ambigüedad e ironía, evidenciando que lo terrible está por venir. El conocimiento del público sobre el mito de Medea y el cierre justo cuando el viaje de regreso a Grecia

apenas comienza permite esta lectura de tintes trágicos a causa de la suspensión por las reservas de Medea.

En el cuarto epígrafe del capítulo III, el análisis de *Los encantos de Medea* (1645) de Francisco de Rojas Zorrilla persigue una comparación con la obra del mismo tema de Lope de Vega. En Rojas Zorrilla los hechizos (fundamentales en Séneca) alcanzan mayor importancia. Por otra parte tenemos un espacio paralelo en el que Medea y lo timótico reinan libremente. En esta versión la heroína no está reducida al espacio del reino de Creón, sino que tiene un palacio en el que se funde la naturaleza y el artificio. Por ello puede ser comparada con la Circe de Calderón. Hay además una serie de elementos dramáticos que dan a la acción una sensación vertiginosa, como los continuos cambios de espacio, las transformaciones y las confusiones. Todo ello tributa a un aumento de la violencia en la pieza. En Rojas Zorrilla lo visual (que ha sido fundamental en Aquiles y en Medea) pone en crisis lo identitario: nadie es lo que parece. Hay también una crisis de la identidad en la que el yo se diluye. A diferencia de las piezas de Eurípides y Séneca, en esta nadie llama a la moderación: cada personaje quiere y persigue la muerte de su contrario. Todos aman y odian sin medida ni control, de ahí que en Rojas Zorrilla no parece haber ningún coto para lo timótico. Lo único que hace dudar a Medea es su amor por Jasón al descubrir que este ama a otra. El uso del brazo como elemento metonímico es fundamental en el desarrollo del personaje Medea en Rojas Zorrilla: es primero un signo del afecto y luego de la furia y la venganza de Medea. Medea juega con las apariencias, pero no hace daño directo con sus manos a ningún

enemigo. El único crimen que comete con sus propias manos es el de sus hijos, de ahí que tenga tanta importancia como contraste con el afecto desmedido que en un principio mostraba con sus manos hacia Jasón. En el análisis, además, se establece una correspondencia entre la expansión del monólogo, el incendio, el espacio y el impulso tímótico, de modo que el espacio de representación queda como zona de expansión de los afectos. Por otra parte, la *pietas* que encarna Jasón es dinamitada por las acciones de venganza de Medea desde el concepto latino mismo de ser un *pius*. De ese modo, por ejemplo, hace que Jasón tenga que escoger entre salvar al padre o a los hijos. La utilización del gracioso permite establecer paralelos entre la representación y la realidad histórica contemporánea. Al propiciar continuas suplantaciones de identidad, hechizos, pirotecnias y demás recursos espectaculares, Medea se erige en Rojas Zorrilla como la orquestadora de un hecho teatral que termina fusionado con lo tímótico.

El ballet *Medea* (1984) de José Granero parte esencialmente de Séneca y se estudia en el quinto epígrafe del capítulo III. El coreógrafo persigue una mezcla de lo trágico, lo flamenco y lo mediterráneo. El espíritu de Medea es personificado por dos bailarines en que el diálogo tímótico retórico proveniente de Héctor y de la Medea grecolatina se vuelve coreografía. Se trata de un espíritu dividido en continuo debate y enfrentamiento en que lo *queer* y la trasgresión de los roles tradicionales se vuelve fundamental. En el tratamiento de Jasón la violencia de un principio se fusiona luego con el deseo desenfrenado que Medea sigue despertando en él. Se mantiene el móvil económico en Jasón, pero se destaca al mismo tiempo una fuerte tendencia erótica hacia

Medea. En las representaciones palaciegas queda siempre determinado el límite entre lo comunitario y Medea. El vigor y la fuerza de Medea se alternan siempre con su erotismo, al extremo de asumir la desnudez también como un arma. Se trata de una mujer sola contra el mundo entero, contra su orden y su lógica patriarcal. Granero utiliza los elementos formales y tradicionales del flamenco (como el zapateo, la rivalidad, el cajón, el vestuario típico) para encarnar los afectos en Medea.

En el epígrafe 3.6 se analizan la Medea de Abelardo Estorino junto con la de Yerandy Fleites por la relación que el segundo autor establece de manera explícita con el primero, por tratarse de versiones del mito en que se cuestiona el modo patriarcal en que se ha administrado la información. En ambos casos los referentes o personajes masculinos persiguen administrar el mito, la información, lo tímico y el cuerpo de Medea. Estorino y Fleites presentan personajes conscientes de la tradición mítica que a la vez la niegan y se oponen a ella. De este modo persiguen la desacralización del legado clásico. Estorino continúa la tradición expansiva del monólogo tímico que tiene en la épica y en Eurípides su punto de partida. Estorino, además, establece correspondencias entre los diferentes vestuarios y el espacio para enfatizar en la naturaleza dividida y tímica de Medea. El uso del pasado vuelto presente tiene lugar en Estorino a causa de la fuerza de los afectos de la heroína. Dicha narratividad vívida se justifica por la fuerza de las emociones, de ahí que lo tímico influya en la estructura y en lo retórico. Medea en Estorino, además, mezcla lo cómico y lo trágico. También une en su monólogo los tres períodos fundamentales analizados en este estudio: antigüedad grecolatina, período

colonial y de conquista y cambio de siglo XX-XXI. A diferencia de muchos autores en que Medea se transforma en diosa de la venganza, Estorino la convierte en una ama de casa y en todo lo que ella negó durante su venganza. Fleites, en comparación con Estorino, hace un uso más libre del material mítico. Mientras Estorino recuenta de modo vívido la violencia y el deseo instalado en el pasado, Fleites presenta a una Medea adolescente que comienza a descubrir de manera instintiva su inclinación hacia el deseo y la violencia. Fleites, además, presenta el aborto como negación rotunda del mito y como su realización más radical. El mito en ambos autores se ubica esencialmente en la zona de lo patriarcal y lo administrativo, junto a todo lo que Medea cuestiona y niega desde la experiencia en Estorino o por instinto en Fleites.

Como se puede ver en el epígrafe 3.7, René Valdés en su poemario *La cruz del argonauta* (2015) persigue contar, desde el género lírico, el viaje de los argonautas. El análisis del poemario parte de la presentación de la estructura general y luego se pasa al análisis progresivo de sus partes. A lo largo de todo el libro y en distintos entornos se opone la belleza del paisaje al abuso de poder y a las consecuencias de las guerras de conquista y explotación. En las dos primeras partes es evidente el paso de lo colectivo a lo personal, a la experiencia del yo lírico. Este encuentra en lo animal indomable un referente de su propia naturaleza. Al mismo tiempo, reconoce en Medea un reflejo de sí mismo. Parece interesado en el modo en que Medea consiguió mimetizarse con el entorno y no dejar de ser ella, algo que en su experiencia le causa una crisis de identidad. Es con Medea con quien único dialoga durante todo el libro. Destaca el caso de la

heroína como desvarío y exceso, de modo que el Eros de Medea queda como excepción en medio de un entorno pérfido y de búsqueda constante de lo vendible. Su acercamiento a Medea persigue preservar su esencia timótica. El sujeto lírico, al buscar empatía en Medea, destaca su parte femenina, timótica, enferma, trasgresora y *queer*.

En la pieza teatral *Mojada* (2015) de Luis Alfaro (analizada en en 3.8) el autor visibiliza y profundiza más en la relación entre Medea y su hijo. También se hace énfasis en la relación entre misterio, fe, lenguaje y naturaleza. La conexión barroca entre palacio-jardín real-bosque se materializa en Alfaro en la mezcla de casa, patio mexicano-americano y selva. El uso de diversas lenguas (náhuatl, inglés y español) tiene una relación directa con la fusión y la división de los elementos cronotópicos, así como materializan la división entre lo femenino (marcado por el uso del español) y lo masculino (más relacionado con el inglés). De este modo, el afecto, desde el uso de la lengua, queda marcado como femenino y degenerado. Lo masculino está en la mimetización, el inglés, lo americano, el negocio, el intercambio, lo tecnológico y el futuro, mientras que lo femenino se encuentra del lado del inglés, lo mexicano y mesoamericano, el Eros, lo timótico, lo doméstico y el pasado. Al negarse al inglés y a salir de su casa, Medea se opone a la mimetización con la sociedad americana. Son las mujeres en esta obra las que esencialmente toman distancia, van en retirada y se niegan a todo tipo de militancia o captura. Lo que mata esta Medea en su hijo es la posible transformación de este no solo en su padre, sino su mimetización en la nueva sociedad.

Su conversión en el ave Guaco encarna lo timótico extremo y mezcla la violencia y el deseo expandido por una naturaleza ajena a toda posible domesticación.

El capítulo IV está dedicado al análisis de la figura de Edipo. El primer epígrafe es una introducción general a las diferentes obras y temas que se estudian en él. Los temas principales son: el parricidio, el homoerotismo y el incesto. Para dicha introducción se usan ejemplos de diversas obras que ilustran la conjunción de algunos de estos tópicos.

En 4.2 se analiza *Edipo rey* de Sófocles y las implicaciones infrapolíticas y timóticas del desarrollo dramático del personaje. El recurso de anticipación y de economía de personajes en Sófocles se corresponde con la acción de un Edipo apresurado e impulsivo. Se estudia también en este apartado el paralelo entre la situación inicial de la *Ilíada* y de la pieza de Sófocles, así como la complejización del conflicto en la tragedia griega hasta ver en la figura de Edipo a sí mismo y a su enemigo a la vez. También se establece una comparación con Medea a partir del conocimiento y la extranjería comunes. Con Sófocles lo timótico y lo racional está en continua interacción. Lo infrapolítico llega a Edipo como contrariedad y castigo. Buscando lo comunitario y la militancia permanente, encuentra todo lo contrario. Hay en Edipo una especie de cólera por el conocimiento, la cólera por la verdad: una ira instintiva que lo lleva hacia la identidad como abismo. Edipo, además, vuelve al espacio natural en el que fue abandonado de pequeño. Pretendiendo ser un ciudadano ejemplar, consigue todo lo contrario. El personaje sofocleo va de las certezas a las preguntas. Esa manera instintiva

de ir hacia lo indescifrable e indefinido creyendo que es todo lo contrario lo hace ser un ente fatalmente infrapolítico.

En el análisis de *No hay resistencia a los hados* de Alejandro Arboreda (tercer epígrafe del capítulo IV), Edipo en realidad sí se resiste a los hados en un cincuenta por ciento, pues la profecía se cumple solo a la mitad: mata a su padre, pero no llega a casarse con su madre. Arboreda juega con la posibilidad del incesto, pero al final lo evita. Una obra de tema trágico termina convertida en comedia con doble boda en su cierre. En Arboreda, además, la búsqueda de Edipo no es ontológica, sino erótica. El espacio natural, que tiene su valor en el nacimiento y el exilio del Edipo griego, cobra una gran importancia en esta pieza barroca, pues el bosque nuevamente encarna lo timótico, semejante a lo que pasa en las obras de Aquiles y Medea. Arboreda, por otra parte, presenta a un Edipo que se debate entre el destino griego y el *fatum* romano. Este autor presenta el afecto como una atracción inexplicable entre Edipo, Layo y Yocasta, elemento con el que van a jugar también Alfaro y Alí Triana. Arboreda, además, comienza una tradición teatral que los autores modernos potencian: ubica en presente los hechos que en Sófocles aparecen como ya acontecidos, lo cual permite representar en escena la muerte de Layo y el incesto. Mientras Arboreda evita representar el incesto, los autores del cambio de siglo XX-XXI representan expresamente el incesto en el escenario, dejando en suspensión la obra, devolviéndole su sentido trágico. Arboreda, además, invierte el programa dramático del original sofocleo: mientras en Sófocles Edipo va de proscrito a rey y de rey a proscrito, en Arboreda va de rey a proscrito y de

proscrito nuevamente a rey, cambio que está en consonancia con la relectura cómica de la pieza en el barroco.

En el análisis del ballet *Edipo rey* de Jorge Lefebre (epígrafe 4.4), primeramente se presenta de forma general la obra coreográfica de Lefebre para evidenciar sus conexiones con lo timótico, lo primitivo y lo postmoderno. El Eros, la violencia y la soledad aparecen de este modo como núcleos temáticos fundamentales dentro de su creación. Estas obras, además, se mencionan por ser contemporáneas con su versión de *Edipo rey*. En un segundo apartado se explica la manera en que el artista cubano hace coincidir su estilo artístico con la historia de Edipo. En el tercer apartado se da información sobre la versión estrenada en Cuba, la versión cinematográfica y el modo en que ciertos elementos escénicos influyen en la puesta. En el cuarto apartado se analiza el ballet, sus elementos formales y su progresión dramática en relación con lo timótico. A través de ese estudio se puede ver la mezcla de lo griego con lo afrocubano, así como de lo arcaico y lo postmoderno. Como Medea, Edipo es expulsado del espacio comunitario. En el ballet se hace énfasis en la infranqueable división entre Edipo y el pueblo de Corinto que lo rechaza. Lefebre recrea el mundo de lo real-maravilloso carpenteriano con el referente mitológico griego. También hay en el ballet una mayor fuerza del elemento erótico. El incesto como tabú es directamente representado en escena. Se persigue representar en él toda la vida de Edipo, así como las escenas de interiores⁴⁷.

⁴⁷ Es decir, del interior del palacio, en específico la habitación y la cama.

La película *Edipo alcalde* (1996), dirigida por Jorge Alí Triana y con guion de Gabriel García Márquez y analizada en el epígrafe 4.5, presenta a un Edipo colombiano representante de la paz, del gobierno, que parte del espacio legitimado al monte. En el filme hay una división espacial muy marcada: la ciudad aparece como zona de control, orden y seguridad, mientras el monte es el lugar donde lo tímótico se mueve libremente –un espacio de inseguridad total. Alí Triana potencia la relación entre erotismo e ironía trágica, algo fundamental en las obras analizadas en este capítulo. Por otra parte, la selva colombiana sigue estableciendo vínculos entre lo animal y lo humano, entre los instintos y la selva. También reproduce el esquema de relación entre palacio-jardín-bosque que en la película se nota entre finca-patio-selva. En este epígrafe, además, se hace un análisis de las oposiciones entre Edipo y los personajes Creonte y Tiresias. La figura del Dios cristiano se desdibuja y gana mucha más fuerza lo mágico, especie de creencia subalterna que Tiresias y la fe popular encarnan. Con esa fe menos oficializada se relaciona tanto el tratamiento que se hace del mito griego en el filme como el realismo mágico garciamarquiano.

El análisis de la obra *Tebas Land* (2012) de Sergio Blanco en el epígrafe 4.6 se centra en los elementos tímóticos (en esencial la violencia y el deseo) y en los procedimientos retóricos y espaciales que tributan a la poética de Blanco y al sentido de esta obra en específico. El objetivo principal es hacer ver cómo los distintos niveles del texto (temático, espacial y retórico) son utilizados por Blanco para desestabilizarlos y deconstruirlos. Este procedimiento tributa a la idea esencial de la obra: hacer del

escenario una representación del espacio timótico –es decir, de lo que el propio autor llama “Tebas Land”– para referirse al espacio oscuro, liminal, difuso, parricida, anárquico que todo ser humano lleva dentro. Con este propósito, se analizan primero los elementos timóticos, luego se aborda su relación con el espacio y por último se destacan los elementos retóricos que tributan a la ambigüedad y la permeabilidad de los espacios y las categorías en la obra.

En el análisis de *Señora de la Pinta* (2012) de Law Chavez (epígrafe 4.7), el tema del lenguaje –que se puede rastrear desde Eurípides– se relaciona (a través del uso del spanglish) con la fusión cultural chicana, con la liminalidad, con la diversidad sexual y con la postura infrapolítica. Chavez utiliza *Señora de la Pinta* para poner en escena y a la vez complejizar su concepto de *bitch*. Dicho concepto se relaciona con lo liminal y fronterizo en varios sentidos: sexual, geográfico, lingüístico, cultural, identitario... Por otra parte, dicho concepto relaciona lo temático con lo formal, los afectos y su incidencia directa en la estructura de la obra. A partir del análisis de Chávez y de sus ideas sobre el teatro y las emociones, podría afirmarse, de forma general –con respecto a todas las obras estudiadas en esta investigación– que lo timótico no se limita a lo temático o al motivo de base en la acción, sino que constituye un elemento crucial en la arquitectura del texto.

El epígrafe 4.8 está dedicado al análisis de la versión chicana sobre Edipo de Luis Alfaro. En el estudio de esta obra, primero se hace referencia a ciertas características estructurales, y seguidamente se procede a la revisión progresiva de los

elementos que se relacionan con lo timótico y la infrapolítica. Entre esos elementos se encuentran: la alternancia entre *fatum* y destino, el paso de la cárcel a la ciudad, el incesto, la fusión entre erotismo e ironía trágica y las creencias no legitimadas en que se fusiona lo precolombino, lo hispano-mexicano y lo grecolatino. Luis Alfaro, además, lleva al entorno marginal el concepto de lo trágico. Como en Clua, el uso de la narratividad y del coro es el punto de partida para volver a presentar lo que se ubica en el pasado. Al mismo tiempo, ello permite que lo que en Sófocles es referido, se vea directamente en el escenario, semejante a como sucede en *Tebas Land* de Sergio Blanco, *Edipo alcalde* de Jorge Alí Triana y el ballet *Edipo rey* de Jorge Lefebre.

En el noveno y último epígrafe del capítulo IV se estudia parte del volumen *Marranismo e inscripción, o el abandono de la conciencia desdichada* (2016) de Alberto Moreiras. Hay en este libro una proyección hacia la “posibilidad mítica” (*Marranismo e inscripción* 78), que busca ubicarse “más allá del principio del placer” (*Marranismo e inscripción* 78), del culturalismo y de las especulaciones identitarias, opuesto al “latinoamericanismo del yo” (*Marranismo e inscripción* 80). En el capítulo tres del libro de Moreiras, titulado “La fatalidad de (mi) subalternismo”, el autor toma a Edipo como reflejo de un (im)posible ejercicio crítico y teórico latinoamericanista. Aunque Moreiras evade equipararse a Edipo, narra y ensaya su experiencia en el campo académico del latinoamericanismo en los Estados Unidos desde una posición edípica, pues declara que “una vez me arranqué los ojos latinoamericanistas” (*Marranismo e inscripción* 78) para terminar como el personaje sofocleo: “ciego pero viendo”

(*Marranismo e inscripción 79*). En un libro intensamente confesional, catártico por varias razones, Edipo es visto como la posibilidad de “la apoteosis de un inconsciente poscolonial latinoamericano” (*Marranismo e inscripción 79*). Pero antes de llegar a ello, dice el autor, “el Edipo latinoamericano debe arrancarse los ojos para poder empezar a ver” (*Marranismo e inscripción 79*).

Esta investigación, por tanto, persigue dejar evidencia de la relación tan estrecha que existe entre lo timótico y lo dramático desde Homero. También pretende profundizar en el estudio de los modos en que los afectos y las pasiones determinan, influyen y forman parte fundamental de la estructura formal de estas obras. Con ese propósito se abordan, entonces, las variaciones en el uso del material mítico en los distintos autores y épocas, y la convergencia de lo timótico y lo infrapolítico que se da en todos ellos.

CHAPTER II

AQUILES INFRAPOLÍTICO HISPANO

2.1 *Ilíada*: naturaleza, estética, *thymós*

En un poema de Luis Cernuda, perteneciente a su libro *Ocnos*⁴⁸ (1940-1942), titulado *Helena*, el poeta sevillano habla del personaje que el mito griego presenta como la causante de la Guerra de Troya y lo señala como la encarnación de la hermosura universal. La referencia al ciclo troyano a través de un poeta como Luis Cernuda, una de las figuras fundamentales de la Generación del 27 en la España del siglo XX, tiene varias significaciones para el presente estudio. En primer lugar, relaciona nuestro tiempo y nuestra sensibilidad con la recepción de la cultura grecolatina; por otra parte, Cernuda y los demás representantes de su generación son una conexión directa con la cultura y los autores del Siglo de Oro, pues se dedicaron a reivindicar y rescatar a figuras barrocas fundamentales como Góngora; además, el deseo y el homoerotismo en la obra del sevillano constituyen un elemento central y determinante: Cernuda recupera para su tiempo la relación básica que para los griegos existía entre amor y deseo, es decir, el Eros. Por todas estas razones, el texto mencionado de Cernuda presenta una gran paradoja: aunque habla de una carencia en el mundo hispano a la hora de apropiarse de

⁴⁸ La referencia al poema de Cernuda está sacada de la tercera edición aumentada del poemario (Cernuda 2005). El cuaderno fue escrito entre 1940 y 1942. Su primera edición fue en 1942 en Londres, la segunda aumentada en Madrid en 1949 y la tercera en México, también aumentada, salió en 1963, dos meses antes de la muerte del autor sevillano.

la hermosura “porque Helena nunca abordó allá” (Cernuda 608), al mismo tiempo su poema en particular y su obra y sensibilidad en general demuestran una apropiación del espíritu griego que evidencia que Grecia sí “tocara el corazón” y “la mente españoles” (Cernuda 609).

El acercamiento a la *Ilíada* que se propone en estas páginas se enfoca esencialmente en el modo en que, desde la épica homérica, se funden la violencia y el deseo; y en la manera en que la guerra, la naturaleza y la búsqueda estética se relacionan a través de los símiles propios de la épica; principalmente porque ello tiene continuidad y ampliación en los jardines barrocos del teatro áureo y en las selvas latinoamericanas del siglo XXI, como se podrá ver. Cernuda, recordando las palabras de Fausto ante el rostro de Helena (609), hace énfasis en las conexiones que existen, desde el surgimiento de la cultura occidental, entre violencia, deseo y belleza. El poeta español, además, establece en su texto una diferencia fundamental para nuestro estudio que se vincula con la esencia trágica de su propia cosmovisión: toma como referente a Garcilaso de la Vega, “que nunca habló del Imperio ni de Dios” (609) y no a San Juan de la Cruz, a causa de la búsqueda “de la hermosura, con todo lo que esa búsqueda implica” (609) por parte del primero. Esto no significa que en las obras que en este estudio se analizan la idea de lo divino no aparezca o carezca de importancia, sino que, aun estando presente desde la propia *Ilíada* y como parte fundamental de la naturaleza de muchos de los personajes míticos trabajados (como Medea y Aquiles, descendientes de divinidades), sin embargo, desde la propia cultura griega y en oposición a la cultura cristiana, lo que se impone es la

ausencia de *telos*: no hay final sino suspensión, no hay gracia salvadora, no hay premios o garantías, no hay un propósito imperecedero y eterno en las acciones (Steiner 3-6); todo sigue dependiendo de las decisiones del héroe, aunque los propios dioses intervengan⁴⁹. Lo trágico, que es la esencia que media entre la realidad y el deseo en Cernuda, consiste en esa ausencia de *telos*, en la que los impulsos humanos son fundamentales a la hora de apropiarse de los referentes grecolatinos.

La conocida como “anticipación épica” es una de las mejores evidencias de que la épica homérica, con su esencia trágica, carece de cualquier elemento de salvación o *telos*, en el sentido cristiano de los términos. Héctor y Aquiles, ambos, se lanzan a la guerra con consciencia de que el único final posible es la destrucción y la muerte. Desde esa óptica, lo que propone Steiner como esencia de la tragedia, es decir, la anulación de lo teleológico y la suspensión de todas las posibilidades, mantiene vigencia y sentido.

La *Iliada* permite una lectura infrapolítica de Aquiles, en oposición a un héroe como Diomedes que representa la militancia guerrera por excelencia. La postura infrapolítica de Aquiles, su búsqueda de un espacio más allá de lo político, se evidencia en su renuncia a participar nuevamente en la batalla desde el canto I de la *Iliada*.

Aquiles, desde Homero, aparece inmerso en una empresa política (la Guerra de Troya), pero entra en desacuerdo y critica el modo en que su principal jefe la lleva a cabo.

⁴⁹ Tal y como la Andrómaca de Guillem Clua en su versión teatral de la *Iliada* lo declara a su esposo Héctor, justo antes de que vaya a enfrentarse a Aquiles: “Tu destino es solo tuyo, Héctor. No lo escriben los dioses ni los reyes ni los poetas. Si te quedas aquí abajo, no te lo perdonaré nunca. Aunque salgas victorioso” (Clua y Conejero 85). Si bien en Homero, como también en Clua, los dioses intervienen e influyen en las decisiones de algunos personajes, siempre hay una posibilidad de elección y la decisión final le corresponde al héroe.

Cuando Aquiles, en el canto I, se levanta a cuestionar el propósito de quitar a algún héroe griego su recompensa, no protesta porque le pueda suceder a él, sino porque podría sucederle a cualquiera, de ahí que el hijo de Tetis no solo esté defendiendo su interés en un principio, sino el de todos los demás de una decisión déspota e injusta del hombre más poderoso entre ellos. Por lo tanto, a Aquiles sí le interesa el bien común, como también defiende sus derechos individuales. Es capaz de participar en una empresa política común (el sitio de Ilión), pero al ser violentado el derecho individual suyo o de cualquier otro, se erige en defensor de este y se enfrenta, si es necesario, a su propio jefe y superior. Aquiles, al inicio de la *Ilíada*, abandona, toma distancia, dimite, se desentiende del proyecto común que representa la guerra de Troya. Más adelante, incluso, no sigue el código nobiliario ni el designio de los dioses. Solo regresa a la guerra por un asunto de venganza personal, por la pérdida de Patroclo, su amado compañero, de ahí que violencia y deseo se conjuguen en el héroe griego. Esta tendencia aquilea de dejarse llevar por los impulsos evidencia en su carácter la pulsión de muerte⁵⁰,

⁵⁰ El término remite a Sigmund Freud, quien establece una relación entre sexo, libido, existencia, violencia y muerte. Sobre las pulsiones, explica, por ejemplo: “hemos partido de la gran oposición entre pulsiones de vida y pulsiones de muerte. El propio amor de objeto nos enseña una segunda polaridad de esta clase, la que media entre amor (ternura) y odio (agresión)” (Freud 52). El filósofo agrega que “en el ser vivo, las pulsiones eróticas y las de muerte entrarían en mezclas, en amalgamas regulares; pero también serían posibles desmezclas de ellas; la vida consistiría en las exteriorizaciones del conflicto o de la interferencia de ambas clases de pulsiones, y aportaría al individuo el triunfo de las pulsiones de destrucción por la muerte, pero también el triunfo del Eros por la reproducción” (Freud 253-54). La oposición que Freud establece entre amor y odio, así como entre Eros y muerte puede ser equivalente a las representaciones de impulsos humanos a través de Afrodita/Venus opuesta a Ares/Marte, tanto en Homero como en los autores del Siglo de Oro español y del cambio de siglo XX-XXI que se analizan en este estudio, pues, tal y como afirma Freud: “ambas variedades de pulsiones, el Eros y la pulsión de muerte, actuarían y trabajarían una en contra de la otra desde la génesis misma de la vida” (254). Por otra parte, el deseo homoerótico, al no

además de su naturaleza trágica –algo que se mantiene, en general, en todas las obras que se analizan en este capítulo.

Diomedes representa, en gran medida, valores de moderación y respeto a los dioses que no encontramos en Aquiles. Es Diomedes quien sobresale en la batalla durante la ausencia de Aquiles; se llega a decir que lo supera en valor y fuerza. Esa oposición entre los dos personajes es fundamental para comprender, en ausencia de Aquiles, su papel, su carácter, su función, su esencia. Por otra parte, Diomedes hiere en la batalla (siempre con el permiso de Atenea, pues él no quiere nunca luchar con un dios) a los dos dioses que representan las dos fuerzas fundamentales que animan no solo la cólera de Aquiles en sus distintas etapas, sino a todo el poema desde un principio. Me refiero a Afrodita y a Ares. El amor y la guerra son los dos elementos fundamentales de la *Ilíada* desde el comienzo de la contienda, ya que la guerra misma se desata por un asunto amoroso⁵¹. Diomedes, al herir precisamente a estas dos divinidades, la más alejada de los asuntos de la guerra (Afrodita) y al más belicoso de todos los dioses representante mismo de las empresas bélicas, se erige, respaldado por su carácter y obediencia, en modelo de héroe según el código nobiliario. Es un personaje alejado de todo exceso, de toda pasión individual, respetuoso de los designios divinos, todo lo contrario al desarrollo aquileo. Por otra parte, son muy semejantes las palabras que dice Agamenón a Aquiles en el enfrentamiento de *Ilíada* I a las que le dice Zeus a Ares en

participar de la preservación de la vida y la reproducción puede considerarse como parte de la pulsión de muerte y no de la pulsión de vida, de ahí que el deseo *queer* sea siempre pulsión de muerte.

⁵¹ El rapto de Helena por parte de Paris, que viola, además, el código de hospitalidad.

Ilíada V. El padre de los dioses explica, además, a Afrodita, que ella no ha nacido para participar en la guerra, de modo que desde Homero se crea una diferencia entre el Eros, más relacionado con lo femenino, y la guerra, más propia de los guerreros. Dicha oposición es utilizada en las obras de Tirso y Calderón (que se analizan posteriormente) para oponer y también cuestionar los conceptos de lo masculino y lo femenino. Esta oposición se relaciona con la fusión de debilidad, belleza y furia del Aquiles colombiano de Carlos Fuentes, así como con el homoerotismo en Reinaldo Arenas y Guillem Clua.

Una puesta en paralelo del diálogo inicial entre Aquiles y Agamenón que da comienzo a la cólera del primero, y la conversación entre Glauco y Diomedes en el canto VI de la *Ilíada* evidencia también el contraste entre estos personajes. En el primer caso se trata de un diálogo entre dos guerreros principales del mismo bando que no llegan a ningún entendimiento y que no siguen ni los códigos ni los consejos más nobles; en el segundo caso se trata de dos guerreros de bandos distintos que, sin embargo, siguiendo el código nobiliario, llegan a un reconocimiento y hasta el pacto y la amistad. El momento señalado por Homero como locura, durante el intercambio de armas entre Glauco y Diomedes, viene a subrayar que, entre estos (esencialmente en el caso de Glauco) el exceso solo tiene sentido cuando ello persigue cumplir el código épico. Mientras la locura en Aquiles y Agamenón tiene que ver con cóleras excesivas que traen terribles consecuencias para los aqueos, Diomedes, sin embargo, se erige como el más respetuoso del código nobiliario, al extremo de que ni siente su orgullo herido cuando Agamenón le increpa para que se muestre más activo en la batalla, sino que se limita a

luchar y ser el mejor entre todos. Pero Aquiles, por una increpación del mismo Agamenón, ha decidido abandonar la batalla y abstenerse de la guerra. A diferencia de Glauco y Diomedes, que se hacen regalos mutuos; Agamenón y Aquiles se ofenden de la peor manera. Diomedes habla al enemigo, que reconoce como antiguo huésped de su familia, con “cariñosas palabras”; pero Agamenón arrebató el botín que ganó Aquiles de forma justa y más adelante el hijo de Tetis no acepta los regalos del Atrida, que son la forma establecida de pedir perdón entre los nobles homéricos. Por otra parte, Diomedes y Glauco se entregan a la camaradería y al respeto de la hospitalidad con magníficos presentes, como hicieron sus respectivos antepasados.

En Homero, la ira surge en medio del intercambio comunitario. Según Jack Katz, la ira “*emerges and declines in social interaction*” (18), lo cual puede ser verificado en el comienzo y final de la *Ilíada*, pues el poema parte de las causas y el origen de la cólera de Aquiles y termina con la deposición de ella en interacción primero con Agamenón y al final con Príamo, respectivamente. La ira del héroe inicia por tanto, curiosamente, en el enfrentamiento con un aliado (que es al mismo tiempo rival en tanto pretende quitarle su botín) y se depone ante un enemigo: ante el padre de su mayor contrincante en el campo de batalla, que viene a convertirse en una especie de aliado a causa del dolor, de la hermandad o el punto de contacto que encuentran ambos en el sufrimiento. Podría decirse, entonces, que el dolor y la experiencia hacen tender a Aquiles a lo que Diomedes es durante todo el poema, pero, una vez que Aquiles ha

llegado a ese nivel, está listo para morir. Su aprendizaje es un aprendizaje para la muerte.

Héctor, en oposición a Aquiles, representa algunos valores relacionados con la familia y el matrimonio. Aunque es cierto que, como el mismo Pelida, Héctor responde al código de valores nobiliarios y no escucha los ruegos de su esposa ni de su madre Hécuba, pues sabe que su deber está en la batalla demostrando su valor y enfrentándose a los aqueos. Al mismo tiempo, Homero muestra su faceta de padre y esposo, algo que no encontramos en Aquiles y que va en contra de ciertos impulsos tímóticos que este último representa. Desde Homero, el hijo de Tetis y Peleo se muestra distante de las formas convencionales que economizan el Eros y la violencia en su sociedad, tales como el matrimonio y la guerra misma en tanto empresa política. A diferencia de Afrodita, quien representa los impulsos eróticos, es Hera quien representa los valores del matrimonio, alejados de los intereses de Aquiles, no solo en Homero, sino en la tradición aquilea posterior. Aquiles, en general, suele escapar de todos estos aparatos sociales de control y captura, todo lo cual lo hace un arquetipo infrapolítico.

Desde la *Ilíada* de Homero, las razones de la guerra de Troya han estado relacionadas o justificadas con elementos eróticos⁵². Llama la atención que la explicación mítica que los antiguos dieron siempre sobre la guerra de Troya fuera un

⁵² No se ha hecho suficientemente énfasis en la relación entre deseo y mundo heroico en Homero, mucho menos en cómo el deseo y la violencia son consustanciales al espacio mítico. Los estudios relacionados con el deseo y la épica se enfocan más en la figura de Eros como dios que tiene un desarrollo posterior fundamental en el imaginario cultural de Occidente, o en los episodios expresamente eróticos.

asunto amoroso, es decir, el rapto de Helena por Paris. No porque fuese poco frecuente dicha excusa⁵³, sino porque los investigadores parecen coincidir en que la razón histórica fue la lucha por el dominio del estrecho de Dardanelos, que era un lugar estratégico fundamental para el comercio con los países situados alrededor y más allá del Mar Negro. Troya, al tener el control de gran parte del comercio con Asia Menor y en específico del estrecho, cerraba a los micénicos la entrada al Oriente. Estas explicaciones más bien históricas posteriores a Homero que hacen énfasis en las motivaciones políticas y de expansión de la flota griega son fundamentales en la acción, los conflictos y las ideas que se manejan en las versiones teatrales recientes de Guillem Clua y de Roberto Rivera, analizadas más adelante. Baste decir por el momento que los dramaturgos, para la oposición entre Aquiles y Agamenón, manejan, desde diversas fuentes y personajes, estas explicaciones históricas que potencian la diferencia entre ambos héroes, al Aquiles cuestionar la avaricia del rey de Micenas y sus oscuros intereses políticos. Los autores mencionados le dan más importancia y espacio a esta oposición política con respecto a los propósitos y fines del sitio de Troya, según las opiniones enfrentadas de ambos personajes.

Las batallas y conquistas de los micénicos en el Asia Menor fueron muy comunes durante los siglos XIV y XII a.C. El sacerdote Crises, por ejemplo, en el canto I de la *Ilíada* va caminando desde su ciudad Crisa hasta Troya a pedir que los Atridas le

⁵³ Además del deseo, habría que señalar la cuestión de la hospitalidad como razón de la enemistad entre griegos y troyanos ya que Paris, siendo huésped de Menelao en Lacedemonia, raptó a su esposa y la llevó hacia Ilión.

devuelvan a su hija. Lo llamativo, por segunda vez, es que el de Criseida, que parece un mero asunto de botín, se convierte de nuevo en una relación donde media el deseo.

Agamenón, entre las razones que da para no dejarla regresar con su padre, dice lo siguiente: “no quise admitir el espléndido rescate de la joven Criseida, a quien deseaba tener en mi casa. La prefiero, ciertamente, a Clitemnestra, mi legítima esposa, porque no le es inferior ni en el talle, ni en el natural, ni en inteligencia, ni en destreza.” Por su parte, Aquiles, oponiéndose a Agamenón y a su decisión de quitarle a Briseida, “la dulce esposa” (*Il. IX*, 308 y ss.), como le llama, se pregunta y pregunta a los que han venido a convencerlo a que regrese a la batalla “¿Por qué el atrida ha juntado y traído al ejército? ¿No es por Helena, la de hermosa cabellera? Pues ¿acaso son los Atridas los únicos hombres de voz articulada que aman a sus esposas?” (*Il. IX*, 308 y ss.). De este tipo de relaciones con mujeres obtenidas a la fuerza y en general matando a sus esposos y a toda su familia se hace eco Guillem Clua en su obra para hablar de una cadena de raptos llevados a cabo tanto por dioses como por hombres, en los que se evidencia la mezcla de violencia y deseo como fundamento de dichas interacciones, desde una perspectiva patriarcal que Clua pone en debate a partir de los razonamientos de muchos de sus personajes femeninos. Pero, con respecto a esta mentalidad de violencia épica, Roberto Rivera en su obra *Aquiles, el hombre* (en la que Aquiles, a semejanza de Homero y a diferencia de Clua, puede ser definido como heterosexual) profundiza a partir de las palabras del Aquiles homérico previamente citadas para descreditar a Agamenón:

Aun sabiendo que el atreida utiliza la ira de su hermano Menelao para alimentar sus infinitas ansias de poder político. ¿Qué nos llevó a cruzar el proceloso piélago durante interminables días y declarar la guerra a Troya? ¿No fue, acaso, la huida de Helena que el menor de ellos cree haber raptado Paris? Y si ellos otorgan tan inmenso valor a sus esposas, hasta el punto de morir por ellas, ¿por qué no habría de hacerlo yo por Briseida? Pues me arrebató, imponiendo su condición de rey, lo más valioso del botín que he conquistado, que se quede con ella y que asuma las consecuencias de su ofensa. (Rivera 52)

Por otra parte, la razón de la cólera de Aquiles comienza siendo la pérdida de Briseida y va en aumento hasta trasgredir todos los límites permitidos en la sociedad heroica cuando su amigo y *therapón* Patroclo muere a manos de Héctor. Tanto en el caso de Briseida como en el de Patroclo, las reacciones extremas y violentas de Aquiles están relacionadas con la pasión. Violencia y Eros son dos elementos que se conectan en Aquiles. No se trata de una interacción intercambiable o de convivencia simultánea entre la violencia y el deseo, al menos no en primera instancia. Aquiles es más violento e incontrolable cuando padece por la pérdida de alguien a quien profesa afecto.

La guerra en Homero se convierte en el espacio propicio para mostrar desatados las pasiones e impulsos humanos. Hannah Arendt opina que en Homero “la violencia de la guerra en todo su espanto todavía proviene directamente de la energía y la potencia del hombre, que únicamente puede mostrar su fuerza cuando la pone a prueba frente a

algo o alguien”, de modo que la dinámica de la guerra permite no solo a Aquiles (como representante de los griegos) sino también a Héctor (en representación de los troyanos) mostrarse en todo su esplendor, llegar al punto máximo de desarrollo sin que lo importante sea la victoria o la derrota (Arendt 110). Es así como el “modo homérico de mostrar en todas las cosas dos aspectos que sólo aparecen en la lucha, es también el de Heráclito cuando dice que la guerra es ‘el padre de todas las cosas’” (Arendt 110). Para Homero la guerra y la exigencia de esta de mostrar valor, fuerza y sentimientos es un terreno propicio para debatir, analizar e ilustrar el comportamiento humano en general, tanto en un bando como en otro. Pero si en Homero y Clua Héctor es el héroe que (aunque dude en Homero y esté totalmente decidido en Clua) se enfrenta a Aquiles por defender su honor y por no quedar como un cobarde o por no violar el código de valores nobiliarios, a Aquiles no lo mueve, en los momentos de crisis extrema, dicho código, sino su ímpetu y sus impulsos; por eso abandona la guerra sin temor alguno de que le llamen cobarde y decide no aceptar los regalos de Agamenón, aunque sepa que ello va en contra de lo establecido. Su ira es mayor que su militancia. De ahí que, tal y como explica Arendt, la guerra sirva para reflejar las diversas formas del comportamiento humano, pero Aquiles, en su toma de distancia, en su renuncia, en su cólera, está proponiendo, buscando, exigiendo, un espacio que vaya más allá de la guerra —es decir, un espacio infrapolítico.

Dentro de los pasajes de la *Iliada* relacionados con Aquiles, hay algunos que especialmente ilustran la tendencia de este héroe a sus pasiones timóticas. Entre ellos

pueden mencionarse (1) la intervención de Atenea como *dea ex machina* en el primer canto, (2) la embajada a Aquiles llevada a cabo por orden de Agamenón que forma parte del canto IX, (3) la muerte de Patroclo en el canto XVI, (4) la vuelta a la guerra en el canto XIX, donde Aquiles tiene como nuevo objetivo vengar la muerte de su amigo y (5) la visita de Príamo a las tiendas de Aquiles en el campamento aqueo durante el último canto del poema. Siguiendo la línea que marcan estos pasajes se puede hacer una lectura en la que no solo se identifican los momentos fundamentales de ira en el personaje, sino que podemos señalar también los episodios en los que el Pelida, evidenciando su perfil de héroe trágico, comprende la necesidad de controlar sus impulsos e intenta cumplir el código nobiliario al que él mismo se debe y del que es el más alto representante.

Antes de analizar en detalle los pasajes mencionados, es necesario hablar de las características del héroe homérico. El mismo es un sujeto llamado a sobresalir en la batalla, a ser el mejor entre los mejores, *primus inter pares*. Es el campo de batalla, en el caso específico de la *Ilíada*, donde el héroe puede manifestarse en todo su esplendor. Como señala Arendt, es esencial en Homero que el narrador al menos intente mostrar no solo la vida y los sentimientos de los griegos, sino que también nos muestre su contraparte en las figuras troyanas⁵⁴, por las que el espectador siente también compasión y empatía. Para semejante procedimiento, Arendt utiliza el concepto de “imparcialidad

⁵⁴ Arendt considera que “es de decisiva importancia que el canto homérico no guarde silencio sobre el hombre vencido, que dé testimonio tanto de Héctor como de Aquiles y que, aunque los dioses hayan decidido de antemano la victoria griega y la derrota troyana, éstas no convierten a Aquiles en más grande que Héctor ni a la causa de los griegos en más legítima que la defensa de Troya” (108).

homérica” (111)⁵⁵ y dice además que “toda victoria es ambigua como la victoria de Aquiles y una derrota puede ser tan célebre como la de Héctor” (110). Las posturas de algunas de las obras que analizamos son más radicales y asumen la guerra en general como una empresa en que “nadie ha ganado nada. Todos hemos salido perdiendo” (Rivera 65).

Por otra parte, el héroe homérico se enfrenta a una contradicción fundamental en su ideal heroico: está llamado a ser el mejor entre los mejores, pero al mismo tiempo debe mantener “la moderación en la victoria” (Lesky 51), algo que prácticamente ninguno de ellos cumple; pues, en el caso de Aquiles, lo que vemos es que “recorre un camino de una grandiosa desmesura” (Lesky 51). La vida del héroe homérico se mueve entre la *sophrosyne* y la *hybris*, es decir, entre la búsqueda de la moderación y la tendencia natural y de carácter hacia el exceso. Pero es cierto que el propio código de valores heroico insta al exceso, a probar los límites del propio héroe para averiguar hasta dónde puede llegar. En este sentido es que Arendt apunta que “la violencia de la guerra

⁵⁵ Aunque dicha imparcialidad señalada por Arendt deba ser matizada y no siempre sea tal, sino que tenga modos tal vez más sutiles para, en ocasiones, dejar mejor parados a los griegos que a los troyanos; es cierto, sin embargo, que en la tradición griega y en la lectura posterior del ciclo troyano por parte de las propuestas de los autores trágicos, los vencedores no son del todo tales y los vencidos no dejan de tener un poco de razón. Algo semejante propone Esquilo en *Agamenón*, su primera obra dentro de la trilogía conocida como *Orestíada*, donde complejiza el conflicto trágico en comparación con obras suyas anteriores como *Los persas*, donde parecía mucho más claro y definido dónde estaba la verdad y la victoria. Esquilo en *Agamenón* presenta a los griegos como hombres trasgresores de las leyes divinas que regresan a sus hogares cargando la culpa de una guerra en la que ciertas acciones cuestionan su propia victoria, además de haber dejado a los suyos desposeídos durante diez años o más. Algo semejante pasa en la descripción de la guerra en *Troyanas* de Eurípides. De todas formas, coincido con Arendt cuando afirma que “(y) es bastante inaudito que Homero cante la gloria de los vencidos y que incluso muestre en un poema elogioso cómo un mismo suceso puede tener dos caras y cómo el poeta, al contrario de lo que ocurre en la realidad, no tiene con la victoria de los unos el derecho a derrotar y dar muerte en cierta manera por segunda vez a los otros” (117).

en todo su espanto todavía proviene directamente de la energía y la potencia del hombre, que únicamente puede mostrar su fuerza cuando la pone a prueba” (110) frente a algo o a alguien.

La peste desatada al comienzo de la *Ilíada* por parte de Apolo ha sido por un acto de soberbia individual de Agamenón al no querer entregar a la hija de Crises cuando su padre vino a buscarla ofreciendo un rescate. Esta tendencia a la individualidad y a la subjetividad es subrayada por el temor de Calcante, que no quiere hablar sobre la razón de la epidemia por miedo a que Agamenón tome represalias contra él, pues “temo irritar a un varón que goza de gran poder entre los argivos todos y es obedecido por los aqueos. Un rey es más poderoso que el inferior contra quien se enoja; y si en el mismo día refrena su ira, guarda luego rencor hasta que logra ejecutarlo en el pecho de aquél” (I, 74-83)⁵⁶. Por lo que queda claro desde el comienzo del poema que se trata de subjetividades en disputa, de enfrentamientos mediados, generalmente, por la individualidad. Por otra parte, Calcante deja entrever el abuso de poder que puede llevar a cabo un rey, en este caso Agamenón, aunque alguien hable de buena fe y solo quiera el bien del ejército. Esta cadena de cóleras divinas y humanas, que parecen aceptadas en el ideal homérico, conducen a la más terrible de todas: la de Aquiles. Sin embargo, a diferencia de Agamenón, la reacción del hijo de Tetis, en un principio, es porque ve

⁵⁶ Esta idea sobre los reyes y poderosos es repetida por Odiseo en *Il. II*, 196 y ss.: “No sea que, irritándose, maltrate a los aqueos; la cólera de los reyes, alumnos de Zeus, es terrible, porque su dignidad procede del pródigo Zeus, y éste los ama.” A diferencia de Calcante, Odiseo, en calidad de rey también, justifica esta cólera de los reyes como proveniente de Zeus. También la nodriza de Medea se refiere al mismo tema al decir que “espantosas son las voluntades de los reyes. Como obedecen poco y mandan mucho, rara vez deponen sus coléricas decisiones” (Crespo 262).

injusto el comportamiento de Agamenón de querer quitar a cualquiera de los reyes el botín que ya le pertenece; por lo que, al enfrentarse a Agamenón, no lo hace solo por él, sino por el bien de los demás y porque lo considera un acto de injusticia intolerable. Está claro, por la disputa entre Aquiles y Agamenón que en este episodio se desata, que en el caso del Pelida había una serie de motivos personales acumulados.

Con respecto a los momentos que en la *Iliada* puede seguirse una trayectoria tímótica y que evidencian la dimensión infrapolítica en el personaje de Aquiles, podrían señalarse cinco fundamentales, enumerados previamente⁵⁷. En el primero, Aquiles decide no enfrentarse a Agamenón porque la diosa Atenea lo persuade:

Tal dijo. Acongójese el Pelida, y dentro del velludo pecho su corazón discurrió dos cosas: o, desnudando la aguda espada que llevaba junto al muslo, abrirse paso y matar al Atrida, o calmar su cólera y reprimir su furor. Mientras tales pensamientos revolvía en su mente y en su corazón y sacaba de la vaina la gran espada, vino Atenea del cielo. (*Il.* I vv. 188-200)

Esta es una de las pocas veces que veremos a Aquiles en Homero dudar en medio de una situación y podría ser equivalente a las escenas que encontramos en Tirso, Calderón y demás autores del Siglo de Oro español en que el personaje, en medio de una situación límite, se pregunta “qué he de hacer” (Kallendorf 2016), lo cual evidencia en este

⁵⁷ El análisis de estos momentos precisos en la trayectoria de Aquiles en la *Iliada* son fundamentales porque ilustran, por cercanía o contraste, muchos de los pasajes que se analizan posteriormente tanto en las obras del Siglo de Oro como en las del cambio de siglo XX-XXI.

Aquiles y en Héctor al dudar si se enfrenta o no al Pelida en *Il.* XXII, que dicho procedimiento se relaciona con lo tímótico y lo infrapolítico ya que todo queda en suspensión, se duda, no se ha decidido aún cómo proceder. Lo tímótico, incluso, queda mucho más en evidencia por la referencia, dos veces, al “corazón”, que es como se traduce en este pasaje la palabra griega *thymós*. Ante la aparición de la diosa, el héroe le pregunta:

–¿Por qué, hija de Zeus, que lleva la égida, has venido nuevamente?

¿Acaso para presenciar el ultraje que me infiere Agamenón hijo de Atreo?

Pues te diré lo que me figuro que va a ocurrir: Por su insolencia perderá pronto la vida. (*Il.* I vv. 202-205)

Aquiles, por tanto, llevado por su impulso y por la furia, convencido además de que tiene razón y cansado de la soberbia y la cobardía del rey de Micenas, parece estar dispuesto a matar a Agamenón. Pero en ese momento:

Díjole Atenea, la diosa de los brillantes ojos: –Vengo del cielo para apaciguar tu cólera, si obedecieres⁵⁸ (...). Lo que voy a decir se cumplirá:

Por este ultraje se te ofrecerán un día triples y espléndidos presentes.

Domínate y obedécenos. (*Il.* I vv. 206-214)

Nótese que la diosa no le impone nada, no se trata de algo que obligatoriamente Aquiles tenga que seguir. Atenea solo intenta reflexionar con el héroe, teniendo en cuenta los pros y los contras. El héroe, por tanto, mantiene, hasta el último momento de su estado

⁵⁸ El subrayado es mío.

timótico, la libertad de elegir. Las palabras de la hija de Zeus tuvieron efecto en el héroe, por lo que:

Contestó Aquileo, el de los pies ligeros: –Preciso es, oh diosa, hacer lo que mandáis aunque el corazón esté muy irritado. Obrar así es lo mejor.

Quien a los dioses obedece, es por ellos muy atendido. (*Il.* I vv. 215-218)

Estamos, podría decirse, ante una cólera moderada al inicio de la *Ilíada*, pues Aquiles decide hacer caso a la diosa, parece estar de acuerdo con recibir la recompensa que los dioses le prometen si no se enfrenta a Agamenón. Aquiles pide a su madre que interceda ante Zeus por él y que este haga que Agamenón se arrepienta de lo que le ha hecho. Y así sucede. Agamenón, en un momento de crisis extrema en que el ejército griego está perdiendo, reconoce su error y envía una embajada a la tienda de Aquiles con recompensas, siguiendo la tradición del regalo y contrarregalo, que era lo que estaba establecido en estos casos. Tiene, entonces, lugar el segundo momento a destacar: Agamenón se disculpa siguiendo el código heroico y Zeus, como había prometido, ha honrado al hijo de Tetis. Sin embargo, la cólera de Aquiles para entonces es tan grande que no la depone y es cuando va más allá de lo establecido. Hasta el canto IX de la *Ilíada*, siguiendo el código nobiliario, la ira de Aquiles está justificada. Esta trasgresión podría relacionarse con lo que Aquiles considera como no vendible y no comprable, con lo timótico en estado puro, con la no equivalencia, pues decide no aceptar las muchas recompensas enviadas por el Atrida. No hay ya para él posible intercambio.

En tercer lugar tenemos, entonces, la muerte de Patroclo en el canto XVI, que viene a encarnar la pérdida de lo no intercambiable para Aquiles, de lo no vendible, único en la tierra. Aunque Aquiles reconoce el afecto que siente por Briseida, esta representa un valor específico: fue recibida como premio en la guerra, forma parte de lo intercambiable, de lo que tiene un precio fijado. La pérdida del amigo amado, es decir, de lo que no tiene equivalencia, es lo que hace regresar a Aquiles a la batalla. Volver a la guerra en él es un acto de amor, de venganza y totalmente individual⁵⁹. Es una acción completamente tímótica, impulsiva. Como tal, esta vez, hace caso omiso de los dioses, de lo establecido, del código homérico, pues en el canto XIX (cuarto momento a destacar), ante la premura de regresar a la guerra y vengar a Patroclo, Aquiles pide que “ahora pensemos solamente en la batalla. Preciso es que no perdamos el tiempo hablando, ni difiramos la acción”. Odiseo considera que los guerreros no pueden ir a combatir con el estómago vacío, además de que hay que hacer ofrendas y libaciones a los dioses antes de ir a pelear, como está establecido. Aquiles, a diferencia de su ira moderada en el canto I de la *Ilíada* y de su aceptación de lo dicho entonces por Atenea, esta vez no se cuida de lo que los dioses esperen o pidan, sino que considera que “todo

⁵⁹ Para que se tenga idea del afecto de Aquiles por Patroclo, baste citar el pasaje de *Ilíada* XIX, 315-337, en el que el Pelida habla en estos términos al amigo muerto: “yo estoy ayuno de comida y de bebida, a pesar de no faltarme, por la soledad que de ti siento. Nada peor me puede ocurrir: ni que supiera que ha muerto mi padre, el cual quizás llora allá en Ptía por no tener a su lado un hijo como yo, mientras peleo con los teucros en país extranjero a causa de la odiosa Helena; ni que falleciera mi hijo amado, que se cría en Esciros, si el deiforme Neoptólemo vive todavía. Antes, el corazón abrigaba en mi pecho la esperanza de que sólo yo perecería en Troya, y de que tú, volviendo a Ptía, irías en una veloz nave negra a Esciros, recogerías a mi hijo y le mostrarías todos mis bienes: las posesiones, los esclavos y el palacio de elevado techo”. Interesante, además, la referencia de que el hijo de Aquiles habita en Esciros, la isla donde se escondió vestido de mujer para evitar venir a la guerra de Troya, aunque en Homero nada se menciona de este episodio de travestismo del héroe.

esto debierais hacerlo cuando se suspenda el combate y no sea tan grande el ardor que inflama mi pecho”. Su prioridad es la venganza contra Héctor, pues

¡Yacen insepultos los que hizo sucumbir Héctor Priámida cuando Zeus le dio gloria, y vosotros nos aconsejáis que comamos! Yo mandaré a los aqueos que combatieran en ayunas, sin tomar nada, y que a la puesta del sol, después de vengar la afrenta, celebraran un gran banquete. Hasta entonces no han de entrar en mi garganta ni manjares ni bebidas, porque mi compañero yace en la tienda, atravesado por el agudo bronce, con los pies hacia el vestíbulo y rodeado de amigos que le lloran. Por esto, ni regalos ni banquetes interesan a mi espíritu, sino tan sólo la matanza, la sangre y el triste gemir de los guerreros. (*Il.* XIX vv. 198-214)

Ni los dioses, ni lo establecido, ni la vida, ni la comida, ni las recompensas: lo único que mueve a Aquiles en estos momentos es lo no intercambiable, la pérdida de lo que no se puede comprar con dinero. Y es precisamente eso lo que conduce al quinto y último momento a resaltar: el encuentro entre Príamo y Aquiles, uno de los episodios más famosos de la *Iliada*, donde es el dolor, la concientización de haber perdido lo que no tiene precio, lo no equivalente, lo desaparecido para siempre, lo que hermana a estos dos hombres. A diferencia de la forma y la razón por la que Aquiles aplaca su ira en el canto I de la *Iliada* cuando Atenea lo persuade y le promete recompensas mayores por parte de los dioses, lo que esta vez hace que refrene su cólera, su ira hasta entonces indetenible, es el reconocimiento, ante el enemigo, de la pérdida:

–No me hagas sentar en esta silla, alumno de Zeus, mientras Héctor yace insepulto en la tienda. Entrégamelo para que lo contemple con mis ojos, y recibe el cuantioso rescate que te traemos (...). Mirándole con torva faz, le dijo Aquileo, el de los pies ligeros: –¡No me irrites más, oh anciano! Dispuesto estoy a entregarte el cadáver de Héctor, pues para ello Zeus envióme como mensajera la madre que me parió, la hija del anciano del mar. (...) Abstente, pues, de exacerbar los dolores de mi corazón; no sea que deje de respetarte, oh anciano, a pesar de que te hallas en mi tienda y eres un suplicante, y viole las órdenes de Zeus. (*Il.* XXIV vv. 559-70)

Es, por tanto, el sufrimiento común, y no la recompensa de Príamo, la que mueve a Aquiles a tener compasión del anciano. Es además el dolor y la experiencia del error, lo que le hace refrenar su cólera esta vez; pues, al insistir Príamo, Aquiles lo pone en sobreaviso. Veamos ahora, además, el modo en que en que el espacio y la representación de lo masculino y lo femenino se relacionan, desde Homero, con las pasiones humanas.

En el ágora antigua ateniense, exactamente en la Stoa de Attalos, entre las esculturas que se encuentran expuestas a lo largo del corredor, se encuentran dos piezas romanas, datadas en el segundo siglo antes de Cristo, que constituyen representaciones antropomórficas de la *Ilíada* y la *Odisea*. Tienen un traje ambas que se corresponden con las estatuas típicas de los emperadores romanos –es decir, llevan armaduras y vestimenta de guerra. Se supone que ambas figuras provienen de la Biblioteca de Titus Flavius Pantainos. En esta pieza del período romano, en que la *Ilíada* es representada con traje

de emperador y de figura femenina, se evidencian una serie de tensiones y variaciones que se establecen, desde Homero, entre lo femenino y lo masculino. Recordemos que la diosa Atenea no solo tiene como atributos tanto el tejido como el casco guerrero, sino que además, con mucha frecuencia, se transforma en hombre en medio del campo de batalla para arengar a los soldados en la lucha. Igual sucede con la mensajera de los dioses Iris, que también toma forma de hombre, como se ve en *Il. II*, 786 y ss. Por tanto, desde los poemas homéricos lo masculino y femenino, al menos en el plano divino, muchas veces se fusionan. Estas transformaciones divinas anuncian también las que realiza la Medea del Siglo de Oro español, así como se relacionan con el Aquiles vestido de mujer en la corte de Lycomedes que Ovidio, Estacio, Tirso, Calderón y Monroy y Silva recrean⁶⁰. Si se comparan, por ejemplo, la hermosa estatua de Atenea del siglo IV a.C. que se conserva en el Museo Arqueológico del Pireo en Grecia y el *Aquiles en Esquiros* de 1695 realizado por el escultor francés Philibert Vigier que adorna los Jardines de Versalles, se tendrá una idea de la relación entre la Atenea homérica y el Aquiles barroco. Entre ambos, puede ubicarse la representación femenina de la *Iliada* con armadura de emperador romano: el resultado es un trío escultórico de tensiones y versiones del deseo y la sexualidad que van desde Homero hasta hoy.

⁶⁰ Con respecto a Ovidio, que no es analizado a lo largo de la disertación por problemas de extensión, representa, junto a Estacio, las dos referencias mitológicas fundamentales sobre el Aquiles travestido en la literatura romana. Estacio escribió la *Aquileida* y Ovidio habla del pasaje de Aquiles en la corte de Licomedes en su *Ars amatoria*. Los demás autores forman parte de este estudio y han sido mencionados en la introducción.

Por otra parte, la relación entre guerra, naturaleza y esteticismo desde Homero es fundamental para comprender el desarrollo posterior de muchos de los elementos que encontramos tanto en el Siglo de Oro como en el cambio de siglo XX-XXI. Si uno observa muchas de las obras del arte micénico encuentra una simetría, un gusto por el detalle, por la belleza, pero también por lo tremebundo, por lo cinético, por la crueldad que también están presentes en las descripciones homéricas⁶¹. Los héroes de la *Ilíada* son, generalmente, comparados con elementos naturales como árboles, tallos, leones, ciervos, ovejas, lobos, etcétera, del mismo modo que en el arte micénico se representan tanto hermosos lirios y motivos vegetales como escenas de cacerías (tan comunes, por otra parte, en los bosques teatrales del Siglo de Oro). El propio Aquiles de Tirso, Monroy y Calderón encarnan, desde la estética del barroco hispano, esa mezcla de belleza y crueldad que encontramos en las representaciones micénicas y en los poemas de Homero: el héroe es bello y monstruoso al mismo tiempo, hermoso y terrible. Por otra parte, desde antes del período micénico es evidente en el arte universal y occidental la obsesión por la simetría que refleja la “Puerta de los leones” en Micenas, un modelo de la heráldica que llega hasta nuestros días y desborda todos los períodos de desarrollo artístico. Dicha simetría puede encontrar un paralelo hasta en el modo en que están

⁶¹ Uno de los mejores ejemplos del arte micénico en los que se fusiona naturaleza, estética, violencia, movimiento, delicadeza, preciosismo y colorido es la daga de bronce decorada con una escena de felinos persiguiendo pájaros acuáticos en medio flores de papiro. Esta daga fue encontrada en Micenas, en el círculo de tumbas A, en la tumba V y está datada en el siglo XVI a.C. Las finas láminas decorativas de oro y plata están ajustada a la base de bronce del puñal por medio de aleaciones. También abundan las vasijas micénicas con representación alternada de soldados y lirios. Esta mezcla de violencia, simetría y preciosismo puede ser rastreada en Grecia a lo largo de toda la Antigüedad.

organizadas las naves en Homero: al centro aparecen las de Agamenón, en un extremo las de Odiseo y en el otro las de Aquiles. La búsqueda de lo bello que comienza con Homero y que desde entonces se conecta con la violencia y la muerte, se refleja en la actitud de Cernuda, Fuentes y Arenas en tanto creadores que hablan de su interés por encontrar en la belleza un modo de ahondar en lo tímido, en lo humano, en las fuerzas de la naturaleza. Se conecta no solo con las representaciones estéticas en las que la simetría se une a la furia, sino que, además, tiene un referente en ciertas prácticas funerarias durante el período micénico y hasta en el siglo VIII a.C.: hay en Grecia, por ejemplo, un *tholos* del siglo VIII en cuya entrada se enterraron dos caballos uno frente al otro, del mismo modo que aparecen los leones en la puerta de Micenas. De ahí que la relación entre representación artística y literaria que encontramos entre las obras micénicas y la épica griega tiene continuidad en las formas de los cultos a la muerte. Por ello puede establecerse en Homero, en el período micénico y así mismo en Fuentes y Arenas (quienes mezclan historia y ficción) una continuidad entre estética, realidad, pulsión de muerte y escritura. Esa mezcla de estilo, violencia y placer son fundamentales y constantes en las obras que analizamos y configuran una continuidad de motivos desde los símiles naturales de Homero, pasando por los bosques y jardines del Siglo de Oro y expandiéndose hasta el Parque Lenin en La Habana en la novela de Reinaldo Arenas y en la selva donde habita el Aquiles colombiano de Carlos Fuentes.

Las conexiones entre la épica y la tragedia se dan en varios niveles, desde el plano discursivo hasta el del sentido trágico que tiene un antecedente en personajes como

Aquiles, Patroclo y Héctor, como ha señalado Albin Lesky (51)⁶². En cuanto al lenguaje y la conexión entre épica y tragedia, Arendt comenta que “en Homero aparece todavía casi indiferenciado, la potencia violenta de las grandes gestas y la fuerza arrebatadora de las grandes palabras” (110) y agrega: “(q)ue hablar sea en este sentido una especie de acción, que la propia ruina pueda llegar a ser una hazaña si en pleno hundimiento se le enfrentan palabras –ésta es la convicción fundamental en que se basa la tragedia griega y su drama, aquello de lo que trata” (76). A ese sentido de lo trágico desde el lenguaje parecen conducirse autores como Guillem Clua en quien, como veremos, las acciones muchas veces son narradas en medio del escenario en presente, pasado y futuro, ya sea que tenga lugar antes, durante o después de la acción representada, e incluso tengan o no lugar en el escenario. La narratividad en Clua bien podría hacer énfasis en el sentido trágico, en la ausencia de *telos*, en la suspensión continua, como demuestra el cierre de su versión teatral de la *Ilíada*, en que el hombre parece estar condenado a repetir una y otra vez la misma guerra a lo largo de la historia⁶³. La tragedia griega y el uso del material mítico por parte de esta implican, más que la búsqueda de una solución, la constatación y análisis de una caída, de una injusticia, de un desajuste. Como apunta George Steiner en *The Death of Tragedy*, “where there is compensation, there is justice, not tragedy” (4).

⁶² Lesky asegura que en Aquiles, Héctor y Patroclo ya hay “acentos trágicos” (51).

⁶³ En Chavez y Alfaro se encuentra la misma idea de posible repetición.

Hace apenas menos de quince años, algunos de los más importantes especialistas de estudios clásicos en España⁶⁴ dejaban constancia contundente de las razones por las que algunos personajes trágicos o héroes míticos (entre ellos Aquiles) no alcanzaban significación suficiente o continua a lo largo de la historia, a pesar de que, en algún momento, fueron personajes de gran relevancia. Sin embargo, como apunta Steiner, “the *Iliad* is the primer of tragic art”⁶⁵ pues “the fall of Troy is the first great metaphor of tragedy” (5) y Lesky explica que el personaje de Aquiles en Homero tiene unos claros “acentos trágicos” (51)⁶⁶. Como señalan, además, Crespo *et al.*, Aquiles aparece como ejemplo de “anormalidad” (70) (es decir, alguien que excede o se aparta de la norma), un personaje “imperfecto”, “de carácter inestable” y “manifiesta un comportamiento antisocial muy propio de algunas patologías mentales” (71); estas razones que los especialistas españoles erigen para concluir que “no nos es posible reconocernos con ellos [se refieren a Heracles y Aquiles] como individuos” (71), me parecen sin embargo

⁶⁴ La introducción a la edición de las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides que he revisado (Cátedra, 2004) está firmada por Emilio Crespo, Luz Conti, Rosario López Gregoris, Luis M. Marcía y María Eugenia Rodríguez (Crespo 2008).

⁶⁵ Steiner agrega que en la *Ilíada* “are set forth the motifs and images around which the sense of the tragic has crystallized during nearly three thousand years of western poetry: the shortness of heroic life, the exposure of man to the murderousness and caprice of the inhuman, the fall of the City” (5).

⁶⁶ Lesky, hablando de la *Ilíada* y de Homero, agrega que “para tres de estas figuras ha trazado el poeta un destino que lleva acentos trágicos. Aquiles, ante todo, recorre un camino de una grandiosa desmesura. Su hora decisiva es aquella en que los enviados del ejército tratan de convencerle que desista de su ira. Él mismo dice (9, 645) que su propia sensatez no logra dominar su ira. Por consiguiente, debe perder al amigo más querido, y, al vengarle en Héctor, va al encuentro de su propia muerte prematura. Tampoco falta en este cuadro el reconocimiento de la culpa. Sería falso hablar de arrepentimiento; sucede más bien que a los ojos de Aquiles se manifiesta la serie de trágicas conexiones cuando (18, 98) dice a Tetis que, con todo su heroísmo, sólo ha provocado infortunio en torno a sí, y maldice luego la disputa y el rencor, que oscurecen el raciocinio. En sus palabras a Agamenón, al comienzo de la reconciliación (19, 56), vuelve a insistir sobre esto” (51).

más bien signos de todo lo contrario. Estas mismas características nos avisan de que no debemos extrañarnos del resurgir de la figura de Aquiles en el ámbito teatral, literario, cultural y social en el cambio de siglo XX-XXI.

Aquiles aparece en el escenario sociocultural contemporáneo como paradigma de las luchas democráticas más radicales, del deseo homoerótico, de la transexualidad, de la reafirmación de la humanidad y mortalidad del héroe, de la ambigüedad en todas sus formas, del cuestionamiento a todo aparato ideológico de captura –todo ello previsto y anunciado en los elementos que Crespo y los demás especialistas señalan sobre el personaje desde Homero. La expansión y vigencia de Aquiles en el ámbito no solo hispano sino internacional es enorme, imparable, presente en las diversas manifestaciones artísticas actuales⁶⁷. Los mismos argumentos que Crespo *et al.* utilizan para presentar a Aquiles como personaje agotado en la tradición griega, que no tiene una trascendencia mayor en la posterior recepción clásica; los usan también (sin embargo) para explicar la utilización más frecuente de otros, esencialmente femeninos. Pero es la desmesura, esa supuesta patología mental que señalan los prologuistas lo que une a Aquiles con figuras femeninas míticas, como por ejemplo Medea y Electra; es en esa conjunción de lo femenino y masculino donde Aquiles alcanza una dimensión renovada (que no inédita) en el panorama cultural del siglo XXI. El rescate de la figura de Aquiles

⁶⁷ En los últimos años, pueden destacarse, en el ámbito internacional, el volumen del psiquiatra Jonathan Shay titulado *Achilles in Vietnam* (1994), en el que se ilustran los traumas por causa de las guerras y se establecen conexiones entre los guerreros homéricos y los veteranos de la guerra de Vietnam; y las versiones de la Guerra de Troya en comics hechas por el caricaturista norteamericano Eric Shanower, bajo el título general *Age of Bronze*, que cuenta con cuatro partes: *A Thousand Ships* (2001), *Sacrifice* (2004), *Betrayal I* (2008) y *Betrayal II* (2013).

en las últimas décadas está directamente relacionado con las conquistas, debates, estudios, avances y dilemas de los temas LGBTI a nivel mundial. Los prologuistas a las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides de la edición Cátedra (Crespo *et al.* 2004) utilizan una serie de ejemplos tanto internacionales como hispanos para analizar y reflejar la continuidad cultural de personajes como Medea, Prometeo y Antígona. Sin embargo, al hablar de Aquiles, a quien engloban entre los “personajes poco aptos para la exploración literaria” (71), no mencionan la importancia que este tuvo en el teatro del Siglo de Oro español, en especial en autores como Tirso de Molina, Cristóbal de Monroy y Silva, y Calderón de la Barca, entre otros. Dado el auge del personaje de Aquiles en los últimos años, y ya que tanto en el Siglo de Oro como hoy dentro de la tradición hispánica esta figura se relaciona con la no militancia, la ambigüedad, la diversidad sexual, el erotismo, lo femenino, la no sujeción, lo *queer*; merece la pena entonces revisar los motivos y los modos en que, de múltiples formas y en contra de lo pronosticado y asegurado por algunos estudiosos, Aquiles ha vuelto a nosotros.

2.2 *El Aquiles*: del jardín barroco a la pansexualidad como expansión

La versión libre de *El Aquiles* de Tirso de Molina, dirigida por Íñigo Rodríguez-Claro y Carlota Gabiño de la Compañía Teatral Grumelot (ambos profesores en la Escuela Nave73 en Madrid) tuvo su estreno el 24 de marzo de 2015. Dicha versión se apropia del lenguaje teatral del Siglo de Oro para hablar, desde el presente, de la diversidad sexual en el siglo XXI. Las características del Aquiles barroco y, particularmente en este caso, del de Tirso, son puestas al servicio de un discurso que, por medio de yuxtaposiciones y simultaneidades, pretenden cuestionar el orden binario de la sexualidad. La monstruosidad de Aquiles, su ambigüedad tanto sexual como estética, su capacidad de ir del amor más intenso a la furia más devastadora –así como el peculiar episodio de su juventud en que, vestido de mujer por su madre, quiso huir de la guerra de Troya escondido en la corte de Licomedes– se utilizan en esta versión moderna en diálogo con conceptos e ideas de la teoría *queer* (esencialmente con textos de Beatriz Preciado, Skylar Kergil y Jonah Womack) y de la cultura *pop* y *punk*. El colorido, la exuberancia, la musicalidad y fastuosidad de las puestas del Siglo de Oro son llevados en esta nueva puesta a extremos de economía de recursos, y al imaginario del musical *Hedwig and the Angry Inch* (2001)⁶⁸. En la obra las canciones de la misma son en inglés y dialogan directamente con Platón, el Eros de Aquiles y la diversidad sexual desde la estética *punk*.

⁶⁸ La película de 2001, dirigida por John Cameron Mitchell, parte del musical del mismo nombre basado en un libro de Mitchell y representado por primera vez en 1998.

El Aquiles es el resultado del primer cuatrimestre del Proyecto Anual de Montaje 2015-2016, segundo curso del Ciclo BIANUAL de Formación para Jóvenes Actores de Grumelot. A lo largo de cuatro meses, los alumnos investigaron, por un lado, sobre el lenguaje y las formas sociales del Siglo de Oro español (esencialmente el siglo XVII) y, por otro, sobre la idea de identidad sexual entendida como construcción, como ficción, para generar este espectáculo que pretende reflexionar sobre el género y la identidad, así como reivindicar la existencia de y el derecho a la diversidad. De este modo, la propia puesta se erige como un cuestionamiento de la interpretación que críticos como José A. Madrigal (1983) han hecho de la obra de Tirso, pues no se trata de la evolución de Aquiles de salvaje a héroe. No estamos en presencia de la domesticación del héroe, de su conversión a “animal político”, soldado ejemplar o de su integración al orden social, ni en Tirso ni en la versión libre; sino más bien del cuestionamiento de todo ello, del modo en que el héroe lucha, en medio de diversas formas o intentos de captura (ya sea el matrimonio o el ejército⁶⁹) por mantener su individualidad timótica, su moralismo salvaje⁷⁰. Como asegura Denise M. DiPuccio, “*El Aquiles* calls into question

⁶⁹ Hesse y McCrary se refieren a “the world of women” y “the world of men” (139) para referirse a las dos formas de captura social a las que se enfrenta el personaje.

⁷⁰ Alberto Moreiras explica que “savage moralism is a concern with the general good or the good in general that derives, not from norms, not from rules, not from the moral law, not from divine commandments, not from any previously assigned or assumed legitimacy. It merely derives from the consideration that existence—the region of meditative infrapolitics, the region of eventually trans-figured infrapolitics—may be always and in every case always already yours, even if you do not own it, but it is yours only to start with (and definitely also to end with)” (Moreiras “A Note on Savage Moralism”). Es decir que, en el caso de Aquiles, se trata de la asunción de su existencia como propia, tanto en su recurrir como en la conciencia de la muerte. Es, como la propia acción infrapolítica, un paso hacia atrás, una retirada, “a step back into a meditative thinking focused on existence which is always in every case mine—my existence, even if I do not own it” (Moreiras “A Note on Savage Moralism”). Como vemos en Tirso y

the validity of the hero-making process. It is with resignation and reluctance, not fervor and joy, that the characters finally succumb to society's demands" (105). Con Tirso (y de ello se vale la versión moderna) llegamos a la conclusión de que "the hero has no unique identity" (DiPuccio 106), sino que "Aquiles moves from one 'unnatural' role to another, leaving the identity crisis unresolved" (DiPuccio 106). Por su parte, Hesse y McCrary se refieren a la "hermafroditic nature"⁷¹ del héroe en Tirso (142, 144) y Galoppe evidencia que "tanto una mitad como la otra no son complementos de su persona sino suplementos de su ser" (133). Esta posible crisis y continua mudanza de identidad es resuelta en la versión de 2015 con la idea de la identidad sexual fluida, así como con el término *queer* en tanto "zone of possibilities" (Edelman 114), por su "resistance to definition", "its definitional indeterminacy, its elasticity" (Jagose 1) que evita cualquier "risk domesticating it" (Jagose 2), como se puede comprobar al final de la versión moderna, donde uno de los actores confiesa:

ser pansexual significa, para mí, sentirse atraído hacia las personas.

Bisexualidad significa más o menos lo mismo, sentirse atraído hacia

hombres y mujeres, pero el "bi" de bisexualidad es el mismo "bi" de

binario, así que siento que pansexualidad significa apertura y expansión

mucho más en la versión moderna de 2016, este Aquiles, cuestionando los límites sociales del deseo y buscando la libertad plena del Eros, está llevando a cabo un acto de moralismo salvaje, es decir, hace "a savage demand, beyond any rules, or else an indefinite, chaotic number of demands following an indefinite, chaotic number of rules" (Moreiras "A Note on Savage Moralism").

⁷¹ Sobre ejemplos de hermafroditismo en el Siglo de Oro, puede consultarse Alcalá Galán 2010 y Cleminson y Vázquez García 2013.

hacia todo. Y para mí es más fácil de decir y de sentir. (Rodríguez-Claro 32)⁷²

A partir de la obra de Tirso, en la nueva versión los adaptadores priorizan la línea argumental que relaciona a Aquiles con Deidamia. En ella entra también el pretendiente de la joven, llamado Lisandro. Este triángulo amoroso crea, desde el original de Tirso, una serie de confusiones que atenta lúdicamente, a través de la ilusión dramática, contra el binarismo sexual de lo masculino y lo femenino. Aquiles es una bestia violenta e incontrolable al principio de la obra y de ello se queja Quirón. El centauro, tradicionalmente reconocido como el educador de Aquiles y de otros muchos héroes, tiene en su propia naturaleza la fusión de lo humano con lo animal⁷³. Entre sus quejas a Aquiles por sus modales y su deliberada furia, le dice, por ejemplo, que tiene “costumbres extrañas” (I v. 463), que, al atacar, “no diferencia los brutos / de los hombres” (I v. 470-71) y hace énfasis, en sus reprimendas al joven, en el contraste entre la enseñanza que ha recibido y la ira incontrolable, entre su belleza y su monstruosidad, entre la ciencia que sabe y su “bárbaro ser” (I v. 479), entre la Filosofía y las pasiones, para concluir diciendo:

quien te oye cantar se admira,
y de tus costumbres locas

⁷² En la obra y en este estudio el término “pansexual” se refiere a la diversidad en la realización del deseo entre seres humanos.

⁷³ Al respecto, Madrigal explica que “su hibridismo establece un claro paralelo con el estado salvaje de Aquiles, correspondiendo sus dos mitades a las dos naturalezas observadas en este: la instintiva y la racional” (19).

asombrado se retira.
Debajo de tal belleza,
¿es posible que se esconda
tan cruel naturaleza?
en las fieras corresponda
al cuerpo la rustiqueza.
Pero no en ti, cuya suerte
si tan bello quiso hacerte,
arrepentida repara,
que enamoras con la cara,
y con los brazos das muerte. (*El Aquiles*, I, vv. 492-504)

Aquiles encarna, entonces, en Tirso, contrastes presentes ya en la propia *Ilíada*: tiene capacidad de palabra, es lo que Homero llama “hombre de voz articulada”, que en la épica griega coincide simplemente con los reyes, es decir, con los que tienen derecho a hablar y a gobernar. A su vez, Aquiles es temible en la batalla, causa horror entre sus enemigos, al mismo tiempo que es de una enorme belleza. Sabe tocar la lira, y así se encuentra justo cuando, en *Ilíada IX*, lo vienen a visitar Odiseo y demás embajadores para convencerlo de que vuelva a la guerra. Estas características del héroe que ya las encontramos en Homero son utilizadas por Tirso en un nuevo contexto y en un episodio de la vida de Aquiles anterior a la guerra, el de su adolescencia. Dichos contrastes son puestos en función, en *El Aquiles*, al servicio de la comedia barroca, para propiciar

trasgresiones, difuminaciones y ambigüedades que, con ayuda del cambio o suplantación de identidad, permiten crear una confusión y un caos en que belleza, naturaleza, artificio, violencia y Eros se fundan, sin que sea fácil poner nombre o definir lo que estamos viendo. Aquiles es monstruoso y bello a la vez, es el más temible y violento en medio de los bosques y es también, en la corte de Licomedes, la más bella doncella, llegando a superar en hermosura a la princesa Deidamia. Pero el propio Tirso, al acotar dentro de su obra que Aquiles debe ser representado por una mujer, complejiza el asunto desde el inicio mismo de su pieza. Pues, aunque estemos en medio de una actuación y una representación con sus convenciones, el espectador no deja de estar viendo a una mujer (actriz) que actúa como un hombre (Aquiles) que tiene que actuar y vestirse como una mujer (Nereida) que, además, en un juego con Deidamia, se hará pasar por galán (Aquiles)⁷⁴. Sorprendentemente, el continuo cambio y encubrimiento lleva a la confesión de la verdad de su deseo por parte del héroe. Este triple acto de travestismo hace que las escenas amorosas entre Deidamia y Aquiles ganen otras connotaciones y que el triángulo amoroso con Lisandro consiga otras resonancias⁷⁵: pues es una mujer hombruna quien lo enfrenta, es una mujer además quien lo rechaza por sentirse hombre, y es una mujer quien se vuelve su contrincante y su rival en la conquista del corazón de Deidamia. Por

⁷⁴ Raúl A. Galoppe lo explica del siguiente modo: “el organismo hembra (actriz) que se viste de personaje varón (Aquiles) durante toda la representación, aparece en el segundo acto vestido de mujer (Nereida). Esto, sin duda, debió de haber producido un efecto inusitado en la audiencia y lógicamente sigue produciendo su efecto textual al ‘traducir’ las connotaciones discursivas a través del filtro del género sexual subyacente” (132).

⁷⁵ El profesor Enrique Rull lo define como “juego de equívocos sexuales realmente sugestivo y encantador” (170).

su parte, Lisandro se siente atraído por Aquiles vestido de fémica, pero al ser Aquiles un personaje masculino interpretado por una mujer, en el espectador, a causa de la ilusión escénica, se crea un efecto que desvirtúa e indefinida toda captura genérica o de orientación sexual posible⁷⁶.

Esta complejización que se ve desde la pieza de Tirso, se lleva a niveles mayores de ambigüedad y de expresión en la versión moderna realizada por Íñigo Rodríguez-Claro y Carlota Gabiño para la Compañía Teatral Grumelot en Madrid. Si, por una parte, los adaptadores se proponen aligerar el texto de Tirso y priorizar la relación entre Deidamia y Aquiles, por otra, se agregan textos de teoría *queer*; conceptos sobre orientación de género y sexualidad; canciones que trabajan el mito de las distintas formas del Eros que encontramos en *El banquete* de Platón en boca de Aristófanes; además de hacer referencia directa al inicio de la *Ilíada*, en tanto la palabra “cólera” se vuelve fundamental en la puesta.

Se pueden señalar en la versión moderna, en el ámbito del texto y de la representación, varios niveles que buscan entre todos presentar la diversidad sexual como consustancial a la naturaleza y el comportamiento humanos, en los que lo

⁷⁶ Como explica Galoppe: “en la primera escena [de la tercera jornada] Lisandro se queja al rey Licomedes sobre la relación entre Deidamia y su prima Nereida, a la que tacha de lesbianismo. Sin embargo, el verdadero motivo de su preocupación no es el perder a Deidamia sino el no poder tener a Nereida. El público, no obstante, sabe que Nereida es Aquiles, lo que invierte las relaciones homo-hétero y los agentes involucrados en dichas coordinadas. En el mismo tenor, cuando Aquiles, todavía en traje de Nereida para que esta le peine los cabellos, el efecto lesbiano que la escena produce es ratificado entre los asistentes al corral en tanto y en cuanto saben que el papel de Aquiles es representado por una actriz en vez de un actor. Esto último demuestra que la mujer es una agencia que incluye al hombre, mientras que el hombre excluye a la mujer” (135).

masculino y lo femenino funcionan, más bien, como moldes sociales y construcciones socioculturales que impiden al ser humano alcanzar una realización personal adecuada. En primer lugar, tenemos el texto de Tirso, la acción, el argumento de la obra en que se observa a un joven Aquiles, hermoso y violento, afeminado y viril, refinado y monstruoso, que se enamora de Deidamia. Esta a su vez tiene un pretendiente cuyo nombre es Lisandro que, además, se comenzará a sentir atraído por Aquiles en tanto doncella y por Deidamia también. Este nivel principal de la trama en la puesta moderna alcanza mayor complejidad porque no tenemos un solo Aquiles o una sola Deidamia, sino que Aquiles es representado por tres jóvenes de diferentes sexos y lo mismo sucede en el caso del personaje de la princesa. La triplicación del personaje que, a su vez, no deja de ser una unidad dramática, permite exponer en escena las diversas formas del amor que se expone en *El banquete* de Platón, por lo que este nivel de la acción y el argumento se relaciona con el siguiente: el de los textos tanto clásicos como contemporáneos que se usan como referente y apoyo a la acción representada. Dichos textos vienen a subrayar, desde el mito y la teoría, lo que está sucediendo en el escenario. En cuanto a estos textos, en el caso de Platón tenemos una canción que narra el pasaje de *El banquete* antes aludido y que pertenece a la pieza *Hedwig and the Angry Inch*, un musical de 1998⁷⁷ que fue llevado al cine en 2001. La versión moderna de la obra de Tirso justamente comienza con esta canción titulada *The Origin of Love*, interpretada por una actriz (Inés Collado) en medio de la escena que, a su vez, es

⁷⁷ El musical estuvo en escena desde 1998 hasta 2017 en distintos lugares del mundo.

acompañada por un actor (Miguel Rubio) que toca la guitarra⁷⁸. Esta escena bien pudiera recordar al joven Aquiles homérico, tocando la lira solitario cerca de sus naves. Con las estrofas de la canción se van alternando, de forma yuxtapuesta, explicaciones en español del mito platónico, además de epítetos homéricos relacionados con el héroe que se alternan con referencias contemporáneas. Dichas referencias suelen hacer alusión a la cultura patriarcal, a la construcción de la masculinidad de la cual, en un principio, Aquiles aparece como el mayor representante. Este prólogo a la obra, en el que se presentan los diversos niveles discursivos que animan toda la puesta, termina con el primer verso de la *Ilíada*. A partir de Homero, Platón y Tirso, se presenta el Eros en toda su violencia, así como la fusión de la cólera y el deseo en el personaje mitológico.

En esencia, a partir de Tirso, en la nueva versión se prioriza una línea argumental de tema erótico, se disminuyen parlamentos y, además, se agregan textos de otros autores, tanto antiguos como teóricos actuales. El cambio fundamental con respecto al hipertexto se debe a que los adaptadores han optado por tomar una serie de discursos, teniendo como eje la trama de Tirso y, a partir de la yuxtaposición y simultaneidad de palabra, música y acción, ponerlos a dialogar.

⁷⁸ La grabación con la que se contó para el análisis de la puesta corresponde al estreno de la función de la obra en 2015 en la sede de la compañía, Nave 73 (C/ Palos de la Frontera 5, CP: 28012, Madrid). La grabación fue facilitada por uno de sus directores, Íñigo Rodríguez-Claro. En el libreto se lee que la actriz que canta la canción es, al mismo tiempo, una de las que interpreta a Deidamia, cuyo nombre es Inés Collado. En el caso del guitarrista, se trata del actor Miguel Rubio (Miki) que, además de tocar la guitarra y cantar en distintos momentos a lo largo de toda la puesta, narra además el mito del hermafrodita a partir de Platón y hace de Quirón, de Pastor y de Lisandro.

Aunque las primeras cinco escenas del Acto Primero del original se han eliminado en la adaptación de 2015, como se puede ver en la estructura comparada de ambas piezas, sin embargo, desde la obra de Tirso, Ulises se enfrenta, al inicio de la misma, a la oposición entre el Eros y la moral: “estorbos atropella de amor el señorío, cuando la honra obliga el juramento”, dice al ser consciente que tiene el compromiso, como los demás reyes helenos, de vengar a Menelao e ir hacia Troya, y agrega que “detiene amor y el juramento aprieta”. Ulises, por tanto, hace evidente la tensión entre lo tímido y el control político, en medio del cual no solo Aquiles, sino él mismo se debate al comenzar la obra. Incluso Ulises evidencia el doble rasero, la ambigüedad de la propia honra, como también lo veíamos con respecto a la ira de Aquiles: para Ulises el honor le indica quedarse entre los suyos, pero el mismo honor, por otra parte, le exige marchar a Troya. El código de valores épicos evidencia entonces su ambigüedad:

El honor me aconseja
que no pierdan los ojos
de vista esposa que apetecen tantos,
y el mismo honor no deja
que, asegurando enojos,
tímido quiebre juramentos santos;
encuéntrense los llantos
de obligación y ausencia;
aquella me da prisa,

y ésta mi muerte avisa;

¿qué hará, pues, mi paciencia

sin una y otra joya,

de tres almas en Grecia, un cuerpo en Troya? (*El Aquiles*, I vv. 53-65)

Ulises comienza la obra pues, en medio de un discurso tímótico, semejante a los que encontramos en Diomedes y Héctor dentro de la *Ilíada*, donde los héroes se encuentran en una situación límite, y deben optar entre dos caminos que traerán, luego de la decisión, una serie de consecuencias. De hecho, Ulises opta en un primer momento por el amor, por no ir a la guerra: “si el amor fuerza / y el juramento obliga, / venza el amor, pues es mayor su exceso” (I vv. 31-33). Para ello se hace pasar por loco sembrando sal en el campo, hasta que es descubierto por Palamedes y opta por marchar a Troya. Pero, a diferencia de la de Aquiles, la suya es una “locura cautelosa” (I v. 434), una artimaña más para evitar la guerra. Ulises es un loco fingido mientras que en Aquiles todo comportamiento desquiciado es fruto de su naturaleza genuina.

Lo primero que hace Aquiles en la escena VI del primer acto de Tirso es romper con la madre y con Quirón para abrazar su parte más fiera y salvaje, para asumir su naturaleza tímótica sin que ello constituya dilema alguno para el héroe. A diferencia de él, Deidamia se encuentra en la encrucijada del amor y el honor. La joven ha sido prometida ya por su padre, por lo que, al encontrarse con Aquiles en el bosque, tiene que decidir entre arriesgarlo todo por el recién desconocido y por la pasión que este ha despertado en ella, o regresar a palacio y seguir obediente su vida de princesa y de futura

esposa. El Eros que encarna Aquiles, por tanto, es impulso puro, no planificado, sin premeditación: surge de golpe y nada tiene que ver con el concepto de familia o el de matrimonio, más bien se opone a ellos en tanto pone en peligro el compromiso de Deidamia. A diferencia de Ulises y Penélope, el amor de Aquiles por Deidamia es prohibido; va en contra de lo establecido y atenta contra el futuro matrimonio, ya concertado por sus progenitores. Ulises escoge entre una honra y otra: es decir, entre el matrimonio o el deber guerrero; pero Deidamia ha de escoger entre la honra y la deshonra, entre la ley y el Eros tímótico:

¡Ay amor!,
¡ay honra!, indiferente
estoy entre vosotros;
pero si la honra vence
donde el valor se estima,
perdone amor aleve,
que jura hasta que goza
y goza hasta que miente. (*El Aquiles*, I vv. 840-47)

En el lugar de la deshonra y el Eros prohibido se encuentra la bestia del bosque, Aquiles, que es la encarnación de la pasión desenfrenada, fuera de toda clasificación social, indefinible, monstruoso:

Monstruo, mas no digo bien,
que ofendo tu gentileza,

aunque tan rara belleza
monstruosidad es también.
Deidad de este bosque umbroso,
héroe, semidiós ú hombre,
que no hallo decente nombre
que cuadre á tu rostro hermoso (*El Aquiles*, I vv. 615-22)

Para Deidamia (aunque también para Quirón y hasta para los cazadores) Aquiles es un ser inclasificable, que se mueve entre la monstruosidad y la hermosura, en cuyo carácter conviven los extremos: tosco pero de buenos modales, violento pero gentil, terrible pero dulce, airado pero amoroso. Es a partir de esta imposibilidad de clasificación, de la ruptura con el binarismo hombre-mujer que propone Tirso en su obra, y de frases como “si tan diverso me hallaste” o “en sola tu cara miro / dos rostros, uno y diversos”, que Aquiles se vuelve –en la versión moderna– ícono de la diferencia, de lo *queer* en tanto símbolo que abraza la diversidad sin pretender clasificación alguna⁷⁹. Por otra parte, hay momentos de interacción con Deidamia en que el discurso del Siglo de Oro, la ambigüedad generada por la situación, el hecho de que sea una mujer quien interprete a Aquiles, así como los referentes mitológicos que se manejan permiten establecer un

⁷⁹ Donell explica que “cross-dressing is a disorderly process through which societal and literary hierarchies are inverted” (187); en el caso de Tirso y de la versión moderna se podría decir incluso que dicho cambio de jerarquías persigue la ruptura de lo binario y lo monolítico en favor de la pluralidad y diversidad.

punto entre el Aquiles de Tirso y las personas transgénero en la actualidad, como puede verse en la escena VIII del acto segundo:

¿mas di, prima, te pesara,
ya que lo más hemos hecho,
si mi amor te ha satisfecho,
que en hombre me transformara?

(...)

¿Júpiter no puede hacer
que mi ser conforme al nombre?
Tiresias fué primero hombre
y después se vió mujer.

Haz cuenta, pues, que hombre soy. (*El Aquiles*, II vv. 807-10 y 813-17)

Al inicio de la obra, Quirón presenta a Aquiles temido por todos, aterrorizando a todo el que con él interactúa cuando anda libre por los bosques. Sin embargo, una vez vestido de mujer, también despierta sentimientos extremos; pero esta vez completamente opuestos al miedo y el terror, por lo que tanto Lisandro como Deidamia se sienten atraídos por ella: el primero porque la encuentra irresistible desde que llegó, y la segunda porque descubre en la Aquiles el recuerdo del monstruo hermoso que conoció en el bosque.

También, al inicio de la obra, Quirón le echa en cara a Aquiles que no sea capaz de poner sus habilidades y capacidades técnicas al servicio de un mejor comportamiento, de modo tal que evite sus “costumbres locas” (I v. 493), su “cruel naturaleza” (I v. 497).

Tetis, por su parte, una vez que Aquiles cede en vestirse de mujer para estar cerca de Deidamia, lo está corrigiendo continuamente para que se comporte de un modo adecuado en la corte y de esa forma no sea descubierto. Tanto en la guerra como en el gineceo, Aquiles está obligado a controlarse, a moderar sus pasiones, ya sean la furia o el Eros. Desde Homero mismo estas dos fuerzas son fundamentales en Aquiles, pues Odiseo, recordándole las palabras de Peleo, dice al héroe que debe aprender a refrenar su ira para evitar males mayores y para ello incluso Fénix le pone como ejemplo la historia de Meleagro (*Il. IX*). Por otra parte, es el afecto por su amigo Patroclo caído en la línea de batalla el que lo hace volver a la guerra y buscar, a toda costa, venganza. Tanto en Homero como en Tirso, en contextos varios –ya sea en el campo de batalla o en el ambiente doméstico– Aquiles prefiere la libertad absoluta, en la que sus pasiones (del signo que sean) puedan ser liberadas sin ningún tipo de filtro o represión. Por ello mismo, Aquiles se muestra como un inadaptado lo mismo en el campo de batalla que en el gineceo, lo mismo vestido de soldado que de mujer. Su tendencia natural es la anulación y negación de todo aparato de captura, de ahí que en plena libertad a Deidamia le parezca un monstruo inclasificable, indefinible. Es el Eros y la violencia en toda su monstruosidad, que prefiere el bosque extendido e irregular a la línea de batalla o a la corte.

El bosque (fundamental en el imaginario del jardín barroco) constituye, en muchas de las obras que en este estudio se analizan, el espacio tímótico por excelencia, en el que los impulsos humanos se encuentran en toda su libertad, en que el hombre da paso a todo

su moralismo salvaje⁸⁰. Esa idea barroca del bosque/jardín como espacio indefinido, diverso, irregular, inclasificable, salvaje, pasional –que la encontramos en las piezas de Calderón sobre Circe y Aquiles, pero que también está en las obras sobre Medea– en la versión moderna a partir de la obra de Tirso se encarna, al cierre de la misma, en la idea del deseo como algo indecible, difícil de conceptualizar (“ni siquiera podría decir qué deseo conseguir realmente”, “el alma desea algo que no puede expresar, aunque adivina lo que quiere y lo insinúa enigmáticamente” Rodríguez-Claro 31), en el que la naturaleza no se mueve por fáciles clasificaciones binarias o antagónicas (“como híbrido, mi sola existencia desafía la idea de lo binario” Rodríguez-Claro 31). Lo tímótico guarda en sí el secreto, lo indecible, lo no vendible, muchas veces de difícil comprensión hasta para el propio ser humano que desea y siente. El bosque del inicio de la pieza de Tirso se va interiorizando, tanto en la obra del Siglo de Oro como en su versión moderna, hasta volverse discurso *queer*, de la diferencia, del deseo en el que se mezclan referencias populares contemporáneas, teoría, versos de 1700 y discurso confesional. Lo *queer* viene a ser en estas obras encarnación de lo no domesticable, del moralismo salvaje, de lo monstruoso, de la hibridez. En ellas se va del espacio natural extendido que prefiere Aquiles para habitar al inicio de la representación, al desajuste de lo binario, a la idea de

⁸⁰ José A. Madrigal (15-17) explica las implicaciones etimológicas y sociológicas a partir de las definiciones de la época sobre el término “salvaje”, su relación con silva (bosque) y el reflejo de los instintos primarios del ser humano. La ejemplificación que da Madrigal sobre Aquiles en tanto salvaje y ser que se mueve por sus instintos y “su relación con el mundo animal, instintivo e irracional” (Madrigal 18) puede relacionarse directamente con el concepto de “moralismo salvaje” de Alberto Moreiras y establece una conexión entre la literatura del Siglo de Oro y la teoría que aquí se utiliza. Madrigal llega a definirlo como “naturaleza salvaje” (21, 24).

pansexualidad que, como el monte, “significa apertura y expansión hacia todo” (Rodríguez-Claro 31). Esta interiorización del paisaje en Tirso y en la versión moderna es equivalente a la conceptualización del espacio en *Tebas Land* de Sergio Blanco⁸¹.

En la escena VIII del segundo acto Aquiles propone a Deidamia una representación amorosa en la que él haga de hombre y ella de dama. En este continuo enmascaramiento de identidades que incluye la ruptura doble de la ilusión escénica⁸², Aquiles parece, a lo largo de la obra, participar de una transformación que él terminará reconociendo: a causa de la propia ambigüedad de la situación, Aquiles pasa de despreciar los vestidos de mujer a reconocerlos como un medio que lo afectan y lo influyen en su sensibilidad, a la vez que le permiten acercarse a Deidamia. Poco después de sentir vergüenza al llevar atuendos femeninos reconoce, sin embargo, que “los efectos del vestido / me pegan su liviandad” (II, vv. 153-54). La simulación, el travestismo, lo femenino se vuelven un medio de encauzar su deseo. Es a partir de la ilusión escénica, del juego de la representación, del simulacro, de la mimesis, que Aquiles logra decir su verdad en escena:

si me tienes amor,
sigas, Princesa, mi humor;

⁸¹ Blanco, como se podrá ver mucho mejor en el capítulo IV, conceptualiza lo que él llama *Tebas Land* como un espacio interior tímico en el que las fronteras son difíciles de establecer entre una pasión y otra.

⁸² La primera ruptura podría señalarse en el hecho de que el espectador, desde la entrada, sabe que Aquiles es representado por una mujer y, aunque ello pueda encauzarse dentro de la representación, puede, frecuentemente, hacer que el espectador concientice que está presenciando algo representado. La segunda ruptura tiene que ver con el teatro dentro del teatro cuando, en la escena VIII del segundo acto, Aquiles propone a Deidamia jugar a la representación de una escena de enamorados, en el que él se le declara a ella.

solas estamos, yo he puesto
los ojos en ti de suerte
que, como si varón fuera,
no sufro que otro te quiera,
porque mi vida es quererte.
Supón que no soy mujer,
sino un hombre que te adora,
ama, cela, riñe, llora,
podremos entretener
el tiempo así, y yo quedar
satisfecha en este empleo,
que extrañamente deseo
saber si sé enamorar.
Finge que mi dama eres
y yo tu galán. (*El Aquiles*, II vv. 644-59)

En este preciso momento de la obra tenemos a una actriz mujer representando a un hombre (Aquiles) que representa a una mujer (Nereida) que está jugando a ser un hombre (Aquiles). A partir de esta continua suplantación de identidades, de esta representación de la representación de la representación, Aquiles llega a confesar la verdad de su amor. Es así que “Aquiles, who adopts at least three personae in the course of the play, best exemplifies the enigmas involved in defining an identity” (DiPuccio

109). La intensidad de las palabras de Aquiles llega a nivel tal que Deidamia lo detiene porque “parece que va esto de veras”. “¿Luego esto de burlas es?”, pregunta Aquiles. “¿[N]o jugábamos?”, replica Deidamia pues, a través de un ambiguo juego escénico, la verdad se abre paso. Es en este sentido que tanto Tirso como Calderón y demás dramaturgos que tratan este episodio de la vida de Aquiles consiguen cuestionar las ideas platónicas sobre la mimesis. Para Platón no hay verdad en la mimesis pues, si la mimesis consiste en una copia de la realidad, y la realidad es la copia del mundo de las ideas, entonces la mimesis es una copia de una copia y eso le resta valor y veracidad⁸³. Sin embargo, lo que los dramaturgos barrocos están proponiendo en este caso es todo lo contrario: la representación y el simulacro, el continuo enmascaramiento para poder llegar a la verdad, a lo timótico, al reconocimiento y conocimiento de uno mismo. Por ello la princesa habla de “copias que amor ingenioso / creyó eternizar con fuego” (II vv. 877-78). Deidamia descubre en Aquiles-mujer la copia del que ama:

retratada
miro en tu rostro y presencia
la de un hombre cuya copia
eres y me hechizó á mí

⁸³ Platón habla de la mimesis como una copia de la copia en el libro X, a partir de la sección 595a de su obra *República*. Para Platón la poesía imitativa está alejada de la verdad. El mundo “real”, según explica, es ya una copia del mundo de las ideas, de ahí que el arte, al copiar la “realidad”, se vuelve una copia de una copia y, por ello mismo, no es en absoluto fiel, verdadero ni confiable. De este modo, Platón dice a través de Sócrates: “parece que estamos razonablemente de acuerdo en que el imitador no conoce nada digno de mención en lo tocante a aquello que imita, sino que la imitación es como un juego que no debe ser tomado en serio; y los que se abocan a la poesía trágica, sea en yambos o en metro épico, son todos imitadores como los que más” (Platón 468).

no ha mucho. (*El Aquiles*, II vv. 685-89)

Aquiles-Nereida establece una separación entre obligaciones familiares y Eros, entre el modo de honrar a los padres y la independencia y libertad natural del alma. Por ello no considera que Deidamia tenga que casarse o amar a quien su padre le imponga:

engañaste, Deidamia,
que sólo engendran los cuerpos,
los padres, las almas no,
que Dios las infunde en ellos,
y no siendo el hombre causa
del alma, pues no es su efecto,
no tiene jurisdicción
sobre ella, si no es el cielo. (*El Aquiles*, II vv. 923-30)

A partir de la división del alma y el cuerpo como dos entidades distintas, Aquiles argumenta que Deidamia no tiene que restringir el alma, cuya naturaleza es divina, a cuestiones terrenales. Hay, para Tirso, una relación fundamental entre amor, voluntad y alma⁸⁴, por lo que establece una relación directa entre amor y deseo (en el sentido latino de *voluptas*):

⁸⁴ Una idea semejante encontramos en *Amor y celos hacen discretos* del mismo dramaturgo, donde se lee “es potencia del alma la voluntad” (I, vv. 97-98). En la misma obra se hace referencia a “la tirana voluntad, / que vuestra alma tiene presa” (III, vv. 203-204). En *La mejor espigada* se lee: “robada me lleve / el alma, y la voluntad / alguna oculta deidad” (II), lo cual relaciona la idea de *daimon*, de ser poseído por el deseo o por “alguna oculta deidad” como afirma Tirso *i.e.*, por Venus o por Eros, tal y como lo vemos en la tragedia griega y en la literatura grecolatina en general. Para una exhaustiva relación entre *daimon*,

Amor de la voluntad
es acto, cuando es perfecto;
la voluntad es potencia
del alma, que es su sujeto.
El padre no engendra al alma,
pues la crían dioses, luego
fuera estará del dominio
de tu padre; y según esto,
no tienes obligación
de sujetar á decretos
humanos lo que al divino
pertenece de derecho. (*El Aquiles*, II vv. 931-42)

De esta forma, Aquiles se opone a la idea tradicional de matrimonio y se inclina más por la *voluptas*, por su rapto inmediato reflejado en un amor o deseo a primera vista, que arrastra al alma⁸⁵. Deidamia, desde que decidió regresar a palacio, se ha negado a esa

catarsis y posesión en la antigüedad grecolatina y en el pensamiento cristiano, véase “Catharsis as Exorcism: Aristotle, Tragedy, and Religio-Poetic Liminality” de Hilaire y Craig Kallendorf.

⁸⁵ En otra de sus obras, Tirso explica mucho más detenidamente esta relación entre alma, deseo y Eros: “Formada la intelección, / la voluntad, que es quien rige / todo el hombre, como reina, / o la reprueba o elige. / Destas dos operaciones, / la primera se divide / desotra, por ser corpórea: / la que en los ojos asiste, / en un instante retrata / lo que la mandan que mire, / volviendo con las especies / que de lo que vió se siguen. / Si el objeto que miró / era hermoso, apetecible / y conformidad de estrellas / causan a que se le incline / el natural apetito / que está en la concupiscible, / al momento lo desea, / si estorbos no se lo impiden. / La voluntad, que del alma / es potencia noble y libre, / viendo espiritualizada / la imagen con que la sirven, / produce luego el amor, / sin que los astros la obliguen, / con la apariencia del bien, / que es el objeto que sigue; / y a este tal, cuando a ella llega, / haciendo que la apadrine / el apetito animal / con cartas de favor, rinde / privilegios voluntarios, / si no es que constante y firme / el albedrío se oponga; /

señal del deseo que siente, pues ha decidido cumplir con su deber de hija y obedecer a su padre. Pero Aquiles comienza la obra rompiendo con todo vínculo familiar que le impida una realización plena de su *voluptas*. La *voluptas* daimónica y timótica en él va en contra de todos los intereses económicos, de cualquier tipo de equivalencia. Su deseo encarna, entonces, lo no vendible⁸⁶, lo único que para Aquiles merece la pena, opuesto al matrimonio en que medie cualquier otro propósito que no sea el deseo por sí mismo, lo timótico. Si cede a vestirse de mujer es justamente por seguir el impulso erótico; quien quiere evitar que él vaya a la guerra es su madre, no él. Cuando de voluntad se trata, ya sea para violencia o deseo, Aquiles no escatima en acciones; de ahí que en Tirso se vuelva una representación del deseo, en sus diversas formas, liberado, enfrentado a veces

que el sabio siempre resiste. / Como el alma y sus potencias / tienen acciones sutiles / por ser espirituales, / sin que tiempo necesiten, / obran/ instantáneamente; / y así el amor que las sigue, / puede, según más o menos / es su objeto apetecible, / amar aprisa o despacio; / y quien esto contradice, / ni sabe filosofar, / ni por sabio ha de admitirse. / De modo, que si al instante / que vos vuestra dama vestes, / la amastes, es porque en ella / vinieron a un tiempo a unirse / influencias de los cielos, / simpatías apacibles, / fascinación amorosa, / y proporciones felices. / No han hecho menor efeto / en ella, si he de regirme / por sus pulsos, que pregonan / las prendas que en vos compiten / con las del que se os o pone; / pues, desde que os vió, anda triste, / con Don Gaspar intratable, / y con vos menos terrible” (*El amor médico*, V, vv. 221-284). También en Lope de Vega su Medea expresa que “en siendo resistida / se aumenta la voluntad” (vv. 1386-87).

⁸⁶ En el acto XIX de *La Celestina* (una obra llena de intereses oscuros y de trueques económicos donde todo parece tener un precio, sin embargo) uno de sus protagonistas, en un momento de confesión y sinceridad, dice: “CALISTO. No hay otra colación para mí sino tener tu cuerpo y belleza en mi poder. Comer y beber, dondequiera se da por dinero, en cada tiempo se puede haber y cualquiera lo puede alcanzar. Pero lo no vendible, lo que en toda la tierra no hay igual que en este huerto, ¿cómo mandas que se me pase ningún momento que no goce?” En *La Celestina* es también el huerto, el jardín, el espacio natural (como en Calderón y Tirso) el lugar en que los impulsos timóticos se expresan con mayor amplitud. “Lo no vendible, lo que en toda la tierra no hay igual que en este huerto” de Calisto puede muy bien relacionarse con esa independencia entre alma y mundo que argumenta Aquiles, en que el impulso y el deseo anulan. Desestiman todo tipo de trueque, de intercambio o interés económico; solo le importa la voluntad impulsada por el Eros.

a la disciplina de la milicia o de la corte, pero buscando siempre la disidencia, la liberación, la expansión descontrolada.

En medio de su vacilación y de la incertidumbre, Deidamia se pregunta “¿qué he de hacer?”, “¿es esto verdad o juego?”, pues la hermana de Aquiles, su prima, le recuerda, hasta cuando habla, al “monstruo elocuente y bello” que se encontró en medio del monte. Una vez que Aquiles se presenta ante ella vestido de hombre no rompe, sin embargo, la ilusión y la ambigüedad. Se reconoce un poco Nereida: es él y su hermana a la vez, y al ser interrogado por su amada, responde que “tu Aquiles soy”, pero también “Nereida soy”, “uno y otro”, de modo que Deidamia reconoce que “en sola tu cara miro / dos rostros, uno y diversos” –frase que permite, en la versión moderna, hablar de la diversidad sexual a partir de la propia ambigüedad con la que juega el texto barroco, incluso después de revelada la identidad de Aquiles-Nereida.

En el último acto se establece un paralelo entre Aquiles y Hércules⁸⁷, pues también este héroe tuvo su episodio en el reino de Ónfale en Lidia en el que, vestido de mujer, hilaba en una rueca. Ulises y Diomedes, en su artimaña por descubrir a Aquiles entre las doncellas de la corte, llevan a una cautiva cantante que entona una melodía sobre el travestismo de Hércules. La reacción de Aquiles es furibunda, porque considera que alguien canta acerca de semejante tema para criticar su comportamiento. Justo antes de

⁸⁷ Este episodio cantado de la pieza bien podría considerarse paralelo y equivalente a la función que tiene el episodio sobre Meleagro que cuenta Fénix en *Iliada* IX, al que ya se ha hecho referencia. El pasaje sobre Hércules es también referido por Calderón cuando Aquiles decide ir a la guerra, dejar que Deidamia se case con otro y así colgar sus vestidos de mujer junto a la rueca de Hércules en el templo de Venus (Calderón 278).

que se escuche la voz cantando, Aquiles erige una defensa de sus acciones en palacio a partir de su experiencia personal que se opone a las reiteradas veces en que se asume como vileza y degeneración el que un hombre se vista de mujer:

si de mujer disfrazado
vengo esposa á poseer
lo que de hombre he de perder,
mujer mi dicha me nombre,
pues nunca he sido más hombre
que después que soy mujer. (*El Aquiles*, III vv. 205-210)

La introducción de la metamorfosis a través de Garbón en medio de una escena cómica sirve como inicio de uno de los subtemas fundamentales de la obra en el que Aquiles se transforma de bestia temida a hermosa doncella. Aquiles barroco demuestra que se puede ser ambiguo, de rostro femenino y a la vez el mejor guerrero⁸⁸. Asume su experiencia femenina como necesaria metamorfosis:

Hércules hiló vestido
de mujer, mas no perdió
por eso la eterna fama
que le da nombre de dios,

⁸⁸ También en Homero la belleza masculina a veces se relaciona con lo femenino. En Tirso la apariencia femenina de Aquiles permite que pueda pasar por mujer. Él mismo reconoce que su naturaleza humana tiene atributos de ambos sexos: “en la cara soy mujer / y en todo esotro soy hombre”. Como explican Hesse y McCrary, “by nature he can just as readily be a woman as a man” (144).

ni yo perderé la mía
sí, como su imagen soy
en el ánimo y esfuerzo,
lo intento ser en su amor,
pues los dioses autorizan
mi amante transformación. (*El Aquiles*, III vv. 327-36)

Lo que hace salir de palacio a Aquiles no es en sí la milicia (a diferencia de Calderón), sino las ganas de violencia, de guerra, como repite una y otra vez, pues entre el Eros desenfrenado y la violencia incontenible se mueve, desde su entrada en escena, durante toda la obra. Tanto es así que, al salir ante los demás y ser visto por Ulises por primera vez, cuando aún lleva vestidos femeninos, el de Ítaca le reconoce porque “el pecho le alborotó / el bélico son que oyó; / toda el alma le estoy viendo.”⁸⁹ Es un impulso tímótico también el que desajusta a Aquiles hacia la guerra. Es un asunto del alma, como lo era su amor por Deidamia. Aquiles, en medio de esos impulsos, suele verse rodeado o amenazado por ciertas formas sociales que pretenden domesticarlos: ya sea el matrimonio (en el caso de su deseo desenfrenado por Deidamia) o la industria bélica (en el caso de su violencia). Pero tanto en Homero como en Tirso vemos cómo el héroe escapa a ese sistema de control de lo tímótico y se encamina a nuevas formas del deseo y la violencia. Por ello no parece cierto que en el Aquiles de Tirso “la aspereza de su

⁸⁹ La relación entre plasticidad y alma, entre mirada y espíritu aparece también en Calderón, cuando Aquiles ve por primera vez a Deidamia y su belleza física es el vínculo que lo lleva a ver su alma.

carácter va reduciéndose paulatinamente hasta convertirse en un ser civilizado que logra integrarse a la posición correspondiente” (Madrigal 20), sino que Aquiles, al pasar del aislamiento y la selva a los espacios sociales,⁹⁰ se enfrenta a la dura tarea de hacer lidiar su naturaleza instintiva en medio de espacios de control: ese es su dilema y queda en suspensión al final de la obra⁹¹. A Aquiles, en Tirso, siempre le es fácil decidir cuando se trata de seguir sus instintos y sus impulsos, pero al final de la obra lo que se le impone es escoger entre el Eros y la violencia, entre Policena y Héctor, y eso lo deja en total suspensión –porque sería, entonces, negar, matar una parte de su naturaleza tímótica. Esa división entre deseo y honor que Aquiles mismo refleja a partir de la sociedad en la que se mueve es puesta en cuestionamiento por parte de su naturaleza híbrida y de su tendencia natural a lo instintivo. En dicha indecisión, que bien podría ser entendida como tímótica en el sentido homérico, Aquiles en Tirso se erige en contra de las divisiones entre las pasiones como supuestamente masculinas y femeninas u honorables y viles⁹².

⁹⁰ Efectivamente, la obra de Tirso habla del aprendizaje de Aquiles y del paso de su aislamiento a convertirse en un ser social. En palabras de E. W. Hesse y W. C. McCrary, se trata de “the serious theme of the transformation of Achilles from a child of nature into a whole man and his integration into society” (138), pero dicha conversión no es para nada simple ni evidencia una sumisión del héroe a las exigencias del estado sino más bien todo lo contrario, pues en él persiste su naturaleza instintiva y sus impulsos que lo llevan a cuestionar los límites establecidos.

⁹¹ Con respecto a esa suspensión, DiPuccio explica que “Aquiles, however, remains physically and emotionally trapped between the two possibilities (...). Flanked on one side by a character primarily associated with war, and on the other by a character principally linked to love, Aquiles must decide if the lover in him should flirt with the Trojan women or if the conscript inside should fight with the Trojan men. Aquiles never does decide; the curtain falls on the dazed hero wondering what to do next” (113-114).

⁹² Un lugar común en estas obras es calificar como vil, deshonoroso y bajo lo femenino, a lo cual se suele vincular el deseo, el amor, las pasiones eróticas. Ello ya está presente en los parlamentos de Héctor en *Ilíada* XXII.

Aunque Madrigal insiste en las diferencias entre el salvaje cristianizado y el uso de Aquiles por parte de Tirso más cercano al paganismo⁹³, su intento de lectura civilizatoria del personaje lo conduce a un comunitarismo, al sentido de comunidad social que define en general al cristianismo, por lo que su lectura del Aquiles de Tirso lo lleva a lo comunitario sin el dios cristiano (a un cristianismo sin dios si se quiere), pero a las leyes de la comunidad al fin y al cabo. Para ello Madrigal llega a oponerse y a desestimar el final de la obra al no ajustarse a su interpretación y a lo que él define como “tercera fase”, es decir, a una “nueva vida y su responsabilidad de héroe nacional de Grecia” (Madrigal 25). Sin embargo, esta parte de la obra que el crítico llega a definir como “falla de Tirso” o “*peccata minuta*” o “desengaño para el lector” (Madrigal 25) lo lleva a decir, con razón, que “ponen en duda la veracidad de la completa metamorfosis del protagonista”, pues es cierto que no hay tal transformación de Aquiles en un ser integrado socialmente o en “un individuo completo” (Madrigal 23); más bien se trata de todo lo contrario, de la simultánea asunción en el personaje de lo uno y lo opuesto, de lo femenino y masculino, de lo salvaje y lo refinado, del Eros y la violencia, de lo instintivo y lo racional en un mundo que intenta separar lo uno de lo otro y que en Aquiles, desde el inicio de la obra, se dan de manera integrada, inseparable, unida, lo cual hace que

⁹³ Madrigal dice que esta es una “obra mitológica y no cristiana” (22), que Tirso “dramatiza un tema de índole pagano” (25) y que hay “ausencia de un motivo religioso en su transmutación” (25), lo cual no es del todo cierto si se entiende que el dios Marte, según el propio crítico, representa “la guerra y la responsabilidad” (19). Esta interpretación sobre Marte, con la que tampoco coincidimos completamente, Madrigal la toma de E. W. Hesse y W. C. McCrary. De todas formas, al ser Marte una representación divina, evidencia que en Madrigal, aunque no se trate del dios cristiano, sí hay una instancia que llama al orden y a lo comunitario.

desencaje en cualquier intento de polarización de su naturaleza plural. La anunciada “transmutación final” (Madrigal 23), su “metamorfosis total” (Madrigal 22) en su supuesto “proceso evolutivo” (Madrigal 19) nunca llega, no al menos del modo en que la interpreta Madrigal. Su tragedia está en la suspensión de cualquier concepto que pueda capturarlo, al menos de la manera en que se pretende; de ahí que sirva como referente para hablar de lo *queer* como zona de posibilidad y metamorfosis continua, así como de resistencia a la definición y al binarismo. Tal y como apuntan Hesse y McCrary, “in his progression toward integration Achilles stands between the manly world of Ulysses and the Trojan War, and the feminine world of passivity and restraint of Thetis and Deidamia. He is related to both worlds” (145), pero al mismo tiempo huye de las formas de control que esas formas binarias e institucionalizadas cultivan.

En la escena VIII del tercer acto aparece Deidamia vestida de hombre. Deidamia, como Aquiles en un principio, decide entonces dejarse llevar por su impulso, los celos y su deseo, y sale detrás de Aquiles. Si Aquiles estuvo rodeado antes de un entorno femenino en la corte de Licomedes, ella en el campo de batalla está “entre tanta gente armada, / tanta lanza, tanto acero”. Galoppe interpreta el enfrentamiento de Aquiles con el espejo en la tercera jornada como evidencia del ámbito simbólico lacaniano, que es “el ámbito de la Ley que regula el deseo” (136), el “de la cultura y de las relaciones mediadas por el tercer término” (136), por lo que la emergencia de Aquiles en “héroe” significa que “reprime su deseo y se somete a la Ley” (136). Sin embargo, aun viéndolo así, ese sometimiento a la ley en Aquiles apenas dura hasta llegar ante Policena, que

vuelve a despertar su deseo ante los muros de Troya. Por otra parte, tanto la posibilidad del matrimonio como la de la guerra en tanto empresa de estado, son formas de lo que Galoppe entiende como sometimiento a la ley. A la vez que –como ser infrapolítico– Aquiles tiene que lidiar con esas formas de lo político, su naturaleza salvaje busca o tiende de manera instintiva a modos continuos que las trasgreden.

Una vez que Aquiles está en el campo de batalla, se fusionan nuevamente en él beligerancia y erotismo, pues ha ido a pelear y al mismo tiempo se deja llevar por su deseo hacia Policena, la hermana de Héctor. Aquiles dice a Licomedes que es el esposo de Deidamia, pero ello es por haber gozado con ella sin haberse casado oficialmente. No ha habido matrimonio legal entre ellos, sino consumación de un deseo. Sin embargo Aquiles, que es la encarnación de la ira y la *voluptas* constantes, sigue dejándose llevar por sus instintos. Por eso al ver a la princesa troyana no lo piensa ni un segundo; no se pregunta, como Policena al sentir celos, ¿qué he de hacer? Esa duda tímida ante una situación límite (que vemos en Héctor, Odiseo, Diomedes, Medea, además de ser un tópico esencial en la comedia áurea) no existe al menos en el Aquiles de Tirso: una vez que el furor o el deseo lo invaden, Aquiles se entrega a él, sin vacilación alguna.

La ampliación en la Jornada I de la versión moderna, tomada de *El médico amor* III, V (también de Tirso de Molina), viene a insistir en la relación establecida en *El Aquiles* entre deseo, amor y alma, pero también profundiza en una polaridad del Eros que está presente a lo largo de la obra: por una parte está una especie de amor institucionalizado, representado por el matrimonio que exige una continuidad y una

constancia al parecer ausente de la naturaleza impulsiva humana en general; y por otro el deseo representado por Aquiles, voluble, que a veces dura poco, que se deja llevar por el momento y que no pretende perpetuarse más allá de su intensidad y de la potencia que lo anima. Deidamia exige a Aquiles el tipo de amor institucionalizado, aunque al mismo tiempo ha sentido el impulso de entregarse a él, al extremo de ir en contra de su compromiso con Lisandro. La canción previa a la introducción de los parlamentos de *El amor médico* habla de “the one that I want”, reduciendo el deseo a una sola persona, en el caso de Deidamia. Pero Aquiles, por mucho que haya jurado a la joven mantener su amor, al llegar a Troya cae rendido otra vez ante el nuevo objeto de su deseo, la princesa troyana Policena que lo observa y le habla desde los muros de Ilión. Aquiles, entonces, representa esa volubilidad del deseo, cambiante, siempre abierto a una nueva conquista, a no limitarse a un solo cuerpo, opuesto al control social del cuerpo y el deseo a través de la monogamia y el matrimonio⁹⁴. Aquiles dice a Licomedes y a Deidamia que él es el esposo de la joven, pero lo cierto es que (aunque en otras obras y en el texto latino de Salustio sí se celebra la boda a última hora) en Tirso no hay, oficialmente, un casamiento. El amor entre Aquiles y Deidamia ha tenido lugar al margen de todas las costumbres y la moral establecida.

⁹⁴ La recreación que hace el propio Tirso en *El burlador de Sevilla* de un hombre (Don Juan) que hace caso amiso del matrimonio como institución de control social del deseo se relaciona con la figura del Aquiles tirsiano. Por su parte y como veremos más adelante, Monroy y Silva en *El caballero dama* propone a Deidamia, una mujer y princesa por demás, como figura donjuanesca.

Justo antes de la entrada de Aquiles en la Jornada II de la versión moderna, se escuchan una serie de chistes donde se enfatizan el estereotipo y el binarismo. Son chistes sobre género, orientación sexual, feminismo, sexismo en los que se usan las oposiciones hombre vs. mujer y heterosexual vs. homosexual. Uno de los actores hombres que va diciendo estos chistes ya lleva, sin embargo, pantalón militar y tacones; por lo que esta exacerbación de la división genérica tradicional se usa, por contraste, para introducir a Aquiles, el guerrero por excelencia, el más violento y temible, vestido como una mujer. Con estos contrastes se inicia el proceso de metamorfosis, difuminación y ambigüedad de la figura de Aquiles en la pieza.

La puesta moderna comienza a ser permeada por textos teóricos o frases populares o chistes o experiencias personales que indican ciertos y continuos paralelos con el tiempo presente, con la sociedad y la diversidad en el siglo XXI, hasta que al final ese discurso que mezcla teoría, deseo, cotidianidad, primera persona y confesión se expande y se amplía, tomando el lugar principal de la obra e intercalándose con versos de la pieza de Tirso que insisten en la idea de la diversidad sexual. Tanto en Tirso como en la versión de 2015, la parodia de género, como la llama Judith Butler, expone “que la idea original sobre la que se articula el género es una imitación sin un origen” (Butler 269). Ambas piezas usan este “desplazamiento permanente” para conformar “una fluidez de identidades” en la que “la multiplicación paródica impide a la cultura hegemónica y a su crítica confirmar la existencia de identidades de género esencialistas o naturalizadas” (Butler 269).

Como se verá a continuación, Calderón propone un acercamiento a Aquiles desde una perspectiva más lineal, en la que los sentidos, la naturaleza y el alma se entrelazan. Mientras Tirso busca en la violencia y el deseo de su protagonista modos de trasgredir las formas comunitarias de control, Calderón persigue encontrar un equilibrio entre violencia y militancia, a igual que entre deseo y matrimonio.

Table 1. Estructura de las dos versiones de *El Aquiles*

Estructura de la obra	Obra de Tirso	Versión moderna de Íñigo Rodríguez-Claro y Carlota Gabiño
Parte: Tirso / Moderna ⁹⁵	Descripción	Descripción
Prólogo	(Parte que no aparece en Tirso de Molina)	Presentación de los diversos niveles discursivos: teórico, mitológico, popular y argumental. Yuxtaposición y simultaneidad de los mismos. Aquiles como centro de la obra. Usos de discursos homéricos y platónicos.
Acto primero / Primera jornada	<p>Escena I-V: Ulises intenta evadir el compromiso moral de ir a la guerra de Troya hasta que no le queda más remedio que ir, obligado por Palamedes.</p> <p>Escena VI-XIV: Aquiles escoge vivir en plena libertad sin rendir cuentas ni a Quirón ni a su madre. Encuentro con Deidamia. Esta es llevada de regreso a palacio por Quirón. Aquiles quiere verla y Tetis aprovecha la pasión del joven para, con un plan que queda en suspenso, librarlo de ir a la guerra.</p>	<p>- (Se omite lo relacionado con la locura de Ulises)</p> <p>- Aquiles escoge vivir en plena libertad sin rendir cuentas ni a Quirón ni a su madre. Encuentro con Deidamia. Esta es llevada de regreso a palacio por Quirón. Aquiles quiere verla y Tetis aprovecha la pasión del joven para, con un plan que queda en suspenso, librarlo de ir a la guerra. (Episodio equivalente a las escenas VI-XIV del primer acto de Tirso)</p> <p>- Se intercalan conceptos sobre la relación y el deseo sexual en medio de los diálogos y la acción.</p> <p>- La jornada concluye con un debate entre las tres Deidamias sobre la relación entre alma, deseo y Eros. Esta ampliación es tomada de otra obra de Tirso, <i>El amor médico</i>, acto III, escena V.</p>

⁹⁵ Como se indica, en la primera columna, a la izquierda ponemos el nombre de la sección en la obra de Tirso y a la derecha el nombre de la sección en la versión moderna. De este modo, la segunda columna recoge lo que sucede en la obra de Tirso y la tercera lo que sucede, de forma paralela, en la versión moderna.

Table 1 continued

Estructura de la obra	Obra de Tirso	Versión moderna de Íñigo Rodríguez-Claro y Carlota Gabiño
Parte: Tirso / Moderna	Descripción	Descripción
<p>Acto tercero / Tercera jornada</p>	<p>Escena I: Lisandro está celoso por Deidamia y deseoso de estar con Aquiles, a quien cree mujer.</p> <p>Escena II-VII: Aquiles desvela su amor a Deidamia y oculta su identidad de los demás hasta que es descubierto por Ulises y Diomedes que llegan a buscarlo haciéndose pasar por mercaderes.</p> <p>Escena VIII-XII: Deidamia, vestida de soldado, llega a Troya arrastrada por su amor y los celos, y presencia a Aquiles que queda prendado por la troyana Policena. Al ser desafiado por Héctor, Aquiles queda entre las dos opciones que encarnan sus principales impulsos: la violencia y el deseo.</p>	<p>- (Se omiten las siguientes apariciones de Lisandro, así como el descubrimiento de Aquiles por parte de Ulises y Diomedes. También se omite la ida a la guerra y el travestismo en soldado de Deidamia.)</p> <p>- Frente al público, cada actor habla en forma de confesión sobre el descubrimiento de su sexualidad y del deseo. En general los discursos están escritos en primera persona y mezclan en ellos conceptos de la teoría <i>queer</i>.</p> <p>- Mientras el discurso contemporáneo mezclado con la teoría gana espacio, se intercalan entre estas amplias confesiones monologadas pasajes sobre la diversidad tomados de la obra de Tirso.</p>

2.3 Aquiles en el funesto teatro de los afectos

En *El monstruo de los jardines* de Calderón de la Barca encontramos otra versión barroca del episodio de Aquiles en el reino de Licomedes. A diferencia de Tirso, Calderón presenta a un Aquiles prisionero, que no conoce la luz ni ha visto nunca el cielo, que sabe del mundo a través de las palabras y no de las cosas directamente. Dicho Aquiles encerrado, que repite una y otra vez “¡Ay mísero de mí! ¡Ay infelice!” (Calderón 149), se relaciona con el Segismundo prisionero en la torre de *La vida es sueño*⁹⁶. El Aquiles de Tirso se enfrenta directamente, desde su aparición en escena, contra todo tipo de captura familiar o educativa, y opta sin vacilación por su naturaleza tímótica, al menos cuando no hay contradicción en los diversos objetos de su deseo o furia⁹⁷. Pero en Calderón Aquiles teme a las represalias que pueda tener la diosa que lo tiene encerrado, con la que no sabe (en principio) ni qué parentesco le une. Mientras en Tirso Aquiles ha sido criado al aire libre, en medio de los bosques y salvajemente, el de Calderón ha sido sometido a una tiránica disciplina, a carecer de prácticamente todo, a vivir en tinieblas. Aquiles se asoma por primera vez al mundo, al escuchar el canto de las damas que acompañan a Deidamia. Al descubrir a la princesa dormida en medio del monte, Aquiles además ve por primera vez la tierra, el cielo, las flores, los árboles... Su descubrimiento de la naturaleza es paralelo al descubrimiento de las pasiones. Al ver a

⁹⁶ “Que Aquiles es un nuevo Segismundo está fuera de toda duda” (Rull 173).

⁹⁷ Al final de Tirso algunos autores (Galoppe) han interpretado el silencio final como indecisión del héroe que no sabe si asumir el reto de Héctor (guerra) o el de guante de Policena (amor), las dos fuerzas entre las que se ha movido hasta el momento, pero que ahora se dan por separado y lo obligan a optar.

Deidamia comienza a tener sensaciones, ansias, impulsos que no sabe cómo nombrar, para los que no tiene palabras, porque es la primera ocasión en que los siente. Esta serie de características del monstruo encerrado que ve por primera vez el mundo permiten relacionar a Aquiles con Frankenstein⁹⁸. Su madre Tetis, que es la diosa que ha tenido toda la vida encerrado a Aquiles en una gruta, tiene razones personales para querer ocultarlo del mundo: Aquiles nació de una violación, es hijo de la violencia y no del deseo. Para ocultar su deshonra, Tetis destruyó la población de la isla hasta dejarla casi desierta e inhóspita, con la excepción de un templo a Marte en la más alta cima del monte.

Que sean Marte y Venus las dos figuras tutoriales de la obra desde el comienzo evidencia la relación, en todos los niveles de la misma (argumental, alegórico, etcétera) que son la violencia y el deseo las dos fuerzas fundamentales de la comedia en cuestión. Marte y Venus constituyen, al mismo tiempo, la encarnación de las fuerzas naturales y de las pasiones humanas. Representan lo telúrico⁹⁹ y a la vez lo tímótico. Estas obras establecen una serie de paralelos entre el espacio físico y los impulsos humanos, algo

⁹⁸ El Aquiles de Calderón, como el personaje Mary Shelley, es considerado un monstruo, además de que ambos descubren el mundo, los olores, los colores, el entorno por primera vez, y muestran asombro y admiración.

⁹⁹ En Calderón (165) Venus se expresa a través de un terremoto y en Clua y Conejero (48) se le ve relacionada con la tormenta que permite a Paris escapar de la muerte a manos de Menelao. Tetis, además, en Calderón abre el peñasco, al final de la primera jornada, para salvar a Aquiles de todos los que lo buscan (Calderón 189). Al final de la obra, aparece la diosa madre del héroe otra vez cuando “ábrese el peñasco y vese a Tetis sobre un caballo marino, en ondas del mar” (Calderón 291). Si a ello, además, se le suma la representación del naufragio del comienzo, el terremoto, las partes cantadas y la música marcial que prepara Ulises, podemos imaginar una obra llena de colorido, efectos visuales y musicalidad.

que se hace extensivo también a *Tebas Land* de Sergio Blanco, a la novela de Reinaldo Arenas, a la playa en la obra de Rivera y a *Mojada* de Luis Alfaro, entre otras.

En Calderón encontramos una versión distinta del crecimiento y el aprendizaje de Aquiles, a quien le cuesta más tiempo enfrentarse a la tiranía familiar, al poder despótico que ha ejercido sobre él su progenitora. Aquiles teme a su madre; por esa razón regresa a la gruta, para evitar enfadarla (182). Pero una vez que ha descubierto el mundo y ha visto a Deidamia, decide romper, de forma radical, con la prisión impuesta por su progenitora (Calderón 191-94). Tetis no es, en esta versión, solo una madre preocupada por su hijo: la acosan el temor de su propia deshonra y por ello evita que sepan de Aquiles, quien es fruto de una violación. A su hijo la une una relación de amor-odio: en ella conviven las dos fuerzas fundamentales de la pieza que son representadas por las divinidades Venus y Marte. Detesta a su hijo y lo mantiene encerrado por ser efecto de la violencia ejercida sobre y contra ella, pero a su vez no puede evitar preocuparse por él¹⁰⁰; de modo que, una vez que le es imposible retener al Aquiles pasional y enamorado, intenta aprovechar la situación para mantenerlo alejado de la empresa bélica a la que supuestamente está destinado, para que así no muera tan joven. La prisión de Aquiles es una señal, en su madre, de la repulsión y el afecto que siente al mismo tiempo por él. En este sentido la figura de Tetis gana en complejidad psicológica y dramática en relación

¹⁰⁰ Así define la relación el propio Aquiles: “piadosa cruel / me amparas y me fuerzas, / que me crías y me afliges, / me halagas y me atormentas, / perdóneme tu respeto, / que aunque obedecerte quiera / mi voluntad, mi pasión / no quiere que te obedezca” (Calderón 193). Como se puede ver, hasta en el momento del enfrentamiento y de exigir sus derechos este Aquiles es mucho más comedido que el violento y más radical personaje de Tirso que comienza la obra rompiendo de forma definitiva con su educador y su madre.

con la pieza de Tirso y encarna, además, en su trato hacia Aquiles, la fusión de la violencia y el deseo de la que ella misma fue objeto al ser raptada por Peleo. A esta cadena de raptos y a la relación que había en ella de furia y Eros hace referencia Clua también en su obra (Clua y Conejero 16-17). Pero, sin dudas, esa mezcla de lo erótico y lo terrible también se da en el Aquiles colombiano de Fuentes y en el personaje autobiográfico de Arenas. En ese sentido, Tetis alcanza en Calderón una significación mucho mayor que en Tirso y que en Monroy y Silva, donde solo es aludida y no participa directamente.

Por otra parte, no encontramos en la pieza de Calderón el triángulo amoroso (al menos no de la misma manera) que aparece en Tirso y en Monroy y Silva. Lidoro nunca expresa interés sexual o amoroso por Astrea/Aquiles; más bien se mantiene todo el tiempo preocupado por Deidamia y por quien se le acerca. Aquiles, además, no juega con la fluidez genérica y la ambigüedad sexual que vemos en Tirso. Calderón expresa en su obra un amor claramente heterosexual pues, una vez que le confiesa a Deidamia que la ama y que es Aquiles, aparece en la próxima escena encontrándose con ella en medio del jardín en la noche vestido de galán. No hay en Calderón, al menos no con la misma intensidad, los juegos eróticos y cariñosos entre Aquiles y Deidamia mientras ambos están vestidos de mujer. No se juega con la ambigüedad sexual a los niveles que aparece en Tirso y Monroy y Silva. De ahí que Calderón prescindiera de la parte en que Aquiles y Deidamia representa una escena de declaración entre enamorados y nos presenta,

directamente, su declaración hablando de él en tercera persona¹⁰¹. Es este desplazamiento del sujeto lo que hace pensar a Deidamia que Aquiles /Astrea habla de otra persona cuando se le está declarando pues, justamente en ese momento, se acerca Lidoro. Pero a pesar de la confusión inicial, al final de la segunda jornada Deidamia sabe que Astrea es Aquiles y así aparece en la siguiente jornada vestido de hombre, en medio de la noche, visitando a la amada en el jardín. El interés calderoniano en el Eros toma otros derroteros en esta pieza, como se puede ver si se le compara con Tirso y Monroy y Silva, lo cual no significa que no haya un cuestionamiento de las relaciones eróticas y de los convencionalismos en la época¹⁰².

Calderón prioriza, más bien, un paralelismo en el recorrido de Lidoro y Aquiles que los asemeja y diferencia a la vez. Dicho recorrido tiene como eje fundamental la figura de Deidamia e intentar conseguir su amor. Nadie pone en cuestionamiento nunca el honor masculino de Lidoro, ni cuando está ocultando su identidad ni cuando la descubre. Siempre va vestido de hombre. Su preocupación tiene que ver con su posición social. Por eso, al haber naufragado (pasaje con el que comienza la obra) y haber perdido todos sus bienes en el mar, prefiere esconder quién es hasta que reciba los refuerzos

¹⁰¹ Las referencias que hace al teatro tienen que ver con su tiempo en la corte, al que llama “teatro funesto / donde mi primer amor / representó sus afectos” (Calderón 285). El Aquiles de Calderón, por tanto, relaciona lo funesto con los afectos y lo relega al espacio femenino una vez que decide marchar a Troya.

¹⁰² Hay, en Calderón, una crítica a los matrimonios en los que media la convención social y la obligación moral y no los sentimientos: Deidamia dice, al comienzo de la obra, no querer casarse con nadie, con ningún hombre, y considera a su padre un “tirano de mis deseos” por querer casarla contra su voluntad (Calderón 168); luego, al llegar Aquiles/Astrea, le confiesa que no quiere someterse al dominio de un hombre que no ha ganado primero sus afectos (Calderón 235). Por eso detesta la idea de que su padre quiera casarla y por último descubre el amor con Aquiles a quien finalmente es dada en compromiso (Calderón 292).

enviados por su padre para poder aparecer ante su amada Deidamia como corresponde a su condición de noble. La primera vez que Lidoro aparece frente a Deidamia en la pieza (segunda jornada) lo hace disfrazado y ocultando su identidad. Esto lo acerca a la nueva situación de Aquiles quien, a su vez, se viste de mujer para evitar ser reconocido.

Aunque de modos diferentes y con argumentos diversos, los dos personajes asumen otra identidad¹⁰³ con un mismo objetivo: ganar el amor de Deidamia. Lidoro lo hace para no aparecer ante Deidamia sin el rango que le corresponde por su clase social, y Aquiles lo hace para poder mantenerse al lado de Deidamia y no tener que marchar a la guerra.

Estas son las finalidades y los propósitos que mueven a cada uno.

Pero, aún vestido de galán ya en el acto tercero (o precisamente por ello), Aquiles tiene que esconderse, incluso mucho más, para no ser reconocido por Lidoro en medio del jardín. Lidoro ha descubierto, para entonces, que Deidamia tiene otro enamorado. Aquiles no se vuelve objeto de su deseo, sino más bien su rival. No se juega esta vez, como en Tirso, con el deseo y el enfrentamiento que hay en algunas escenas entre Aquiles y Lisandro (el tirsiano prometido de Deidamia). ¿Cuál es, entonces, la monstruosidad del Aquiles de Calderón? ¿En qué consiste exactamente? En un primer nivel, queda claro que Aquiles es considerado un monstruo por aparecer vestido con pieles, de forma primitiva, ante las damas de la corte, de ahí que al verlo con Deidamia en los brazos digan que la princesa es llevada por una fiera (Calderón 175). Pero su

¹⁰³ A ello debe sumarse que también Tetis ocultó su identidad a su propio hijo hasta que la revela al inicio de la segunda jornada y que Ulises se hace pasar por un mercader para lograr encontrar a Aquiles.

monstruosidad está también en su secreto, en el ocultamiento de su identidad, en la imposibilidad de poder reflejar, defender, expresar los deseos de su alma de una manera abierta y libre. No tuvo libertad en manos de su madre, quien lo mantuvo oculto y encerrado en una gruta hasta que, una vez fuera, tuvo que ocultarse nuevamente en ropas de mujer para evitar ir a la guerra, pero también para estar cerca del objeto de su deseo – aquella cuyo descubrimiento, para él, tiene que ver con el descubrimiento de lo sensorial, lo físico, la naturaleza, pero también con la contemplación del alma, con el Eros, con las pasiones¹⁰⁴. El acercamiento y la apertura de Aquiles al mundo lo conducen simultáneamente a la belleza de lo tangible y lo intangible. Tanto la gruta, el jardín, la noche como el disfraz de dama son en este Aquiles modos de silenciar, moderar, controlar sus pasiones y deseos; pero, a la vez, si no fuera por haber sido ocultado y encerrado en esa gruta, no hubiera conocido a Deidamia. De no ser por los vestidos de dama, no podría permanecer a su lado. Al mismo tiempo, el jardín representa el espacio abierto en el que puede encontrarse con Deidamia. Gracias a los arbustos del lugar, puede ocultarse de Lidoro. La noche que lo limita y oculta también le da la posibilidad de salir y acercarse a Deidamia con menos posibilidades de que lo atrapen. Es en este sentido que todos los elementos con los que se relaciona desde su propia madre y la cueva en que lo tenía sometido representan modos de control, pero también formas posibles de liberación que le permitan realizar su deseo. De ahí que, como

¹⁰⁴ Como explica Margaret Rich Greer, “the pressure is not toward spiritualizing the physical but, toward embodying and sensualizing the moral and abstract” (9).

explica Tatiana Alvarado Teodorika, en esta obra “el espacio pueda entenderse como lugar inconmensurable e infinito, pero también como lugar definido y limitado” (Calderón 65). Calderón, además, ha desplazado la acción de la isla de Esciros a la de Egnido (Cnido, actual Chipre), de donde procede la Venus famosa de Praxíteles. Este cambio de lugar, sin embargo, no impide que constantemente, en medio de una tormenta, un naufragio, subiendo la montaña, caminando por la selva, en palacio o en el jardín, se sienta la constante interacción entre civilización y naturaleza, y es entre estos dos polos donde se tiene que desarrollar el Aquiles de Calderón. Como se ha podido ver, en ambos polos –ya sea en la gruta, el jardín o el palacio– Aquiles se mueve entre la posibilidad de la libertad y la opresión de su deseo.

Mucho más que en Tirso y en Monroy y Silva, parece evidente que Calderón está interesado en el aprendizaje del joven Aquiles durante su crecimiento, en el modo en que se mueve y aprende a sobrevivir entre las fuerzas (muchas veces adversas) que le rodean. Aquiles, desde su nacimiento, siempre está en medio de energías –tanto naturales como ideológicas– con las que tiene que lidiar, entre las que tiene que aprender a crear una especie de balance. Otro paso hacia esa realización e integración se da cuando habla con Ulises en la tercera jornada y le descubre su identidad, además de buscar un modo de escapar con él hacia Troya, también a través del jardín y durante la noche.

Aquiles, por tanto, aprende que, en medio de los acontecimientos –ya sean catástrofes naturales o enfrentamientos personales, ya sea entre fuerzas telúricas o ideológicas– tiene que saber controlar, dominar su *thymós* de acuerdo a las

circunstancias en las que se encuentra. En esta obra Marte (que informa que la guerra no será ganada sin Aquiles) y Venus (que defiende el derecho del héroe también a entregarse al amor), representan divinidades que –al mismo tiempo que reflejan el poder de la naturaleza– también encarnan posturas ideológicas bien definidas. Aunque este Eros no está al extremo institucionalizado (como vemos en *Fieras afemina amor*, por ejemplo, del mismo dramaturgo) sí participa, junto al dios marcial, de la continua vecindad que se da en la obra entre cosmos y sociedad, entre universo e ideología, entre naturaleza y artificio. A la búsqueda del equilibrio entre ambas partes está llamado el protagonista: ¿cómo poder ser él mismo en un entorno que le exige ciertos comportamientos? ¿Cómo lograr la realización personal sin trasgredir ciertas leyes sociales y naturales? Aquiles en Calderón se encuentra ante la disyuntiva de decidir “dónde pueden ir mis ansias cercado de tantos” (188). Por ello, a diferencia de lo que piensa y argumenta Madrigal sobre el Aquiles de Tirso, es mucho más claramente en Calderón donde vemos el paso del personaje de salvaje a hombre, a soldado; y en esta obra transita, claramente, del bosque indómito al jardín real (que es una forma de domesticación de la naturaleza), a los códigos de comportamiento humano (aunque en principio asuma los de una dama) hasta lograr, en medio de las instituciones sociales establecidas, convertirse en un amante guerrero e integrado completamente a la sociedad, a través del matrimonio y de la milicia. Logra así abrazar, al mismo tiempo, “las dos circunstancias más extremas y opuestas de la vida: el amor y la guerra” (Rull 175) y busca “la armonía entre ellos” (Rull 175). El joven ingenuo de la primera jornada

que descubriría por entonces (a causa de la fascinación de la música) la naturaleza, los colores, el alma, el amor, los celos, al final de la obra está listo, al parecer, para lidiar con todas estas energías y es presentado como un potencial ciudadano y hombre modelo. No es ya más el monstruo de los jardines. No necesita esconderse en medio de la noche para declarar su amor. No tiene secreto que ocultar entre las ramas del jardín; no tiene de qué avergonzarse.

Como explica Tatiana Alvarado, “el jardín barroco representa, sin dudas, la naturaleza bajo el dominio del arte” (Calderón 75). Es, además, una mezcla de naturaleza y artificio, de lo salvaje / monstruoso / indomable y lo civilizado / humano / domesticado: justo los dos extremos entre los que Aquiles, desde su nacimiento, tiene que aprender a sobrevivir. Es en ese sentido que Aquiles, en Calderón, puede servir como ejemplo y arquetipo del ser humano que, en medio del trauma que implica la existencia, se encamina a ser un ser social totalmente integrado. Como señala Rull, en el personaje calderoniano “prevalece el espíritu heroico y Aquiles decide marchar a la guerra” (174). Por ello mismo este Aquiles se diferencia de la mayoría de los otros personajes que en este capítulo se analizan, porque en y a partir de Homero, en general se suele más bien encontrar a un héroe que tiende a forzar los límites, que va en general en contra de lo establecido y de las leyes sociales, que evade toda forma de domesticación y control, que se siente incómodo tanto en la institución del matrimonio como en la milicia. Por el contrario, en Calderón encontramos a un Aquiles temeroso de las represalias de la diosa que lo encierra, que además duda una vez que tiene que

escoger entre los afectos y la milicia, que se muestra mucho más reflexivo y conciliador que en Tirso y, cuando decide defender sus derechos y su pasión, en medio de la corte o de la selva, va aprendiendo los códigos de conducta de la nueva sociedad a la que, orgánicamente, se va integrando. Rull considera, incluso, que en Calderón “Aquiles, aunque salvaje, no pierde nunca la dignidad heroica, y lo mismo en su amor que en su honor se muestra decidido, prudente y sabio” (174), pues “Calderón a lo que acude siempre es al sentido de responsabilidad y a vencer al destino con una decisión prudente, como en *La vida es sueño*” (175). Neumeister resume, de este modo, el tránsito del personaje: asegura que el descubrimiento del héroe por parte de Ulises permite que este vaya hacia Troya, pero también le da oficialmente la mano de Deidamia, “quien en el mito sólo habría significado deshonor sin fama” (Neumeister 209). Si en Tirso Aquiles se queda en silencio, en suspenso, entre el guante de la nueva conquista amorosa y el desafío del nuevo enemigo troyano, “Calderón, en cambio, asigna al amor un papel que permite el enlace con la fama en la guerra”; los conjuga, “y, lo que es más, se vuelve condición previa para ella. Sólo con la declaración de su amor hacia Deidamia, Aquiles se hace digno de ir a Troya; el amor –entendido cristianamente– deviene poder de la historia universal” (Neumeister 209).

Hay, indudablemente, un paso entre el teatro funesto de los afectos (Calderón 285) y este nuevo amor institucionalizado al final de la obra, en el que, superados los secretos y traídos a la luz todos los engaños previos, la figura del rey bendice la nueva unión y la institucionaliza; la hace parte del sistema de captura. Atrás quedan, entonces, las

artimañas de hombre vestido de mujer; y la pasión prístina que descubrió al salir por primera vez al mundo por la que, además, decidió romper de manera definitiva con su madre y carcelera. Atrás también los “adornos viles” (Calderón 284), los “bastardos adornos” (Calderón 285), el “descuidado afecto natural” (Calderón 281). En esta armonización de los opuestos del cierre calderoniano, si todo ello tiene un sentido es en un desarrollo que lleva al héroe de las pieles de animal al vestido de Astrea, de tener luego que ocultarse con ropa de galán en medio de la noche a por fin tomar el uniforme de guerra y asumir su deber.

Si Tirso propone a un Aquiles más complejo que conjuga lo masculino y lo femenino; que asume la ambigüedad y su experiencia en tanto mujer como parte de su identidad y su vida; que va de pasión en pasión, con todos los desafíos que ellas le exigen (ya sea travestirse o ir a la guerra); si insiste en que su personaje evite toda forma de captura ya sea en el matrimonio o en la milicia; si lo deja dudando por primera vez cuando tiene que escoger entre una pasión y otra –Calderón, por su parte, presenta a un héroe cuyo desarrollo es más lineal, aunque no por ello menos rico en experiencias y matices, que va de una “desierta playa” y un “clima tan remoto” (Calderón 147), de una “isla bárbara y desierta” (Calderón 148) al palacio y la milicia, del gemido y el encierro a declararse feliz, del “humano monstruo” (Calderón 165) y “fiero monstruo” (Calderón 175) a “la guerra que me apellida” (Calderón 283), del descubrimiento de la pasión y el mundo a la asunción de su papel en la sociedad, del “descuidado afecto natural” (Calderón 281) y de “los adornos viles que afeminaron el valor de Aquiles” (Calderón

278) que son “fealdades del alma” (Calderón 282) al honor que “me está llamando con más generoso estruendo” (Calderón 288).

Table 2. Estructura de *El monstruo de los jardines* de Calderón de la Barca

Parte	Descripción
Primera jornada	<ul style="list-style-type: none"> - Naufragio. Llegada a la isla. Naturaleza salvaje. - Aquiles gimiendo desde la gruta. - Corte real con Ulises hacia la cima del monte al templo de Marte. - Oráculo de Marte. Terremoto. Marte y Venus como fuerzas telúricas. Marte dice que sin Aquiles no tomarán Troya. - Búsqueda de Aquiles. - Deidamia se queda y, mientras sus damas cantan, se duerme. - La música saca a Aquiles de la gruta. Descubre al mismo tiempo la naturaleza y las pasiones. Encuentro entre Deidamia y Aquiles. Monstruosidad. - Al saber que es Aquiles, Deidamia y los demás intentan retenerlo. Aquiles huye. - Intervención de Tetis para volverlo a ocultar en la gruta. - Los demás deciden irse por miedo a la deidad que protege a Aquiles. Ulises decide quedarse para encontrarlo.
Segunda jornada	<ul style="list-style-type: none"> - Aquiles se queja a Tetis y se le enfrenta por tenerlo encerrado. - Tetis le confiesa que es su madre y que es hijo de una violación. Le explica el peligro que corre. - Tetis busca una solución para que Aquiles no vaya a la guerra y para que a la vez esté cerca de Deidamia: hacerlo pasar por Astrea, la prima de Deidamia. - Las Nereidas visten y transforman a Aquiles. - Ulises escucha el canto de las Nereidas y lo asume como profecía. - Encuentro de Lidoro y Danteo con Deidamia. Lidoro oculta su identidad. Al parecer Deidamia no está interesada en casarse con él. - Ulises informa que nada ha visto y se guarda para sí el canto de las Nereidas. Seguidamente llega Aquiles como Astrea. - Tetis aconseja a Aquiles antes de irse. - Ulises prepara instrumentos de fuertes sonidos para hacer salir a Aquiles de su gruta. - Deidamia confiesa a Aquiles/Astrea que no ama a su prometido. - Aquiles está a punto de confesar a Deidamia que la ama, hablando de él como un tercero; pero al llegar Lidoro, parece que el tercero es el recién llegado. - Aquiles, al irse Lidoro, insiste que no hablaba de Lidoro sino de él mismo. Se marcha y Deidamia se queda confundida pidiendo que le explique.

Table 2 continued

Parte	Descripción
Tercera jornada	<ul style="list-style-type: none">- En el jardín, Deidamia y Aquiles, vestido de galán, hablan. Él se queja de que Deidamia ceda a casarse con Lidoro.- Lidoro los encuentra en el jardín y se acerca. Deidamia logra huir, Aquiles se esconde entre las ramas. Aquiles no da su nombre. Ulises llega y, a causa de un equívoco, cree que Lidoro es Aquiles. Aquiles aprovecha para huir.- Ulises propone a Lidoro enviar joyas al cuarto de Deidamia.- Libio, vestido de mercader, lleva las joyas al cuarto de Deidamia y Aquiles toma las armas.- Aquiles se descubre ante Ulises y decide marchar a la guerra en la noche con su ayuda.- Deidamia trata de convencerlo diciendo que no se casará. Aquiles dice que es demasiado tarde. Llega Lidoro.- Aquiles y Lidoro se enfrentan y Deidamia llama a todos para evitar una desgracia. Aquiles es descubierto por el rey y por Lidoro como la falsa Astrea. El rey manda que lo maten.- Aparece Tetis en un caballo marino entre las olas y soluciona la situación. El rey da la mano de Deidamia a Aquiles.

2.4 “Si fueras lo que pareces”: *El caballero dama de Cristóbal de Monroy y*

Silva

Adolfo Federico Conde de Schack en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España* caracteriza las obras dramáticas de Monroy y Silva como “extravíos, abortos de una imaginación delirante” (Peters 8). Además, asegura que en algunos dramas Monroy y Silva “moves in the absurd region of the marvelous, and even in the comedies that describe scenes of ordinary life (...) he tends towards the extraordinary and the rare” (Peters 303). Estos elementos que el historiador de la literatura define como extravíos, abortos de la imaginación, raros y extraordinarios, son los que más interesan en este estudio para relacionarlos con la postura infrapolítica, lo *queer* y lo tímico. A partir de las opiniones señaladas podría decirse que Monroy es un autor en que la trasgresión de los límites genéricos, morales, políticos son fundamentales a la hora de intentar comprender su teatro.

Cristóbal de Monroy y Silva es autor de cuatro obras relacionadas con el Ciclo Troyano: *El caballero dama, Héctor y Aquiles, La destrucción de Troya y El rapto de Helena*¹⁰⁵. Dentro del tema mitológico escribió también un *Epítome de la destrucción de Troya* y una comedia titulada *Acteón y Diana*. Estas son las obras que forman parte de su creación de tema clásico o mítico.

¹⁰⁵ Según Peters y las líneas introductorias de Monroy, este parece ser el orden de creación de las obras del ciclo troyano (Peters 236).

En las piezas que pueden clasificarse como mitológicas y especialmente en las pertenecientes al ciclo troyano, Monroy y Silva es un precursor de la hispanización del espacio mítico grecolatino. En ellas se va de la apropiación literal del espacio, de la relación expresa entre España y Grecia, entre Aquiles y los españoles, a modos más complejos y metafóricos (y por ello más generales y universales) de los temas que trata – entre ellos, esencialmente, los impulsos humanos y la fusión o convivencia del deseo y la violencia.

En *El Caballero dama*, Cristóbal de Monroy y Silva retoma el episodio del joven Aquiles en la isla de Esciros, tratado previamente por Tirso y Calderón. En contraste con lo que presenta Calderón, la Deidamia de Monroy y Silva sí está muy enamorada de su pretendiente, que en este caso se llama Segismundo. Ese amor que mutuamente se profesan se lo confiesan al entorno natural en el que se encuentran ambos. Por tanto, desde el comienzo de la obra, con un Aquiles que aparece con la espada ensangrentada y con los amantes que hablan a los árboles y a las flores para expresar su amor, el espacio natural se muestra como propicio para las pasiones y los impulsos humanos. Que Deidamia aparezca muy enamorada de su novio al inicio ya introduce en la obra un elemento moral desestabilizador que Calderón, por su parte, evita.

El dramaturgo introduce, además, una variación en el parentesco entre Deidamia y el rey: este es el hermano de la joven, y no el padre, como suele ser en las fuentes clásicas y en la mayoría de las versiones que abordan el mito. Este cambio es el que permite que, en Monroy y Silva, el triángulo amoroso (que también evitó Calderón pero

que es fundamental en la acción y los equívocos de Tirso) se dé entre Licomedes, Deidamia y Aquiles.

Desde la primera jornada de la pieza de Monroy, aparece la línea cómica a cargo de los esclavos Pulgón y Pistolete, con una enorme autonomía en paralelo a la línea argumental de Aquiles, al extremo de servir como especie de puesta en escena, en clave cómica y paródica, de lo que le sucede al héroe; pues Pulgón, para vengarse de Pistolete, se viste de mujer y juega con él. Es en ese mundo de los sirvientes a donde se desplazan los elementos homoeróticos principales mencionados de forma directa y expresa, donde quedan al descubierto las implicaciones de una posible pasión homosexual en el caso del rey Licomedes, a partir de los comentarios de Pulgón, esencialmente¹⁰⁶. En los argumentos del rey y Deidamia dichas implicaciones se reflejan a través de un lenguaje oscuro, críptico, metafórico, que juega más con la ambigüedad y el secreto, algo que se mantiene hasta el final de la obra. El reconocimiento de las pasiones “oscuras” por parte del rey y de la infanta colocan en los dos personajes representantes de la monarquía comportamientos morales cuestionables en la época, que desestabilizan, ponen en duda y trasgreden el orden patriarcal, la institución del matrimonio, así como la configuración de lo masculino y femenino, visto de la forma más tradicional. El amor, como sucede en Homero, Tirso y Calderón, se sigue ubicando del lado de lo vil, lo vergonzoso. Esté

¹⁰⁶ O'Connor pone algunos ejemplos en que tanto el viaje a Italia (19) y la palabra “puto” (23-24) tienen connotaciones homoeróticas. El autor en su artículo hace un análisis detallado del lenguaje y las implicaciones de doble sentido y de referencias sexuales en la obra. Sobre lesbianismo y homoerotismo en general en el Siglo de Oro, puede consultarse Delgado y Saint-Saëns 2000.

marcado o no por el signo homoerótico, el Eros es nuevamente ubicado entre los comportamientos femeninos, bajos, de los que un rey debiera avergonzarse y debiese ocultar: “amor es liviandad, / y aunque a los reyes se atreva, / es flaqueza, y un Rey, primo, / no ha de firmar sus flaquezas” (*El caballero dama* 8).

Desde la entrada de Aurora/Aquiles, tanto Deidamia¹⁰⁷ como su hermano el rey quedan completamente prendados de la belleza de la joven. Ninguno de los dos ha visto a Aquiles previamente, como cazador en medio de la selva, por lo que la primera vez que en esta versión Deidamia ve al héroe es ya vestido de mujer, a diferencia de Tirso y Calderón. Este elemento aumenta la tensión y la sospecha en el comportamiento de Deidamia al sentirse atraída, desde que la ve, por una supuesta mujer de la que no tiene siquiera un recuerdo o un referente previo de su versión masculina (algo que sí tiene en Tirso y Calderón), pues nunca ha visto a Aquiles en tanto hombre. Es así que, ya en la segunda jornada, Deidamia siente atracción por Aurora/Aquiles.

En esta versión, además, es Deidamia, y no Aquiles (como en Tirso) quien propicia la representación dentro de la representación, la que pide al héroe vestido de doncella jugar a la simulación de los enamorados –algo que, sin dudas, aumenta la tensión y la posibilidad del reconocimiento de un sentimiento lésbico por parte de Deidamia. La infanta se plantea, sin tener aún idea de que se trate de Aquiles, que lo que está sintiendo por la mujer que ha llegado a su corte pueda ser amor. Esto se complejiza

¹⁰⁷ La infanta, en efecto, reconoce que “su hermosura, y su donaire / me han obligado a que sienta / como propia su desgracia” (Monroy y Silva 7).

si se tiene en cuenta que al inicio de la obra teníamos a la hermana del rey cantando ante la naturaleza el amor que sentía por Segismundo, su prometido. Deidamia en Monroy alcanza la fuerza sexual y erótica de la que hacen gala ciertos personajes masculinos, como Lisandro en Tirso que es prometido de Deidamia y a la vez desea a Nereida/Aquiles. Es la infanta, por tanto, en Monroy, quien está prometida con Segismundo y a la vez desea a una mujer. El falocentrismo erótico y donjuanero se feminiza un tanto en Monroy y apunta más a las pasiones de Deidamia.

Si en medio de dicha confusión y del doble acto de travestismo aquileo, como explica Donell, “masculinity and femininity are shown to be performative, then it becomes posible to assert that biological sex is an essentialized determinant unnecessary to the construction of a gender identity” (188). Si seguimos esta idea y la hacemos dialogar con lo que plantea Butler, podría decirse que el Aquiles travestido (sea heterosexual o no, hombre o mujer) “muestra el carácter diferente de los elementos de la experiencia de género que erróneamente se han naturalizado como una unidad mediante la ficción reguladora de la coherencia heterosexual”. Al Aquiles “imitar el género” se convierte en “la travestida” que “manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia” (268-69). Por otra parte, cuando Deidamia en Monroy se lanza a descubrir si es amor lo que siente por la recién llegada, aunque tenga los temores que la moral y la sociedad imponen, está decidida a entregarse a su pasión, al parecer, y de ella le habla a Aurora/Aquiles; es por esto que en la infanta se impone el

deseo al género, el Eros a las formas de captura de lo erótico en la sociedad heteronormativa y cristiana.

Teniendo en cuenta que Aquiles, desde el comienzo de la obra de Monroy, se encuentra en Mérida y no en la isla de Esciros¹⁰⁸, España aparece, por tanto, como espacio natural, boscoso, en el que las pasiones se desatan; en que una princesa se plantea la posibilidad de estar enamorada de una mujer; en que un rey reconoce, desde su primera aparición, que está triste, que tiene sentimientos oscuros y secretos y que viene a ser consolado por su hermana¹⁰⁹. También la arquitectura española, con el alcázar, es presentada como espacio femenino, donde lo *queer* se abre como posibilidad secreta, oscura, amenazante, pero a la vez viva y en continua pulsión. Esta melancolía del monarca es anterior a la llegada de Aquiles /Aurora, por lo que es un padecimiento que no comienza con su llegada. Esta mirada *queer* que ya encontrábamos también en Tirso, pero que en Monroy llega hasta la hispanización del espacio mítico, anuncia (como veremos) el modo en que Fuentes en su novela y Arenas en su autobiografía mezclan realidad y ficción a partir de una mirada también con implicaciones homoeróticas.

¹⁰⁸ Ya Calderón había pasado la acción de la obra de la isla de Esciros a la isla de Egnido.

¹⁰⁹ O'Connor (1984) tantea tanto la posibilidad de una relación incestuosa como una naturaleza homoerótica en el rey a partir de los versos con los que explica a su hermana su tristeza: "En dos lucientes estrellas, / y estrellas de rayos negros, /dividido he visto el Sol / en breve espacio de Cielos. / Las formas perfilan de oro / milagrosamente, haciendo, / no las bellezas oscuras / sino los oscuros bellos" (Monroy y Silva 4). Al respecto, apunta Peters: "he is so gallant that she tells him he talks more like a lover than like a brother. Under very similar circumstances, Margarita tells her brother King Francis I the same thing –*La batalla de Pavía*, Sec. 17. That this brother-sister theme was not entirely accidental with Monroy is indicated by the fact that he later built up an entire play around it –*Lo que pasa en un mesón*" (225).

“La estrella de rayos negros” (*El caballero dama* 4) a la que hace referencia Licomedes para hablar de su condición nos enfrenta nuevamente al paralelo y la fusión entre naturaleza y *thymós*. Pero el rey, al usar al Sol como referente (un sol dividido¹¹⁰), que es en este período la representación de la figura real, del soberano, implica que hasta en estos niveles se puede sentir una luz no que oscurezca lo bello, sino que haga de lo oscuro, de lo oculto, de lo prohibido, algo bello y deseable (*El caballero dama* 4). Monroy, por supuesto, juega con la ambigüedad que la propia situación de Aquiles vestido de mujer propicia.

La relación que se establece entre Aquiles y España en la obra de Monroy tiene una serie de connotaciones para el presente estudio. Según Homero, cuando Aquiles se dirige a su amigo muerto, dice que esperaba que Patroclo pudiera volver a la isla de Esciros a hacerse cargo de su hijo (*Ilíada* XIX, 315-337). Después de haber visto a Aquiles en el espacio griego, Monroy tiene la ocurrencia (poco o nada analizada por la crítica)¹¹¹ de ubicar la huida del héroe griego en territorio hispano. España se convierte, entonces, en el espacio de la huida, de lo oculto, lo remoto —en la encarnación de lo secreto. De ese modo, Monroy preludia la manera en que los autores modernos (entre

¹¹⁰ Esta relación entre división, duda y deseo puede ser equivalente al modo en que el héroe homérico, en medio de una situación límite, se divide y dialoga con su *thymós*.

¹¹¹ O'Connor, en su profundo y atendible estudio, lo menciona de paso, sin preguntarse su funcionalidad o su razón de ser. Algo semejante hace Peters (1954), quien resume y analiza tanto las obras de tema mítico como el *Epítome*, incluso se detiene a defender la narrativa simple y el estilo conciso del autor en oposición a opiniones que ubican el *Epítome* en las obras de ficción y fantasía junto a sus demás obras literarias. La única salida que ve Peters de ese tono es lo que él llama “observaciones filosóficas del autor, que son pequeños comentarios y opiniones que Monroy agrega en medio de la acción” (471-72). Pero fuera del estilo narrativo simple y directo de la obra, Peters no analiza si lo contado sobre España es una invención del autor o no, o qué propósitos tiene. Parece bastarle con que el estilo sea conciso y resumido.

ellos Chavez y Arenas) abordan lo sagrado y lo erótico, es decir, desde el secreto y la clandestinidad.

Con *Epítome de la historia de Troya. Su fundación y ruina*, Monroy y Silva comienza un procedimiento específico con el personaje de Aquiles y su historia que marca el inicio del héroe en el imaginario geográfico y artístico hispano. El autor (a diferencia de sus obras de teatro que, por convención, son representación) en este texto mezcla la crónica, la historia y el mito para ubicar a Aquiles en territorio español. Monroy dice haber escogido, al inicio de su obra, a Dares y Dictis como referencia de la historia de Troya para llevar a cabo su investigación, porque estos no se dejan llevar por la pasión como Virgilio y porque fueron imparciales. Juega así con la supuesta imparcialidad de los historiadores para entremezclar realidad y ficción. El escritor, además, dice esperar echar luz sobre algunos elementos poco atendidos relacionados con la guerra de Troya. Para verificar la verdad de la leyenda, Monroy cita a Cicerón, Ovidio, Tertuliano y hasta el Concilio de Trento y así intenta demostrar la veracidad de la guerra y la importancia de la misma en la tradición europea, por lo que se pregunta ¿por qué no ha sido tratada del mismo modo como material histórico?

Es en el discurso quinto de su *Epítome de la historia de Troya. Su fundación y ruina* donde Monroy y Silva hace la presentación de Aquiles. El mismo va encabezado por el título “Ulises descubre a Aquiles en España y dae principio a la sangrienta guerra”. Si Deidamia es española, el hijo que espera es español. Por esa razón, además, al final de la obra, el rey también español Licomedes le da un ejército a Aquiles para que

no pueda decir Grecia que pudo ganar la guerra contra Troya sin la ayuda de España. Este procedimiento de legitimación anacrónica de lo español a través de lo mítico, que cuenta con una larga tradición en la cultura hispana, tiene en Monroy el inicio de los muchos Aquiles que, a través de la recreación, la convención literaria, la universalidad del mito y la mezcla de historia y ficción, aparecen en el ámbito hispanoamericano en el cambio de siglo XX-XXI. Ejemplos de ello son el Aquiles colombiano de Carlos Fuentes y el Aquiles greco-argentino de Rodrigo M. Malmsten. De este modo vemos en las obras posteriores del mismo Monroy y Silva cómo se les llama a los hombres de Aquiles “Meridones” y no “Mirmidones”, por ser, según el autor andaluz, hombres provenientes de Mérida.

En el caso de Monroy y Silva, el espacio natural se confunde con el artificio y el metaforismo de tipo gongorino, lo cual singulariza muchos de los discursos introductorios o descriptivos de sus personajes –entre ellos, los de Aquiles. De este modo, como se ve también en Calderón, los personajes se mueven entre el artificio y lo indómito; se trata de una mezcla de naturaleza y artificio, de lo salvaje / monstruoso / indomable y lo civilizado / humano / domesticado. El nuevo elemento en Monroy y Silva, que se siente también en la relación entre retórica y naturaleza en Calderón, es buscar en el lenguaje y la metáfora una forma de generar naturaleza y arte a la vez –algo que, sin dudas, lo relaciona con Luis de Góngora. Si en Homero Aquiles usa el símil con referentes naturales para crear asociaciones entre sus ideas y elementos tangibles y

cotidianos, Monroy busca en la naturaleza otra forma de lenguaje en el que se exprese y se oculte a la vez¹¹².

La relación con la naturaleza es fundamental en la mayoría de las obras que analizamos, tanto en las pertenecientes al Siglo de Oro como a las del cambio de siglo XX-XXI. En Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Monroy y Silva el jardín barroco, muchas veces relacionado con los espacios en que se representan las obras (los jardines reales, como es el caso del Parque del Buen Retiro en Madrid) es fundamental en la cosmovisión de los autores, en la manera de manejar el mito y además en el modo de plantear y abordar los impulsos timóticos. No solo en las obras que tratan sobre el mito de Aquiles, sino que en muchas más de tema mítico o no (como, por ejemplo, las que tratan sobre Circe y Odiseo o las que se estudian en esta investigación sobre el personaje de Medea) el espacio natural, el jardín barroco confundido con la selva, el bosque y el mundo es por antonomasia un *topos* infrapolítico y timótico en el que las fuerzas humanas, los sentimientos, los impulsos y los instintos están en total libertad. De esa libertad que llama Alberto Moreiras “moralismo salvaje” parte la figura de Aquiles en las obras que abordan su adolescencia. Aquiles es un personaje que, a partir de Ovidio y Salustio, se mueve entre las armas y los vestidos femeniles. En medio de todo ello está el jardín o el bosque, esa selva en la que Aquiles no es ni guerrero ni doncella, sino una

¹¹² En *Ilíada* IX vv. 307 y ss. se lee el siguiente símil en boca de Aquiles: “Como el ave lleva a los implumes hijuelos la comida que coge, privándose de ella, así yo pasé largas noches sin dormir y días enteros entregado a la cruenta lucha con hombres que combatían por sus esposas”. En cuanto a Monroy y Silva, son comunes desde el comienzo de su pieza que tanto Aquiles como los demás personajes principales tengan largos discursos en que la naturaleza y el metaforismo se fusionan.

bestia inclasificable, un monstruo que desconoce toda forma de civilización. Aquiles es, por tanto, en todas estas piezas, la encarnación de lo tímótico e infrapolítico en su estado más primigenio, brutal, incapturable. Lo que interesa después de esta furia que lo caracteriza es cómo en cualquier ámbito civilizatorio o de control social, ya sea la guerra o el gineceo, Aquiles mantiene ese instinto indomable que lo hace sentir, tanto en la guerra como en palacio, descolocado, fuera de lugar, incómodo. La excepción la tendríamos en la lectura que nos propone Calderón, donde Aquiles parece conseguir encauzar sus pasiones en las formas sociales de domesticación del deseo y la violencia, representadas por Venus y Marte –es decir, el matrimonio y la milicia.

Pero Monroy nos entrega en su obra una muestra de picardía, dinamismo y diversión, en el sentido de festivo y diverso. La mujer en su obra alcanza una fuerza por la defensa de su deseo que no encontramos en Calderón ni en Tirso y se convierte en la poliamorosa, abierta a la diversidad y al Eros, sin que las convenciones sociales la detengan. Monroy, claro está, no va más allá en sus planteamientos; su desenlace lo regresa todo al orden establecido, monárquico, patriarcal. Pero allá quedan, como elementos desestabilizadores, aquellos oscuros rayos, aquel sol dividido, aquel monarca hispano melancólico que insiste en guardar su secreto. Ese en el que lo prohibido y lo oscuro alcanzan belleza y atracción. Las dos líneas argumentales de la obra en que lo

cómico y lo trágico se mezclan nos permiten ver referencias directas y veladas, respectivamente, al “pecado nefando”¹¹³.

Ya sea en medio de la melancolía o la parodia, el hecho es que, en un alcázar hispano, en los bosques de Mérida, en territorio español Aquiles viene, cazando o vestido de mujer, ensangrentado o amoroso, a dar entrada, desde el siglo XVII al mito, pero también, al deseo, a un sol oscuro, a una naturaleza que encuentra en cierta retórica y estética su manifestación y ocultamiento. Monroy presenta, por tanto, una Hispania transida por la pulsión homoerótica y *queer*. En él y en Tirso puede ubicarse el germen de la fuerza homoerótica del personaje épico en tierras hispanas dentro de las demás obras que se analizan a continuación.

Table 3. Estructura de *El caballero dama* de Monroy y Silva

Parte	Descripción
Primera jornada	<ul style="list-style-type: none"> - Policarpo y Purgón buscan a Aquiles. Este aparece con la espada ensangrentada. - Policarpo, tío de Aquiles, le dice que Tetis ordena que se vista de mujer. Aquiles se encuentra en España. Segismundo y Deidamia, hablando a la naturaleza, declaran su amor mutuo. - El rey Licomedes y su hermana Deidamia ven llegar a Aquiles vestido de mujer, ensangrentado que cuenta una historia inventada. - Deidamia y Licomedes quedan admirados de la belleza de Aquiles/Aurora. - El rey promete encontrar a los bandidos que le han hecho daño y pide a Deidamia que lleve a Aquiles a vivir con ella en el Alcázar. El rey pide a Segismundo que escriba un mensaje de Amor a Aurora/Aquiles. Se lo manda con Pulgón. - Pistolete intenta quitar el mensaje a Pulgón. Al saberlo el rey lo condena a muerte y al final cede solo a expulsarlo de palacio. Línea argumental cómica de Pulgón y Pistolete.

¹¹³ La frase fue utilizada para definir, en el siglo XVI, el acto de sodomía que vino a ser generalizado como todo acto sexual realizado analmente, pero que además se refiere a la bestialidad, de ahí que en la época homoerotismo y monstruosidad tuvieran una relación muy clara para los espectadores. Para mayor información sobre el término, puede consultarse Perry 1988 y De Rivilla Bonet y Puello 1695.

Table 3 continued

Parte	Descripción
Segunda jornada	<ul style="list-style-type: none"> - Deidamia se siente atraída por Aurora/Aquiles. - Deidamia ve el papel que ha enviado supuestamente el rey a Aurora/Aquiles, pero reconoce la letra de su amado Segismundo y piensa que su novio ama a Aurora/Aquiles. - Licomedes se declara a Aurora/Aquiles y esta pasa trabajo para rechazarlo, se equivoca de género y hasta saca la daga. - Pulgón engaña a Pistolete con una nota falsa supuestamente enviada por una dama de la infanta. - Deidamia pide a Aurora que se vista de hombre y que juegue a enamorarla. - Deidamia se pregunta si es amor lo que siente. - Aurora/Aquiles aparece vestido de hombre ante Deidamia. - Aquiles descubre su identidad a Deidamia. Pero luego insiste en que solo seguía el juego de la representación. - Segismundo se lleva a Aurora/Aquiles por orden del rey y Deidamia enloquece.
Tercera jornada	<ul style="list-style-type: none"> - Licomedes parece decidido a obligar por la violencia a Aurora/Aquiles a ceder a sus deseos. - Licomedes tiene a Aurora/Aquiles vestido de mujer, con las manos atadas y los ojos vendados. - Aquiles descubre su identidad a Licomedes y se enfrentan. - Aquiles dice que dijo ser hombre y llamarse Aquiles para evitar que el rey fuera contra su honor. Ambigüedad y juego continuo entre realidad y apariencia, entre verdad y ficción, entre vida y representación. - Pulgón se hace pasar por su mujer para burlarse de Pistolete. - Llega Ulises. - Aquiles dijo por fin la verdad a Deidamia y ya están juntos como pareja. Se muestran cariño vestidos los dos de mujer en el escenario. - De entre las joyas y objetos, Aquiles escoge el arco y la flecha. - Aquiles dice que se ha vestido de mujer por rendir obediencia a la diosa Tetis. - El rey da la mano de Deidamia a Aquiles, luego de que Ulises intercede, y le da hombres españoles para que vaya a la guerra.

2.5 Reinaldo Arenas, autor de la *Ilíada*

En un texto de 1983, publicado en la revista *Mariel* no. 2, bajo el título de “Elogio de las furias”, Reinaldo Arenas argumenta con vehemencia que “la verdad creadora, la obra de arte, eso que queda después del estruendo y del crimen, de los himnos y los discursos, la pasión y la ilusión, tiene, muchas veces, como acicate la cólera”. Arenas hace coincidir violencia e inspiración, ira y arte. Para ello utiliza como ejemplo inicial el tema de la *Ilíada*:

“Canta, oh Diosa, la cólera de Aquiles”, dice el primer verso de la *Ilíada* y esa cólera flamea por todo el poema, justificándolo. Y es que los griegos armoniosos –los que desaparecieron hace más de dos mil años– comprendieron que las furias eran señoras muy respetables y las convirtieron en diosas: Esas diosas alimentan todas las tragedias clásicas, el ciclo dramático más monumental de todos los tiempos. (“Elogio” 1983)¹¹⁴

Leyendo la obra de Arenas y siguiendo estas ideas, no es difícil comprender que, a la hora de crear, lo mueven las mismas pasiones que perturbaron a Aquiles o Medea. Pero también como ellos, Arenas aparece, a través de su literatura, atravesado por un Eros no menos fuerte que la violencia y la venganza que lo inspiran. En su autobiografía *Antes que anochezca* reconoce que su obra es su “venganza contra casi todo el género

¹¹⁴ Estas furias recuerdan a la divinización de la Violencia en Fuentes, además de que en *Aquiles o El guerrillero y el asesino* se habla de las tres furias (65).

humano” (16). Estas palabras, además, las firma en Nueva York, en agosto de 1990, poco antes de suicidarse, de ahí que en el autor cubano se fundan –por medio del proceso de creación– violencia, búsqueda de la belleza y deseo.

En el Parque Lenin, huyendo de la policía y del gobierno cubano que quiere meterlo en la cárcel por homosexual y contrarrevolucionario, Arenas escribe durante el día, aprovechando la luz, antes que anochezca. Para él la caída de la noche, que luego será también la idea del suicidio, en aquel momento es la pena de cárcel inminente que le amenaza. Su amigo Juan Abreu le lleva al Parque Lenin “una cuchilla de afeitar, un pequeño espejito, la *Iliada* de Homero, y una pequeña libreta para que escribiera” (*Antes que anochezca* 196). El libro de la cólera, entonces, lo acompaña en su huida. En su escritura, que es la forma más evidente de su retirada de toda militancia, al igual que Aquiles, Arenas persigue venganza.

La caída de la noche en Arenas tiene la misma connotación que alcanza el verso homérico, repetido durante toda la obra, en la versión de la *Iliada* escrita por Guillem Clua. Es esa frase la que da cierre a la obra teatral de Clua. Era común que el poeta griego dijese que “la oscuridad cubrió sus ojos” cuando un guerrero caía en la batalla. Dicha imagen se vuelve en Arenas símbolo de muerte, cierre de su autobiografía y también de su obra. En Clua es símbolo, además, de la muerte de Aquiles, del fin prácticamente del mundo, y la caída final del telón cuando “la oscuridad lo cubre todo” (Clua y Conejero 105). La premura de Arenas por terminar y cerrar su obra, y el cierre en apagón de la puesta en escena encarnan en estos autores la constante pulsión de

muerte, recordada durante todo el proceso de creación o ejecución escénica. Arenas dice en *Antes que anochezca* que pidió a Virgilio Piñera tres años más de vida para terminar su obra: “Óyeme lo que te voy a decir, necesito tres años más de vida para terminar mi obra, que es mi venganza contra casi todo el género humano” (16), por lo que en el autor, como en el Aquiles de Carlos Fuentes, debilidad y furia se fusionan. Arenas, al igual que el Pizarro aquileo de Fuentes, es el cuerpo hermoso y enfermo, aguerrido y moribundo, varonil y afeminado, salvaje y refinado de la nación.

Habiendo roto con el sistema cubano de forma irreconciliable, Arenas, como Aquiles, toma distancia y, más bien obligado por la persecución y la marginación que por decisión propia, vive fugitivo y a escondidas en medio del parque, entre los árboles y a veces escondiéndose en el agua. Como explica Abreu, en su obra como en su vida se ven “la negación de cualquier tipo de autoridad, la furia ante la calamitosa condición humana, el reclamo de la libertad absoluta a cualquier precio” (13). Arenas cuenta que los mismos días que durante las horas de luz escribe su autobiografía en medio del parque y escondiéndose de la policía, por las noches lee la *Ilíada* con ayuda de una fosforera (*Antes que anochezca* 200). Pero la relación del regalo y contrarregalo propio de los antiguos se vuelve, en el caso de Fidel Castro y Arenas, una persecución y amenaza por parte del dictador al artista. Entre Homero y Arenas, se trata de disidencias semejantes con consecuencias bien distintas: Aquiles se retira de la batalla por no estar de acuerdo con el superior, pero mantiene su autonomía como príncipe y jefe de sus

hombres; por su parte, Arenas queda despojado de todos sus derechos ante un sistema que lo atropella y lo persigue por expresar su desacuerdo con los que gobiernan.

Comparado con Fuentes, Arenas se acerca más a Homero, porque no toma las armas; la suya es la postura del intelectual que decide desmovilizarse dentro de un sistema, el cubano, totalmente militarizado, donde se confunde el pueblo con el ejército. Una vez que toma distancia, su arma, en todo caso, es la escritura, que es la que le trae grandes consecuencias al ser publicada sin permiso del gobierno y fuera del país. Esta toma de distancia hacia una relativa o aparente pasividad no es bien vista por el gobierno cubano, pues, como dice Fidel Castro en su discurso de 1963, “si quieren vivir aquí, no puede ser de vago, no puede ser de vago (...). Que la Revolución no tiene ninguna obligación de tolerar vagos”. La división que hace Castro entre revolución y contrarrevolución, entre estar con él o contra él, equivale a la oposición entre masculino y femenino que se ha visto tanto en Homero como en los autores del Siglo de Oro: lo masculino y marcial se relaciona con lo heroico y lo femenino con lo degenerado y lo vil. Calderón intenta reconciliar ambas posturas en un nuevo modelo de ciudadano; Tirso cuestiona estas divisiones y las dinamita buscando mayor diversidad y fluidez; Monroy las desarticula, aunque luego regrese a esa misma estructura; pero Fidel Castro las vuelve irreconciliables, antagónicas, excluyentes, pues:

al igual que la Revolución une lo mejor, lo más firme, lo más entusiasta, lo más valioso; la contrarrevolución aglutina a lo peor, desde el burgués hasta el mariguanero, desde el esbirro hasta el ratero, desde el dueño de

central hasta el vago profesional, el vicioso; y todo ese elemento se junta para dar batalla a la ley, y a la Revolución, a la sociedad, para vivir de vagos, para estorbar. Todo, lo peor, se junta. No lo olviden nunca, no lo olviden nunca. (Castro)

Castro, además, confunde vagancia con contrarrevolución. El gobierno cubano comenzó a entender la fiesta, la diversión en la calle como una ofensa al proceso revolucionario, al pueblo trabajador. Se confunde afeminamiento con delito y delincuencia, se presenta al homosexual como el blandengue, el americanizado, el burgués, el vicioso, el pasivo, feminoide, subproducto del capitalismo, enemigo, lacra, gusano, torcido, con una guitarrita en actitudes “elvispreslianas”; mientras que el revolucionario es vigoroso, trabajador, sereno, ecuánime, conformado por una juventud “fuerte, entusiasta, enérgica, optimista, que lucha por un porvenir, dispuesta a trabajar por ese porvenir y a morir por ese porvenir”, de “mano dura cuando hay que tenerla” (Castro). Si Carlos Fuentes en su Aquiles colombiano funde el cuerpo revolucionario y a la vez enfermo y melancólico de la nación, la virilidad y el afeminamiento, a Castro, sin embargo, le parecen irreconciliables, “porque nuestra sociedad no puede darles cabida a esas degeneraciones (APLAUSOS). La sociedad socialista no puede permitir ese tipo de degeneraciones” (Castro). Como en Tirso, para Castro lo femenino es degenerado. Pero, a diferencia de Tirso, para Castro el “degenerado” no puede ser uno y diverso.

En la línea de Tirso, Clua y Monroy, Arenas persigue desajustar estas concepciones esquemáticas sobre el “hombre nuevo”, arremeter con toda su furia contra estas ideas

discriminatorias, de control social, economizadoras del goce y el placer. Y para ello se crea (a partir del mundo militarizado de la épica homérica y de la sociedad cubana que vivió) un espacio de ficción donde el cuerpo del soldado revolucionario encarnara el impulso homoerótico de modo continuo. Es en Arenas donde el castrismo logra dejar su machismo encartonado y entregarse al placer antes de concientizar sus limitaciones morales y políticas. Es en Arenas donde el cuerpo de la revolución se acerca a la fluidez erótica que persigue Tirso. Para Reinaldo Arenas esa es, además de su poética, su venganza en una sociedad que lo cataloga como disidente, flojo, enfermo, homosexual y, por tanto, contrarrevolucionario.

Después de ir y venir del Oriente de la isla, de haber intentado llegar a la Base Naval de Guantánamo con serios riesgos de muerte, de viajar con su madre de Holguín a La Habana, de pasar días en la terminal de trenes, de pedir a los amigos que lo escondieran en su casa, de deambular por el Parque Lenin durante días y noches, un soldado lo coge camino al pueblo de Calabazar, mientras Arenas lee entusiasmado la *Ilíada*. Por lo que cuenta, iba por el último canto, en el que “Aquiles logra ser conmovido y entrega el cadáver de Héctor a Príamo, un momento único en toda la literatura, cuando sin darme cuenta por lo emocionado que estaba en mi lectura, un hombre se acercó a mi lado y me puso una pistola en la cabeza” (*Antes que anochezca* 201). La literatura, y en este caso específico la lectura de la *Ilíada*, volvía a ser su perdición: la amenaza, la razón de vida y al mismo tiempo la pulsión de muerte. A diferencia de Aquiles y hasta de Príamo, el campesino Arenas parece enfrentarse en su

texto autobiográfico a fuerzas más represoras y violentas que las de una guerra como la de Troya, ya que se opone a un sistema donde él se había vuelto el enemigo: “yo era el prófugo y ahora el arrestado; el preso que iba a cumplir su condena” (*Antes que anochezca* 202), además de que “yo era un simple preso común, sin ninguna influencia para acercarme a aquellas rejas y ver, al menos desde lejos, el mar” (*Antes que anochezca* 202). Los temores de Príamo de poder perder su vida o terminar prisionero de sus enemigos al ir a hablar con Aquiles se hacen realidad en la captura de Arenas. Si puede haber un diálogo, un código de comunicación, un entendimiento y reconocimiento amistoso entre Aquiles y Príamo (que parecían enemigos irreconciliables) en el canto homérico que justamente estaba leyendo Arenas al ser apresado; sin embargo, en su caso, no hay posibilidad de pacto o acuerdo entre él y la dictadura cubana. En dicho contexto, al comparar la guerra más famosa de la historia, la de Troya, con la dictadura cubana, Arenas se encuentra en peor situación que Príamo.

En su tiempo en la cárcel del Castillo del Morro de La Habana, la *Ilíada* acompañó a Arenas, al extremo de incluso dormir abrazado a ella (*Antes que anochezca* 207), pues el papel de la misma era muy codiciado por los presos para hacer cigarrillos con el relleno de las colchonetas o las almohadas y, por supuesto, también para ser utilizado como papel sanitario en aquellos baños atestados de mierda (*Antes que anochezca* 209). Para Arenas, los griegos representaban un sentido de la belleza y el deseo que se relacionaba, principalmente, con la vida que él había llevado fuera de la cárcel. Un sentido de lo bello sin límites, en que lo artístico y lo erótico confluían. En *Antes que*

anochezca reconoce que había tres cosas que lo llenaban de energía y ganas de vivir: la escritura, las relaciones sexuales o el erotismo y el mar (*Antes que anochezca* 135). Esos tres elementos se vieron, si no negados del todo, muy limitados o en peligro dentro de la cárcel. Estas ideas las encarna la *Ilíada* (o el acto mismo de su lectura) y el mundo armónico y estético que ella representaba para el autor. La primera vez que Arenas menciona el espacio de Troya en su autobiografía, coincide con la referencia a la armonía artística que él veía representada en los antiguos: “nada tenían que ver, evidentemente, estos griegos con aquellos griegos armoniosos que habían participado en la Batalla de Troya” (*Antes que anochezca* 179), nos dice.

La armonía encarnada en los antiguos tiene que ver con el modo en que Arenas comprende la belleza física, la perfección y atracción que ejerce en él el cuerpo humano en su palpitación erótica, la creación artística y la búsqueda del deseo y su satisfacción. Por ello mismo reconoce que toda tiranía va en contra de esa pulsión de belleza expansiva, que todo sistema totalitario persigue la belleza para poder controlarla y aniquilarla. Ese sentido de lo bello que cristaliza para él en la *Ilíada* (llevada por el autor tanto en el momento en que es conducido a prisión como durante su estancia en la cárcel) está bajo mayor peligro de desaparición mientras más avanza la novela, ya que, de la persecución gubernamental y policial, Arenas pasa al encierro en el que no puede ver el mar, no puede apenas escribir y en el que se niega a tener relaciones sexuales porque ceder a ello sería, en la cárcel, poner en serio peligro su vida.

La plenitud erótica que Arenas descubre y disfruta tanto en los campos de Holguín como en la ciudad de La Habana se anula o invierte dentro de la cárcel. El hecho de que la *Ilíada* esté en peligro dentro de la prisión, y con ella todo lo que viene a representar para el autor, evidencia que el cerco contra todo lo amable, según su cosmovisión, está en peligro. En la cárcel el concepto del *kalós kai agathós*¹¹⁵ griego está en constante amenaza; no solo se banaliza, sino que corre el riesgo de desaparecer. A diferencia de esa plenitud del Eros armónico expansivo que Arenas mismo persigue en contra de toda clasificación restringida del deseo, en la cárcel los hombres tienen sexo con otros hombres por necesidad, porque no les queda más remedio. No es por libre elección como sí lo era en las calles, a pesar de los peligros y la represión en la isla. Ese ejército disidente y erotizado (palabra muy querida y repetida por Arenas) que puebla las calles, las costas y los campos de Cuba en sus novelas, se cosifica y mecaniza dentro de la prisión. Algunas narraciones de muertes y actos violentos dentro de la cárcel son descritos de la manera más homérica imaginable: una daga que atraviesa de golpe un cuerpo, una muerte inesperada en la cola del comedor, alguien que muere atravesado mientras duerme, una cabeza cortada en los calabozos de castigo... El ejemplo más evidente del atentado contra esa belleza que persigue la libertad y el misterio es la muerte de un preso al que llamaban “El Niño” que, a causa del “peligro que representaba

¹¹⁵ Literalmente significa: “bello y valiente”. El primer término hace referencia a la belleza física y el segundo a la belleza del interior. Es un concepto que rige en general el sentido armónico del arte griego.

ser tan bello en aquel lugar”, murió atravesado por una varilla mientras dormía (*Antes que anochezca* 219).

La *Ilíada* es un signo de una belleza inapresable, indefinible, que escapa a cualquier clasificación médica, sanitaria, política, militante. Esta belleza conjuga el Eros y la furia como símbolos concretados en la figura de Aquiles. Arenas la lleva hasta el terreno de lo literario, movido por la furia, la venganza y la violencia; pero no la violencia enferma de la cárcel, sino una más bien creadora, disidente, secreta que busca en la sombra los modos de burlar cualquier tipo de control que impida su expansión, y que pretende fundar otro lenguaje en el flirteo y la complicidad de los cuerpos, eso que Delfín Prats llamó “lenguaje de mudos”¹¹⁶. Con su ejército erotizante de reclutas y soldados, Arenas propone el Eros, el deseo, como conjugación no solo de la belleza sino como germen del arte. Es también su manera de vengarse del sistema cubano, de invertir todo su machismo en un país que, a decir de Manuel Granados, “es un país maricón” (James 251). Por ello mismo, Arenas se propone con su obra que concluye con su biografía, cantar su propia cólera, convertirse en su Homero y buscar inspiración en sus propias vivencias para (con furia arrasadora semejante a la de Aquiles) perseguir desde la palabra su venganza de, como dijera él mismo, “casi todo el género humano” (*Antes que anochezca* 16). La *Ilíada* es para él, por tanto, el símbolo que encarna belleza y

¹¹⁶ Este es el título del primer poemario de Delfín Prats que proponía, en 1969, otras formas de lo erótico desde el silencio y la complicidad. El libro fue secuestrado por el gobierno y destruido para evitar su circulación: un claro ejemplo del intento de la revolución por controlar el deseo y la palabra.

muerte, pero también arte y furia, que conjuga y concentra sus ideales disidentes, vengativos y erotizantes.

La estancia de Arenas en el Parque Lenin no deja de ser teatral, performática, además de que, en medio de los árboles y en conexión con su lectura de la *Ilíada*, viene a comulgar con los espacios en que otras obras en que Aquiles es punto de referencia dentro de la literatura y la cultura hispánica: el Parque del Retiro en Madrid, los jardines en que el bello y monstruoso Aquiles barroco corre de un lado a otro, la naturaleza mexicana o chicana en que Medea se transforma en pájaro en la obra de Luis Alfaro, la selva colombiana del Aquiles en Fuentes. El espacio del jardín barroco como encarnación no solo de lo maravilloso, lo monstruoso, lo espectacular, lo dramático y lo sobrenatural, sino también y sobre todo como Grecia hispánica e infrapolítica –es decir, territorio de disidencia absoluta, en que los afectos y los más variados sentimientos se mueven desatados, sin control. Arenas es, para el gobierno cubano, la encarnación del monstruo, del contrarrevolucionario, del homosexual, del raro y por ello, escapa y busca en el parque, en su jardín, un espacio de libertad y ocultamiento. El jardín barroco del monstruo, el monstruo del jardín llega entonces a la realidad sociocultural cubana a través de la puesta del ballet *Edipo Rey* de Jorge Lefebre en el Parque Lenin¹¹⁷ y a

¹¹⁷ No deja de ser irónico que, enfrentado al sistema comunista cubano, Reinaldo Arenas convierta el espacio de un parque con el nombre de Lenin en representación de todo lo contrario a la represión que padece por causa del gobierno cubano, de modo tal que esta inversión se encauza perfectamente en su sistema paródico. El Parque Lenin, un lugar de celebración familiar en medio de las atracciones de feria, se convierte en la obra de Arenas en un espacio de libertad, de peligro, donde la naturaleza se muestra salvaje y dominante y donde lo performático, como en los jardines reales barrocos, cobra gran

manos de un Reinaldo Arenas que, desde las delirantes páginas de su autobiografía, deambula entre los árboles del mismo parque con su *Ilíada* en las manos a la luz de un mechero, como un fantasma en que el deseo, la furia y la venganza se fusionan. Grecia es entonces, junto al jardín barroco y a la selva colombiana, en todos estos casos, lo que declara Sergio Blanco al definir *Tebas Land* en su obra homónima:

Es como un lugar en donde las cosas nunca son muy claras. Creo que a todos nos pasa un poco lo mismo. En definitiva todos tenemos como Edipo, una Tebas un tanto ambigua. Un poco confusa y oscura. Qué sé yo. Una especie de zona o territorio incomprensible. ¿No? Una especie de Tebas Land. (Blanco 100)

Semejante a Blanco, Arenas relaciona el espacio interior, conectado con la naturaleza, como un entorno indefinido, en el que las militancias o las clasificaciones sexológicas limitarían el deseo y la capacidad vital y creativa.

Al igual que Monroy y a Fuentes, Arenas mezcla mito y realidad, historia y ficción, crónica y fantasía. No por casualidad Arenas nos deja saber que, al ser cogido en Calabazar, “el policía se había quedado con *La Ilíada* y mi autobiografía” (*Antes que anochezca* 202). Paralelamente a su lectura del poema épico, el autor cubano escribía su *Ilíada* personal, una mezcla amarga de realidad y leyenda. Pero Monroy busca la imparcialidad de un historiador, Fuentes es el testigo que observa y describe y Arenas

importancia. Arenas hace referencia a la puesta en escena del ballet *Giselle* en el anfiteatro del parque. Fue allí donde se representó también el ballet *Edipo Rey* de Jorge Lefebvre, interpretado por Alicia Alonso.

asume la labor de bardo y protagonista a la vez. Construye, desde una voz que se define como autobiográfica, un personaje en primera persona que hace de la furia su combustible, una cólera que solo puede tener comparación con la aquilea: el golpe magistral de la obra de Arenas está en haber construido un discurso disidente completamente indomable para el sistema político cubano, ya que no hay modo de controlarlo bajo los postulados de higienización y obediencia de un gobierno totalitario. La relación que se puede establecer entre los pares Agamenón-Aquiles y Castro-Arenas no coinciden en el aspecto militar (o solo lo hacen desde las antípodas, esencialmente por la tendencia [homo]erotizante continua de los militares en la obra de Arenas), pero sí coincide en el uso de la palabra. Homero define a todos los *aristoi*, a los *primus inter pares*, como “de voz articulada”, lo cual significa que tienen el derecho y el poder de hablar en la asamblea. Arenas desafía, por tanto, a Castro en el ámbito retórico, a pesar de ser, a diferencia de su archienemigo, un simple campesino de Holguín, guajiro, pobre y homosexual, o precisamente por ello. Se supone que la revolución dio voz a los humildes. Arenas es la voz del humilde discordante, contestatario.

Pero la diferencia mayor entre Aquiles y Arenas está en que, en el sistema nobiliario homérico, a pesar de que cuestionar al máximo líder conlleva una serie de consecuencias, no llegan a ser estas tan extremistas como las que llevó a cabo hasta su muerte e incluso después de su muerte, Fidel Castro con todo el que se atreviese a contradecirlo. Arenas, como Aquiles, es la voz disidente y enfurecida que ve una injusticia intolerable llevada a cabo por un hombre poderoso y –mientras los demás

callan o no se atreven a singularizar su opinión o tratan de ser cautelosos— él pide la palabra y habla en contra del líder carismático e incuestionable. En Homero, rivalizar con un superior es peligroso, pero permitido y parte del sistema o código moral heroico, pues cada héroe intentaba siempre ser el primero entre sus iguales. Pero hacerlo en un sistema como el cubano en que el único de voz articulada y con derecho al poder es el tirano, conlleva una serie de consecuencias nefastas. Esa furia aquilea que mueve a Arenas para articular su voz, para rivalizar con lo que considera injusto, es la que sostiene en toda su obra hasta en la nota de suicidio en que culpa directamente a Fidel Castro de su muerte —lo cual evidencia que su cólera puede incluso emular hasta con la de Aquiles, ya que para Arenas Castro es el archienemigo, es Agamenón y Héctor a la vez, el que atenta tanto contra su libertad política, artística como erótica (es decir, existencial).

Al inicio de la *Iliada*, el poeta invoca a la musa para que cante la cólera de Aquiles. Esa convención del género épico se confunde también en Arenas con la ira. El autor no solo es el rapsoda, el narrador y el protagonista a la vez, sino que sus musas son las Erinias, como reconociera en su texto de 1983 “Elogio de las Furias”. Si las musas son las hijas de Mnemosine, es decir, de la memoria, y es a ellas a quien invoca Homero al comienzo de su canto, en Arenas (por la fusión de rapsoda con narrador-protagonista) dichas musas están fundidas con la ira, ya que él mismo reconoce que “mi memoria enfurecida fue más poderosa que la nostalgia” (*Antes que anochezca* 314).

2.6 La *Ilíada* según Guillem Clua

Entre los diversos intentos de reescribir y representar la guerra de Troya en los últimos años, está la versión para el *Proyecto Homero* de la *Ilíada* realizada por el dramaturgo español Guillem Clua y presentada por primera vez junto con la versión de la *Odisea* de Alberto Conejero el 9 de abril de 2016 en el Teatro Conde Duque de Madrid bajo la dirección de José Luis Arellano por La Joven Compañía¹¹⁸. La obra está dividida en 18 escenas en las que se presentan los hechos de la *Ilíada* concentrados y con algunas variaciones. Las escenas se suelen enfocar esencialmente en un personaje desde el cual la acción se desarrolla. El diálogo con el público, así como la narración de los hechos (a veces incluso narrados por los personajes que hablan de ellos mismos en tercera persona) se vuelven fundamentales: se le habla directamente a los espectadores en el relato de esta guerra que viene a ser encarnación y reflejo de todas las guerras. La obra busca una reflexión de lo humano y lo inhumano en las empresas bélicas, así como

¹¹⁸ La obra también ha sido representada en Argentina, en el Teatro Espacio Rogelio Villarreal Elizondo de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en Monterrey (abril de 2018) y en el Teatro San Martín de Tucumán (agosto de 2017). Con respecto a la versión de Monterrey, “la peculiaridad de esta propuesta radica en la integración de un coro fundamentalmente femenino, y personajes como el príncipe Héctor; Príamo, rey mítico de Troya; así como Menelao, segundo esposo de Helena, serán representados por mujeres. ‘Cuando se abrió el *casting*, la mayoría que se presentó eran mujeres. Decidimos priorizar los roles masculinos en mujeres y dejar solo a Aquiles y a Patroclo en hombres, resaltando la relación afectiva de estos dos personajes, lo que da espacio a la diversidad sexual,’ afirmó el director [venezolano Rennie Piñero] en rueda de prensa” (Clua “Monterrey”). En cuanto a la versión argentina, “el dramaturgo no se ha limitado a relatar los pasajes más famosos de los cantos originales, sino que ha echado mano también de fragmentos y personajes de la *Orestíada* o la *Eneida*, entre otros textos. Las tramas argumentales han sido sustancialmente reducidas y explicadas con claridad y se ha dado más relevancia a los personajes femeninos” (Clua “Nueva producción”).

persigue analizar la función (más bien la disfunción) de la guerra en un estado democrático.

Las escenas I, VI, IX, XIV y XVIII están constituidas por monólogos de Aquiles, Helena, Agamenón, Patroclo y Casandra sobre cinco conceptos fundamentales que se ponen en tensión y en diálogo con la guerra y la violencia: la verdad, el amor, el futuro, la lealtad y el heroísmo, respectivamente. Cada uno de los personajes presenta su concepto como la primera víctima de la guerra –como algo que la violencia destruye, hace desaparecer, al mismo tiempo que la enemistad aparece como algo inevitable, presentando a los personajes luchando siempre entre sus instintos y deseos, y la contención de los mismos. Cada uno de estos personajes, que funcionan como los principales de esta versión junto a Héctor, presenta en su lamento respectivo una puesta en duda del sistema de valores bélicos que ellos mismos representan. Semejantes lamentos parecen surgir de la experiencia misma de la guerra. No son momentos de duda, no parecen momentos tímóticos, sino de reflexión de lo tímótico indomable en el ser humano. Son el momento después de la decisión, después de decidir “qué he de hacer” (Kallendorf 2016), el momento de la reflexión. Dicha reflexión va dirigida directamente al público, como muchísimos de los parlamentos a lo largo de toda la obra. En esta versión los momentos tímóticos se dan por asegurados, ya que la guerra es la pulsión tímótica desatada sin control alguno, sin posible administrador o domador, de ahí que Casandra en su lamento haga una clara diferenciación entre heroísmo y belicismo: “en cuanto se despliegan los estandartes de la guerra, solo obtienen medallas

aquellos que hacen lo contrario: los asesinos, los injustos, los tiranos. / Cuando las bestias nos defienden, les ponemos collares de oro” (Clua y Conejero 100).

Dichos lamentos de estos personajes que reflexionan en soledad en un momento posterior al estado tímótico, analizan el comportamiento propio y el de sus semejantes desde un punto de vista moral que les parece necesario y que persigue, ante todo, el rescate de una esencia humana que diferencie al hombre de la bestia. En ese sentido, la pieza entera persigue erigir una nueva forma de piedad en contra de lo tímótico incontrolable, haciendo entender que el hombre es impulso; pero también el componente reflexivo le hace tomar cuenta de sus actos y ser responsable de sus efectos. La obra, desbordada por lo impulsivo en medio de la guerra, podría decirse que busca el equilibrio entre instinto y consciencia, afecto y razón, aunque se imponga al final el instinto bélico y la repetición de las mismas guerras y los éxodos interminables y cíclicos.

Los cinco monólogos de las escenas I, VI, IX, XIV y XVIII constituyen los parlamentos más extensos de la obra y son dichos, a manera de reflexión, directamente al público. De los 667 parlamentos que tiene en total la obra, 228 son dichos directamente al espectador; es decir que aproximadamente un 34 % de los parlamentos de la obra son dirigidos al receptor. Esta tendencia, cada vez más común, de hablar directamente al público la encontramos frecuentemente en obras mitológicas y de denuncia política, como, por ejemplo, *Tebas Land* de Sergio Blanco, *Ícaros* de Norge Espinosa y *Medea sueña corinto* de Abelardo Estorino, entre otras. Aunque se podría

relacionar con la función del aparte en la comedia griega, latina y en el teatro del Siglo de Oro, no es exactamente lo mismo: en la comedia se hace para crear confusión y enredo en general, pero en los autores modernos el uso del aparte tiene unas implicaciones trágicas y de representación mucho más fuertes¹¹⁹. Sin embargo, en la puesta en escena moderna de *El Aquiles* de Tirso de Molina, la interacción con el público, esencialmente en la parte final, se vuelve fundamental. Dicha ruptura de la ilusión escénica que era más propia de la comedia de Aristófanes, por ejemplo, o del cierre de las comedias romanas o del Siglo de Oro, en las obras que se mencionan tiene un tono y matiz trágico y –aunque buscan también captar la benevolencia del espectador (semejante al Prólogo en tanto personaje de algunas comedias de Terencio)– también persiguen denunciar, reflexionar, analizar, hacer partícipe directo al espectador de lo que se representa, establecer un paralelo entre lo que sucede en escena y lo que se narra simultáneamente, crear alternancias entre acción y narración, además de explicar algunos antecedentes o acciones que han tenido lugar fuera de la escena o, incluso, hablar de las acciones que tendrán lugar en el futuro, como sucede al final, en una especie de unión de muchas anticipaciones épicas (Clua y Conejero 100-105). Junto a la importancia que alcanzan figuras como Casandra, Helena y Andrómaca en la obra, en tanto representaciones femeninas, los personajes denominados como Actriz 1, 2, 3...

¹¹⁹ Buscan, generalmente, el diálogo y la interacción con el público, y eso es una semejanza con la comedia, pero las implicaciones del aparte en Alfaro y en Clua llevan al texto del pasado al momento de la representación, de la memoria y al escenario. Estos autores hacen presente lo que comienza siendo pasado en su discurso. Y la apelación al público, principalmente al final de ambas obras, busca la reacción de este para evitar que en el futuro que se repita lo que se acaba de representar, lo cual lo relaciona con la idea de lo trágico en tanto suspensión.

permiten, además, un debate y un diálogo de la situación de la mujer en la Antigüedad (Clua y Conejero 75), de pasajes míticos en que las mujeres padecen violencia (Clua y Conejero 16-17) y de posibles análisis desde una perspectiva más contemporánea.

Por medio de una narración vivificante de los hechos en escena y de la apelación continua al espectador, el final de la obra (que podría ser calificado de pesimista en extremo) parece buscar en el receptor una reacción a tiempo antes de que lo tímico en total descontrol o controlado y dirigido hacia la destrucción acabe con todo lo existente y reine el caos. La obra juega desde el comienzo con la oscuridad y la negra noche homéricas como presagio de esta cadena de muertes y guerras que llegan hasta el presente y anuncian la oscuridad total de cierre, la pulsión de muerte vuelta totalidad.

En su indagación (podría decirse que aparentemente antitímica) la obra en realidad pretende encontrar un equilibrio entre los afectos: no negar la naturaleza instintiva del ser humano, pero no reducirse a ella. La nueva piedad que propone la encarna el reconocimiento posible en medio del dolor y el sufrimiento entre Aquiles y Príamo. Es entonces que, luego de toda la ira desatada, de todas las pérdidas, de la concientización del trauma y de sus causas, Aquiles es capaz de ceder, de comprender, de escuchar, de acercarse al otro.

De la escena I a la XV la obra presenta una estructura anular en la que Aquiles comienza en soledad y termina, según el propio texto, en la misma situación, pues “la imagen es exactamente la misma que abría la obra” (Clua y Conejero 93). Posterior a esto, se le aparecen, en este mismo orden, el fantasma de Patroclo, su amante muerto, y

Príamo (al cual, por cierto, en un primer momento, confunde con Patroclo). Estas dos apariciones abren al personaje al diálogo y la reflexión, en las que violencia y deseo se conjugan, en especial en el caso de Príamo, ya que el anciano es capaz de besar la mano del asesino de su hijo en extrema súplica y ambos se reconocen en el dolor mutuamente causado: “reconozco en ti mi propia desolación” (Clua y Conejero 100), dice Aquiles al rey troyano. El hijo de Tetis, además, dice que “la guerra nos arrancó el corazón del pecho” (Clua y Conejero 99) y, si relacionamos lo timótico con el corazón, podría entenderse que la violencia extrema encauzada por la avaricia y la venganza lleva a cabo una automatización tal que anula también la esencia humana a la que esa violencia misma pertenece. No es negarle el lugar al odio y a la violencia, ni siquiera a la necesidad de venganza; es más bien tener conciencia de que sin un equilibrio entre esas fuerzas el hombre está llamado a convertirse en una máquina de destrucción del hombre mismo, una idea que también encontramos en *Aquiles, el hombre* de Roberto Rivera. En cuanto a la relación entre política y afectos, en la web personal de Clua se puede leer:

“El horror de la guerra ha cambiado poco. Los versos de Homero sobre las pasiones humanas son completamente identificables”¹²⁰. Clua, colaborador desde un principio en la andadura de la compañía, no ha querido que la emoción y la pasión del original fueran la única conexión con los jóvenes y, más allá de esa espada de Aquiles que atraviesa el corazón de Héctor, ha rastreado en las muertes y venganzas para

¹²⁰ Esta frase es dicha por Clua y se cita de esta manera en su página web.

encontrar las motivaciones políticas a tanto desastre. (Clua “*Iliada*. Proyecto Homero”)

Por lo que el autor no se centra solo en los afectos y emociones, sino que persigue ver las razones políticas de la guerra y su acción nociva en la sociedad. Dentro de esos argumentos que establecen un diálogo con el poder y con la política, pueden mencionarse la idea de la locura, la oposición establecida por Aquiles entre gloria y honor, y las ofensas relacionadas con la animalidad y lo monstruoso que se adjudican mutuamente Agamenón y Aquiles en distintos momentos de la obra. Con respecto a la locura, es un tema que ya encontramos en Tirso, por ejemplo, cuando el propio Ulises intenta hacerse pasar por loco para evitar ir a la guerra, fingimiento que contrasta con la natural locura por amor que experimenta el joven Aquiles. Pero en Roberto Rivera y en Guillem Clua la idea de la locura con respecto al ciclo troyano cambia de enfoque. Se relaciona más bien con la oposición entre un sistema de leyes, códigos morales y alianzas y la realización personal que precisa el personaje; de ahí que Aquiles se sienta subyugado a una ley que no comprende, que le parece estar en manos de un rey cuyos objetivos son la conquista y la ambición, aunque para ello tengan que morir miles de hombres. Es entonces que el que toma distancia, el desajustado, el inadaptado (en este caso, Aquiles) asume que la locura no está en dudar y en cuestionar el sistema bélico en el que se encuentran inmersos, sino más bien es de locos entregarse a él como un autómatas y no cuestionarlo, sabiendo que los que gobiernan están haciendo una serie de cosas de la peor manera.

A partir de esos razonamientos, Aquiles opone la gloria al honor. No le parece que haya de conseguirse gloria a cualquier precio; por ello prefiere su idea del honor. Para el hijo de Tetis y Peleo, el honor es “lo único que da sentido a la muerte” (Clua y Conejero 28) porque lo que le obsesiona y preocupa, como sucede en Rivera, es que se mate por ambición y no por un ideal que le dé sentido a la muerte y la propia guerra, tanto a la del enemigo como a la suya misma ya que, como él mismo dice a Patroclo, “todos hemos venido aquí a morir” (Clua y Conejero 27). “Sin honor, la guerra es absurda. Por eso no puedo formar parte de ella” (Clua y Conejero 28), le explica a su amante para que entienda la verdadera razón por la que toma distancia definitiva del campo de batalla. De este modo, Aquiles ubica la locura, la mentira y la injusticia del lado de la empresa llevada por Agamenón, y el honor, la verdad y la justicia de su parte. Hace del honor un asunto de índole personal, y en ello Clua coincide con Frederick de Armas, quien considera que “honor, as defined in Don Quijote, is an attribute of the soul, not a social commodity” (6). En un mundo en que “hay tantas verdades como personas dispuestas a creerlas” (Clua y Conejero 14), alguien como Agamenón es capaz de manipular el mito o cualquier interpretación posible con tal de lograr sus planes pues, como se pregunta Aquiles: “¿Fueron ésas las verdaderas razones o quizás todo fue una mala excusa para obtener el control comercial del Mar Egeo?” (Clua y Conejero 14). Aquiles sugiere, entonces, desde la mentira inicial justo antes de salir de Grecia hacia Troya, que toda la

empresa del sitio a Ilión ha sido una gran manipulación tramada por el rey de Micenas.¹²¹

Por otra parte, Menelao llama “impulsivo” a Aquiles (Clua y Conejero 24) y Agamenón lo califica de “bárbaro” (Clua y Conejero 24); sin embargo, según Aquiles, Agamenón no entiende la situación en la que se encuentran porque es “una bestia que solo desea embestir, sin ideas ni estrategia” (Clua y Conejero 28). Bastante alejados nos encontramos aquí del Aquiles impulsivo y salvaje del inicio de la obra de Tirso o Calderón. Este Aquiles, por su parte, ve en la empresa colectiva del sitio a Ilión la barbarie y la monstruosidad que alguna vez se le adjudicó o que Agamenón y su hermano todavía pretenden endilgarle por el hecho de que les hable claro y los enfrente de forma directa.

Agamenón, sin embargo, no es un personaje sin matices en la pieza que nos ocupa. No es solo el tirano ambicioso y manipulador que nos presenta Roberto Rivera en su obra, sino que en Clua alcanza, podría decirse, un poco más de simpatía: es un hombre que se ha terminado entregando a la bebida, lo cual queda claro desde su primera aparición en la obra (Clua y Conejero 18, 21 y 72) e implica que cuando tiene el

¹²¹ Esto, sin dudas, se relaciona con las ideas de Kakutani que mencionaremos más adelante sobre Aquiles como representante de un lenguaje más linear y directo, realista en ese sentido, mientras que personajes como Odiseo y Agamenón manipulan sus palabras para lograr sus objetivos –lo cual recuerda justamente lo que dice Aquiles a Odiseo en el canto IX de la *Iliada*: “Me es tan odioso como las puertas de Hades quien piensa una cosa y manifiesta otra”. Encontramos una idea semejante en el Aquiles de Calderón: “Yo no quiero, que será infamia ser amigo con la voz y enemigo con el alma” (181). Por su parte, el Aquiles de Clua comienza la obra diciendo que “la verdad es la primera víctima de cualquier guerra” (Clua y Conejero 13). La oposición entre verdad y manipulación de la información que establece Kakutani a partir de Aquiles y Odiseo queda clara también en estos ejemplos, de Homero al presente.

enfrentamiento con Aquiles, está bajo la influencia del alcohol.¹²² Pero, además, Agamenón, al ver a su hermano Menelao al borde de la muerte (Clua y Conejero 51), tiene su momento de mayor debilidad, donde lo pone en duda todo, aunque esa duda apenas dure unas pocas líneas. Entonces, “llora como una chiquilla” (Clua y Conejero 52), se arrepiente de haber sacrificado a su hija “para hincar unas simples velas”. Por un instante, dice, “deseo volver atrás, cambiar ese pasado que una vez fue futuro, corregir mis errores, desoír a los dioses, renunciar a la gloria del combate, recuperar a mi familia, ser menos rey y más hombre” (Clua y Conejero 52). En este monólogo tímido de Agamenón, en el que cuestiona sus actos y renuncia a la gloria para acercarse más al concepto de honor que tiene Aquiles, en el que se aleja de sus empresas y mentiras, podemos ver a un personaje mucho más rico en matices aunque, segundos después, recupera su rabia y sus ganas de tomar Troya, cueste lo que cueste.

El concepto de “mito” aparece, desde el principio de la obra, con cierta ambigüedad, como sustituto de la verdad. Según Aquiles en el monólogo inicial, “con la verdad no se moviliza un ejército. / Con la verdad no consigues que un hombre le corte el cuello al otro. / Con la verdad no rezas por la destrucción de países enteros. Por eso lo

¹²² La idea de Agamenón como borracho es algo que encontramos en las ofensas que le dirige Aquiles en el primer canto de la *Ilíada* y que en Clua se hacen más reiteradas y evidentes a partir de las acotaciones y los parlamentos explicativos de los personajes. Virgilio Piñera en su obra *Electra Garrigó* de 1941 presenta a un Agamenón totalmente alcoholizado y ridiculizado. En cuanto a la versión de Roberto Rivera, el que aparece como borracho, sorprendentemente, es Diomedes (81, 82), un héroe que en Homero sobresale más bien por su disciplina; por seguir las órdenes de Agamenón sin discusión alguna; por mantenerse siempre en la primera línea de batalla; por ser, en general, el militante y guerrero modélico –en clara oposición a Aquiles, que para entonces ha abandonado la guerra, se ha enfrentado a Agamenón y ha dejado a los griegos sin su apoyo. Diomedes, en la obra de Rivera, ya se parece más al héroe homérico en la escena VI (104-108).

primero que hace cualquier guerra es acabar con ella. / Y la sustituye por algo mucho más efectivo. / El mito” (Clua y Conejero 14-15). Al mismo tiempo que en la obra se emprende una crítica al mito por la imposibilidad de conocer a través de él la verdad (digamos que) histórica, es este a su vez el vehículo para hacer una crítica meta-mitológica¹²³: el mito es el vehículo para su cuestionamiento. Su supuesta falta de verdad histórica no impide la búsqueda de una verdad más profunda, esencial en el comportamiento humano, y es esa la que persigue la relectura que se hace de la guerra de Troya. Aquiles, desde el espacio mítico, alerta de las terribles consecuencias que puede traer la manipulación del mito en manos de gente interesada por el poder. Más adelante, en la escena III (Clua y Conejero 21), se hace referencia en el diálogo a las diversas versiones posibles de un mito. Aquiles expone la otra cara peligrosa de la posible pluralidad de un mismo mito: puede ser usado por el poder para lograr ciertos objetivos, para legitimar ciertas empresas, de las que no escapa siquiera la Guerra de Troya; más bien se convierte en paradigma de lo que el poder puede hacer en contra de la humanidad misma usando las historias mitológicas a su antojo, manipulándolas. En este monólogo inicial de Aquiles, Clua se acerca a lo que plantea García Gual acerca del concepto de mito, significando a veces, en el imaginario popular, algo a lo que se le “niega su objetividad y se le encuadra en el ámbito ficticio y quimérico de lo

¹²³ En la obra se llega a hacer referencia a la *Iliada* dentro de uno de los parlamentos de los actores (Clua y Conejero 60) y se hace referencia, en los antecedentes y las explicaciones de los actores, a las diversas versiones de un mismo mito: “otra versión del mito asegura que Artemisa se arrepintió y la salvó en el último momento” (Clua y Conejero 21).

imaginario”, además de ser “una ambigua etiqueta” (García Gual, *Introducción* 13). “Hay tantas verdades como personas dispuestas a creerlas” (Clua y Conejero 14), de ahí que Aquiles en esta obra nos enfrente a la doble naturaleza del mito, a su doble cara: su natural e imparable desarrollo polifónico y polisémico, y su posible manipulación desde ciertos centros de poder, incluidos ciertos nacionalismos y ciertas religiones para conseguir sus propósitos de expansión y dominio. Tomando como ejemplo a Odiseo y haciendo referencia a la psicología homérica, Michico Kakutani explica la relación entre manipulación y política en la era de la televisión e Internet, esa que denuncian insistentemente los Aquiles de Clua y Rivera:

Politicians had always spun reality, but television –and later the internet– gave them new platforms on which to prevaricate. When the Republican strategist Lee Atwater observed in the 1980s that “perception is reality,” he was bluntly articulating an insight about human psychology that Homer well knew when he immortalized Odysseus as a wily trickster, adept at deception and disguise. But Atwater’s cold-blooded use of that precept in using wedge issues to advance the GOP’s southern strategy– and to create the infamous Willie Horton ad in the 1988 presidential campaign –injected mainstream American politics with an alarming strain of win-at-all-costs Machiavellianism using mass media as a delivery system. (Kakutani 78-79)

Al concepto de mito, desde el monólogo inicial de la obra en boca de Aquiles, se une el concepto de verdad. Aquiles, en su discurso, opone la verdad (como víctima de la guerra) al mito (como arma manipulable en mano de los poderosos¹²⁴). Si la primera frase del monólogo es “la verdad”, la última es en efecto “el mito”. El personaje, en su argumentación, traza el recorrido que va de la manipulación de la primera en beneficio del segundo término. A la ambigüedad de la ira de Aquiles y demás pasiones humanas como la violencia y el deseo –que pueden ser positivas y beneficiosas en un contexto y perjudiciales y mortíferas en otras, como es el caso de la cólera de Aquiles– incluso a la ambigüedad sexual que es fundamental en Tirso y Monroy y Silva, Clua agrega una ambigüedad más conceptual y, si se quiera, a un nivel más alto de abstracción, en el

¹²⁴ Al respecto, parece interesante que el pintor español Francisco de Goya tenga en su serie *Desastres de la guerra* una obra cuyo nombre es *Murió la verdad* (1814-1815), que coincide con muchos de los elementos que encontramos en la obra de Clua, entre ellos: el carácter alegórico y simbólico, el atisbo de esperanza, el escepticismo, la tendencia humana de repetir cíclicamente la misma guerra una y otra vez durante la historia del mundo, el carácter narrativo, la importancia de la figura femenina, las connotaciones políticas, la verdad como víctima de la guerra, la oposición entre verdad y poder, entre verdad y ley/fuerza, así como entre verdad y ambición. Al respecto, se lee en la descripción de la obra: “El contenido político de la secuencia es evidente. *Murió la Verdad* muestra el cuerpo tendido de una joven mujer, con el pecho descubierto y vestida de blanco, de la que irradia una luz que nos permite ver quiénes y qué actitudes adoptan los que participan en su entierro. A lo largo de los *Desastres* Goya recurre al cuerpo de la mujer, en ocasiones con marcado carácter sensual, para mostrar la tragedia de la guerra. De nuevo vuelve a ella para representar la alegoría de la Verdad, que todo lo ilumina, a cuya derecha la Justicia, vestida de un modo semejante, llora su pérdida. Por el contrario, un obispo tocado con la mitra parece bendecir su cadáver al tiempo que dos monjes con azadón se disponen contentos a cavar su fosa. Detrás, numerosos clérigos asisten a la escena con mayor o menor interés, y entre ellos, un hombre con los ojos vendados apoyado en un bastón. La crítica a la Iglesia es evidente, y apuntamos una interpretación en clave política referida a la restauración de sus privilegios tras la abolición de la Constitución de 1812 con el decreto de 4 de mayo de 1814. La ilación con la siguiente estampa viene determinada por la pregunta formulada en el título *Si resucitará?* Dado el carácter irónico de muchos de los títulos de Goya, es posible pensar que el tono esperanzador con el que algunos han interpretado la estampa, no lo sea tanto, y deba ser entendida acorde con el escepticismo que caracteriza buena parte de la última producción del artista. En caso de que la Verdad resucite, allí están de nuevo los seres de la noche, símbolos de la vuelta al Antiguo Régimen, para acabar con ella, mediante su ley y su fuerza, y mantener a los hombres como el que levemente aparece representado tras la luz de la Verdad, amordazados y maniatados” (Matilla 348).

ámbito de la metacrítica: la ambigüedad del mito, que al tiempo que permite a Aquiles denunciar la manipulación y uso del mismo con fines que van en contra de la humanidad, también puede ser el arma que utiliza el poder para convencer a pueblos enteros para que se enfrenten y mueran por algo idealizado, inventado, manipulable. La libertad creativa del mito juega en su contra al caer en manos con fines hegemónicos; por ello la naturaleza del mito puede encontrar un paralelo en el estado democrático¹²⁵. A una idea semejante parece apuntar Kakutani, al tomar, en efecto, a Aquiles como ejemplo para oponer el discurso directo y lineal del Pelida (quien muere joven) ante el polítrofo Odiseo que, a través de su habilidad de manipulación y engaño (“astuto en ardides” le llama Homero), logra sobrevivir:

In the service of this nihilistic vision, Surkov has invoked arguments repudiating the existence of objective truth. He has written that “hypocrisy in the rationalistic paradigm of Western civilization is inevitable” because “speech is too linear, too formal to fully reflect the so-called reality,” and because “pretending to be what you are not, to hide your intentions is the most important technology of biological survival.” In Homer’s classics, he notes, the earnest Achilles is less

¹²⁵ Es decir, del mismo modo que la democracia participativa persigue buscar la convivencia y la pluralidad de opiniones, criterios y posturas, el mito a su vez engloba una serie de líneas argumentales muchas veces contradictorias y opuestas. Como sucede en el estado democrático, también en el caso del mito, por su naturaleza plural e inclusiva, se da espacio también a posturas que, haciendo uso de esa pluralidad y de su libertad, exigen su derecho a una interpretación que va en contra de esa misma libertad que el estado democrático y el mito promulgan. Un paralelo semejante establece Kakutani (2018) entre el modo en que el posmodernismo usó el concepto de verdad, relativizándolo, y la forma en que posturas aparentemente opuestas a estas ideas han terminado usándolas a su favor.

compelling than the “cunning” Odysseus –a kind of trickster hero, adept at lies and deceit– who is the one who survives. All narratives are contingent, Surkov suggests, and all politicians are liars; therefore, the alternative facts put out by the Kremlin (and by Donald Trump) are just as valid as anyone else’s. (Kakutani 147-148)¹²⁶

La obsesión por la verdad en el caso de Aquiles ya la encontramos en Homero, donde Aquiles es un personaje que tiende a hablar de forma directa y que llega a decir a Odiseo que detesta la gente que piensa una cosa y dice otra (*Il. IX*, 307 y ss.). Calderón se hace eco de esta característica aquilea cuando su personaje, en *El monstruo de los jardines*, explica que “será infamia ser amigo con la voz y enemigo con el alma” (181). Por su parte, Clua, en un procedimiento retrospectivo que recuerda al estilo épico que da inicio a la *Ilíada* y que ocupa una considerable parte de la *Odisea*¹²⁷, da cuenta de que “a Aquiles le sentó fatal que Agamenón lo utilizara como cebo” para hacer venir a Ifigenia,

¹²⁶ El paralelismo que Kakutani establece entre Aquiles y Odiseo a partir de Surkov, se desplaza, en el caso de la obra de Rivera y la de Clua, al par Aquiles-Agamenón.

¹²⁷ La *Ilíada* comienza con la cólera de Aquiles ya desatada, pero para explicarla se remite el narrador al momento de la disputa entre Agamenón y Aquiles. Esto lleva, a su vez, a la narración del enfrentamiento de Agamenón y Crises, que fue la causa de la peste enviada por Apolo. En el caso de la *Odisea*, todas las historias del héroe después de su salida de Troya hasta llegar a la tierra de Nausícaa, son contadas por él mismo en primera persona en la isla de los feacios. Siguiendo un procedimiento semejante, Aquiles, en la obra de Clua, aparece en escena de vuelta ya de la guerra, lleno de sangre, haciendo mención de las pérdidas y lo terrible de las empresas bélicas. Seguidamente, los actores hablan de una serie de raptos que antecedieron el de Briseida por parte de Aquiles. Ello lleva a la discusión de Aquiles con Agamenón y, en medio de la escena, al hacerse referencia a la muerte de Ifigenia (algo que es apenas sugerido y nunca expresamente dicho en Homero), se explica lo que sucedió con la hija de Agamenón y cómo terminó sacrificada con su propio padre. De la escena I al final de la XV, parece tener lugar todos los recuentos de los hechos acontecidos en la guerra, pues al final de la escena XV Aquiles aparece exactamente en la misma posición y con las mismas ropas ensangrentadas que en el inicio de la obra. La pieza de Clua es, por tanto, una especie de recuento y reconstrucción de lo sucedido en la guerra; de ahí que cobre sentido el carácter narrativo continuo que tiene el discurso. Se trata del teatro de la memoria y el trauma, de la concientización, representación y análisis de ese trauma y sus consecuencias.

su hija, quien pensaba que iba a casarse con Aquiles y en realidad venía para ser sacrificada a Artemisa, “para así los griegos tener vientos propicios en su viaje a Troya” (Clua y Conejero 20). Por ello, “desde entonces Aquiles se la tiene jurada a Agamenón” (Clua y Conejero 20). El problema del hijo de Tetis tiene que ver con la mentira, con la manipulación que está en la base del propio viaje hacia Troya: a ello parece referirse en sus primeras palabras al inicio de la obra cuando expresa que “la sangre que mancha mis manos, los cuerpos que cubren el campo de batalla, los seres queridos que la lucha me ha arrebatado... todo eso es resultado de aquella primera muerte. / Del día que murió la verdad. / De eso hace ya nueve años.” De ahí que para Aquiles el mito sea espacio para denunciar la manipulación del poder, lugar donde la verdad puede ser desentrañada, pero también posible instrumento para favorecer y satisfacer los antojos de gente malvada y egoísta. Por ello Clua “no ha querido que la emoción y la pasión del original fueran la única conexión con los jóvenes y [...] ha rastreado en las muertes y venganzas para encontrar las motivaciones políticas a tanto desastre” (Clua “*Ilíada*. Proyecto Homero”).

Guillem Clua, en medio de contextos desesperanzadores, bélicos, oscuros; en medio de eso que Homero menciona como “la oscuridad” que “cubrió sus ojos”, y que para el autor español es fundamental a la hora de imaginar en escena lo épico en cualquier época, deja siempre un atisbo de esperanza que la encarna el amor –el Eros como fuerza teogónica y primigenia que otorga, en medio de la pérdida y el dolor, una posibilidad y un sentido a la sobrevivencia. En su versión de la *Ilíada*, eso es evidente en la

manera en que Casandra, vislumbrando el futuro y diferenciando conceptos equívocos en medio del caos bélico, deja un resquicio abierto.

Clua fue llamado a realizar la versión de la *Ilíada* (única obra suya hasta el momento que parte de un mito grecolatino) por dedicarse en sus piezas teatrales a hablar frecuentemente de la guerra. Si tenemos en cuenta esto y, además, la funcionalidad y la importancia que le da en sus obras generalmente al amor como fuerza generadora de vida en medio del conflicto, tendremos la violencia y el deseo nuevamente en tanto impulsos timóticos como energías gestoras de conflicto y acción.

La referencia a la diversidad sexual aparece en la versión desde la segunda escena en que se refieren los diversos raptos que han realizado tanto hombres como dioses de hombres como de mujeres¹²⁸, para terminar con el caso de Briseida, la esclava en disputa dada a Aquiles como recompensa de guerra. Briseida aparece, por tanto, como resultado de una cadena de violencia establecida y aceptada entre los guerreros. En esa cadena, además, hay que contar al propio Aquiles que es el fruto del rapto de Tetis por Peleo (Clua y Conejero 17) y que recuerda, además, al personaje de Tetis en Calderón que esconde a su hijo en una cueva con el cual tiene una relación amor-odio por ser resultado de una violación. Estos raptos, de los que tanto Briseida y Criseida (razones de la diatriba entre Aquiles y Agamenón) son parte en tanto botines de guerra, evidencian la

¹²⁸ También Luis de Góngora en su poema *Soledades* hace referencia a distintos raptos, entre ellos homoeróticos, dentro de los mitos griegos en los que violencia y el deseo se conjugan. Algunos de ellos, como el de Europa y Ganimedes, coinciden con los mencionados en Clua y Conejero 16. Paris, por su parte, aparece como un personaje afeminado y cobarde que pone en crisis, a partir de sus argumentos, las ideas de valentía y heroísmo del código épico nobiliario (Clua y Conejero 61-66).

relación entre violencia y deseo en la mentalidad patriarcal homérica. La mujer (aunque en esta obra tiene mucha más visibilidad, presencia y posibilidad de expresión que en la obra de Rivera) es presentada, al menos en esta cadena de raptos, como objeto de posesión y deseo, parte de los premios obtenidos en medio de las guerras. La cadena de raptos llega hasta la hija del sacerdote Crises en manos de Agamenón, por la cual Apolo envió la peste a los aqueos. Como en Homero, la ira de Apolo da lugar a la de Agamenón y a su vez esta enciende la ira de Aquiles. Si por un lado tenemos una cadena de raptos femeninos con tintes eróticos, por el otro tenemos enfrentamientos masculinos que dan lugar a una cadena de enojos y resentimientos: Eros y Marte, como en la *Ilíada*, en Tirso y en Calderón, continúan siendo las fuerzas alegóricas y telúricas que siguen moviéndose en medio de las acciones humanas¹²⁹.

Cuando recibió la propuesta por parte de La Joven Compañía de realizar para *Proyecto Homero* la versión de la *Ilíada*, Guillem Clua puso dos condiciones: (1) que se le permitiera suprimir la aparición de los dioses¹³⁰ y (2) poder representar la relación de Aquiles y Patroclo como una pareja romántica más, a la altura de los pares Helena-Paris y Héctor-Andrómaca. Con respecto a la primera condición, le fue advertido que sería

¹²⁹ Si, por ejemplo, en Calderón, la tierra tiembla a causa de la acción de Venus (Calderón 164), en Clua Casandra explica que los truenos y Afrodita están relacionados (Clua y Conejero 48).

¹³⁰ Tal y como sucede en *Aquiles, el hombre* de Roberto Rivera, no hay una participación directa de los dioses, pero estos aparecen en reiteradas ocasiones por alusión (Aquiles no se encuentra con su madre la diosa Tetis después de enfrentarse a Agamenón, como en Homero, sino que dice que le está rezando: Clua y Conejero 27) o dentro de la narración de lo que ha sucedido fuera de la escena (Afrodita enviando una nube que salve a Paris, según relata Casandra en Clua y Conejero 48, Agamenón con el sueño de Zeus en Clua y Conejero 29) o a partir de la narración simultánea de lo que se ve en escena (como es el caso de Atenea instando a Pándaro a lanzar la flecha que rompa el pacto entre ambos ejércitos, algo que es contado por Casandra en su visión [Clua y Conejero 50]).

difícil, al hacer una versión de la *Ilíada*, prescindir de la participación de los dioses. Clua respondió que no le sería complicado, porque los dioses eran la representación explícita y personificada de las pasiones humanas¹³¹. Con respecto a la segunda condición, Clua ha encontrado en los defensores de la veracidad mítica o del apego a la versión original algunas objeciones, ya que el amor romántico que presenta de Aquiles y Patroclo poco o nada tiene que ver con la imagen que heredamos de Homero, lo cual es cierto¹³². Sin embargo, el dramaturgo está escribiendo para un público contemporáneo y adolescente en general¹³³ y, al hacerse eco de la tradición homoerótica aquilea que desde la Grecia aristocrática del siglo VII y desde el pensamiento platónico es un tema ineludible, se pone al mismo tiempo en consonancia con muchas de las versiones contemporáneas sobre Medea, Antígona, Fedra, Helena y Edipo, entre otras figuras mitológicas, en las que el amor es una de las fuerzas principales. Del mismo modo que Clua pone en escena a un Aquiles besando a Patroclo, así vemos también a Helena defendiendo su derecho a acostarse con quien le gusta y a abandonar lo que sea por amor (en *Juicio a una zorra* de Miguel del Arco), o a la Medea de Estorino reviviendo los momentos de éxtasis con

¹³¹ Estas explicaciones y las que siguen me las dio el autor personalmente en una conversación que sostuvimos en Madrid, el 26 de julio de 2018. En “Catharsis as Exorcism: Aristotle, Tragedy, and Religio-Poetic Liminality”, Hilaire y Craig Kallendorf se refieren a los templos y santuarios que las pasiones tuvieron dedicadas a ellas en Grecia (Kallendorf y Kallendorf 301). Esto, además, se relaciona con el tratamiento de la Violencia y el culto a la misma en la sociedad colombiana de los que habla Carlos Fuentes en su novela.

¹³² Sobre el mismo tema, pueden verse las respuestas que el autor da en la entrevista concebida al autor de esta investigación (Cabrera y Clua).

¹³³ En específico para el público español en Madrid, pues la obra fue estrenada en esa ciudad en abril de 2016. Pero, además, el “Proyecto Homero” persigue acercarse a adolescentes y la obra fue presentada muchas veces a jóvenes estudiantes españoles incluso en escuelas, de ahí el carácter didáctico de la versión.

Jasón en medio del escenario, o a Antígona desde Sófocles insistiendo una y otra vez que la impulsa únicamente el amor.

En la conjunción de esas dos premisas (ausencia de dioses y romance homoerótico) se produce en la versión de Clua un cambio sustancial y atendible: en plena disputa entre Agamenón y Aquiles, ante las ofensas del primero, el hijo de Tetis está a punto de sacar la espada para matar al Atrida; pero, en el caso de Homero, Atenea se aparece en medio de la asamblea solo a Aquiles (para los demás es invisible) para recomendarle que no lo haga, que siga los consejos de los dioses y que por ello será más que recompensado (*Il. I, 207-214*). En la versión de Clua, la función de Atenea la cumple Patroclo, quien aparece, siguiendo la tradición platónica homoerótica, como amante del Pelida: “Patroclo le agarra el brazo y le suplica que se detenga con la mirada. Este gesto parece hacer entrar en razón a Aquiles” (Clua y Conejero 23). Lo que en Homero puede ser leído como un acto más bien calculado por parte de Aquiles al seguir las sugerencias de Atenea, o como un cumplimiento rutinario y adecuado del código nobiliario, en Clua es un acto de amor hacia Patroclo, un signo homoerótico que hace su primera aparición en este pasaje y que se mantiene como una de las líneas fundamentales y dentro de los cambios más importantes de esta versión con respecto a Homero. El airado Aquiles pasa de la furia contra Agamenón a ceder en favor del ser amado y, lo que es más importante, de hacerle caso a Atenea en Homero por las recompensas futuras que le promete a hacerle caso a la mirada suplicante del ser amado –es decir, de lo

comprable a lo no comprable, de lo intercambiable (Atenea y la recompensa de los dioses) al Eros como signo de lo no equivalente y único.

2.7 El Aquiles colombiano y la *Iliada* descalza de Carlos Fuentes

Dentro del variado y frecuente uso que tiene el personaje de Aquiles en la literatura del Siglo de Oro, Monroy y Silva pasa del espacio mitológico a la geografía hispana, de la selva y el monte de la isla de Esciros en Grecia a Mérida en el sur de España. El Aquiles de Monroy y Silva se esconde, según su versión, en territorio español, se casa con una joven española y su ejército (así como su hijo Pirro) son de Mérida. Pero el devenir expansivo por el territorio y la cultura hispana del hijo de Tetis no termina con Monroy y Silva, sino que más bien comienza una larga tradición que mezcla lo mitológico y lo alegórico, la poesía y la historia, lo heleno y lo hispano, el pasado con el presente, la metáfora y la geografía desvirtuando las fronteras entre esas formas aparentemente polarizadas. Si con el cortometraje *El talón de Aquiles* (2015) de César Hernández el guerrero griego es uno de los españoles afectados por la burbuja inmobiliaria, o con la webserie *Aquiles* de Rodrigo M. Malmsten (2018) el Pelida es un gay heleno-argentino que ha muerto y sus amigos se reúnen para recordarlo y para hablar del sentido y los límites de la democracia en ese país sudamericano, o con el corto *La cólera de Aquiles* de Simón Planes (2017) el héroe escoge quedarse en casa con su esposa y no ir a la guerra; por su parte, con el Aquiles de Carlos Fuentes, el personaje homérico pasa de España a la selva colombiana, del ejército griego y la guerra de Troya a las FARC y las guerrillas de Colombia.

Aquiles o El guerrillero y el asesino (2016) de Carlos Fuentes es una novela póstuma que persigue contar la historia de Carlos Pizarro desde la niñez hasta su muerte.

Según el académico Julio Ortega, el autor sometió esta obra a una serie de reescrituras,¹³⁴ pero se mantuvo inédita y no fue publicada hasta después de su muerte porque los que mandaron a asesinar a quien sirvió como referente histórico de su Aquiles, Carlos Pizarro Leongómez (1951-1990), estaban vivos y Fuentes parece haber querido evitar despertar el odio de ellos y las posibles represalias contra su persona (Fuentes 21-22).

Monroy y Silva confunde historia con mito en sus obras *Epítome de la historia de Troya*, *El caballero dama y Héctor y Aquiles*. Con el *Epítome* Monroy, al estilo de su época, parece jugar con la idea de “historia verdadera”, pero lo cierto es que, como mismo encontramos en *El Quijote* o en las crónicas de las Indias, Monroy y Silva mezcla mito e historia, ficción y realidad. Semejante a como Monroy y Silva hace en su *Epítome de la historia de Troya*, Fuentes presenta su novela como una crónica escrita en primera persona¹³⁵, de ahí que en su discurso lo histórico y ficcional, así como el estilo periodístico y el literario se fundan. El autor, en pleno siglo XXI, lleva a cabo un ejercicio semejante y diferente a la vez al de Monroy: por una parte está la persona de Carlos Pizarro y por la otra está la manera en que él lo reinventa, lo imagina, lo

¹³⁴ Silvia Lemus explica que “Carlos Fuentes trabajó en el manuscrito de *Aquiles o El guerrillero y el asesino* durante los últimos 20 años de su vida”, además de que “escribió distintas versiones, reorganizó materiales, corrigió y reescribió partes completas de la obra y seguía haciéndolo cuando le llegó la muerte” (Fuentes 7) en 2012. Por su parte, en la introducción a la primera edición de la novela, el académico Julio Ortega explica el proceso de revisión, cotejo y organización de los manuscritos de Fuentes que permitieron tener como resultado el texto editado y publicado por Alfaguara en 2016 (Fuentes 9-26). Ortega, por ejemplo, explica que “pocos libros le costaron a Carlos Fuentes tantos años, borradores y recomienzos” (Fuentes 15).

¹³⁵ Julio Ortega dice que “*Aquiles o El guerrillero y el asesino* se postula, así, desde sus primeras menciones como una crónica colombiana y latinoamericana” (Fuentes 14).

ficcionaliza en su discurso. Fuentes llega a decir que Carlos Pizarro es su “Aquiles cierto e imaginario a la vez” (51), por lo que insiste en la mezcla de realidad y ficción. A esa visión personal escrita en primera persona a partir de la historia más reciente colombiana y de uno de los personajes públicos más reconocidos hasta hoy en medio de los enfrentamientos guerrilleros y políticos, el autor le llama “Aquiles”. Su Carlos Pizarro es su “Aquiles colombiano” (Fuentes 39), a quien él llama “mi joven y bello desconocido” (Fuentes 32).

Semejante al propósito de Estacio, Tirso, Calderón y Monroy y Silva, Fuentes no se limita a un episodio específico de la vida de su Aquiles, sino que persigue repasar los episodios fundamentales de la existencia de Carlos Pizarro para que pueda comprenderse el modo en que el personaje pasa de niño a guerrillero y de guerrillero a asesino (Fuentes 21). La manera en que Carlos Pizarro decide enfrentar la violencia institucionalizada en Colombia es a partir de una violencia preventiva que se adelanta a la que pueda padecer. Todo ello engendra el peligro de repetir lo que se combate, de entrar en el circuito de la violencia interminable. “Los une la violencia”, pero también “los une una historia”; se trata de “la historia del país en su violencia compartida” (Fuentes 65). ¿Qué hacer con ella? ¿Cómo desterrar la historia, el recuerdo y la violencia (esas tres furias) para comenzar de nuevo? (Fuentes 65). La respuesta, en un principio, es hacer la revolución y –cuando esta no es suficiente– al volver e intentar el camino de la paz, encuentra la muerte.

En su proceso inicial de radicalización, Pizarro llega a decir que “me basta con la sospecha” para creer que alguien es “un canalla, un traidor” y su padre le advierte que tenga “cuidado en no confundir la venganza con la justicia” (Fuentes 111-112), algo que, sin dudas, recuerda tanto al Aquiles de Homero como al de Guillem Clua. El personaje homérico, en su ofuscamiento, a la vez que tiene razón en su ira, abandona a sus compañeros y los deja morir incluso después de que Agamenón le enviase una disculpa suculenta. Las palabras del padre de Pizarro recuerdan al consejo de Peleo a su hijo que Odiseo le recuerda en *Ilíada* IX: “tú refrena en el pecho el natural fogoso –la benevolencia es preferible– y abstente de perniciosas disputas para que seas más honrado por los argivos viejos y mozos. Así te amonestaba el anciano y tú lo olvidas” (vv. 254 y ss.). A su vez, el Pizarro de la novela recuerda al personaje de Clua que –por su concepto de honor llevado a los extremos– termina convirtiéndose en lo que negó, contra lo que se había levantado en protesta. Por ello, su amante Patroclo llega a preguntarle: “¿En qué monstruo te está convirtiendo tu orgullo?” (Clua y Conejero 77). Lo que es soberbia y honor, e incluso búsqueda de gloria en Aquiles, en Pizarro se llama violencia. Si al orgullo de Agamenón Aquiles opone el suyo en Clua y en Homero, en Fuentes a la violencia institucionalizada Pizarro opone otra forma de violencia. Después de esto, en todos los casos mencionados, toca volver al sistema, intentar el camino correcto y morir. Porque eso sí une a todos estos personajes: la imposibilidad de vida dentro de un sistema que incomoda siempre, el quiebre de la existencia una vez que el intento de ser fuera de la política queda frustrado.

Pizarro, biográficamente hablando, tiene una serie de coincidencias con el mito de Aquiles y, además, con el modo en que este ha sido tratado en el Siglo de Oro español. El propio nombre de Colombia nos remite al período colonial, a Colón en tanto representante y símbolo del arranque de la modernidad, del encuentro entre culturas y al paso del continente europeo a las tierras de América. El imaginario occidental se extiende, por tanto, incluyendo la herencia mitológica grecolatina¹³⁶, al por entonces conocido como “Nuevo Mundo”. Carlos Pizarro, de hecho, al crear el M-19, establece una conexión directa, no con Marx o Lenin, sino con la figura independentista latinoamericana de Simón Bolívar, héroe del período colonial e hijo (resultado) de la conquista europea. El robo de la espada de Bolívar es el símbolo que el grupo toma para establecer sus principios y su lema. Pero antes de la creación del M-19, Pizarro fue un estudiante universitario que comenzó sus protestas y sus muestras de rebeldía en los espacios institucionales. Posteriormente, decide tomar distancia del sistema y el gobierno al irse a formar parte de las FARC. Pero con las FARC decide romper también y es entonces cuando crea su propio movimiento de guerrilla, el M-19¹³⁷.

En Homero, Aquiles rompe con Agamenón y decide abandonar la guerra. Se va para sus naves y allí se mantiene sin luchar; se convierte en un desertor, un disidente

¹³⁶ Al respecto, puede consultarse Luper 2013. Para Luper queda claro que “whether besting the Romans or searching for Amazons, the Spaniards in America were actively keeping the classical tradition alive as a framework for their own sense of mission, for their sense of themselves as historical actors” (31-32).

¹³⁷ Muchos de los elementos que se mencionan sobre el desarrollo del personaje de Pizarro se relacionan con el Edipo de la película *Edipo alcalde* (1996) quien también sale del espacio institucionalizado hacia la selva colombiana, aunque en condiciones y en una posición política diferente, pero también en relación directa con las guerrillas.

pasivo del ejército griego. Las obras teatrales del barroco hispano presentan a un Aquiles que (ya sea por evitar la guerra de Troya o por mantenerse al lado de la mujer que ama) decide esconderse, apartarse, tomar distancia, vestirse incluso de mujer para no ser reconocido y encontrado por los guerreros griegos. Como el Aquiles homérico y el barroco hispano, Pizarro toma distancia de la empresa y el sistema de su tiempo. Decide alejarse y romper con el control y la administración que el poder hace de la violencia y el deseo. La principal diferencia con Homero es que, mientras el Aquiles épico decide no hacer nada y esa es su forma de romper con el sistema, Pizarro crea un movimiento aparte que se enfrente, primero desde la ciudad y luego desde la selva, contra el sistema gubernamental colombiano. Por otra parte, mientras el Aquiles barroco se viste de mujer y también se niega, en un primer momento, a tomar las armas para ir a la guerra, Pizarro toma distancia pero con las armas en la mano. Su manera de tomar distancia es desde la violencia para ir en contra de la violencia. Fuentes, en la versión de su Aquiles, entremezcla lo que en Homero se separa, es decir, disidir y hacer la guerra: el Aquiles de la *Iliada* o lucha o se aparta de la lucha; el de Fuentes se aparta y lucha a la vez, porque se enfrenta al sistema del que se separa.

En el Aquiles barroco lo femenino y masculino se suelen polarizar: lo femenino se relaciona con lo “degenerado”, lo vil, lo vergonzoso, las joyas y vestidos, la debilidad, las pasiones amorosas, lo mujeril para un hombre¹³⁸; mientras que lo guerrero, la batalla,

¹³⁸ También en *El vellocino de oro* de Lope de Vega encontramos una correspondencia entre el ocio, la pasividad y el Eros (semejante a como lo describe Héctor en *Iliada* XXII), de modo que su personaje

las armas, el ejército, la honra y el deber se relacionan con lo masculino. Pero el Aquiles de Fuentes es débil y fuerte a la vez, tímido y valiente, femenino y varonil, hermoso y terrible, enfermizo y temible, melancólico y desafiante. Fuentes entremezcla muchas de las polaridades que ya se exploran y se inician en el barroco español, además de continuar enfatizando y profundizando en la ambigüedad, la difuminación, la diversidad, el homoerotismo que ya planteaba, esencialmente, Tirso en su obra del siglo XVII. A ese espacio marcado tradicionalmente como femenino y ambiguo –el de los afectos, el de la pasividad, el de la selva, de la distancia, la huida– Pizarro le llama revolución y lo llena de acciones, de actividad en busca de un triunfo, de un cambio. A diferencia del homérico y más cercano al tirsiano, en Colombia Aquiles es el cuerpo bello y enfermo a la vez, lo cual lo aproxima más, a juzgar por el retrato de Fuentes, a Reinaldo Arenas y a los degenerados, feminoides, flojos, debiluchos que critica Fidel Castro. De este modo lo describe Fuentes:

Pobrecito. El más guapo pero también el más enfermito. Diferente de sus semejantes. Entenado de sus propios hermanos. El más guapo, desde entonces. La cabellera larga, cobriza, el bigote naciente, rizado, indistinguible del vello de su sexo y sus axilas naciente también. La nariz perfecta. Los ojos de santo fallido, de tirano que no quiere serlo, de

Jasón dice que Pelias buscó como excusa para enviarlo a la muerte y evitar que heredara el trono que se ejercitara en las armas: “Hijo, si en la primavera / de tus años no ejercitas / las armas, ¿qué honor profesas? / Entra por el ocio amor, / tirano de las potencias, / y muere un hombre sin fama, / vida de memorias muertas” (vv. 1089-1095). Con respecto a la relación entre lo femenino y el deseo, es ilustrativa la frase que Helenia dice a Medea en Lope de Vega: “mujer soy, y también quiero” (v. 1463).

amante en un orgasmo perpetuo de mirada en blanco que sólo el orgasmo fija, aclara, afoca. (Fuentes 83)

Pero ¿dónde, entonces, radica la esencia y el origen de lo femenino, de las pasiones, de la ambigüedad, del afecto, de lo homoerótico, de la mezcla entre belleza y monstruosidad en el Aquiles colombiano de Carlos Fuentes? Está en el acto de la escritura, en la mirada del narrador en primera persona, en el proceso de creación. La primera ambigüedad a la que nos enfrentamos en el texto de Fuentes, por tanto, es de índole estructural, retórica: escoge un narrador en primera persona que propicia todo el tiempo la difuminación de las fronteras entre autor y voz narrativa, entre escritor y personaje¹³⁹. Esa mirada que narra¹⁴⁰, que crea su personaje desde dentro, lo hace desde el espacio de la pasividad, los afectos, la “degeneración” (en el sentido tirsiano y castrista¹⁴¹), el canto, lo *queer*, la diversidad, lo poético, lo femenino, lo vil, la pasión amorosa. El narrador de Fuentes se ubica en la selva, en el palacio de Esciros, en la España de Monroy y Silva, en el alcázar de Mérida para, desde ahí, crear. Fuentes, con sus confesiones del proceso creativo en esta novela¹⁴², insta a ver el acto poético siempre

¹³⁹ Al respecto, Julio Ortega llega a decir en el prólogo que Carlos Fuentes decide “hacerse testigo presencial del asesinato” (Fuentes 22) a través de la ficción, para contar en primera persona los hechos.

¹⁴⁰ El asunto de la mirada, tal y como también se ha visto en Homero y en muchas de las obras del Siglo de Oro en que lo visual gana una enorme importancia, es algo fundamental en esta novela de Fuentes, desde la primera línea: el narrador esencialmente ve, describe lo que observa desde su sensibilidad personal y confiesa que la creación de su personaje comenzó con haberlo visto en el avión, desde la contemplación y la atracción de lo físico, de la mirada de aquel hombre que tenía “ojos de santo fallido” (Fuentes 34).

¹⁴¹ Fidel Castro se refiere a los comportamientos que él llama “feminoides” en las calles de La Habana en los años 60, como actos degenerados (Castro). Es interesante que ese sea el mismo término utilizado por Tirso para referirse a lo femenino y al hecho de que un hombre se vista de mujer.

¹⁴² Desde el primer capítulo de la novela, el narrador personaje explica cómo fue el proceso de escritura de lo que el receptor está leyendo. Esta autoficcionalización del yo se relaciona mucho con algunas obras de

en el espacio de lo infrapolítico, del moralismo salvaje, de lo tímótico y, por tanto, de lo *queer*. Si Aquiles cambia la espada por la lira y se sienta, entre sus naves, a cantar; Fuentes, desde el acto creativo como modo de reflexión infrapolítica, entona un peán por la muerte de su Aquiles. Todo ello, además, relaciona el acto de la escritura con la pulsión de muerte¹⁴³.

La “verdad” en Fuentes se relaciona más con lo mítico y lo literario que con lo estrictamente histórico. Como explica Julio Ortega, “para Fuentes era la novela el género que podía asumir la historia no solo en tanto lección verosímil, también como proyección verdadera” (Fuentes 20), pero esta verdad no ha de entenderse en el sentido histórico, si tenemos en cuenta que Fuentes –desde el comienzo de su obra y, en un acto deconstructivo de su propio discurso– explica el modo en que su personaje comenzó a nacer desde dentro. Es una mezcla de imaginación, percepción personal e investigación histórica. Más bien esta verdad ha de comprenderse del mismo modo en que Alberto Moreiras plantea que todo libro debe ser verdadero (*Marranismo e inscripción* 200): se trata de una especie de entimema¹⁴⁴, en términos aristotélicos (Aristóteles 167-69). En Moreiras la verdad del libro se relaciona con lo tímótico, con la libre expresión de los

Javier Cercas (autor mencionado por Julio Ortega en el prólogo a la novela de Fuentes) y también con lo que, en el terreno del teatro, hace Sergio Blanco en la obra *Tebas Land*. Julio Ortega explica que “la escritura misma de la novela era ya una novela sobre cómo escribir una novela honesta y colombiana” (Fuentes 21).

¹⁴³ Fuentes mismo estuvo reescribiendo esta obra hasta morir en 2012 (Fuentes 7). Por otra parte, la pulsión de muerte en Pizarro es constante, por lo que Fuentes llega a decir que Pizarro es “el guerrero mortal, el joven caudillo que debe morir joven para no corromperse de viejo” (51).

¹⁴⁴ Nótese la relación etimológica entre entimema y *thymós*, es decir, entre entimema y lo tímótico en la escritura como búsqueda de una verdad. Esta búsqueda de la verdad se relaciona con el monólogo inicial de Aquiles en Guillem Clua, en que el personaje se lamenta de la muerte de la verdad como primera víctima de una guerra.

afectos y las ideas. De ahí que Julio Ortega entienda que “la escritura misma de la novela era ya una novela sobre cómo escribir una novela honesta y colombiana” (Fuentes 21)¹⁴⁵. Lo interesante es que esta honestidad surja, no de la historia, sino de la literatura, del coqueteo con el mito, de la mezcla de géneros, de la ambigüedad, de lo tímótico, de la mirada *queer*.

Como en Aquiles, llegó un momento en la vida de Carlos Pizarro en que sabía que volver al orden y al sistema significaba asumir su destino y su muerte. Aquiles en Homero vuelve a la guerra por razones personales, por sed de venganza, por haber perdido a su amigo Patroclo. Pizarro entrega las armas para, a través del sistema de elecciones presidenciales y de la paz, intentar resolver el problema de la violencia en Colombia. Para Aquiles volver a la guerra significa volver a tomar las armas, pero también equivale a volver al código de valores establecidos. En el caso de Pizarro, por el contrario, al encauzarse nuevamente en el juego del sistema (al que en un principio se había enfrentado primero desde las FARC y luego desde el M-19) tiene que desarmarse y utilizar la palabra, la voz articulada de la que habla Homero para referirse a los que gobiernan y son “discípulos de Zeus”. El Aquiles de Homero nunca llega a pasar a la acción armada en contra de los suyos, cosa que sí llega a hacer Pizarro, pues lo más cerca que de ello está el personaje homérico es cuando está a punto de tomar la espada en el libro I de la *Ilíada* para matar a Agamenón. Pero la diosa Atenea, al aparecer, lo persuade de que no lo haga y de que los dioses, de ese modo, lo recompensarán. Pizarro

¹⁴⁵ Fuentes quiere justificar por qué siendo mexicano se lanza a escribir una novela sobre Colombia.

va más allá y llega a tomar las armas en contra de los suyos, de los hombres de su padre, quien fue un militar colombiano toda su vida. El Aquiles colombiano no solo se atreve a sacar la espada, sino que roba la de Bolívar como símbolo de su lucha y va en contra del gobierno.

Pero al intentar nuevamente resolver los problemas desde dentro del sistema, como sucede con el Aquiles que vuelve a la guerra en contra de Troya, la muerte es inminente. Tanto es así que, si en el caso de Homero Tetis está consciente del peligro y el destino de su hijo, en el caso de Pizarro, en muchas de las entrevistas que le hacían durante su carrera hacia la presidencia, un tema frecuente era si no tenía miedo a ser asesinado. Pizarro reconocía, como Aquiles, estar consciente de la posibilidad real de morir, pero no tenía miedo de que sucediera. En más de una ocasión se despidió de su familia porque podía ser la última vez que se vieran. La violencia del país sustituye al oráculo griego, permite predecir el destino de un candidato como Pizarro, deja en el aire el presagio constante de la cercanía de la muerte. La Violencia colombiana, descrita por Fuentes en su novela como una especie de diosa (Fuentes 52, 57), viene a ser también la personificación social de la posibilidad de muerte de un candidato como Pizarro que, a pesar de su condición de revolucionario, decidió en un momento deponer las armas e intentar resolver los problemas del país de una manera pacífica.

A causa de esa notoriedad que otorga la violencia en Colombia, que viene a sustituir a la diosa de La Fama y a cualquier deidad griega mensajera de los dioses, Fuentes no necesita jugar con el suspenso. Lo que en Homero es anticipación épica –es

decir, que siempre nos está recordando hechos que sucederán más adelante sin que ello rompa la tensión y la ilusión dramática— en Fuentes también es posible por el conocimiento general que tiene la sociedad colombiana del caso de Pizarro. Por ello mismo, aunque en un principio Fuentes “no estaba seguro de dónde ubicar el asesinato de Pizarro, si al comienzo o al final de la historia” (22), decide comenzar con la escena de la muerte del guerrillero en un avión de Avianca el 26 de abril de 1990, ya que “el asesinato era bien conocido, casi familiar, en Colombia y no cabía mantener al lector en suspenso con un desenlace sabido” (22). Como en el mito griego, a causa esta vez de los medios de difusión masiva y de la repercusión de la violencia, en el caso de Pizarro no interesa tanto el qué sucedió, porque es en general *vox populi*, sino el cómo Fuentes lo cuenta, de ahí que decida “hacerse testigo presencial del asesinato” (Fuentes 22).

En el código nobiliario homérico, claro que los intereses de la patria o el bien común no son vistos del modo en que Pizarro lo vive en la Colombia de los 70 y 80. Más bien lo que más lo acerca a la figura de Aquiles, desde su propia biografía, es el acto de tomar distancia y de volver al sistema que rechaza en un primer momento. A ello Fuentes suma la mezcla de endeblez y violencia en su carácter y la mirada homoerótica de un narrador marcado como heterosexual.

Fuentes, por tanto, da otro paso en el tema de la diversidad y específicamente en el caso de la creación: en su novela tenemos a un narrador-personaje que, desde la confesión de la primera persona, se enfrenta a los prejuicios de una sociedad que marca cualquier muestra de afectos entre dos hombres como algo “degenerado”, vil,

inadecuado, mal visto¹⁴⁶. Sin embargo, su narrador, quien se marca claramente como heterosexual, no reprime, en absoluto su admiración por el personaje que surge de la contemplación del físico de un hombre al que ve por primera vez. En este sentido, sucede en Fuentes lo que vemos en las obras del barroco, tanto en Calderón como en Monroy: que la admiración espiritual nace de la belleza física¹⁴⁷.

El acto de creación es un acto de libertad y, por ello mismo, un acto *queer*. Se puede ser heterosexual y tener una atracción homoerótica por un desconocido en medio de un viaje de avión, sin que ello represente ningún tipo de contradicción; sino más bien evidencia la imposibilidad del binarismo o del fallido intento de control y captura a través de las fronteras y las categorías cerradas del Eros y de lo tímico en el ser humano. El narrador heterosexual de Fuentes que siente una atracción homoerótica por un desconocido al abordar un avión pone en evidencia un nivel que vas más allá de lo planteado por Butler al hablar de la performatividad del género. En el caso de Fuentes se plantea desde el narrador que se puede ser hombre heterosexual, parecer en la vestimenta hombre heterosexual (a partir de las convenciones sociales) y sentir, en tanto creador, un deseo o una inclinación hacia alguien del mismo sexo –de ahí que rompa con la supuesta “coherencia heterosexual” (Butler 269). Esto evidencia que se puede responder al

¹⁴⁶ El narrador reconoce, al inicio del primer capítulo, que “la relación entre hombres no soporta estas coqueterías” (32) y seguidamente confiesa “mi atracción hacia una persona a la que comencé a construir desde dentro, sin más datos que su presencia física” (32). El narrador le llama, además, “mi joven bello y desconocido” (32) y explica que “no he visto ojos más melancólicos en alguien de mi mismo sexo” (33).

¹⁴⁷ Recuérdese cómo la infanta, en Monroy y Silva, reconoce que “su hermosura, y su donaire / me han obligado a que sienta / como propia su desgracia” (*El caballero dama* 7), es decir la belleza hace que empatice espiritualmente con la dama. En el caso de Calderón, al Aquiles descubrir a Deidamia se enamora de su alma por contemplar su físico.

esquema heteronormativo y experimentar el signo homoerótico en algún grado. El narrador de Fuentes, como Deidamia en Monroy (a pesar de tener en cuenta las limitaciones morales de la sociedad) prioriza el deseo por encima de las supuestas correspondencias entre género y sexo. El paso más allá en Fuentes está en que su narrador parece ser un individuo en que se corresponden sexo, género y orientación sexual, y eso no lo limita a tener sensaciones que van más allá de semejantes esquemas.

El Aquiles colombiano lanza un doble desafío: desde el personaje principal y desde el narrador personaje. El primero rompe la tradicional correspondencia épica entre fuerza y valor: Pizarro es un Aquiles de apariencia débil y de cuerpo enfermizo, pero de ánimo aguerrido y temerario. El narrador, por su parte, no esconde su admiración por un ser humano del mismo sexo y se deja llevar, mezclando escritura y deseo, por la pasión que un hermoso desconocido le despierta. La violencia, la estética y el homoerotismo se funden de manera continua en una novela que al descubrir la arquitectura interna y los resortes del acto de creación.

2.8 “Esta no es mi guerra”: sobre *Aquiles, el hombre* de Roberto Rivera

En *Aquiles, el hombre* de Roberto Rivera, que fue representada por primera vez en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida el 27 de julio de 2016¹⁴⁸, nos encontramos con una pieza contemporánea a la versión libre de la *Ilíada* de Guillem Clua, también escrita y estrenada en 2016. En ambas piezas la denuncia de oscuros intereses políticos, las ansias de poder, la deshumanización en la guerra, el cuestionamiento de ciertas empresas, así como la manera en que la violencia y el deseo se conjugan o interactúan, son fundamentales. Los dos dramaturgos parecen interesados en comprender y denunciar el modo en que las empresas bélicas, en general, automatizan el acto de matar, hasta el punto de que se vuelve mecánico, desalmado, alejado de la sensibilidad humana.

David Vigarío, en el periódico *El mundo*, explica no solo que es la primera vez que se usa la figura de Aquiles como central en una obra en el certamen de Mérida¹⁴⁹, sino que, además, la obra sirve como metáfora de la guerra también en nuestro tiempo:

El objetivo que plantea la obra es construir una metáfora actual de la guerra y para ello utiliza por primera vez en este certamen la figura del

¹⁴⁸ La obra se ha representado también en el Teatro de Bellas Artes de Madrid del 19 al 23 de abril de 2017, así como en el Teatro Campoamor de Oviedo, el Teatro Romano de Medellín, las Termas Romanas de Almuñécar (Granada), el Teatro Romano de Clunia (Burgos), Getafe, Valdepeñas, el Teatro Bretón de Logroño y la Sala Florida de Alfaro.

¹⁴⁹ Al respecto, explica el dramaturgo Roberto Rivera autor del texto: “aunque parezca mentira no había nada en teatro para Aquiles, que es el elemento central. Sí que hay una obra de Tirso de Molina pero habla de él antes de ir a la guerra. El resto de los personajes de *La Ilíada* como Ájax o Helena de Troya sí que tienen sus textos, pero nada sobre el personaje central. Y me atrajo porque habla de un personaje que se convierte en mito dentro de unos reinos con un sentimiento global” (Valderrama).

gran héroe griego, pero desde un perfil poco desarrollado sobre un escenario. Para eso, Toni Cantó se meterá en la piel de Aquiles pero, más que desde el semidiós que representó como guerrero en el texto clásico, desde su aspecto más humano, aquel se plantea con angustia cumplir su destino y deber o el dilema de dejarse llevar por sus sentimientos. Así, deberá de elegir entre continuar con la guerra y morir, o dejarse llevar por su corazón. (Vigario)

Vigario, en su artículo, crea oposiciones entre el destino/deber y los sentimientos, entre guerra/muerte y corazón. Sin embargo, al leer la obra uno descubre que el tema de la muerte es mucho más complejo de lo que pudiera parecer. Para el Aquiles de Rivera la muerte es la manera de conseguir “un mendrugo de paz” (Rivera 66), pues “necesito descansar” (Rivera 66). Por eso pide a Briseida: “dejad que la brisa plácida de la muerte me aporte el sosiego” (Rivera 68). La parca le devuelve al héroe que todos creen invencible su estatura exactamente humana, el sentido que su mirada ha perdido ya para siempre, el reconocimiento de sus límites, pues: “mi mirada no llega ya más lejos” (Rivera 68).

La obra arranca con un Aquiles que comienza a concientizar, después de nueve años de guerra, que la empresa contra Troya conduce a ninguna parte; es fruto de la ambición y la tiranía de los que gobiernan. Como dice Vigario, “Pascual, ha explicado que Aquiles es ‘muy primitivo’, como guerrero que es, aunque en la representación se ve cómo ‘nace una conciencia diferente’ de él mismo” que lo lleva a buscar en su entorno

todo aquello que le parece crucial y de lo que carece, de ahí que el héroe se muestre “con sentimientos de ser humano como la ‘compasión’, por lo que el héroe ‘se declara en rebeldía’” (Vigario) en contra del modo en que Agamenón maneja la empresa contra Ilión. En la versión de Rivera su Aquiles expresa abiertamente a Patroclo las reservas que tiene contra Agamenón, incluso antes de que tengan ambos jefes un problema personal de forma directa:

AQUILES: (*Indignado, tratando de hacerle entender*) ¿Un pacto sagrado? Los pactos se firman entre hombres de palabra. Y tú sabes, como yo, que Agamenón aprovecha la nobleza y la lealtad de nuestros reyes para defender oscuros intereses políticos. Utiliza la alianza aquea en su propio beneficio y sacrifica a nuestros hombres sin pudor alguno.

(Rivera 36)

Aquiles no se desentiende de la política, sino del modo en que Agamenón hace política. En la obra es evidente y reiterado el interés de Aquiles hacia las formas que él denuncia como “oscuros intereses políticos” (Rivera 36) que están encarnados en el personaje tiránico de Agamenón. Aquiles, por tanto, no se opone a hacer política, a ser parte de los debates y las empresas políticas (porque, de hecho, está inmerso en una). Se opone más bien a la manipulación de las estructuras políticas, a que la gente muera y la ambición sea más importante que las vidas humanas, a que el único fin de la guerra sea la conquista y no el bienestar común. Aquiles, de hecho, cuestiona la ley, el pacto sagrado, la alianza aquea si esta no busca el beneficio de los que en ella participan sino, más bien,

los lanza al abismo y a la perdición. Por ello mismo opone el modo en que esa ley va en contra de la vida. Ante la resignación de todos los demás guerreros que, aunque reconocen que Agamenón es un tirano y un cobarde, no se atreven a enfrentarlo (Rivera 82-83)¹⁵⁰, Aquiles se erige en defensa de sí mismo y de los demás, para dejar en evidencia que “el futuro de los hombres no lo marcan los dioses (...) sino los reyes que son tan caprichosos y tiranos como ellos. Juegan con nosotros y lo hacen en su propio beneficio” (Rivera 38).

Los propósitos de que estas ideas sobre el poder y la ambición queden expuestas como problemas universales desde Homero hasta hoy hacen que esta “puesta en escena sea atemporal, eso sí, apoyada por la escenografía de Curt Allen Wilmer” (Vigario), que, con un toque a veces surrealista y existencial, “transformará con 25 toneladas de polvo de cuarzo blanco la arena del escenario del Teatro Romano en una playa ante Troya, donde los barcos griegos permanecen varados desde hace nueve años” (Vigario). Además de ello “el vestuario, con toques clásicos, ha sido diseñado por Pier Paolo Álvaro para completar esa ambientación actual y atemporal” (Vigario). Se juega, por tanto, con el vestuario y la escenografía, para hacer un guiño al presente¹⁵¹ y al mismo tiempo para que no pueda ubicarse con seguridad la obra en un período específico. Troya

¹⁵⁰ Esta idea aparece mucho más clara y de forma directa en los parlamentos de los guerreros en la versión del Festival de Mérida, primera escena. Las primeras escenas de las dos versiones de la obra, como se verá más adelante, son muy diferentes.

¹⁵¹ Los escudos transparentes utilizados, por ejemplo, son semejantes a los de los mozos de escuadra y de las brigadas antidisturbios españolas.

se erige como metáfora de todas las guerras y de las formas de manipulación desde la política.

La relación de Aquiles con Briseida es opuesta a la relación que este sostiene con Patroclo. La primera es fruto de la violencia, pero también generadora de deseo; la segunda es fruto de la amistad fraguada desde la infancia. Briseida, tanto en la escena IV como en la XI, insiste en tranquilizarlo y en que todo está bien, que ya pasará el dolor y la situación presente como siempre pasa (Rivera 65). La esclava trata frecuentemente de quitarle importancia a los problemas, para que sean más llevaderos. Por el contrario, Patroclo aparece en escena tratando de comprender qué pasa en la mirada de su amigo; qué desajuste le impide sentirse pleno, satisfecho; qué lo acongoja (Rivera 34). “Hace tiempo que me vengo asomando al abismo de tus ojos tratando de saber qué pasa por tu mente”, dice Patroclo. Ojos que son espejo en Deidamia si leemos a Tirso, ojos que muestran el mundo por primera vez al Aquiles de Calderón, “ojos de santo fallido” del Aquiles colombiano de Fuentes (34), y ojos del Aquiles de Rivera que guardan y reflejan “ese misterio que no alcanzo a descifrar” (Rivera 36). La insistencia en la mirada es también un subtema sostenido durante toda la obra. Si, en general, Briseida evita hablar a profundidad de la pena de Aquiles (porque quizá intuye que es abismal y amenazante para él mismo), por su parte Patroclo insiste en que todo no está bien y quiere saber qué perturba al amigo. Quiere comprender hasta el fondo su conflicto.

En esta puesta para el festival de Mérida 2016, la escenografía recrea una playa, la de Troya, frente a las murallas de la ciudad sitiada, pero a su vez el director José Pascual

persigue, con ese paisaje, reflejar un estado mental, el de su protagonista, haciendo de la escena una prolongación y un reflejo de su dilema y de sus conflictos interiores. Tal y como lo reconoce Toni Cantó (actor que interpreta a Aquiles), se trata de “hablar de la guerra interna del personaje” (Vigario). Cantó, además, “ha subrayado que la obra no habla de *La Ilíada* en mayúsculas, ni de la guerra de Troya, sino de la ‘guerra interna’ de Aquiles, que es la lucha del ser humano, que busca ‘soluciones’ para sus guerras internas” (Vigario). Este procedimiento recuerda al modo (más complejo y polisémico en Blanco) de la interiorización y metaforización del espacio en *Tebas Land* de Sergio Blanco. A su vez, si vemos en Tirso, Calderón y Monroy y Silva que la selva sirve como reflejo de la naturaleza salvaje del joven Aquiles, lleno de vigor y energía; en la versión de Roberto Rivera, a partir de la *Ilíada*, nos encontramos con un Aquiles que (nueve años después de haber marchado a Troya) se muestra desencantado, desengañado, incómodo y avergonzado de ver toda su fuerza y su capacidad física al servicio de una empresa en la que no se reconoce, a la que no considera su guerra. Como explica Vigario, “Aquiles, hastiado de la guerra, se preguntará durante la obra –cuando todas las esperanzas de su pueblo se vuelven hacia él– si merece la pena cumplir su destino” (Vigario). Por ello mismo, por el reflejo del interior del personaje en la escenografía y también por presentarnos a un Aquiles que, después de nueve años de lucha, comienza a dudar del sentido de tanta muerte, de la ley de la guerra, del código nobiliario y de su supuesto deber para con los aliados, estamos en presencia de un Aquiles que cuestiona, toma distancia, se vuelve –en palabras de Toni Cantó, “un visionario, un antisistema, un

creador, que por primera vez se plantea no solo que las cosas pueden ser de otra manera, sino que pueden ser mucho mejor” (Vigario). Cantó (que, además de actor y de encarnar al hijo de Tetis en la obra de Rivera, es un diputado en la política española) define al personaje que interpreta como antisistema y creador, hace coincidir la actividad de la creación en el personaje con la oposición política. También, como Aquiles, Cantó se mueve entre la denuncia de los males sociales y las exigencias de su militancia y su posición política.

En la edición en formato de libro de *Aquiles, el hombre*, publicada por la Editorial Siníndice en 2017, se recogen dos versiones de la obra: la primera, que es considerada como “versión original” (Rivera 15) y que ocupa de la página 15 a la 75; y la segunda, que es presentada como “Versión Festival de Mérida” (Rivera 77) y va de la 77 a la 124. Por el número de páginas ya se puede deducir que uno de los objetivos principales de contar con una versión especial para el Festival de Mérida fue hacer más ligera de discurso la segunda, más ágil y menos cargada, retóricamente hablando. De ahí que la versión original tenga 76 páginas de texto y la versión del festival solo tenga 48, con una diferencia de 28 páginas entre ambas. Por esa razón, se aligeraron las grandes intervenciones de Aquiles en la segunda y cuarta escenas del original, se simplificaron las intervenciones de la Sacerdotisa en la primera escena y se prescindió de la tercera escena para la segunda versión. También a veces algunos parlamentos son movidos de una escena a otra, además de reducidos, como pasa con las palabras de Aquiles a Briseida en la primera versión (Rivera 65) que aparecen dirigidas por Aquiles a Príamo

en la segunda cuando el anciano rey le visita (Rivera 121). La primera escena de la versión original se diferencia mucho de su correspondiente en la versión de Mérida: en la primera la sacerdotisa comienza con los versos del inicio de la *Iliada* y posteriormente el coro y el corifeo narran las acciones previas a la puesta; pero en la otra versión son los propios guerreros (Diomedes, Áyax, Patroclo, Ulises y Néstor) los que hablan de la situación insostenible en la que se encuentran y ninguno está dispuesto ni se atreve a hablar con Agamenón por miedo a las represalias (Rivera 83), aunque la mayoría está consciente de que están “sin liderazgo de quienes nos embarcaron en esta expedición” (Rivera 82). Por otra parte, hay un elemento que diferencia enormemente una versión de la otra, y es la existencia y el protagonismo del coro y el corifeo en la obra “original”, a diferencia de la obra presentada en el festival, en la que se utilizan con más frecuencia los nombres y la participación de personajes homéricos, como Diomedes, Áyax, Néstor, Patroclo y Ulises. Lo que es muchas veces contado por el coro en estilo narrativo y en pasado, es dicho de forma directa y en presente por los personajes en la segunda versión¹⁵².

El uso del coro y el corifeo, esencialmente con la tendencia a que cuente todo lo que sucede fuera de la escena (ya sea anterior o simultáneo al momento en que se concentra la obra) habla de una tendencia cada vez más común en el teatro de tema

¹⁵² Aunque es bueno aclarar que, incluso tanto en la original como en la versión segunda preparada especialmente para el festival, hay escenas en las que intervienen los personajes y también narran lo sucedido fuera de escena, como es el caso de la muerte de Patroclo: Rivera 55-60 (en la primera versión) y 112-116 (en la segunda versión). En la versión del festival se crea un personaje llamado Mensajero para que diga lo que en la original es dicho por el coro. Hay, además, alteraciones en la repartición de los parlamentos entre los personajes de una versión a otra.

mitológico: lo encontramos en *Tebas Land* de Sergio Blanco, donde el narrador-personaje-escritor, a la vez que narra lo que pretende escribir, está sucediendo en escena; aparece con cierta frecuencia también en la versión de Guillem Clua donde los personajes (algunos denominados actriz y actor 1, 2, 3...) suelen contar en tercera persona y en pasado lo que ha sucedido (incluso algunas veces los propios personajes toman distancia de sí mismos y hablan de ellos en tercera persona). Algo semejante encontramos en *Ícaros* de Norge Espinosa y en *Medea sueña Corinto* de Abelardo Estorino, en que los personajes muchas veces parten del pasado, de los recuerdos, del teatro de la memoria para revivir los hechos contados una y otra vez. Este procedimiento, que es cada vez más común en las obras de tema mitológico (aunque no se reduce a ellas) existía en ciertas intervenciones del teatro del Siglo de Oro, en las que algún testigo cuenta algo que ha visto fuera de escena o a alguien que acaba de llegar¹⁵³. Por supuesto, aparece muchas veces en el teatro griego en las intervenciones de los mensajeros. Eurípides se especializó en este tipo de intervenciones de los mensajeros en sus piezas, al extremo de que Albin Lesky las llega a llamar “creaciones épicas de primer orden” (431). Ejemplo de ellas son las intervenciones del mensajero en *Hipólito* y en *Medea* cuando vienen a informar sobre las respectivas catástrofes que han tenido lugar fuera de escena. Esta tendencia de revivir en escena desde el pasado la memoria permite en Clua un didactismo acorde al grupo estudiantil y adolescente al que se dirige,

¹⁵³ Es el caso de Pulgón a Aquiles cuando el héroe llega y se han llevado a Deidamia en la obra de Tirso. O sucede con la historia inventada por Aquiles en la obra de Monroy y Silva.

pero también, como en Rivera y en Blanco, todo ello permite una fuerte relación entre escenario, lenguaje y afectos.

A diferencia del Aquiles de Guillem Clua, el de Rivera es un hombre heterosexual, el cual reproduce en general, al igual que otros personajes como Agamenón, la cultura patriarcal que refleja Homero. Es cierto que se hace referencia de pasada, en Rivera, al episodio de la isla de Esciros; pero si ello se menciona, es solo para Agamenón intentar desacreditar y poner en cuestionamiento la “hombría” de Aquiles, a lo que el hijo de Tetis responde con otro cuestionamiento de la virilidad de Agamenón:

AGAMENÓN: Que ellos te guarden, como te guardó tu madre en el gineceo de la corte del rey Licomedes vestido de mujer, tratando de librarte de tu compromiso con los pueblos griegos y de tu participación en esta guerra.

AQUILES: (*Irónico*) Hay mujeres que se disfrazan de guerreros. Se les conoce, Agamenón, porque ni su espada ni el filo de su lanza están mellados y visten armaduras de bronce inmaculado y limpio como la tuya.

AGAMENÓN: ¡Muerto, Aquiles! ¡Te considero muerto!

No hay ambigüedad u homoerotismo (no al menos del modo expreso en que lo encontramos en las versiones de Tirso, Monroy y Silva, Arenas, Clua y Fuentes) en el Aquiles de Rivera. La mujer, en tanto botín de guerra, es querida y apreciada como un premio ganado en la batalla. Eso no significa que no medien sentimientos en las relaciones con ellas, como lo dejan claro las posturas de Agamenón y Aquiles tanto en

Homero como en Rivera. Pero las ganadas en la guerra no son esposas, sino esclavas, premios, y como tal se les tiene y se les quiere. En el caso de Rivera, la relación con Briseida permite a Aquiles mostrarse asqueado y decepcionado de sí mismo, pues cuenta con el afecto de una mujer que vio morir ante ella a toda su familia a manos del hombre con el que ahora se acuesta. En el proceso de humanización de Aquiles, que tiene lugar en Rivera desde la aparición del héroe en escena, los crímenes cometidos contra los familiares de Briseida tienen un papel fundamental (escenas IV y IX), al extremo de que no permite que la esclava le bese o acaricie las manos. Algo semejante sucede con Patroclo (Rivera 54) y Príamo (Rivera 71 y 72), al que, a diferencia de lo que vemos en Homero (*Il.* XXIV, vv. 468 y ss.), Aquiles no le permite que bese su mano porque no le parece justo que se humille de ese modo ante la persona que mató a su hijo. Este Aquiles, desde el inicio de la obra, es un personaje convencido de su culpa, de la sangre en sus manos; lo contradictorio para él está en que toda esa sangre está simplemente justificada por la ley de la guerra, por el código nobiliario, por lo aceptado y establecido en una empresa bélica. Todo ello hace que Aquiles en Rivera descubra una deshumanización paulatina en sí mismo que le hace cuestionar el sitio de Troya, los años de guerra, el propósito de la misma y su presencia allí. El dramaturgo riojano se interesa más expresamente que Homero en el cuestionamiento continuo por parte de su héroe de las razones políticas, económicas y de poder que hicieron venir a Agamenón y traer a sus aliados hasta Ilión.

Si en Fuentes encontramos un narrador heterosexual cuya mirada en tanto creador y ser humano es homoerótica con respecto a su Aquiles colombiano; si Tirso nos presenta a un Aquiles que es uno y diverso y que experimenta una transformación en su sensibilidad después de haber actuado y haberse vestido como mujer; si hasta en Homero mismo se puede ver en la actitud pasiva de Aquiles de abandonar la guerra y no participar en ella una postura infrapolítica y hasta *queer* al desertar de la batalla y distanciarse de ella como harían solo los ancianos y las mujeres en una sociedad militarizada y homérica; si Arenas utiliza la *Ilíada* como hipertexto para apropiarse del ideal griego de belleza en tanto paradigma pero también para presentarnos una sociedad militarizada homoerótica y erotizada como venganza personal y oposición a la cultura patriarcal griega y a la militarización machista del régimen cubano..., ¿es entonces posible encontrar en el Aquiles de Rivera, aparentemente heteronormativo, una presencia de lo *queer*?

Si entendemos lo *queer* como un concepto que abarca todas las posibilidades de realización del deseo que va contra toda clasificación, control, tabú o captura del Eros, el Aquiles de Rivera permitiría una lectura desde esa posición. Este héroe, desde el inicio de la obra, cansado de ser una máquina de matar, busca en el otro y en la muerte la posibilidad de la caricia, la comprensión y el descanso. Si entendemos la muerte como derrota en un mundo masculino y patriarcal como el recreado por Homero y Rivera, la obsesión por la muerte que tiene Aquiles en esta versión podría considerarse como *queer*, en tanto busca el cese absoluto de toda militancia, la pasividad eterna, el tomar

distancia de una forma definitiva, la disidencia como estado permanente. Eso es, para este Aquiles, la pulsión de muerte que lo anima desde el inicio de la obra. Si se enfrenta para entonces con los troyanos y si regresa una y otra vez al campo de batalla es buscando con desesperación una fuerza mayor que, de una vez, lo venza e inmovilice para siempre. Por otra parte, este Aquiles ha aprendido a no negar ni esconder sus sentimientos fraternales y amorosos, ya sean con una mujer (Briseida) o con un amigo (Patroclo), del cual, al perderlo, llega a decir que “para mí fue mucho más que amigo” (Rivera 64). Esto lo diferencia de los demás héroes masculinos de la obra que no suelen mostrar afecto cercano entre ellos. Esa ausencia de afecto físico y verbal entre hombres recuerda lo que Fuentes explica sobre el momento en que se sintió atraído por su Aquiles colombiano: “la relación entre hombres no soporta estas coqueterías” (Fuentes 32). Pero Aquiles abraza a Patroclo y le insiste una y otra vez que regrese sano y salvo de la batalla (Rivera 54) y es su amigo, como en Homero, la razón por la que regresa a la guerra: para vengarlo. A ello podemos añadir que el paralelo mayor con Aquiles en la obra se establece con la única mujer que participa directamente como personaje¹⁵⁴ principal, es decir, con Briseida:

BRISEIDA: Vi en vos a un igual que compartía, sin armadura, los mismos temores y el mismo dolor que yo. No vi al guerrero ni al asesino de mi sangre, sino al joven Aquiles, esclavo de la batalla. Como yo, vos también sois un esclavo temeroso de esta guerra que no entendemos y

¹⁵⁴ Además de la sacerdotisa, que es un personaje más bien genérico, funcional y menos delineado.

aceptamos, sin embargo. Ocultáis vuestra mirada bajo ese cerrado y feroz yelmo aqueo, y en la coraza impenetrable del hombre veloz que huye de la muerte la siembra entre la primera línea del enemigo. (Rivera 32)

Es interesante, además, que sea Briseida la primera que, en la escena IV de la obra, le diga a Aquiles que “esta no es vuestra guerra. Sé que una mujer no debe participar en los asuntos de estado... pero esta no es vuestra guerra” (Rivera 32), insiste la esclava.

Semejantes palabras dichas por una mujer y que marcan la ruptura del compromiso con Agamenón en tanto aliados y con el código heroico esencialmente masculino, serán repetidas por Aquiles, en primera persona, más adelante, en la escena VIII, cuando le dice a Patroclo que “ésta no es mi guerra” (Rivera 52)¹⁵⁵, para negarse por segunda vez a participar nuevamente en la batalla. Dicha frase solo cambiará, justamente, cuando el héroe, ya no por el “sagrado compromiso” (Rivera 52) o por el “pacto sagrado” (Rivera 36) o “por ley” de guerra (Rivera 36) o por “la alianza aquea” (Rivera 36), sino por un asunto de venganza personal, vuelve al campo de batalla para vengar a su amigo, y solo el amor por él y la rabia por haberlo perdido le hace decir que “esta sí es mi guerra” (Rivera 60), aunque matiza inmediatamente: “una guerra a muerte entre él... y yo”¹⁵⁶ (Rivera 60). Pero en su recorrido dramático esta frase que pronunciara por primera vez Briseida reaparece, ya desde la amargura de la experiencia y la inutilidad de la venganza,

¹⁵⁵ El Aquiles de Guillem Clua dice algo semejante: “Esta guerra ya no es la guerra de Aquiles” (Clua y Conejero 26).

¹⁵⁶ Refiriéndose a Héctor.

cuando Aquiles, nuevamente ante su esclava¹⁵⁷, reconoce: “¡Qué estúpido pensar que su muerte hacía de ésta, por fin, mi guerra! ¡Qué absurdo si lo pensó él al lancear el vientre de mi hermano Patroclo! (*Abatido, otra vez a Briseida*) Nadie ha ganado nada. Todos hemos salido perdiendo” (Rivera 65).

La singularidad mayor del Aquiles de Rivera está en que su personaje alcanza niveles superiores de humanidad que los que encontramos en Homero. Esa humanidad tiene que ver con la hermandad y la semejanza que permite el sufrimiento común. En la *Iliada* el héroe alcanza empatía con el anciano Príamo porque el dolor de este le recuerda a su propio padre y así se identifica con él, por analogía (*Il. XXIV, vv. 486 y ss.*). Pero Rivera lleva esta empatía a planos más complejos y profundos; lleva la ya mencionada “imparcialidad homérica” (111) de Arendt a niveles más extremos de humanidad y empatía, no ya solo para el lector, sino para el propio personaje. Su Aquiles no solo se identifica con Príamo sino que, antes que el anciano se arriesgue a venir a su tienda, ya ha razonado sobre ello y, teniendo el cadáver del enemigo y del amigo uno al lado del otro, “a pesar de ser ¡mi enemigo, mi más acérrimo e implacable enemigo!, no encuentro diferencia entre uno y otro” (Rivera 65). Aquiles no solo empatiza, sino que, además, llega a ponerse en el lugar del otro y es entonces también cuando, en esta versión, la violencia se confunde completamente con el afecto –mucho más, incluso, que cuando va a la guerra por amor y venganza, pues en el momento de la reflexión al enemigo y al

¹⁵⁷ En la versión presentada en Mérida, sin embargo, este parlamento aparece recortado y lo que resta de él es dicho a Príamo y no a Briseida (Rivera 121).

amigo, al odiado y al amado “la muerte los iguala” (Rivera 65). En palabras de Toni Cantó, Aquiles “hace algo que por desgracia está poco de actualidad últimamente, que es humanizar al enemigo, a quien tiene en frente” (Festival):

Porque supongo que el desconsuelo que siento desde que se fue mi amigo para siempre y que ni siquiera la muerte de Héctor, fabricada con mis manos, es capaz de disipar... no será muy diferente al que habrá enfangado la mirada de su padre Príamo, y de su hermano Paris, y de su esposa Andrómaca... Y supongo que la cólera y la rabia que sentí al saber con qué soberbia consumió el hálito postrero de Patroclo, será el mismo que habrán sentido todos ellos hacia mí al asistir a la profunda humillación que impuse a su ser querido. (Rivera 65)

A dicho desenlace el Aquiles de Rivera le llama “la sentencia firme de la naturaleza”, parte de “este ciclo vital que nos recuerda que la muerte es consecuencia de la vida” (Rivera 65). Si para Calderón su Aquiles se asoma por primera vez al mundo y descubre los colores, el cielo, las flores, los árboles, a la vez que experimenta por primera vez las pasiones humanas como el amor y los celos; si en Tirso la naturaleza y la selva son reflejo de la rebeldía y el espíritu tímido e indomable del Pelida, dispuesto a romper con su progenitora y su maestro para seguir sus impulsos; si Monroy y Silva muestra a un joven Aquiles en los montes españoles con la espada ensangrentada, lleno de vigor y energía; si Carlos Fuentes ubica a su Aquiles colombiano en la selva suramericana lleno de esperanzas de encontrar caminos alternativos para enfrentarse al poder; si Arenas

mismo empeña toda su furia y su rabia en medio de un parque boscoso para escribir en contra del régimen cubano y enfrentarse a él; por su parte Roberto Rivera, en *Aquiles, el hombre*, nos presenta a un héroe que está cansado desde que entra al escenario, agotado de la guerra y de matar, desilusionado, angustiado, que va sin rumbo y sin convicciones, un Aquiles que busca el descanso, que encuentra en la naturaleza una continuidad de la que la muerte forma parte. Si Tetis intenta evitar que vaya a la guerra de Troya y para ello incluso lo viste de mujer en la corte de Licomedes, ahora, sin embargo –llegados al punto de lo inevitable– su propia madre, que siempre ha querido lo mejor para él, “harta de verte vagar por esta guerra en busca de una espada de bronce bien templado que encuentre cobijo en tus entrañas”, le ha mandado al barquero (Rivera 73).

Su entrega a la muerte es también un impulso tímótico, natural, instintivo que merece la pena ser diferenciado de la empresa bélica como maquinaria que persigue matar por intereses oscuros, políticos, económicos. Si Agamenón pretende conservar su vida siempre, evita estar en primera línea de batalla, y encarna al político y estratega ambicioso y calculador; Aquiles, por el contrario, arriesga a cada instante su vida y se enfrenta a todo peligro, busca en la muerte no un beneficio comprable o vendible, sino un poco de paz, que no encontró en el amor de una mujer o en la venganza de su amigo. Por eso, en el Aquiles de Rivera, lo no vendible, lo no comprable, lo que no se puede obtener con dinero, lo que nunca formará parte del botín conseguido en la batalla, es la caricia y el descanso que proporciona la muerte. Por ello pide que “la brisa plácida de la muerte me aporte el sosiego” (Rivera 68). A pesar del afecto que pueda sentir por

Briseida, esta entra, dentro del sistema heroico, entre lo intercambiable. Ha ido y ha vuelto a él porque tiene un valor fijado en la sociedad. Lo que a los ojos de este Aquiles no tiene posible equivalencia ni precio fijado es la muerte propia. Rendirse a la muerte, al desconocido sin rostro que se identifica como el barquero¹⁵⁸ (Rivera 73-75), es el modo más definitivo de tomar distancia, de disidir, de renunciar a la contradicción existencial de ser víctima del sistema del que también se forma parte, del que se quiere apartar desde el inicio de la obra y contra el que se manifiesta continuamente. Un sistema que lo hace verse como “el que fui construido por los dioses para alcanzar la gloria en el campo de batalla y el que ha acabado destruyéndose a sí mismo” (Rivera 68). Una vez que hay solo vacío en la mirada y sangre en las manos, que la culpa puede más que el perdón, que no hay descanso posible, rendirse a la muerte es una nueva forma de concientización de lo timótico; una crítica, desde la acción, a la política circundante; un último acto de moralismo salvaje.

¹⁵⁸ Aunque pueda fácilmente identificarse este personaje con Caronte, el barquero que cruza a los muertos por el río Aqueronte en el Hades, el autor prefiere llamarlo “el desconocido”.

CHAPTER III

MEDEA: DEL TUSÓN DE ESPAÑA A LA CALIFORNIA CHICANA

3.1 Medea y la subversión del código épico

La poesía nos une con lo animal. Es la garganta, el cuerpo y la sangre. El idioma antes que el lenguaje. La voz antes que el *logos*. (Macías)

En *Medea* (431 a.C.) de Eurípides se evidencia una sensibilidad que anuncia ya los tiempos helenísticos. Por esa razón posiblemente el trágico consiguió con ella solo el tercer premio (Euforión obtuvo el primero y Sófocles el segundo). Como apunta la edición de Emilio Crespo *et al.*, “el público se escandalizó ante las pasiones humanas de los héroes euripideos” y, aunque ha de apuntarse que las pasiones no son en absoluto temas exclusivos de Eurípides (baste recordar a *Áyax* y *Antígona* en Sófocles, por ejemplo), es cierto que este dramaturgo griego representó las pasiones humanas como ninguno y las puso en el centro de atención dentro de su creación dramática. Por ello, fue Eurípides, por encima de los otros dos trágicos fundamentales que han llegado a nosotros, el más famoso y más representado durante el período helenístico en el que, en efecto, el sufrimiento y los sentimientos humanos fueron clave dentro de la cosmovisión de la época. Es de este imaginario helenístico del que vienen las representaciones de

Cupido y Venus que serán muy comunes en las obras de tema mitológico en el Siglo de Oro.

Pero antes de llegar al renacimiento español, vale la pena señalar que la obra de Eurípides se inserta en el ciclo mítico de los Argonautas, en el que Jasón parte en la nave Argo hacia los confines del Mar Negro en busca del vellocino de oro. En la pieza ática el coro, además, canta sobre el violento poder de Afrodita (v. 627-662) en lo que constituye el segundo *stásimon*, que relaciona venganza, violencia y deseo desde la propia obra ateniense. Eurípides se vale de un mito muy conocido, presente ya en Homero y Hesíodo, para “plasmear el conflicto del impulso irracional y el compromiso social, que en ocasiones impone la renuncia de los deseos individuales para adecuarse a las exigencias del grupo” (Crespo *et al.* 258).

La obra de Eurípides comienza con un monólogo de la nodriza de Medea que, si bien es un buen artilugio retórico para introducir ciertos antecedentes sobre la historia de la heroína, al mismo tiempo consiste en un discurso tímótico que se encauza dentro de los momentos de vacilación y duda de los personajes¹⁵⁹. La nodriza expresa en pasado ciertos deseos y condicionales ya imposibles de cumplir, semejante al modo en que Héctor lo hace en *Ilíada* XXII ante el dilema de entrar a la ciudad o de enfrentarse a Aquiles¹⁶⁰. Tanto en el caso de la nodriza como en el de Héctor, estas complejas

¹⁵⁹ Este monólogo de la nodriza griega tiene continuidad en obras contemporáneas como *Mojada* de Luis Alfaro (con el personaje Tita) y *Un bello sino* de Yerandy Fleites (con Cólquida).

¹⁶⁰ Ese pasado en condicional y ubicado ya en lo irreversible en Homero y Eurípides es lo que, en muchas ocasiones, los autores del Siglo de Oro y del cambio de siglo XX-XXI revisitan, cuestionan, releen,

situaciones de temor y cavilación se relacionan con lo que Alberto Moreiras llama “moralismo salvaje” (“A Note on Savage Moralism”) y también con el instante de la casuística, trabajado por la Dra. Hilaire Kallendorf, en que el personaje se pregunta “¿qué he de hacer?” (Kallendorf 2016). La Dra. Kallendorf lleva el asunto de lo tímótico y la vacilación, a partir de estas situaciones dramáticas de indecisión, al terreno de las obras teatrales del Siglo de Oro. “¿Qué he de hacer?” es una pregunta que se repiten, por ejemplo, en más de una ocasión, los personajes de *Los encantos de Medea* (1645) de Francisco de Rojas Zorrilla, pero también aparece en Calderón y Tirso, así como la Medea de Alfaro y la de Fleites. En todos estos casos (en Héctor, la nodriza de Eurípides y los personajes de Rojas Zorrilla, además de otros ejemplos que mencionamos y mencionaremos posteriormente) este momento tímótico está relacionado con el deseo, con la relación amorosa, pero también con la cavilación y el pensamiento¹⁶¹. Héctor, una vez que se da cuenta de sus excesivas preguntas internas, se compara con los enamorados que se regodean sin medida, la nodriza de Medea se refiere al amor de su ama y Jasón, y lo mismo sucede con Mosquete, Medea y Jasón en la obra del siglo XVII *Los encantos de Medea*. Duda y deseo, reflejados en construcciones de ojalá, en

versionan y vuelven a representar –entre ellos, Lope de Vega, Rojas Zorrilla, Calderón, Monroy y Silva, Tirso, Guillem Clua, Roberto Rivera, Luis Alfaro, René Valdés, Abelardo Estorino y Yerandy Fleites.

¹⁶¹ Para Jesús Ojeda se trata del conflicto ira-razón (107). Dentro de lo tímótico, en Medea ambos elementos se dan en conjunto, fusionados.

condicionales, en interrogaciones y en el uso del subjuntivo, son los elementos tímóticos fundamentales previos a todas estas decisiones.¹⁶²

Por el monólogo introductorio de la nodriza y por las palabras de la misma Medea y de su esclava en las primeras intervenciones, sabemos que, en un principio, Medea invoca a Temis y a Zeus como defensores de los juramentos, y de las leyes de fidelidad a las que debe subordinarse Jasón por estar unidos en matrimonio. Medea, por tanto, va de exigir que Jasón se ajuste a las formas de control social, a sus deberes conyugales, y termina desatando toda su venganza volviendo a trasgredir (como una vez hizo en el pasado en su tierra natal al conocer a Jasón) todos los límites posibles, todo tipo de contrato social y de aparato de captura. Sin embargo, como sucede en Aquiles en

¹⁶² Esta misma ecuación entre deseo, duda y decisión está presente en la traducción libre de Catulo del *phainetai moi* de Safo y en la Égloga II de Virgilio, de tema homoerótico: en ambos casos, como en el pasaje de Héctor en *Ilíada* XXII, se trata de una situación de crisis, de reflexión extrema (ya sea por causa de la violencia en Héctor o por el deseo en Catulo y los pastores de Virgilio). Interesante que Héctor, a pesar de estar en una situación de guerra bien diferente a la de Catulo y Virgilio, termine comparando sus indecisiones y regodeos con los de los enamorados: se trata más bien, ya sea a causa de la violencia o el deseo, de situaciones extremas, en las que el personaje o la voz discursiva parece no encontrar salida o solución a su dilema, ya sea salvar su vida ante un enemigo o poder amar a plenitud. Por otra parte, la toma de distancia de Héctor y su vuelta en sí tomando la firme decisión de enfrentarse a Aquiles es equivalente a los versos agregados de Catulo al poema de Safo en que critica el ocio y sus consecuencias, y la vuelta al trabajo en la Égloga virgiliana que rompe con el descuido anterior de las tierras por parte del pastor Coridón. Esta vuelta a lo “útil” rompe con el momento tímótico, marcado por los personajes como momento de debilidad generalmente y como algo inútil y poco productivo. Como en Tirso y Calderón, el amor vuelve a estar al lado de lo vil, lo femenino, lo pasivo. Se trata, en todos estos casos, de la recurrente frase del *Cándido* de Voltaire de “es menester labrar nuestra huerta” que persigue evitar toda especulación por parte de Pangloss. Como sucede en los casos mencionados, Pangloss (antes de la frase de cierre de *Cándido* que vuelve la mirada contra el ocio, como hace Catulo) se pierde en una serie de especulaciones, suposiciones y condicionales ubicadas en el pasado, imposibles ya de realizar, semejantes a las de Héctor en *Ilíada* XXII. Veamos el pasaje de Voltaire:

–Todo tiene relación en el mejor de los mundos posibles: porque si no os hubiesen expulsado del castillo por amor a la señorita Cunegunda, si no hubieseis sido entregado a la Inquisición, si no hubieseis atravesado América andando, si no hubieseis dado una gran estocada al barón y si no hubieseis perdido todos vuestros carneros de aquella buena tierra de Eldorado, no estaríais comiendo ahora mermelada de cidra y pistachos.

–Muy bien dicho –contestó *Cándido*–, pero lo importante es cultivar nuestra huerta.

los contrastes establecidos entre el canto I y el XIX de la *Ilíada*, lo que importa a Medea en realidad es la realización o venganza de su deseo, cueste lo que cueste.

Del mismo modo en que Héctor habla con su *thymós* en *Ilíada* XXII, el pedagogo dice a la nodriza que Medea está “en medio de este silencio, contándote a ti misma desgracias” (Crespo *et al.* 261), por lo que puede entenderse su monólogo inicial como discurso tímótico, como diálogo con su *alter ego*. Más adelante, la propia mujer reconoce que “he llegado yo a tal punto de dolor que me impulsó a venir a aquí el deseo de contar a la tierra y al cielo las desventuras de mi señora” (Crespo *et al.* 261). Como los enamorados barrocos de Monroy y Silva y los personajes de Rojas Zorrilla¹⁶³, Medea habla a la naturaleza y le confiesa sus sufrimientos y deseos. Impulso, Eros, dolor la llevan a una relación con la naturaleza, con el cosmos, con el entorno que se potencia en el espacio del jardín en las obras dramáticas del Siglo de Oro y en la pieza sobre la Medea chicana de Luis Alfaro. Que el dolor mismo, a su vez, lleve a la comunicación es una expresión del momento tímótico como dramático, dialógico, discursivo, por lo que el lenguaje mismo entra en esa fusión de sentimientos y entorno –algo que encontramos

¹⁶³ En *El caballero dama* de Monroy y Silva, por ejemplo, el primer discurso de Aquiles comienza diciendo: “Quando el mayor farol, q ostenta el Cielo, / lamina al pavellon de terciopelo, / baxaba luminoso, y esplendiente / a calentar las aguas de occidente, / y con dudosa luz, que se extinguía (...)” (1). En esta descripción se ve la relación que el personaje establece entre naturaleza y artificio, semejante al modo en que Deidamia y su prometido Segismundo (en las páginas 3 y 4 de la misma obra) ya no solo describen el entorno sino que, al describirlo le hablan directamente a él para confesarle sus secretos y pasiones. Así comienza Deidamia: “Fuentes deste jardín , que transparentes / bañáis sonoras flores diferentes: / odoríferas flores, / que huyendo de la noche los rigores, / siendo vuestros arroyos por galantes, / sendas de nieve , sierpes de diamantes, (...) / sabed , y sepa el mundo, / que adoro dulcemente a Segismundo, / cuyo valor prefiero, / en mí no vivo, y en su aufencia muero” (4). En el caso de Rpjjas Zorrilla, se podrán ver ejemplos sobre la relación entre naturaleza, lenguaje y afectos en el epígrafe 3.4.

también en el joven Aquiles de Calderón al descubrir por primera vez el entorno, las pasiones y a Deidamia.

La mirada, la plasticidad y lo visual que son potenciados tanto en las obras del Siglo de Oro como en las piezas de finales del siglo XX e inicios del XXI que se analizan en este estudio y que se ya se ha discutido en capítulo anterior, ya aparecen en Eurípides esbozados como fundamentales cuando la nodriza, antes de que Medea haga su aparición en escena, pide a los niños que “no os acerquéis a su mirada” (Crespo *et al.* 262). La majestuosidad escenográfica del Siglo de Oro, el jardín como espacio tímico en que tiene lugar lo maravilloso y lo pasional, los palacios fabulosos de Circe y Medea en Calderón y Zorrilla, respectivamente, así como la selva colombiana en Carlos Fuentes, la naturaleza mexicana en Luis Alfaro y la Medea de Estorino (que ve los acontecimientos pasados mientras los narra), todo ello nos habla de la ampliación de esa mirada, de la capacidad de ver, de la importancia de lo plástico y lo espacial como reflejo del deseo y la cólera de estos personajes míticos.

La relación con el espacio (que aparece como amenaza en la nodriza de Eurípides y en las primeras palabras de su Medea) se vuelve una realidad en la pieza de Rojas Zorrilla en la que la heroína trágica termina incendiando el palacio en el que mueren el rey y la nueva prometida de Jasón. El espacio escénico como reflejo de las pasiones y los sentimientos extremos, que se esboza en la decisión que tiene que tomar Héctor en Homero de entrar o no a la ciudadela y que en Eurípides aparece también en las quejas y amenazas de Medea, se potencian mucho más en las obras del Siglo de Oro

y en *Mojada* de Luis Alfaro (algo que es también evidente en las piezas que abordan la figura de Aquiles tanto en los siglos XVI y XVII como en las de inicio del siglo XXI). Es decir que, muchos de los elementos espectaculares propios de las puestas del Siglo de Oro, en el caso de Medea amplían elementos esbozados ya en el mito griego y en la obra de Eurípides en particular.

La nodriza de Eurípides opone a la moderación el exceso, lo cual tendrá un paralelo en la cosmovisión barroca hispana en la oposición entre vicio y virtud, algo que, como ha demostrado Kallendorf¹⁶⁴, no está del todo separado, sino que (como la ira en el caso de Aquiles) a veces tenemos vicios aparentemente virtuosos y virtudes que no lo son tanto siempre. Con esta concepción se juega dentro de la ambigüedad barroca y, por ejemplo, en Lope de Vega, se rescata el concepto hesiódico de la envidia¹⁶⁵ o rivalidad que puede ser, como el mismo amor, positivo o negativo. Lope de Vega en su obra sobre Medea presenta una envidia que, al mismo tiempo, puede parecer negativa y positiva según desde donde se le analice, como sucede con la ira de Aquiles en la *Ilíada*.

Si en Aquiles encontramos una incursión del héroe en los espacios del gineceo y lo femenino, con Medea asistimos a una serie de acciones que desestabilizan, cuestionan y desafían el sistema patriarcal al que ella misma pertenece. La descripción que la

¹⁶⁴ Puede verse al respecto Kallendorf, *Ambiguous Antidotes* 2017.

¹⁶⁵ En *Sins of the Fathers* 2013, la profesora Hilaire Kallendorf dedica un capítulo a la envidia titulado “Disappearing Deadlies: The End of Envy” (155-173). Como asegura Kallendorf, “envy was said to have permeated even the religious orders” (159), además de que “envy was ubiquitous” (159). Como señala la autora, “the apotheosis of Noble Envy occurs in Lope de Vega’s loa *El vellocino de oro*” (171) y de ello se hablará al analizar dicha pieza de Lope de Vega.

nodriza euripidea hace de su ama es muy semejante a la de Homero y Tirso¹⁶⁶ sobre el carácter de Aquiles: ella es alguien que “irrita su corazón, irrita su cólera”, tiene un “carácter salvaje”, una “funesta naturaleza”, “un orgulloso corazón”, alguien que se mueve “con mayor pasión”, “un alma altiva, imposible de refrenar, mordida por las desdichas” (Crespo *et al.* 262). “La desgraciada colquídica” (Crespo *et al.* 262), como la llama el coro, repite constantemente deseos profundos, preguntas, elementos que, desde Héctor, hemos marcado como timóticos. En el monólogo introductorio, además, la nodriza habla del amor y la violencia extremos a los que es propensa Medea.

En los argumentos que Jasón da a Medea en su primer encuentro¹⁶⁷ (es decir, en el segundo episodio de la versión de Eurípides) se establece una diferencia entre ambos personajes fundamental para comprender el alcance timótico de las acciones de Medea: Jasón parece más interesado en ver en el matrimonio un medio de subsistencia, una forma favorable de dejar de ser desterrado y convertirse en un ciudadano con plenos derechos que pueda dar sustento a los suyos y a los que ama, entre los que él cuenta a Medea y a los hijos que tiene con ella. Su principal objetivo, y así lo dice claramente, es tener una vida pacífica y no vivir en la miseria (Crespo *et al.* 271). Jasón ve en el matrimonio con la princesa un mero intercambio económico provechoso para todos. Pero Medea, que sacrificó a sus amigos y familiares, que fue capaz de ir contra los suyos

¹⁶⁶ Sobre el Aquiles de Tirso, pueden recordarse los reclamos de Quirón al inicio de la obra, en que el educador del héroe le echa en cara y hace énfasis en sus “costumbres extrañas” (I v. 463), su “bárbaro ser” (I v. 479), sus “costumbres locas” (I v. 493) y su “cruel naturaleza” (I v. 497).

¹⁶⁷ Jesús Ojeda señala que “Jasón tratará de disuadir a Medea para que abandone sus planes de venganza, apelando a tres recursos: sentimental, económico y cultural” (109).

y contra su propia tierra, espera y busca otra cosa de Jasón: lo no intercambiable, aquello que ningún trueque mercantil o comercial podría comprar y que en su caso se relaciona con el deseo, con el Eros. Cuando Medea, reiteradamente, apela a las leyes de fidelidad conyugal no lo hace por seguir las reglas sociales establecidas, no busca amoldarse al orden de cosas comunitario, sino que lo erige como estrategia última de retener al hombre que ama. Porque Medea se mueve en todo momento entre grandes pasiones, ama y por ello es capaz de llegar a las más grandes atrocidades. Lo que defiende, por tanto, Medea con sus actos es lo no vendible, lo no comprable. El propio Jasón lo reconoce, aunque en un giro de justificación engañosa que lo beneficia: fueron Venus y Eros quienes empujaron a Medea a actuar a su favor.

Las referencias a la ira de Medea son continuas en diversos personajes durante toda la obra, de ella hablan la nodriza, el coro, Jasón, entre otros. Jasón le insiste en que aplaque su furia y obedezca a los que mandan, pues de ese modo obtendrá mayores beneficios. “Si dejas tu cólera, sacarás mayor ganancia” (Crespo *et al.* 272), le dice, haciendo énfasis otra vez en lo comprable, en el intercambio, en el trueque que en nada importa a Medea si la aleja de lo que ama. De hecho, propone darle con generosidad lo que desee ella, por lo que vuelve una y otra vez a los beneficios que obtendría si obedeciera resignada las órdenes de los que gobiernan (Crespo *et al.* 272). El pedagogo insiste, cuando ya ha sido entregado el regalo letal a Creúsa, que los mortales han de sufrir con paciencia las desdichas (Crespo 280). Esa obediencia y resignación que le exigen otros opuestas a la propensión que tiene el personaje a la ira, establecen un claro

paralelo entre Aquiles y Medea, pues es efectivamente obediencia lo que pide Atenea del héroe en el primer canto de la *Ilíada*, para que de ese modo reciba muchos más beneficios. Sin embargo, aunque Aquiles responde aparentemente a favor de las palabras de la diosa hija de Zeus, posteriormente, al igual que Medea, va en contra de toda esa obediencia y de las leyes nobiliarias que controlan su deseo y sus impulsos. En el canto IX de la *Ilíada*, el héroe rechaza el enorme envío que hace Agamenón, modo establecido para pedir perdón y hacer las paces. De esa forma el Pelida se niega al intercambio, a la equivalencia establecida porque también a Aquiles lo que lo mueve es, esencialmente, lo no intercambiable, lo que no puede pagarse con oro. En ese sentido, Aquiles y Medea son personajes tímóticos.

Para nuestra mentalidad social en la que la maternidad es vista siempre como sagrada, como papel fundamental y razón divinizante de la mujer misma, es difícil comprender la decisión de Medea de asesinar a sus hijos. Sus actos y determinaciones son extremos, llevados hasta las últimas consecuencias, acorde con la extensión de su ira y sus ganas de venganza. Pero el modo de razonamiento de Medea parece ser el siguiente: una vez que su deseo deja de tener sentido, se da como perdido, no existe, entonces todo lo demás termina siendo anulado. La vida humana pierde todo rumbo si lo tímótico, lo no intercambiable, el deseo pierden su esencia; ya no son tenidos en cuenta, son reemplazados por el trueque. Sus acciones en Eurípides son “fruto de decisiones personales conscientes, responsables y no como consecuencia de los caprichos de los dioses del Olimpo o de la ignorancia como pensaba Sócrates” (Ojeda 108). Si “la

libertad es el resorte de las acciones de sus protagonistas” (Ojeda 108), el trágico parece interesado en exponer hasta qué límites el ser humano puede llegar a hacer uso de esa libertad¹⁶⁸. Medea se atreve a decir algunas ideas que hasta el día de hoy son un desafío a nuestra mentalidad colectiva, pues se erige en contra de la institución matrimonial, del concepto de familia como garante de la estabilidad y el orden sociales (además de oponerse a la idea de la maternidad y del rol de madre como fundamentales en la existencia de una mujer). El coro, conformado por mujeres a las que Medea considera sus amigas y las hace sus cómplices, agrega:

Sostengo, pues, que los mortales que no conocen el himeneo ni las dulzuras de la paternidad, son más felices que los que tienen hijos. Como los célibes ignoran si aquéllos sirven de placer o de pena a los hombres, se libran de muchas miserias. Los que tienen dulce prole, llenos están de cuidados, como yo observo, primero para educarla bien y dejarle medios de subsistencia, y después porque no saben si sufren esos trabajos por quienes han de ser buenos o malos. Recordaré tan sólo este mal, el más intolerable para todos los mortales: allegadas a veces abundantes riquezas, y ya hombres y buenos nuestros hijos, es tan grande nuestra desgracia, que la muerte los arrebatara de la tierra y los lleva al imperio de

¹⁶⁸ Con respecto a lo trágico, puede leerse su conceptualización en el primer capítulo y además pueden consultarse: Szondi 2002, Eagleton 2003, Felski 2008, Williams 2012 y Palmer 2018.

Plutón. ¿Por qué los dioses, además de tantos otros, han de causar a los hombres este dolor, el más acerbo de todos? (Crespo *et al.* 282)

Justo antes de decir estas palabras, el coro ha dicho como introducción a las mismas que más de una vez ha hecho reflexiones más profundas y estudios más serios de lo que conviene a su sexo (Crespo *et al.* 281), por lo que nos deja saber que estas mujeres han reflexionado muy detenidamente en las terribles ideas que van a exponer. Para ello, de hecho, se insertan en la tradición épica de la inspiración divina, de la invocación homérica a la musa, completamente patriarcal, que ella feminiza diciendo que también les favorece una musa que, para hacerlas más sabias, conversa con ellas –no con todas, pues se encuentran pocas a quienes esto ocurra, pero sin dudas el estro poético es también don de las mujeres (Crespo *et al.* 281). Medea y el coro con estas declaraciones exigen su derecho a formar parte del canon épico de los inspirados, de los que dicen verdades. Sus verdades esta vez cuestionan la función a la que se ha limitado a la mujer en la sociedad.

Dentro de la interacción y la trasgresión de elementos épicos y heroicos en Medea, entran también las comparaciones que algunos personajes establecen entre la heroína y algunos animales: el coro la relaciona con un toro y define su mirada como de “leona recién parida” (Crespo *et al.* 262)¹⁶⁹. También Jasón, por su parte, al saber el crimen terrible que Medea ha cometido contra sus hijos la llama “leona, que no mujer, pues tiene una naturaleza más salvaje que la tirrénica Escila” (Crespo *et al.* 287). Todo

¹⁶⁹ Por su parte, el coro en Séneca la compara con un(a) tigre (*Medea* 109).

ello establece un paralelo entre el carácter de Medea y los símiles homéricos sobre los guerreros en medio de la batalla. Pero en el caso de Medea se usa tanto el género masculino como el femenino en dichas comparaciones. Estamos en presencia no solo de una versión femenina de dichos símiles épicos, sino que además la propia hija de Eetes feminiza la estética del arte micénico que encontramos en la Puerta de los leones de Micenas, en la cerámica del período, así como en toda la tradición heráldica y artística a la que se ha hecho referencia en el análisis de la *Ilíada* en el capítulo II del presente estudio¹⁷⁰. Medea, por tanto, encarna (en su carácter y en el modo en que es percibida tanto por sus amigos como por sus enemigos) la fusión entre estética, naturaleza y timótica. Encarna también una especie de épica femenina que invierte y a la vez utiliza los valores de la guerra a favor del Eros como generador de las violencias más terribles. Convierte el silencioso y apartado espacio del gineceo en campo de batalla. A esta interacción con la naturaleza se suma el pájaro Guaco en el que se transforma la Medea de Luis Alfaro al final de su pieza *Mojada*.

Siguiendo los ejemplos que permiten ver en Medea y sus acciones una trasgresión, inversión y a la vez una puesta en práctica extrema de los ideales épicos; la heroína en sus actos lo que hace es llevar al ámbito doméstico lo que los hombres suelen hacer en las guerras: destruir al enemigo sin vacilación alguna. Una vez que Jasón deja de ser el amante y se convierte en su adversario, Medea actúa como un hombre lo haría en una guerra, como lo haría, por ejemplo, Odiseo. Semejante a este, mezcla venganza y

¹⁷⁰ Me refiero al epígrafe 2.1 titulado “*Ilíada*: naturaleza, estética, *thymós*”.

astucia: el ultraje que ha recibido ha de pagarse con la muerte, de ahí que tanto Creúsa como el rey mueran. Para Jasón guarda, sin embargo, un castigo peor que la muerte: sobrevivir al asesinato de sus hijos. Y con los pequeños Medea también lleva a cabo lo que se hacía en la guerra con la descendencia del bando opuesto: se le mataba. Como se hace con el hijo de Héctor en Troya¹⁷¹, así Medea hace con sus propios hijos que para la sociedad en que se mueve son, esencialmente, la continuidad de la estirpe del padre¹⁷². Por ello puede asegurarse que Medea lleva al ámbito doméstico una serie de códigos épicos a través de variaciones y subversiones. Lo terrible en su caso es que ella es la enemiga y esposa de Jasón a la vez y que la descendencia de su enemigo son sus propios hijos. De ahí que la apropiación del código nobiliario que hace Medea adquiera una resonancia más terrible y cruel que la de la propia guerra.

Por otra parte, Creonte hace referencia a la facilidad de palabras que tiene Medea, pues esta dice “frases muy suaves de oír”, pero “dentro de tus mientes proyect[a]s alguna desgracia contra mí” (Crespo 266). Esta oposición que reconoce el rey entre palabra y acción en Medea es la que Aquiles le echa en cara a Odiseo y de la cual se hace eco Calderón, como se ha explicado ya en el capítulo sobre Aquiles. Por tanto, Medea es comparable, en cuanto a cólera, a la figura de Aquiles, pero sigue los pasos de Odiseo en cuanto a estrategia. La heroína de Eurípides conjuga, entonces, dos de los caracteres más opuestos de la tradición épica: el de Aquiles y el de Odiseo. Medea

¹⁷¹ El episodio de la muerte de Astianacte aparece, por ejemplo, en *Troyanas* de Eurípides.

¹⁷² El Jasón de la versión cubana de Yerandy Fleites, a pesar de estar ubicado en una sociedad moderna del cambio de siglo XX-XXI, no piensa muy diferente.

opone su decir y pensar desde su encuentro con Creonte. A diferencia de Aquiles, que nada disimula en Homero, Medea juega dentro de la lógica del poder para poder conseguir sus objetivos. Creonte, con la ley, puede expulsarla incluso de manera violenta; de ahí que Medea, en su condición de extranjera y desplazada, decida actuar con cautela dentro de la dinámica de esa misma ley para transgredirla.

En su comportamiento con Jasón, sin embargo, con el que median sentimientos más intensos, la evolución del personaje es diferente. En el primer encuentro con el padre de sus hijos se comporta como lo hiciera Aquiles con Agamenón: hablándole desde el rencor más profundo y desde una sinceridad visceral e iracunda. Pero en el segundo encuentro cambia su estrategia y se convierte en el Odiseo que dice una cosa y piensa otra¹⁷³. De este modo, confiesa a Jasón que reconoce su error, le pide perdón y que se resigna a su destino.

La forma oficial que Medea utiliza para pedir perdón también la relaciona con el código épico y la lleva a su mayor trasgresión: me refiero al regalo que envía a la princesa. La tradición épica del regalo y contrarregalo que encontramos continuamente puesta en práctica entre hombres y dioses y a todos los niveles y direcciones en la *Ilíada* (esa que forma parte del centro de acción del canto IX de la *Ilíada*, que transgrede Aquiles al rechazar el envío de Agamenón) es utilizado por Medea para destruir a su contrincante, pues es con este tipo de regalo de reconciliación que logra enviar a la

¹⁷³ Para Mercedes Vilchez se trata de *ápate*, que engloba, en el teatro, el “disfraz, la intriga, la mentira y la ironía” (87).

princesa de Corinto la corona y el vestido que serán la perdición de la joven y los suyos. A este código del regalo y contrarregalo hace directa referencia Medea al decir que “es fama que los regalos convencen también a los dioses” (Crespo *et al.* 279). Este es uno de los elementos de la tradición épica y patriarcal que la heroína distorsiona y transgrede con mayor fuerza, ya que en ella dicha costumbre de pacto viene a ser todo lo contrario, pues persigue la destrucción del otro en lugar de un entendimiento. Con Jasón, en el segundo encuentro, Medea juega dentro de su lógica de la equivalencia, de ahí que le diga que “el oro es más poderoso entre los mortales que infinitas palabras” (Crespo 279). Jasón, en el primer encuentro con Medea, hace insistencia continua en lo beneficioso que sería su casamiento para todos, incluidos Medea y sus hijos, y le explica que su decisión es para poder ofrecerles una mejor situación económica. Dentro del código de lo intercambiable en el que se mueve Jasón, actúa entonces Medea para acelerar su venganza. Simula, por tanto, plegarse a la cultura de las equivalencias para hacer de su venganza una clara declaración por su parte de su posición al lado de lo no comprable, de lo no vendible.

Lo timótico, entendido en términos épicos, también entra dentro de las acciones de Medea que la relacionan a la vez con el código nobiliario y la trasgresión del mismo. Semejante a como Héctor duda frente a las puertas de Ilión al decidir si enfrentarse o no a Aquiles, Medea lucha contra sí misma a la hora de matar a sus hijos. Habla a su corazón directamente y se refiere a ella en segunda persona, como una especie de doble, como forma expresa y dramática de su *thymós*. Este diálogo consigo misma tiene lugar

justo cuando duda profundamente y hasta por un momento parece desistir de sus proyectos. Posteriormente, también cuando está a punto de llevar a cabo su crimen más terrible, vuelve a hablar a su *thymós*¹⁷⁴ y le dice:

¡Ármate, corazón! ¿Por qué tardamos en cometer un mal terrible, pero necesario? ¡Ea! ¡Oh desgraciada mano mía! ¡Coge la espada! ¡Cógela!
¡Marcha hacia la barrera de una vida triste! ¡No te acobardes ni te acuerdes de tus hijos: de que te son queridísimos; de que los has tenido!
Mas, durante este corto día, ¡olvídate de tus hijos, y después gime! Pues, aunque los mates, sin embargo, te eran queridos; y yo, una mujer desgraciada. (Crespo *et al.* 284)

El coro habla de los “agudos y penosos gritos” (Crespo *et al.* 264) de Medea, lo cual puede hacer recordar los lamentos de Aquiles desde la gruta al inicio de la obra de Calderón, además de que la Medea de Alfaro termina transformada en ave emitiendo continuamente un sonido que en algunos países latinos se relaciona con el augurio de la muerte de un familiar cercano.

Medea habla de la “instrucción extraordinaria” recibida que despierte una “envidia hostil” por parte de sus conciudadanos, de modo tal que –si eres sabio– “resultas fastidioso a ojos de la ciudad” (Crespo *et al.* 266). Como explica Rebecca Futo

¹⁷⁴ En la obra de Eurípides se utilizan tanto φρήν, καρδία como θυμός para referirse al término “corazón” o “pecho” como espacio donde se enfrentan los afectos y los pensamientos. Cuando Medea intenta evitar llevar a cabo su propio plan, por ejemplo, dice: μή δῆτα, θυμέ, μή σύ γ’ ἐργάση τάδε (“No, corazón, no cometas este crimen”).

Kennedy, “so long as Medea was secure in her metic husband, she was no threat to the city” (50), además de que los mismos poderes que desencadenan la expulsión de Medea de la ciudad fueron utilizados a conveniencia de Jasón y el rey previamente. Pero, una vez que Medea se convierte en un peligro para ellos, es cuando deciden expulsarla. Se han aprovechado, tanto Jasón como el rey, de sus poderes que le han dado a la vez tanta mala reputación, “but she does not seem to have ever been dangerous or considered a threat until she expressed her unhappiness with Jason’s new marriage” (Kennedy 50). Una vez que les deja de ser útil, sus poderes pasan a ser peligrosos, muy semejante a como sucede con la cólera de Aquiles en su doble funcionalidad.

En el personaje de Medea dentro de la obra de Eurípides, Jesús Ojeda señala un “reconocimiento de la diversidad” (111), ya que se trata de exponer ante el público ateniense la situación de la mujer, su nivel de sujeción al hombre. Pero también representa el tratamiento al otro, a la extranjera, al llamado “bárbaro”, al diferente, dándole voz sobre el escenario¹⁷⁵. De esta forma encontramos frecuentemente en sus obras a los excluidos, como esclavos, campesinos y extranjeros. Desde Eurípides, por tanto, Medea se presenta como un paradigma del otro: del desterrado, el diferente, el no comunitario, el excluido, el sin papeles, el extranjero; aquel, en definitiva, que deja de

¹⁷⁵ Gilbert Murray llega a decir que “los civilizados han disfrutado de las mujeres salvajes, para luego abandonarlas, desde que el mundo es mundo, aunque es dudoso que ninguna haya pronunciado palabras más encendidas que Medea” (64-65). Por su parte, Kaufmann indica que lo que hace a Medea una gran obra, además de su vuelo poético, es “su insistencia en que las mujeres extranjeras que han sido vilipendiadas no sufren menos que cualquier otro ser humano” (369).

existir dentro del derecho de una sociedad patriarcal por no ajustarse a sus requerimientos o moldes.

Table 4. Estructura de *Medea* de Eurípides

Partes de la obra	<i>Medea</i> de Eurípides
Introducción	- Monólogo inicial de la nodriza. Construcciones de ojalá y de subjuntivo. Condicionales de tercer grado. Antecedentes. - Diálogo entre la nodriza y el pedagogo: este trae noticias de expulsión de Medea y sus hijos por parte del rey de Corinto.
Párodos	- El coro pide a la nodriza que calme a Medea. La nodriza se refiere a la cólera de su ama. - Entrada de Medea. Diálogo con la nodriza: Medea se queja y la nodriza la llama a la moderación en oposición a su ira y dolor. - Komós entre Medea, la nodriza y el coro: hablan sobre la traición de Jasón y el estado de Medea.
Primer episodio	- Monólogo de Medea sobre la situación de la mujer en la sociedad. - Creonte viene a expulsar a Medea y a sus hijos. Esta le suplica y el rey le da un día más para irse.
Primer stásimon	- El coro habla sobre la justicia y los juramentos.
Segundo episodio	- Primer encuentro con Jasón. - Medea le echa en cara todo lo que hizo por él sin que ella se beneficiase en modo alguno y Jasón se justifica echándole en cara lo que según él ella ha ganado. - Oposición entre el interés económico de Jasón y el amor como única fuerza que mueve a Medea.
Segundo stásimon	- El coro habla sobre el amor medido y el amor desmedido. - Habla también sobre la desgracia del desterrado.
Tercer episodio	- Egeo aparece y saluda amistosamente a Medea. - Esta le promete hijos y remedio a su esterilidad si la acoge en Atenas. - Lo hace jurar que no la entregará a sus enemigos. - Medea dice al corifeo todo lo que piensa hacer para vengarse de Jasón.
Tercer stásimon	- El coro habla de las consecuencias terribles del amor. Pide a Medea que no mate a sus hijos.
Cuarto episodio	- Medea cambia su actitud y su táctica con Jasón. - Medea juega el juego de la equivalencia, simula sumarse al juego de Jasón. Ejemplo fundamental de ese juego de la equivalencia es el regalo que envía a la princesa, cuya justificación es pedirle que no destierre a sus hijos.
Cuarto stásimon	- Lamento del coro por la desgracia que se cierne sobre los integrantes de la familia.
Quinto episodio	- Entran los niños y Medea, a pesar de sus dudas, se reafirma en su venganza. El mensajero informa la muerte de Creúsa y su padre el rey.
Quinto stásimon	- Lamentos sobre los niños a la vez que escuchan sus gritos dentro.
Sexto episodio	- Relato de la muerte de Creúsa. Medea decide llevar adelante su último y más extremo crimen.
Éxodo	- Jasón intenta salvar a sus hijos. Lamenta su muerte. Medea, en un carro conducido por dragones, se vanagloria de sus crímenes y anuncia su viaje en dirección a Atenas.

3.2 *Medea* de Séneca: entre las leyes humanas y las leyes del mundo

A diferencia de Eurípides, Lucio Anneo Séneca comienza su obra con *Medea* en el escenario¹⁷⁶. Esta vez es ella directamente la que da muestras de su furia y sus ganas de venganza¹⁷⁷. No aparecen, como en Eurípides, los antecedentes dados por la nodriza¹⁷⁸ y el pedagogo, sino que es la misma heroína descendiente del Sol quien da inicio a la obra con un largo monólogo en el que invoca al mismo tiempo a los dioses de la justicia, la naturaleza y los infiernos. Dentro de esta larga invocación, Séneca introduce un subtema que tiene una gran importancia en su obra y que no encontramos con tanta fuerza en Eurípides: se trata de la relación entre el ser humano y la naturaleza, esencialmente del propósito de este por controlar y “domar las iras del océano” (Séneca, *Medea* 39). Este tipo de intentos humanos por manipular las fuerzas naturales tiene implicaciones y castigos severos, como se ve en *Los persas* de Esquilo en el caso de Jerjes¹⁷⁹. La obra de Séneca muestra una estrecha relación entre el carácter de *Medea* y

¹⁷⁶ Jesús Luque Moreno, en la edición de Gredos, después de hacer un recorrido por las diversas dataciones propuestas por distintos investigadores (8-15), llega a la conclusión de que “las tragedias pueden pertenecer a cualquier época de la carrera literaria de Séneca” (15). Se supone que *Medea* sea de alrededor del 50 d.C.

¹⁷⁷ Como explica el propio autor en su tratado *De la ira*, “esta pasión (...) es la más sombría y desenfrenada de todas”. Además, la ira “es toda agitación, desenfreno en el resentimiento, sed de guerra, de sangre, de suplicios, arrebatos de furores sobrehumanos, olvidándose de sí misma con tal de dañar a los demás, lanzándose en medio de las espadas, y ávida de venganzas” (Séneca, *De la ira*). Sin embargo, su propia *Medea* demuestra que en medio de la mayor ira sí se piensa y razona.

¹⁷⁸ Luque Moreno señala que la nodriza es un personaje típico del teatro de Séneca y este “suele ser un personaje secundario, la nodriza (*Agamenón*, *Medea*, *Fedra*, *Hércules en el Eta*, *Octavia*) o algún equivalente masculino (por ejemplo, un miembro de la guardia o del séquito: *Tiestes*), aunque otras veces desempeña esta función otro personaje importante, como, por ejemplo, Anfitrón, en *Hércules loco* 1186 y sigs., o Yocasta, en *Edipo* 81 y siguientes” (59).

¹⁷⁹ Esquilo presenta como un atentado y un exceso contra los dioses que Jerjes una los barcos como una especie de puente para cruzar de un lado a otro del mar (Crespo *et al.* 1462).

la naturaleza, al extremo de presentar sus acciones como una calamidad y un castigo a los griegos por su intento de dominar el mar y el entorno. La propia ascendencia del Sol (a quien también invoca en su soliloquio inicial) permite ver a Medea como representante de las fuerzas telúricas¹⁸⁰, al extremo de llegar a decir, con referencia al Golfo de Corinto, que la ciudad “abrasada por las llamas, dejará libre el paso de los dos mares cuyas aguas detiene” (Séneca, *Medea* 42), por lo que sus acciones, desde la invocación primera, alcanza magnitudes cosmogónicas. Su crimen es “fiero, ignoto, pavoroso” y “hará temblar al cielo y a la tierra” (Séneca, *Medea* 43). También en la primera escena del acto tercero, la nodriza establece una serie de relaciones entre la ira creciente de Medea con fenómenos atmosféricos: se refiere a “la tormenta que se fragua en su pecho” (Séneca, *Medea* 71) y a “las violencias de estas hinchadas olas” (Séneca, *Medea* 71), a la vez que “expresa juntas mil contrarias pasiones” (Séneca, *Medea* 71). El personaje conjuga, de este modo, lo telúrico y lo timótico.

De forma semejante se habla de las acciones de los griegos en la escena tercera del segundo acto, en que el coro se refiere a los peligros de atreverse a surcar los mares. Tifis se atreve incluso a dictar “a los vientos leyes inauditas” (Séneca, *Medea* 66) opuestas a las “leyes del mundo” que perturbó la nave Argo en su empresa (Séneca,

¹⁸⁰ En este sentido, Medea se relaciona con el modo en que Venus y Marte en Calderón y Afrodita en Clua encarnan fuerzas naturales y pueden alterar el curso del clima y los diversos fenómenos naturales. En las obras del Siglo de Oro, encontramos a una Medea continuamente metamorfoseada con el entorno, esencialmente en la obra de Rojas Zorrilla.

Medea 66)¹⁸¹. A esas “leyes del mundo” (que podrían relacionarse con lo timótico y con el moralismo salvaje) pertenece Medea con sus acciones, y es en ese sentido también que el coro la llama monstruo junto a la descripción de Escila. El coro, además, habla de la domesticación del mar por parte del hombre a través de la navegación, que tuvo inicio con la empresa de la nave Argo¹⁸². Incluso profetiza “tiempos nuevos” en que “un gran continente saldrá de las olas” y “Tetis la gloria verá de otros mundos”, de modo tal que “la tierra no acabará en Tule” (Séneca, *Medea* 69). Algunos estudiosos han interpretado este pasaje como una profecía del “descubrimiento” de América (Séneca, *Medea* 125, nota 55). En la misma línea de las opiniones del coro sobre la empresa de los argonautas en busca de beneficios económicos, Góngora en *Soledades*, en medio de la expansión colonial, hace una crítica a la empresa imperial hispana hacia las Américas. A su vez, esta misma empresa, que algunos vislumbran en el lenguaje profético del coro senequiano, puede entenderse como un anuncio de los avatares de Aquiles, Medea y demás personajes mitológicos no solo en un alcázar de Mérida (como encontramos en Monroy y Silva) sino también en las tierras del llamado por entonces “Nuevo Mundo”. Séneca mismo es ejemplo de esa expansión continua del legado griego, ya que el autor nació en territorio hispano, en específico, en Córdoba.

¹⁸¹ Para Ojeda se trata de “la separación de *nomos* y *physis*, la costumbre y la naturaleza y que, por lo tanto, consideran que es puramente convencional, circunstancial y no natural el establecer pautas de superioridad cultural o antropológica” (111). Habría que agregar que *nomos* no solo se refiere a costumbre, sino también a orden y a derecho, incluso a regla y a norma. La palabra en griego puede tener también el sentido de opinión general –es decir, equivaldría a lo comunitario, a la norma social, esa contra la que se subleva (llegando a límites terribles) Medea ante los ciudadanos que han seguido a Jasón al final de la obra de Séneca.

¹⁸² A este inicio de la navegación hacen referencia Lope de Vega y Rojas Zorrilla en sus obras.

La Medea de Séneca parece, desde el comienzo de la obra, muy clara en sus propósitos. En Eurípides Medea piensa primero en matar a Jasón y luego decide que es mejor que viva y padezca la muerte de sus propios hijos, sin esposa, sin casa y sin consuelo posible. Pero en Séneca, desde el monólogo inicial, se muestra segura de querer que su esposo quede vivo y “ande errante por ciudades ignotas, mendigando, desterrado, medroso, aborrecido, sin un lugar estable” (Séneca, *Medea* 41). De ahí que exclame: “¡he parido, he parido la venganza!” (Séneca, *Medea* 41) y se presente como madre de la furia y el desquite. En este sentido, puede verse una continuidad de las tensiones entre timótica y control, además de entre las “leyes del mundo” y las humanas “leyes inauditas”, desde los Argonautas hasta el presente: La Cólquide de Medea, Corinto en Grecia, Eurípides desde la Atenas clásica, Séneca (hijo de Hispania) desde la Roma imperial, Medea en el Siglo de Oro que encarna el cumplimiento de la profecía del coro de Séneca y (por último) la tradición posterior de Medea en tierras hispanas hasta el presente, marcan un *continuum* en que algunas de las pasiones humanas entran en clara tensión y oposición con todo aparato de control y censura. Por su parte, Lope de Vega en su loa inicial a la monarquía dentro de su obra *El vellocino de oro*, habla de “aquella historia, que canta Ovidio, de donde tuvo principio el Tusón de España”. Al mismo tiempo, entonces, que Lope relaciona y legitima la institución monárquica hispana a través del mito de los argonautas, pone en escena una serie de pasiones y potenciales desastres en medio de un palacio que contrastan con su loa inicial. Si, por una parte, se exalta a la monarquía, por la otra, se presenta a una princesa que traiciona a

su familia y abandona su tierra, y a un griego que transgrede las leyes de la hospitalidad y le roba a los que lo recibieron en sus palacios. En esas tensiones que la representación propicia interactúan lo griego y lo hispano, así como el orden monárquico y su cuestionamiento.

Como oposición y contraste a las invocaciones virulentas de Medea, en la segunda escena del primer acto, el coro canta un himeneo en el que se habla de aplacar a los dioses y sus posibles acciones violentas con ofrendas y sacrificios. Al cantar sobre el enlace entre Jasón y su nueva esposa, el coro se refiere a “bodas legales” (*legitimis ades*, Séneca, *Medea* 45) mientras que su unión anterior es definida como “repugnante tálamo” (*thalamis horridis*, Séneca, *Medea* 47)¹⁸³. El del coro es un canto a la paz, la luz y la armonía mientras Medea, previamente, ha invocado a la venganza, las sombras y las divinidades infernales.

Las dimensiones del incendio y la venganza misma en la *Medea* de Séneca se amplían con respecto a Eurípides. La relación que ya se establece en el trágico griego entre Medea y la naturaleza, así como entre venganza y fuego, en el autor latino se expande y ya anuncia las grandes representaciones sobre Medea que encontramos en el Siglo de Oro español –en especial en Rojas Zorrilla– e incluso en el siglo XXI con el monólogo de Abelardo Estorino, donde después del incendio y al pasar los años, el

¹⁸³ Si bien, Valentín García Yebra traduce *horridis* como “repugnante”, la palabra también tiene el sentido de “áspero”, “inculto”, “grosero”, “espantoso” y “terrible” (*Diccionario ilustrado latino-español* 225), de ahí que con esta frase se haga referencia al carácter “bárbaro” e ilegítimo de dicha unión previa en oposición a las “bodas legales” sobre las que canta el coro.

personaje, sumido en la monotonía más terrible, sigue viendo caer la ceniza alrededor. Pero lo cierto es que en Séneca las acciones de Medea alcanzan claramente resonancias que van más allá de lo personal y parecen más bien reflejo de las tensiones entre acciones humanas y fuerzas naturales.

En el quinto acto, el mensajero informa que el incendio ha pasado de los cuerpos al palacio y que ahora se teme por la ciudad, algo que no encontramos, con semejante magnitud, en Eurípides. Esta expansión del fuego, del desastre, va en paralelo a la amplitud de los soliloquios en la obra, que se relacionan con lo tímico y anuncian el modo en que Rojas Zorrilla en el Siglo de Oro seguirá expandiendo por el espacio el fuego de la cólera de Medea, en continua e indetenible expansión, así como la tendencia monológica en la estructura y la acción. También en Rojas Zorrilla, como continuidad de Séneca, el hechizo se confabula con la naturaleza y el ambiente, cada vez con más fuerza y diversidad. En esa tendencia al monólogo que parte desde Eurípides entran las obras de Luis Alfaro y el monólogo de Estorino.

En la primera escena del segundo acto, la nodriza comienza un procedimiento continuo durante la obra: dar órdenes a Medea para que controle su ímpetu y su ira desenfrenada¹⁸⁴. No solo lo hace la nodriza, sino que también otros personajes, como Creonte y Jasón, continuamente le hablan en imperativo a Medea, mientras esta, durante

¹⁸⁴ La intención de la nodriza es llamar a la moderación a Medea, pues conoce su carácter y sabe que puede ser implacable en su ira. Así nos lo hace saber el personaje equivalente en la pieza de Eurípides. Dicho procedimiento puede relacionarse con las palabras de Odiseo a Aquiles cuando le recuerda en *Iliada* IX los consejos de su padre de que refrenara su cólera. Algo semejante encontramos en *Aquiles o El guerrillero y el asesino* de Carlos Fuentes donde el padre dice a Pizarro que tenga “cuidado en no confundir la venganza con la justicia” (Fuentes 111-112).

toda la obra, pocas veces se atreve a decir a los otros lo que deben o no hacer. Tanto la mujer que la cuida, como sus enemigos parecen sentirse con el derecho de mandarla a hacer lo que le corresponde. Como contraste, tanto al inicio como al final, las únicas órdenes que Medea llega a dar tienen que ver con la invocación de las Furias para que vengan, con toda su fuerza, contra ella misma. Dicha invocación alcanza más fuerza en el momento de mayor tensión de la obra, cuando Medea se debate entre matar o no a sus hijos (Séneca, *Medea* 118).

En sus intentos por evitar la catástrofe, la nodriza pide a Medea que se domine y calle sus amenazas, pero esta considera que “el dolor es ligero, si puede por consejos gobernarse, y esconderse” (Séneca, *Medea* 52). Intenta, además, persuadirla con el temor hacia el rey que puede tomar represalias contra ella, pero la descendiente de Eetes se reconoce ella misma como hija de un rey. Luego le dice que huya, y Medea accede a ello solo cuando se haya vengado. La nodriza insiste en que refrene su lengua pues “hay que adaptarse al tiempo” (Séneca, *Medea* 55), por su parte, Medea considera que el destino la puede privar de riquezas, pero nunca de ímpetu para luchar. Esta insistencia de la nodriza en que Medea se mimetice, calle, se domine y controle de acuerdo al contexto en que se encuentra es fundamental para comprender el carácter del personaje no solo en Séneca sino también en las versiones del Siglo de Oro español y además en la versión chicana de Luis Alfaro, donde su Medea mexicana se niega, desde un principio, a cualquier posible adaptación o mimetización dentro de la cultura americana. En Eurípides, sin embargo, Medea parece mimetizarse sin problema a la cultura helena

mientras Jasón permanece a su lado. Los crímenes que ha cometido los ha llevado a cabo para beneficiar a Jasón y a los griegos, incluso yendo ella en contra de los suyos.

Es la venganza también en Séneca la que desata la furia de Medea, pero en Alfaro el personaje es una eterna inadaptada desde que llega al país de adopción, lo cual incluye su negación a aprender la nueva lengua y hasta a salir al exterior lo mismo a trabajar como a pasear con la familia. De ese modo la Medea chicana se opone a las formas de socialización y a mejores modos de desarrollo económico y financiero. Con distintos matices, tanto la griega, la romana y la chicana dan la espalda a cualquier estrategia que persiga beneficios financieros, pues no les mueve lo intercambiable sino las pasiones sin filtro alguno, ya sea el amor o el odio. Ambos, en Séneca, son prácticamente intercambiables, por su intensidad extrema¹⁸⁵. Tanto es así que, además de describirla como una bacante, el coro (en el cierre del cuarto acto) explica que “Medea no sabe poner freno al odio o al amor”¹⁸⁶ y además en ella “ahora la ira y el amor están de acuerdo, ¿qué va a suceder?”¹⁸⁷ (Séneca, *Medea* 110). De este modo Séneca, a semejanza de Eurípides, opone claramente riquezas a impulso: *fortuna opes auferre, non animum*. Nótese cómo en la frase los dos sustantivos se encuentran en posiciones polarizadas, en los extremos, de ahí que, desde la sintaxis latina misma *fortuna* y *animum* (es decir lo vendible y lo no vendible) se opongan de modo irreconciliable.

¹⁸⁵ Por ello De Brand habla de “cólera de amor” (1) e “ira de amor” (7).

¹⁸⁶ “sic frenare nescit iras Medea, non amores”.

¹⁸⁷ “nunc ira amorque causam iunxere: quid sequetur?”

Con la entrada de Creonte nos enteramos de que, en un principio, el rey pensaba matar a Medea para así evitar cualquier acción de parte de la hechicera bárbara, pero Jasón le convenció de que le perdonase la vida. Creonte le informa que tiene que irse y Medea pide ser escuchada. Ella solo se declara culpable de haber salvado a los griegos, pues todo lo que hizo fue para favorecer su empresa. Sin embargo, Creonte considera que, a diferencia de Medea, Jasón está limpio de crimen, pues no ha matado a nadie, de ahí que la considere de doble naturaleza: es “hembra en la malicia” y “varón por la audacia en cometerlos” con ayuda de sus “ponzoñosas hierbas” (Séneca, *Medea* 61)¹⁸⁸. Medea, tanto en Eurípides como en Séneca, conjuga en su carácter la maldad que los antiguos endilgaban a las mujeres¹⁸⁹ y el valor de un hombre para llevar a cabo sus maquinaciones. Desde esta perspectiva, el personaje puede ser entendido como un referente *queer*, que mezcla en su carácter y sus acciones los roles socialmente divididos y asignados por separado a lo masculino y lo femenino dentro de una sociedad patriarcal¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Isabel de Brand anota, además, que el vocablo “*manus*, por su parte, expresa el poder y la fuerza, cualidades que están generalmente asociadas al hombre, o en el Derecho, a la potestad que este tenía sobre los bienes, la mujer y los hijos” (4).

¹⁸⁹ La primera mujer, Pandora, es presentada como un castigo enviado por los dioses a las mujeres, según Hesíodo en la *Teogonía*. Por otra parte, es notoria la tradición de la mujer como un daño hacia la humanidad; como ejemplo extremo está el poema “Sobre las mujeres” de Semónides de Amorgos, en que la mujer y sus daños son expuestos a través de un catálogo de paralelos con distintos animales. Jasón mismo, en la obra de Eurípides, llega a decir que “sería necesario que los mortales engendraran de alguna forma distinta y que no existiese el linaje femenino” (Crespo 271).

¹⁹⁰ Con respecto a una posible lectura *queer* desde Medea, María Isabel González Arenas, en su análisis de *Medea es un buen chico* (1981) del dramaturgo español Luis Riaza, explica que “podemos aventurar que la ambigüedad del personaje griego, tan fuerte y viril en ambos dramaturgos [se refiere a Eurípides y a Séneca], haya motivado que aquí se convierta en un hombre, aunque homosexual, y una ambigüedad que se resuelve en un travestismo” (245). Nótese, entonces, la conexión de esta Medea de finales del siglo XX

El argumento de Medea ante el soberano es el siguiente: si se ha de ir, Jasón entonces debe marchar con ella, porque ambos comparten la misma culpa, al extremo de que ella llevó a cabo dichas acciones sin recibir beneficio alguno. Cada uno de los crímenes y acciones de Medea van movidos por impulsos y afectos que nada tienen que ver con un beneficio económico, pues lo que busca es una satisfacción timótica. Desde que comienza a planificar su venganza, Medea decide dejar con vida a Jasón, sea o no junto a ella, pero incluso ante el rey la posibilidad de mantenerlo a su lado no ha salido de su cabeza, de ahí que le pida también su destierro. Una vez que su partida es inevitable, Medea cambia de estrategia y pide a Creonte un día más para poder despedirse de sus hijos. A diferencia de Eurípides, desde el principio, los hijos de Medea se quedan en el palacio y la única que es lanzada al destierro es ella; el rey ha decidido criar a sus pequeños como si fueran suyos.

Medea, según la nodriza, prepara algo “feroz, descomunal, impío” (Séneca, *Medea* 71). La compara con una bacante fuera de sí (Séneca, *Medea* 71) cuya “furia se desborda” (Séneca, *Medea* 71) y con lo que trama “se excederá a sí misma” (Séneca, *Medea* 71)¹⁹¹. El odio de Medea solo es comparable al modo en que ha amado (Séneca, *Medea* 72). El curso natural de los acontecimientos, en la cadena de elementos que menciona, presenta como evidente y orgánico el aumento de su rabia y su deseo. La

español con el Aquiles barroco hispano. También Emma Griffiths apunta que “in Medea’s case, her sex is ‘female’, as she is biologically capable of giving birth, and she conforms to many of the patterns of behavior which would gender her ‘feminine’. However, her actions in taking violent revenge are more commonly associated with the masculine gender, so once again she provides an example of the problems of negotiating identity, of where to draw boundaries” (62).

¹⁹¹ También el coro se refiere a Medea como bacante en la escena tercera del cuarto acto.

arena innumerable y el devenir continuo de los ríos simplemente justifican su venganza (Séneca, *Medea* 72-73). Sus iras superan los monstruos y fenómenos naturales más terribles (desde Escila hasta un incendio), y dicha ira se confunde con el Eros, pues “el amor verdadero nunca ha temido a nadie” (Séneca, *Medea* 73)¹⁹². A dicha relación y oposición entre naturaleza y furor hace también referencia el coro en su larga intervención de cierre del tercer acto, además de que se refiere a la llama de la fuerza que “ni admite leyes ni tolera frenos” (89). “Morir no teme”, dice el coro sobre Medea, a quien presenta en medio de una larga lista de venganzas que han ido padeciendo, uno a uno, los argonautas (Séneca, *Medea* 90-94). El desafío al mar hizo, según explica, que estos cayeran en desgracia, de ahí que pueda entenderse a Medea como parte de esas transgresiones al orden natural, pero que a su vez es capaz de ir en contra de la naturaleza si fuera necesario. El cierre de la obra sobre la negación de la existencia de los dioses podría relacionarse con este mismo orden natural, las previamente mencionadas “leyes del mundo” que se oponen a ciertas “leyes humanas”, de modo tal que Medea pueda verse como parte de un orden desconocido, incontrolable, oscuro que encarna la naturaleza y al cual se debe el hombre. Con ese orden oscuro se relacionan todas las prácticas de lo sagrado y lo oculto desde las formas menos convencionales en obras como *Edipo alcalde*, *Oedipus el rey*, *Mojada*, *Medea sueña Corinto* y *Señora de la pinta*, entre otras.

¹⁹² Con respecto al amor, Andrés Pociña reconoce que en Séneca hay “una expresión de amor de una modernidad que sorprende, y que en vano buscaríamos en la tragedia griega de la época clásica, o en la latina de tiempos de la República” (251).

Sin embargo, por otra parte, el coro considera que Jasón no merece el castigo porque fue obligado a ir a Cólquida. Es ahí, en esa supuesta no culpabilidad de Jasón, donde se cuelan con más fuerza la pasión y el Eros de Medea. Ella es también lo racional humano en el cauce de esas “leyes del mundo” contra las que está dispuesta a ir si fuese necesario para que Jasón padezca y se arrepienta de lo que le ha hecho. Es por ello que también en Séneca Medea fusiona la furia y la razón, la violencia y el logos; hay en ella una innata capacidad de pensamiento puesta en función de sus pasiones y su Eros. Por ello sigue, en Séneca, siendo una terrible combinación entre Aquiles y Odiseo, pues tiene la indetenible ira del primero y la capacidad de maquinación del segundo. Su moralismo salvaje es un lugar intermedio entre el afecto y el juicio¹⁹³. Aunque llevada por la furia, no se puede decir que Medea no piense, medite y se plantee cómo actuar¹⁹⁴. Ella es evidencia de que el momento tímico funde el pensamiento y el afecto. En Séneca su ciencia crece en males, como ella misma expresa en el quinto acto.¹⁹⁵ Aristóteles en *Poética* 1453b pone como ejemplo a la Medea de Eurípides para ilustrar cómo los autores trágicos podían presentar personajes conscientes y conocedores de sus acciones. Lo que vemos en Medea en cuanto a tímica, tanto en Eurípides como en

¹⁹³ Para Jesús Ojeda se trata de “aprender a lidiar con sus potencialidades racionales y emocionales” (107).

¹⁹⁴ Finley explica que los personajes de Eurípides captan el sentir de sus contemporáneos, ya que “estos no sabían de elecciones entre razón y pasión, Apolo y Dionisos, lo eternamente perfecto y lo corrompible transitorio, sino que tenían que vivir con ambos, y con toda la ambigüedad e incertidumbre consiguientes” (150). Como agrega Ojeda, “Medea está consciente de sus crímenes, por eso Finley ve en su figura ‘una réplica de Eurípides a Sócrates, su rechazo deliberado de la doctrina socrática según la cual el pecado es sólo fruto de la ignorancia’” (Ojeda 112, citando aquí a Finley). Por su parte, De Brand expresa que “Medea está consciente de su naturaleza criminal y su disposición a los estados súbitos de cólera” (7).

¹⁹⁵ “Crevit ingenium malis” (Séneca, *Medea* 114).

Séneca, es una oscilación de su razonamiento de acuerdo a su estado de ánimo. El personaje razona según siente, “se bate entre la *ratio* y el *thymos*, entre lo racional y la fuerza de la irracionalidad” (Ojeda 112).

Precisamente sus momentos de duda (menos extendidos y menos complejos en Eurípides¹⁹⁶) son timóticos en el sentido en que el *thymós* establece, en medio de una situación límite, un diálogo con la persona, que permita dilucidar cómo actuar en semejante contexto, de ahí que ese momento timótico de la duda esté marcado por la fusión entre *voluptas* y *ratio*¹⁹⁷. La capacidad estratégica de Medea es la que la acerca al modo patriarcal guerrero de llevar a cabo una empresa bélica. Por tanto, el momento timótico (pensado también como masculino porque es, en general, el héroe homérico quien se lo plantea en medio de la batalla, y es el hombre quien suele tomar las grandes decisiones)¹⁹⁸ se vuelve femenino en Medea, se desajusta y pasa del espacio nobiliario y bélico al entorno doméstico y del gineceo. Sin tener que llegar al Aquiles de Salustio o Tirso de Molina, con Medea la tradición épica se transforma en espacio *queer* y ella misma, antes que Aquiles, es considerada un monstruo.

¹⁹⁶ En Eurípides la duda de Medea dura poco; sin embargo (a pesar de que Séneca presenta a un personaje muchos más cruel y maquinador, por momentos más frío y agresivo) el debate del personaje en esta obra es más complejo, pues discute con ella misma, se convence como madre de que tiene que proteger a sus hijos, se contradice, se enfrenta a sí misma y –cuando parece convencida de no hacerlo– la ira le vuelve y lleva a cabo su terrible crimen. La complejidad psicológica del personaje a través del discurso timótico es mucho más intensa y profunda en Séneca, como puede verse en el monólogo inicial del quinto acto.

¹⁹⁷ A partir de la propia obra de Séneca se ve una estrecha relación entre el deseo (*voluptas*) y el razonamiento (*ratio*) en el personaje de Medea.

¹⁹⁸ Aunque el mismo héroe épico, desde Héctor en *Ilíada* XXII, señale ese momento como de debilidad y lo relacione con los enamoramientos y lo femenino.

Resultado de ese raciocinio puesto al servicio del deseo es el conjuro que, a diferencia de Eurípides, Séneca nos presenta, primero en boca de la nodriza y luego de la propia Medea. El cuarto acto de la obra comienza con dos escenas constituidas ambas por dos monólogos de la nodriza y de Medea, respectivamente. Dicho acto está compuesto por tres intervenciones en bloques yuxtapuestos: el de la nodriza, el de Medea y el del coro. A la vez que los discursos se hacen más extensos y monologados, la relación entre Medea y lo telúrico va en aumento. La nodriza cuenta, a veces tomando la voz de Medea, cómo esta prepara su poción mágica: una mezcla de ensalmo y crueldad, de cálculo e impulso, al extremo de que le llama “scelerum artifex” (“artífice de crímenes”, Séneca, *Medea* 99). A sus acciones Medea une el canto, y con su melodía hace temblar el mundo. Si hasta el momento Medea ha presentado su cólera y furia como parte del curso natural, al invocar a todos los dioses y al mezclar los ingredientes de su fórmula, llega a alterar el orden de las estaciones. La grandeza de Medea, en semejante trasgresión, es comparable a la de las figuras míticas que invoca y de las que ha recibido elementos para sus artificios: Prometeo, Vulcano y su pariente Faetón. El primero castigado por Zeus en un promontorio donde un ave a diario va a alimentarse de su hígado, el segundo lanzado por Zeus desde el Olimpo desde donde fue cayendo y rodando, y el tercero que (llevando el carro del Sol y al perder el control) de un golpe dado por Zeus cayó a las aguas y murió ahogado. La hazaña de Medea es de este tipo y ella es consciente de ello. Como sus referentes, tocará el cielo con sus acciones y de la

misma dimensión que su salto será su caída. A esta estirpe de transgresores titánicos pertenece.

En la segunda escena del tercer acto, Jasón explica que ha tomado la decisión de obedecer al rey para salvar a sus hijos pues si decide salvar su matrimonio, perecerán todos. De esto quiere convencer a Medea, que se le acerca enfurecida. Aunque Medea explica primero cómo se ha cerrado ella a sí misma todos los caminos de la tierra por seguirle y luego le recuerda todo lo que hizo para darle la victoria, no hay en ella la agresividad y las ofensas que en el primer episodio presenta Eurípides entre ambos personajes. Más bien su violencia se encauza a través de una más fina ironía y por ello mismo es más terrible. Esta Medea de Séneca ya viene convencida y más determinada en sus planes y propósitos, está dispuesta a ir con todas en contra de Jasón. Le pide que se apiade de ella y le pague ahora la deuda que con ella contrajo, pero esa deuda nada tiene que ver con dinero o favores, sino con los muertos y las cosas a las que renunció por su causa. Por la soberbia de Jasón, por desentenderse de todos los crímenes que ella cometió por él, Medea va creciendo en cólera en el encuentro con su ex-esposo. Semejante a como hace la nodriza, este también la llama al orden y le pide que se controle, principalmente por el bien de sus hijos (Séneca, *Medea* 82). Jasón, por su parte, al estilo homérico y parecido a la nodriza, parece muy preocupado por lo que los reyes puedan hacer en su contra, olvidando con demasiada facilidad el poder de Medea, quien le dice que contra todos, ella sola podrá y se enfrentará. Medea, además, pide poder llevarse a sus hijos con ella, a lo que no accede Jasón por su amor a los pequeños y

porque los considera el motivo de su vida (Séneca, *Medea* 85). A diferencia de Eurípides, en Séneca los hijos de Medea se quedan, desde un principio, con el padre y la nueva esposa. En Eurípides, sin embargo, es Medea quien ruega a la princesa que se los quede para que no padezcan el destierro y esa es la excusa para enviar el regalo envenenado a Creúsa. Es justo en medio de la confesión de Jasón sobre el inmenso amor que siente por sus hijos cuando Medea cambia de actitud y estrategia. Lo que en Eurípides consiste en dos episodios, en Séneca se ha reducido a un solo encuentro en el que Medea pasa de la ironía bien elaborada a la súplica y el perdón para poder conseguir sus propósitos.

Una vez que Jasón se marcha, Medea, además de hablar consigo misma en segunda persona, pide a la nodriza que le busque unas telas y un collar para llevar a cabo sus planes¹⁹⁹. Como sucede en Eurípides, es en los momentos de más indecisión y tensión, en los que Medea se dirige a su *thymós*. Así vuelve a suceder en el acto quinto de Séneca, luego de la muerte del rey y la princesa, cuando tiene que decidir si matará o no a sus hijos. Pregunta entonces a su alma: “Quid, anime, cessas” (“¿por qué, alma, decaes?”, 113) y se anima a seguir el “feliz impulso” (113). Es entonces cuando Medea rompe completamente con la ley humana, con toda ley y con cualquier muestra de pudor: “fas omne cedat! Abeat expulsus pudor” (113). En un fervor creciente en el que los crímenes del pasado quedan como minúsculas acciones, el personaje llega a decir

¹⁹⁹ A este diálogo de Medea consigo misma se refiere Çiğdem Menzilioğlu al hablar de su “inner voice” (129) y al argumentar que “this tragedy particularly focuses on the passions amor (love), ira (anger), furor (madness, insanity) and the consequent self-division” (129).

que “Medea nunc sum!” (“Ahora soy Medea”, Séneca, *Medea* 114)²⁰⁰. Su placer en el crimen va en aumento al recordar los cometidos en el pasado y acercarse al presente. Pero, una vez ahí, Medea comienza un debate en que no sabe qué hacer y habla con su *anima*. La arrastra, nos dice, la ira y el amor de forma alterna: “la ira ahuyenta al amor, y el amor ahuyenta a la ira” (Séneca, *Medea* 116). Sin embargo, cuando parece que ha decidido proteger a sus hijos, presenciamos una escena de gran significación que no está en Eurípides: poseída otra vez por la furia y las ganas de venganza, Medea se encuentra entre dos multitudes: (1) una “turba frenética de furias” (Séneca, *Medea* 117) que exigen venganza para su hermano despedazado por ella misma y (2) el pueblo que acompaña a Jasón para vengarse de Medea por sus crímenes contra la ciudad y el rey. Medea queda en el medio, con sus dos hijos: a un lado tiene la sombra de su hermano escoltado por las Furias que piden su venganza, mientras al otro está Jasón acompañado por los habitantes de Corinto. El personaje queda retratado por Séneca en este instante entre sus crímenes pasados y presentes.

En el final de la penúltima escena del quinto acto, justo cuando están llegando Jasón y los ciudadanos, Medea da muerte a uno de sus hijos. La escena cierra con otro diálogo entre ella y su *anima*: “corazón, sé constante. No quede en las tinieblas tu valor sepultado. Prueba tu fuerza al pueblo” (Séneca, *Medea* 119). Aunque se arrepiente de lo hecho al instante, al mismo tiempo siente placer y, al ver a Jasón que intenta incendiar la casa con ella dentro, sus ganas de venganza se reavivan. Esta Medea llega a matar al

²⁰⁰ Una frase que repetirá frecuentemente el personaje de Rojas Zorrilla.

segundo hijo delante de Jasón, lo cual es un acto de crueldad que supera a Eurípides. Pero no solo lo hace delante de su ex-esposo; también lo hace delante de los ciudadanos. Su decisión de anular la vida de sus hijos y con ella cualquier esperanza humana para ella misma, es un acto individual que contrasta con lo comunitario, que se opone al sentido de comunidad y de pueblo representado por los habitantes de Corinto. Medea restituye, con la muerte de sus hijos, un orden que ella misma había desajustado: el de su estirpe. Aplaca con la muerte de sus hijos la muerte de su hermano, pasa a la región de las Furias, al otro lado en este espejo. No pertenece ya más a la región de las leyes humanas, sino a las leyes del mundo, de lo telúrico, entregada a una pulsión de muerte que la define y aniquila a la vez.

La concepción de “monstruo” atribuida a Medea por Creonte, la nodriza y Jasón tiene una serie de connotaciones que son fundamentales para comprender la dimensión infrapolítica del personaje. En primer lugar, Medea queda fuera de la sociedad al ser una extranjera, cuyos derechos son casi nulos tanto en Grecia como en Roma²⁰¹. En segundo lugar, rompe los binarismos sociales relacionados con los roles entre los entes masculinos y femeninos, además de que subvierte el código de valores nobiliarios y lo lleva a sus extremos más terribles. Por último, Medea, tanto en Eurípides como en

²⁰¹ Al respecto, Isabel de Brand explica que “tanto en Atenas como en Roma, el extranjero se define como ‘el que no tiene acceso al culto, aquél a quien no le protegen los dioses de la ciudad y que ni siquiera tiene derecho a invocarlos, pues esos dioses nacionales sólo quieren recibir oraciones y ofrendas del ciudadano; rechazan al extranjero’. Aparte de la religión, existían otras diferencias fundamentales: el extranjero no podía tener propiedad, ni casarse o no era reconocido su matrimonio, no podía adquirir ningún tipo de contrato, incluso muchas veces el hijo que no gozase de la ciudadanía no podía heredar de su padre el patrimonio, así ‘la distinción entre ciudadano y extranjero era más fuerte que el lazo de naturaleza entre padre e hijo’.” (De Brand 3, citando a Fustel de Coulanges)

Séneca, encarna la figura de la hechicera, capaz de los mayores encantamientos, con cuyos poderes está relacionada la idea de monstruosidad no solo en la antigüedad, sino también en el Siglo de Oro español. De este modo, De Brand explica que “*monstrum* encarna todo hecho prodigioso que excede a lo natural” (5). Así mismo, Ernout y Meillet definen este término como “prodigio que advierte acerca de la voluntad de los dioses, por ende, un objeto considerado sobrenatural” (413). Los elementos de transgresión sexual, erótica, afectiva, legal y de no militancia hacen que, en los bosques y jardines del Siglo de Oro, Medea y Aquiles²⁰² sean dos formas de la monstruosidad y la violencia²⁰³.

Casi al final de la *Medea* de Séneca, la heroína trágica, luego de haber matado a uno de sus hijos y a punto de pasar por espada al segundo, dice a Jasón que “por si aún en mi seno se ocultan prendas tuyas, ¡he de meter la espada, sacándolas con ella!” (Séneca, *Medea* 123)²⁰⁴. García Yebra traduce “matre” como “seno”, pero sin dudas el pasaje se refiere al útero como origen y fuente del cual Medea, con la espada, quiere borrar cualquier vestigio relacionado con Jasón. El aborto aparece, por tanto, como amenaza en Séneca, como posibilidad. Al decir el personaje que sería capaz incluso de usar su espada y llegar a las entrañas de su vientre, insiste en la razón fundamental de sus crímenes: negar al extremo las instituciones legales que, de antemano, la han negado

²⁰² Sobre Aquiles como monstruo y salvaje, véase el estudio de Madrigal.

²⁰³ Elsa Rodríguez Cidre ha trabajado la monstruosidad de Medea dentro de las obras de Eurípides y Séneca en su artículo “Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca”. La autora llega a la conclusión de que en Séneca los discursos masculinos definen a Medea en tanto monstruo de forma directa (Rodríguez Cidre 292).

²⁰⁴ La traducción de Jesús Luque Moreno es mucho más ilustrativa al respecto: “Por si en mi vientre de madre se oculta todavía alguna prenda de nuestro amor, escutaré con la espada mis entrañas y con el hierro lo echaré fuera”.

a ella: “matre” es el término que da origen no solo a madre y maternidad, sino que es la base de la palabra “matrimonio”.

Con sus actos, por tanto, Medea en Eurípides y Séneca toma distancia de todo ello, deja de ser ella misma fuente de vida y se vuelve todo lo contrario, generadora de venganza y muerte. Subvierte el orden y la división entre lo masculino y lo femenino, además de que niega el matrimonio que en un principio defendió. Medea parece insistir en los estigmas que le han endilgado: han dicho que es peligrosa por sus hechizos, una asesina, cuyo matrimonio nada vale ante la legalidad de Corinto; también que es temeraria como un guerrero a la vez que lleva en sí la maldad propia del género femenino. Una vez que se convence de que es imposible (dado su origen y su pasado) convencer a los otros de lo contrario, sus acciones van encaminadas a dar la razón a sus enemigos desde las posturas más extremas. No solo dice que quisiera tener no dos, sino muchos más hijos para darles a todos muerte; además amenaza con introducir su espada en el vientre por si algo queda en ella que pertenezca a Jasón o al orden que de antemano la ha excluido y negado.

Table 5. Estructura de *Medea* de Lucio Anneo Séneca

Estructura	<i>Medea</i> de Séneca
Acto primero	<ul style="list-style-type: none"> - Escena primera: Invocación de Medea a los dioses de los juramentos infernales. Relación con las fuerzas naturales. Declaración de sus crímenes. - Escena segunda: Canto himeneo del coro. Oposición entre las nuevas bodas legítimas de Jasón con Creúsa y la grosera y bárbara unión previa de este con Medea.
Acto segundo	<ul style="list-style-type: none"> - Escena primera: Medea se desespera más al enterarse, por el himeneo, de las nuevas nupcias de Jasón. La nodriza intenta frenar su ímpeto y su ira, pero Medea está decidida a vengarse de un modo extremo. - Escena segunda: Llega Creonte. A petición de Jasón, le ha perdonado la vida a Medea, pero le exige que se vaya de su reino. Medea exige ser escuchada. Si ella es desterrada, Jasón lo debe ser también, pues ambos comparten la misma culpa. Cuando el destierro es inevitable, Medea pide un día más para poder despedirse de sus hijos. El rey, a pesar de su temor, se lo concede.

Table 5 continued

Estructura	Medea de Séneca
Acto segundo	- Escena tercera: Oposición entre el pasado tranquilo y el presente inestable a causa de la navegación. Posibles consecuencias de los desafíos y los intentos de domesticar el océano y la naturaleza. Profecía sobre el futuro descubrimiento de nuevas tierras más allá del mundo conocido.
Acto tercero	Escena primera: La nodriza le pide que se domine y la describe como bacante furiosa que expresa distintas pasiones a la vez. Paralelos entre su estado de ánimo y la naturaleza. La nodriza presiente algo terrible por venir. Medea no solo presenta su cólera en el cauce de los fenómenos naturales, sino que llega a oponerse a ellos como superior. Escena segunda: Diálogo con Jasón. Le recuerda lo que hizo con él. Cambia de actitud y estrategia al este confesar que ama a sus hijos más que a nada. Al marcharse él, Medea se pone manos a la obra con sus planes y conjuros. El coro habla de su furia más fuerte que cualquier fuerza natural. El coro refiere los daños que han padecido los demás argonautas por trasgredir el mar y espera que Jasón no sufra dichos males, pues él fue obligado a la empresa de la Cólquide.
Acto cuarto	Escena primera: la nodriza refiere las acciones de Medea preparando sus maleficios. Escena segunda: Medea directamente hace sus invocaciones a Hécate y prepara el maleficio. Escena tercera: el coro describe a Medea fuera de sí y pide que acabe pronto el día para que no lleve a cabo lo que maquina.
Acto quinto	Escena primera: El mensajero informa sobre el desastre en palacio. Medea se anima para su próximo y definitivo crimen. Escena segunda: Medea duda, habla consigo misma y se determina a llevar a cabo su crimen. Escena tercera: Jasón se acerca a la casa ardiendo con la gente del pueblo. Medea mata a uno de sus hijos. Mata al segundo delante de los ojos de Jasón. Jasón se lamenta. Medea se va en un carro alado.

3.3 Ambigüedad y suspensión en el Tusón de España

Aquella historia, que canta
Ovidio, de donde tuvo
principio el Tusón de España
(Lope de Vega vv. 190-192)

En *El vellocino de oro* (1622) de Lope Félix de Vega Carpio, el dramaturgo retoma el mito de los argonautas desde antes de la llegada del vellocino a las tierras de Colcos y termina justo con la salida de Medea junto a Jasón hacia tierras griegas²⁰⁵. La obra presenta una parte introductoria en la que figuras alegóricas como la Fama y la Envidia introducen el argumento a la vez que realizan una loa a la corona española. Luego aparecen las partes fundamentales del argumento: (1) la llegada de Friso y su hermana Helenia huyendo de su madrastra sobre el vellocino de oro, (2) la aparición de Medea como joven negada a las pasiones y de su primo Fineo que está locamente enamorado de ella, (3) la llegada de Jasón con Teseo con el propósito de llevarse el vellocino de oro para mostrar a los griegos su *areté*, su superioridad y su valentía y, por último, (4) el enamoramiento mutuo entre Jasón y Medea, así como la ayuda de esta para que Jasón consiga su propósito y salga vivo de su empresa. La obra concluye con la huida de Jasón y Medea luego de conseguir el vellocino.

²⁰⁵ Un amplio estudio sobre la presencia de la figura de Medea en la cultura hispana medieval y renacentista ha sido escrito por Jorge Fernández López, titulado *El mito de Medea en las letras hispanas (siglos XIII-XVII)*.

La obra está dedicada al rey de España Felipe IV²⁰⁶, y dentro de la misma se hace referencia al monarca español desde la nota introductoria, la loa triunfal y la propia trama del mito griego. Además de las menciones directas a la realeza al principio de la pieza, hay otros dos momentos fundamentales en que, durante la acción de la obra, se menciona al rey: (1) en la “Loa famosa” del inicio, semejante a la escena de Anquises y Eneas en Virgilio²⁰⁷, donde se le llama al rey “un Alejandro mayor / pues dos mundos le obedecen” (vv. 49-50); y luego, (2) casi al final (vv. 2110-2122), Jasón anuncia la futura coronación del monarca hispano: “El vellocino que hoy me sacrificas, / de tanto honor le haré que illustre el pecho / de los reyes de España” (vv. 622-24).

Por otra parte, la pieza presenta al imperio español como heredero de la tradición cristiana y clásica, sin hacer una diferencia específica entre una y otra, en la que aparecen tanto David vencedor de Goliat como Héctor o Alejandro Magno (vv. 591-598). En esta, además, se va de los griegos y hebreos a Carlos V (vv. 623-634). Hay una

²⁰⁶ La obra se representó el 15 de mayo de 1622 en Aranjuez (Menéndez y Pelayo 1886).

²⁰⁷ Cuando Eneas se encuentra con su padre en el Hades (*Eneida* VI), este le anuncia lo que sucederá en el futuro, de modo que lo que para Virgilio es presente en el poema se vuelve profecía que legitima la figura de César y de Augusto como descendientes de Venus y continuadores de la tarea encomendada por los dioses a Eneas. No solo en la loa triunfal sino al comienzo de la acción (esencialmente en la primera intervención del dios Marte) en la obra de Lope de Vega se entremezcla la tradición cristiana con la pagana, el rey David y Alejandro Magno, pasando por el César y llegando a Carlos V, de modo que el personaje Atamante, ante el dios de la guerra, es legitimado como de la estirpe griega, hebrea, romana y preludio de la continuidad de estas en la monarquía española. Además de los pasajes mencionados, una vez que Jasón tiene en las manos el vellocino, hace referencia a la monarquía española en una especie de profecía desde el mito griego: “¡victoria, victoria, griegos! / Quito el vellocino de oro: / ¡oh prenda, oh joya, oh trofeo, / que estimo después que sé / que has de coronar los cuellos / de los monarcas de España, / cuando esté mayor su imperio! / Y entre ellos el gran Felipe, / cuarto en nombre, aunque primero / en soberano valor / y en divino entendimiento. / ¡Oh! ¡Si quisieran los hados / que aquellos felices tiempos / viera yo, cuando enlazara / con felice casamiento / la flor de lis de Borbón / de Felipe cuarto el pecho!” (vv. 2051-67).

coexistencia entre el espacio legendario recreado y representado, y el futuro (que es presente) de los monarcas españoles. Lo pagano y lo cristiano se fusionan sin aparente contradicción para ensalzar las figuras reales: el viaje de los argonautas convive con el futuro en que el vellocino de oro adornará “el Católico pecho entre aspas de oro” (v. 642)²⁰⁸. El mito griego sirve así para legitimar el poder imperial, es usado por el dramaturgo para ganarse el favor de su rey y también para engalanar, llenar de majestuosidad, colorido y magia las fiestas palaciegas.

Esta “fábula de Iason”, como la llama Lope de Vega en sus palabras introductorias, va, sin embargo, mucho más allá de estos primeros y más visibles propósitos prácticos y dramáticos relacionados con el poder, la época y su estilo. En ella hay ciertos conceptos filosóficos que son fundamentales para entender la trama, como sucede con las dos envidias. Además, la violencia y el deseo se conjugan en el desarrollo de la acción de modo tal que, aun cuando las acciones violentas de Medea están controladas y limitadas dentro del argumento de Lope si lo comparamos con el mito griego²⁰⁹, la posibilidad del desenlace terrible siempre está en el aire, como amenaza permanente, como suspensión, como negación de cualquier tipo de gracia redentora.

²⁰⁸ Estas referencias remiten a la Orden del Toisón de Oro fundada en 1429 por el duque de Borgoña y conde de Flandes, orden que llega hasta nuestros días. Se trata de una de las órdenes de caballería más prestigiosas y antiguas de Europa, muy ligada a la dinastía de los Habsburgo. El rey español Felipe VI es el actual gran maestre de la rama española. Al escogerse el vellocino como símbolo el duque Felipe III hacía referencia a la historia de Jasón y los argonautas, lo cual se relaciona con los intereses marítimos de Borgoña por entonces. Al referente mitológico griego en el origen de la orden se le agregó el pasaje bíblico de Gedeón, quien pidió a Dios una prueba usando una piel de cordero. Al respecto, puede consultarse Tanner 1993, esencialmente el capítulo I titulado “The Trojan and Argonautic Legends” (pp. 11-22) y el capítulo VIII, titulado “The Order of the Golden Fleece” (pp. 146-161).

²⁰⁹ Por el hecho de que Lope de Vega solo se concentra en presentar el viaje de ida de los argonautas y no vemos a Medea en Grecia.

Aun así, Jasón se refiere a una Medea que lo libra de la “violencia encantada” que circunda al vellocino (v. 2028).

A semejanza de las piezas de Eurípides comenzadas por una diosa y terminadas por otra –como es el caso de Artemisa y Afrodita en *Hipólito*– Lope toma a Marte y Amor como las dos fuerzas de marco de la pieza²¹⁰. Ellas son las dos divinidades que encarnan los dilemas fundamentales que entran en debate y análisis durante los hechos representados. Si Jasón dice que Medea es Venus y el amor vendido (v. 1535), por su parte Helenia se refiere a Jasón como “hijo de Marte” que está “tan amoroso” (vv. 1541-42). Estas polaridades son permeadas y dinamizadas por los personajes ya que este Jasón se muestra realmente enamorado de Medea (vv. 1721-31)²¹¹ y, a su vez, Medea es presentada como temeraria, guerrera, cazadora y beligerante desde el principio. El mismo procedimiento lo encontramos en la pieza sobre Aquiles de Calderón de la Barca.

El jardín real, como sucede también en *El monstruo de los jardines* de Calderón, se vuelve, desde el mito griego mismo, el espacio de representación en que las fuerzas tímóticas se muestran en total libertad. Los jardines reales se adaptan a las historias mitológicas de estos personajes. El jardín se convierte en el *locus* del moralismo salvaje, tal y como lo define Alberto Moreiras²¹². En él se ama y se mata, se lucha y se huye, se

²¹⁰ En la obra, está el templo de Marte en el que se guarda y se custodia el vellocino. Marte mismo habla en la obra en dos ocasiones. Y a su vez, la pieza se cierra con la intervención del dios Amor.

²¹¹ Pero, al mismo tiempo, ese amor está mediado, desde su confesión, por la equivalencia: Medea decide ayudarlo si él se casa con ella. Jasón, a la vez que confiesa su amor, lo expresa para conseguir la ayuda de Medea y obtener el vellocino de oro.

²¹² El término ha sido previamente explicado y utilizado en el análisis de Aquiles. Véase Moreiras, “A Note on Savage Moralism”.

caza y se desea a los más altos niveles, sin control o administración alguna²¹³. Se trata de un espacio liminal entre la corte y la selva, donde lo prohibido tiene lugar durante la noche²¹⁴. Medea, por ejemplo, pide a Helenia que avise a Jasón para verlo en el jardín. Pero en el caso de esta Medea, además, el jardín establece una conexión especial con las habilidades de encantamiento a través de las hierbas, así como con su relación directa con la naturaleza, como se ve ya en la obra de Séneca²¹⁵. Es allí donde Medea, además, hace que ella y Jasón desaparezcan y puedan ocultarse de Fineo y lo retiene con un encanto para que no entorpezca la empresa de Jasón (vv.1926-35)²¹⁶. Por otra parte, semejante y opuesto a lo que vemos en los personajes de Monroy y Silva, en la obra de Lope también, al principio, se ve a Medea y a Fineo hablando directamente a la naturaleza. Pero en este caso el amor no es correspondido y en Monroy y Silva se trata, al menos en el primer momento, de las confesiones de dos amantes. También en Lope, una vez que Medea pide a Helenia que cite a Jasón para verlo en el jardín, esta última relaciona el espacio natural con el deseo, el hechizo y el amor. Establece, además, paralelos con las yedras y el deseo o la pasión amorosa (vv. 1508-21).

²¹³ Así se ve en *El Aquiles* de Tirso de Molina, por ejemplo.

²¹⁴ Así sucede en Calderón, en *Arboreda* y otros autores barrocos. En el caso de Lope, en esta obra Medea deja saber a Jasón a los peligros que se expone al visitarla en el jardín a horas tan altas: “grande atrevimiento / fue el vuestro; no se perdonan / menos tales osadías / que con muertes afrentosas. / Salid luego del jardín; / que si os hallan a estas horas / los Argos del Rey mi padre, / será vuestra vida poca” (vv. 1618-25).

²¹⁵ La relación entre el carácter de Medea y la naturaleza del jardín queda en evidencia cuando Helenia, al sentir la llegada de Medea, dice: “voyme, que parece / que siento en el jardín manso rüido; / todo cuadro florece, / y el viento, entre los árboles dormido, / parece que despierta” (vv. 1576-1580). Nótese además la relación entre naturaleza y artificio, entre lo salvaje y lo domesticado (jardín y cuadro), algo presente en el análisis del jardín en Calderón. La mezcla entre naturaleza y artificio está también en Medea al mencionar sus “mil pintados pajarillos / que esperan la blanca aurora” (vv. 1588-89).

²¹⁶ Estos encantamientos e ilusiones se amplían, multiplican y diversifican en Rojas Zorrilla.

La palabra “deseo” aparece en la obra desde el segundo verso; se relaciona además con el engaño. En el verso 66 leemos que “todo lo alcanza el deseo”. En el diálogo entre la Fama y la Embidia hay un elemento filosófico fundamental: la existencia de dos envidias, una envidia que ayuda a la superación y a la competencia positiva y otra más relacionada con los sentimientos negativos. La primera coincide con la virtud y la segunda con el vicio. Aunque Fama se sorprende de la gallardía de esta Embidia que viene coronada y adornada de palmas, y dice que “no la pintaron así / tantas edades pasadas / (...) que no ay furia, no ay arpía / con quien tenga semejanza” (vv. 128-33); por su parte la Embidia le aclara que:

El nombre, Fama, os engaña,
que yo no soy esa Embidia,
que las historias infaman.
Soy aquella Embidia noble,
que es virtud heroica y santa;
no la que es vicio, que aquí
como ay tanto Sol, no entrara.
No veis lleno mi vestido
de laureles y de palmas,
pues por embidia las tengo

en las letras y en las armas. (vv. 137-147)²¹⁷

La ambigüedad entre las dos envidias se relaciona con el estudio y el análisis que realiza Kallendorf sobre la relación a veces contradictoria y compleja entre vicios y virtudes en el teatro del Siglo de Oro²¹⁸. El concepto de las dos envidias está tomado de *Los trabajos y los días* de Hesíodo. Kallendorf explica que a primera vista pareciera que existe una correspondencia matemática entre vicios y virtudes (“hay contra siete Vicios, siete Virtudes”, como dice Calderón de la Barca en *El pintor de su deshonra*), pero esta correspondencia aceptada en la Edad Media entre vicios y virtudes llega a ser cuestionada en la edad moderna (*Ambiguous Antidotes* 12). Como explica Kallendorf, “esta falta de consenso o de correspondencia entre los Vicios y sus antídotos trae a colación la noción platónica de *phármakon* como la explica Jacques Derrida”, pues la palabra griega puede significar tanto “veneno” como “remedio” (“La virtud como metáfora” 109). Así pues, no hay que revisar demasiado “dentro de la Edad Moderna en España para encontrar sustancias ambivalentes entendidas en término de *phármakon* –el antídoto ambiguo definitivo” (“La virtud como metáfora” 110). Luego de constatar la no correspondencia matemática entre vicio y virtud y de mostrar que lo que es remedio para una persona puede ser veneno para otra, Kallendorf da un paso más allá al argumentar la

²¹⁷ Si en la introducción de la obra en forma de loa triunfal aparece esta embidia positiva personificada, a lo largo de la obra, además, tendremos una larga lista de ejemplos específicos de la otra embidia, la negativa. Entre ellos: la embidia de Pelias hacia Jasón, la embidia de la sirena a Friso y Helenia que andan náufragos, la embidia de Erifile contra sus hijastros, la embidia ambigua que siente Fenisa al desear amar del modo en que Medea ama a Jasón y la embidia del rey contra Jasón al obtener este el vellocino.

²¹⁸ Sobre el tema en cuestión puede consultarse el capítulo dedicado a la envidia (pp. 155-173) en Kallendorf 2013, además de Kallendorf, *Ambiguous Antidotes* 2017 y Kallendorf 2018.

ambivalencia y ambigüedad entre vicio y virtud en Quevedo. De ese modo, en “¿*Virtud militante* o virtud debilitante? Quevedo y la ambigüedad moral” la autora deja claro que los vicios a veces pueden convertirse en virtudes, a partir de ejemplos quevedianos. Dicha ambigüedad constatada en diversos ámbitos y contextos con respecto a la relación entre remedios y venenos o vicios y virtudes se conecta claramente con el uso de las dos envidias en Hesíodo, retomadas a su vez por Lope de Vega en *El vellocino de oro*. A los binomios a veces intercambiables de remedio-veneno y de virtud-viceo en Kallendorf se le puede agregar el del uso de ambas envidias en Hesíodo y Lope de Vega. Un paralelo semejante al que Kallendorf establece entre Platón y las obras del Siglo de Oro con respecto a la ambigüedad del término *phármakon*, puede establecerse entre el modo en que Hesíodo y Lope de Vega tratan el concepto (también doble y ambiguo) de la “envidia”.

El dramaturgo reconoce expresamente que su fuente fundamental es Ovidio; sin embargo, el uso que hace del material mítico es muy libre. Dicha libertad se relaciona con el uso de la fábula trágica y su alteración para terminar dándole un final típico de la comedia, con la unión en matrimonio de Jasón y Medea. Al igual que Arboreda en *No hay resistencia a los hados* (s. XVII)²¹⁹, en *El vellocino de oro* Lope de Vega “termina introduciendo un final feliz en el desarrollo de una fábula” de naturaleza trágica y, con

²¹⁹ Aunque la pieza de Arboreda se analiza en el capítulo IV, puede adelantarse que el mito de Edipo en dicha pieza se transforma al final en una comedia por medio de una doble boda y Edipo nunca llega a acostarse con su madre, de ahí que se introduzca un final feliz en una fábula de naturaleza trágica, como explica Hermenegildo.

ello, “ha evitado la tragedia” (Hermenegildo 13). Este procedimiento tan común en la época tiene, sin embargo, una peculiaridad en Lope que no debe pasar por alto y que contrasta con Arboreda: mientras Arboreda lleva la historia de Edipo hasta el final de la profecía y así su final feliz parece opuesto al desenlace de los hechos en Sófocles; en Lope el final de la obra es apenas el punto de partida de lo que cuentan Eurípides, Ovidio y el mito de Medea. El autor español termina su pieza cuando el viaje de regreso de los argonautas está por comenzar, así que, conociéndose el mito, se sabe que lo terrible está por llegar aún. De ahí que, a diferencia de Arboreda²²⁰, en Lope pueda verse unas posibles ambigüedad e ironía en su final aparentemente feliz.

Medea aparece al final de esta obra como representación de la mujer enamorada que se confunde con Venus por su belleza y que viene a ser la encarnación del Amor (vv. 1534-39). Pero para un espectador medianamente informado, las reservas de Medea pueden significar el desenlace atroz que tendrá esta relación una vez que los amantes lleguen a Grecia²²¹. También Fineo ha dejado entrever al comienzo de la obra la

²²⁰ La trasgresión en Arboreda va por otro lado: tiene que ver con el no cumplimiento de la profecía, lo que hace que haya una contradicción entre la no resistencia a los hados del título y la resistencia que hay al cumplimiento de lo divino en la historia representada, pues Edipo mata a su padre pero no se casa con su madre.

²²¹ Medea teme que Jasón la utilice, la abandone y luego ame a otra mujer: “¡Qué justa desconfianza / me ha dado, Fenisa, agora! / ¡Si finge que se enamora / Jasón, y quiere en su tierra / otra mujer! Mucho yerra / quien tiene a un extraño amor; / toma las llaves, honor, / y al amor el alma cierra” (vv. 1410-17). Más adelante, justo antes de ayudarlo en su empresa, le confiesa sus temores directamente y le pide: “Jura a los supremos dioses / que seré, Jasón, tu esposa, / y me llevarás a Grecia; / porque, si me dejas sola, / todos me darán la muerte / si por mí del árbol robas / el vellocino dorado” (vv. 1682-88). Pero, a pesar de los juramentos de Jasón, Medea no cesa de insistir en sus miedos con respecto a su amor al extremo de llegar a amenazarlo: “mira que no sean / tus palabras engañosas; / porque si otra dama quieres, / cuando ingrato correspondas / a tanto amor, yo sabré / crecer de la mar las olas / y darte sepulcro en ellas” (vv. 1710-16). Como se ve, hasta en la amenaza Medea se fusiona con la fuerza de la naturaleza.

posibilidad de que Medea sea engañada en un futuro y que ello desate toda su ira y sus ansias de venganza. Por ello espera que:

no llegue de amor la ira
a que la venganza intente.
Que podrá ser que algún día
te arrepientas de mis daños
vencida de otros engaños,
ya que no de mi porfía. (vv. 810-15)

Para el espectador avisado la posible ironía y el contraste entre el matrimonio en tanto institución y el personaje de Medea no debe escapar desde el principio de la obra en que se dice que esta también es dedicada por el autor “a los dichosos sucesos que resultan del matrimonio” (217). El final propio de las comedias con una boda (en este caso la de Medea con Jasón) es entonces un signo irónico y un presagio de los futuros acontecimientos. Medea no llega a perpetrar ninguno de sus crímenes atroces, su hermano Absirto no es ni siquiera mencionado, pero sus amenazas –su tendencia a la violencia cuando peligra lo que desea– dejan en claro que es capaz de lo que sea para vengarse. Esta Medea vuelta diosa de la belleza y el amor contrasta con la de Eurípides y Ovidio más relacionada con la venganza, pero también prelude, desde el Siglo de Oro, la importancia que va a tener el elemento erótico en muchas de las obras de finales del

siglo XX e inicios del XXI en el mundo hispano²²². Lope convierte la historia de Medea joven en Colcos en una comedia hispana en la que los tríos amorosos, las identidades ocultas, los equívocos y el mito en general se utilizan en función de los motivos de amor y muerte. Entre esos dos polos se mueven los sentimientos extremos de los personajes principales de la obra.

El dramaturgo, desde los primeros versos de la pieza, se considera incapaz de expresar y abordar la majestuosidad de los presentes, de los reyes y sus glorias. Este recurso retórico permite más bien dedicarse a la representación en la que los verdaderos dueños del poder son representaciones divinas y seres humanos (Marte, Amor, Medea y Jasón) que no se caracterizan por responder a un orden o por representar un sistema político que garantice la paz o la estabilidad. Más bien sus acciones van encaminadas a todo lo contrario: a pesar de toda la suavización del personaje, Medea sigue siendo una joven que traiciona a los suyos y escapa con un extranjero, por lo que renuncia a su condición de princesa y heredera de Colcos. Y Jasón es alguien que, como Paris, ha violado las leyes de la hospitalidad y se ha comportado como un ingrato con el rey al llevarse a su hija y aprovecharse de ella. Es fundamental el contraste entre el supuesto orden monárquico hispano que sirve de marco en las diversas loas de la obra y el caos continuo de enfrentamientos, celos y pasiones que se apodera de toda la trama a partir del argumento mítico.

²²² *Medea sueña Corinto* de Abelardo Estorino, *Un bello sino* de Yerandy Fleites, *Medea* de Reinaldo Montero, *Mojada* de Luis Alfaro...

Cuando aparece Medea en escena, viene vestida de cazadora, con arco y flechas²²³. Su enamorado y príncipe Fineo se refiere a ella llamándola “bellísima homicida” (v. 715), un claro ejemplo del juego ambiguo que establece el dramaturgo desde el principio con el carácter de la heroína y con la información que de ella puede tener el espectador como asesina de su hermano y de sus hijos, aunque todo ello se evite mencionar en la pieza. Esta mezcla de belleza y muerte se la atribuye Fineo a Medea por el amor fatal que despierta en él. Lo metafórico expreso se vuelve reflejo de la violencia oculta del personaje mítico. Medea se convierte en una mezcla de Venus y Diana en un principio ya que, a pesar de despertar grandes pasiones y de su hermosura inigualable, aparece negada al deseo, es dueña del desdén, disfruta rechazando a sus pretendientes, hasta que llega Jasón y se enamora de él. Con su arco parece una fusión de furia, crueldad y Eros; es hermosa y terrible a la vez. Esta joven que mata con su belleza y por el deseo que despierta evoca también a la violenta Medea del mito, disimulada en esta obra:

Tú no vas a matar fieras,
porque si fueras, sospecho,
que a la crueldad de tu pecho
bolver al arco pudieras.

²²³ Recuérdese al Aquiles barroco dado a la cacería, a Deidamia en Tirso de Molina cazando en medio del bosque, a Edipo en Arboreda que conoce a su adorada Sirene mientras caza en la selva, etc. El monte como espacio tímótico de representación es un lugar común en estas obras. En el caso de Medea (como sucede con Circe en la obra de Calderón) el bosque, además, tiene connotaciones no solo tímóticas sino también mágicas en la obra de Rojas Zorrilla.

Yrás a matarme a mi,
oxala lo fuera yo,
no para matarte, no,
para no esperarte, si.
Yo espero, tira, procura
mi muerte si ya la esperas:
porque solamente fieras
huyeran de tu hermosura.
Que puesto que me aborreces
podré tener por favor
matarme amor, que al amor
en arco y flechas pareces. (vv. 165-180)

En un principio, Medea se muestra como la razonable, negada a las pasiones, piadosa, comprensible y equilibrada. Es Fineo en su pasión quien descubre y describe a una Medea cruel por hermosa²²⁴, lo cual relaciona a la heroína mítica con las imágenes de Cupido y Venus muy comunes y en boga durante la época en cuestión. Fineo, además, habla del amor como fuerza natural creadora, teogónica, presente en todos los seres vivos (vv. 865-880). A las dos envidias que se presentan en la introducción de la obra se unen las ideas del amor y la guerra como las dos fuerzas creadoras del mundo. Venus y

²²⁴ La llama “hermosa y cruel Medea” (v. 2128). Fineo ha usado las mismas calificaciones para describir el amor que Medea despierta en él: “la causa el amor me dio / tan hermosa y tan cruel” (vv. 1854-55).

Marte, también en Aquiles y en Edipo, frecuentemente son los dos dioses que encarnan las fuerzas fundamentales de las obras analizadas, no solo en piezas del Siglo de Oro como *El monstruo de los jardines* de Calderón de la Barca o *No hay resistencia a los Hados* de Alejandro Arboreda, sino también en obras más recientes como la versión teatral de la *Ilíada* de Guillem Clua, como se ha visto en el capítulo II.

Por su parte, Jasón (como hace Héctor en su cavilación timótica del canto XXII de la *Ilíada*) relaciona el amor con el ocio y el pensar en exceso:

si en la primavera
de tus años no ejercitas
las armas, ¿qué honor profesas?
Entra por el ocio el amor
tirano de las potencias,
y muere un hombre sin fama,
vida de memorias muertas. (vv. 1105-1111)

Lope de Vega presenta la disyuntiva bastante ambigua entre las dos envidias al principio de la obra y, aunque no la retoma de manera expresa, el dramaturgo más bien deja al espectador (una vez presentados los conceptos filosóficos encarnados en los personajes de la “Loa inicial”) que saque sus conclusiones y decida qué tipo de envidia es la que mueve al personaje de Jasón. Como sucede con Aquiles desde Homero, lo que hace fuerte y valiente a un héroe en un ámbito, lo hace cuestionable y propenso a la *hybris* en otro. Lo que le proporciona *areté* al héroe mítico también lo puede hacer caer en *hybris*.

Es el caso del Pelida en Homero, que su ira le permite ser el primero en la batalla, pero también lo hace transgredir todos los límites y no saber cómo domar su ímpetu. Esta complejización, que ya está en Homero, es visible en el caso de Esquilo y su tratamiento del conflicto trágico hasta llegar a tener acciones en una trama que puedan ser tomadas como justas e injustas al mismo tiempo. En esta ambigüedad que encontramos en la caracterización de Aquiles desde Homero, que además forma parte de la complejización del conflicto trágico en la cosmovisión esquilea, podemos encontrar el antecedente de la ambigüedad que, Hesíodo mediante, presenta Lope de Vega en la caracterización de los personajes de esta obra –en esencial en el caso de Jasón, que es la figura masculina principal. La ambigüedad entre vicios y virtudes en Kallendorf puede leerse dentro de esta tradición (Homero, Hesíodo, Esquilo, Platón, Lope) al analizarse personajes como este Jasón de Lope de Vega.

¿Qué envidia impulsa entonces a Jasón en la pieza de Lope? ¿La positiva que ayuda a superarse o la negativa que solo trae remordimientos y pensamientos estériles? Por una parte, pareciera que Jasón está haciendo lo que corresponde a una figura de su talla para alcanzar el lugar que le corresponde. Pero por otra parte, como queda claro en la obra, para ello tiene que violar la hospitalidad que le han brindado en Colcos, además de que termina utilizando la ayuda de Medea, la hija del rey local, para alcanzar sus propósitos. En Lope de Vega, como sucede también en Apolonio de Rodas, queda explícitamente indicado que Jasón sería incapaz de llevar a cabo su empresa por sí mismo. La participación de Medea, en calidad de mujer hechicera y amante, es

fundamental para que Jasón consiga su propósito, lo cual deja en claro que su victoria no solo se debe a él, sino también y, sobre todo, a ella. La acción de Jasón es, por tanto, resultado de una envidia que no podemos fácilmente clasificar como positiva o negativa, sino que viene a ser de naturaleza híbrida, ambigua, difícil de catalogar. Todo ello queda claro cuando Fineo, casi al final de la obra, desafía a Jasón que ya está con Medea en la nave a punto de huir. El primo de Medea cuestiona la nobleza y el valor de las acciones de Jasón y lo califica de mal huésped, vil extranjero, traidor y cobarde:

¡Aguardad, griegos infames;
aguardad, cobardes griegos;
y tú, que el alma me llevas,
aguarda, vil extranjero!
¿Tú eres noble? ¡Mientes, mientes
mil veces, pues, en desprecio
de los dioses, a tu huésped
eres traidor cuando menos!
Su hija llevas al Rey
por tantos regalos hechos,
que te pudiera haber dado
la muerte en profundo sueño.
¿Tú eres el hijo de Esón?
¿Tú te precias, hechicero,

de la sangre de Alejandro?
¿Dicen tan bajos concetos,
anales de Macedonia,
de aquel de la guerra espejo?
[...]
Toma esta lanza en señal
de que en tierra y mar te reto
de traidor, y desafío
todos tus cobardes griegos. (vv. 2108-25)²²⁵

Todo ello pone en tela de juicio también, podría decirse, los paralelos que, a lo largo de la obra, se establecen con la corona española, incluyendo sus empresas marítimas y coloniales, de ahí que también las hazañas alabadas de los monarcas hispanos son a su vez alcanzadas por la ambigüedad de la honra y la *hybris* y por la mezcla entre las dos envidias. A esa ambigüedad de la loa hacia la realeza tributa el paralelo de las historias de Jasón y de Friso: ambos vienen de Grecia, el primero se lleva el vellocino, el segundo lo trajo a tierras colquídicas, ambos han perdido el derecho al trono por el abuso de poder de otros (Pelias y la madrastra Erifile, respectivamente). Mientras al final de la

²²⁵ Aquí se continúa un paralelo entre la falta de hospitalidad de Jasón y la de Paris en Troya, algo que tanto en boca de Medea como de Jasón se ha mencionado expresamente durante la obra. El paralelo Medea-Jasón con Helena-Paris aparece, por ejemplo, en los vv. 1056-59 (Fineo, cuando creía que Medea sería igual a Helena de Troya en hermosura, pero no en infamia), en el v. 1665 (Medea) y en el v. 2044 (Jasón). Estos dos últimos ejemplos sí se refieren a las circunstancias de la partida, de modo que lo que niega Fineo al principio, al final sucede. Pero en este caso los griegos no solo se llevan a Medea, sino que Fineo enumera a una serie de mujeres que se embarcaron con sus amantes helenos, al extremo de que Fineo llega a decir a su tío el rey que “no queda dama en tu casa” (v. 2150).

obra las acciones de Jasón son cuestionadas, Friso se erige como la posibilidad de restituir el valor griego y con él, la gloria monárquica que hasta entonces él ha representado a pesar de ocultar su identidad.

Lope de Vega prioriza, además de las pasiones amorosas de estos personajes míticos, representar la etapa de primera juventud de Medea en su tierra, algo que lo convierte en un antecedente de las obras de cambio de siglo XX-XXI en que esa primera parte del mito (ausente de la puesta de Eurípides) es fundamental. Tómense como ejemplo de ello las versiones de Estorino y Fleites. En el primero Medea recuerda y revive, por medio del monólogo, la llegada de los argonautas a la Cólquide y el viaje hacia Grecia. En el segundo Medea es una adolescente provinciana en una estación de tren cubana.

Aunque Medea parece dueña de sí, comedida y negada a la pasión desde el principio, todo ello cambia en el mismo instante en que ve por primera vez a Jasón, y la atracción es mutua. Este amor a primera vista refuerza la idea de la plasticidad de la obra y de la mirada como fuente y medio de alcanzar el deseo más profundo²²⁶. Al mismo tiempo que se da esta atracción correspondida entre Medea y Jasón y entre Fenisa y Teseo; por su parte Fineo, el príncipe primo de Medea que le ha confesado su amor previamente, desea entonces la muerte de Jasón, algo que se propone llevar a cabo con

²²⁶ La mirada es también fundamental en Eurípides, Séneca, Calderón y la mayoría de los autores analizados. En el Aquiles de Calderón es crucial para establecer una fuerte relación entre naturaleza, afectos y alma. En el caso de Medea en esta obra de Lope, incluso antes de decir la primera palabra, sabemos por Fenisa que la joven ha fijado su mirada en “este griego hermoso”. Parecido al primer encuentro de Aquiles con el entorno y con Deidamia al verla por primera vez, Teseo dice que Jasón “en ella [Medea] la vista emplea, / por no decir el deseo” (vv. 1284-85).

sus propias manos, a causa de su pasión por Medea. Mientras la joven princesa estaba en un principio negada al amor e invulnerable ante el deseo, ahora representa la pasión liberada que pone en peligro a los suyos, a su tierra, al reino de su padre y hasta su futuro y su propia vida. Por su parte Fineo encarna el odio desatado:

Porque los gustos, o enojos
como no saben mentir,
no los pueden encubrir
por mas que finjan los ojos. (vv. 1338-1341)

El amor y el odio en esta obra, esencialmente en los personajes principales (Medea, Jasón y Fineo) forman parte de esos elementos ambiguos que se mueven entre lo justo y lo injusto, entre lo adecuado y lo incorrecto, entre lo individual y lo colectivo, entre la piedad y la impiedad, entre la virtud y el vicio, entre la *areté* y la *hybris*. Como ya se ha visto en Tirso, en *El Aquiles* Ulises se enfrenta a la dualidad y a la ambigüedad de la honra, como también lo veíamos con respecto a la ira de Aquiles: el honor en el Ulises tirsiano le exige quedarse entre los suyos y cumplir con sus deberes en tanto padre de familia; pero el mismo honor, por otra parte, le exige marchar a Troya. El código de valores épicos evidencia entonces su ambigüedad en Tirso. Tomando una decisión u otra, Ulises descuidará una u otra parte de su honra.

Medea, que no puede controlar su pasión por Jasón, termina cediendo a sus deseos, pero para ello tiene que traicionar a su comunidad y a su familia, tiene que transgredir todos los límites comunitarios y de control sociopolíticos. Jasón cede a su

deseo que le permitirá conseguir el vello cino y le dará la *areté* necesaria para ocupar el puesto de rey en su tierra, pero al mismo tiempo comete *hybris* al traicionar la confianza del rey que lo ha recibido, al violar las leyes de la hospitalidad y al llevarse a Medea en el barco a escondidas de la familia. Jasón es piadoso (v. 1368) e impío a la vez. Fineo, por su parte, supuestamente está siendo dominado por el odio y la violencia, pero al mismo tiempo que lo hace por estar enamorado de Medea, también se erige como defensor de la patria y de su comunidad. Esta situación de cierre evidencia la dimensión infrapolítica, ambigua y trágica de la obra al incumplirse lo establecido al mismo tiempo que se cumple y al quedar en suspenso la acción en el nuevo viaje que se emprende.

Al estar totalmente poseída por el deseo y la pasión hacia Jasón, Medea pone al servicio de la empresa del extranjero todo su conocimiento de hechicera y encantadora. Se convence ella misma, en un largo parlamento de corte tímico (vv. 1379-1428), de que debe ayudar al desconocido recién llegado por el cual se siente atraída. Piensa en casarse y en marchar con él a Grecia. Pero en medio de todas estas cavilaciones, también tiene ciertos temores e incertidumbres y le preocupa que Jasón termine utilizándola y luego se case con otra mujer. Lo que es una realidad en Eurípides y Ovidio, queda sostenido como amenaza potencial en Lope. Esta suspensión a partir de las reservas de Medea y de sus miedos es la que da ciertos tintes trágicos a la supuesta comedia de Lope, a pesar de su final convencionalmente cómico y nupcial. Si a ello se suma el posible conocimiento del desenlace mítico con el que seguramente cuenta el espectador informado de entonces, la sombra de lo trágico se vuelve mucho más evidente e intensa.

A diferencia del Jasón de Eurípides, que ve en el matrimonio una oportunidad económica y de lucro, que abandona a Medea para dormir en un lecho real –en las obras de Lope de Vega y Francisco de Rojas Zorrilla que abordan el mismo tema, Jasón está o estuvo enamorado de Medea. En Lope, que aborda la primera parte del mito justo antes de la partida de Jasón y Medea hacia Grecia, ambos personajes están sincera y profundamente enamorados. Así también sucede en Rojas Zorrilla.

Con *El vellocino de Oro* Lope de Vega logra contaminar las clasificaciones genéricas teatrales del Siglo de Oro con la ambigüedad propia de la ira de Aquiles, de la honra del Ulises tirsiano, del *phármakon* platónico y de la propia embidia lopesca. Semejante a cómo Kallendorf demuestra que en Quevedo existe ambigüedad entre lo que puede ser un vicio y una virtud, intercambiándose a veces; Lope de Vega, a partir del mito de Medea y de todas las implicaciones que tiene tratar un personaje de este calibre, hace que lo cómico tome tintes trágicos y que lo trágico a su vez se confunda con lo cómico. Esta mezcla de los géneros se suma a las muchas ambigüedades en suspensión que caracterizan al conjunto de obras estudiadas de las cuales Medea es una gran representante. Entre esas ambigüedades pueden mencionarse: lo geográfico, el rol de género, y el amor fusionado con el odio. Su obra parece terminar con un tono y un ambiente de celebración y alegría. Pero como la ambigüedad de las envidias que menciona al principio en la loa, esta alegría final queda en tensión y cuestionamiento a causa de las reservas y miedos de Medea, del viaje de regreso a punto de ser llevado a cabo y del conocimiento que el espectador tiene del mito de la hechicera de la Cólquide.

Como el Tusón de España, que tiene un referente pagano y también uno cristiano, que se mueve entre la historia de los argonautas y el vellón bíblico de Gedeón, esta obra es otro ejemplo de la ambigüedad y la fusión de conceptos que van desde las clasificaciones literarias hasta las decisiones más heroicas o cotidianas de unos personajes o del propio espectador en la vida real. Dicha ambigüedad (de la envidia, de la honra, de la ira, del género teatral) puede ser definida en muchos de estos casos también como timótica, está esencialmente influida por los afectos humanos. Lope de Vega mismo lo deja mucho más claro en su *Arte nuevo de hacer comedias*²²⁷:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza. (vv. 174-180)

Table 6. Estructura de *El vellocino de oro* de Lope de Vega

Estructura: ²²⁸	<i>El vellocino de Oro</i> de Lope de Vega
Dedicatoria:	Obra dedicada a Luysa Briseño de la Cueva, esposa del secretario del rey Antonio Hurtado de Mendoza. Exaltación de la figura del monarca. Se habla de “los dichosos sucesos que resultan del matrimonio”.

²²⁷ Publicado por primera vez como parte de sus *Rimas* en 1609, o sea, 13 años antes de *El vellocino de oro*.

²²⁸ A pesar de su extensión, la obra no está dividida en actos o jornadas. La división que se propone es en función del análisis y a partir de las partes posibles según el argumento.

Table 6 continued

Estructura:	<i>El vellocino de Oro de Lope de Vega</i>
Loa famosa:	<p>Exaltación de la monarquía. Conversación entre la Fama y la Embidia. Diferencia entre las dos embidias. Importancia del deseo. Presentan la historia a representar como la de Friso y Helenia. Mencionan a Jasón por sus armas y a Medea por sus encantos. Llega la Poesía y para comenzar llama a su hermana la Música.</p>
Llegada a Cólquide	<p>Friso y Helenia, ayudados por la ninfa Doriclea, logran llegar por mar y sobre el vellocino a una “enramada selva”.</p> <p>Referencias a la otra embidia: la sirena que está en contra de que Friso y Helenia se salven en medio del mar. Son recibidos en la orilla por ninfas y náyades. Friso cuenta su historia. Celos de su madrastra Erifile que los lanzó al mar. Erifile también como ejemplo de la otra embidia, “la embidia de una madrastra”.</p> <p>Se dirigen con las ninfas al templo de Marte donde aparece la imagen del rey Carlos V. Marte les habla en endecasílabo mientras los demás personajes hablan en general en octosílabos, aunque hay intervenciones de Helenia y Friso también en endecasílabos y Medea y Helenia a veces alternan octosílabos y endecasílabos en sus intervenciones. Encuentro con el dios Marte en el templo. Ofrenda al dios del vellocino. El dios establece una relación entre la tradición cristiana y la pagana con la monarquía española a través de Atamante y Friso.</p>
Aparición primera de Medea y su enamorado no correspondido Fineo	<p>Medea y Fineo comienzan hablando de la naturaleza y terminan hablando a sus afectos. Mezcla de lo tímido a través del desdén, la violencia, el Eros y la muerte. Fineo no es correspondido por Medea.</p>
Llegada de Jasón	<p>Friso y Fineo ven llegar la nave Argo. Fineo pide a Friso que no diga nada sobre esto y lo invita a la corte. Friso, vestido de pastor, es el jardinero del rey Oeta, tío de Fineo. Friso dice a Fineo que se llama Lisardo. Jasón cuenta cómo Pelias intentó deshacerse de él enviándolo a por el vellocino de oro. Etiología del surgimiento de la primera embarcación marina. Fineo lleva a Jasón ante el rey.</p>

Table 6 continued

Estructura:	<i>El vellocino de Oro de Lope de Vega</i>
División de descanso de la comedia	
Jasón en palacio	<p>El rey se alegra y se preocupa al ver a Jasón por conocer su propósito. Le describe el vellocino. Plasticidad.</p> <p>Desde antes de que hable Medea, sabemos por Fenisa que su mirada está fija en “este griego hermoso”.</p> <p>Medea y Fenisa hablan sobre Jasón y Teseo, a la vez que estos hablan sobre ellas. Flirteos recíprocos.</p> <p>Jasón dice que Fineo será un problema para conquistar a Medea.</p> <p>Fineo siente celos.</p> <p>Jasón dice que no teme a los encantos de los toros.</p>
Medea planifica encontrarse con Jasón en el jardín	<p>Medea se convence de ayudar a Jasón e imagina su casamiento con él y su vida en Grecia.</p> <p>Tiene algunas reservas, pero al fin se decide a ayudarlo.</p> <p>Llaman a Helenia que usa el nombre falso de Silvia.</p> <p>Helenia confiesa su amor por Fineo, el primo de Medea.</p> <p>Medea pide a Helenia que avise a Jasón para verlo en el jardín.</p> <p>Helenia informa a Jasón sobre la cita.</p>
En el jardín. Timótica y encantamientos	<p>Jasón y Medea se encuentran. Confesiones amorosas.</p> <p>Dudas de Medea, decide ayudarlo si se casa con ella.</p> <p>Llega Fineo. Fineo está celoso y quiere matar a Jasón.</p> <p>Medea hace que ella y Jasón desaparezcan y Fineo llega a dudar de si los ha visto o no.</p> <p>Jasón se va y Medea habla con Fineo, este se muestra celoso y ella lo reprende.</p> <p>Llega Helenia y habla con Fineo que se muestra triste.</p> <p>Helenia desvela su identidad a Fineo.</p> <p>Fineo dice que no puede amarla y Helenia se siente desechada.</p> <p>Llega Friso e informa que Jasón va camino de conquistar el vellocino. Fineo comprende que se ha mantenido dormido allí por el encanto de Medea.</p>
Conquista del vellocino	<p>Jasón y Teseo camino a conseguir el vellocino. Jasón le pide que tenga listas las naves para huir luego del robo.</p> <p>Aparece el dios Marte en una nube que se abre.</p> <p>Marte reconoce el valor de Jasón y lo ve como un triunfador.</p> <p>Jasón vence a las bestias y toma el vellocino. Habla de la monarquía española.</p> <p>Se retira el rey al ver que Jasón vence.</p>
Huida	<p>Llega Medea y pregunta por la nave para escapar.</p> <p>Suben a la nave y llega Fineo con una lanza.</p> <p>Es imposible retenerlos.</p>
Restitución del orden. Boda	<p>Friso desvela su identidad y promete restaurar el orden y las naves para el rey del Colcos.</p> <p>Fineo dice que si lo hace se casará con su hermana.</p> <p>La obra termina con el dios Amor bendiciendo la unión de Jasón y Medea a quienes habla directamente.</p>

3.4 Rojas Zorrilla en busca de “la cruel Medea”

Los encantos de Medea (1645) de Francisco de Rojas Zorrilla expande y radicaliza las capacidades hechiceras del personaje griego. En comparación con Lope de Vega, Rojas Zorrilla ubica la acción en Grecia, de ahí que no se refiere ya a la adolescente Medea en la Cólquide (como la presenta Lope) sino a la vengativa princesa que ha pasado de su reino a ser extranjera y no ha sido bien recibida en territorio griego después de sacrificar todo lo que tenía por el hombre amado. En sentido cronológico, el personaje de Rojas Zorrilla se ubica, por tanto, en el período que representan Eurípides y Séneca. Pero el autor español expande las capacidades de encantamiento de la heroína griega y las magnifica en el escenario de modo que, al mismo tiempo que responde al gusto de lo espectacular y de las grandes producciones del Siglo de Oro español, también está en consonancia con representar de modo expreso y temible las consecuencias de la ira de un personaje como Medea. Los temores que en Lope de Vega quedaban en suspensión no solo al final sino a lo largo de toda la relación juvenil de Medea con Jasón, se hacen realidad en Rojas Zorrilla, e incluso tienen la energía vengativa que ya podía entreverse en el carácter del personaje de Lope.

Al comenzar la obra, Jasón y su criado llegan a una selva a la que, según Mosquete, los ha conducido Medea. Si en Lope los personajes de Friso y Helenia llegaban a la selva de la Cólquide, en este caso también los héroes desembarcan en una zona boscosa. Algo semejante encontramos en la versión de Medea de Calderón en su pieza *Los tres mayores prodigios* (1683), donde los argonautas llegan al bosque de

Medea al desembarcar y la princesa tiene una especie de territorio propio caracterizado por la boscosidad en el que reina a sus anchas y se atreve, incluso, a impedir que le hagan en ellos sacrificios al dios Marte. Pero en el caso de Rojas Zorrilla todo es más vertiginoso, intenso, desafiante, tremebundo, incluso tratándose de Medea. La obra comienza en medio del encantamiento, de una geografía exuberante en la que, nuevamente, se mezcla arquitectura y naturaleza, pero en la que reina con todo su poder y su capacidad de metamorfosis una Medea que ama y odia a la vez con la misma intensidad. Los personajes (Jasón y Mosquete) han sido transportados de Grecia a un lugar que desconocen ambos, que es clasificado por Medea como “alvergue umbroso de fieras” (Jornada I, v. 210). Esta selva tupidísima, en la que no cabe ni un árbol más vuelve a ser el espacio de lo timótico, de las fuerzas humanas y naturales desatadas. Pero, además, es el circuito en el que los hechizos de Medea tienen lugar. A diferencia de lo que vemos en Eurípides, el acoso a esta Medea no significa la pérdida de territorio, pues tiene una especie de mundo paralelo, del que sale y entra, desde y hacia al cual se transporta constantemente, sin que nadie se lo impida; al contrario, lo manipula y transforma con sus capacidades de hechizar y transportarse. Sus encantos no se limitan en absoluto a ese espacio en que tiene un palacio –todo lo contrario. Como se encarga de recordar Creúsa, en esta obra, “todo es encanto” (Jornada I, v. 446).

El comienzo de la obra ya es vertiginoso, pues Medea sabe que el padre de Jasón la busca para matarla y en su lugar ha dejado a la madre de Jasón con la apariencia física

de ella, por lo que Esón va camino de matar a su propia esposa²²⁹. A su vez, Medea ha transportado en una nube a Jasón con Mosquete (personaje cómico) a su territorio; los ha sorprendido mientras Jasón andaba de cacería. En la obra, el pensamiento, por su rapidez, es el elemento con el que se compara o de algún modo se mide la velocidad con la que Medea se transporta. Se muestra con él desesperadamente amorosa al mismo tiempo que, a sus espaldas, ha dejado todo servido para que maten a su madre. Es por ello que, en esta Medea, desde el arranque de la acción, la magia y el hechizo están puestos al servicio de tener a su lado a su amante y de destruir al mismo tiempo a todos sus enemigos. Pero hay algo que Medea desconoce en un principio, y es que, a pesar de disimular y de mentirle cariñosamente, Jasón ha dejado de amarla y ahora está enamorado de Creúsa.

En medio de la selva “tan lóbrega y tan oscura” (Jornada I, v. 19), en la que “apenas la vista en ella / distingue un roble de cuantos / prodigo el centro reviente” (Jornada I, vv. 20-22), se distingue un palacio. Dicha relación entre naturaleza y arquitectura real (que ya se encuentra en *El monstruo de los jardines* de Calderón, pero que también está presente en la geografía hispana del Aquiles de Monroy y Silva, en la versión de Edipo escrita por Arboreda, en la pieza de Lope y en muchas otras más que se analizan en esta investigación) tiene, en el caso de Rojas Zorrilla, un uso especial,

²²⁹ La obra de Rojas Zorrilla, entre las diversas variaciones que introduce con respecto al mito griego, presenta la trama desde la perspectiva de la familia de Jasón. Creúsa no vive en su palacio, sino que es la sobrina del rey y con él habita. Es, por tanto, prima de Jasón. Se introduce, además, a la madre de Jasón como personaje. Creonte, el padre de Creúsa en Eurípides y Séneca, no aparece. Su equivalente (con claras variaciones) estaría en Esón, el padre de Jasón.

extremo, cargado de sentido y fuerza en el escenario y en el argumento. Por la potencia y la fusión que hay en esta obra entre naturaleza, arquitectura y magia, entre selva, palacio y encantamientos, el mejor paralelo que se puede establecer no es entre ella y las obras previamente mencionadas, sino que merece la pena compararla con la pieza de Calderón de la Barca titulada *El mayor encanto, amor*. Como Circe en la obra calderoniana, esta Medea domina el espacio, se pasea de un lugar a otro como por arte de magia, usa sus poderes para conseguir sus objetivos y expande la violencia a todo lo que le rodea. Así lo declara Jasón, al contarlo a Creúsa y a su padre: “hallé a Medea por reina / de su nacarado espacio” (Jornada I, vv. 137-38). También, como Circe, tiene su palacio en una zona apartada y oculta. En ambos personajes femeninos la violencia se disemina con la misma fuerza, o incluso más terriblemente, que cuando mostraban amor. Medea, además, aunque miente, dice a Jasón que ha cambiado a una cordera y le ha dado su apariencia física, es decir, hace lo contrario a lo que Circe con los hombres de Odiseo, que de su apariencia humana les da una animal. Sin embargo, entre los temores de Mosquete está que Medea “si no me trueca en pez, me ha de hazer ave” (Jornada I, v. 502), es decir, que podría hacer lo mismo que Circe con los compañeros de Odiseo. Todo ello se confirma cuando, en la tercera jornada, Creúsa cuenta cómo fue transportada (al ser interrumpida su boda con Jasón y volar en su silla por los aires) a una selva en la que había 600 personas transformadas en monstruos y fieras, prisioneras de Medea. El que le informa esto a Creúsa, por ejemplo, llevaba veinte años en aquellos parajes inhóspitos. Medea es, entonces, también Circe en esta obra. No por gusto en la

pieza de Calderón se recuerda que ambas son primas. Este pasaje termina confirmando cómo ambas son el arquetipo de la hechicera clásica en el Siglo de Oro:

Creusa lloro
mi desdicha; aqueste sitio
la cruel Medea, oprobio
del mundo, veinte años hà
me truxo, seiscientos somos
los que solitariamente
ciudadanos destos chopos
habitamos este campo
por su causa: si despojo
eres de su crueldad,
no esperes, señora, gozo,
ni libertad, porque yo
ha tantos años que lloro
la prision de aquesta selva,
siendo yedra de esos olmos. (Jornada tercera, vv. 452-66)

Al comenzar la obra, ya se está, por tanto, en el mundo encantado de Medea. Jasón y Mosquete han ido a parar a una selva tupidísima en la que se ve un palacio muy alto. Mosquete deja saber, a través del diálogo, que Jasón y Medea tienen dos hijos y que el héroe griego ama a otra, a Creúsa. Poco después escuchan una música en la que se

mencionan los hechos violentos de Medea contra sus hijos como ya realizados. Esta es una artimaña de Medea para probar a Jasón y ver cómo reacciona, por lo que la obra también se inicia con las mismas reservas que tenía la adolescente que decide abandonar su patria con Jasón en la obra de Lope.

Rojas Zorrilla, a diferencia de Lope, va directamente a la acción. No hay introducción previa ni loa triunfal. Tampoco hay figuras alegóricas ni hay referencias expresas a la monarquía griega o hispana. En Eurípides, el personaje está a punto de ser expulsado, pero tanto en el autor griego como en la versión de Séneca se le ha perdonado la vida. En Rojas Zorrilla todo parece más vertiginoso: los crímenes de Medea (la muerte de Pelias, por ejemplo) parecen más recientes y son la razón por la cual Esón, el padre de Jasón, la busca para matarla. Se trata de una Medea, por tanto, que escapa de la corte al espacio natural, al monte, para salvar su vida literalmente. Ha creado este palacio (dice en realidad que ha sido hecho por los dioses) en medio de un lugar inhóspito para permanecer oculta y a salvo. Ambos personajes, además, comienzan mintiéndose de forma mutua: Jasón finge un amor que ya no siente por Medea y ella, por su parte, le esconde que su madre está a punto de morir a manos del padre por medio de sus hechizos. Pero también la desconfianza es mutua, pues Jasón cree que Medea, en lugar de una cordera, pudo haber dejado a Creúsa (su nuevo amor) con la forma física de ella para que muriese a manos de Esón.

En la primera jornada ya hay, por tanto, engaño, desconfianza, hechizos, transportaciones mágicas, violencia, muerte, además de continuos cambios de espacio.

Todo ello da una gran agilidad a la obra. Se trata de una pieza en que los afectos y las pasiones son extremos, en esencial el odio y el deseo: Esón quiere dar muerte a Medea, Creúsa quiere que Medea muera, Jasón y Creúsa se desean mutuamente y Medea quiere vengarse de sus enemigos de la forma más cruel y definitiva, a la vez que desea mantener a su lado al hombre que ama. No hay en esta obra la vacilación que vemos, por ejemplo, en el rey de Eurípides y Séneca, que, por compasión, dan un día más a Medea y, además, le perdonan la vida. En este caso nadie perdona la vida de nadie y todo el mundo quiere que el contrario pague con su cabeza. Esta exacerbación de la violencia hace que en la versión barroca lo timótico llegue a un descontrol no visto en las piezas anteriores, de ahí que Rojas Zorrilla potencie las pasiones tanto de un lado como de otro.

Las búsquedas identitarias a través de lo visual son puestas en crisis en esta obra, donde nada es lo que parece, en la que Medea puede transformar la apariencia de cualquiera y confundir a los demás con respecto a quién es. Este cuestionamiento de lo identitario tributa en Rojas Zorrilla a llevar la ambigüedad previamente vista en Lope al paroxismo. Adentrarse en lo visual y en el entorno lleva a un desconocimiento de todo, a la anulación de cualquier premisa previa y, por tanto, a la supervivencia por medio del instinto. Si uno de los primeros parlamentos de la colquídica es “yo soy Medea” (Jornada I, v. 86), en una especie de reafirmación de su persona; sin embargo, la reina madre de Jasón aparece en escena necesitada de aclarar todo lo contrario, “no soy yo” Medea (Jornada I, v. 343), tratando de convencer a su esposo que su apariencia no se corresponde con su persona. Después de vanamente la reina insistir, decide darse muerte

desde una cumbre y Esón cree que ha quedado vengado su hermano Pelias y que ya habrá paz en su territorio.

Medea es, en esta obra –como los demás personajes– alguien de grandes determinaciones, de decisiones extremas. Al igual que Esón o Creúsa o incluso Jasón, está todo el tiempo determinada a llevar sus acciones hasta las últimas consecuencias. Así también lo hace Esón al querer darle muerte y, sin saberlo, propiciar la muerte de la reina. Así también se comporta Creúsa a partir del odio que siente por Medea, y por su parte Jasón decide huir de su lado porque ama a otra mujer, pues, como él mismo reconoce justo antes de la fuga, “¿cómo puedo forzar el alma?” (Jornada I, vv. 85-86). Lo que diferencia a Medea, por tanto, en esta obra no es su falta de control, su exceso, su impulsividad –porque de ese modo se comportan muchos de los personajes de la obra. No sucede como en Eurípides y Séneca en que tanto la nodriza como Jasón tratan de llamar a la moderación a Medea. En esta obra no aparece una nodriza que intente al menos poner coto a las maquinaciones y los actos extremos de Medea. Es una guerra salvaje de todos contra Medea y de Medea contra todos, en que cada una de las partes busca la exterminación total de su contrario. Lo que diferencia a Medea, por tanto, de los demás personajes no es ni su amor ni su odio, porque aquí todos odian y aman sin medida o controles. Lo que la hace singular es que ella tiene la posibilidad de manipular la apariencia, de engañar la vista de los demás, de utilizar sus hechizos y encantos para conseguir vencer a sus enemigos. Este juego con la apariencia, con la magia, con la fantasía que en la obra se da en poder dominar el espacio, cambiar de aspecto físico, en

las suplantaciones de identidad, en hacer desaparecer a gente y transportarla a otro sitio, es muy propio de las obras del período. Todo ello tributa a hacer en la pieza de lo identitario, establecido y oficial una zona de crisis, de relatividades y de incertidumbres. La magia de Medea lleva de lo poético a su crisis, del orden monárquico al caos, de la planificación organizada de la boda y el intento de perpetuar la estirpe real a su destrucción y negación total. Como señala Joan Oleza:

las comedias palatinas, cuyas coordenadas de espacio y de tiempo se establecen como imaginarias (lo sean o no lo sean), y a cuya acción se le permite la audacia de lo fantástico, tienen como núcleo central un episodio de ocultación de la propia identidad, bien por desconocimiento de la misma, bien por decisión estratégica: Las comedias palatinas encuentran por tanto un eje temático importante en la problemática de la identidad, la máscara, el disfraz (“El primer Lope” 88).

Pero hay otro elemento que la diferencia de los demás personajes y que, en medio de tanto descontrol y de intentos de dar muerte a los demás, la humaniza. Se trata de su amor por Jasón. No el amor en sí (porque también Creúsa y Jasón se muestran enamorados) sino que –a pesar de su habilidad para saber lo que otros traman y hacerlos caer en sus encantos– Medea no se prepara, en un primer momento, para la posibilidad de que Jasón la abandone, escape, huya de ella. Medea transporta en una nube a Jasón, Mosquete y sus hijos y los lleva a un palacio en medio de un lugar oculto y lleno de naturaleza por todas partes. Ha quedado, sin embargo, en la orilla, una embarcación.

Esto significa que, incluso en este caso, Jasón no está sometido a un *fatum* inalterable, y decide irse en esa nave para reencontrarse con Creúsa. Medea, además, comienza la obra poniendo a prueba a Jasón, haciéndole creer que tanto ella como sus hijos han muerto para ver su reacción. Es decir, tiene sus reservas, no confía del todo en él, no tiene en su esposo toda la confianza. Sin embargo, al descubrir que la ha abandonado, no reacciona momentáneamente con deseos de venganza. Se le nota desajustada, fuera de sí, como no pudiendo creer que el hombre al que ama, al que le daría cualquier cosa, por el que ha hecho y haría lo que fuese la acaba de abandonar y, además, se ha llevado a sus hijos. Las acciones de Medea han sido y seguirán siendo extremas. Ha dejado en su lugar y con su apariencia a la reina; pero es cierto que no es ella quien la mata, sino que la culpa cae sobre Esón por no escuchar a su esposa y no dudar de las apariencias. Medea usa sus poderes, pero no abusa de ellos cuando, en diversas ocasiones, podría acabar con todos de una vez. Sin embargo, uno podría decir que tiene parte de responsabilidad en la muerte de la reina. Pero, a diferencia de Esón que al descubrir la muerte de su esposa no lo piensa ni un instante y solo quiere una venganza más terrible para su enemiga; Medea se queda en suspensión, duda, no sabe cómo actuar al descubrir la traición del hombre al que ama más que a nada ni a nadie y se pregunta “¿qué he de hacer?”²³⁰:

Del lecho, y de mi amor, mi esposo amado,
descuidada, y dormida me ha dexado;

²³⁰ Jasón, por su parte, solo llega a preguntarse algo semejante cuando está en medio del casamiento con Creúsa y sabe que Medea, invisible, es muy posible que esté presente. Pero lo que quiere evitar es su ira, pues la aborrece y en verdad quiere casarse con Creúsa.

y aunque por el espacio
de mi hermoso palacio
le busqué, no le hallo: ai de mi! ai cielos!
Iason? Iason? no al alma mis rezelos
mintieron: que he de hazer? ai de mi! ai, digo;
Iason? esposo? esposo? amigo? amigo?
oye, escucha mis quejas;
assi te vas huyendo? assi me dexas?
que te ofendio tu esposa?
no amante, no constante, no amorosa,
te recibio en sus laços?
buelve, buelve a mis braços:
ha Iason? mas presumo, que essa nabe
que cortando la espuma bolar sabe,
le lleva, no lo dudo:
ha de la nave? (Jornada I, vv. 515-32)

Medea intenta usar sus poderes para destruir la nave que lleva a Jasón con sus hijos, pero la detiene siempre la esperanza de que decida volver, de que su amado cambie de idea. A punto de destruir la embarcación al despeñar un monte o al lanzar un rayo, se detiene, duda, no se atreve porque “es mi esposo, / y puede ser que constante / buelva otra vez a mis braços” (Jornada I, vv. 582-84). La intensa relación de Medea con la naturaleza y lo

timótico (presentes en Eurípides e intensificados en Séneca) en Rojas Zorrilla se fusiona con lo mágico, el hechizo, el encantamiento. Lo que queda como amenaza en Séneca en ocasiones se materializa en Rojas Zorrilla, o se detiene justo antes de que suceda. Al principio de la segunda jornada, cuando Jasón y Mosquete llegan al palacio paterno, el héroe cuenta lo que previamente solo hemos escuchado por medio del monólogo de Medea. Lo que es discurso en Medea es contado por Jasón como hechos padecidos y constatados; lo que aparece como retórica mezclado con fuerzas telúricas en Eurípides y sobre todo en Séneca, tiene una segunda parte en la experiencia de viaje del héroe. Medea dice su texto y este, a su vez, se vuelve realidad: se expande en el tiempo y el espacio, ya que al contarlo Jasón nos damos cuenta de que las vacilaciones de Medea en su monólogo tienen una duración que va más allá de la extensión del discurso, incluyendo la salida de la aurora. De este modo, Medea aparece como alguien que puede manejar la duración del tiempo, semejante a Circe. Un monólogo en ella puede terminar siendo toda una jornada. Al contarlo Jasón también en un largo discurso, vemos más claramente cómo lo que eran sentimientos encontrados en Medea, en sus cavilaciones, en su “¿qué he de hacer?”, se refleja en la naturaleza turbia (también confusa y extrema semejante a sus pensamientos) a la que se enfrentaron en el barco durante el viaje:

Levantaronse en un punto
confusos vientos, y varios,
que a la nave acometieron
tan sobervios, tan airados,

que topando unos con otros,
con el golpe que llegaron,
resurtieron àzia tras,
y me dexaron la nao
La mar ha arrojado lanças,
los cielos encapotados,
las estrellas enojadas,
adverso el campo salado,
el viento voraz confuso,
procelosos los nublados,
con ceño el aire, la noche
vestida de obscuro manto. (Jornada II, vv. 181-96)

La complejización del personaje de Medea, tan intenso y poderoso en esta obra, está dada otra vez por sus sentimientos encontrados ante Jasón. Su monólogo al final de la primera jornada muestra a una mujer que ama y odia a la misma persona, cosa que no sucedía al inicio de la trama. Medea está en proceso de concientizar que la persona que ama se ha vuelto su peor enemigo y –aunque una parte de ella desea destruirlo sin compasión alguna– la otra parte la induce a desearle todo el bien, aunque ello implique el sufrimiento para ella. Por ello, después de vacilar entre hacer desaparecer la nave y pedir para Jasón el mejor de los destinos, Medea termina echando sobre sí toda la fuerza

de la naturaleza que le acompaña, para que (ya que no puede retener a su lado lo que más ama y le importa) pueda morir bajo la fuerza y el rigor de todo su poder:

En fin, los quatro elementos,
la tierra, fuego, mar, aire,
golfos, olas, y Caribdis,
Scilas, montes, gigantes,
estrellas, cielos, cometas,
fortunas, Sol, montes, mares,
montañas, Imperios, Reinos,
Polos, fieras, sirtes, aves,
plantas, arboles, planetas,
nubes, rayos, y uracanes,
en vez de darte la muerte,
propicios, y favorables,
por idolo de dos orbes,
en dos Polos te señalen,
y todos contra mí, todos
se conjuren, porque acabe
de morir de tus rigores,
ya que mis penas no basten. (Jornada I, vv. 670-87)

Con este intenso monólogo cierra la primera jornada de la obra de Rojas Zorrilla. Una jornada que es, de por sí, una obra completa con un cierre coherente e intenso en que la tensión y la fuerza ha crecido sin parar: Medea ha ido de creerse amada a constatar el rechazo y la huida de su amado con sus hijos; además, la madre de Jasón ha muerto a manos del propio rey. Ya antes, al recordar todo lo sucedido para explicar el modo en que terminaron Mosquete y Jasón en aquellos parajes, Medea también había tenido una larga intervención en la que se dejan ver sus intenciones, sus planes y maquinaciones en contra de Esón y sus propósitos de matarla. Esta Medea, a diferencia del personaje de Eurípides y Séneca, no utiliza veneno en contra de nadie. Lo que hace es alterar, encantar, hechizar el entorno, las apariencias y –ante el desconocimiento– los personajes actúan guiados por lo que ven y eso les lleva a realizar justamente lo opuesto a lo que pretenden. Pero Medea, con su magia, no ataca a nadie directamente, sino que se defiende engañando a los demás por medio de sus hechizos. La tendencia a utilizar largos discursos (por ejemplo, el cierre con este intenso monólogo de corte timótico que se relaciona con el pasaje de Héctor en *Ilíada* XXII al dudar delante de las puertas de Troya) junto a los largos y continuos monólogos que encontramos ya en la obra de Séneca, pueden entenderse como un camino que lleva a la expansión del monólogo al extremo de abarcar toda la obra, del modo en que sucede en piezas más contemporáneas como *Medea sueña Corinto* de Abelardo Estorino. Es la tendencia timótica del personaje, su complejidad psicológica la que hace que, desde Eurípides, hable con su *thymós*, establezca un diálogo con ella misma que vaya creciendo en extensión y en

frecuencia, que pase por los monólogos y el “¿qué he de hacer” del Siglo de Oro (en el que, además, Medea siente que “me llevas el alma / dividida en dos mitades”: Jornada I, vv. 628-29) y culmine en el cambio del siglo XX-XXI con obras sobre Medea en que el personaje llena todo el escenario. Es ella y su discurso tímótico intentando, una y otra vez, explicar y explicarse lo que ha sucedido.

Otro momento tímótico fundamental (que sí coincide con las piezas grecolatinas) es el del monólogo de Medea en la tercera jornada, justo antes de sumir todo el espacio en fuego y destrucción (vv. 572-669): Medea se convierte en su versión más cruel, en la madre que decide matar a sus hijos para castigar a quien ha venido a ser su mayor amor y su archienemigo. Para la hechicera se trata de un amor que se funde con la venganza, pero que, a la vez, le impide llevar a cabo sus propósitos, pues “este yelo es del amor, / que con incendios de nieve / en la venganza que intento / valerosa me detiene” (Jornada III, vv. 582-85). Se cuestiona buscando en ella misma a aquella que la fama ha denominado como “la cruel Medea” (Jornada III; v. 588) hasta encontrarla y afirmar: “la cruel Medea soy” (Jornada III, v. 638). Asegura, además, que “para todos avrá muerte” ya que ella será “el verdugo / de mi propia sangre” (Jornada III, vv. 575-77). En este momento de vacilación, de monólogo tímótico que tiene un referente en los diálogos con su alma y su *thymós* vistos en Eurípides y Séneca, la Medea de Rojas Zorrilla también mezcla razonamiento y pasión, afecto y pensamiento: cavila, piensa, llega a conclusiones impulsada por sus ansias de venganza. Como Héctor en la *Ilíada*, Medea se pregunta a sí misma, se convence de lo que ha de llevar a cabo sopesando las circunstancias:

si tu padre me aborrece,
si Grecia mi daño intenta,
si todos traçan mi muerte;
si aquellos mismos me agravian
que he servido tantas vezes:
si Iason no ha de bolver
à mi amor, quando promete
mi garganta al Rei su padre;
en que, braço, te detienes? (Jornada III, vv. 601-9)

El momento tímótico vuelto monólogo revela en Medea que dicha cavilación transida por los afectos no se plantea, en general, ni las consecuencias ni las implicaciones morales que su acto llevaría (y si se los plantea no suelen ser, para la acción, definitorios). En este caso específico, Medea se dirige a su brazo, en sentido metonímico. Este elemento (que previamente ha estado relacionado con la muestra de afecto entre Jasón, Medea y Creúsa) en la transformación de Medea se convierte en un instrumento de violencia. La misma mano que reiteradamente se ha mostrado anhelante por abrazar a su amado desde su primera aparición en la obra, ahora se levanta para dar muerte a sus hijos. Lo que fuera un simulacro al principio de la pieza cuando Medea hizo creer a Jasón que sus hijos habían muerto devorados por las fieras, se ha vuelto realidad llevada a cabo por sus propias manos. Si antes Medea en un simulacro habla de fieras que mataron a sus hijos, Jasón, al descubrir que ella ha sido quien se ha atrevido a llevar

a cabo semejante crimen, le llama “monstruo” y “fiera”²³¹, semejante a como antes le llamara Creúsa. La encantadora de hombres y de animales, la que tiene la capacidad de convertir a los demás en monstruos y alimañas, termina ella misma convirtiéndose en la fiera que la habita. Medea y Aquiles son llamados monstruos por sus acciones justamente cuando encarnan con toda su fuerza tanto la violencia como el deseo.

Jasón se entera de la muerte de su madre, regresa por amor a Creúsa, vuelve con sus hijos a los pies de su padre y le consagra obediencia, además de prometerle aborrecer a Medea. El personaje pretende representar el concepto de piedad en el que anula la presencia de su esposa y la intenta cambiar por su nueva amada, Creúsa. A diferencia de Eneas que incluso a expensas de perderlo todo y de que su padre e hijo perezcan vuelve sobre sus pasos a intentar rescatar a su esposa, Jasón quiere ser un ejemplo de héroe piadoso, pero sin que en ello se incluya a Medea. Medea es llamada y clasificada como “impía” en la mayoría de estas obras. Los elementos de la piedad latina incluyen obediencia a los dioses, amor a la patria y amor a la familia. Del último concepto Jasón intenta extraer a Medea e intercambiarla por Creúsa. El concepto de piedad se vuelve fundamental en la obra de Rojas Zorrilla para comprender la venganza de Medea. Es así cómo, amparado en la cualidad de *pius*, Esón pide a su hijo que tome a su prima Creúsa como esposa, “pues las leyes / de los dioses soberanos / lo permiten, y aun lo ordenan” (Jornada II, vv. 305-7), porque, además (agrega el padre) “lo piden tus reinos” (Jornada

²³¹ Jasón llega a llamarla “monstruo de la ingratitud” (Jornada III, v. 782) y “fiera, / que para asombro del mundo / abortó naturaleza” (Jornada III, vv. 799-802).

II, v. 309). De ese modo, en la petición del padre se mezclan familia, patria y dioses como garantes del nuevo matrimonio y en ese concepto de piedad cabe, perfectamente, el poder repudiar a alguien como Medea²³². Se trata, por tanto, de una confirmación de la piedad del personaje Jasón, si juzgamos por los argumentos de su padre. Lo que parece más relacionado con el oportunismo en Eurípides y Séneca –es decir, lo que en el Jasón grecolatino se puede relacionar con la equivalencia, con la búsqueda de un beneficio económico, de bienestar material– en Rojas Zorrilla, sin embargo, se relaciona con la confluencia de un amor al parecer sincero por parte del héroe y por el cumplimiento del concepto de piedad.

Medea dinamita esta “piedad” desde el concepto mismo, pues hace que Jasón, en medio del fuego, tenga que decidir entre salvar a su padre o salvar a los hijos. La hechicera se convierte en el reverso de esa piedad que define al héroe, de ahí que reconozca que “ni la piedad me entenece / ni el amor ha de obligarme” (Jornada III, vv. 657-58) y así pide “que cesen / las causas de la piedad” (Jornada III, vv. 665-66). Todo ello, en medio del incendio, hace que Jasón se debata entre lo tímido y lo piadoso:

Espera
mi piedad. Adonde iré? Arde.
mas si entre las llamas fieras,

²³² A partir de la propia lógica de la piedad latina, y también de la de Esón en esta obra, la razón por la cual Jasón puede repudiar a Medea es por haber matado a su madre –es decir, por haber ultrajado a su familia, la cual es uno de los pilares de la piedad. Jasón lo explica así más claramente cuando se decide a repudiar a Medea por escrito (Jornada II, v. 375-79).

aquí mis hijos me llaman,
aquí mi padre me alienta,
aquí el efecto de noble,
si no me obliga, me fuerza;
pero a mi padre, y mi Rei
debo socorrer, y mueran
mis hijos, y en este caso
esto es lei, y es obediencia. (Jornada III, vv. 704-14)

Al cambiarle Medea el papel a Jasón en donde este escribía su repudio hacia ella, este comienza a leer cosas que no había escrito. Sabe que el encanto de la escritura es también obra de Medea y ello lo lleva a reconocer en lo que escribe las muchas ayudas que recibió de ella, pues hasta la muerte de su tío y de su madre fueron llevadas a cabo para favorecer y salvar al héroe. Jasón reconoce así que Medea le ayudó en el pasado; sabe que está siendo injusto con ella. Pero al mismo tiempo no puede negar que ama a otra, a Creúsa, que es con quien quiere compartir su vida. Este Jasón, por tanto, escoge a Creúsa por amor y –aunque reconoce que no es justo con Medea– prefiere seguir sus impulsos y afectos, algo que lo diferencia enormemente del personaje grecolatino. Si Medea actúa por amor, no se puede decir algo diferente de Jasón en esta obra. En este sentido y en consonancia a los odios desatados, también el Eros es una fuerza que contagia a varios de los personajes y no solo es representada por Medea. Lo timótico,

por tanto (lo mismo en el caso del odio como del amor) en Rojas Zorrilla se disemina y contagia a la mayoría de los personajes.

El escenario de Rojas Zorrilla se vuelve, incluso con más fuerza que en los ejemplos que hemos visto, en espacio de expansión de los afectos. El fuego de amor de Medea, convertido en venganza, se expande por el espacio; lo abarca todo. Lo que es primero monólogo vivo y plástico en que el monte casi sucumbe, la naturaleza se revuelve y el rayo surca temerario, se convierte (en el relato de Jasón) en experiencia vivida, pero también narrada, por lo que queda en el plano de la retórica, del relato. Es entonces que el desamor, la concientización de la traición y la pérdida ponen en escena el fuego devorador de Medea, ese que dice le habita, y se vuelve verdad literal en escena. Su afecto desbordado, expansivo es entonces llama en el escenario, incendio tan alto como los cielos. Por ello, en la tercera jornada, declara que “hoy se levanta, se enciende / contra mi sangre mi fuego” (vv. 641-42). Medea ha jugado hasta el final con las apariencias, ha inducido a equívocos a los demás, pero nunca ha actuado directamente, con sus manos, con su cuerpo, en contra de nadie, ni siquiera de Creúsa, su contrincante en el amor. Ha tenido en sus manos a Creúsa y no la ha matado, ha podido deshacerse de ella, no permitir que regrese nunca más a Grecia y, sin embargo, no lo ha hecho. La ha enviado de vuelta al palacio de Esón acompañada de un pastor. Las acciones que Medea lleva a cabo son por medio de sus encantos, de los hechizos. A diferencia de Esón y de Jasón, ella no ha cogido una daga o una espada para intentar herir a ninguno de sus

enemigos. No les ha dado un golpe ni directo ni indirecto, solo ha manipulado la realidad con el poder de su magia y sus encantos.

Es en medio de la constatación del engaño de Jasón que Medea le amenaza no solo a él y a Creúsa, sino que asegura ser capaz de ir en contra de la vida de sus propios hijos –algo que nunca revela en Eurípides o Séneca a Jasón, pero en Rojas Zorrilla lo previene al decir:

vive el cielo, vive el cielo,
que te arranque de la tierra,
y te estrelle contra el centro
de esa esfera elementar,
para que baxes deshecho
graniço de sangre humana:
y essa dama, que tan tierno
estimas; y aun a mis hijos,
para memoria del tiempo,
haga atomos de ceniza,
con los soplos de mi fuego. (Jornada II, vv. 605-15)

Esta amenaza se materializa al final de la obra cuando Medea decide matar a sus hijos. Muerta Creúsa entre las llamas, y al morir también Esón, Jasón intenta entonces salvar a sus hijos. En una especie de acto teatral macabro, de guiño escénico desde la trama y en el momento de mayor tensión, Medea descorre la cortina detrás de la cual se pueden ver

a sus hijos degollados. Este es el único crimen que la heroína trágica comete con sus propias manos. A ninguno de sus enemigos tocó jamás ni utilizó contra ellos veneno alguno. Sus extremidades fueron reservadas, desde el comienzo de la obra, para dar amor o muerte a sus seres más entrañables, para acceder a las formas más intensas y terribles del Eros de la violencia. Medea va de recibir a Jasón entre sus brazos al principio de la obra cuando aún lo amaba²³³ a levantar el mismo brazo para matar a sus hijos. Las manos, en Rojas Zorrilla, por tanto, se vuelven una metonimia que encarna lo tímido y las pulsiones del Eros y la violencia en un mismo personaje. En ello Rojas Zorrilla prelude la importancia de las manos como medio de satisfacción erótica y de mutilación dolorosa que tienen en la pieza de Yerandy Fleites, esencialmente en el monólogo final de su Medea.

Mosquete, como personaje cómico y como el gracioso típico de muchas comedias del Siglo de Oro, representa en esta obra un sentido práctico y un razonamiento pragmático, realista, que intenta siempre evitar problemas. En este caso también podría relacionarse con el pedagogo de los niños de Medea y Jasón, pues se le ve en general también a cargo de ellos, pero en versión cómica, dando distensión en

²³³ Dice Medea a Jasón: “en que / te detienes: llega, llega / a mis brazos tan suspenso” (Jornada I, vv. 87-89). Poco después le repite: “Dame los brazos” (Jornada I, v. 115). Mosquete, para intentar persuadir a Jasón de que no abandone a Medea, le dice y recuerda: “no la viste en tus brazos, que amorosa / en el mar de sus ojos” (Jornada I, vv. 467-68). Al descubrir Medea la huida de Jasón, pide, mirando a lo lejos la nave: “buelve, buelve a mis brazos” (Jornada I, v. 528). A pesar de la huida, le queda esperanza, porque “puede ser que constante / buelva otra vez a mis brazos” (Jornada I, vv. 583-84). A ello se suman muchos más ejemplos de afecto entre Creúsa y Jasón, como el reconocimiento de Jasón de que los brazos de Medea fueron en otro tiempo su puerto, hasta llegar a la Medea que se aproxima al momento de su mayor crimen al decir: “en que, brazo, te detienes?” (Jornada III, v. 609).

algunos momentos complejos de la trama. El personaje, además, refiere una serie de anacronismos (esencialmente en los momentos de mayor tensión) que hacen referencia a la situación de la España y la Europa contemporánea al espectador y a Rojas Zorrilla. Algo semejante veíamos en Monroy y Silva sobre las referencias a Italia y a la homosexualidad, un guiño que se introducía en la obra a partir de los personajes cómicos. Facilita, además, parte de los diversos momentos de la ruptura de la ilusión escénica a lo largo de la trama. El gracioso, por tanto, frecuentemente en las obras mitológicas permite establecer un paralelo entre lo que sucede en escena y los acontecimientos de entonces, de ahí que las referencias al presente no se reduzcan a pasajes más serios como la loa triunfal de Lope en que se alaba el orden monárquico. Por otra parte, cuando están a punto de escapar del palacio de Medea, intenta hacer reflexionar a Jasón sobre las consecuencias de la huida. Ya luego, al ver que su amo desea a otra, no le queda más remedio que seguirlo. Al inicio de la tercera jornada, Mosquete quiere negarse a engañar a Medea, porque sabe que las consecuencias serán terribles. Por eso le dice a Jasón:

Mandame ir a lidiar con las harpias,
digo las suegras, con quinientas tias:
embíame à engañar a Portugueses,
ò a que pida prestado a Ginoveses,
qualquiera cosa que ordenares sea,
y no me mandes cosa con Medea;

si tu ofensa en rigores se convierte,
entra a vengarte, dala, señor, muerte;
que yo no he de pagar, siendo advertido,
lo que nunca he comido, ni he bebido. (Jornada III, vv. 27-36)

Esta circunstancia de tener que dialogar con Medea y de inculparse ante ella en los planes de Jasón en contra de la hechicera es la que hace a Mosquete dudar y preguntarse qué hacer (Jornada III, v. 39). Su miedo es tan grande y se siente tan intimidado por Medea que termina confesando toda la verdad. A la vez, es un paso astuto y práctico, pues es el que, al final, le salva la vida.

En el encuentro entre Jasón y Medea en la tercera jornada, ambos fingen y se mienten. Jasón simula querer volver con ella y Medea le hace entender que le cree y que no sabe nada de sus propósitos de darle muerte. Al principio de la obra quien finge afecto hacia Medea es Jasón y esta, aunque tiene sus reservas, le cree, no sabe de su engaño. Pero a estas alturas del argumento, ambos juegan con sus armas en contra del otro. En el caso de Medea, sigue respondiendo con hechizos a los intentos de eliminarla por parte de los demás personajes. Así se lo deja saber a Jasón cuando este la persigue con la espada para darle muerte, pues si ella quisiera podría detenerlo y deshacerse de él al instante. Sin embargo, no lo hace.

En una especie de retórica del fingimiento, Medea se compara con una tortolilla que, después de buscar desesperada a su esposo, regresa a su nido a llorar su ausencia. Jasón se compara con el ave Fénix que renace de las cenizas del amor que le quedaba

por Medea después de perseguir el amor de otra. En la primera jornada, además, Esón se ha comparado con un ave que ha fallado en su vuelo contra Medea²³⁴. Pero entre todas estas comparaciones con aves, Medea en Rojas Zorrilla refiere una sobre la mariposa que se entremezcla con el argumento y el desenlace de la obra. El personaje ha hecho alusión a su fuego interior, ha amenazado en convertir en cenizas a sus propios hijos, y la referencia de Jasón al Fénix ha vuelto a la idea del fuego. Pero con el referente de la mariposa, además, Medea demuestra que, incluso fingiendo, escondiendo la verdad, no deja de ser sincera; no puede evitar hablar desde las entrañas. Por eso compara el deseo y la pasión que siente por Jasón con la persistencia de la mariposa por acercarse a la luz aunque ello signifique y conlleve morir ardiendo:

No suele una mariposa,
que vuela desalumbrada,
los contornos de la luz,
aunque intenten apartarla,
porfiar, hasta que ella misma
buelve a quemarse las alas,
y aunque abrasadas las mire,
solicita cara a cara

²³⁴ Estas referencias y analogías con las aves son un antecedente del argumento amoroso y vengativo de *Mojada* de Luis Alfaro, donde hasta la metamorfosis de cierre en la obra se relaciona con un pájaro que fue fundamental en la relación amorosa entre Jasón y Medea en la versión chicana. Sobre ello se habla más detenidamente en el epígrafe 3.8.

galantear la ardiente luz,
hasta que en ella se abrasa?
Pues yo de esa suerte fui,
mariposa, que llegava
a tu amor, luz del sentido,
desdeñoso me arrojaba;
porfié siempre en adorarte,
y con quemarme las alas
del coraçon tus rigores,
quise bolver a abrasarlas,
hasta que encendido en ellas,
exemplo de la constancia,
perdi el aliento en su fuego;
y si Fenix te abrasavas
para vivir otra vez,
yo con finezas mas altas
para morir de dos vezes
à las llamas me arrojaba. (Jornada III, vv. 189-214)

El uso del aparte en la obra es otro recurso que va en aumento a lo largo de la trama y que juega un papel fundamental en manejo de la ironía trágica. El aparte toma mayor fuerza en la tercera jornada, cuando el fingimiento de Jasón y Medea es mutuo y ambos

persiguen engañarse. Jasón intenta, de hecho, dar muerte a Medea con su espada. Este uso continuo del aparte que puede relacionarse con el diálogo que establece con el público Alfaro y Guillem Clua, por ejemplo, en Rojas Zorrilla está constituido por momentos de desenmascaramiento y confesión tímótica que se suman a la funcionalidad de algunos de los monólogos.

Los elementos teatrales a veces se confunden con los arquitectónicos y decorativos del palacio. Sucede, por ejemplo, con las cortinas tras las cuales Medea se transforma en Creúsa. Estas cortinas, además, tienen un papel fundamental en el cierre de la obra porque se funden con lo espectacular, pero también con lo tremebundo y terminan presentando las acciones de Medea como una especie de espectáculo terrible de la venganza en que todo termina asaltado por el fuego. Lo teatral, fundido con el entorno, formando parte del palacio o la naturaleza se vuelve espacio en que lo tímótico se expande de modo expreso. El fuego interior del personaje se representa directamente en escena.

La comedia de equívocos y de suplantación de identidad se funden en esta pieza de Rojas Zorrilla para no solo responder a los gustos por lo pirotécnico y lo espectacular de la época, sino para también tributar a la esencia trágica del mito y de los personajes. La confusión en esta pieza no llama a la risa –aunque tampoco deja de ser cómica en ocasiones– más bien sus fines son claramente puestos al servicio de lo tímótico propio de la esencia no solo de Medea, sino de todos los personajes. Si en el Aquiles de Calderón la vista le permite descubrir por primera vez el mundo, la naturaleza, el alma y

el Eros, en esta obra todo lo que se ve puede ser una ilusión, un artilugio que enmascara las identidades y oculta la verdad de los diversos personajes que intentan ir en contra de Medea. El personaje griego en esta obra del Siglo de Oro, por tanto, entra dentro de un procedimiento muy típico del teatro de la época en que aparecen “identidades ocultas y mudanzas del ser”, donde se ven procesos como “el ocultar la identidad; embozados y tapadas; el mudar de identidad” (Martínez Berbel 41). Con respecto al engaño y a la suplantación de identidades en el teatro de corte palaciego en el Siglo de Oro, Juan Antonio Martínez Berbel apunta:

Delia Gavela, si bien refiriéndose a un tipo de engaño específico, el del fingimiento de identidades, identifica a mi juicio tres elementos fundamentales para el uso general del engaño en el teatro aurisecular: la ligazón con el hecho teatral mismo, su relación con el propio juego escénico, la metatrealidad de este tipo de recurso y su imbricación en el propio carácter de lo barroco, a través de uno de sus tópicos más fructíferos. La presencia extensa e intensa de numerosísimos mecanismos que tienen que ver con el engaño, con la mentira, con la simulación en el teatro áureo, implica y demuestra, y a ejemplificarlo dedicaré las siguientes páginas, no ya lo rentable del recurso en sí, sino su carácter medular dentro de este teatro. (36)

Como asegura Joan Oleza, “la comedia es también el reino de la máscara, de las identidades ocultas, de los amores secretos, de los travestismos, de los embozos y de las

nocturnidades” (“La propuesta”)²³⁵. La misma comedia que busca el deleite de la corte y el favor de los monarcas presenta, por medio de personajes muchas veces también nobles, modos en que van más allá del orden establecido, de la vida más allá de la política y de los impulsos humanos. Es frecuente, en muchas de las obras sobre Aquiles y también sobre Edipo, que personajes como Odiseo, Diomedes, el propio Aquiles, Edipo en la obra de Arborea, así como el pretendiente de Deidamia en *El monstruo de los jardines* llamado Lidoro (por solo poner los ejemplos más sobresalientes) usen continuamente la suplantación o más bien el ocultamiento de identidad. En el caso de Aquiles a veces una suplantación o un ocultamiento se superpone a una y a otra, como sucede en Monroy y Silva, además de que en Monroy se trata de cambio de identidad sexual, de transformismo y travestismo. Pero en el caso de Medea la suplantación de identidad es manipulada por ella e impuesta a la reina, por ejemplo, además de ser utilizada para despistar y desubicar a Jasón de modo tal que no sepa quién es Creúsa y quién es Medea. Todas estas suplantaciones no son dadas por un cambio de nombre o por un disfraz específico, sino que alcanzan mayor fuerza al tratarse del uso de la magia que permite a Medea convertirse físicamente en otra persona o cambiar la apariencia física de otros. De ahí que en la Medea de Rojas Zorrilla la suplantación de identidad y el equívoco que ello conlleva se fundan con los encantos de la hechicera y con los

²³⁵ Agrega, además, que “las comedias palatinas encuentran por tanto un eje temático importante en la problemática de la identidad, la máscara, el disfraz” (Oleza, “La propuesta”).

matices trágicos de la trama²³⁶. El continuo desdoblamiento del personaje junto a sus poderes en tanto encantadora permite poner más expresamente en escena las pasiones internas de la heroína. Lo que Sergio Blanco presenta en *Tebas Land* como indefinido dentro del ser humano, Rojas Zorrilla lo escenifica a partir de la confusión de las identidades y del caos reinante. Mientras Sergio Blanco va del espacio “real” a lo tímótico como zona interior, Rojas Zorrilla parte de la furia del Eros interno de Medea para territorializarlo y convertir el escenario en una batalla de afectos e impulsos sin control alguno.

Medea se vuelve Creúsa y así la comedia de dobles, de suplantación de identidad, tan relacionada con la tradición italiana y hasta con la comedia latina, se vuelve engendro de males y del desastre. Medea usa el doble para vengarse. Por ello mismo, Aquiles y Medea son una pareja fundamental dentro del teatro del Siglo de Oro, pues el primero es ejemplo del uso del disfraz y el cambio de identidad para perseguir el Eros que lo impulsa y la segunda utiliza un procedimiento análogo para desatar toda su furia y para hacer que los personajes, que sus enemigos (dudosos y desorientados) desconozcan la verdad, se pierdan en medio de las apariencias. Si Aquiles, como vemos en Tirso o Monroy y Silva, usa el disfraz como un medio de desdoblamiento que conduce a verdades más profundas, Medea, sin embargo, lo utiliza para confundir. El disfraz en Aquiles es la otra cara de la verdad; en Medea es el lado de lo macabro, del juego, de la

²³⁶ Lo que afirma Alejandro Higashi sobre las obras que analiza de Lope de Vega es también evidente en la pieza de Rojas Zorrilla: “la ocultación de la identidad es responsable del avance de la acción dramática y como tal tiene una presencia dominante en la arquitectura total” (39).

confusión. De ahí que en el barroco, de maneras distintas, ambos procedimientos lleven al reconocimiento de verdades que, a través del disfraz, confunden, se camuflan, se asoman.

En una obra donde “todo es encanto”, en que los personajes frecuentemente se reafirman con la frase “yo soy Medea”, “yo soy la reina”, “yo soy Jasón”, “yo soy Creúsa”, esta frase termina siendo parte de la confusión, de la ironía trágica y de los encantos de Medea. La vista –ese sentido fundamental en muchas de las obras analizadas (desde la *Ilíada* hasta Carlos Fuentes)– se vuelve en Rojas Zorrilla ilusionismo, es parte de las confusiones, de la naturaleza de “confusos vientos” (Jornada II, v. 182). Nada es lo que parece en manos de esta Medea. La identidad se pone en crisis. Nadie sabe quién es quién. El yo se diluye, se escapa hasta de las manos de las personas que, como la reina, terminan lanzándose de una cumbre incapaces de poder convencer a su propia familia de que ellos son ellos. La reina es Medea y Medea es Creúsa. Y a la vez todo esto es parte de la ilusión; nada es cierto. No hay verdad, ni cuerpo, ni nombre, ni voz que dé seguridad de ser quien dice ser: “todo es confusión” (Jornada III, v. 557). Esta crisis de la identidad y la confusión generalizada hacen del escenario el lugar propicio en que se representa lo tímico y para lo cual se ponen en función los diversos recursos de la comedia áurea: la acumulación de acciones, la suplantación de identidad, el equívoco, el gusto por los grandes efectos, las representaciones en amplios espacios. La escena es a la vez el bosque, el palacio encantado de Medea, el teatro fusionado con la selva y la arquitectura, de modo tal que lo que en genral está oculto en la corte y queda en la

intimidad de la alcoba se representa a través del mito. Ello permite que la leyenda de Medea y el pasaje de Aquiles en la corte de Licomedes sean representados donde lo infrapolítico y lo mitológico se fusionan.

Sea propósito o no de los dramaturgos del Siglo de Oro, lo cierto es que, en su afán de divertir y conseguir un espectáculo fabuloso y colorido por medio de la maquinaria y los efectos o a través de la complejización de la trama y la multiplicación de las líneas argumentales, a su vez lo que esto consigue es hacer énfasis en la verdad que encierran los temas que tratan. Por ello mismo poco importa el ser fiel a unas fuentes mitológicas que –de antemano y desde la antigüedad misma– son contradictorias, plurales y diversas en sus variadas versiones. Lo que no cambia, y más bien se amplía y gana en importancia son los temas de las pasiones humanas que se vuelven (como se ha visto) fundamentales en la tradición cultural occidental desde Homero y Eurípides. La Medea de Rojas Zorrilla hace converger espectacularidad y timótica, pirotecnia y afectos; mezcla acción vertiginosa y acumulada con mito. Y todo ello permite subrayar la esencia de un personaje que desde la antigüedad hasta el presente sigue lanzándonos preguntas, como lenguas de fuego, que todavía no hemos logrado, del todo, contestar o superar.

Table 7. Estructura de *Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla

Estructura:	<i>Los encantos de Medea</i> de Rojas Zorrilla
Jornada primera	<p>- La obra comienza en medio de uno de los encantos de Medea: Mosquete y Jasón han ido a parar a un lugar que no conocen, en medio de una selva muy tupida y en el que se ve un altísimo palacio. Estaban en Grecia e, inesperadamente, fueron transportados en una nube a un lugar desconocido para ambos.</p> <p>- Escuchan una música que les informa que Medea ha</p>

Table 7 continued

Estructura:	<i>Los encantos de Medea de Rojas Zorrilla</i>
Jornada primera	<p>muerto y que sus hijos fueron despedazados por las fieras. Jasón saca la daga y reacciona como loco. Medea aparece y dice que la música solo reflejaba todo lo que ella le debe a Jasón, es decir, la vida y sus hijos. Medea le pide que venga a sus brazos. Él finge afecto por ella, pues previamente ha dicho que ama a Creúsa.</p> <p>- Jasón dice que hace apenas una hora estaban los tres en Grecia y ahora están en otro sitio; pregunta cómo ha podido ser. Medea le cuenta los antecedentes de la obra que sirve como puesta en situación para el público. Mosquete deja saber esto con un parlamento que rompe con la ilusión escénica.</p> <p>- Medea explica los antecedentes y lo que ha sucedido. Medea dice que en su lugar ha dejado una cordera con su forma física, pero miente a Jasón, pues ha dejado en realidad a su madre con la forma física de ella. Esón, el padre de Jasón, se encamina a buscar a Medea para matarla por haber matado a Pelias.</p> <p>- Jasón teme que, en lugar de una cordera, Medea le haya dado su forma física a Creúsa y planifica con Mosquete la fuga. Mosquete dice que quizá lo hizo con la madre de Jasón y no con Creúsa.</p> <p>- Esón corre detrás de su mujer para darle muerte pensando que es Medea. Esta intenta convencerlo de que es la reina hasta que esta desiste y se da muerte al lanzarse de una cumbre. Esón cree que ha llegado el fin de sus males y que ha vengado la muerte de su hermano Pelias.</p> <p>- Un soldado informa a Esón que se trataba en realidad de su esposa. Esón tiene más dolor y más ganas de venganza.</p> <p>- Jasón y Mosquete, con los dos niños, intentan escapar del palacio de Medea. Mosquete intenta convencer a Jasón que se queden para evitar la ira de Medea, pero Jasón dice que no puede poner frenos a su alma.</p> <p>- “Sale Medea con los cabellos al aire, medio desnuda”. Descubre la huida de Jasón y se queda desajustada, sin saber qué hacer. Dice un largo monólogo en que primero está a punto de destruir la nave con sus poderes y luego se arrepiente por su amor inevitable hacia quien la ha traicionado.</p>
Jornada segunda	<p>- Creúsa intenta consolar a Esón por la muerte de la reina.</p> <p>- Llega el soldado Alfredo y avisa de la llegada de Jasón y Mosquete.</p> <p>- Jasón cuenta todo lo sucedido desde que fue arrebatado en la nube hacia el palacio oculto de Medea.</p> <p>- El padre le pide que se case con su prima Creúsa y que repudie así a Medea; los dioses lo permiten y lo exigen</p>

Table 7 continued

Estructura:	<i>Los encantos de Medea de Rojas Zorrilla</i>
Jornada segunda	<p>de ese modo. Él, enamorado de Creúsa, accede encantado.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Mosquete la trae a sus hijos. Cuando Jasón está a punto de escribir a Medea para repudiarla por escrito, esta aparece, aprovecha que él se ha levantado a cerrar la puerta y le cambia el papel en el que iba a escribir por otro suyo. - Entre pensamientos Jasón se queda dormido y Medea intenta quitarle el anillo que le regaló, pero este se despierta y llama a voces por ayuda. - Medea declara su amor y le pregunta a Jasón si él le ama menos. Jasón decide ser sincero y le dice lo que siente por ella: la detesta. Medea insiste y él dice que no puede negarse al casamiento que el padre ya ha preparado para esa noche. Toca a la puerta el padre y Medea se va. Pero antes de irse le previene que no habrá casamiento porque todo lo que hasta entonces era amor ahora será venganza desbordada. No puede llevarse el anillo, pero lo amenaza hasta con convertir en cenizas a sus hijos. Jasón abre a Esón y Medea se queda, pero invisible. - En medio de la boda, interrumpe Medea para impedirle. Esón intenta apuñalarla y da el golpe en castillos que surgen de la nada. Cuando Creúsa va a dar la mano a Jasón, su silla vuela hasta el techo.
Jornada tercera	<ul style="list-style-type: none"> - Jasón y Mosquete van al palacio donde habita Medea para darle el castigo que merece. - Mosquete le pregunta qué le ha hecho Medea para que quiera darle muerte. La razón no es su madre, sino que haya apartado de él a Creúsa. - Mosquete duda qué hacer. Se acerca Medea y se siente atrapado. - Medea dice que ya hizo regresar a Creúsa a Grecia con un pastor. - Viene Jasón y finge que quiere volver con Medea. Medea finge que le cree. - Mosquete se encuentra con un gigante al pasear por el palacio de Medea. - Medea huye de Jasón que, con una espada, intenta darle muerte. - Medea le avisa a Jasón que se va a transformar en Creúsa detrás de la cortina. - Transformada en Creúsa, logra engañar a Jasón y le puede quitar el anillo fingiendo celos por llevar él prendas regaladas por Medea. - Van Jasón y Medea (en forma de Creúsa) camino al palacio. - En el palacio, Esón está feliz de tener de vuelta a Creúsa. Esta le cuenta dónde fue transportada por los aires en la silla. Medea la transportó a una selva donde tiene 600 personas metamorfoseadas y presas en un

Table 7 continued

Estructura:	<i>Los encantos de Medea de Rojas Zorrilla</i>
<p>Jornada tercera</p>	<p>lugar inhóspito. Este dice a Creúsa que lleva 20 años encerrado allí convertido en monstruo. Medea aparece y le perdona la vida a Creúsa. Le permite regresar a palacio. Le exige que no se atreva a casarse con Jasón y esta parece estar convencida de no hacerlo por miedo a Medea. Pero Esón le dice que Jasón le ha prometido la cabeza de Medea y que pronto todos los peligros serán cosa del pasado.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Llegan Jasón y Mosquete y, al ver a Creúsa junto al rey, se quedan sorprendidos, paralizados, pues entonces la otra Creúsa que los acompañaba era Medea. Ya Medea se ha ido y escapado. - El rey dice a Jasón que no lo abrazará hasta que no cumpla lo que le prometió. Jasón le confiesa a Mosquete que ahora la situación es peor, porque Medea le ha quitado el anillo. - Monólogo de Medea en que se debate en matar o no a sus hijos. Decide no matar a Jasón, sino que muera de sufrimiento en vida. - Jasón tiene que decidir entre salvar al padre o a los hijos. Intenta salvar al padre, pero no logra llegar a tiempo. Creúsa y Esón han muerto por el fuego. - Mosquete sale casi desnudo y salva la vida. - Jasón intenta salvar a los hijos cuando Medea lo detiene, descorre una cortina y se los muestra degollados. Ya ella está sobre un dragón volando y se va a reinar en otros extraños mundos. - Jasón maldice su viaje y desea que perezca en el trayecto. - Mosquete da cierre a la comedia y dice que habrá una segunda parte.

3.5 Medea de José Granero: una tragedia coreográfica en clave flamenca

El ballet *Medea* de José Granero está basado esencialmente en la obra de Séneca. El coreógrafo insiste en las características que relacionan el sur de España y la cultura mediterránea que se representa en la obra y el personaje de Medea. Granero pone en práctica, por medio de su coreografía, las ideas sobre lo español en Séneca de las que habla María Zambrano en su libro *El pensamiento vivo de Séneca*. Para la filósofa malagueña, Séneca pertenece “a lo más hondo de la enigmática tradición española” (Zambrano 153). De ahí que Granero y Zambrano coincidan en que Séneca es “una de las figuras más familiares para todo español de veras” (Zambrano 153). Granero lleva al compás flamenco y a la danza española la tragedia de Séneca de modo tal “que la música misma de su lenguaje, el rimo de su estilo, nos parezca algo muy nuestro, muy nacido de la misma fuente, de donde nace la música del idioma común, el ritmo intraducible del hablar y del silencio” (Zambrano 154). De esa musicalidad común entre Séneca y lo hispano parte Granero para, a través del movimiento, llegar “al sótano de la subconsciencia, allí donde el saber se convierte en pesadilla, que es carne y sangre” (Zambrano 154), es decir, para hurgar en lo tímico e infrapolítico a través de la fusión entre mito griego y danza. Granero parte de la universalidad de Séneca (Zambrano 157) para llegar a lo español y profundamente andaluz. Las pasiones intensas y extremas de su *Medea* son un recurso ideal para exponer el espíritu tímico mediterráneo.

La coreografía *Carmen* de Roland Petit²³⁷, el personaje de Kitri en el ballet *Don Quijote*²³⁸ y la danza española dentro de *El lago de los cisnes* han hecho de lo español y lo gitano²³⁹ un tema universal en la danza clásica. No sería por tanto exagerado decir que, con el ballet *Medea*, el Ballet Nacional de España sigue el camino inverso a los ejemplos antes mencionados: hace de lo universal senequiano visto por Zambrano algo español, sin que el personaje griego pierda la fuerza que encontró en las versiones teatrales de Eurípides y Séneca. Más bien lo que hace José Granero en su coreografía de 1984²⁴⁰ es interpretar toda esa ira y pasión que desborda el texto de Séneca²⁴¹ y llevarlas al mundo del flamenco, de lo español²⁴², así como incidir en los acentos mediterráneos del personaje²⁴³.

²³⁷ Creada por el coreógrafo francés Roland Petit en 1949 con música de la ópera homónima de Georges Bizet.

²³⁸ El ballet completo en general es de tema español y la danza española es fundamental en muchos momentos de la coreografía.

²³⁹ *Carmen*, por ejemplo, es descrita y presentada como personaje gitano en el ballet homónimo, esencialmente en la versión del cubano Alberto Alonso creada en 1967.

²⁴⁰ El estreno absoluto de la pieza tuvo lugar el 13 de julio de 1984 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. El elenco del estreno contó con Manuela Vargas como *Medea*, Victoria Eugenia en el papel de la nodriza, Creúsa fue interpretada por Maribel Gallardo, Jasón estuvo a cargo de Antonio Alonso y Creonte contó con la actuación de Juan Quintero. La obra se ha mantenido por décadas dentro del repertorio español: en 1995 ya contaba con 500 representaciones y la pieza ha tenido un nuevo y reciente rescate por parte del actual director del ballet Antonio Najarro. Así, pues, la obra se presentó en 2012, y abrió el 59 Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida en 2013.

²⁴¹ El guion de Miguel Narros, como se puede leer en el programa de mano del estreno mundial, está basado directamente en el texto de Séneca.

²⁴² Al respecto, el periodista español Julio Bravo explica: “Dije en 2003 (si no estoy equivocado, la última vez que pudo verse en Madrid, en el Real), que *Medea* no es únicamente el santo y seña del Ballet Nacional, con la que ha adornado cada una de sus presentaciones en plazas importantes. Es también una de las cumbres de la historia de la danza española. Hoy en día no resulta tan chocante mezclar flamenco y mitos griegos, pero en su día supuso toda una revolución y una apuesta arriesgada” (Bravo).

²⁴³ En el programa de mano del estreno mundial del ballet, se lee la siguiente sinopsis: “MEDEA, hechicera y maga, descendiente del sol, traiciona a su padre y a su raza, asesina a su hermano, ayudando a robar el Vellocino de Oro al aventurero griego JASON, a quien ama y con quien huye. JASON y MEDEA con sus dos hijos, viven en Corinto donde reina el anciano CREONTE, que tiene una bella y única hija,

José Antonio Ruiz²⁴⁴, quien dirigió la compañía nacional española de 1986 a 1992 y de 2011 a 2014²⁴⁵, en su comentario introductorio a la versión española de Medea, explica que esta

cuenta la última noche de Medea antes de que Jasón se case con Creúsa. Así dice que está desarrollado el ballet en toda una noche, o sea, todo un día. Es el amanecer, el atardecer, el anochecer y otra vez el amanecer: ahí empieza el ballet y acaba en un día. Es una historia muy mediterránea. Es un ser tremendamente mezquino, es un ser muy sanguinario, pero es comprensiva porque humanamente ella ha hecho todo, ha hecho absolutamente todo por el amor de un hombre: ha matado a su propio hermano, ha robado, le ha dado dos hijos a este hombre y entonces verse que, a una edad que ella ya no es joven, y este hombre por su propia ambición busca y quiere casarse con la princesa, la hija del rey Creonte, que es el rey de Corinto. Entonces por la propia vanidad y por la propia ambición de este hombre, ella, que le ha dado todo, pues se ve destruida, entonces, antes de destruirse ella, decide llevarse a todo el que pueda por

CREUSA. El rey CREONTE ofrece su joven hija a JASON, quien la acepta repudiando a MEDEA. Para MEDEA, mujer bárbara, consumida por los celos, no puede brotar justicia, sino una enloquecedora venganza. Comienza la larga noche de MEDEA”.

²⁴⁴ Este bailarín y coreógrafo español, conocido en general en el mundo de la danza hispana como José Antonio, creó su propia versión de Medea para la Exposición Universal de Sevilla en 1992, conocida como la “Expo 92”.

²⁴⁵ La obra, por tanto, se estrenó durante la dirección de María de Ávila, quien estuvo frente a la compañía desde 1983 hasta 1986.

delante, o sea: matar a la novia en principio y después toda la corte si puede. Es como una purificación, ella mata a sus propios hijos como para retroceder en su vida, como para purificarse. Ella, de alguna manera, ha parido, ha dado a luz esas vidas, entonces es como retroceder y volver a su, de alguna manera, a su virginidad, a su pureza para entregarse, pues, al infinito purificada de todo eso, después de haberse llevado a medio mundo por delante. Entonces, yo creo que esa es la visión que nosotros damos, pero es una visión muy mediterránea, sobre todo es muy mediterránea, muy racial. (Ballet Nacional de España)²⁴⁶

Al sonido de una campana que se escucha continuamente al comienzo del ballet, quien primero aparece en escena es el espíritu de Medea, una especie de personificación tímótica del alma del personaje representada por dos hombres. Si el Atalaya de Agamenón en Esquilo habla sobre Clitemnestra y dice que su ama tiene un corazón varonil, el de Medea –a partir del análisis que se ha hecho de su relación con el código épico– tiene mucho también de masculino. Pero el espíritu de Medea, representado en dos bailarines que se mueven entre el estilo clásico y el contemporáneo, no responde a la representación tradicional de lo masculino: llevan en las manos pulseras de cascabeles que suenan a la par de sus movimientos, tienen el pecho descubierto, velos que les cubren el rostro y llevan largas faldas abiertas al centro con vuelos alrededor de los

²⁴⁶ La sintaxis irregular y en ocasiones interrumpida de la cita se debe al carácter oral de la misma.

bordes²⁴⁷. De torsos bien definidos, los bailarines se enfrentan, danzan al compás, sin más música que la campana persistente de fondo. Uno de los bailarines intenta poner límites, coto, control al otro; mientras que el segundo, con fuerza y contundencia, se separa y logra liberarse. El más impulsivo de ambos logra dominar al otro, lo dobliga y cabalga. Esta especie de intensa introducción al ballet de aproximadamente tres minutos vuelve coreografía el diálogo tímico. Comienza con una especie de cavilación danzada, de debate somático en movimiento que representa el diálogo del personaje épico con su *thymós*. Es la encarnación coréutica de los impulsos humanos, del modo en que el espíritu de Medea –sin que ella todavía aparezca en escena– desdoblándose, se debate entre una posibilidad y otra. Este es, además, por la vestimenta y la ruptura del binarismo heteronormativo tradicional, un espíritu *queer*. Lo que en Homero es un diálogo del héroe con su *thymós*, en las Medeas de Eurípides y Séneca es un enfrentamiento del personaje con ella misma, con su alma, con su corazón vuelto segunda persona. En *Señora de la pinta* de Law Chavez es una disquisición filosófica de cierre entre las lechuzas; en el ballet español es representado por dos bailarines que danzan en faldas, pecho contra pecho, buscando (entre los movimientos de sus cuerpos) una solución, una salida. Es la parte fiera, la más impulsiva del espíritu de Medea la que alienta, da vida al inicio de la acción, del cuerpo narrativo fundamental del ballet. Le

²⁴⁷ La grabación a la que se ha tenido acceso pertenece a una gira por Japón durante el año 1989. Coreografía de José Granero, música de Manolo Sanlúcar (guitarra solista y orquestación). Bailarines: Medea: Ana Gonzalez; Nodriza: Lupe Gómez; Kreón: Juan Mata; Kreousa: Montserrat Marín; Jasón: José Antonio Ruiz (también director de arte de la puesta y por entonces director del Ballet Nacional de España), extras: Jesús Florencio, Jesús Córdoba y Currillo de Bormujoz.

siguen dos cuerpos fusionados en telas oscuras que se confunden en uno. El espíritu las mueve, las alienta y del tumulto oscuro surgen, zapateo mediante, el par Medea-nodriza.

En Granero, Jasón es un hombre que reafirma continuamente su virilidad en el escenario, ya sea en la fiesta de palacio o cuando rechaza a Medea. En el primer intercambio entre ambos, en general, se mantiene decidido a apartarse de Medea para cumplir con su compromiso con Creúsa. Pero después del momento más tenso entre ambos –luego de que Medea le golpea con fuerza en el pecho de forma continua– ya a punto de marcharse, algo lo hace volver, dudar, mirarla. Entonces vemos a un Jasón que ama, que se entrega a Medea, que se deja seducir por sus encantos. La sigue, unen bocas, contorsiones, compases, sudores sin reserva alguna. Mientras ella se arquea en *cambré* él la muerde con furia en medio del pecho. La violencia ejercida previamente, ahora (también en Jasón) se funde con el Eros. El rostro de Jasón cambia en esta escena, parece moverse entre el placer y el asombro, a diferencia de su altanería bravucona previa. El espectador puede asomarse, de este modo, a lo que significa en lo más profundo esta relación para ambos personajes. O lo que fue y también queda de ella. No se trata en el ballet del Jasón que nos presenta Rojas Zorrilla, el cual detesta a Medea y ama a Creúsa. La coreografía se basa en el interés económico que mueve a Jasón en Séneca con respecto a su nuevo enlace, pero muestra una faceta erótica contenida mas innegable hacia Medea, a quien sigue deseando. Este elemento erótico no tiene la fuerza en Séneca que se le da en el ballet. Al mismo tiempo que para el receptor el calculador y práctico Jasón de Eurípides puede parecer más cercano (por entenderse su actitud, se

comparta o no), en él también se comprende la locura de Medea al constatar lo que esta mujer pierde, cuál es el tipo de pasión que está en juego, por qué reacciona tan desesperada al ver que la persona que ama está a punto de abandonarla. Este momento amoroso entre ambos recuerda su equivalente en *Mojada* de Luis Alfaro. Desde las obras del Siglo de Oro hasta el presente, Medea ha sido vista (al igual que Dido) como una mujer enamorada. Si Dido decide ir en contra de su propia vida al perder a Eneas, Medea toma el camino contrario, como explica José Antonio Ruiz: “antes de destruirse ella, decide llevarse a todo el que pueda por delante, o sea: matar a la novia en principio y después toda la corte si puede” (Ballet Nacional de España).

Desde el baile en palacio²⁴⁸, se está en presencia de una sociedad en la que Medea es rechazada, en que los límites entre lo comunitario y ella quedan bien trazados. Pero con la llegada del rey tanto la propia estructura patriarcal que refuerza el matrimonio futuro entre Jasón y Creúsa como la virilidad amenazante se potencian. Jasón se retira, instado por el rey (su futuro suegro), y quedan Medea y la nodriza entre los hombres del pueblo. Mientras que, previamente, en la fiesta, las muchachas y los hombres, en números parejos se cortejaban y celebraban bailando; ahora un grupo de hombres, erguidos, altaneros, claramente asumiéndose como superiores, vienen – encabezados por el rey– hasta donde está Medea, que cubre como puede su desnudez²⁴⁹

²⁴⁸ Véase el punto número tres de la estructura del ballet.

²⁴⁹ Recuérdese que el rey llega justo después del encuentro erótico apasionado entre Jasón y Medea. Esta, por tanto, está poco arreglada y poco cubierta al llegar el rey. Esta indefensión física de Medea en contraste con su fuerza interior recuerda a la Medea adolescente de Yerandy Fleites, que es también descrita como muy débil físicamente, sin protección contra la lluvia, a la intemperie, enfermiza, que

con la capa que le lanza el rey con superioridad y desprecio. A la llegada del soberano de Corinto, de lo primero que se percata Medea es de que está casi desnuda, no vestida apropiadamente para recibir o ver a nadie. No hay transición alguna entre la escena amorosa y la irrupción de Creonte ante Medea. La expulsión en el ballet es, por supuesto, a golpe de zapateo, golpes de tacón que a tijeretazos arrinconan a una Medea yacente, gravitante, casi pegada al suelo, entre la humillación y la falta de toda defensa. Al primer maltrato, recibido por parte del hombre que ama, le sigue el que le da el rey que con violencia la estruja, la levanta y la zarandea. Medea es entonces dominada por el rey como si fuera un cuerpo inerte, sin decisión propia. A esa subyugación y sujeción extrema se le suma el coro de bailarines que apoyan las acciones del soberano. Al baile luminoso y colorido del inicio del ballet se le opone este segundo, sombrío, en que una sola mujer es acorralada por todos los hombres y que, desde su aparente indefensión y sofoco, tiene que erguirse y enfrentárseles, buscando fuerzas de donde pueda. Afilados, bien vestidos, todos en traje, hieráticos y ágiles, con manos y pies cortantes, sonoros, precisos en sus golpes y tajos, los hombres de Corinto rodean a Medea. El rey la manosea y la maltrata, y a este le siguen todos los demás. Medea se les enfrenta, se crece del desmayo y la contorsión a la fuerza indetenible. De la agonía va a la furia y no deja nunca de alternar vigor y erotismo en sus ademanes y movimientos, aun frente a sus

pareciera a punto de romperse cuando la abrazan; a la que, además, todos tocan el vientre y la miran y la intentan controlar físicamente. Se trata, en ambos casos, de un intento de administración del cuerpo femenino desde el sistema patriarcal legitimado.

enemigos más tenaces. Logra que se marchen, pero antes de abandonar el escenario Creonte le deja claro que debe irse para siempre de sus dominios.

En una sociedad patriarcal en que el precio de todo parece claramente definido y ajustado, Medea (en tanto mujer, extranjera y esposa abandonada por su marido) queda en total desamparo, fuera de las cuentas y las fórmulas comunitarias. Pero Medea a ese orden que la quiere subyugar y a la vez la expulsa, le responde femeninamente. El personaje no deja de ser mujer nunca: lo es en su arrojo, en el modo en que se mueve, en la manera en que –hasta encantando la tela que le trae su espíritu– contonea sus caderas al compás de la música y el chasquido de sus dedos. Si en un primer momento se siente desnuda, no adecuadamente ataviada para recibir a los hombres, y coge la capa que le lanza el rey, poco después la tira a un lado y asume la desnudez también como un arma. El dilema social con esta fémina (como sucede en general con Clitemnestra) es que al sistema de valores patriarcal le incomoda que se defienda sola sin el apoyo de un hombre, y que sola ella cuestione a un mundo y a un orden que ha decidido darle la espalda. Si la mira, es solo para la descalificación y el enjuiciamiento de sus actos. Cuando ama a Jasón o cuando se enfrenta al rey, Medea defiende, ante todo, su derecho a la independencia en tanto mujer. En medio de su hechizo, parece descubrir figuras en el aire, pegarse a ellas, acariciarlas, moverse con sensualidad y levantar los brazos como si buscara en la transparencia las formas del Eros y la violencia que le den, por fin, las fuerzas que necesita para acabar con todo. Una mujer sola enfrentándose al mundo entero, a su orden, al juego que siempre se está jugando.

El amor entre Jasón y Creúsa, mediado por intereses y objetivos socioeconómicos, desde la fiesta de inicio se desarrolla a la luz pública, de forma ceremoniosa y convencional. El de Medea con Jasón –tanto por lo que sabemos a través del mito como por lo que vemos en escena– está transido por una pasión frenética, oscura, que se desarrolla en secreto. El Eros de estos queda en la sombra, mientras el enlace con la hija del rey de Corinto se lleva a cabo ante todos. El coreógrafo español introduce algo poco común en las versiones que existen de Medea para el teatro: se representa directamente el enlace matrimonial en frente del palacio²⁵⁰. A la simetría, formalidad y solemnidad de dicha celebración se opone el desgarró, el desorden, la lujuria y el deseo impulsivo y voluble entre el héroe y la de Cólquida. Ir del palacio a Medea siempre significa transitar de lo ontoteológico a lo anárquico, del contrato social al Eros como caos. Si la boda es la confirmación oficial del sistema comunitario, Medea representa la amenaza al mismo. En contraste con el ambiente festivo, colorido, ordenado de la celebración nupcial, Medea irrumpe en la misma, vestida toda de negro, cubierta hasta la cabeza de modo tal que solo podemos ver sus manos en leves ademanes asomarse por los extremos. Poco después, al retirarse hacia una esquina, vemos que Medea es llevada por los bailarines que representan su espíritu.

²⁵⁰ En la comedia de Lope se cierra con una boda, forzando así la fábula trágica de la que se parte. Hay otra representación de boda en un ballet de tema mítico que tiene también un desenlace catastrófico: me refiero a la boda entre Eneas y Dido en el ballet *Dido abandonada* de Alicia Alonso. En el ballet de Alonso se representa como una boda más formal, aunque en el original de Virgilio (*Eneida* IV) se trata de una especie de compromiso entre ellos, dentro de una gruta, al estilo de los amores en las novelas helenísticas.

Cuando en 2012 Antonio Najarro, el actual director del Ballet Nacional de España, decidía reponer *Medea*, la bailarina Lola Greco (que ensayaba para interpretar al personaje que había encarnado por quince años) declaró al periódico *El mundo* que Medea “significa el llegar a poder manejar los conocimientos junto con el alma” (Hernández). Con respecto a la relación entre Medea y el flamenco, ha dicho que “la versión de José Granero es una tragedia griega en clave flamenca instrumentada con una orquesta sinfónica mágica. El flamenco vive de la tragedia, es un arte en sus orígenes clandestino y funciona muy bien en Medea” (Montero). El coreógrafo, por tanto, utiliza lo timótico como vínculo entre el mito griego y lo flamenco.

Granero logra con su versión española del personaje griego llevar a la esencia trágica del flamenco el mito de Medea. La fuerza y la pasión de esta heroína milenaria son llevadas al tablancillo gitano, al zapateo del baile español, a los golpes en el pecho a ritmo de guitarra y cajón. La pieza de Séneca, filtrada en esta versión coreográfica, mantiene la fuerza destructora de la heroína, hace mayor énfasis en el elemento erótico, presenta a un Jasón con más contrastes y hace de Medea, sobre todo, un personaje tan español, tan del sur, como lo son las grandes mujeres del teatro lorquiano. El coreógrafo y Federico García Lorca, sin dudas, han encontrado en el teatro un punto de encuentro entre la esencia trágica y lo andaluz, sin que ello lleve a localismos ni a sentimientos regionalistas, sino más bien a todo lo contrario. Para ello, Granero hace expreso el espíritu de Medea y lo representa independiente a ella como dos cuerpos masculinos con faldas abiertas al estilo flamenco, convierte en danza el diálogo timótico, divide el

espacio entre Medea y el mundo, maneja la luz y el vestuario de modo que la heroína quede siempre en la sombra, en lo oscuro. Es así que en Granero se evidencia cómo los elementos pasionales, tímóticos, es decir, los impulsos humanos se convierten en elementos nucleares de la estructura y la acción dentro de la obra²⁵¹. En el ballet *Medea* de José Granados lo emocional es, en consecuencia, forma y estructura que genera acción²⁵².

Table 8. Estructura del ballet *Medea* de José Granero

Estructura del ballet	
1.	El espíritu de Medea, representado por dos hombres con el pecho descubierto y con largas faldas rematadas en vuelos, interactúa y se afronta a sí mismo. Se impone su parte más impulsiva.
2.	Aparecen Medea y la nodriza y se mueven cuando el espíritu las toca y les da aliento. Medea, como los hombres que representan su espíritu, tiene el rostro cubierto con una tela. En su caso es negra. La de los hombres es clara.
3.	Fiesta en palacio por las nupcias anunciadas entre Jasón y Creúsa. División clara entre la fiesta palaciega y Medea con la nodriza, apartadas, viendo el baile entre el grupo de hombres y el de doncellas. Los colores de palacio, esencialmente del vestuario de Creúsa y Jasón, contrastan con las ropas negras de Medea y la nodriza. Mientras la fiesta se anima cada vez más, Medea, entre el suelo y sus retorcimientos en el aire, sufre.
4.	La fiesta se interrumpe con la única palabra que se dice en el escenario durante todo el ballet: un “no” de lamento y amargura que sale de Medea. La fiesta se congela y entonces miran, todos, por primera vez a Medea. Jasón la reconoce como alterado. Besa a Creúsa, intenta clamarla y todos se van, excepto Jasón, Medea y la nodriza.
5.	El diálogo comienza con el zapateo. El <i>agón</i> de los personajes de Eurípides en esta versión coreográfica es a golpe de suela. Y en medio de ambos, la nodriza tratando de poner orden. A pesar de la diatriba, del enfrentamiento, una vez que están cerca, Medea se tira a los pies de Jasón, suplicante. Este, todo de blanco, erguido, la aparta con violencia sobre el suelo. La nodriza logra llevarse a Medea hasta donde están sus hijos. Interactúan brevemente con su padre.
6.	En medio del escenario, Jasón, por medio de un baile ágil y lucido, reafirma su masculinidad. Desde el fondo, atraída por él, Medea se le acerca y lo acaricia, le toca el pecho, la cabeza, y él la aparta violentamente. Jasón intenta dominarla, pero ella se le escurre, riéndose. Mientras ella es toda pasión en cada uno de sus movimientos, él tiende a mantener su rechazo y su virilidad. La nodriza se ha sentado mientras todo esto sucede. Jasón corta completamente con ella y Medea le golpea fuertemente, con las dos manos, en el pecho.
7.	La nodriza se acerca y le quita el vestido a Medea. Este se queda con otro más ajustado y más negro. Jasón, como arrepentido o dudando, regresa y la mira desde atrás. Se aman.
8.	Jasón, después de entregarse desenfrenadamente a la pasión con Medea, parece recapacitar, darse cuenta de lo que ha hecho, preocupado. Intenta golpearla, pero su pasión es más fuerte que él mismo, al menos en este momento, y se aparta cabizbajo.
9.	Sin transición y con Jasón presente aún, llega el rey Creonte. Jasón en un principio se le enfrenta antes de marcharse, pero luego vuelve y trata de aplacar el asunto dándole una palmadita en el hombro. El rey lo corta y le exige que se marche de una vez.
10.	Los hombres, junto al rey, se enfrentan todos a una Medea que tiene que ir del desmayo a la fuerza indetenible. Se enfrenta a todos. Los niños, arrinconados, han estado, desde el principio, en el escenario, viéndolo todo, atemorizados. Medea logra que se vayan, después de mucho batallar. Antes de salir, Creonte deja claro que debe

²⁵¹ La relación entre afectos y estructura dramática también la hace expresa en su obra *Law Chavez* y de ello el autor habla en *What a Bitch 2*.

²⁵² Andrés Pociña se acerca a una idea semejante al decir que en la *Medea* de Séneca “la cólera es el motor principal de sus acciones” (249).

Table 8 continued

Estructura del ballet	
	irse para siempre de sus tierras. Los niños se le acercan y ella los acaricia y los protege entre sus manos.
11.	Se le acercan los espíritus (es decir, los bailarines que representan su espíritu) y le traen una tela negra que ella toma y acaricia y se pasa por todo el cuerpo. El espíritu traza, dos veces, un círculo alrededor de Medea y la tela. Y se van. Contoneando las caderas, las manos, Medea comienza el hechizo de la tela. Llegan las mujeres y su éxtasis, mientras lleva a cabo el encantamiento, se transfigura en rabia y se aleja hasta irse.
12.	Las mujeres llegan rodeando a la princesa, vestida de blanco. Se ven felices por ella, y Creúsa luce satisfecha e ilusionada. Se suman los hombres. Celebración de la boda.
13.	Llega Medea de negro y los niños le dan la tela como regalo a la princesa que queda encantada con el presente. Se pone la capa la princesa. Medea y sus espíritus merodean por entre los invitados y la celebración. Medea y sus bailarines se enfrentan a la multitud. La princesa, mientras, va poco a poco agonizando. El rey no permite que Jasón se acerque a la princesa. Muere la princesa a los pies de Jasón.
14.	Se detiene la música. Los niños se acercan a Medea, los mira y parece, enloquecida, reconocer en ellos algo que no le agrada. Los bailarines que representan el espíritu de Medea, cada uno con un cuchillo, se acercan a Medea que abre los brazos y tras sus telas tiene a los hijos. El espíritu apuñala a los dos pequeños. El espíritu de Medea carga a los niños muertos que han sido apuñalados delante de un Jasón congelado por el hechizo de Medea. Mientras lo que era fiesta y luz previamente está sobre el suelo ahora, Medea camina erguida y lentamente.
15.	Parece darse cuenta de sus acciones, de lo que ha hecho, y es conmovida por la culpa. Los bailarines siguen con los niños en los brazos. Ella los cubre con su manto. Les toca las manos y se aleja, compungida, cerrando los brazos sobre el vientre. Los bailarines que encarnan el espíritu de la hechicera marchan hacia dentro del palacio con los cadáveres mientras Medea se arrastra ante la nodriza que la va apartando como puede. Medea queda sola, con la multitud de la boda yaciendo en el suelo y con Jasón congelado en el centro del escenario. Se toca el vientre y desde él, afectada, extiende sus manos. Se las mira, tensas y temblorosas, y se horroriza de ellas. Mira al frente, levanta la diestra, entre desafiante y espantada, y da la espalda al público. Con los brazos abiertos, avanza hacia el palacio. Mira a Jasón y le impone silencio. Cierra las puertas rodeada de humo con furia, sufrimiento y determinación.

3.6 Medeas cubanas: la administración del cuerpo y el mito

Abelardo Estorino en el monólogo *Medea sueña Corinto* (2009) y Yerandy Fleites en la obra teatral *Un bello sino* (2010)²⁵³ presentan formas no convencionales para el desenlace de la historia de la muchacha de Cólquide. Ambos autores se basan en una Medea joven, pero en el caso de Estorino la juventud viene a partir del relato de una Medea ya mayor, que pareciera a veces estar hablando desde el otro lado de la muerte. Su Medea recuerda, revive, narra a la vez que encarna la que fue en su primera juventud. Es el personaje griego haciendo una historia, una cuentacuentos, pero no una cualquiera, porque su cuento es también su historia. Su narración va de la carcajada al desgarró, de la risa y la sabrosura de Ochún a la monotonía doméstica más anodina y desoladora. Por su parte, Fleites ubica a Medea adolescente entre un pueblo de provincia y la ciudad, con ademanes juveniles en los que con frecuencia se puede descubrir la fiereza, la espontaneidad, el carácter impulsivo del personaje mitológico. Estorino, además, sigue la tradición expansiva del monólogo dramático relacionado con lo tímico que va desde la Medea de Eurípides hasta la versión suya en que toda la obra es un solo e indetenible parlamento.

La dualidad tímica del personaje aparece desde el comienzo de la obra en que el autor sugiere al diseñador que Medea tenga dos trajes distintos: “un traje que permita

²⁵³ Fleites relaciona su obra con la de Estorino de manera expresa desde el comienzo de su texto, que va encabezado con el siguiente epígrafe tomado de *Medea sueña corinto*: “Cada cual ha pintado una Medea de acuerdo a su mirada. Como sucede siempre. Yo misma, a veces me miro al espejo y descubro un rictus de rencor que no sé a qué obedece. O lo sé y no quiero admitirlo” (Fleites 9 y Estorino 66).

la conversión en dos: uno para usar cuando el personaje se presenta en la Cólquida y otro para su llegada y estancia en Corinto. Hay dos mundos que representar, la atmósfera primitiva del país de origen y el ambiente sofisticado de la Grecia” (Estorino 63). De ese modo, los espacios geográficos tienen sus equivalentes vestuarios y sus respectivas Medeas: una adolescente, dulce y amorosa, semejante a como la presenta Lope de Vega en *El vellocino de oro*; y otra mayor, envejecida, sumida en el dolor, atormentada por los recuerdos. Se puede diferenciar en la *Ilíada* a un Aquiles impulsivo en oposición a otro que la experiencia hace pensar un poco más antes de actuar, esencialmente en su interacción con Príamo; Edipo se deja llevar por la ira y su razón sesgada antes de sacarse los ojos y antes de atravesar su propio ego (mas luego de la experiencia y la aceptación de su ceguera puede hablar y razonar más allá del principio del placer, tal y como lo presenta Alberto Moreiras [*Marranismo e inscripción*])²⁵⁴. También Medea en Estorino apunta a ese ente tímido dividido: la cándida joven antes de la nave Argo, de sus crímenes y sus viajes y la mujer madura, sobreviviente hasta de su propia venganza. También esta Medea fusiona, en sus remembranzas, el odio hacia Jasón con el amor que hasta el presente siente por él. Lo odia por el modo tan rotundo en que lo amó desde el primer encuentro. Y ese odio fusionado con lo erótico hace que todo lo que es pasado y memoria pase de las enunciaciones en pretérito a volverse presente e incluso futuro:

¡Cuánto te odio, cuánto, cuánto te odiaré! Te presentí, no sé por qué,
siempre amé la imagen de un hombre como tú, recio, riendo a carcajadas,

²⁵⁴ El tema será analizado con más profundidad en el epígrafe 4.9.

la alegría misma. Dormía acariciando mi almohada y repitiendo tu nombre como si contara ovejitas. Y ahora estamos aquí, en mi mar, estás en mi tierra y te lo ofrezco todo: esas montañas azules y las nubes, y la tierra y todo lo que la tierra esconde. Ya descubrirás de lo que soy capaz de hacer. Pídeme el cielo y te lo regalaré envuelto en papel azul. (Estorino 64)

Por otra parte, si Fleites presenta a una Medea de entre unos trece o quince años, Estorino ubica a su Medea mucho tiempo después de su venganza. Así lo reconoce ella misma: “a veces sueño: me dividen, soy varias mujeres que hablan lenguas diferentes, griego, alemán, inglés, francés, como si no hubiera nacido en la amada Cólquida, como si mi padre no fuera hijo del Sol” (Estorino 63). De este modo, la propia tradición posterior al personaje de Eurípides se superpone en el personaje de modo tal que se enfrenta a ellas y a la vez es todas dentro de sí misma. Esta Medea cubana de principios de milenio que presenta Estorino tiene miedo a recordar. Por ello mismo, la ironía trágica en esta obra descansa todo el tiempo en el cambio continuo que el personaje hace entre su pasado en Cólquide y Grecia (antes del desenlace terrible y de sus múltiples crímenes) y su presente en que todos esos sueños y esperanzas puestos en el futuro son en realidad ceniza, destrucción y sufrimiento. El contraste entre pasado y presente (igual al que se da en *Oedipus el rey* entre lo que narra el coro y lo que vive Edipo o entre los personajes que narran en Guillem Clua y lo que desconoce Aquiles) en Estorino se conjuga en un mismo ente dramático, condenado a revivir una y otra vez los hechos que

le lanzaron a la más terrible monotonía. Recordar es para ella y para el espectador ver y oír en el escenario. Se niega a veces a recordar, a la vez que disfruta sus memorias de cuando vio por primera vez los ojos azules de Jasón. Por eso duda, se detiene y dice: “no debo hacerla, no puedo, todo terminará como lo cuenta la historia y yo no quiero ser el personaje de una leyenda” (Estorino 63). Pero justamente como Law Chavez argumenta para su obra (*What a Bitch 2*), también en el monólogo de Estorino las pasiones son el eje estructural de la acción²⁵⁵.

Los ojos azules de este Jasón se relacionan con la división geográfica de la obra que (aunque a veces es difícil definirla) juega en muchos casos con las oposiciones entre colonizadores y colonizados, pero también entre Estados Unidos y América Latina. Por ello este Jasón de ojos azules podría identificarse con el estereotipo del hombre europeo o de la imagen popular de un estadounidense. De este modo, Medea se siente atraída por lo que se cuenta sobre Corinto del norte (o de occidente), pues “dicen que allá viven en casas grandes, con anchas puertas de cedro y columnas de mármol, altas como el humo de una hoguera²⁵⁶. ¿Es verdad? Todo es riqueza en tu tierra. Eso cuentan” (Estorino 64). A pesar de la indefinición de los espacios geográficos (o precisamente por esa movilidad que los caracteriza), la Cólquide viene a ser todos esos lugares que (ya sea en tiempos de

²⁵⁵ Sobre la relación entre afectos y estructura dramática, puede consultarse el análisis de la obra de Chavez en el epígrafe 4.7.

²⁵⁶ Esta hoguera es un guiño macabro en medio de los recuerdos adolescentes del fuego terrible que al final de los acontecimientos acabarán hasta con la vida de sus hijos.

la Grecia clásica, en el período colonial o en el presente²⁵⁷) son marginados y explotados por los grandes imperios de la historia de la humanidad: el Asia para los griegos, las Américas para los europeos o Latinoamérica para los Estados Unidos. La división espacial que se observa entre México-EEUU, por ejemplo, en *Mojada* de Luis Alfaro, puede tener un paralelo en esta obra de Estorino. El autor, a partir del manejo de los referentes cronotópicos (Cólquide, Corinto, América, Cuba, Estados Unidos, antigüedad, período colonial y cambio de siglo XX-XXI) utiliza la historia de Medea para exponer un fenómeno y una oposición entre explotador y explotado que llega, según la lectura que propone, hasta el día de hoy. También lo geográfico y el motivo del viaje da pie a que la aventura hacia Corinto sea análoga a las diversas olas migratorias desde los países más pobres hacia Europa o Estados Unidos:

Corinto es la meta de los que vivimos aquí, en la periferia, en los andurriales de la Tierra: nosotros somos el Sur, Corinto es el Norte, rica, culta, el centro de la moda. ¡Qué carajo me importa a mí la moda! Corinto es el emporio de la riqueza, del trabajo, del poder. Eso: ¡el poder! Y Jasón aspira al poder. ¿Quién no? Y he ahí el dilema: Partir o no partir ¿Debo partir? ¿Dejar mi patria? (Estorino 66)

²⁵⁷ La obra de Estorino destaca, en estas ideas, los tres períodos fundamentales trabajados en la presente investigación.

Hay también una crítica a la situación cubana²⁵⁸, ya que la prensa oficialista insular no se suele detener en las miserias cotidianas de los habitantes de la isla, sino que siempre se habla de los héroes, de los grandes mitos, de las hazañas contra el enemigo histórico de la isla, de las grandes victorias del pasado o de sus dirigentes ya legendarios. Por eso la Medea de Estorino opone al mito nacionalista priorizado y legitimado continuamente por el poder la escasez diaria a la que se enfrenta el cubano de a pie, que pasa trabajo para encontrar lo más simple, ya sea un desodorante o un pan para comer algo en el día:

Todo es leyenda aquí. La vida cotidiana no existe, nadie habla del pan que comemos al amanecer o de la hora del baño y el desodorante. Solo se habla del Dragón que nos amenaza si nos acercamos al Vellochino. Tiene ojos terribles, dicen, echa fuego por la boca y pezuñas, largas y ensangrentadas, afiladas como una daga florentina. Así es la leyenda. Ese dragón pretende estar allí toda la eternidad. (Estorino 65)²⁵⁹

Para sorpresa del espectador, en Estorino se trata no de una Medea divinizada que se expresa después de haber volado en su carro de dragones, como auténtica nieta del Sol, sino de una mujer sumida en las labores domésticas, en la monótona vida de ama de casa que, aunque comienza poseída como una bacante, termina sentada a la mesa, entre la vela, el café y el plato de sopa que acaba de preparar para cuando llegue Jasón de pescar.

²⁵⁸ Es decir, la situación de la isla a partir de los años 90, luego de la caída del campo socialista, donde la escasez de todo tipo ha marcado la vida cotidiana de los cubanos hasta el presente.

²⁵⁹ Sin embargo, seguidamente, el personaje sigue dando información y los referentes geográficos, como suele pasar cada vez que parecen fijos; vuelven a desajustarse, a indefinirse, a no quedar claramente ubicados o delimitados.

A esta Medea el salto al otro lado la lleva a todo lo que transgrede y cuestiona en la obra de Eurípides: es decir, a asumir su condición de mujer en una sociedad patriarcal. Dentro de esas labores domésticas se menciona, desde el comienzo de la obra, sus habilidades en la costura²⁶⁰, algo tan importante en el personaje chicano de Alfaro. A ese entorno doméstico tienden también los personajes de Yerandy Fleites cuando Jasón alberga la esperanza de que Medea le dé un hijo varón. Es entonces que la sopa de Estorino se vuelve en Fleites la que le prepara su Jasón a la Medea embarazada. Jasón habla, además, de sábanas blanquísimas, y pide que “hagamos más doméstica nuestra conversación (...) Pensemos en cómo vamos a organizar nuestro hogar y cómo lo pondremos al niño. Será niño, niño” (Fleites 48-49).

Aunque Yerandy Fleites en *Jardín de héroes* (que es su versión sobre Electra publicada en 2009) utiliza en personajes como el hijo del atalaya y en la misma Electra la tradición mítica como referente contra el cual se rebelan (es decir, presenta a personajes conscientes de la tradición mítica a la que pertenecen para reaccionar contra ella, cuestionar el heroísmo y negarse a seguir una herencia que no pidieron, en la que no se reconocen y a la que detestan²⁶¹), sin embargo, en *Un bello sino* sigue una estrategia diferente. Su cándida e instintiva Medea descubre, con toda su inocencia y

²⁶⁰ “La chaquetica de Hermione, rosa y azul, yo misma la cosí, con lienzo tejido por mis manos. Recuerdo cuánto trabajo pasé para que este fuera un trajecito fresco para el verano ardiente y seco” (Estorino 63).

²⁶¹ Fleites escribió *Jardín de héroes* como homenaje a *Electra* Garrigó de Virgilio Piñera. Su interés por mostrar la ruptura con la herencia familiar no solo la encontramos en la versión de Sófocles sino también en frases muy rotundas en la versión cubana de Piñera en que la joven Garrigó llega a decir, por ejemplo, “mi sangre es un asunto mío” (Piñera 6), además de enfrentarse a su padre Agamenón al espetarle: “llamas familia a tu propia persona multiplicada” (Piñera 6).

simultáneamente, el amor y el odio, el deseo y la violencia, la vida y la muerte dentro de ella misma, tanto espiritual como física. Desconoce, como los personajes de *Oedipus el rey* de Alfaro, el significado y la trascendencia ancestral y mítica de su nombre. En Fleites ella misma se define como “la muchacha más llena de miedos que has conocido” (48) y dice que “estoy llena de miedos. Es como si una sombra lejana, así, sin querer, se me acostara en el pecho. ¿Nunca has sentido unos deseos grandísimos de correr y correr?” (48). Pero la Medea de Estorino sí conoce su estirpe desde siempre; contra ella se subleva y contra todo aquello que el mito, desde tiempos antiguos, ha contado. Pareciera que el concepto griego de Moira o “destino” en el autor de *Medea sueña Corinto* está entre aceptar la tradición establecida u oponerse a ella y luchar contra sus designios. Esa tradición patriarcal encarna en Estorino lo establecido por una cultura libresca, canónica, contra la que el personaje se erige. Con esa sublevación y con su condición de fémica relaciona el concepto de libertad:

¡Soy una mujer! Quiero ser una mujer libre. ¿Saben lo que quiere decir libre? Vivir sin un destino trazado, nada de Moira, ni tablas de la ley hechas por un Dios omnipotente que todo lo sabe y en todo se inmiscuye; yo viviré día a día haciendo cada día lo que a ese día corresponde. Sin dictados. Humanos o divinos. (Estorino 64)²⁶²

²⁶² Al mismo tiempo que Estorino, en sus analogías a partir del mito destaca las tres etapas históricas que se priorizan en esta investigación (antigüedad, Siglo de Oro y cambio de siglo XX-XXI). También mezcla los referentes cristianos y los paganos en su obra de 2008, lo cual lo relaciona con una práctica muy extendida tanto en el Siglo de Oro como en la actualidad. Ejemplos de autores que hacen algo semejante son: Lope de Vega, Calderón, Rojas Zorrilla, Sergio Blanco, Luis Alfaro, Jorge Alí y Law Chavez.

Guillem Clua comienza su versión de la *Ilíada* con un Aquiles que denuncia las contradicciones entre verdad y mito, así como las equivalencias entre mito y mentira. De un modo semejante, el personaje de Estorino revisa la tradición de autores que han hablado sobre ella pretendiendo (con una soberbia quizá semejante a la de Aquiles) presentarse como conocedora de la verdad de lo sucedido. Pero su acto, después de haber atravesado el dolor y la pérdida, de estar hablando sola en el escenario, mueve a la compasión, a la lástima, además de que ella misma se autocorriga y se incluye entre los que algunas vez, erróneamente, han creído tener la verdad incuestionable: “¿Por qué todos piensan... (*Reflexiona.*) pensamos, que nuestras ideas son verdades eternas? ¡Qué ironía! ¿Acaso todo no cambia?” (Estorino 63). Para cuestionar esa tradición patriarcal de autores que han contado su historia, dice dirigiéndose al autor griego, con el que dialoga frecuentemente durante toda la obra:

Eurípides ¿dónde te escondes, viejo zorro? Sé que estás ahí, en las páginas de ese viejo libro que ya nadie lee. Ven, diles la verdad a estas gentes, háblales de mis conjuros o de mis crueldades, pero no guardes silencio en este lugar de sacrificio adonde he venido a buscarte. Quiero que tu voz cuente mi historia, la verdadera, no la que han inventado cientos de autores después de ti. ¿Y acaso es verdadera la que cuentas tú? (...) Eurípides, habla, di que no es cierto, solo una mentira más entre todas las mentiras que cuentan sobre mí. ¡Habla! (*Permanece un momento esperando oír una voz. Silencio.*) Habla, lanza un trueno, tú, la voz más

potente de Atenas. Habla o apagaré estas teas, que he encendido solo para ti. ¡Habla! (Estorino 63)

Las evidentes referencias políticas que encontramos en Estorino se relacionan con una ideología de la izquierda más tradicional, en la que se denuncia la explotación capitalista en contra de los países más pobres. Estorino, a la vez que se detiene en detalles muy específicos y puntuales de la relación entre Jasón y Medea, también expone temas relacionados con las ideologías políticas y los enfrentamientos socioeconómicos a nivel mundial. Fleites, contrario a todo ello, no se muestra en absoluto interesado por esos temas ni por ningún tipo de metarrelato, lo cual puede ser un ejemplo claro de diferencia generacional (Estorino nació en 1925 y Fleites en 1982). El autor más joven propone una versión de una Medea pueblerina en la que la oposición Cólquide-Corinto –que en Estorino se lleva al nivel general y más abstracto de explotador-explotado, a escala mundial– se transforma en pueblo de provincia *vs.* ciudad capital. Estorino, por tanto, se centra más en una crítica a la situación política mundial tomando a Medea como ejemplo de desplazada por razones de raza, clase social, estatus de legalidad, género y nacionalidad. Su mirada infrapolítica desde Medea va encaminada a una crítica de la política global. Por su parte, Fleites presenta lo infrapolítico en Medea desde la inocencia, el descubrimiento adolescente del placer, la tendencia a la crueldad que le es inexplicable y su desentendimiento total de las cosas supuestamente importantes en la sociedad, como estudiar, casarse y ser una buena madre.

Mientras Estorino sigue más de cerca toda la historia de la doncella de Cólquide desde su adolescencia hasta el presente (en que ha sobrevivido a sus hijos al parecer por muchos años y en el que, mediante su relato, va introduciendo variaciones y analogías con diversas épocas) Fleites por su parte trata el material mítico de forma más libre, menos apegado a él, de modo que las analogías quedan más en el fondo de la acción y de la representación, en los sueños que tiene Medea de que su familia la persigue sin ella saber muy bien la razón (Fleites 21-22). En Fleites, por tanto, gran parte de la trama del mito clásico está subsumido en la línea narrativa de los sueños de Medea o en lo que personajes como Creón, Quirón y Cólquide saben sobre la tradición y la leyenda²⁶³. El mito, más que sueño, en ella es pesadilla. Se trata, como explica Quirón, de “un regreso que solo existe en su cabeza de princesa recortada de un libro de cuentos” (Fleites 26).

Los hombres de la obra parecen saber que Medea está embarazada: la joven cuenta cómo Quirón, al acercarse mientras ella dormía, le tocó el vientre y la intentó besar (Fleites 21). Jasón, exaltado al conversar con Quirón, le pregunta: “Tú y él, Quirón. Él y tú, ¿a quién engañan? ¿A quién han querido engañar? ¿A Medea? ¿A mí? ¿Alguno de ustedes evitará la tragedia? (...) Disimulamos, Quirón, disimulamos. Todos disimulamos” (Fleites 45). En la tensa conversación entre Medea y Creón, este le dice que “vino un pajarito y me dijo al oído que... no estás en regla” (Fleites 34, haciendo referencia a la menstruación). Este Creón con paraguas, tanatopractor que pasa sus

²⁶³ Creón, por ejemplo, le dice a la joven, una vez que están solos y Cólquide duerme: “Eres fácil de reconocer, Medea. A la legua cualquier ser humano sabría quién eres” (Fleites 32).

noches trabajando en la morgue, aparece como una especie de censor de la muerte y la vida, de los crímenes y los nacimientos, de administrador simétrico de los cortes, de la violencia, de la legalidad y también del deseo, pues intenta limitar y convencer a Medea sobre lo poco conveniente de una relación con Jasón (Fleites 37-38). También, como Quirón, le toca el vientre a la muchacha (Fleites 38). Intenta, por todo ello, administrar el cuerpo de Medea en el que, según da a entrever, puede estarse gestando una nueva criatura. Medea, para estos hombres (incluso para su novio Jasón), entra dentro de lo vendible, lo intercambiable, lo que tiene un precio fijado: “¿acaso no era Medea solo un negocio?”, dice Creón a Jasón, y este le contesta: “y lo es, es un buen negocio. Pero también un poco de amor, no lo niego” (Fleites 46).

Como en Eurípides, Séneca y Alfaro, este Jasón también busca algún tipo de beneficio económico con lo que se trae entre manos, aunque no niegue ciertos sentimientos que tiene por la muchacha; pero lo que más lo conmueve de ella es la posibilidad de tener un hijo, un heredero, alguien que desafíe al mismo Creón y continúe la estirpe²⁶⁴. Mientras los hombres con paraguas tienen la posibilidad de sentirse protegidos, Medea y Cólquide son vigiladas. Están desprotegidas, a la intemperie, a merced de la lluvia, además de que la joven, ante tanto intento de orientación y administración de su cuerpo, se siente desnuda, desprotegida, con miedo (Fleites 49). Ante el intento de domesticarla a través del matrimonio y la maternidad a la edad primera de la adolescencia, “Medea pasa rápido entre todos, desaparece del parque”

²⁶⁴ Jasón denuncia que “Creón abusa de sus habilidades... solo él pretende permanecer” (Fleites 45).

(Fleites 49). Jasón lo reconoce expresamente, en un giro metateatral en el que se mueven los demás personajes, exceptuando a Medea: “Era el plan, ¿no? Vernos aquí. Esperar a Medea, sacrificarla. Encerrarla en nuestro hogar feliz, en nuestra prisión doméstica. Ese era el plan, ¿no? Domesticarla.” La tarea de “hacer la tragedia”²⁶⁵ (Fleites 50) queda en manos de los personajes masculinos en esta obra, a diferencia de la puesta de Estorino en que, cuestionados los autores tradicionales (entre ellos Eurípides, Séneca y Anouilh) Medea decide actuar por sí misma a expensas de volver a repetir la misma historia contada una y otra vez²⁶⁶.

Estos hombres, a partir del conocimiento que tienen de la leyenda, al saber más de Medea que Medea misma, intentan manipularla a su antojo. Medea queda en medio de las contradicciones y enfrentamientos entre Jasón, Creón y Quirón. A pesar de que “es solo una niña” (Fleites 50), de que tiene “su demonio” (Fleites 50), de que “ella apenas sabía quién era” (Fleites 50) esta Medea es llamada por ellos “mounstrillo” (Fleites 51). Son ellos los que (a semejanza de los personajes de *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera, los de Fleites en *Jardín de héroes*, así como de la Medea de Estorino) se dan el lujo de romper la ilusión escénica, de hablar de “hacer la tragedia” (Fleites 50), de disfrutar “el engaño desde el graderío” (Fleites 51), de saber que el escenario es “este falso parque” (Fleites 52), de “los aplausos, ¿no? Solo restan los aplausos” (Fleites

²⁶⁵ Una de las pocas veces que en la obra alguien, en este caso Creón, advierte a Medea de lo que puede suceder, es cuando le dice “huye de la tragedia, muchacha” (Fleites 38). Pero esto (que para el espectador puede tener connotaciones míticas, de ironía trágica y metateatrales) por Medea en tanto personaje puede ser una frase hecha más dicha por un señor mayor que pretende aleccionarla.

²⁶⁶ Este libre albedrío femenino queda en Estorino en el marco de la acción de la obra –claro, porque en realidad esta Medea es escrita por otro hombre, es decir, por Abelardo Estorino.

51)²⁶⁷. Los personajes hombres saben más que los espectadores, más que el propio autor²⁶⁸ y, por supuesto, más que Medea, que es la mayor víctima de todas sus manipulaciones. El conocimiento del mito y su manejo en Fleites es un asunto de hombres, parte de lo estrictamente patriarcal²⁶⁹.

Del mismo modo en que, por un mal cálculo, por exceso de ira y soberbia Aquiles termina perdiendo a su compañero amado; así también la Medea de Estorino pierde a sus hijos. No los mata con sus propias manos como sucede en Eurípides, Séneca, Rojas Zorrilla y Alfaro, sino que sus hijos mueren por un mal plan de la heroína, por estar sus hijos tan cerca de la princesa cuando le entregan el regalo. Por otra parte, Estorino continúa, en el ámbito retórico y no de escenografía, la expansión del incendio que vemos en Rojas Zorrilla. Si el autor barroco persigue conjugar caracterización del personaje mítico y espectacularidad escenográfica, por su parte Estorino expande el fuego que lo vuelve todo ceniza –una ceniza que, como las palabras de su Medea, llegan

²⁶⁷ Como sucede con los personajes de *Electra Garrigó*, *Jardín de héroes* y con la Medea de Estorino que quieren negar su estirpe heroica, que quieren desatarse de su obligación dramática en tanto personajes establecidos, los personajes masculinos de *Un bello sino* tienen conciencia de que actúan, de que son personajes: “vas entendiendo, vas entendiendo todo a la perfección. Eso es ser, en definitiva, un buen personaje, Quirón, un héroe del teatro, un hombre valioso” (Fleites 51). Véase cómo el conocimiento en tanto personajes de una tragedia les otorga hombría y valor a los personajes masculinos en esta obra de Fleites. Esas rupturas de la ilusión escénica (que en Aristófanes y en las comedias del Siglo de Oro se permiten en general en medio de situaciones cómicas y en boca de personajes cómicos como Mosquete) en Fleites y Estorino vienen a tener una gran fuerza trágica.

²⁶⁸ Las dudas e imprecisiones en las didascalias de la obra están presentes desde el comienzo: la acción, por ejemplo, se dice que sucede “tal vez frente a una estación de trenes” (Fleites 11); y se nos dice luego que Quirón y Creón “salen discutiendo de cosas que no sabemos, que no alcanzamos a oír” (Fleites 39). Por otra parte, es muy común que se use en las didascalias la palabra “quizá” y la frase “tal vez”.

²⁶⁹ Un buen ejemplo de la importancia de lo mítico y lo heroico en la cosmovisión y la formación de estos personajes masculinos se encuentra en el monólogo de Jasón sobre su infancia en Fleites 53. Este monólogo de Jasón recuerda mucho a los de los personajes de *Jardín de héroes* del mismo autor. A diferencia de Jasón (un chico formal, educado y estudioso) Medea es desequilibrada y poco dada a los estudios, según explica Cólquide (Fleites 15-16).

hasta el presente del personaje, una ceniza que se confunde con la memoria y con la existencia. El calor de la isla, del infierno y del incendio parece el mismo a lo largo de toda la puesta; terminan convergiendo. En medio del monólogo, Medea describe la muerte de Creúsa como una especie de visión que está teniendo al mismo tiempo que todo sucede. De ese modo ve morir a sus hijos, a la princesa y a Creón. Como suele suceder en las intervenciones de los mensajeros de Eurípides, este episodio de la obra funde lenguaje y plasticidad. La palabra se vuelve imagen, algo que –tanto en los monólogos metafóricos de Monroy y Silva como en las narraciones de los personajes de Rojas Zorrilla– es una obsesión estética de muchos de los autores analizados, desde Eurípides hasta el propio Estorino. A ello se une la expansión de la estructura monológica desde el hipertexto griego que tiene una especie de expansión (junto a motivos como el fuego) si se leen en continuidad a Eurípides, Séneca, Rojas Zorrilla y Estorino.

La mezcla de lenguas a la que se hace alusión o que constatamos en piezas como *Señora de la pinta*, *Oedipus el rey* y *Mojada*, entre otras²⁷⁰ también está presente en la pieza de Estorino. Pero si en los ejemplos previamente mencionados estas fusiones lingüísticas se relacionan con la cultura chicana y con la interacción de lo mexicano, lo latino y lo estadounidense; en Estorino las menciones del griego, latín, español, francés y

²⁷⁰ El tópico de la lengua extranjera, por cierto, que se potencia y se vuelve fundamental en la versión de Luis Alfaro, se puede comenzar a analizar desde Eurípides: aparece mencionado por el pedagogo en la obra del autor griego. Este, al ser extranjero en Grecia, dice que estuvo entre los corintios “aparentando yo que no entendía” (Crespo 261).

alemán hace alusión a las diversas lenguas en las que Medea ha sido versionada a lo largo de los siglos. Entran, entonces, en el juego del destino contra el que quiere levantarse el personaje; forman parte de una tradición mítica y patriarcal establecida sobre el personaje. La Medea de Estorino dialoga con estos autores, los interpela, les pide consejo para saber si ha de partir o no partir (como si de verdad, en medio de la rememoración, se enfrentara por primera vez a la decisión de dejar o no Cólquida). Va también del mito clásico a la cenicienta, como Sergio Blanco utilizando referentes diversos, de lo legitimado culturalmente a lo más popular²⁷¹. Se mueve entre el ritual báquico fusionado con lo afrocubano hasta las acciones más domésticas, como preparar sopa o boniatillo. Además, lo que se da por separado en Tirso, Monroy y Silva y Rojas Zorrilla, en Estorino se fusiona: Medea en Estorino mezcla la parodia, la sátira y lo trágico; es el personaje mítico y el gracioso del teatro barroco al mismo tiempo. Esta ruptura y fusión de estilo (tan propio del teatro moderno) permite que el mito, su tradición y su legitimación social en tanto “alta cultura” sean cuestionados por el personaje de Estorino. La dimensión infrapolítica de su Medea se refleja también en esa burla y en el cuestionamiento de la tradición patriarcal que ha fijado el mito. Que su voz femenina en tanto mujer desplazada y sin derechos sea la que inunde el espacio de representación durante toda la obra es un modo de hacer justicia al silenciamiento

²⁷¹ Este juego con referentes de cuentos populares y de historias de hadas se encuentra también en Yerandy Fleites. La obra de Blanco se analiza en el epígrafe 4.6.

padecido por las mujeres²⁷². Estorino, además, relaciona y hace convivir muchos coloquialismos y vulgarismos con lenguaje altisonante, históricamente entendido como más elevado y relacionado, según la tradición aristotélica, con lo épico y lo trágico. Por ello puede decirse que utiliza técnicas propias del gracioso del Siglo de Oro, pero con sentido y fines trágicos. Estorino, además (semejante a Séneca), recrea el momento en que Medea prepara su hechizo y hace las invocaciones infernales.

Lo que queda como amenaza extrema en la obra de Séneca (es decir, la posibilidad del aborto) es el eje fundamental en la obra *Un bello sino* de Fleites. El autor, como también ha hecho en muchas de sus obras de tema mítico²⁷³, presenta a una Medea adolescente, que tiene entre trece y quince años, a la que define como “una muchacha bonita” (Fleites 11). Esta jovencita que hace poco era una niña “en su carrera alborotando todas las gallinas del patio”, con “su cabecita llena de hebillas y bucles muy rubios” (Fleites 13), “con dos años más, a lo mucho, nos da golpes” (Fleites 13), según dice Cólquide. Es así cómo en la obra, en sus malcriadeces y ademanes de temprana rebeldía, los personajes comienzan a reconocer en Medea la amenaza continua de lo que cuenta el mito –aunque también, como dice Creón, “es casi una niña. Se puede impresionar” (Fleites 15). Cólquide conoce, mejor que los demás, también en el presente

²⁷² Emma Griffiths apunta, por ejemplo, que “readings of myth in the western tradition have been overwhelmingly dominated by men, and have worked with ideas about male/female interaction in which masculine value were equated with far more positive ideas than were female ones” (62).

²⁷³ Fleites es autor de una tetralogía sobre heroínas míticas adolescentes. Junto a la obra que aquí se analiza, la integran también *Jardín de héroes* (sobre Electra), *Antígona* e *Ifigenia (tragedia ayer)*. Sobre el tema, puede consultarse el artículo “La recepción clásica en el teatro cubano del siglo XXI: la ‘tetralogía’ de Yerandy Fleites” de Elina Miranda Cancela.

juvenil de la chica, los contrastes entre su apariencia débil e inofensiva y su espíritu vengativo, travieso y asesino: la anciana sabe de “esas barbaridades que haces a menudo” (Fleites 21), pues “¿crees que no reconocí la marca de tus dedos en la caja fúnebre?” (Fleites 17). Como en Estorino, en Fleites también lo doméstico y cotidiano se fusiona con la tradición mítica. La obra de Fleites acerca al espectador al descubrimiento por parte de la jovencita de la violencia (“hace años que dejé de sacrificar animales”, Fleites 21) y el deseo (“fue él quien me enseñó a besar”, Fleites 25). Quirón reconoce que no le interesa en absoluto Medea (Fleites 12); sin embargo, intenta seducirla (Fleites 29-31). Medea, en su plenitud sexual, reconoce que le gusta Quirón al mismo tiempo que ama a Jasón. Mientras los personajes masculinos (escudados siempre en sus paraguas que vienen a ser especie de elementos fálicos, de ocultamiento, disimulo y protectores que solo ellos manejan y poseen en la obra) intentan manipular a Medea, esta (por su parte, a pesar de sus tempranas formas transgresoras) se muestra cándida, sincera, espontánea, inocente. Todo ello la diferencia de los hombres que la acechan, quienes manejan la información mítica e intentan cuidarse, no de la que es, sino de la Medea en que se convertirá. En oposición a ellos, que manejan de antemano la información mítica y que saben cómo huir de la tragedia, Medea reconoce, semejante a los personajes de la comedia del Siglo de Oro, su incertidumbre al decir: “no sé qué hacer” (Fleites 40). Dentro de esos abusos masculinos, en Fleites entra la historia de su hermano Apsirto, quien acosaba y amenazaba a su hermana hasta obligarla a enseñarle los senos, de ahí que las acciones de esta Medea pueblerina contra el hermano sean las de una muchacha

en defensa contra un abusador y un acosador. Aun así, la joven siente lástima por su hermano, por lo que sufrirá su padre, y se plantea enviar una carta para avisar de que Apsirto está encerrado vivo en un hueco bajo una piedra (Fleites 42). Esta Medea que se mueve entre el instinto y el miedo, sabe que hay zonas de ella que no conoce del todo aún, zonas en las que habita el Eros y la furia en formas que le son vedadas y en las que los afectos se funden con la sangre:

Estaba defendiendo una parte de mí que aún no conozco, pero sé que está ahí, indefensa, viendo la sangre interior cómo burbujea al paso de las emociones; y te lo confieso, no sé qué hacer. (*Tiempo.*) Es raro, y hasta me da un poco de miedo, un miedo que se disfruta y me pongo loca de contenta a organizar las gavetas, a recoger el cuarto, a silbar. Mira, anteayer me comí las uñas. No sé, Jasón, pero es algo mío, y sin embargo, no está en mí. (Fleites 42)

El entorno hogareño que aparece ya en *Las argonáuticas* de Apolonio de Rodas, en los autores cubanos se recontextualiza dentro del ámbito insular caribeño. Algo parecido podría decirse con respecto al ambiente doméstico de *Mojada* de Luis Alfaro donde también el entorno casero y familiar que se encuentra en el poema helenístico se fusiona con la cultura chicana y mexicana dentro del patio de su Medea.

El título de Estorino hace coincidir sueño y futuro por un lado con pasado y mito por el otro. Lo que es algo pretérito se vuelve tiempo de la enunciación y promesa venidera, muchas veces de forma amarga e irónica. En ese sueño se instala también la

Medea de Fleites que al dormir puede entrever lo que forma parte del mito clásico: soñaba que la “perseguían papá Eetes, Apsirto y todos los hombres del pueblo” (Fleites 21). Estorino y Fleites, además, se refieren ambos al concepto de felicidad. El primero presenta a su personaje lleno de esperanzas por su viaje hacia Corinto, pues, como dice, “tiene que suceder, en Corinto, sí, en Corinto encontraremos la felicidad” (Estorino 66). Por su parte la joven heroína provinciana de Fleites se despierta y dice “¿No sientes ese olor? (...) ¿No hueles, nodriza? (...) Humo. Una fogata. (...) Es la felicidad” (Fleites 20). Una felicidad que en ambos casos se oscurece y mancha con lo que de antemano se conoce sobre el devenir del personaje. Lo que en Estorino se da entre contraste de adolescencia feliz y presente amargo, en Fleites se da entre la amenaza del mito y sus crímenes y la pareja feliz de desconocidos que se besan y se disfrutan frente a una fogata cerca de Medea y Cólquide.

A la necesidad continua de comunicar, de expresarse, de cambiar la historia, de intervenir en el pasado que hay en el personaje de Estorino, se opone la adolescente de Fleites que aparece dormida sobre un banco desde el comienzo de la obra. Estará durmiendo durante las primeras nueve páginas de la pieza. En esta obra Quirón es un pretendiente de la doncella, Jasón es el hijo de Creón y este último es hermano de Cólquide. Sabemos, sin embargo, que “todos la odian. Eetes, Creón... La quieren muerta” (Fleites 12). Seguidamente Quirón dice que “la buscaba de todos modos. Su cara en los periódicos junto a los argonautas, una foto de los años ochenta. Su única foto entre el Vellochino y Jasón” (Fleites 12). De este modo, la adolescente forma parte de una

tradición en el pasado que, en su donceller, desconoce, pero que tiene muy prevenidos a todos los demás que saben a qué está llamada a convertirse Medea. Se trata de una Medea antes de Medea que se desconoce y que es juzgada antes de ser ella misma, porque, a través del mito, los demás personajes saben que en un futuro llegará a hacer lo que cuenta la tradición. El objetivo de estos es, entonces, manipular lo que cuenta la leyenda para beneficio de cada uno.

La manera que encuentra Estorino para transgredir la tradición ya fijada sobre el personaje colquídicó es haciendo pasar la muerte de sus hijos por un descuido y un mal cálculo de Medea al enviar a sus hijos a entregar el regalo a Creúsa. En ese sentido, su versión recuerda a la de Reinaldo Montero²⁷⁴ (en lo de suavizar la tradición de Medea en tanto infanticida, quiero decir) pues este presenta el asesinato de los hijos como un simulacro y un engaño a Jasón que en verdad nunca se llevó a cabo. Aunque en Estorino los niños mueren y en Montero no, en ambos, sin embargo, Medea es presentada como una madre que quiere y protege a sus hijos hasta el final y no como la asesina de estos. Fleites, por su parte, lleva por otros derroteros la sublevación del personaje contra un pasado mítico que desconoce. Todo lo que es camino ya establecido por la tradición mitológica queda truncado en el acto del aborto, a la vez que, en esa acción, Medea se reafirma como ente tímótico de instintos e impulsos extremos en los que se fusionan el deseo y la violencia. También con su acto Medea mantiene el daño contra sí misma que se impone a lo largo de su tradición al decidir matar a sus hijos. Medea adolescente, en

²⁷⁴ Publicada en 1997 por Ediciones Unión en La Habana.

un gesto prematuro, se opone, niega, anula el futuro suyo (que es pasado en el mito). Al atreverse a llevar a cabo un aborto con sus propias manos, Medea pasa de matar animales en el pueblo a matar dentro de sí aquello que iba creciendo. De este modo Medea adolescente se convierte en la Medea infanticida, pero de un modo en que está matando parte de sí misma, desde su interior. Las amenazas del personaje de Séneca se llevan a cabo en la joven provinciana insular.

Para la Medea de Fleites el mito, la tragedia y el hijo que lleva en las entrañas forman parte de lo desconocido, de lo que no sabe nombrar, como tampoco sabe qué nombre dar a lo que está a punto de llevar a cabo metiendo sus manos en su vientre. A la insistencia de buscar un nombre para el niño, Medea agrega: “Jasón, ¿cómo digo algo que no sé cómo decir?” Medea desconoce el juego que siempre se está jugando. En esta obra el concepto de mito se confunde con la idea de la metafísica, con “el juego que siempre se está jugando” de Martínez Marzoa, con todas las posibles e infinitas equivalencias. Pero se trata, desde el poder, de manipular y jerarquizar esas equivalencias posibles. Poner precio a una paloma, a un lápiz labial a una adolescente embarazada. La enseñanza en estos hombres, en su educación, al final, según explica Jasón, es “disimular, Quirón, disimular” (Fleites 53). Existe una posibilidad, dentro de este mundo metafísico que el autor denuncia y presenta, la posibilidad de que “pudo ser diferente” (Fleites 52). A pesar de la amenaza del *fatum* (que tanto en Estorino como Fleites se puede entrever), siempre hay una posibilidad de que las cosas cambien. En ese sentido el mito sigue teniendo la opción para que el héroe pueda escoger. En Yerandy

Fleites la negación de cualquier futuro, del sentido del matrimonio y la familia como conceptos sociales, del mito mismo y de su legitimación es encarnado por el aborto. Se trata del asesinato de un mito (Fleites 50), como dice Quirón a Jasón, una vez que este último ha enviado a Medea hacia la noche oscura, asustada por causa de la cándida amenaza de un matrimonio feliz y de una maternidad tradicional. Para una joven como Medea (que siente cómo le aprieta el ajustador²⁷⁵, que a punto de irse con Jasón está segura de que este no será el único hombre de su vida, que al conocer a Quirón se siente atraída y se lanza a besarlo y a reconocer que le gusta) un futuro así es una amenaza. Abortar, como experiencia única, intransferible, escapa a toda posible legalización. No tiene siquiera un modo preciso para ser mencionado en la obra; encarna no solo la mezcla entre violencia y deseo, va además del tocarse erótico al tocarse para la muerte. Una lectura paralela entre el parlamento de Medea a Quirón en Fleites 26-27 y el monólogo de la joven al final de la obra en Fleites 56-57 evidencia los nexos dentro de la obra entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte. Ambos pasajes comienzan diciendo “me toqué sin querer”. En el primero se trata del descubrimiento de la masturbación como forma de placer y el segundo del aborto en el que se funde el Eros con la sangre, el placer con la muerte. El aborto, además de pulsión de muerte (que en Freud mismo se relaciona con la fusión entre el Eros y la ira), es un acto de trasgresión y moralismo

²⁷⁵ Al comenzar la obra, Medea dice “y estos ajustadores que me aprietan el pecho (*Comienza a quitarse el ajustador con suma torpeza.*)” (Fleites 19). Este incidente que pudiera parecer cotidiano, meramente circunstancial, se relaciona, sin embargo, con la plenitud sexual, el embarazo y el desenlace mismo al que se somete el personaje. Se trata –tanto en los detalles más cotidianos como en las acciones más extraordinarias– de buscar cualquier forma de liberación del control y la administración continua a la que es sometido su cuerpo.

salvaje. Mueve a la heroína a un debate tímico continuo durante toda la obra y –al mismo tiempo– interrumpe, quiebra la tradición mítica, la niega, la imposibilita.

3.7 René Valdés: la nave Argo y la “impredecible condición humana”

En un soneto memorable titulado “Edipo y el enigma” (Borges 929) que formó parte de su poemario *El otro, el mismo* (1964), Jorge Luis Borges comienza enunciando el acertijo del monstruo griego para llegar a la conclusión de que “así veía la eterna esfinge a su inconstante hermano” (Borges 929): aparecen así la bestia y el ser humano hermanados en su verso. El suyo es un hombre “aterrado en el espejo de la monstruosa imagen” (Borges 929) que encarna todos los hombres, pues “somos Edipo y de un eterno modo la larga y triple bestia somos” (Borges 929). Borges ve, de este modo, en la sucesión y el olvido el modo en que Dios evita padecer tener consciencia de “la ingente forma de nuestro ser” (Borges 929). Reflejo, doble, olvido, eternidad: todos temas de la obra del argentino que se entrelazan en la figura de Edipo y que permiten al autor hacer una especie de conjetura general de la existencia humana.

Aquiles también ha hecho tierra en la poesía cubana de las últimas décadas. La escritora cubana Chely Lima, por su parte, en un texto lírico sobre el héroe de la *Ilíada* coloca su voz en primera persona y declara “Soy Aquiles, que besa por primera vez la boca de Patroclo” (Lima). Pero también, unas líneas más adelante, dice ser “Aquiles, plantado sobre el muro, que grita con una voz tan desgarrada, descuartizada de odio y amor, que los caballos retroceden, relinchando, y los rostros de los hombres palidecen y sus corazones se aprietan” (Lima). La autora, de este modo, hace del Eros y la furia del héroe homérico un reflejo de la propia. En el texto el sujeto lírico se mueve entre la enunciación desde el yo a asumir al mismo héroe como personaje referido. Otra vez,

como en Borges, el lenguaje espejea, desdobra, dentro de la lírica, la esencia timótica. Aquiles sin piedad, vengativo, furioso, “vencedor, herido de sí mismo [...] se retira en silencio, escoltado por la sombra de Patroclo” (Lima). Un Aquiles insular, del trópico, cubano: “hijo de Ochún y Babalú, mitad divino y mitad mortal”, semejante a la Medea de Estorino. Y vuelve, en esa división, lo que Borges veía en el hombre, una especie de belleza que es también algo temible. Tanto en Borges como en Lima la experiencia del héroe mitológico (ya sea en el nosotros borgeano o en el yo de Lima) se vuelve reflejo y experiencia propia. El mito se desdobra también como entimema y se convierte en vivencia común, entre lo legendario y el presente, entre la literatura y la realidad. Por eso el sujeto lírico de Lima termina diciendo que “estas son mis miserias y estas son mis glorias” (Lima). Sucesión y olvido en Borges; miserias y glorias en Lima. Aquiles y Edipo, en los textos de estos autores, se vuelven contemporáneos a todos los hombres.

Estos dos ejemplos dentro de la poesía permiten ver el uso de los mismos referentes míticos dentro de un género literario en que la experiencia personal es definitoria. Un género, además, que se suma al teatro, el cine, el ballet y demás manifestaciones que se han analizado en que dichos personajes mitológicos son retomados y releídos en diversas épocas o diferentes cosmovisiones. En la novela de Carlos Fuentes, al cierre del primer capítulo, la prosa comienza a entrecortarse hasta surgir el poema: “mi voz tratando de decir la oración, el responso, el poema” (Fuentes 36): una especie de treno a caballo entre el la prosa y el verso que el autor dedica a su Aquiles colombiano.

Por su parte, el poeta René Valdés se aventura a llevar al verso la historia que Apolonio recreó en la épica helenística y la misma que autores del Siglo de Oro como Lope de Vega, Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca representaron en su teatro. Su poemario *La cruz del argonauta* (2015) muestra, filtrada a través de la experiencia personal, la historia de Medea. El cuaderno está dividido en tres estancias y los 63 poemas están titulados con números romanos de forma corrida a lo largo de todo el libro. Si Borges presenta a un Edipo que se vuelve un nosotros en la sucesión y el olvido humanos, y si Chely Lima asume la rabia y el deseo de Aquiles desde la primera persona, René Valdés acomete la empresa de releer toda la historia de los argonautas para recontextualizar en su presente dicho pasaje mitológico²⁷⁶.

En la primera estancia se cuenta el inicio del viaje y las razones despóticas y oscuras por parte de Pelias para que se lleve a cabo. Los argonautas, entre los que se encuentra el sujeto lírico, parecen estar entre el poder corrompido de Grecia y el no menos sucio de la Cólquida. Pelias y Eetes son la representación de un poder usado para manipular a las masas. Desde el principio el yo enunciante, a pesar de la belleza del paisaje y la calma, expresa con seguridad los presagios de peligros cercanos. Se pasa también de la sospecha a la sangre. En la segunda estancia está ya la constancia de todos los crímenes. Lo que era presagio y posibilidad casi tangible en la primera es realidad en la segunda. Y en la tercera, en este continuo desplazamiento temporal, se especula sobre

²⁷⁶ Curiosamente, el libro de René Valdés está encabezado por un epígrafe de Borges que dice: “Ser para siempre, pero no haber sido”.

un futuro que se muestra sin futuro, un porvenir que se confunde con la nada, en el que se mantienen los mismos temores y dudas y peligros del comienzo. Ni las sospechas ni la sangre ni los crímenes ni las conquistas cambian en absoluto una situación que (ya sin tener siquiera la belleza aparente del entorno que tenían al principio) tiende hacia el abismo sin que haya ningún cambio memorable o positivo. Todo el cuaderno juega, desde el primer verso, con el aparente cambio temporal: del viaje y el presagio en la primera parte, pasando por un presente en que existencia, Eros y crimen se conjugan, hasta llegar a la tercera parte que es ya la puesta y constancia de los presagios iniciales, pero en la que la corrupción del poder y la manipulación de las masas siguen funcionando de la misma manera en que Pelias manipuló, al comienzo del viaje, a los argonautas. No importa, por tanto, si se trata de un presagio, un crimen que está sucediendo, o un tiempo en que todos los crímenes sucesivos parecen tener lugar a la vez, o un hombre que construye altares y palacios encima de los cadáveres después de la batalla: en cualquiera de todas estas estancias los peligros, las amenazas, las mentiras, la manipulación y el abuso de poder son exactamente los mismos. Ninguna de las acciones o las batallas cambian ese estado; más bien sirven para todo lo contrario, es decir, para legitimarlo y reforzarlo.

La primera estancia está formada por 24 poemas. Desde el comienzo de la empresa encomendada por Pelias a Jasón (que aparece como alguien que “no sabía nada de política” [Valdés 9]) hay en el cuaderno una fuerte crítica al abuso de poder: “El poder sabe sacudirse del miedo / y fingir entereza / aunque el cuello que corte / haga

brotar su propia sangre” (Valdés 10). Poco después el sujeto lírico, que se comporta como la voz que observa y comenta el mito, explica que “los tronos / cuando sienten temor / inventan vellocinos. / Y envían a morir a sus héroes más puros” (Valdés 12). Al llevarse a cabo el viaje –aunque a primera vista el paisaje de la Cólquida parece afable y amistoso– el sujeto lírico (en una especie de anticipación tan común en la épica) alerta de los peligros cercanos, de la violencia durante la estancia y el regreso. Los argonautas van de un poder despótico a otro: de las precauciones despóticas de Pelias al mundo de trampas de Eetes, un mundo en que “los poderosos saben fingir” (Valdés 17). Esto también recuerda cómo el Jasón de Fleites reconoce que el aprendizaje en tanto héroe de tragedia consiste en disimular (Fleites 45).

En las primeras páginas el yo poético se limita a describir y contar, pero ya en el poema IV, el sujeto lírico deja de ser una tercera que describe y se suma a la acción: “subimos al Argo con flamantes vestidos, / imaginando a Cólquida como lugar menos terrible” (Valdés 13). En V la experiencia pasa del nosotros y se enuncia desde la primera persona del singular. Habla entonces de “mi pecho”, “mi habitación”, “mi sangre” (Valdés 16). A partir de este poema, la experiencia personal directa y el reflejo de los estados de ánimo y sentimientos serán fundamentales en la estancia. En VIII el sujeto lírico comienza a referirse a su miedo y a sus continuas sospechas en Cólquida. Por otra parte, habla sobre los colquídicos como “salvajes” (Valdés 16) y parece ubicar el crimen y el engaño siempre del lado de los poderosos, pero poco a poco se va contaminando y participando de sus propósitos y embustes. A pesar de formar parte de

esta empresa, en X, el yo poemático se muestra incapaz de llevar a cabo acciones temerarias en contra de los demás. En XII habla de lo inútil y sin alma que se vive cuando gobiernan los muertos, y en XIII Cólquida es llamada isla en que los locos se mueven de uno a otro lado. La imposibilidad de conocer lo venidero, el absurdo de sacrificios y adivinaciones ante lo que inevitablemente “llega solo, callado, sin anuncio” (Valdés 28) lleva al sujeto lírico a encontrar en lo animal indomable, en los toros que lloran en su pecho (a los que besa en “su testuz como quien besa el corazón de un potro” [Valdés 28]), un reflejo de su propia naturaleza ante el peligro que amenaza. Esta interiorización de lo animal (tan propia de las relecturas que se hacen de Medea desde la antigüedad y que se relacionan con el imaginario homérico, micénico y minoico) va más allá y el enunciante asume que lleva dentro de sí a los que no olvidan, “como Medea no olvidó Cólquida” (Valdés 29). Dentro de sí lleva muertos imaginarios y un amor que se funde con el odio, como en Medea, cuando piensa en los muros, en los límites, en las paredes que lo limitan pero que también lo definen. Desde el toro que llora en su interior a esa Medea que lo habita, el sujeto lírico interioriza el paisaje que al principio describía con cierta distancia, pero que ahora lo inunda por dentro, con sus bellezas y también con sus amenazas: paulatinamente se mimetiza con el entorno, con lo que sucede a su alrededor. Cólquida va siendo, cada vez más, parte de sí. Al yo poético que en un principio se mostraba alejado del mal, del cálculo y de las acciones temerarias, poco a poco le va sustituyendo un yo enunciante que reconoce que “nada fue puro, / ni el amor” (Valdés 33). Luego de los besos, del deseo, de incluso tener hijos, reconoce que el arrojo

lo hizo voluble, despreciable (Valdés 33). Poco a poco el que no se veía capaz de usar los dientes de dragón (Valdés 22-23) se vuelve partícipe de una matanza continua, “de masacre en masacre (...), esperando el próximo degollamiento” (Valdés 36), entre dioses que “solo pedían sangre y oro” (Valdés 36) hasta que solo le queda un hoy en que habla de la pérdida y “el clandestino roer de ratones tras escudos brillantes” (Valdés 36). La ausencia de oráculo y de cualquier posibilidad de conocer lo que acecha, desde el comienzo, persiste a lo largo del libro ya que “no tenemos encina ni estamos en Dodona” (Valdés 37). La estancia, que no lo es, comienza con un viaje en el que va transcurriendo la existencia. La vida pasa entre las olas que, a diferencia de la llegada, cada vez se confunden más con la sangre: “el recorrido hay que hacerlo dando tumbos, / perdiendo y descubriendo costas / sobre un barco cruel y luminoso” (Valdés 37). En esta primera parte, a pesar de que el mar cada vez es más feroz y sanguinolento, queda en la voz que enuncia (luego de su participación en las empresas y matanzas) una especie de vestigio promisorio, de esperanza mínima.

La segunda estancia está formada por los 18 poemas siguientes, que van del XXV al XLII. En esta el concepto de patria lleva a una reflexión sobre el desarraigo. El sujeto lírico, además, repite el procedimiento que ya encontrábamos en la primera sección: primero describe tomando distancia y exponiendo experiencias de forma más general, en tercera persona, sin que su voz tenga una implicación directa (poemas XXV y XXVI). En estos textos habla del desengaño y la pérdida del rumbo que se ha vuelto generalizada. Luego salta al nosotros que lo incluye en el poema XXVII, donde expone

la manipulación de la información desde el poder, así como la ignorancia del pueblo del que él forma parte sobre las verdaderas y ocultas intenciones de los gobernantes. Estas críticas al poder y al cuestionable interés en las empresas bélicas que los gobernantes promocionan para su beneficio, recuerdan las denuncias que hacen –desde la recreación de la Guerra de Troya y la cólera de Aquiles– autores como Guillem Clua y Roberto Rivera²⁷⁷. Finalmente, en y a partir de XXVIII vuelve la primera persona del singular en un diálogo directo con Medea.

El sujeto lírico no ha aprendido (a pesar de su mimetización y de conocer las reglas del juego dentro del que se encuentra) a fingir. Y eso es lo que le pregunta, directamente, a Medea: “¿Cómo es posible, Medea, adaptarse a la simulación de las costumbres?” (Valdés 47). Lo que es un hecho consumado en el Jasón de Fleites es un dilema en el sujeto lírico de Valdés. Eso que tan bien supo hacer la princesa de Cólquida, a él no le nace; no sabe cómo hacerlo. Denuncia así la traición como parte de la dinámica del poder, incluso en contra de los amigos; la falsa propaganda de ellos; el fingimiento para no dar importancia a la cantidad de muertos ni a la inteligencia que los amenaza. A la insularidad se mezcla la emigración y la renuncia. Solo persiste en la búsqueda de un espacio de paz lejos de la tiranía de los líderes. Duda ante la versión oficialista al ver la muerte y el sufrimiento a su alrededor, lo cual lo lleva a la denuncia entre la apariencia y la realidad, a la contradicción entre lo que los gobernantes dicen en

²⁷⁷ Ambos autores en las obras analizadas en el capítulo II se refieren a las ansias de poder de Agamenón y cuestionan la guerra contra Troya por tener fines de lucro, enriquecimiento y ambición, aunque para ello los jefes tengan que ir en contra de la vida humana misma.

público y lo que piensan a solas, tal y como se lo echa en cara Aquiles a Odiseo en *Ilíada* IX. El pueblo entonces queda, por una parte, ubicado entre los cielos, “cerrados como puertas de plomo sin abrirse a los hombres” (Valdés 58) que son (como en Sófocles) inaccesibles, enigmáticos, vedados para el ser humano; y por otra, entre los abusos de los poderosos. Entre esas fuerzas que lo acosan y lo ignoran a la vez, el sujeto lírico se pregunta qué sentido tiene la poesía en una sociedad de este tipo, de qué sirve el canto, cuál es su función: “para qué la lira / si al final no significa nada” (Valdés 59). A lo largo del cuaderno, por tanto, este sujeto lírico que cerró su primera estancia con un poco de esperanza al menos, tiende a lo abismal, a ponerlo en crisis todo. En ese sentido, se parece al Aquiles de Clua y al de Rivera, que intentan buscar una lógica, sin poder encontrársela, a tanta muerte y a la guerra que termina convirtiendo al hombre en una máquina de matar desalmada.

En este mundo de equivalencias y mimetizaciones a las que el propio sujeto lírico ha sucumbido, es el amor de Medea, sin embargo, el único que le parece evidencia de que “no todo fue traición” (Valdés 60). Comprende que sus acciones la perseguirán para siempre, pero parece buscar comprensión y hasta perdón para “la impía” (Valdés 60). En este poema (el XXXVIII), no solo vuelve a hablar a Medea directamente, sino que el nosotros esta vez parece ser uno que los incluye a ambos: “no fuimos más que refugiados / en una sociedad que no llegó a ser nuestra” (Valdés 60). Como en Borges y Lima, la experiencia del personaje mítico se funde con la del sujeto lírico. Los une también la vigilancia sobre ambos, la derrota, pero los diferencia que el yo poemático

nunca miró a los ojos que supieron amarlo, de ahí que “no supe interpretar tu silencio, / tu aparente quietud / en las tormentas de tu corazón” (Valdés 61). Mientras los secretos de los líderes políticos le parecen sucios y oscuros, sin embargo, a Medea –a pesar de que considera que “todo fue comprensible / menos la muerte de tus hijos”– quiere comprenderla. Le parece descubrir en su carácter sombrío algo que escapa a las equivalencias y los intereses más comunes. Por eso le pregunta, de forma directa:

¿Qué había en tu cabeza
si alguna cosa había?
Nada,
nada puede haber en la cabeza
de la que asesina niños,
¡ay, Medea!
La sangre puede ser sino
pero no venganza,
la sangre en oleadas, la sangre en ríos,
la sangre en lagunas;
la sangre siempre para justificar
el desvarío, la impredecible condición humana.

Si, al parecer, claramente la juzga por el infanticidio, reconoce sin embargo que –a diferencia del cálculo de los reyes y el abuso de su poder– en Medea lo que hay es desvarío, exceso, algo que forma parte del ser humano, de lo timótico. El sujeto lírico

parece querer buscar un límite, un equilibrio entre los impulsos humanos. Aun así, presenta el Eros en Medea como excepción en medio de un entorno pérfido.

En XXXIX la voz poética habla de las acciones de Medea, pero sin mencionarla, pues las asume como parte de la “impredicable condición humana” que cierra el poema anterior. El sujeto lírico se pregunta “¿cómo se puede amar odiando?”. En ella, como en todos, puede haber “sentimientos de espanto y ternura fundiéndose”. Cualquiera puede ser un “monstruo que no ve, no oye, no razona” (algo que también pasa, por cierto, con Edipo y Aquiles). Aun así, se sigue preguntando “¿cómo se puede matar lo que se ama?” Eso sucede cuando lo que se considera justo puede ser a la vez injusto, cuando “nada existe”; se anda errante, “sin fe, sin verdad, sin horizonte”, que es entonces como “se puede odiar amando” (Valdés 62). Ese nihilismo que lee en las acciones de Medea se comprende porque para el sujeto lírico toda acción ha sido inútil. Poco o nada ha cambiado en este viaje. La vida se vuelve una navegación hacia la inevitable decadencia. Todo ello es lo que para él viene a significar la nave Argo en medio de los mares de crímenes y sangre. Este desencanto es el que permite vislumbrar en el sujeto lírico la posibilidad de un espacio más allá de lo intercambiable y la equivalencia y, aunque la voz poética nunca llega a dar el salto hacia la disidencia y la no militancia, sabe que Medea representa ese ir más allá de la política, esa zona indomable que busca la sobrevida fuera de todo espacio de control y domesticación.

La tercera estancia la componen los últimos 21 poemas, que van del XLIII al LXIII. Textos más cortos, lacónicos que evidencian el agotamiento de las equivalencias

lingüísticas para lo que no parece tener remedio y persiste. La bendición de los dioses y reyes se erige, entonces, sobre multitud de crímenes y muertos. Los argonautas, dice la voz enunciante, “caímos en la trampa de nosotros mismos” (Valdés 72), en el orgullo que enuncia al inicio del libro y que no lo ha conducido ni a la paz ni a un hogar ni a un espacio en que pueda recostarse con cierta tranquilidad; más bien ese orgullo de héroe griego ha producido todo lo contrario. El yo poemático reconoce el juego que siempre se está jugando, el peligroso laberinto de las equivalencias: “Para sobrevivir / hay que aprender a interpretar gestos, / palabras / y miradas. / Si no puedes hacerlo nada te salvará” (Valdés 72). Denuncia así el modo en que el entorno le exige comportarse para la supervivencia. El hombre va, entonces, de la mansedumbre a la monstruosidad, al mismo tiempo que el sujeto lírico va del orgullo del viaje y la conquista al desengaño y la repulsión. En esas transformaciones se funden naturaleza y furia; todo pájaro aparentemente inofensivo puede ser cortante. El pasado, los héroes, el ser gobernado por muertos lleva a la inutilidad; el mito solo tiene sentido en estas páginas cuando es presente y sincronía, de lo contrario, deja de ser.

El yo lírico pide comprensión no solo para el agredido sino también para el agresor. Acercarse a esa parte animal del hombre le parece necesario para buscar modos de comprensión, semejante a cómo Aquiles y Príamo lo consiguen al cierre del poema homérico. Se busca, por tanto, a pesar de la ausencia de norte moral de cualquier tipo, algún modo en que la convivencia permita un equilibrio entre el impulso y la razón. A pesar de esas intenciones, el cuaderno termina concientizando que “nunca se sabe dónde

termina el hombre / y comienza la bestia” (Valdés 89). La voz lírica, por tanto, es consciente del moralismo salvaje propio de la naturaleza humana. Se muestra preocupado por el desenfreno de los afectos en situaciones límites. El debate, por tanto, se concentra en el modo en que se liberan o controlan los impulsos tímóticos en un entorno en que el poder persigue utilizarlos con fines de dominación y expansión. Valdés denuncia los resortes del poder que persigue encauzar el moralismo salvaje y lo tímótico para conseguir los intereses de una política corrompida y deshumanizada.

Este poemario, escrito desde la voz testimonial de uno de los argonautas que nunca llega a decir su nombre, presenta el viaje y las aventuras míticas como un proceso que va de la incertidumbre y la esperanza a la destrucción y la muerte. El soldado desconocido encarna la militancia desencantada, la búsqueda de un espacio más allá y opuesto a la política de guerra en la que se encuentra. La voz lírica denuncia el modo en que la esencia tímótica del ser humano es utilizada a favor de su propia destrucción. El argonauta enunciante describe a los colquídicos, al llegar, como salvajes. A Medea la considera un monstruo. Pero en el proceso comprende que hay monstruosidades más terribles y desalmadas; que al menos Medea actuó desde el impulso humano. Otros solo buscan el beneficio, aunque para ello tengan que erigir su casa sobre el cadáver de quien sea, hasta de sus amigos. Es Medea, por tanto, con quien único dialoga directamente en todo el libro, buscando en lo tímótico algo oculto que desea al menos comprender. Medea, es, además, la única mujer mencionada en todo el poemario, de ahí que su aparición y el diálogo con ella pueda ser un reflejo de lo tímótico, de la parte cruel,

femenina, *queer*, trasgresora, enferma del sujeto lírico. Medea sigue siendo (también en esta versión lírica) un referente del ser humano que se opone a lo vendible, a lo ontoteológico, a la lógica épica y al sistema de las equivalencias. Pero la lección final, sofoclea y terrible es que lo timótico –incluso más que las maquinaciones de un poderoso– es algo insondable: “jamás se llega a conocer el corazón de mendigos y sabios” (Valdés 89). Lo timótico, fundido con esa naturaleza colquídica, insular, bella y desafiante a la vez, que se interioriza cada vez más en este argonauta emisor, es “como la total oscuridad del agua / que jamás se llega a conocer” (Valdés 89).

3.8 *Becoming* el Guaco: Medea en la California chicana

Mojada, de Luis Alfaro, es una versión chicana del mito de Medea. Consta de 16 escenas, un prólogo y un epílogo. En esta obra son fundamentales las oposiciones entre lo masculino y lo femenino, la difuminación y fusión de los espacios fronterizos y de los diversos elementos lingüísticos, el paralelo entre naturaleza y *thymós*, la oposición entre la modernidad y lo ancestral, la relación entre el deseo y la violencia y la actualización del mito de Medea en un entorno mexicano y chicano del siglo XXI.

En *Mojada* se cuenta la historia de una familia que cruza la frontera entre México y Estados Unidos e intenta emprender una nueva vida en California. Pero Medea se niega a mimetizarse con la nueva cultura mientras su esposo Jason pasa de lo laboral a lo íntimo con su nueva jefa. Ante la amenaza de quedarse sin su esposo, sin su hijo y a punto de ir a la cárcel por su condición de indocumentada, esta Medea mexicana decide desatar toda su furia. En Alfaro, la relación de Medea con su hijo es más directa; se expone en escena. La heroína chicana no odia al niño, sino que va descubriendo en él comportamientos que lo asemejan a su padre. Pero el diálogo entre madre e hijo es diáfano y cercano. Esta Medea es una madre latina que ama a su hijo, se preocupa por él, lo cuida y vela por los peligros posibles que le pueden rodear. Se trata, como se lee en el prólogo, de “a mother and son, MEDEA and ACAN, [who] can be seen up on a landing. She holds him in her arms. They begin a dance, something ancient; it is clear she is teaching him a ritual. It is joyful, playful and full of love. Maybe funny even” (*Mojada* 1). Desde el comienzo de la obra, esa relación maternal tiene algo de rito, de sagrado; se

mezcla con las creencias náhuatl. La obra comienza con una oración en esta lengua mesoamericana en la que se unen Acan, Medea y Tita (la nodriza latina de esta versión del mito). En este acto ritual se unen ya una serie de factores que interrelacionan esta obra con otras piezas como *Señora de la pinta* (la versión de Law Chavez del mito de Edipo), *Tebas Land* de Sergio Blanco y *Oedipus el rey* del propio Alfaro. Estos elementos son, esencialmente, la relación entre el misterio, la creencia, el lenguaje y la naturaleza.

Este ritual que da inicio a la obra de Alfaro se realiza con Medea y Acan sosteniendo largas hojas de plátano en cada una de sus manos simulando que son alas: mientras las mueven en el aire dicen su oración náhuatl. La simulación de alas al comienzo da una pista de la importancia no solo del vuelo (relacionado con Medea desde el mito griego, ya que escapa volando en un carro de dragones) sino con la importancia que al final de esta pieza tiene la metamorfosis de Medea en ave. Se trata de un ave que, además, representa tanto el amor como la venganza que Medea lleva a cabo sobre la misma persona: Jasón, el hombre al que ha amado, el padre de su hijo. También la propia planta del plátano prelude el final atroz, el crimen terrible que Medea lleva a cabo. La naturaleza del patio de la casa de Medea en California es, además, “unmistakably Mexican” (Mojada 1). La relación que se ha establecido en el Siglo de Oro entre jardín, palacio y selva tiene un paralelo en el monte colombiano que se recrea

y presenta en *Edipo alcalde*, la película de Jorge Alí Triana²⁷⁸. De una forma semejante, en *Mojada*, de la casa se salta al patio (equivalente al jardín barroco en esta versión) y de allí al monte en que termina habitando una Medea vuelta pájaro de la venganza. Estos espacios colindantes del barroco sirven, en el sentido geográfico de la obra de Alfaro, para dar continuidad entre zonas fronterizas, con implicaciones políticas e ideológicas muy fuertes, como pueden ser los territorios de la California mexicana y la americana. Como en las demás obras de tema chicano (Chavez y el Edipo de Alfaro) lo fronterizo, lo liminal se vuelve determinante dentro de la trama y fusiona lo topológico con lo lingüístico. Por otra parte, recuérdese cómo Medea en *Rojas Zorrilla* se compara con un pájaro, en específico con una tortolilla; el rey Esón con un ave que falla en su vuelo; y, por su parte, Jasón se compara con un Fénix en su intento de convencer a Medea de que aún la ama. Las lechuzas aparecen, relacionadas con la sabiduría y con las creencias menos legitimadas y más populares, en *Oedipus el rey* y *Señora de la pinta*.

En la obra, por tanto, se mezclan el español, el náhuatl y el inglés. Dichas lenguas están cargadas de contenido simbólico e ideológico dentro de la trama. El español relaciona a los personajes con la cultura inmediata anterior, de la que provienen, en la que nacieron y se criaron en México. El náhuatl los une a lo ancestral, a lo mesoamericano, a lo misterioso y a las creencias de sus más lejanos antepasados (creencias que no tienen, como el cristianismo oficial, una institucionalización

²⁷⁸ En el caso de la película, la relación palacio-jardín-bosque del Barroco (presente en Calderón, Monroy y Silva, Arborea, Tirso de Molina, entre otros autores analizados) se establece entre finca de Layo-patios de la finca-selva colombiana, todos espacios colindantes.

reconocida). En Alfaro el inglés es la lengua de la modernidad, de la pujanza económica, que permite hacer real el sueño americano. Como en Chavez, estas obras de Alfaro (la de Medea y la de Edipo) tienen una estrecha relación con el espanglish, por lo que la ambigüedad y la difuminación de lo fronterizo comulga con lo lingüístico. También, a partir de la lógica de las equivalencias que establece un personaje como Jasón, el español queda en el lado de lo ñoño, lo debilucho, lo feminoide, y el inglés, sin embargo, representa la rudeza, la fortaleza, lo masculino, la contundencia rotunda y la hombría. En este sentido, el uso del lenguaje establece la diferencia social que estigmatiza los roles de género, en la que se juega y se pone en evidencia la relación entre lenguaje y afecto. De ese modo, el afecto queda marcado como negativo, degenerado y afeminado, a lo que se le suma la estigmatización del idioma español en los Estados Unidos. Todo ello queda claro en un diálogo entre padre e hijo, donde la oposición papi (español) y *dad* (inglés) encarna todas las polaridades mencionadas:

ACAN: Papi!

JASON does tricks with the ball and kicks it to ACAN.

JASON: Call me DAD.

ACAN: What's the difference?

JASON: That's the way they say it here.

ACAN: But you're Papi.

JASON: It's the same thing, but here in this country it sounds like this...

(in a tough guy voice) DAD! See? It's strong. (he mimics his voice) Papi!

See? That sounds like a duck that's lost in a pond. (*doing the tough guy again*) DAD! It makes you sound like a man.

ACAN: DAAAD!

JASON: Yeah, like that. (*Mojada 13*)

La naturaleza, por su parte, parece ubicarse, desde el primer momento en el espacio femenino. En el patio Medea tiene plantas típicamente mexicanas, pero a su vez, la mata de banana (con cuyas hojas se abre la representación) se niega a dar frutos (*Mojada 16*), acción esta que se vuelve análoga a la incapacidad de adaptación de Medea al nuevo espacio. El patio de Medea en Alfaro es, además, un lugar que la mujer ha querido transformar en una especie de *locus amoenus*, pues “I don’t want it to feel like a prison. I want to love in this yard and make it a special place for us. Like before” (*Mojada 33*) – algo que no ha sucedido. Por otra parte, está el ave mencionada previamente que es un elemento fundamental en la relación amorosa de Jasón y Medea, que tuvo inicio en México, pero que ha ido en decadencia al llegar a Estados Unidos. La primera vez que el pájaro es mencionado en la obra es al llegar Josefina (*Mojada 19*) a visitar a Medea y a Tita: esta le dice que “your people have el Guaco, your own bird”; a lo que además agrega: “did you hear they found a Guaco out here?” Medea, entonces, se muestra interesada: “they did?”, y Josefina agrega: “who knew a bird from our country could travel this far, but if we can, why can't our birds? I hope they're not as desperate as we are” (*Mojada 19*). Si la mata de plátano se niega a dar fruto del mismo modo que Medea se niega a mimetizarse en la nueva sociedad, el Guaco (como Medea) ha emigrado y

anda por los alrededores. A ello debe agregarse que el Guaco, en la cultura mexicana, representa la posibilidad, al aparecer por los alrededores, de que algún familiar cercano muera. Por ello, desde la importancia personal que tiene para Medea en su relación y a partir de la significación popular del mismo, dentro de la obra, en este pájaro se entremezclan el Eros y la muerte. Se funden lo que Freud llamaría por separado pulsión de vida y pulsión de muerte, Eros y Thánatos fusionados en un mismo animal que encarna la pasión y la furia de Medea. Aunque el espectador conozca el mito de Medea, la nueva ubicación en un contexto mexicano y chicano, la introducción de elementos que se vuelven cruciales también en el desarrollo de la acción (como el Guaco), hacen que el interés se renueve por ver cómo todos estos nuevos componentes se conjugan con el mito grecolatino. El Guaco reaparece más explícitamente en la fiesta en casa de Medea, donde esta recuerda cómo se enamoraron ella y Jasón:

MEDEA: (...) Jason was in love with the birds.

ARMIDA: A bird watcher?

MEDEA: Just one bird, El Guaco.

ARMIDA: The bird of Michoacan...

MEDEA: That's right, in the fields picking, he hears this call. (MEDEA cups her hands and does the most amazing bird call. It sounds like a song.) Gwa, Gwa, Gwa... During the day it is the music of the land, a Guaco's notes travel far.

ARMIDA: I remember that.

MEDEA: A storm arrived and everyone was running to get under a tree, but Jason hears the call of El Guaco and thinks to himself "I know that bird is hiding in a dry place and I am going to find it!" He starts running towards the call and as he gets closer he sees that it is not a bird at all, but me imitating El Guaco. I was just a girl, muddy, with no shoes, playing in the rain... (Mojada 52-53)

Las creencias mencionadas se relacionan, como en Chavez y el *Oedipus* de Alfaro, con "the old ways". En esa clasificación cabe, por ejemplo, el conocimiento en tanto curandera de las hierbas que tiene Medea, algo que heredó y aprendió de Tita, su nodriza latina. Si en *Oedipus el rey* el sistema, las costumbres, lo sagrado está completamente instalado en el entorno marginal californiano, en *Mojada* a ello se une la nostalgia por el pasado y por la tierra abandonada, de modo que "the old ways" están más bien en el país de origen y en su pasado: "we are of the past, the old country. It's not here" (*Mojada* 26), dice Medea. Seguidamente, la heroína trágica relaciona el "aquí" con la cabeza, al señalarse el cerebro con un dedo, y luego indica otro aquí donde estaría ese país, ese pasado del que habla: "It's here (she touches her heart)" (*Mojada* 27). Medea hace coincidir –entonces, el espacio cronotópico al que ella pertenece con los afectos, con el corazón –es decir, con lo timótico, de una forma muy semejante a como Sergio Blanco define e interioriza lo geográfico en su concepto de *Tebas Land*: "un lugar en donde las cosas nunca son muy claras", ese que "todos tenemos como Edipo, una Tebas un tanto

ambigua. Un poco confusa y oscura. (...) Una especie de zona o territorio incomprensible” (Blanco 100).

Las polaridades entre los sexos son fundamentales en la obra. Hay un espacio de lo femenino que se relaciona con lo doméstico, lo ancestral, las costumbres, lo mexicano, lo latino, lo maternal, lo mesoamericano, el erotismo y la pasión que se opone a lo masculino (lo cual va más allá del sexo biológico en la obra) encarnado en la pieza por Jasón y su adaptabilidad al nuevo entorno social, así como por su jefa Armida que representa a la mujer mexicana que se ha abierto espacio en los negocios dentro de los Estados Unidos. Armida es, en esta obra, Creúsa y Creón al mismo tiempo. Es la dueña de la casa en que vive Medea; es la dueña de la empresa para la que Medea cose y trabaja en negro por no tener papeles ni legalidad. La búsqueda de mejoría económica y social en Alfaro se vincula directamente con el hecho de que Jasón es un indocumentado, por lo que casarse con Armida le daría la legalidad que él necesita. Con ello, Acan obtendría esa misma legalidad al irse a vivir con Jasón y Armida. A la Medea chicana la desconcierta, además, el modo en que la jefa de su marido se ha ido ganando a su hijo con regalos y con visitas a su casa sin que ella esté al tanto. Medea es, por tanto, amenazada por Armida con la deportación, con la denuncia policial por trabajar ilegalmente, con la cárcel, con perder a su hijo por ser una inmigrante sin papeles. Armida pone todo el sistema judicial al servicio de dejar a Medea sin todo lo que ama, es decir, su esposo, su hijo e incluso Tita:

ARMIDA: Young lady, I am going to take you to court and make a case for why the child should not be allowed to stay with someone who has been living in the country illegally, when his father, recently married, is already working on obtaining the boy's citizenship. And let's not forget that you have been working without papers in a sweatshop you made in your house without the landlord's permission.

MEDEA: You will invent anything.

ARMIDA: I didn't create the laws of this country, I just use them for negotiation. By the way, I am taking the old lady. (Mojada 81)

Como sucede con la figura de Aquiles, lo femenino (en el sentido ideológico y no simplemente biológico) se limita al espacio del gineceo, de la casa, de los atuendos y los vestidos, de la cocina, de lo débil, de los afectos, de la degeneración. La decisión de permanecer en casa y no salir en Medea es un acto personal, elegido por ella, del mismo modo que el Aquiles barroco decide no salir de la corte o el alcázar; es decir, se limita al espacio marcado socialmente como femenino. En ambos casos los personajes huyen de un afuera, cada uno por diversas razones. De ahí que esta Medea sea una gran costurera a la par que una gran hechicera. Conoce el arte de coser y de los vestidos como nadie (para lo cual tiene un gran talento) y también conoce las hierbas de su patio y del monte, sus beneficios y sus perjuicios. Lo femenino tiene que ver con la vuelta atrás (lo cual en el emigrante se suele relacionar con el fracaso), con volver a Michoacán a ejercer de

“puta”, como propone Tita, opuesta a la idea de la mujer como ama de casa que da Jasón (*Mojada* 10 y 35).

El carácter narrativo que se constata en piezas como *Oedipus el rey* de Luis Alfaro, la *Ilíada* de Guillem Clua, la *Medea sueña Corinto* de Abelardo Estorino, *Tebas Land* de Sergio Blanco (entre otras piezas) también puede constatarse en *Mojada*, esencialmente en el personaje de Tita. Uno de esos momentos (podría decirse que el fundamental en toda la obra) es el recuento del cruce de la frontera entre México y Estados Unidos. La nave Argo se convierte en territorio mexicano-chicano en un camión cerrado de los narcos que va lleno de mexicanos con el objetivo de cruzar la frontera hacia territorio estadounidense. Esta se da a partir de una reconstrucción de los hechos en que lo narrado termina siendo diálogo, representación. Como la Medea de Estorino, Tita –a través de un monólogo que termina convirtiéndose en diálogo y representación– cuenta, vívido, el pasado: uno que no ha terminado de pasar y pervive en los traumas de una Medea violada por uno de los soldados sin que Jasón, con una pistola en la cabeza, pudiera hacer nada sin arriesgar aún más su vida. Otro ejemplo de este tipo de escenas en que narración y representación se funden es cuando, en la fiesta en casa de Medea a la que está invitada Armida, Medea recuerda y revive el modo en que Jasón y ella se enamoraron, momento en que de lo narrativo se salta al diálogo y al Guaco como elemento tímico y simbólico tanto visual como musical entre Jasón y Medea (*Mojada* 53-54).

Medea encarna, de un modo absoluto y extremo, la negación a la asimilación y adaptación a la nueva cultura en la que está obligada a vivir. Se niega a hablar el idioma, a salir a la calle, a trabajar en la calle, a pasear. Se encierra literalmente²⁷⁹ como modo de rechazo y protesta ante una sociedad y sus adelantos tecnológicos. Mientras Jasón está hablando todo el tiempo con su móvil²⁸⁰, Medea aparece aferrada a su máquina de coser. Mientras Jasón habla inglés todo el tiempo y obliga a su hijo a lo mismo, Medea comienza la obra hablando en náhuatl y así la termina. Si la sociedad la empuja a ir hacia un futuro que le desagrada, ella va hacia lo ancestral, lo antiguo, lo sagrado inexplicable. Presentar el paso de Michoacán a Santa Monica permite que se exponga la oposición entre México y Estados Unidos, pero también se observa la mezcla de costumbres y la convivencia entre culturas. A la mimetización de Jasón dentro del nuevo entorno sociocultural, Medea opone su condición de inadaptada. Esa no mimetización en tanto inadaptadas en la obra se relaciona con figuras femeninas (no con todas, esencialmente con Medea y con Tita, pero en gran medida también con Josefina²⁸¹). Son ellas, las mujeres marcadas dentro del ámbito tradicional femenino (de lo cual se sale Armida, que se ubica en el espacio tradicional masculino), las que toman distancia, las que van en

²⁷⁹ Medea en Alfaro, luego de un año en California, se resiste a salir de casa, ni siquiera a un almuerzo familiar de fin de semana en la playa.

²⁸⁰ Desde que Jasón aparece en escena, lo hace como un hombre de negocios hablando con mucha frecuencia por el celular. Este uso de la tecnología y las oposiciones con Medea que se dan en la obra de Alfaro podrían tener un paralelo en los elementos tecnológicos utilizados en *Tebas Land* en donde, además, el encierro es otro elemento importante.

²⁸¹ Josefina, la vendedora de pan dulce, aunque trabaja en la calle y sale a diario a tratar de ganarse la vida dentro de la sociedad en que ahora vive, al recordar con Medea y Tita su vida en México, a través de la memoria evidencia que su esencia femenina la define como una inadaptada de corazón, que sale todos los días a trabajar porque la necesidad la obliga. Nótese que, además, lo que vende es típico de su tierra de origen.

retirada, las que se niegan a todo tipo de militancia o captura, mucho más en el caso extremo de Medea. Son ellas las que no siguen las reglas. También, como Aquiles, Tita propone simplemente no hacer nada. Jasón, por el contrario, insiste y hace gala frecuentemente de seguir las reglas y parece muy bien adaptado a las nuevas condiciones de trabajo y de vida, además de que busca americanizar a su hijo, porque ve en ello la forma adecuada para triunfar en su nuevo mundo.

Tanto el Eros como la pasión en la obra se ubican del lado femenino y doméstico, como sucede con el Aquiles barroco y del mismo modo que Martín es feminizado por el padre en la cocina, tal y como se cuenta en *Tebas Land*. Tita, Josefina y Medea hablan de juegos sexuales, de chistes, de los hombres, del placer en el patio de la casa (*Mojada* 26-29). El Eros, nuevamente, viene a tener el sentido de lo no intercambiable, de lo que no se compra con dinero. Del tipo de relación de intercambio y de equivalencia es ejemplo Jasón con Armida, con la cual se casa por un asunto de mimetismo, de legalización de documentos del cual se aprovecha Armida para estar con Jasón. De este modo también en la obra chicana de Alfaro se mantiene a Medea como ejemplo de un Eros en el que es imposible cualquier tipo de equivalencia o mimetización, como se ve en Eurípides; mientras que Jasón y Armida (la nueva Creúsa en versión mexicano-americana) encarnan lo vendible, lo que puede ser comprado, lo intercambiable, el mundo de los negocios y las equivalencias.

Lo que mata la Medea chicana en su hijo es la transformación de este no solo en su padre, sino su mimetización en la nueva sociedad. Acan va de cantar junto a su madre

los versos en náhuatl a pedirle a su madre que hable en inglés y a negarse a decir con ella el poema. Esa negación del lenguaje ancestral despierta en Medea a la diosa mesoamericana que ella encarna como salvaguarda de un orden desconocido. La sangre se expande por la escena: Medea mata a su hijo con un machete y no con una espada o un cuchillo –un machete que estaba cerca de la mata de plátano. Del lenguaje articulado, del náhuatl, el español y el inglés, Medea pasa al lenguaje del amor que, a estas alturas, ya es también el lenguaje de la muerte; es aullido. Más que lenguaje es sonido, grito. Medea se transforma esta vez en Guaco y se vuelve del barrio al espacio natural, al bosque, a la selva, al entorno timótico. Lo que era símbolo del amor en la pareja ahora es también signo de muerte y más: es Medea convertida en ese signo, conjugando en el fuerte sonido de sus alas al volar la violencia y el deseo.

Además del Guaco, se pueden encontrar formas de lo timótico en la pieza de Alfaro que dialogan con otras obras del presente estudio. Un ejemplo de ello es la referencia al corazón, su representación y su fusión con el artefacto. El corazón como representación de lo timótico relaciona a las tres figuras mitológicas trabajadas en la presente investigación. Por ejemplo, en el cuadro de Pedro Pablo Rubens sobre Aquiles en la corte de Licomedes²⁸², hay algunos elementos que no aparecen en el boceto previo de la versión final. Entre esos elementos se pueden mencionar la máscara que tiene corrida a un lado la escultura de la izquierda, las dos cornucopias colocadas en el marco

²⁸² Se trata del cuadro *Aquiles descubierto entre las hijas de Licomedes* (1630-35), que forma parte de la serie de obras que el pintor barroco realizó sobre la vida de Aquiles. Para más información, véase Lammertse y Vergara 85-92.

de base, el escudo con gorgona de la Atenea de la derecha, la otra gorgona en el pecho de Atenea, la lanza de la diosa hija de Zeus y el pequeño corazón en llamas en el centro inferior de la representación. La mayoría de estos elementos se pueden relacionar con el exceso (gorgona y cornucopia), lo performático (la máscara), la mezcla de lo femenino y lo masculino (Atenea)²⁸³, la fusión entre naturaleza y artificio (cornucopias y corazón pintado), así como la representación de las pasiones humanas (corazón en llamas). Todos estos elementos se relacionan con muchas de las puestas en escena que en este estudio se analizan, al igual que con el modo en que estas fusionan lo dramático con lo timótico. El encuadre arquitectónico de la pintura de Rubens es, de hecho, muy escenográfico. Ese corazón en llamas es un lugar común dentro de muchas estas obras, desde Homero hasta la versión chicana de Medea que aquí se analiza. El diálogo de personajes homéricos como Héctor y Odiseo con su *thymós* que luego reaparece en la lírica griega en los versos timóticos de Arquíloco²⁸⁴, se encuentra también en los debates de la Medea de

²⁸³ En el análisis sobre la *Ilíada* y Aquiles se ha mencionado ya cómo algunas diosas como Atenea se transforman en guerreros para manipular al enemigo o para arengar a los griegos. Atenea, además, dentro de sus atributos, tiene tanto el tejido como el casco: es diosa de la sabiduría, guerrera y virgen. Es una mezcla clara, desde Homero, de lo femenino y masculino dentro del plano divino.

²⁸⁴ El poema de Arquíloco, desde la lírica arcaica, retoma el motivo del diálogo del héroe con su *thymós* diciendo: “Corazón, corazón de irremediables penas agitado, / ¡álzate! Rechaza a los enemigos oponiéndoles / el pecho, y en las emboscadas traidoras sostente / con firmeza. Y ni, al vencer, demasiado te ufanes, / ni, vencido, te desplomes a sollozar en casa. / En las alegrías alégrate y en los pesares gime / sin excesos. Advierte el vaivén del destino humano.” Como puede verse, el original griego comienza diciendo “corazón, corazón”, utilizando como vocativo en el diálogo al sustantivo *thymós*: “θυμέ, θύμ’ ἀμηχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε, / ἄνα δέ, δυσμενέων δ’ ἀλέξου προσβαλῶν ἐναντίον / στέρνον, ἐν δοκοῖσιν ἐχθρῶν πλησίον κατασταθεῖς / ἀσφαλῶς· καὶ μήτε νικῶν ἀμφοδὴν ἀγάλλω / μηδὲ νικηθεῖς ἐν οἴκῳ καταπεσῶν ὀδύρεο. / ἀλλὰ χαρτοῖσιν τε χαῖρε καὶ κακοῖσιν ἀσχάλα / μὴ λίην· γίνωσκε δ’ οἷος ῥυσμὸς ἀνθρώπου ἔχει” (Rodríguez Adrados 96). El dramaturgo y escritor cubano Antón Arrufat en su versión de *Los siete contra Tebas* a partir de la obra homónima de Esquilo introduce una versión personal de estos versos de Arquíloco: “Corazón, mi corazón, si te confunde el laberinto / de las armas, los alaridos, el golpe de los dardos, / levántate y resiste. Ofrece al adversario un pecho / firme. No te alegre el éxito demasiado

Eurípides y de Séneca (como pudo verse al analizar estas piezas) y se relaciona con este corazón en llamas que utiliza como símbolo Rubens dentro de su cuadro. Pero el corazón mismo como objeto, motivo y alusión a lo tímótico desde su forma y su visualidad (semejante a como aparece en el cuadro de Rubens y no solo en la retórica teatral) también se percibe en algunas de estas obras de tema mítico. Tito, por ejemplo, tiene un lunar de nacimiento que parece un tatuaje en forma de corazón en la obra *Señora de la pinta* de Law Chavez. Este corazoncito rosado que Gringo pensaba en un principio que era un tatuaje encarna por tanto la ambigüedad y la fusión entre el artificio y lo natural²⁸⁵, además de que es un elemento fundamental en la trama para la anagnórisis de Gringo (que es el Edipo en versión chicano-homoerótica de la pieza de Chavez). Yvonne, la madre de Tito, explica que “her baby had a big red birthmark all over the side of his face, (Gringo turns away. Yvonne endearingly draws a little heart on her chest with her finger.) but mi Tito only had a little pink on his chest” (*Señora* 41). Se trata, según explica Josefina, de “a birthmark shaped like a heart right over his real heart. When he was nervous or scared it looked like it was beating. It was so cute to look at” (*Señora* 62). Una marca expresa en forma de corazón sobre la piel que cubría el

si vences. / Regresa simple. Uno no vale más por ese instante / en que decide, un poco aturdido, morir por los otros” (Arrufat 64-65). El uso del diálogo tímótico como recurso dramático en la obra de Arrufat reitera y confirma su performatividad y su naturaleza escénica.

²⁸⁵ Josefina, al explicarle a Gringo la forma en que descubrieron que el lunar de Tito parecía un corazón sobre su corazón, lo compara con la forma artificial de un tatuaje, que era lo mismo que pensaba Gringo sobre la marca de su amante: “it was a pretty pink heart on his chest. Tito was only wearing a diaper when he ran out into the crossroads the day that the tecato saved him. Nobody ever noticed it before, we just saw a pink shape, but Tecato showed us. Tito was scared so it looked like it was beating. It was so cute like a little tattoo” (*Señora* 62).

verdadero corazón, una máscara como marca de nacimiento que latía al mismo ritmo del de su sangre. Este elemento, especie de máscara timótica sobre el pecho de Tito, subraya en la obra el tema de los afectos; lo visualiza con mayor fuerza. Por tanto, la representación de lo timótico (que en muchas de estas piezas usa el espacio escénico y de la acción para interiorizarlo hasta conceptualizar lo que, por ejemplo, Sergio Blanco, llama “Tebas Land”) también muestra una línea de desarrollo que va de lo interior a lo visual, en que el objeto y la pintura se funden con la esencia natural de la existencia, como sucede con el corazón del cuadro de Rubens o con el lunar rosa en forma de corazón en el pecho de Tito. En estas diversas representaciones y expresiones de lo timótico (entre lo visual y lo interiorizado) se encauza también la Medea chicana de Alfaro, quien dice que el territorio, la tierra abandonada, el pasado ancestral del que vienen está, no en la mente, sino en el corazón (*Mojada 27*). De esa forma, cuando Jasón le dice “your heart is mine always... She reaches for his hand and places it on her chest. When she does, the loud sound of a heart beating can be heard” (Alfaro 38). Plasticidad, ritmo e interiorización se unen en estas piezas para expresar lo timótico como eje esencial dentro de las motivaciones y el carácter de los personajes mitológicos trabajados. A su vez, tanto en Tito como en Aquiles y Medea, esta muestra de los afectos a partir del órgano o de su representación se mezclan con el disfraz, la máscara, el travestismo, lo erótico, lo doméstico, lo degenerado, lo femenino –es decir, con lo *queer* como forma abarcadora e integral de representación del deseo que escapa a todo aparato de captura.

Mojada encarna lo tímico e infrapolítico a través de la tendencia de Medea al espacio selvático e indomable, por medio de la conversión de Medea en Guaco (que es la encarnación expresa de su moralismo salvaje), en la difuminación de lo fronterizo y lo legal, en el cuestionamiento de las leyes que permiten la sumisión más que la realización personal, y en la mezcla de lenguas que desajusta lo temporal y mezcla lo ancestral con el presente. La Medea de Alfaro radicaliza su oposición a lo mimético y a lo intercambiable en un entorno moderno en que lo latino se fusiona y/u opone a lo estadounidense. Al verse en una situación límite a punto de perderlo todo (incluidos su hijo y su esposo) su tendencia natural tímica la lleva a la destrucción y a perderse para siempre entre la selva convertida en el pájaro símbolo de su odio y de su amor.

CHAPTER IV

EL EDIPO HISPANO ANTE EL TABÚ

4.1 El Edipo hispano entre el parricidio, el homoerotismo y el incesto

En su pieza satírica titulada *Edipo gay*, el dramaturgo cubano Carlos Fundora Hernández, al estilo de la comedia de Aristófanes, pero involucrando a personajes trágicos demasiado serios quizá de acuerdo a la tradición²⁸⁶, rompe la ilusión escénica introduciendo, desde el público, a Freud como personaje²⁸⁷. Obsesionado con los temas más reconocidos de sus obras (el complejo de Edipo, el erotismo en la niñez...) este Freud en clave de humor cubano, sin embargo, al terminar la obra y al resolverse todo el misterio del parentesco, comprende que todo su pensamiento, durante la puesta en escena, ha estado al servicio de un Edipo que, sin saberlo, había tenido sexo con su padre y se había enamorado de él, de ahí que esto aparezca como la razón principal por la que Freud decide marcharse:

Freud. (*Interrumpiendo.*) ¡Eh, un momento, un momento! (*Cesa de golpear la música.*) Me disculpan pero hay cosas que no me han quedado claras.

Es que el análisis científico no puede ir a la par de la forma en que se

²⁸⁶ Ha de aclararse que, aunque Aristóteles habla de que la comedia sirve para representar a los personajes menos heroicos, Hércules, por ejemplo (en calidad de glotón) es un personaje muy común en la comedia. Aristófanes, además, en *Ranas*, introduce como personajes a Dioniso, Eurípides y Esquilo; y en *Nubes* a Sócrates, por solo citar algunos de los casos más conocidos. La versión de Carlos Fundora sobre el viaje de los argonautas también está escrita en clave de comedia.

²⁸⁷ Algo que puede ser equivalente a lo que hace Aristófanes con Sócrates, Esquilo y Eurípides. Que Freud esté sentado en el público permite la continua ruptura de la ilusión escénica, algo que también caracterizó a la comedia aristofánica.

desencadenaron los hechos aquí. Si consideramos que el comportamiento de Edipo responde a condicionantes sociales y la relación que establece con su padre Layo es el resultado de factores fundamentalmente psíquicos, entonces se comprenden esos niveles de identificación que implican una afectividad que en última instancia incide en que ellos se compenetren y... (*Reflexiona.*) Pero... ¡si son maricones! (*Abandona la sala mientras repite una y otra vez la frase.*) ¡Son maricones! ¡Maricones!

(Fundora 100)

Tal pareciera que el Freud de Fundora da la razón al psicoanalista argentino Jorge Nico Reitter cuando asegura que “el psicoanálisis tal como se lo practica se lleva mal con las sexualidades que no responden a la normatividad heterosexual” (Reitter) y que “el psicoanálisis tal como se lo transmite queda, en algunas de sus conceptualizaciones centrales, del lado de los dispositivos de regulación de la heterosexualidad obligatoria” (Reitter). En medio de la pieza cómica y de la relación homosexual entre un padre y un hijo, Freud decide marcharse porque pareciera que “esa no es una categoría del psicoanálisis” (Reitter)²⁸⁸.

Reitter pone como ejemplo el libro de Freud *Three Essays on the Theory of Sexuality* para mostrar cómo “el psicoanálisis arrastr[a] hasta el día de hoy un lastre de

²⁸⁸ Al respecto, el psicoanalista agrega que “respecto de lo gay mi impresión es que el psicoanálisis suele situarse en una de dos posiciones (¡a veces el mismo analista sostiene las dos!): o la ‘homosexualidad’ es una patología, o no es tema. Y aunque estoy de acuerdo que gay, u ‘homosexual’ no son categorías del psicoanálisis, creo que hay una especificidad de la experiencia gay” (Reitter).

heteronormatividad que lo pone, en este sentido, por debajo de su potencial” (Reitter). El planteo falocéntrico del psicoanálisis deja ver que los homosexuales “son enfermos, que no alcanzaron la sexualidad madura y genital”, además “los deja del lado de la perversión o de las soluciones ‘poco felices’ del complejo de Edipo”, según Reitter.

En 1913 en el prólogo a su obra *Tótem y tabú*, Sigmund Freud afirma que “el tabú en verdad sigue existiendo entre nosotros; aunque en versión negativa y dirigido a contenidos diferentes” y este “no es otra cosa, por su naturaleza psicológica, que el ‘imperativo categórico’ de Kant, que pretende regir de una manera compulsiva y desautoriza cualquier motivación consciente” (*Tótem y tabú* 8). Desde tiempos ancestrales, el tabú se relaciona con “una serie de limitaciones a que estos pueblos primitivos se someten; esto o aquello se prohíbe, no sabemos por qué, y ni se les ocurre preguntarlo, sino que se someten a ello como a una cosa obvia, convencidos de que una violación se castigaría solo con la máxima severidad” (*Tótem y tabú* 30). Desde el mismo Freud se puede leer el hecho homoerótico desde una perspectiva más amplia. Como explica Henry Abelove, el psicoanalista austriaco no quiso nunca tratar la homosexualidad como patología por considerarla común a lo largo de la historia de la Humanidad, pues para Freud estaba claro que “homosexuality is not advantage. That it is also not illness. That it should neither be prosecuted as a crime nor regarded as a disgrace. That no homosexual need be treated psychoanalytically unless he also, and

quite incidentally, happened to be neurotic” (382)²⁸⁹. Por tanto, para Freud la homosexualidad no es una patología ni una enfermedad, aunque después de él los psicoanalistas americanos hayan presentado ambiguamente la homosexualidad como una enfermedad (Robinson 92; Domenici y Lesser 2-3). Paul Robinson, además, interpreta que en Freud la homosexualidad solo se vuelve patológica cuando es reprimida (92), de ahí que “the person who acted on his homosexual impulses was in theory immune to neurosis, whereas those impulse became dangerous precisely when they were driven into the unconscious” (92-93). Por lo tanto, Robinson se refiere al deseo homoerótico como impulso humano en Freud que, de ser reprimido, conlleva una serie de consecuencias. Se trata, por consiguiente, del intento opresivo de control y de administración de lo tímido de acuerdo a las normas sociales impuestas y no a la naturaleza humana. Robinson agrega que “the best known instance of the phenomenon Freud’s theory of paranoia, worked out in the essay Schreber’s memoirs, where paranoia is said to be caused repressed homosexual desire” (93). Precisamente el presente estudio persigue ver los modos en que ese deseo ha sido reprimido y liberado, además de las consecuencias de su marginación y negación sociales. El carácter de lo homoerótico de estar más allá de lo comunitario lo hace pertenecer al espacio de lo infrapolítico. Con respecto al

²⁸⁹ Al respecto, también Thomas Domenici y Ronnie C. Lesser explican que “Freud introduced the Oedipal Complex as the universal structure-building event, conceptualizing both heterosexuality and homosexuality as by-products of the identificatory process. While viewing sexuality as decisively influenced by familial configurations interrelations refuted essentialism, Freud’s universalizing of the Oedipal Complex meant rejecting the historicity of sexual practices and categories. Homosexuality was no longer seen as neurological/genetic degeneracy, but was now viewed as oedipally structured and as fixed as an identity as heterosexuality” (2).

psicoanálisis y a lo homoerótico, Freud nunca fue partidario de la división insalvable entre heterosexuales y homosexuales y se opuso a la idea de que esas clasificaciones implicaran que no había comunicación, fusión y zonas difusas entre ellas²⁹⁰.

Es entonces donde entran muchas de las piezas que en este capítulo se analizan. Dichas obras persiguen ir más allá de esos límites del psicoanálisis tradicional y se orientan más por lecturas de lo freudiano en que lo homoerótico es parte de una estructura edípica (Domenici y Lesser 2): tratan a veces de exponer el tabú o de debatir la experiencia gay en su especificidad (Reitter). No solo debaten, desde nuevas aristas el tabú²⁹¹ del incesto, sino que exploran las posibilidades del personaje mítico desde una perspectiva homoerótica. En la línea del análisis y la exposición del incesto están, por ejemplo, *Edipo rey* de Sófocles, *No hay resistencia a los hados* de Alejandro Arboreda, el ballet *Edipo rey* de Jorge Lefebvre, la película *Edipo alcalde* de Jorge Alí Triana con guion de Gabriel García Márquez y *Oedipus el rey* de Luis Alfaro. Estas obras analizan el incesto de un modo cada vez más expreso y directo. Ello evidencia el interés de los autores por comprender comportamientos humanos que van más allá de lo aceptado socialmente, que rompe de forma radical el concepto comunitario desde su propia

²⁹⁰ Desde esa postura freudiana, los personajes de Martín (de Sergio Blanco) y de Gringo (de Law Chávez) evidencian la fluidez de su sexualidad, pues Martín habla de su madre con una devoción edípica al mismo tiempo que tiene cierta complicidad erótica con S; y Gringo es amante primero de Tito en la cárcel y de luego de la madre de Tito.

²⁹¹ Freud explica el origen del término: “El significado del tabú se nos explicita siguiendo dos direcciones contrapuestas. Por una parte, nos dice ‘sagrado’, ‘santificado’, y, por otra, ‘ominoso’, ‘peligroso’, ‘prohibido’, ‘impuro’. Lo opuesto al tabú se llama en lengua polinesia ‘noa’: lo acostumbrado, lo asequible a todos. Así, adhiere al tabú algo como el concepto de una reserva; el tabú se expresa también esencialmente en prohibiciones y limitaciones” (*Tótem y tabú* 27).

génesis. En el caso de Sófocles, el autor plantea el tabú como algo ya sucedido, como parte del pasado del personaje, pues la obra del dramaturgo griego inicia su acción con un Edipo siendo ya rey de Tebas, con hijos nacidos de Yocasta, su esposa y madre. Sófocles, de este modo y siguiendo la tradición clásica de comenzar *in medias res*, evita la representación de la muerte de Layo y de la relación sexual con Yocasta²⁹². Todo ello queda como aludido y ya llevado a cabo. Arboreda introduce en la tradición hispana un procedimiento que llega hasta nuestros días: presentar en presente las acciones que son pasado en Sófocles (en esencial el enfrentamiento con la Esfinge, la muerte de Layo y el posible matrimonio con Yocasta). Pero Arboreda evita que el incesto llegue a tener lugar: detiene el casamiento justo en el momento en que va a consumarse y –a la manera de la comedia de la época– concluye la obra con una boda doble, pues evita que Edipo se case con su madre, aunque termina casándose con su tía. Arboreda, por otra parte, introduce el asunto del afecto inconsciente entre Edipo, Layo y Yocasta desde que se ven por primera vez, sin que los personajes puedan explicarse de dónde surge dicho cariño, aparentemente inexplicable. Este elemento tímótico que ayuda a reforzar la ironía trágica en la pieza del Siglo de Oro, y mucho más en las contemporáneas (Lefebvre, Alí Triana y

²⁹² El parricidio y el incesto son los dos tabúes fundamentales mencionados por Freud y conectados a la veneración del tótem. Freud utiliza a Edipo como referente de ambos: “El primer resultado de nuestra sustitución es muy asombroso. Si el animal totémico es el padre, los dos principales mandamientos del totemismo, los dos preceptos-tabú que constituyen su núcleo, el de no matar al tótem y no usar sexualmente a ninguna mujer que pertenezca a él, coinciden por su contenido con los dos crímenes de Edipo, quien mató a su padre y tomó por mujer a su madre, y con los dos deseos primordiales del niño, cuya represión insuficiente o cuyo nuevo despertar constituye quizás el núcleo de todas las psiconeurosis” (*Tótem y tabú* 134).

Alfaro), es llevado hasta las últimas consecuencias en los tres autores previamente mencionados.

El ballet de Lefebre, la película de Alí Triana y la obra teatral de Alfaro exponen al espectador a presenciar el momento del asesinato del padre y el incesto de forma directa y muy realista en el escenario o la pantalla. Lefebre, desde la sensualidad que puede permitir la danza en tanto técnica, presenta la cama nupcial en el escenario, así como a los personajes teniendo una relación sexual coreografiada en la habitación real. Desde el ballet, por tanto, el espectador tiene acceso al interior del palacio, cosa que no sucede en Sófocles. Algo semejante se tiene en la película: la lente de la cámara se pasea por las habitaciones y estancias del Layo colombiano en una finca de la selva americana. Los personajes tienen una muy intensa relación sexual. El espectador, por tanto, presencia desde su butaca la puesta en escena del incesto; de ahí que la ironía trágica y el tabú coincidan en la acción, se entremezclen, tengan lugar al mismo tiempo (algo que Sófocles y Arboreda evitaron). En *Oedipus el rey* Alfaro realiza el mismo procedimiento de representación del incesto en escena, pero en su caso no se trata de una grabación que está viendo el espectador, sino que el incesto, por las características propias del teatro, está teniendo lugar en el instante mismo en que se está viendo. Vale la pena preguntarse el porqué de la insistencia de coreógrafos, dramaturgos y cineastas en el tema del incesto, al extremo de representarlo cada vez de forma más directa, explícita y gráfica ante el espectador. Sin dudas se trata de un interés por exponer al receptor a un problema que pervive en la sociedad actual. Se trata de un tabú –al que se suma también

el parricidio— que se sigue viendo, en general, como algo inadecuado, inmoral, inaceptable. En calidad de tabú social, es difícil encontrar una explicación convincente del surgimiento de los mismos, así como de la base legal que ellos tienen. Los especialistas hablan de razones políticas, económicas y genéticas que se remontan a las comunidades más antiguas de la humanidad²⁹³. Freud agrega que “las restricciones de tabú son algo diverso de las prohibiciones religiosas o morales (...) [pues] prohíben desde ellas mismas” (*Tótem y tabú* 27). Así entonces, “las prohibiciones de tabú carecen de toda fundamentación; son de origen desconocido; incomprensibles para nosotros, parecen cosa natural a todos aquellos que están bajo su imperio” (*Tótem y tabú* 27). Es “el código legal no escrito más antiguo de la humanidad” (*Tótem y tabú* 27) que se venga a sí mismo (*Tótem y tabú* 29) y es inclusive “más antiguo que los dioses” (*Tótem y tabú* 27). Lo cierto es que los autores analizados insisten en presentar, desde el mito, un problema que sigue vivo en nuestras sociedades y que no ha tenido hasta hoy una explicación o una solución definitiva. Las preguntas a las que nos lanzan estas obras como especie de abismos infranqueables son, todavía hoy: ¿por qué se les considera tabú? Parecemos convencidos casi todos de que casarse con el padre o la madre está mal. No es moral ni éticamente aceptable, pero es algo que no cuestionamos; se da por

²⁹³ Para el Dr. Luis de la Barreda Solórzano, profesor de derecho en la UNAM, “el origen del tabú ha sido objeto de diversas explicaciones. Una de ellas señala que la exogamia —la unión entre individuos de diferentes familias o clanes— fue un buen modo de asegurar la paz entre los grupos, pues favorecía las alianzas. Otra indica que las especies que se reproducen sexualmente no pueden darse el lujo de perder una gran cantidad de variación genética, por lo que entre los animales mayores y de crianza más lenta, se generaron mecanismos para evitar la cruce interna” (De la Barreda Solórzano).

establecido²⁹⁴. Estas obras y la realidad diaria nos obligan a preguntar otra vez ¿por qué está mal? No todo está dicho sobre el tema ni siquiera en el entorno legal: el Dr. Luis de Barreda Solórzano, profesor de Derecho en la Universidad Nacional Autónoma de México, explica que:

por mucho que nos repugne la cópula incestuosa, la pregunta es si el Estado está legitimado para prohibir, castigando con la más severa de las sanciones –la prisión–, el coito entre mayores de edad con capacidad psíquica de comprender el significado de su conducta. Podría argüirse que se trata de proteger a los posibles descendientes, pero entonces el contraargumento sería que lo que debe prohibirse en la ley es la procreación, no la unión o la cópula de la pareja. Y aun si ésta tuviera hijos, es dudoso que encarcelar a los padres sea la respuesta estatal más adecuada. (De la Barreda Solórzano)

Al revisar las noticias, uno se da cuenta de que el tema del incesto es mucho más complejo y actual de lo que pareciera. Efectivamente, tal y como se ve en la obra de Arboreda y en la de Alfaro, muchas veces las personas que son padres e hijos y se encuentran, por ejemplo, después de 18 años, no saben qué hacer con todo ese afecto acumulado, reprimido. Y se suele encauzar, en algunos casos, en relaciones sexuales.

²⁹⁴ Luis de la Barreda Solórzano explica que “mucha gente ni siquiera se ha preguntado nunca el porqué de la prohibición: se ve como natural que no deba haber relación erótica del padre o la madre con la hija o el hijo ni de los hermanos entre sí. La idea de que esos familiares formen una pareja sentimental y erótica, permanente o fugazmente, nos horroriza, sin que nos preguntemos el origen de ese horror. El tema ha sido de interés sobre todo para los académicos” (De la Barreda Solórzano).

Las propias leyes sobre el incesto son irregulares de un país a otro, o dentro de los estados de un mismo país. En algunas ciudades y países hay manifestaciones y organizaciones a favor de la legalización de dicho tipo de relación. En la actualidad se utiliza el término de “Atracción Sexual Genéticas” (GSA, por sus siglas en inglés) para referirse a este tipo de relaciones²⁹⁵. El incesto y el complejo de Edipo siguen siendo temas de una actualidad aplastante. Por el estigma social que estos comportamientos han tenido por milenios es muy difícil hablar de cantidad de casos y estadísticas, ya que se sigue considerando como un delito y, aunque tenga lugar, las personas suelen ocultarlo o no darlo a conocer, por vergüenza o por miedo a las consecuencias legales²⁹⁶.

Alfonso Martínez Taboas, psicólogo clínico y catedrático de la Universidad Carlos Albizu, en el Viejo San Juan, Puerto Rico, habla de un caso de un hombre y su hija que tuvieron una relación, siendo ambos adultos, que duró hasta que el padre murió. Sobre el estado de la paciente, explica que:

vino a hacerse una evaluación psicológica y, cuando empiezo a recoger información sobre su sexualidad, ella trajo esa información de que tuvo con su padre una relación de pareja de unos 10 años. Me dijo que fue una

²⁹⁵ Lucía Aisicoff explica que “el concepto de GSA se usa para amparar casos de familiares que se sienten atraídos el uno por el otro al conocerse de adultos” y pone como ejemplo a “Mónica y Caleb. Ella lo dio en adopción cuando era un bebé, él la buscó por *Facebook* al cumplir 18 años, se reencontraron y ambos aseguran que sintieron ‘amor a primera vista’” (Aisicoff).

²⁹⁶ En el caso de Puerto Rico, por ejemplo, “no hay nada de estudios sobre esto, más allá de estadísticas de cuántos casos hay a nivel legal”, señaló Martínez González. ‘Es difícil encontrar una muestra para investigar. La mayoría de los estudios son con personas identificadas como ofensores sexuales y es una muestra bien sesgada. Lo ideal sería usar gente que se autodenomine como que ha cometido incesto y es bien difícil que alguien lo admita, por sus repercusiones legales’. En el caso de Puerto Rico, puede conllevar una pena de 50 años de prisión” (Tellado Domenech).

experiencia bella, trascendental, que él nunca le hizo daño y que no lo decía a nadie porque la gente no entendería. Había sido un secreto entre ellos. En la evaluación ella salió bien, normal. (Tellado Domenech)

Otra vertiente del tratamiento del tabú edípico es el homoerotismo, si lo entendemos tal y como se presenta en la pieza *Señora de la Pinta* de Law Chavez y como se aclara al inicio de este epígrafe al hablar del lugar que tiene el signo homo todavía hoy en las prácticas psicoanalistas más tradicionales. En Chavez la relación homoerótica, como expone Rankine, “with the son of his lover is the taboo that makes Gringo Oedipus-like” (Rankine y Banks 686). Aunque en la entrevista de Patrice Rankine a Daniel Banks (el director de la puesta de la obra de Chavez), estos se refieren no solo a que Gringo tenga sexo con un hombre sino que este hombre sea el hijo de la mujer de la que luego se enamora, por lo que se viene a convertir en el padrastro de su ex amante. Con Gringo, en comparación con Edipo, el asunto se suaviza (por la parte de no tener sexo con su madre ni de matar al padre), pero se complejiza al ser el amante de la persona que también mata. Gringo es el amante y el asesino de una misma persona.

Además de la obra de Chavez, en esta vertiente también está *Tebas Land* de Sergio Blanco²⁹⁷. En ella Martín, el parricida, crea una relación ambigua con el escritor-personaje S. Hay cierto flirteo entre ambos que va en aumento, con referencias sexuales

²⁹⁷ Con respecto a la figura de Edipo, aunque no se analiza fuera de este epígrafe, merece la pena mencionar la obra *Edipo Gay* del venezolano Carlos Omobono, que obtuvo primera mención especial en el Concurso Literario de la Casa de la Cultura de Maracay en septiembre de 1986 y fue publicada en 1999 por la Editorial Fundarte. He decidido trabajarla en este epígrafe introductorio por el modo en que ilustra la relación entre la figura de Edipo y el homoerotismo, algo que sirve como referente y punto de partida para comprender piezas como la de Law Chavez.

cada vez más directas. Pero, además, Martín es un prostituto que se acostaba con hombres por dinero antes de entrar en la cárcel. Esa fue la razón por la cual su padre le llamó “puta” una y otra vez en la cocina de su casa, momento en el cual Martín decide matarlo. Es decir, el acto del parricidio en Blanco se vincula directamente con la condición homoerótica del personaje. Por otra parte, Martín tiene una relación idealizada con la madre fallecida, al extremo de considerar que ella lo amaba más que a su padre. Tanto en el flirteo con S como en el recuerdo de la madre, el deseo en Martín (al menos en la obra) queda reducido a lo idílico, potencial y contrasta con su previa actividad de prostitución.

La obra teatral *Edipo Gay* del venezolano Carlos Omobono propone una versión del mito griego en que la obra de Sófocles, como sucede en Blanco, se vuelve un tema frecuente en la conversación de los personajes. Con el mismo título que la comedia de Carlos Fundora, esta pieza, sin embargo, propone –en un tono más serio– una versión homoerótica de Edipo. Edoardo y Edipo, una pareja de jóvenes venezolanos, deciden contratar a una prostituta (Helena) para tener un hijo de ella. Ambos tienen sexo con la mujer para no saber quién es el padre. Edipo se va con su madre para Boston y no sabe nada más de Edoardo y el niño. Al regresar Edipo después de muchos años, Edoardo está con un joven adolescente. Edipo, confundido entre el afecto y los celos, a la primera oportunidad que tiene intenta seducir al supuesto joven amante de su ex pareja. Cuando Edipo y Edy están en el sofá a punto de tener relaciones sexuales, llega Edoardo y –sin inmutarse– le revela a ambos que son padre e hijo.

En la pieza venezolana se entremezclan incesto y homoerotismo. Edoardo presente, al conocer tan profundamente a Edipo, que este intentará seducir al adolescente que vivía ahora con él y al que Edipo creía su pareja, pues Edoardo le dijo que el niño de ambos había muerto. Como en la obra del Siglo de Oro de Arboreda, justo antes de que tenga lugar, Omobono evita el incesto. Pero también como en la obra del Siglo de Oro, en la de Alfaro, en la película de Alí Triana y de modo semejante al afecto que confiesan ciertas personas entrevistadas en las noticias por estar en una relación incestuosa con alguno de sus progenitores, Edy reconoce haber sentido, desde el principio, un afecto inexplicable hacia Edipo: “Siento una inexplicable atracción. Como si nos conociéramos de toda la vida. ¡Como si fuera parte de ti! Como si estuviera escrito este encuentro. Como si te perteneciera. Entonces no sé qué hacer” (Omobono 147)²⁹⁸. Ante el afecto inexplicable, Edy, semejante a los personajes de la comedia del Siglo de Oro, se pregunta “qué hago” (Omobono 149). El afecto que en Arboreda, Alí Triana y Alfaro se mezcla con la ironía trágica, en Omobono, además, se funde con el homoerotismo, pues los que están a punto de tener relaciones sexuales son un padre gay y un hijo gay.

Pero además, con respecto a la ironía trágica, Omobono, de manera cautelosa y estudiada, dosifica la información en la pieza de modo tal que tanto los personajes como el espectador sucumban y se sorprendan al descubrir el parentesco entre Edy y Edipo.

²⁹⁸ Edipo, además, dice a Edy: “eres abismal, sin embargo me subyuga el precipicio” (Omobono 145). Con respecto a los impulsos tímóticos y ante Edy, expresa: “Tampoco soy noble, ¿pero quién lo es ante las pasiones?” (Omobono 146) y, además, le dice: “déjate llevar (...) por tus deseos” (Omobono 147).

Puede haber una sospecha en el espectador, pero hay signos que despistan en la propia obra, como el beso en la boca de Edy a Edoardo (Omobono 96) y las muestras de afecto que hay entre ambos que nunca son del trato tradicional entre padre e hijo. Su ambigüedad llama constantemente a confusión. En esta pieza el único que conoce toda la verdad es Edoardo y con esa ventaja juega al dosificar la información tanto para Edipo como para Edy e incluso para el espectador. El cierre de la obra en que Edoardo dice a Edipo “así me imaginé que te encontraría un día, Edipo. ¡Entre las piernas de nuestro hijo!” (Omobono 151), devuelve todo el sentido a las referencias que se han hecho al mito griego a lo largo de la obra y hasta le da, por las maquinaciones de Edoardo, un tono irónico, subversivo y sarcástico al conjunto. El caso de la obra de Omobono, que no es analizado más extensamente en el desarrollo del capítulo, puede ser un buen ejemplo, sin embargo, de la fusión del homoerotismo y el incesto como los dos grandes tabúes de la historia de la humanidad abordados en las versiones del mito de Edipo que aquí se estudian.²⁹⁹

Al pasar los años, Edoardo ha aprendido con los golpes qué esperar de cada persona. Sabe lo que tienen de malo las represiones y sabe que su ex pareja Edipo es un

²⁹⁹ La obra de Omobono, además, es un buen ejemplo, junto a la pieza de Alfaro, la película de Alí Triana y la obra de Chavez, del entorno doméstico y de la adaptación del mito antiguo a una sociedad contemporánea latinoamericana. Omobono, además, usa diálogos muy directos. Los parlamentos, en general son entrecortados, y se prioriza la acción a la narración. La obra sucede en tres momentos diferentes en el tiempo: cuando Edoardo propone a Edipo y a Helena (la prostituta) tener un hijo; cuando Helena está embarazada y Edipo cree estar enamorado de ella; y el último, cuando Edipo regresa de Estados Unidos con una vida destruida e intenta reconquistar a Edoardo, pero termina a punto de seducir a su propio hijo. Edipo y Edy tienen ambos un lunar muy parecido. El motivo del lunar es un elemento, además, que aparece en *Señora de la Pinta* y que se vuelve fundamental en el asunto de lo tímido, de la ironía trágica, así como de la anagnórisis de Yvonne y Gringo en la pieza de Chavez.

reprimido, así que intuye lo que le puede pasar si alguna vez se queda solo con Edy. La venganza de Edoardo es terrible, aunque su victoria es también su derrota, pues por su causa padre e hijo han estado a punto de intimar. Todo el conocimiento que manejan Tiresias y Yocasta en la obra de Sófocles (los cuales, al darse cuenta de toda la verdad, prefieren callar y tratar de evadir el tema, de olvidarlo) en la pieza de Omobono se pone al servicio del cierre amargo e irónico en diálogo directo con la figura mítica de Edipo, pero esta vez en versión doblemente opuesta: porque Edipo es gay y porque es el padre y no el hijo en esta versión. Pero también Edoardo, con más experiencia, como del otro lado de las pasiones y los fuegos a los que se refiere Edipo a causa de sus represiones, puede ver el mapa de la acción con más claridad que los demás –no con resignación, pero sí con un realismo aplastante.

Desde ese otro lado del que habla Edoardo también habla el Edipo de *Edipo en Colono* de Sófocles. Después del fuego de juventud, del fallo, de la experiencia, del padecimiento, ese Edipo, ya ciego, desterrado y errante habla de otro modo, con más preguntas que respuestas, con más incertidumbres que certezas. Justo ahí, en esa zona fronteriza, se ubica Alberto Moreiras en su libro *Marranismo e inscripción* en el que toma a Edipo como ejemplo de un (im)posible del pensamiento latinoamericanista en la academia norteamericana. El Edipo de Moreiras, por tanto, se aparta de todas estas versiones en que priman las pasiones –el desenfreno, la irreverencia, los impulsos, la arrogancia de juventud– para reflexionar sobre el camino recorrido y para debatir la posibilidad de acción y pensamiento del Edipo latinoamericano.

Estas obras, por tanto, que trabajan la figura de Edipo se concentran en los temas que relacionan la violencia y el deseo. Dichos afectos, además, permiten la exposición, la puesta en escena y debate de los tabúes que Edipo encarna como arquetipo mitológico: el parricida y el amante de su madre. Algunas veces, como se ha mencionado, estos tabúes y sus relecturas proponen un nuevo ángulo, una variación que complejizan el tema y a la vez lo diversifican, lo acercan a nuestro tiempo y a nuevas circunstancias políticas, sociales y culturales. Este Edipo hispano se mueve entre el homoerotismo unas veces y el incesto y el parricidio otras, aunque, como ya ha quedado demostrado, dichos tabúes milenarios a veces coinciden en una misma obra y en unos mismos personajes. El estudio de Edipo en tanto homicida, incestuoso y/o homoerótico obligan a replantearse, desde el presente, los comportamientos humanos que la norma comunitaria tiene como aceptados y políticamente correctos. Estas tendencias que trasgreden el código moral ontoteológico empujan el análisis de lo tímico y lo infrapolítico hacia algunas de las zonas más incómodas de los comportamientos humanos que van más allá de lo político, que se consideran ilegales y punibles, y que siguen siendo conflictos sin resolver. Los autores, al hacerlos cada vez más expresos en la escena o la pantalla, exigen que no se echen a un lado y que, de una vez, se discutan de manera abierta en medio de la misma sociedad que los cuestiona y los castiga.

4.2 La derrota en *Edipo rey* de Sófocles como posibilidad infrapolítica

Edipo es considerado el más sabio entre los tebanos, pero lo cierto es que se desconoce de manera rotunda. Su persistencia en lo que considera “razonable” lo aleja cada vez más de la verdad que precisa. El personaje sofocleo llega a lo infrapolítico por accidente, persiguiendo todo lo contrario: quiere ser un ciudadano ejemplar, desea ser justo y buen gobernante, cree en la justicia; pero termina siendo expulsado de la ciudad, considerado una peste y una maldición para Tebas, y lo que le resta es asumir el exilio con resignación. De ese paso del personaje que lo conduce de la razón a la incertidumbre, de la verdad a su cuestionamiento y de lo político a lo infrapolítico quiere dar constancia el análisis que sigue.

“El llamado por todos ilustre Edipo” (Crespo 330), “poderosísimo según todos” (Crespo 331), se presenta ante los suplicantes de su palacio. Prefiere saber directamente por medio de la gente del pueblo qué sucede; no quiere mensajeros o intermediarios. Esa inmediatez que caracteriza de principio a fin la obra *Edipo rey* de Sófocles es uno de los más fuertes contrastes utilizados para dar a entender el abismo que existe entre la palabra y las acciones, entre el conocimiento y la verdad³⁰⁰. A esa inmediatez se suman todos los personajes que participan en la obra, esencialmente aquellos como Creonte, Tiresias y el criado de Layo que catalizan la acción y la precipitan, cada vez más rápido, hasta las

³⁰⁰ La obra *Edipo Gay* del venezolano Carlos Omobono recontextualiza en la Venezuela finisecular (finales del siglo XX) la agilidad del diálogo en los agones de Sófocles. Por su parte, Luis Alfaro en *Oedipus el rey* une a esa agilidad discursiva el coro (ya presente de forma activa en Sófocles) y lo narrativo.

últimas consecuencias. El razonamiento de Edipo, propio de un gobernante seguro de sus convicciones, es un razonamiento que aparentemente tiende a limitar y anular lo tímótico. En realidad, el pensamiento del Edipo joven, en comparación con el personaje de *Edipo en Colono*, es un pensamiento apresurado, impulsivo, sin frenos ni cavilaciones profundas. La obra de Sófocles *Edipo rey* presenta justamente el camino que emprende el personaje para encontrar a través de lo tímótico y la experiencia un pensamiento más balanceado, y también más inestable y propenso al cuestionamiento y la duda.

El trayecto de Edipo va de la razón y el logos como formas de lo tímótico y lo impulsivo a lo infrapolítico como espacio depositario de un pensamiento no domesticable, huidizo, que busca la supervivencia. En ese sentido, Edipo sigue una vía semejante a la de Aquiles quien va, en general, de lo tímótico desatado, de encarnar el moralismo salvaje sin control alguno a la búsqueda de un equilibrio entre razonamiento y afectos. Pero el de Aquiles es un pensamiento (dentro o fuera del aparato ideológico) que busca siempre un modo menos doloroso de llevar la existencia, incluso cuando escoge la muerte como opción.

Edipo rey presenta (esta vez en una ciudad en medio de la paz y no de la guerra) una situación, no obstante, muy semejante a la que se encuentra al comienzo de la *Ilíada*. No solo porque se trata de un momento crucial, mortífero y límite en la vida de una comunidad, sino porque también hay una reunión de los ciudadanos, un planteamiento de un problema (que en ambos casos se trata de la peste como consecuencia de acciones individuales previas), y la búsqueda de un culpable para poner remedio a la crisis

enfrentada. Pero en comparación con Homero, Esquilo y Eurípides, Sófocles se atreve a dar un paso más allá en el conflicto trágico. Si en los demás autores se puede establecer una diferenciación entre el denunciante y el culpable (por ejemplo, en Homero Aquiles vs. Agamenón, en Esquilo Eteocles vs. Polinices, en Eurípides Medea vs. Jasón), Sófocles propone que Edipo sea a la vez el denunciante y el culpable. Es al mismo tiempo el sanador y la causa de la peste, el justiciero y el criminal. Esquilo tiende en su cosmovisión y en el desarrollo de su obra a una interiorización del conflicto trágico: en *Los siete contra Tebas*, por ejemplo, queda claro que ambos hijos de Edipo, Eteocles y Polinices, tienen razón y culpa al mismo tiempo en sus acciones. Eurípides, por su parte, en su profunda indagación en los impulsos tímóticos con personajes como Fedra y Medea, expone los resortes internos que pueden mover el alma de un ser humano cuando se encuentra en situaciones complejas y extremas. Medea tiene en su esposo a su enemigo también, y en sus hijos tiene la descendencia de su contrario, por lo que debiera exterminarla, aunque ello signifique que tenga que matar a sus propios hijos. Pero Sófocles (y quizá esta sea una de las razones por las que Aristóteles lo toma como modelo de la tragedia) en medio de una encomiable economía de recursos dramáticos y de cantidad de personajes, lleva al extremo ese mismo procedimiento al presentar en Edipo a las dos partes opuestas, a sí mismo y a su contrario, de ahí que la interiorización del conflicto trágico en él se conjugue y converja de manera armónica con sus recursos dramáticos.

Sin embargo, en contraste con la rapidez de la acción y de la tendencia de prescindir de mensajeros para usar en su lugar testigos directos, el desenlace se dilata hasta el final. Además, tanto los testigos directos como el pretendido diálogo diáfano y preciso de Edipo con los demás personajes llevan a la incomunicación, al mal entendido y al enfrentamiento. Hay, por tanto, en Sófocles, una oposición en la inmediatez de la acción y de los discursos, frente a la imposibilidad de diálogo y entendimiento. De este modo, podría decirse, Sófocles propone, en lugar de la arrogante razón del gobernante, el razonamiento tímido del perdedor, del peregrino, del no sujeto.

Al recorrer la obra, es evidente que las largas intervenciones así como la presencia de Edipo en el escenario prácticamente durante toda la obra dan a este el mayor protagonismo. Edipo es el hombre de voz articulado, discípulo de Zeus, el soberano. Su derecho y acceso a la palabra, sin embargo, contrastan con su desconocimiento y sus equívocos. Si Aquiles prefiere la brevedad en el decir y detesta al hombre que dice una cosa y piensa otra, y si Medea invierte y trasgrede el sentido patriarcal y nobiliario que tiene el acceso a la palabra, Edipo sin embargo encarna al ser humano que habla con precisión y seguridad de sus ideas, desconociendo hasta el final que carece de razón y verdad lo que proclama o (peor aún) que todo lo que hay de razón y verdad en sus palabras lo señala a él como principal responsable. Pero Edipo cree todo lo contrario, porque *“Oedipus is both a rationalist and a rationalizer, who will not*

accept either that he cannot make sense of his situation, or that his own actions were not a proper response to it” (Scodel, An Introduction 153)³⁰¹.

Al llegar Creonte, Edipo se muestra más preocupado por la gente que por su propia vida, aunque peligre (Crespo 332), su apego a lo comunitario, su posición ante la multitud es, sin dudas, sincera en un principio. Pero poco a poco, su modo de razonamiento y su tendencia a creer que mejor analista e investigador que él no lo hay en los alrededores (pues se ve y lo ven como el salvador de Tebas) lo hacen comportarse como un tirano. La propensión a creer que se tiene la verdad es en Edipo el primer y definitivo paso hacia la tiranía. Como le asegura Tiresias, “justamente ese éxito te perdió” (Crespo 341). A ello Edipo responde diciendo que “no me importa si puse a salvo a esta ciudad”, por lo que lo comunitario y lo individual son puestos en tensión por parte de Sófocles, esencialmente porque al salvar Edipo la ciudad, no solo está trayendo a Tebas una peste y un castigo todavía más terrible, sino que está yendo contra sí mismo sin tener conciencia de ello.

El asunto de la equivalencia aparece en la pieza de Sófocles desde la introducción: al saber Edipo que se trata del asesinato del rey lo primero que piensa es que se trata de un asesinato realizado y pagado por encargo, por el interés de alguien. Luego, en la *párodos*, el coro se refiere al modo en que ha de pagar al dios esta vez. En el enfrentamiento entre Tiresias y Edipo, este último se refiere al adivino como alguien

³⁰¹ Scodel, además, lleva esta idea hasta la acción misma de sacarse los ojos, pues considera que el racionalismo del personaje le impide creer que no puede dar sentido a sus actos y a lo que ha ocurrido hasta el último momento y en la situación más límite.

“que solo en el lucro fija su mirada” (Crespo 340), y lo acusa de favorecer a su cuñado “esperando situarte al lado de tronos creonteos” (Crespo 340).

Edipo viene de otra ciudad y en un principio fue extranjero o huésped antes de ser inscrito como ciudadano. Por sus servicios a la sociedad, terminó siendo el primero de los ciudadanos, el más poderoso, el gobernador. Es, por tanto, el más integrado en la sociedad –su mayor representante. Lo une a Medea el conocimiento: ambos son reconocidos (para alabarlos y/o repudiarlos) por sus habilidades. Como Medea, viene de otra ciudad, aunque la de Cólquide viene de más lejos. Pero, mientras Medea nunca consigue ser ciudadana de Corinto, Edipo sí lo es de Tebas, al extremo de llegar a ser el primero y más importante. El asunto del derecho a ciudadanía de Edipo, además, entra dentro de las paradojas que maneja Sófocles no solo en esta obra sino en otras piezas suyas³⁰²: el personaje llega como extranjero a Tebas, hasta que gana su derecho a ser ciudadano; pero en realidad luego descubrirá que es ciudadano de nacimiento. Al descubrirlo, perderá el derecho a la ciudadanía y se verá obligado a padecer el exilio y a salir para siempre de la ciudad. Por otra parte, los castigos que propone y anuncia Edipo para el culpable del asesinato de Layo son muy semejantes a los que ha de padecer Medea, según el decreto del rey de Corinto: se le perdonará la vida, pero tendrá que abandonar la ciudad y perderá sus derechos como ciudadano, entre los que se encuentran ofrendar a los dioses y visitar los templos. La ironía terrible (en el sentido trágico del

³⁰² En Antígona, por ejemplo, juega con la paradoja de que Polinices es un muerto al que Creonte niega el derecho a entierro, mientras que Antígona es enterrada estando aún viva.

término) en el caso de Sófocles es que Edipo se asemeja a Medea y Creonte a la vez: es quien expulsa y al mismo tiempo el expulsado. Pasa de ser el primer ciudadano a convertirse en su peor amenaza.

A la sabiduría que representa Edipo y que le ha dado el derecho de convertirse en rey de Tebas y cónyuge de Yocasta se le compara y opone el conocimiento de Tiresias, quien es presentado por el coro como “un soberano que ve tanto como el soberano”, “Tiresias igual que Febo”, el “divino vate, en quien, solo entre los hombres, radica la verdad” (Crespo 337). Si el sacerdote presenta a Edipo como “poderosísimo” e “ilustre” según la opinión ciudadana, Tiresias goza de fama semejante entre los cadmeos. Los diálogos o *agones* de Edipo, por tanto, suelen ser con sus semejantes: el sabio adivino, o su cuñado, heredero al trono que él posee en ese momento. Esa cercanía, sin embargo, se vuelve fuente y razón fundamental de desencuentro y diatriba. Ante un estatus o una inteligencia semejante a la suya que lo cuestione o le intente hacer mirar más allá de las apariencias y de su razonamiento, la reacción del “poderosísimo” y “sabio” Edipo es el ataque personal, el enfrentamiento y abuso de su posición de poder. Todos alrededor de Edipo tienen tiempo de reflexionar, cuestionarse, razonar y hasta aterrorizarse antes que él.

A Edipo lo impulsa un sentimiento sincero de querer llegar a la verdad de la cuestión; para ello, en un principio, pide ayuda a todos. Sin embargo, aquellos que también sinceramente le quieren ayudar terminan atacados por él. Edipo los llama para preguntarles y termina respondiendo solo él. En ese sentido su actitud va opuesta a la

propia acción de la obra: como señala Ruth Scodel, “the drama follows a series of questions, each of which gives away to a new question” (*An Introduction* 148). Mientras la obra pregunta y la acción encadena una interrogante con otra, Edipo, hasta que no puede negar ciertas evidencias, intenta responder desde su lógica y haciendo caso omiso a lo que los demás argumentan. Esa furia verbal edípica está totalmente justificada. Las apariencias están a su favor: los hechos, en un principio, podrían señalar a cualquiera menos a él. Por eso es comprensible que Edipo reaccione airado y desconfiado cuando cualquiera de sus interlocutores parece señalarlo dentro del delito. Edipo tiene seguridad de lo que dice; no tiene ninguna razón para dudar de sí mismo porque nadie mejor que él sabe qué hizo y qué no hizo. Nadie podría señalarlo como culpable de un crimen que nada tiene que ver con él. Si algo sabe Edipo, si de algo está seguro, es al menos de esto: de sí mismo. Al menos por sus acciones puede responder él sin que tenga que venir nadie a echar sombra sobre su persona y su prestigio. Este es el razonamiento lógico que sigue Edipo y que podría seguir cualquiera que desconozca su historia previa o el mito griego. Pero la ironía trágica en Sófocles consiste en que el muy lógico pensamiento de Edipo se opone a la información que el espectador antiguo³⁰³ tenía al conocer el mito tebano.

Los *agones* con Tiresias y Creonte pueden ser interpretados como la negación o la dilación por parte de Edipo de enfrentarse consigo mismo –con la parte absurda, impulsiva e irracional de su *thymós*, con lo que falta a su pensamiento para volverse

³⁰³ Y también el contemporáneo que tenga un conocimiento general del mito.

errante y ajeno a toda forma de captura. Como le espeta Tiresias en su tensa conversación, “el único peligro tuyo eres tú” (Crespo 340). Por otra parte, el Corifeo, en representación del pueblo, nos hace saber que –dada la irritación de ambos– al escucharlos todo queda en un cúmulo de improperios dichos en medio de la ira. De ahí que el coro de la obra, tal y como sucede desde su primera intervención, se mantenga sin saber qué está sucediendo, funcionando como un personaje más que no logra comprender lo que ocurre, que desconoce la verdad, padece el miasma y expresa que “lo que es yo, nunca antes de ahora ni todavía ahora supe de nadie por razón del cual me vea obligado yo a ir, con pruebas, contra la fama de Edipo bien asentada entre el pueblo” (Crespo 343). En este sentido, como vemos claramente en el primer *stásimon*³⁰⁴, el coro de Sófocles se diferencia del de Esquilo con su estilo gnómico y profético. También se diferencia del de Eurípides que, por ejemplo, en *Medea*, se tiene que justificar su presencia. Se le hace cómplice y confidente de los planes de la hechicera colquíida.

Tiresias que, tanto en Sófocles como en Eurípides³⁰⁵, representa un conocimiento tímótico que pudiera definirse como *queer*³⁰⁶, comienza su diálogo con Edipo lamentándose del conocimiento que se tiene y no reporta beneficio alguno. Es Tiresias

³⁰⁴ En esta intervención, por ejemplo, el coro dice que “espantos suscita el experto augur [es decir, Tiresias], que ni son de admitir ni son de rechazar. Ignoro cómo interpretarlos” (Crespo 342-43).

³⁰⁵ En *Bacantes* de Eurípides, Tiresias (travestido y llevando ropas de bacante) se enfrenta y contradice la mentalidad militar, “lógica” y patriarcal de Penteo al decirle que hay medios aparentemente irracionales y no tan convencionales de llegar al conocimiento y a verdades ocultas, difíciles de entrever en medio de las apariencias.

³⁰⁶ Además de la ambigua naturaleza de Tiresias, que es hombre y mujer en la tradición mítica, además de que aparezca travestido en *Bacantes* –el adivino representa un conocimiento no convencional, tímótico, al proponer incluso las experiencias extremas y lo irracional como modos de llegar a la verdad y al conocimiento.

quien, en medio de un diálogo intenso y temperamental, califica a Edipo, el salvador de Tebas, como “mancillador sacrílego de este país” (Crespo 339). A la opción de Tiresias por el silencio, Edipo opone su decisión de no callar ni un instante y decir todo lo que intuye. A diferencia de Tiresias, Edipo considera que hay fuerza en la verdad; por su parte, el adivino duda de que la verdad, al menos en este caso, sirva para algo. De ahí que la postura de Tiresias, incluso conociendo lo sucedido, es la de dudar del valor y la utilidad que puede tener el conocimiento. El sabio ciego lo pone todo en suspensión (hasta la verdad) mientras que Edipo cree que en la verdad está la solución.

Podría mirarse el *agón* entre Tiresias y Edipo como un enfrentamiento de Edipo consigo mismo, con el Edipo que cierra la obra. Su lucha contra Tiresias, con todo lo que este significa en cuanto a conocimiento y apertura cosmovisiva, es una batalla contra sí mismo, contra la parte de sí que aún desconoce, con la verdad que es preferible que siga en secreto, con el saber en su peregrinaje, con la ceguera física que en principio critica y que se vuelve luego única garantía de conocimiento a través de la puesta en duda, en suspensión. En su ira, Edipo llama al adivino “viejo caduco” (Crespo 340), pero como se encargará Tiresias de avisarle seguidamente, él mismo terminará convirtiéndose en lo que critica, pues “ahora tienes una mirada correcta pero que luego la tendrás oscura” (Crespo 341).

En el segundo episodio, con los antecedentes de Tiresias, Creonte llega y llama “dictador”, ante el corifeo, a Edipo. A su vez, cuando Edipo llega, su trato a Creonte es directo y agresivo, sin pensar por un instante que le acusa de una serie de cosas de las

que Creonte no ha tenido aún la oportunidad de defenderse. No hay ya para Edipo duda alguna de que todo se debe a un complot por las ansias de poder orquestado por su cuñado. Creonte desea hacer uso de su derecho a réplica, pero Edipo continúa con ataques a su persona y seguidamente con una serie de cuestionamientos. Creonte se muestra más paciente que Edipo en medio de la situación. Asume su desconocimiento con mayor resignación, mientras Edipo (discursivo y certero) dice que “con seguridad no seré convicto de asesinato”. Creonte opone su “no sé” pues “en las cuestiones que no entiendo me gusta callar” (Crespo 345), que es justamente lo contrario a lo que Edipo ha hecho hasta el momento. Edipo investiga prejuiciado, pregunta prejuiciado, está seguro de que la culpa y la explicación de lo sucedido hace tantos años se encuentra fuera de él, no lo implica. El desarrollo de la acción y de la lógica suya lo lleva, más bien, a mantener esa posición y reforzarla.

Homero presenta a un Aquiles que considera terrible que alguien piense una cosa y diga otra; ese conflicto entre discurso y verdad en Edipo se complejiza y pasa al entorno de la ironía trágica. La oposición en Sófocles está entre apariencia y realidad, pero Edipo dice una cosa cuando es otra sin que él sea consciente de ese contraste. Yocasta, al igual que el coro y Creonte, quiere frenar la cólera de Edipo que en él se refleja en el continuo ataque verbal. Aquiles muestra su ira y violencia en la batalla principalmente, aunque también de forma verbal ataca a Agamenón y responde fuertemente a muchos de sus compañeros de guerra. En el caso de Edipo la cólera se refleja en el lenguaje, en sus amenazas y en las acusaciones que lanza contra Tiresias y

Creonte. Pero en el caso de ambos, Aquiles y Edipo, se trata de un estado encolerizado en el que el impulso los lleva a actuar sin pensar en las posibles consecuencias. Ambos creen tener toda la razón, y esa supuesta razón los impulsa a actuar con violencia sostenida y cada vez más en aumento.

Creonte se comporta ante Edipo de un modo muy comedido, algo que contrasta con su carácter tiránico en *Antígona* del mismo Sófocles. El hermano de la reina no conoce (a diferencia de Tiresias) toda la verdad; sin embargo, da argumentos más amplios y sosegados que el adivino. Trata –desde su propio desconocimiento y falta de información– de ser conciliador y amistoso. Intenta hacer comprender a Edipo de su inocencia; sin embargo, recibe de su cuñado solamente agresiones y amenazas. La razón que aparentemente está de parte de Edipo, le hace perder la moderación y cualquier dosis de sensatez. Su *hybris*, su exceso, su trasgresión de los límites está en dejar que su razón personal llegue a ser tan excluyente que le haga comportarse con los demás de forma injusta e irracional, pues llega a amenazar a Creonte con el destierro o la muerte, a pesar de no tener ninguna prueba que confirme la acusación de complot que erige contra él.

Edipo, su culpa y su fracaso representan la salida del espacio ontoteológico, la asunción del espacio infrapolítico como inevitable: un espacio que queda fuera de los límites de lo comunitario, que expulsan al culpable fuera de las fronteras de la ciudad, “abandonado de los dioses” (Crespo 367), como dice el propio Edipo. Pero lo infrapolítico como culpa en Edipo no es algo que dependa ni siquiera de él: son las circunstancias, los castigos familiares heredados los que han hecho que llegue a una

situación que, en todo caso, intentó evitar. Por ello es fundamental, para comprender la distancia que el propio Edipo toma de lo sucedido, recordar el inicio de *Edipo en Colono*, en el que un anciano hijo de Layo, ciego y errante, perdido entre bosques, se defiende desde su espacio desprotegido, salvaje, desde el abandono y la soledad. Esta resistencia fuera de todo espacio de legitimación es la que podríamos llamar infrapolítica, en tanto se enuncia desde el afuera de la política, desde un espacio otro más allá de lo comunitario:

Mis acciones son víctimas de desgracias más que agentes de ellas, como estarías de acuerdo si fuera menester explicar las cuestiones referentes a mi madre y a mi padre, cosas por las cuales me expulsas. ¡Esto bien me lo sé! Y sin embargo, ¿cómo puedo yo ser ruin de natural, quien no hice otra cosa más que devolver el golpe que había recibido, cuando resulta que si hubiera actuado sabedor de la realidad ni aun así habría sido vil? Pero la realidad es que sin saber nada llegué a donde llegué, y en cambio estuve a punto de perecer en manos de quienes sí lo sabían. (Crespo 385)

La pregunta a la que se enfrenta Edipo se relaciona con la máxima delfica que, según Pausanias, aparecía en la pronaos del templo de Apolo en Delfos: “conócete a ti mismo”. Ese es el recorrido que sigue Edipo en paralelo con la búsqueda del asesino de Layo. Cuando el mensajero de Corinto llega a informar que Pólipo, el rey de Corinto que Edipo supone su padre, ha muerto de muerte natural a causa de la edad, Edipo sabe (por medio del mensajero) que no es hijo de Pólipo –por lo que no debe temer volver a

Corinto, pues la esposa de Pólipo no es su madre. Con la misma fuerza y persistencia que Edipo ha estado buscando respuesta sobre el asesino de Layo, comienza entonces a averiguar sobre su propio origen. Marcado, desde pequeño, por unas heridas en las extremidades que son la génesis de su nombre, Edipo pasó de un pastor a otro, de un servidor de Layo a uno de Pólipo. Esta búsqueda de la identidad que pareciera relacionarse con la esencia de quién es, es la que le niega, supuestamente por su propio bien, Tiresias en un principio, y Yocasta al final de la obra, cuando ha caído en la cuenta de todo lo que ha sucedido. La sed de verdad, la sed de conocimiento, lleva a Edipo al destierro, al castigo, a un saber que lo condena, lo culpa, lo expulsa. Hay, por tanto, en la naturaleza de Edipo, una sed por el conocimiento, por la información; una persistencia en lo que los demás quieren dejar a un lado, olvidar, que lo singulariza y lo perjudica. Por eso es comprensible la exclamación de Yocasta al evitar que Edipo siga indagando en los hechos: “¡Ojalá nunca llegues a enterarte de quién eres!”, que es todo lo contrario a lo que la máxima délfica propone. Poco después, Yocasta se entregará a un silencio que se compara y supera al que Tiresias, al principio de la obra, exigía para sí mismo. Una vez más, como en Aquiles y Medea, es la cólera el impulso principal que mueve al personaje de Sófocles. La de Aquiles es la cólera en la batalla por la injusticia de Agamenón y por la pérdida de un amigo, la de Medea es la ira por una traición del hombre que ama, y en el caso de Edipo, se trata de la cólera por el conocimiento: la cólera por la verdad, una ira instintiva que lo lleva hacia la identidad como abismo³⁰⁷.

³⁰⁷ Esta idea sobre el identitarismo y la posibilidad de ver en Edipo y su búsqueda una aproximación a lo

Igual que a Medea y a Aquiles, también muchos personajes como el coro y Yocasta intentan aplacar la ira de Edipo, llamarlo a la moderación. Pero en su ofuscación por la razón, su rapto violento hacia la verdad lo lleva a comportarse de modo irracional, a no poder poner toda su inteligencia al servicio de la información que recibe. Edipo es el personaje que, a pesar de haber salvado la ciudad y de ser considerado sabio por los demás (o justamente por creerse todo eso), demora más que los demás personajes para comprender lo incomprensible, para aceptar lo imposible, para darse cuenta de que todo lo que le pareció irracional e ilógico en un momento es la historia de su realidad. Como explica el criado sobre el mensajero de Pólipo, este “está dando datos sin saber nada real sino que actúa a ciegas” (Crespo 361); lo mismo podría decirse de Edipo. Como explica Scodel, “Oedipus is defined as somebody who is supremely competent at understanding and managing his circumstances, and his entire life turns out to have been organized and patterned to make him the most polluted human being imaginable” (*An Introduction* 148). En medio de la economía de recursos propia de Sófocles en su estructura dramática, todo queda en manos de una misma persona. Ambas líneas argumentales (la del origen de Edipo y la del asesino de Layo), al parecer independientes a los ojos de Edipo, van a ser aclaradas por el pastor que entregó a Edipo a manos del mensajero de Pólipo (que es también quien sobrevivió al ataque en el que murió Layo). Ante la situación extrema y con amenazas hacia el criado de Layo, este dice que está “al borde

identitario como negación y abismo, es retomada por Alberto Moreiras en *Marranismo e inscripción* para analizar el campo de los estudios latinoamericanos en la academia norteamericana. Véase el último epígrafe de este capítulo titulado “El Edipo latinoamericano en el jardín de Academos”.

mismo de declarar la cuestión terrorífica”, a lo que Edipo dice: “y yo de oírla, pero sin embargo hay que oírla” (Crespo 362). Para ello Edipo ha decidido golpear al anciano si es necesario, recurrir a la violencia con tal de conocer la verdad sobre el origen que se la ha ocultado una y otra vez. En un principio, el pastor de Layo había sido llamado para declarar sobre el asesino del antiguo rey; sin embargo, para Edipo las prioridades han cambiado y su interrogatorio, desde la llegada del anciano, es acerca de sus progenitores y su nacimiento. Convergen, al final, la pregunta sobre el origen y sobre el asesino, como explica Scodel (“Sophoclean Tragedy”).

La importancia de los oráculos, de esa verdad que el hombre desconoce y que no le es revelada, es fundamental en la obra de Sófocles y en las demás piezas que tratan el mito de Edipo. Como explica Edith Hall, “a crucial frontier defined by tragedy is that between man and god” (Hall). Dicho oráculo se relaciona con la divinidad, pero esencialmente con una divinidad a veces plural —que engloba, por ejemplo, en Luis Alfaro, el cristianismo y su fusión con las culturas mesoamericanas; en Estorino se funde con la cultura afrocubana. Pero también en la mayoría de los casos hay una fuerte individualidad en la actuación del hombre, pues desde Sófocles el ser humano se presenta independiente y alejado del críptico y oscuro plano divino que le es incomprensible e indescifrable. Si Medea se funde con esa naturaleza oscura que encarna el misterio y las fuerzas telúricas de lo divino, y si Aquiles parece en un principio acatar las órdenes de los dioses pero luego ante la furia olvida todo tipo de protocolo que estos exijan; por su parte, Edipo encarna la figura humana que no sabe de qué modo

relacionarse con esa verdad que lo supera, que persigue el conocimiento que se le escapa. Al mismo tiempo se niegan mutuamente, a la vez que Edipo lo añora y pretende de forma continua.

Tiresias es, entre los hombres, la encarnación de ese poder divino, de un conocimiento sin límites. Es quien conoce al mismo tiempo todos los fragmentos de verdad que poseen muchos de los personajes y que les impiden juzgar a plenitud con respecto a lo sucedido. Pero también Tiresias, como ser humano que es, encarna el dolor amargo que produce el conocimiento. A ese dolor y a la experiencia desde el sufrimiento que encarna también el adivino, se encamina Edipo. Pero, además, Edipo vuelve al espacio al que lo lanzaron sus padres en su nacimiento: al bosque, al monte, al espacio no domesticado³⁰⁸. Yocasta dio al pastor de Layo el pequeño para que fuera abandonado y muriese en medio del monte. Y al final de *Edipo rey* –pero sobre todo al inicio de *Edipo en Colono*– nos encontramos con un Edipo desterrado, enfermo, viejo, ciego, abandonado por todos, temido, sin lograr ser recibido por nadie al ser considerado una peste y una maldición para cualquiera que se le acerque. Se trata de la peste del conocimiento: de la verdad como enfermedad, como destierro, del saber como diáspora y culpa que lo acompaña, incluso cuando él no lo sabía, desde el día en que nació. Ese bosque de su nacimiento y su vejez que representa la salida de lo comunitario y del espacio ontoteológico no es, para Edipo, una decisión personal. No desarrolla su

³⁰⁸ Así le pide a Creonte al final de la obra: “Déjame que habite en la montaña, allí donde hay una famosa, la mía, el Citerón, ese que mi madre y mi padre me asignaron en su vida como sepultura definitiva, a fin de que muera a instancias de ellos, los que pretendían matarme” (Crespo 371).

carácter, como el Aquiles barroco, en medio de los montes. No lleva a cabo sus artimañas y hechizos, como la Medea de Rojas Zorrilla, en medio de los montes. Edipo es el pensador que, en medio del espacio de captura, siendo parte del aparato de control, buscando justicia y cumplimiento de la ley, ha terminado, sin poder comprenderlo, del otro lado de la ley, fuera de todo control³⁰⁹. Para él, su sed de conocimiento lo lleva a descubrir una parte de sí que lo condena. Pero sabe también que esa condena es injusta, impuesta por una serie de acciones que no podía evitarlas aunque quisiera, o que queriendo evitarlas, tuvieron lugar. Una vez más, como en Aquiles y principalmente en Medea, impulso y pensamiento se entrecruzan, aunque a veces el impulso se imponga, se exceda e impida que se pueda pensar con el mayor sosiego posible. Pero si Aquiles y Medea son conscientes, a pesar del furor y el impulso que los pierde, de lo que llevan a cabo, de la magnitud de sus acciones, en el caso de Edipo se trata de una serie de acciones que ya tuvieron lugar –por lo que a Edipo le toca la terrible tarea de decidir si saber o no, si comprender o no, si explicarse o no lo que irremediabilmente ya sucedió sin que él fuera del todo consciente de ello.

El mensajero informa que Yocasta cerró la puerta iracunda y se quitó la vida. Poco después Edipo llegó buscándola y, al encontrarla colgada, con los botones de oro de la reina, se quitó la vista. Ambos saltan hacia el otro lado. Edipo se dirige no solo hacia el exilio al que él mismo se condenó, sino que se ha privado de sus ojos. Su cólera

³⁰⁹ En estos presupuestos se basa esencialmente la película *Edipo alcalde* dirigida por Jorge Alí Triana y con guion de Gabriel García Márquez.

lo ha llevado a ir contra sí mismo. Ha saltado hacia el espanto, hacia el dolor, hacia el aguijón en sus cavidades y la persistencia de la memoria. Este acto aparentemente impulsivo e irracional de Edipo al sacarse los ojos viene a confirmar su tendencia a llegar al conocimiento de las cosas hasta las últimas consecuencias. Mientras Tiresias, Yocasta y el pastor de Layo escogen esquivar la verdad y buscan más bien el silencio, olvidar, no mencionar lo sucedido; Edipo lleva dicha verdad hasta convertirla en marca para su cuerpo. Si ha sido ciego hasta entonces al no ver lo que estaba ante sí, ha de serlo para poder ver todo aquello que no le es revelado tan fácilmente. Como poseído, Edipo habla a sí mismo como “demonio, hasta dónde saltaste” (Crespo 366) y el coro le pregunta “¿Qué divinidad te impulsó a ello?” (367)³¹⁰. Mientras Edipo culpa a Apolo de tramar todas sus calamidades y sus males, se hace responsable de haber sido él mismo y solo él quien decidió quitarse la vista. Ese acto le pertenece; es el único mal que se ha infligido a sí mismo con total conciencia.

A la propuesta del coro de que mejor hubiera sido ya quitarse la vida que quedarse ciego, Edipo explica que de esa forma no tendrían más remedio que expulsarlo de la ciudad. Nada de lo que quede a la vista, vivo o muerto, puede serle de agrado: los dioses le desagradan, su familia le desagrada. Su matrimonio ha sido un acto monstruoso; es el asesino de su padre. Edipo ha cometido dos de las acciones más detestables de la historia humana, consideradas como tabú durante milenios: matar a su

³¹⁰ Esto se relaciona con la explicación que dan Hilaire y Craig Kallendorf sobre la repación entre catarsis y exorcismo (Kallendorf y Kallendorf 2012)

padre y acostarse con su madre. Desde Freud puede decirse que ha atentado doblemente contra el tótem:

El parricidio y el incesto son los dos tabúes fundamentales mencionados por Freud y conectados a la veneración del tótem. Freud utiliza a Edipo como referente de ambos: “El primer resultado de nuestra sustitución es muy asombroso. Si el animal totémico es el padre, los dos principales mandamientos del totemismo, los dos preceptos-tabú que constituyen su núcleo, el de no matar al tótem y no usar sexualmente a ninguna mujer que pertenezca a él, coinciden por su contenido con los dos crímenes de Edipo, quien mató a su padre y tomó por mujer a su madre, y con los dos deseos primordiales del niño, cuya represión insuficiente o cuyo nuevo despertar constituye quizás el núcleo de todas las psiconeurosis” (*Tótem y tabú* 134).

Privarse de la vista es, por tanto, alejarse de todos esos intentos comunitarios que en su caso se han convertido en caos y desastre. Edipo, a diferencia de Aquiles –que busca todo el tiempo ir en contra de toda forma de captura– ha pretendido ser un ciudadano ejemplar, el más ejemplar de todos, y parecía que lo había logrado, con prosperidad y alegría. Era el salvador de la ciudad, el esposo de la reina, el padre de cuatro hijos; pero sin saberlo era también el asesino de su padre, el esposo de su madre, el hermano de sus hijos, la causa de la peste y las muertes que asolaban a Tebas. En contra de sus planes y propósitos, cada paso que había dado Edipo para integrarse en lo comunitario lo condena

al fracaso y lo acerca más a la soledad y el destierro. Parece a veces que en él lo infrapolítico y lo timótico son *fatum* y con esa ambigüedad trabajan muchos de los autores actuales, entre ellos Luis Alfaro y Law Chavez. Luis Alfaro, incluso, juega con aquello que parece inevitable en Sófocles y lo recontextualiza en una comunidad delictiva de la que es difícil salir y en la que pareciera que cada paso llevado a cabo para evitar hacer lo ilegal, conduce a la frustración o a su opuesto. Pero en Sófocles no es *fatum* en tanto Edipo comprende que siempre hay una parte del conocimiento que no se revela, que el hombre puede juzgar siempre de modo sesgado, limitado, pues siempre le falta información. Asumir esa ceguera como parte consustancial y cotidiana de su existencia hace ver que en Edipo la necesidad de la opción y de la decisión está muy cercana a la posibilidad de equivocarse, de no tener la razón. Atravesada la furia y la idea de que siempre se tiene la razón, Edipo, finalmente, encarna “un pensamiento infrapolítico más allá del principio del placer” (*Marranismo e inscripción* 101). Edipo comprende entonces que todos estamos equivocados y desde esa equivocación, desde la vida como error, como mal cálculo, como derrota –desde la incertidumbre como estado continuo– es que podemos entonces actuar. A la derrota edípica más allá del principio del placer se refiere Moreiras al proponer que:

todos deberíamos atravesar nuestra fantasía, reconocer las limitaciones de nuestro ego, y renunciar a la pretensión de cualquier privilegio epistémico por ser quienes somos o pensar como pensamos. (...) Si hay alguna posibilidad de vincular conocimiento y práctica democrática, esto es, una

práctica consistente con las ideas de igualdad, de libertad, el conocimiento debe aprender a renunciar a su presunción de prestigio carismático.

(*Marranismo e inscripción* 97)

Yocasta, que estuvo todo el tiempo cuestionando los oráculos (algunas veces hasta con cierto matiz de burla) al conocer la verdad decidió callar, al igual que lo prefirió Tiresias y el pastor de Layo. El Edipo que tenemos al principio dado al diálogo y a las largas intervenciones es el mismo y a la vez es diferente al que, desde una situación opuesta, sigue entregándose a su tendencia discursiva. De la misma manera que se equivocó al hablar previamente con Creonte, esta vez pide a este que lo eche de la ciudad, que le permita tocar a sus hijas, que se ocupe de ellas. Quiere ser lanzado hacia un lugar en que nadie le dirija la palabra, en que le sea difícil encontrar con quien hablar, quizá consciente de que su tendencia a la palabra ha tenido un papel funesto entre sus equivocaciones. Pero en Edipo la inclinación hacia el conocimiento y la razón va en paralelo con su propensión a hablar, a explicarse, a expresar. De ahí que en ese enlace entre idea y lenguaje, Sófocles exprese una relación entre pensamiento y equívoco. La posibilidad de razonar en el hombre es también la propensión (y en Edipo se erige hasta el final como un derecho en medio del fallo y la derrota) a equivocarse. Edipo sigue hablando, solo que todas sus certezas se han convertido en preguntas.

Table 9. Estructura de *Edipo rey* de Sófocles

Partes de la obra	<i>Edipo rey</i> de Sófocles. Descripción:
Introducción	<ul style="list-style-type: none"> - Suplicantes frente al palacio de Tebas. Edipo pregunta qué sucede. El sacerdote explica la peste. - Edipo informa que, como precaución, ha enviado al Oráculo de Delfos a Creonte. - Llega Creonte e informa que la causa es el asesinato de

Table 9 continued

Partes de la obra	Edipo rey de Sófocles. Descripción:
Introducción	Layo no vengado. Edipo promete hacer todo lo que esté en sus manos para encontrar al culpable.
Párodos	- El coro habla del posible mensaje positivo recibido. Pide a los dioses Zeus y Atenea que alejen a Ares. Describen la situación desoladora y mortífera de la ciudad. Invoca también a Dioniso.
Primer episodio	- Edipo pide apoyo a los estudiantes para encontrar al culpable de la muerte de Layo. Informa las medidas que se tomarán en su contra si se entrega o si no se entrega. - El corifeo propone que llame a Tiresias para averiguar el culpable. Edipo dice que ya lo mandó a buscar con dos hombres de Creonte. Llega Tiresias. - <i>Agón</i> entre Edipo y Tiresias.
Primer estásimon	- El coro no sabe qué pensar de lo escuchado. No tiene razones para cuestionar lo que dice Tiresias, pero tampoco tiene pruebas para ir contra Edipo. Y decide pensar que Edipo es inocente.
Segundo episodio	- Acusación de Edipo hacia Creonte. Argumentos de Creonte. Amenaza de muerte o exilio por parte de Edipo, sin tener razones comprobadas. - Entra Yocasta y les pide que separen los problemas personales de los públicos. Yocasta explica que no hay que hacer mucho caso a los oráculos, pues Layo no murió a manos de su hijo, como había predicho el oráculo. - El coro le pide moderación a Edipo en su trato con Creonte. - En la conversación con Yocasta, Edipo comienza a dudar y a darse cuenta de su muy posible implicación en la muerte de Layo, pero Yocasta dice que de todas formas el oráculo de que moriría a manos del hijo no se cumplió. Queda la posibilidad de que Layo haya muerto a manos de muchos bandidos, como dijo el criado sobreviviente, y no de una sola persona. Por eso mandan a buscar a este esclavo.
Segundo stásimon	El coro habla de las leyes divinas, de la soberbia del dictador y de las profecías no cumplidas que le hacen dudar de la verdad de los oráculos.
Tercer episodio	Llega el mensajero de Corinto. Informa que Pólipo ha muerto de viejo. Yocasta llama a Edipo con alegría para que sepa que no puede matar a su padre porque este ha muerto. Edipo teme volver ahora por su madre. El mensajero le dice que no es hijo Pólipo. Edipo quiere saber quién es su madre, aunque sea una esclava. El mensajero dice que lo recibió de uno de los pastores de Layo. Yocasta, al darse cuenta de todo, pide a Edipo que no averigüe más. Se calla para siempre y entra aterrada a palacio. Edipo sigue empeñado en conocer su linaje por muy humilde que sea.
Tercer stásimon	El coro canta sobre la posible madre de Edipo y sobre sus posibles padres divinos.
Cuarto episodio	Edipo interroga al criado de Layo. Descubre que es el hijo de Layo y Yocasta entregado para morir en los bosques. Comprende, entonces, que la espantosa profecía se ha cumplido, a pesar de todos sus intentos.

Table 9 continued

Partes de la obra	<i>Edipo rey</i> de Sófocles. Descripción:
Cuarto stásimon	El coro canta a Edipo como el más desgraciado de todos los mortales.
Éxodo	El mensajero informa la forma en que se quitó la vida Yocasta y cómo Edipo al encontrarla colgando, se sacó los ojos con los botones de oro de esta. Edipo sale y pide ser expulsado. Llega Creonte y le pide que cuide de sus hijas y que lo expulse de la ciudad. Creonte le dice que primero lo consultará con los dioses.

4.3 El Edipo barroco se resiste al hado en un cincuenta por ciento

No hay resistencia a los hados del dramaturgo valenciano Alejandro Arboreda introduce el tema de Edipo dentro de la comedia barroca española. El autor escribió piezas de tema religioso, como *El primer templo de Cristo*; de tema histórico, como *El prodigio de León y timbre de los Osorios* en que exalta a la monarquía; de tema amatorio, como *Si amor mata, amor da vida*; y de tema mitológico, donde se encuentra como única representante su versión sobre el mito tebano, clasificada por Pasqual Mas i Uso y Javier Vellón Lahoz como “una versión delirante del Edipo de Sófocles” (Arboreda 11)³¹¹. Más que de la imposibilidad de un Edipo español (Bances Candamo LXXXIV), se trata del modo en que desde España Arboreda retoma y re-escribe la tragedia de Sófocles. El sacerdote Ignacio Camargo, por ejemplo, denuncia la impropiedad moral de las comedias de su siglo a causa de la representación expresa del incesto en escena (Arboreda 39); sin embargo, parece más bien tratarse en general de la posibilidad del incesto y no de su realización, como sucede en la pieza de Arboreda.

Aunque Lope de Vega evita representar la parte del mito de los Argonautas en que Medea mata a sus hijos, la obra de Rojas Zorrilla sí llega a representar, de modo tremebundo y expansivo, dicho episodio. Sin embargo, en la sociedad barroca el tema del incesto como tabú milenario parece despertar más recelos y preocupaciones éticas y morales que un filicidio. El Edipo de Arboreda se opone al propio título de la obra ya que la profecía se cumple solo en un cincuenta por ciento: Edipo sí mata a su padre, pero

³¹¹ Para la clasificación temática del teatro de Alejandro Arboreda, seguimos a Bances Candamo 1970.

no se casa con su madre. Justo en el momento en que va a llevarse a cabo el enlace, todo se descubre y la ceremonia es suspendida³¹². Lo que hasta el momento parecía una terrible tragedia con final anunciado, termina siendo una comedia con doble enlace y con celebración³¹³. Todo ello tiene lugar, justamente, “bajo el condicionamiento ineludible de la moralidad” (Arboreda 39). Puede tratarse, sin duda, de un ejemplo de lo que Josep Lluís Sirera llama “tragedias con final rectificado” (100). Sin embargo, en algo que no ha reparado la crítica es que el dramaturgo valenciano se atreve a una trasgresión al ámbito divino que no encontramos en Sófocles: su Edipo rompe con el cumplimiento de la maldición y la profecía, ya que esta no llega a tener lugar completamente. Hay una resistencia a los hados en la obra, en tanto los personajes, logrando comunicarse antes de que todo esté sin remedio, evitan que el hijo se case con su madre. Esa trasgresión al plano divino, mirada desde la cosmovisión griega y desde el pensamiento sofocleo, puede tener dos interpretaciones: que, efectivamente, los personajes han logrado burlar la profecía; o que, por otra parte, tal y como pensaban los griegos, el héroe siempre tiene la posibilidad de escoger ante una situación. Como explica Scodel:

Oedipus has obviously acted freely throughout; Apollo has never forced him to do anything. Equally obviously, it is not his fault that his story has

³¹² Justo en el momento en que queda en suspenso la boda y Yocasta sabe que ha estado a punto de casarse con su propio hijo, se pregunta “¿qué he de hacer?” (Arboreda 153). A propósito de dicha pregunta y su relación con la casuística en el teatro del Siglo de Oro, puede consultarse Kallendorf 2016.

³¹³ Edipo, aunque había declarado su amor a Sirene y había intentado ganar tiempo para no tener que casarse con Yocasta porque ama a su hermana, sin embargo, está obligado a casarse con Yocasta por ser un regalo del pueblo al haber vencido a la Esfinge. De no obedecer y no casarse con ella, está obligado a regresar a la cárcel.

taken the shape that it has. To be sure, Oedipus is a far from perfect hero. Although Laius began the fight at the crossroads, Oedipus did not need to kill several people because he had been rudely pushed out of the way. Within the play, he jumps to conclusions and loses his temper too easily. He is too confident in his own abilities. (An Introduction 155)

Pero la diferencia entre Sófocles y la pieza barroca está esencialmente en que Edipo tiene la posibilidad de saber quiénes son sus padres antes de casarse con su madre, de modo que su decisión de no casarse es porque ha logrado saber lo que para el Edipo de Sófocles siempre estuvo oculto y había ya quedado irremediabilmente en el pasado, en lo acontecido.

Como en Sófocles, el Edipo de Arborea también actúa por ignorancia. Pero no tiene ese afán por conocer su origen o quiénes son en realidad sus padres. Ha sabido siempre que no es hijo de Polibio, pero eso no ha impedido que herede el trono de Corinto. Tiene inquietudes de conocimiento y todas ellas van encaminadas a que pueda vencer a la Esfinge. Su búsqueda no es ontológica sino amorosa, pues vio una vez a Sirene en medio del bosque y quiere volverla a ver; por eso se encamina hacia las juntas³¹⁴ que celebra Layo en Tebas. Se enfrenta a la Esfinge por amor y está guiado todo el tiempo por un afecto instintivo que lo acerca a su padre y a su madre, sin saber que son tales.

³¹⁴ Especie de fiesta de pueblo que celebra Layo en la que tienen lugar juegos y competencias. En una de esas competencias a caballo y con máscara es que Edipo mata a Layo.

La conexión del personaje con lo timótico no solo se evidencia en el afecto que siente por sus progenitores sin saber que son sus padres o en la decisión de irse a Tebas a participar en las fiestas con el objetivo de ver a una dama que había visto una sola vez en su vida mientras cazaba en el bosque, sino también en su inclinación por evadir la ciencia y lo político, a pesar de su formación libresca:

me vi no sé si confuso
que, aunque estudié varias ciencias
jamás la especulativa
lo que la práctica enseña.
Salí pues un día a caza
por divertir la severa
pesadumbre del gobierno. (Arboreda 70-71)

En el largo relato de Edipo sobre la salida a cazar (Arboreda 70-75), se relaciona lo estético, el Eros y la violencia. También el espacio natural alcanza la misma fuerza que tiene en los Aquiles y las Medeas barrocas. Edipo vuelve al espacio natural para descansar de las cosas del gobierno y se topa con un jardín y un templo en medio de los bosques. Allí se encuentra a una belleza, Sirene, que lo hace caer rendido. Dicho espacio natural –tal y como sucede en el recorrido hispánico que se ha realizado con Aquiles del bosque barroco a la selva colombiana– se relaciona en el caso de Edipo también con diversas geografías y distintas épocas. Ambos autores (uno en el siglo XVII y otro en el XXI) persiguen, sin embargo, una idea semejante: preguntarse y preguntar cuánta

resistencia puede haber a los hados o hasta dónde somos manejados por el destino y las circunstancias. El debate entre el destino griego (que siempre daba la posibilidad de elegir, como se ve en el Edipo de Sófocles) y el *fatum* romano (que deja poco para poder decidir o cambiar) reaparece no solo en Alfaro, sino también en otros autores como Law Chavez y Jorge Alí Triana.

En la película *Edipo alcalde* de Jorge Alí Triana, por ejemplo, el bosque griego y barroco se vuelve a trasladar a la selva colombiana y a las tensiones entre gobierno, guerrillas y pueblo. En la pieza chicana de Luis Alfaro Layo pide a Tiresias que se deshaga del recién nacido en Griffith Park en Los Angeles (California) y lo cuelgue de un árbol como un chivo; los coyotes, dice, harán el resto (*Oedipus el rey* 28)³¹⁵. Con Alfaro, por tanto, el bosque griego y barroco de Edipo adquiere credencial americana y esencialmente chicana en los Estados Unidos. El Citerón se desplaza tanto a la selva colombiana como a un parque californiano.

Además, como el personaje de Arboreda, el Edipo de Alfaro también pasa por la cárcel. Si el Edipo barroco es un rey que termina preso, el de Alfaro (aunque marginal y delincuente) también es un preso que termina siendo el rey del barrio. Y, aunque ambos personajes pertenecen a épocas y clases sociales distintas, en el caso de ambas obras las circunstancias parecen ser a veces más fuertes que la voluntad de los personajes. El Edipo de Arboreda está obligado a casarse con Yocasta porque si desobedece al pueblo

³¹⁵ En Arboreda sucede de forma muy semejante: en la Jornada Primera, Creón cuenta cómo dejó al bebé colgado de un árbol en el monte, pues no pudo matarlo por piedad, pero lo abandonó allí para que las bestias se alimentaran de él.

tiene que volver a la cárcel; y el de Alfaro –aunque intenta evitar la delincuencia y procura buscar otro tipo de trabajo– parece destinado a ser carne de presidio, a la ilegalidad.

La obra presenta clara evidencia de la preponderancia del Eros, de la necesidad de seguir ciertos impulsos, por lo que Edipo expresa: “¿Qué logra el silencio / cuando es cierto que las penas / fatigan cuando se callan, / descansan cuando se cuentan?” (Arboreda 67). Por tanto, este Edipo, como el de Sófocles, es dado también a lo discursivo de forma amplia. Por otra parte, ese Eros se funde también con la ira, de ahí que Astolfo pregunte a Edipo: “¿Y esa violencia... es de amor?” (Arboreda 70), a lo cual el personaje asiente. Otro momento en que el afecto y la furia se funden –pero esta vez sin conocimiento de los personajes– es en el enfrentamiento entre Edipo y Layo durante las celebraciones o juntas en Tebas. En una especie de competencias al estilo caballeresco medieval, ambos personajes llevan máscaras en el rostro, por lo que no saben a quiénes se enfrentan. El resultado es que Edipo termina matando a aquel hombre al que lo une un afecto, según él mismo pudo experimentar al verlo en el templo junto a Yocasta, que le resultaba inexplicable.

A causa de los juegos de las juntas, Edipo no sabe que se está enfrentando primero a Lisidas, el sobrino de Layo, y luego al mismo rey a quien termina matando. No sabe a quién se enfrenta hasta vencer porque ambos contrincantes llevan “visera y celada” (Arboreda 95). Cuando Lidoro se acerca a Edipo, el rey sabe que se trata del

joven que le brindó su ayuda en el templo y le dice que, sin dudas, las profecías terminaron siendo falsas, pues no moría a manos de su hijo (Arboreda 96)³¹⁶.

La primera vez que Edipo ve a Layo no es en el camino, como en Sófocles, sino en el templo de Júpiter, acongojado. Para Edipo es fácil saber que se trata del rey, por el modo en que va vestido. Sin embargo, en Sófocles, por la sencillez con que viaja Layo, Edipo no pudo reconocerlo como rey. El sentimiento que mueve a Edipo, una vez en el templo, no es ni por ver a Sirene ni por contemplar por primera vez a Yocasta. Es el dolor de Layo el que despierta en él una piedad que no puede explicarse. Ante la indefensión de este al saber la amenaza de la Esfinge³¹⁷ y la confirmación del oráculo que insiste en su muerte, Edipo le dice que está dispuesto a dar la vida por él. Ante dicho impulso, Edipo explica a Caperuza que ha sido porque “arreatóme el afecto” (Arboreda 87). “Todo el afecto me lleva este hombre”, dice Yocasta sobre Edipo (Arboreda 90). “Entre el oíros y el veros / siento que en el alma luchan / codiciosos los afectos”, dice Layo al escuchar y ver por primera vez a Edipo (Arboreda 87). Por su parte, Edipo también siente “que nacen estos afectos / de alguna superior causa” (Arboreda 96).

³¹⁶ Edipo, además, ha ocultado ser el rey de Corinto. Ha usado el nombre falso Segismundo, que lo relaciona con el personaje de la obra de Calderón, *La vida es sueño*. Un tema para otro estudio sería la relación entre el Segismundo calderoniano y el de Arboreda, pues el de Arboreda también termina preso en una torre.

³¹⁷ Como puede notarse aquí, Arboreda altera el orden de aparición y de ciertos hechos: Edipo llega a Tebas y conoce personalmente a Layo antes de matarlo, su padre adoptivo Polibio ya ha muerto y él es rey de Corinto, sabe desde siempre que no era hijo de Polibio. La Esfinge ya está amenazando y el oráculo, delante de Edipo, le dice a Layo en el templo que la esfinge morirá después de su muerte y a manos de su hijo. La Esfinge, por tanto, no parece resultado de la muerte de Layo, ni la muerte de este provoca la peste (como pasa en Sófocles). Edipo es apresado por matar a Layo y se brinda a salvar al pueblo del peligro de la Esfinge para que así se le perdone su culpa por haber matado al rey.

Como se ve en Sófocles y como posteriormente también expresan las Yocastas de Alí Triana y Alfaro, este personaje suele dudar o poner en cuestionamiento la veracidad del oráculo. Así pues, en Arboreda, la primera intervención de Yocasta es en el templo de Júpiter. Persigue alentar a Layo diciéndole “que no siempre los presagios / verdaderos se acreditan” (Arboreda 78). Por su parte, Creón los llama “vanas supersticiones de un sueño” (Arboreda 80). En esta obra del Siglo de Oro, como se ha dicho previamente, al menos parte de la profecía deja de cumplirse, lo cual evidencia una contradicción con el título. Las piezas más actuales analizadas siguen una tendencia que inaugura Arboreda en el ámbito hispano: escenificar en presente las acciones que aparecen como pasadas en Sófocles. Eso permite que tanto en Arboreda como en Alfaro, Lefebre y Law Chavez se recreen la escena de la Esfinge y/o el oráculo. La Esfinge, además, aparece en Arboreda como monstruo que encarna formas de la sexualidad que rompen con los binarismos tradicionales. Su monstruosidad (que queda sin embargo, relegada al espacio salvaje y silvestre de la montaña) preludia desde el barroco la expansión de lo monstruoso y de lo *queer* en las obras más recientes³¹⁸. Las lechuzas de Chavez y Alfaro; la Esfinge de Alfaro que se fusiona con la mitología azteca; la sensual Esfinge de Lefebre que a veces es también Yocasta y anticipa el incesto entre madre e hijo; la violencia que se mueve del ambiente carcelario al barrio: todo ello se conjuga

³¹⁸ Astolfo en la Jornada Primera explica que la Esfinge tiene cuerpo de animal y de mujer y con voz de hombre.

con lo *queer* y el incesto como formas incapturables, desterradas de lo socialmente aceptado, y por ello mismo monstruosos, indómitos, intraducibles e infalibles.

Si Arboreda evita caer en el incesto y no solo no lo representa (como Sófocles) sino que niega la posibilidad de su realización; los autores actuales, sin embargo, representan en escena, de manera reiterada y realista la relación sexual y amorosa entre madre e hijo. Lo que queda aparentemente solucionado en el Siglo de Oro, se representa en el cambio de siglo XX-XXI y, además, se deja en suspenso, junto a las creencias en el destino, para que el espectador –entre el espanto y la compasión aristotélicos– se cuestione dónde están los límites, por qué está mal el incesto y por qué, sin embargo, sigue sucediendo. Lo que es posibilidad truncada en Arboreda o solución en tanto comedia, por tanto, es retomado por los autores del cambio de siglo XX-XXI para dejarlo otra vez en clave trágica –es decir, en suspensión, en anulación y cuestionamiento de lo institucional y lo teleológico. En eso también, podría concluirse, se oponen comedia y tragedia a partir del pensamiento medieval: en que la comedia persigue, desde Dante, la confirmación y restauración de lo institucional y ontoteológico, y la tragedia mantiene su esencia desde Grecia al perseguir la suspensión de lo establecido y de cualquier código de comportamiento legitimado³¹⁹. Ello no significa que la comedia áurea, como se ha visto en Aquiles y Medea, no busque otros

³¹⁹ Ha de mencionarse, de todas formas, que hay una tendencia en la tragedia griega de volver a cierto orden al final y que –si bien es cierto que hay suspensión en el cierre de la tetralogía esquila *Orestíada*, porque la diosa Atenea dice que depende de los ciudadanos que el nuevo orden se mantenga– también es cierto que la obra termina con un canto positivo de instauración del sistema democrático.

mecanismos enriquecedores que, dentro de su desarrollo y su estructura en tanto género, trasgreda y dinamite sus propios presupuestos³²⁰. *No hay resistencia a los hados* puede ser un buen ejemplo de comedia áurea en la que se encuentra una contradicción fundamental entre lo que se dice y lo que sucede. Casi al final de la obra *Creón*, que antes había negado que la profecía fuera a cumplirse, reconoce:

Mirad, pues, si el admirarme
es justo: si nos enseñan
los dioses cuán vanamente,
con humanas providencias,
lo que está determinado
se evita, pues, aunque atentas
las prevenciones del rey
intentaron su tragedia
redimir por tanto estraño
camino, ver, a ser cierta,

³²⁰ A ello debe sumarse, además, el cultivo de lo trágico dentro del Siglo de Oro. Al respecto, vale la pena revisar el volumen *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio* editado por Frederick de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás, y publicado por la editorial Iberoamericana en 2008. Con respecto a la tragedia, en un ensayo contenido en el volumen mencionado se explica que, “a lo largo del siglo XVI español va apareciendo una serie de obras dramáticas calificadas de un modo u otro como tragedias. Y no hay que ver en dicha serie la implantación de un modelo único. Se trata más bien de una sucesión de experiencias que, con fines muy distintos y ante públicos muy variados, pueblan los escenarios peninsulares de las universidades, los colegios, los palacios reales o nobles, los centros eruditos de encuentro y, por fin, los corrales. Esa larga serie de experiencias se llevan a cabo ante públicos muy bien diferenciados, pero que pueden reducirse a dos categorías, ya indicadas líneas arriba, el público abierto y el público cautivo. Qué duda cabe de que una u otra condición del espectador marca las formas de construir las diversas experiencias trágicas” (Hermenegildo 16-17).

que es ejemplar de que no hay
a los hados resistencias. (Arboreda 153)

Pero lo cierto es que, aunque Edipo mató a su padre, sin embargo no llegó a casarse con su madre. El final con boda al estilo cómico es, además, un ejemplo del tipo de obra de “no voluntad de final trágico” (Hermenegildo 13). Así pues, también “la versión del Edipo que nos da Alejandro Arboreda filtra el mito con el tamiz de la comedia” (Arboreda 45). En clave cómica y barroca, Arboreda invierte el desarrollo del personaje de Sófocles: el suyo va de ser rey a prisionero y asesino, pero vuelve (después de ser culpable y condenado) a ser rey y salvador de Tebas al vencer a la Esfinge. Este Edipo termina más feliz de lo que comienza, porque sale de su reino buscando el amor y termina encontrando esposa, padres, fama, aventura y un segundo reino.

Francisco Ruiz Ramón, por su parte, señala el enredo como principal modelo de práctica escénica y como forma de resemantización de los mitos tratados en el teatro español (Ruiz Ramón 52), algo que también es evidente en la pieza de Arboreda. Al mismo tiempo, al forzarse el final para propiciar en la fábula trágica un final típico de la comedia, se está poniendo en tela de juicio y se cuestiona el plano divino –algo que pone en crisis lo institucional y lo ontoteológico. Del mismo modo que Juan del Encina en *Égloga de Plácido y Victoriano* (precursor de esta actitud), también Arboreda en *No hay resistencia a los hados* “termina introduciendo un final feliz en el desarrollo de una fábula que estaba avocada a una catástrofe final” y aunque el autor “ha llevado la historia de los amantes hasta el borde del abismo (...) en el último momento ha evitado

la tragedia” (Hermenegildo 13). Sin embargo, evitar la tragedia introduce otros modos de trasgresión y de cuestionamiento a la supuestamente imposible resistencia a los hados. Arboreda, con dicha contradicción, deja el camino abierto a los autores posteriores para que vuelvan a preguntarse sobre la posibilidad del albedrío o del *fatum*.

Table 10. Estructura de *No hay resistencia a los hados* de Alejandro Arboreda

Partes de la obra	<i>No hay resistencia a los hados</i> . Descripción
Jornada primera	<p>Edipo va camino a Tebas y se detiene en casa de Astolfo, un antiguo huésped suyo en Corinto. Le acompañan Caperuza (personaje cómico) y Lidoro (otro sirviente). Al llegar, no se encuentra Astolfo sino su subordinado Forbante, a quien él ha enviado previamente a Tebas. Forbante le recuerda que fue quien lo encontró abandonado en los montes y quien lo crió y lo llevó ante Polibio, rey de Corinto, quien lo tomó como hijo suyo al no tener descendencia. Por tanto, Edipo sabe desde el principio que no es hijo de Polibio. Edipo parece estar enamorado de Sirene, la hermana de Yocasta.</p> <p>Llega Astolfo a su casa y se sorprende de encontrar en ella a Edipo. Este último ha adelantado su viaje para participar en las juntas que organiza Layo hace años al parecer por el sufrimiento por su hijo y su destino.</p> <p>Edipo es dado al estudio y la ciencia. Polibio ya está muerto y él ha sido nombrado rey de Corinto. Edipo cuenta la vez que, perdidos en los montes, vio a una belleza de la que se enamoró: Sirene. Astolfo invita a Edipo a que vaya con él al templo donde podrá ver otra vez a Sirene, pues allí estarán también el rey y la reina haciendo una ofrenda a Júpiter por el dolor de un hijo –un dolor que arrastran hace tiempo.</p> <p>En el templo, Sirene recuerda a aquel forastero que le habló y la dejó impresionada.</p> <p>Yocasta, Creón y Lisidas intentan reconfortar a Layo, quien dice no tener consuelo por la muerte y el oráculo sobre su hijo. Creón cuenta cómo lo dejó colgado de un árbol en el monte, pues no pudo matarlo por piedad, pero lo dejó para que las bestias se alimentaran de él.</p> <p>Astolfo informa a Layo que una Esfinge con cuerpo de animal y de mujer y con voz de hombre amenaza a Tebas y lanza un acertijo. Layo, desconsolado, pregunta al oráculo y este responde que el monstruo será rendido por el hado, por su vida y por su hijo. Edipo ha estado escuchando todo esto, ha sentido unos raros sentimientos y (al escuchar el oráculo) queda helado.</p> <p>Edipo se ofrece a ayudar a Layo. Sirene lo reconoce. Layo y Yocasta sienten admiración y afecto por el desconocido que dice llamarse Segismundo y que se brinda para vencer a la Esfinge.</p> <p>Sirene habla a Edipo y se hace la que no lo reconoce, pero Caperuza deja claro a Edipo que “sal quiere el huevo” (Arboreda 92).</p>
Jornada segunda	<p>Edipo ha herido gravemente a Lisidas, sobrino de Layo. La jornada comienza con el rey muriendo. Sabemos por Forbante que con las viseras caladas puestas, Edipo y el rey se enfrentaron, y Layo terminó gravemente herido.</p> <p>Edipo cuenta que el rey moribundo, al ver que había sido herido por Edipo (pues se le acercó su sirviente Lidoro), dijo que las predicciones habían resultado falsas, pues no moría a manos de su hijo.</p> <p>El pueblo tebano busca a Edipo para darle muerte. Sirene le ofrece la llave que va al jardín para que pueda escapar por allí. Al demorarse en decidir Edipo, llegan los soldados. En un aparte Sirene decide fingir y luego ayudarlo a escapar de la cárcel, así que disimula y pide que lo prendan, algo que desconcierta a Edipo. Ante Edipo, Yocasta descubre que el rey ha muerto por su causa, así que manda a prenderlo y a encerrarlo en una torre, como a Segismundo en <i>La vida es sueño</i>. Edipo le dice a Yocasta que hay algo en él que no puede explicar que le incita a obedecerla.</p> <p>Creón ha visto cómo lo tratan los suyos y se ha dado cuenta de que Edipo no es quien dice ser: no es el tal Segismundo sirviente de Edipo (a lo que Edipo responde, en medio de la situación, que no sabe quién es).</p> <p>Sirene dice a Yocasta que no se apresure en matarlo, pues no está claro que haya sido él quien mató al rey y Lisidas, aunque muy herido, vive. Así evitarán que los corintos vengan a vengarse contra Tebas.</p> <p>Yocasta se mueve entre el afecto y la necesidad de venganza, un afecto y una atracción que no sabe explicar y que la hace sentir incómoda en medio de la situación de dolor que vive.</p>

Table 10 continued

Partes de la obra	<i>No hay resistencia a los hados.</i> Descripción
Jornada segunda	<p>Caperuza intenta ir a Corinto a avisar de lo sucedido. Silvio y Floreta se encuentran con la Esfinge. Silvio abandona huyendo a Floreta; esta se esconde en medio de unas ramas al verse sola. La Esfinge ve la ubicación de ambos al sobrevolar el bosque. Aparece Caperuza, habla con la Esfinge y logra huir con una artimaña, pero tiene que volver a Tebas. La Esfinge se acerca a las ramas y encuentra a Floreta, pero le perdona la vida por ser mujer. Edipo y Astolfo hablan en la prisión. Ya saben en palacio que Edipo es el rey de Corinto y que no es el tal Segismundo que dijo ser. Edipo comienza a leer y se queda dormido. Llega Lisidas a la prisión y dice a Edipo que queda libre y lo espera fuera para enfrentarse a muerte. Pero quien le responde es Astolfo que se hace pasar por Edipo, pues Edipo duerme. Llega Sirene a la torre a ver a Edipo. Le dice que puede usar la llave y salir por cualquier puerta. Se hace pasar por una de sus damas; pero al acercarse Yocasta a la torre, Edipo prefiere que la supuesta dama de Sirene se salve. Vuelve Astolfo y pregunta quién anda con Edipo; este pide que calle. Llega Yocasta y dice que al escuchar espadas creían que alguien intentaba soltar a Edipo. Traen preso a Caperuza que dice haber visto a la Esfinge. La gente pide que se dé solución a la Esfinge y Caperuza propone que la reina dé la corona y su mano al vencedor. Esta accede. Sirene ha visto el modo en que Yocasta mira a Edipo y se ha quedado pensativa. Al Edipo proponerse para salvar del monstruo a Tebas, Sirene le pregunta si lo hace por ella o por su hermana.</p>
Jornada tercera	<p>Llegan al monte donde habita la Esfinge y Edipo pide a los demás que se vayan. Comienza a subir solo la montaña. La Esfinge siente compasión al escuchar la voz de Edipo, pero se incorpora pronta a acabar con él. Edipo explica a la Esfinge que ha venido para conseguir el trono y ponerlo en los pies de la mujer que ama. Edipo descifra el acertijo a la Esfinge, se lo explica y esta se lanza despeñada de la cima. Todos aclaman a Edipo como nuevo rey de Tebas. Forbante y Lidoro creen que Edipo sigue encarcelado y planean liberarlo. Sirene teme que Edipo, ahora rey también, tome la mano de su hermana Yocasta, como propuso el pueblo. Edipo se encuentra con Sirene. Le declara su amor. Lisidas los escucha y sale a decir al pueblo que Edipo rechaza el premio de la mano de la reina, por lo que debe ser castigado. Llega Yocasta y ambos Sirene y Edipo disimulan. Yocasta dice que quiere más tiempo antes del casamiento, pero le pide que tome el trono, Edipo dice que no está bien que sea el rey de Tebas sin antes casarse con ella. Yocasta se va y Sirene dice que se casará con Lisidas. Edipo dice que solo ha dicho eso a Yocasta para ganar tiempo. Se escucha desde dentro que Edipo debe regresar a la cárcel si ese mismo día no se casa con la reina. Creón explica que el pueblo exige que Edipo o tome la corona y la mano de la reina o regresa a la torre prisionero. Edipo dice que se quiere casar. Yocasta dice que entonces no dilaten el asunto. Llega el ejército corintio atacando Tebas para supuestamente liberar a Edipo. Camino al templo de Juno, llegan Lidoro y Forbante. Edipo dice que no ataquen Tebas pues va camino a ser coronado rey. Entonces, feliz, Forbante recuerda cuando lo encontró atado a un árbol. Creón se da cuenta de que Edipo es el hijo de Layo y Yocasta y así lo deja saber ante la reina y los demás. Yocasta reconoce a Edipo como hijo después de quedar anonadada, da la mano de Sirene a este y Edipo la mano de Yocasta a Lisidas.</p>

4.4 Edipo según Jorge Lefebre

Introducción a la obra coreográfica y a la cosmovisión de Jorge Lefebre

Jorge Lefebre (1936-1990) fue uno de los bailarines y coreógrafos cubanos de su tiempo más reconocidos mundialmente. Su estilo postmoderno y trasgresor dio nuevos aires al repertorio danzario cubano e internacional. Para él el cuerpo es un instrumento de posibilidades infinitas, que requiere de ensayo y experimentación constante, de búsqueda y riesgo –algo que es evidente en muchos de sus trabajos. Fue un creador iconoclasta, pasional, que se movía por pulsaciones, pero que también sabía dar orden y coherencia coreográfica al caos del que partía y que lo impulsaba.

Dentro de sus creaciones coreográficas más importantes, están *Invitación al Jazz* (estrenada en el Ballet de Wallonie en 1967), *Aranjuez (pas de deux)* de 1967), *Naissance - Gagaku* (1968), *La ronde* (1968), *Sinfonía del Nuevo Mundo* (1972), *Paraíso de mujeres* (1973), *Beyond Love (Más allá del amor)* de 1974), *Yagruma* (1975, creado para el BNC), *Metamorfosis sinfónicas* (1976), su peculiar versión de *Romeo y Julieta* (1980), *La dama de las camelias* (1980), *Yerma* (1983) y *Proposiciones* (1989, a partir de un tema de Pablo Milanés), entre muchas otras.³²¹ En ellas la búsqueda de la libertad, del placer, del amor, sus ideas sobre la soledad y el desamparo de la humanidad son elementos y temas frecuentes. El gusto por el abstraccionismo, por un ilusionismo

³²¹ Sobre la obra coreográfica de Jorge Lefebre, puede consultarse *Ballet en Wallonie Archives*: <http://www.ballets-wallonie-archives.be/index.php>; en París y Bayo véase la entrada correspondiente al coreógrafo cubano; y puede consultarse también *Jorge Lefebre au Ballet royal de Wallonie 64-67* donde encontramos una lista de obras de Lefebre.

futurista, la afición por la plástica, por los más variados estilos musicales, por el teatro y la literatura sirven como fuentes de inspiración en sus piezas danzarias.

Lefebre fue un creador que tanto en los temas como en la técnica priorizó la indagación, la experimentación, la aventura, la variedad musical (jazz, ritmos afrocubanos y brasileños, sinfonía moderna, música clásica, percusión, música electrónica, melodías japonesas antiguas); esto es evidente en una pieza como *Más allá del amor* donde el hombre parte de su soledad a la búsqueda del amor ideal, a vivir nuevas sensaciones. En *Naissance- Gagaku* el erotismo, la búsqueda de los límites físicos y humanos, el ambiente y la atmósfera exóticos, además del uso de música japonesa antigua dan testimonio de la exploración del coreógrafo en terrenos estilísticos y temáticos menos frecuentes dentro del ballet tradicional. En el caso de *Invitación al Jazz* no hay un tema definido: es un ballet abstracto; las cinco partes o escenas de la pieza son un pretexto para recrear movimientos rítmicos y modernos, en medio de atmósferas juveniles, entusiastas y novedosas.

En *Sinfonía del Nuevo Mundo* (1972), Lefebre parte de la pieza musical homónima de Antón Dvorac para crear un argumento lírico y evocador, donde dedica cada movimiento de los cuatro de dicha sinfonía a cada uno de los elementos naturales: Tierra, Agua, Aire y Fuego, en ese orden. El coreógrafo se muestra interesado en la génesis, en la indagación de los orígenes del universo, de las sensaciones, de los hechos, como se puede comprobar también en su versión de *Romeo y Julieta* (1980), donde la historia de los jóvenes amantes se fusiona con el mito del *Génesis* sobre Adán y Eva.

Lefebvre crea así una pieza sobre el amor juvenil, casto y puro –un canto a la etapa adolescente, a la efebía y a la doncellez. En esa experimentación erótica, ancestral y genésica se inserta también su versión de *Edipo rey* (1970)³²². Como mismo sucede con Arboreda y los demás autores actuales analizados (entre ellos Chavez, Alfaro, Alí Triana y Blanco), el elemento erótico es fundamental en la cosmovisión de Lefebvre.

En *Paraíso de mujeres* (1973), el cubano parte de la obra pictórica del belga Paul Delvaux –de su erotismo insatisfecho, frío y estéril a partir de los amores muertos o abortados. La incomprensión, la imposibilidad de la comunicación y la soledad son el nudo temático de esta pieza. Los bailarines se reconocen como diferentes unos de otros; pasan de largo, ignorando al prójimo. En *Metamorfosis sinfónicas*, Lefebvre potencia la búsqueda de movimientos, la experimentación corporal con una coreografía que parte del más puro ballet clásico y que recrea con alegría, viveza y brillo juegos danzarios y divertimentos corporales. Como se ve, el coreógrafo parte de diversas fuentes de inspiración y gusta de la fusión y el exotismo. Va de ballets abstractos a obras narrativas. Incorpora elementos exóticos; se renueva y supera constantemente haciendo dialogar la tradición con la modernidad, lo clásico con lo experimental. Su búsqueda no se detiene

³²² El ballet *Edipo rey* de Jorge Lefebvre se estrenó por el Royal Ballet de Wallonie el 8 de febrero de 1970. La banda sonora de la puesta original se apoyaba en música electrónica de Bruno Maderna; el montaje sonoro estuvo a cargo de Leo Vanhurenbeck (técnico musical de Béjart). Se incluían, además, otros elementos sonoros: batucadas brasileñas, una fuga de Johan Sebastian Bach, melodías de Nepal y tambores africanos. El diseño escenográfico del estreno fue de Jean Charles Aimé. En el estreno, Sonja Koeller tuvo a su cargo el papel de Yocasta, Edipo lo encarnaba Christian Taulelle, Tiresias era Nicolas D’Alvia, la esfinge fue interpretada por Danièle Lesschaeve y el oráculo por Jackie Richard. El ballet se representó dentro de la compañía del Ballet de Wallonie al menos hasta mayo de 1975 y contó aproximadamente con dieciocho funciones en distintas ciudades de Bélgica.

en lo formal, sino que la forma encarna también sus inquietudes como artista y ser humano. El Eros, la violencia y la soledad podrían mencionarse como núcleos temáticos fundamentales dentro de su creación. Dicha soledad parte de composiciones simétricas que expresan la clara división entre el marginado y los demás grupos sociales, como se podrá ver en el caso de Edipo.

Estas piezas son contemporáneas entre sí y muchas fueron puestas en escena en fechas cercanas o en un mismo programa concierto, por lo que se puede asegurar que las décadas del sesenta y el setenta del siglo XX fueron las más fructíferas para la obra coreográfica de Lefebre. En medio de este ambiente de efervescencia creativa, el bailarín cubano tuvo la idea de crear *Edipo rey*, un ballet que partiese de la obra teatral homónima de Sófocles. En su versión del mito griego, Lefebre conjugó muchos de sus intereses e inquietudes como artista, creador, bailarín y ser humano mencionados previamente y que analizaremos en las próximas páginas: erotismo, folklore, variedad de ritmos, interés por los orígenes, experimentación, búsqueda y trasgresión de los límites, la soledad, el destino y la violencia, entre otros.

El coreógrafo mantiene su interés en la búsqueda y el experimento temático y formal, danzario y argumental. En *Edipo rey* persigue hacer una recreación del texto sofocleo a partir de procedimientos del ballet clásico y moderno, moviéndose entre el arcaísmo y el primitivismo y una modernidad trasgresora y novedosa en los movimientos, en la selección musical, en la mezcla. La agilidad de los pasos, la tan bien lograda conjunción de bailes populares brasileños y afrocubanos con los pasos

académicos del ballet, las disposiciones simétricas y la ágil sintaxis gestual geometrizable (casi yuxtapuesta) dan fe de esa búsqueda de nuevos caminos, de formas novedosas en la técnica corporal y en las temáticas abordadas. Lefebvre busca releer lo clásico desde un lenguaje somático que constantemente está buscando nuevas vías de superación y de encarnación. Esa búsqueda desesperada y agónica por la verdad que el mismo Edipo emprende, el propio coreógrafo la lleva a cabo en su empeño creativo.

Consideraciones sobre la versión coreográfica de Edipo rey

La influencia de su maestro y director Maurice Béjart es fundamental a la hora de entender la versión de Lefebvre sobre la historia de Edipo. Su propósito es actualizar el mito a través de sus concepciones e intereses danzarios –hacer converger sus inquietudes técnicas con los temas universales que encierran las leyendas antiguas. Hay determinada conexión entre las búsquedas de movimientos y melodías rudimentarias, abstractas, violentas, que conjugan los intereses de la danza moderna y el arte antiguo. Béjart persigue rescatar determinadas tradiciones alejadas de la cultura europea, del arte occidental. Indaga en las danzas hindúes y las utiliza, las recrea, las fusiona con el ballet clásico y la danza moderna –algo semejante a lo que hace Picasso en la plástica y Stravinski en la música de concierto.

Lefebvre une esos intereses a su condición de cubano, hijo de un país que es fruto de la transculturación; busca también la fusión con las tradiciones africanas y aborígenes. Une lo europeo con lo afro, como ejemplo de la esencia y la raíz de la cultura cubana. Se vale del mito para rescatar una edad arcaica, primitiva. Dialoga con

las representaciones rupestres prehistóricas, con la percusión ancestral, con las figuras geométricas de la cerámica griega arcaica. Lefebre recicla modos y medios de distinta procedencia, tanto musicales, pictóricos y danzarios como literarios. Logra a través de esta fusión un *continuum* argumental y formal orgánico, donde todo se relaciona, se entreteje. Es difícil saber dónde comienza un movimiento y termina otro. La historia se prolonga en una sintaxis del gesto que exige una alta precisión musical. El cuerpo de baile tiene en *Edipo rey* mucho protagonismo. La vitalidad y el virtuosismo que le otorga a la puesta demuestran que el coreógrafo es un creador que sabe disponer desde el más simple movimiento de los caracteres individuales (como Yocasta y Edipo) hasta las figuras que el cuerpo de baile, en representación del pueblo, va conformando y creando en escena.

El estreno en Cuba. Versión cinematográfica del ballet

La génesis de la versión de *Edipo rey* de Jorge Lefebre está relacionada con su deuda de gratitud a la escuela cubana de ballet en la que se formó: a la cultura cubana, a su Santiago de Cuba natal, tierra caliente y sonora, donde todavía hoy se le recuerda con homenajes y con una compañía que lleva su nombre. En 1968, el ballet XXe Siècle de Maurice Béjart visitó la isla. Dentro del elenco venía el cubano que, al regresar a su país, al reencontrarse con los vínculos que lo unían a su tierra, comenzó a manifestar en las entrevistas el deseo de retomar sus lazos con el ballet cubano donde él había nacido y recibido las primeras enseñanzas. *Edipo rey* comienza con una clase en la barra que

(según comenta Miguel Cabrera)³²³ es un tributo de Lefebvre a Cuba y al Ballet Nacional de Cuba (BNC).

El santiaguero, durante su visita de 1968, propuso a Alicia Alonso hacer un ballet, aunque no tenía idea aún de lo que haría; la inspiración de esa obra son Alicia, el BNC y la cultura cubana. Así mismo lo explica él:

He concebido *Edipo rey*, pensando en esa primera figura de la danza que es Alicia Alonso, y en el Ballet Nacional de Cuba. Cuando en 1968 volví a mi país con el Ballet Siglo XX, sostuve una conversación con Alicia y le propuse hacer un ballet; pero sin saber exactamente lo que iba a realizar. A mi regreso a Bruselas comencé a trabajar a partir de la tragedia de Sófocles, pues siempre me ha impresionada mucho por su indiscutible universalidad; además, es la primera obra trágica que leí cuando era adolescente. Cuando al siguiente año la compañía visitó Bruselas, ya estaban preparados el guión, los diseños y la maqueta. Abordé a Alicia, le expliqué la idea y aceptó: “Yo soy Yocasta...” Desde el principio, trabajé con Leo Vanhurenbeck, técnico musical de Bejart, y con el autor de los diseños, Jean Charles Aimé. Hay una gran variedad de técnicas utilizadas en esta obra. Esta misma variedad de elementos es la que se plantea en la concepción general de *Edipo rey*. (“*Edipo rey*” 36)

El coreógrafo cubano crea *Edipo rey* como homenaje a su país natal, a la cultura y a la

³²³ Entrevista inédita a Miguel Cabrera, historiador del BNC, realizada por el autor de esta investigación.

academia en que aprendió ballet durante los primeros años³²⁴. Se muestra interesado en Edipo por la universalidad del mito, por su relación adolescente y personal con la obra de Sófocles y por la posibilidad que le da de seguir exponiendo sus inquietudes artísticas y danzarias. En su versión moderna del mito y en su tendencia personal a ir más allá tanto en lo formal como en los temas, Lefebre presenta (como suelen hacer muchos de los autores modernos) el interior del palacio de Tebas, las relaciones amorosas, de modo que el elemento erótico en un ambiente hostil, violento y ofensivo para el personaje principal, se vuelve definitorio. Lefebre presenta en el escenario el lecho en que hijo y madre, mediante la danza, representan sus relaciones sexuales.

Con respecto a la versión cinematográfica, esta se llevó a cabo en 1972 y se realizó en el Teatro Karl Marx de La Habana (por entonces Teatro Chaplin). La dirección estuvo a cargo de Antonio Fernández Reboiro que anteriormente ya había dirigido para el cine otra obra danzaria. La escenografía sufrió algunas variaciones y la realizó Luis Acosta. El vestuario tuvo que ser cambiado porque el original estaba en camino y no llegó a tiempo; de ello se encargó Salvador Fernández.

³²⁴ El estreno en Cuba tuvo lugar el 5 de noviembre de 1970. El propio Lefebre participó en el montaje, los ensayos y la dirección. El elenco del estreno en isla fue el siguiente:
Yocasta- Alicia Alonso
Edipo- Jorge Esquivel
Oráculo- Loipa Araújo y Sonia Calero
Esfinge- Mirta Plá
Layo- Hugo Guffanti
Creón- Raúl Bustabad
Tiresias- Ceferino Barrios
Joven Campesino- Jorge Riverón
Criado de Layo- Pedro Díaz Reyes
Hombres y mujeres del pueblo- Solistas, corifeos y cuerpo de baile.

En la puesta para teatro no había parlamentos en *off*. Estos se usaron en una representación en el Parque Lenin que, por el carácter didáctico de la misma, tenía unos textos que debían ser pronunciados en momentos muy precisos de la representación (en esa puesta los leyó Miguel Cabrera³²⁵). También comenta Pedro Simón al ser entrevistado para esta investigación que:

en una función que hizo el Ballet en la Plaza Cadenas de la Universidad de la Habana, utilizándose como fondo las columnatas de la facultad de Ciencias, los estudiantes que en aquella época integraban el teatro y el Ballet universitario con la asesoría de Mario Balmaceda, representaron el papel del coro tan importante en el teatro griego y entonces dijeron los textos. Fue una puesta realmente memorable pues además de presentarse el ballet completo también se presentó el coro hablado³²⁶.

Para el filme los parlamentos estuvieron a cargo de la actriz Raquel Revuelta. La banda sonora fue cambiada por música de Leo Brouwer, aunque se mantuvieron los ritmos afros, la batucada brasileña y la fuga de Bach que ocupa el final de la representación. La narración en *off* a lo largo de todo el ballet hace énfasis en el carácter narrativo de la coreografía. El espectador puede seguir, de este modo, toda la historia de Edipo. Muchas veces esta voz adelanta los hechos que se representarán seguidamente en el ballet.

A pesar de estos cambios con respecto a los estrenos del ballet tanto en Bélgica

³²⁵ Declaración de Miguel Cabrera en entrevista inédita realizada por el autor de este estudio.

³²⁶ En conversación personal con Pedro Simón en 2011 en La Habana.

como en Cuba, la filmación de esta obra ha permitido que accedamos directamente a un mito del ballet cubano y universal que no ha vuelto a ser representado en las últimas décadas en los escenarios de Cuba y el mundo, pero que sigue siendo parte del repertorio del BNC. Las artes escénicas tienen como fe la destrucción: al mismo tiempo que están siendo, dejan de ser. La representación es efímera y corre el riesgo de no perdurar como sí puede hacerlo un poema impreso, un cuadro, una partitura musical o un filme. Aunque Pedro Simón asegura que el ballet no ha tenido buenas versiones cinematográficas en Cuba –y es cierto que las pocas existentes podrían empobrecer, desvirtuar y ensombrecer el legado y el estilo de un gran bailarín si reducimos nuestro estudio a ellas (Simón 39-41)–, la filmación de *Edipo rey*, junto a los testimonios de sus protagonistas y a esa historia viva y continua que son Alicia Alonso y el Ballet Nacional de Cuba, ayudan a que nuestra mirada no sea sesgada, sino que podamos acercarnos al arte danzario. Este arte es imposible de apresar y solo puede comprenderse a plenitud, diacrónicamente, en proceso de continuidad y dialogismo. Por otra parte, dicho ballet ha formado parte del repertorio del ballet cubano desde la década del setenta hasta el presente.

En el Parque Lenin donde también fue representado el ballet de Lefebre, acontecen muchas de las peripecias que cuenta Reinaldo Arenas en su autobiografía *Antes que anochezca*. Arenas explica que se escondió en el Parque Lenin para huir de las autoridades cubanas. Dicho espacio emblemático para la revolución cubana y reflejo de la militancia comunista desde el propio nombre, es la continuidad de los jardines barrocos y teatrales del Siglo de Oro en el espacio tropical. Tanto en Arenas como en

Lefebvre funciona como espacio en que Arenas-personaje y el Edipo de Lefebvre se enfrentan a los grupos sociales de un lado y de otro en los que son rechazados, de los cuales son claramente expulsados. La disidencia de Arenas filtrada a través de su lectura de la *Iliada* en *Antes que anochezca* se entrecruza en la década del setenta en Cuba (una de las épocas de mayor represión y censura en la isla, etapa conocida como “quinquenio gris”) y en el espacio del Parque Lenin con un Edipo cubano que también se enfrenta a la expulsión y la soledad.

Análisis del ballet Edipo rey

Estilo, música y (post)modernidad en la versión de Lefebvre

Con la puesta de *Edipo rey* de Jorge Lefebvre asistimos a uno de los ballets más singulares dentro del repertorio del Ballet Nacional de Cuba. Se trata de una coreografía narrativa en un acto cuya postmodernidad pretende, en el eclecticismo estilístico y formal, recrear una etapa primitiva, un ambiente legendario anterior a los tiempos del clasicismo griego, perteneciente al período micénico. El coreógrafo pone en práctica, en pleno apogeo del posmodernismo, the “parodic relation to the art of the past” (179) que Linda Hutcheon señala para el arte posmoderno, la cual va “from reverence to mockery” (204)³²⁷. Reflejando que “parody is the formal analogue to the dialogue of past and present” (Hutcheon 184), la puesta opta por unir lo arcaico con lo vanguardista, lo

³²⁷ Hutcheon, agrega, además que “parody is one of its mechanisms for doing so: what appears to be an aesthetic turning-inward is exactly what reveals the close connections between the social production and reception of art and our ideologically and historically conditioned ways of perceiving and acting” (184). El ballet de Lefebvre muestra cómo el propio autor recepciona y fusiona diversos tipos de artes para establecer una lectura ideológica del mito en el presente.

clásico con lo moderno, lo primitivo con el rescate de las culturas periféricas, algo que evidencia el modo en que la estética de la pieza relaciona dos sistemas de significación definidos: el presente y el pasado (Hutcheon 179-80). Además, el ballet, al estar basado en un mito griego, aprovecha la “parody of the classical tradition” que “offers a set of references that remain meaningful to the public” (Hutcheon 203). Lefebvre logra expresar en su versión que:

Parodic echoing of the past (...) can still be deferential. It is in this way that parody marks both continuity and change, both authority and transgression. Postmodernist parody, be it in architecture, literature, painting, film, or music, uses its historical memory, its aesthetic introversion, to signal that this kind of selfreflexive discourse is always inextricably bound to social discourse. (Hutcheon 204)

Al mezclar diferentes épocas y modos de ver el mundo, en Lefebvre “parody seems to offer a perspective on the present and the past” lo cual permite al artista “to speak TO a discourse from WITHIN it, but without being totally recuperated by it” (Hutcheon 206). En Lefebvre Edipo encarna al marginado y el mito clásico es utilizado para reflejar la situación del que queda fuera del sistema de ahí que en este ballet también “parody appears to have become (...) the mode of the marginalized, or of those who are fighting marginalization by a dominant ideology” (Hutcheon 206)³²⁸. Es así como lo paródico-

³²⁸ Lefebvre, en el ballet, mezcla lo afro con lo ancestral, lo micénico con las culturas afroamericanas del siglo XX, de ahí que en su pieza también se pueda comprobar cómo “parody has certainly become a most

serio comulga con lo infrapolítico y lo tímico: porque en los tres casos se trata de exponer y reivindicar personajes que quedan fuera de lo comunitario y de los aparatos de domesticación. Podría decirse que en ciertos momentos Lefebvre persigue recrear los tiempos del tótem y el desarrollo del tabú en una sociedad primitiva que mezcla lo micénico con lo africano, lo geométrico arcaico griego con lo geométrico orientalizante. Fernando Ortiz explica la posible relación entre el surgimiento del canto (y junto a este la danza) y la “expresividad del sentimiento sensual” (Ortiz 1). El antropólogo cubano, además, explica la conexión posible entre el ritmo y la trasgresión de lo totémico. Así habla de:

una hipótesis psicoanalista, [que] atribuye el origen espontáneo del canto al estado de ebriedad fisiológica que se produce cuando, en la muerte ceremonial del tótem, se suspenden las inhibiciones sancionales impuestas por la sobreestructura moral y religiosa de la sociedad y los instintos se desencadenan por la licencia temporal de poder realizar lo normalmente prohibido. En ese caso, se dice, el canto brota del torrente de los instintos desbordados, unido a la danza por una ley de interdependencia rítmica. Así, la canción, la música y la danza serían hijas gemelas de la sagrada orgía. (Ortiz 1-2)

El sonido del viento con que se juega en la puesta; la pretensión de un ambiente

popular and effective strategy of black, ethnic, and feminist artists, trying to come to terms with and to respond, critically and creatively, to the predominantly white, Anglo, male culture in which they find themselves” (206).

arcaizante, los movimientos bruscos, prístinos, casi instintivos, entrecortados; recuerdan a veces las representaciones abstractas que aparecen en la cerámica geometrizable del período arcaico griego. A diferencia de lo que sucede en piezas como *Dido abandonada*³²⁹, en esta versión de otro clásico de la literatura griega no hay un refinamiento ni una estilización cortesana en los movimientos y los pasos. Al contrario, esta es una puesta de vanguardia que juega con movimientos trasgresores, a veces inesperados e impactantes. La música es estridente y está basada en el ritmo y la percusión, en un caos tan bien encarnado en el cuerpo de baile. Las melodías usadas; el golpeteo que marca el ritmo sobre el propio escenario muchas veces; las cuerdas que más que tocar en ocasiones parece que ensayan; o las trompetas dispersas y anárquicas – todo ello refleja un mundo donde reina el desorden, movido por fuerzas inaccesibles, preñado de misterio y de una atmósfera que se mueve entre cierto salvajismo primitivo y lo vernáculo. En todo ello se encarna muy bien, desde lo formal, la idea del plano divino que defiende y expone Sófocles: desconocemos la verdad última de nuestras acciones; desconocemos nuestro destino y el sentido de la existencia. Para el ser humano está vedada la plenitud y el conocimiento.

Quizá un buen referente en la plástica de este tipo de fusión se encuentra en las

³²⁹ *Dido abandonada* es la reconstrucción histórica de una pieza de Gasparo Angiolini, uno de los más importantes artistas del mundo de la danza del siglo XVIII. Coreografía de Alicia Alonso a partir del original de Gasparo Angiolini (1731-1803) cuyo estreno mundial tuvo lugar en la Sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana, el 8 de noviembre de 1988, con Alicia Alonso en el papel de Dido, durante la celebración del XI Festival Internacional de Ballet de La Habana. La obra también ha sido representada por el Ballet Nacional de Cuba, en el Teatro Bolchoi de Moscú y Gran Bretaña. Con la presente versión Alicia Alonso obtuvo el Premio de la Crítica en Danza en el XLV Festival Internacional de Edimburgo, Gran Bretaña, en 1991.

pinturas de Picasso que parten de máscaras africanas, como es el caso de su cuadro *Las señoritas de Avignon*. El pintor español, como Lefebre en su ballet, mezcla primitivismo y vanguardia. Algo semejante a lo que el español logra con la fusión de perfiles africanos, egipcios, medievales e hispanos lo persigue Lefebre en la danza, partiendo de la técnica clásica. Así encontramos, desde los primeros minutos de la coreografía, el gusto por las poses de perfil, por las posiciones geométricas, la mezcla de compases, de música e instrumentos sinfónicos, el golpe rítmico que recuerda el báculo del aedo griego y al mismo tiempo la percusión y los tambores africanos, y el uso y la recreación de danzas primitivas con música brasileña o afro. El elemento afrocaribeño es utilizado en la versión de Lefebre también para dar un toque primitivo, prístino, de períodos inmemoriales, al mismo tiempo que acerca la obra a la realidad cubana, a la transculturación en la isla. Con respecto al ritmo como recurso que entrelaza lo griego y lo africano, lo primitivo europeo y lo primitivo afro, Fernando Ortiz explica que tanto en Grecia como en África el ritmo y la relación con los conjuros, las repeticiones, la danza y los cantos se utilizan para expresar las emociones y los impulsos humanos (Ortiz 1994).

Contemporaneidad y época arcaica, así como Grecia y África se entrelazan en su versión, como sucede en algunas piezas de concierto compuestas por Igor Stravinsky, que en 1927 creó una ópera-oratorio titulada *Oedipus Rex*. Como el músico ruso, Lefebre persigue rescatar leyendas folklóricas y ritmos negros. Gusta de lo rudimentario y lo pagano, de la mezcla de estilos, intenta rescatar su esencia en una mirada hacia lo

ancestral, lo primitivo. Pretende agresividad y violencia en el ritmo, espontaneidad arcana. Semejante a lo que propone Antonin Artaud, Lefebvre muestra que “the theater has been created as an outlet for our repressions” (9) y es la liberación de esas represiones las que relacionan al ballet con los impulsos tímóticos. En la situación límite en la que se encuentra Edipo al llegar a Tebas, Lefebvre fusiona la violencia y lo primitivo con la plaga en la ciudad. A partir de Sófocles mezcla epidemia y teatro, lo cual permite mostrar las situaciones límites a las que se enfrenta el ser humano pues, “like the plague, the theater is a formidable call to the forces that impel the mind by example to the source of its conflicts” (Artaud 30)³³⁰. Parece a veces descubrirse en el baile de Edipo, en sus reacciones, en la danza con la esfinge o con Yocasta, en la búsqueda de lo arcano y lo primitivo, en la recreación de rituales milenarios, en las contorsiones del cuerpo a la manera de los bailes afrocubanos, en el enfrentamiento con Layo y sus hombres, un reflejo del moralismo salvaje en lo coreográfico, en lo universal y también en los elementos típicamente cubanos. Todas estas fuerzas misteriosas y oscuras puestas en escenas recuerdan que “the theater is the time of evil, the triumph of dark powers that are nourished by a power even more profound until extinction” (Artaud 30). El uso de un mito tan famoso y antiguo como el de Edipo permite expresar, a través de la mezcla de culturas y tradiciones, las fuerzas míticas que nos acompañan hasta hoy pues, como

³³⁰ Las ideas de Artaud sobre la relación entre plaga y teatro se acercan a lo tímótico ya que Artaud ve en la plaga una especie de exteriorización de la crueldad humana: “If the essential theater is like the plague, it is not because it is contagious, but because like the plague it is the revelation, the bringing forth, the exteriorization of a depth of latent cruelty by means of which all the perverse possibilities of the mind, whether of an individual or a people, are localized” (30).

explica Artaud: “we shall try to concentrate around famous personages, atrocious crimes, superhuman devotions, a drama which, without resorting to the defunct images of the old Myths, shows that it can extract the forces which struggle within them” (85)³³¹. Con respecto a la mezcla entre afecto y movimiento a través del ritmo, señala Fernando Ortiz:

La precipitada insistencia de esos toques rítmicos es realmente enervante hasta hacerse irresistible para la gente predispuesta. Puede decirse que son provocaciones acústicas contra el normal equilibrio de los sentidos, como insultos repetidos que llegan a ser insoportables. Como agresiones sonoras, equivalentes a las amenazas y los vituperios en las palabras o en los gestos, que hieren los nervios para exaltarlos a la acción. Bien sabido es cómo la impulsión emocional hace acompañar las palabras con gestos y ademanes. (Ortiz 39)

La búsqueda de los orígenes que pone en marcha el propio Edipo se refleja en la pieza a través del uso de elementos culturales e identitarios tanto europeos como africanos. En esa mezcla de estilos y formas hay también un propósito por reflejar la esencia de lo cubano universal a partir de la fusión y el eclecticismo. Pero también, por causa del destino de Edipo tanto en el mito griego como en esta versión cubana, dicha fusión es también un cuestionamiento de lo nacional, encarnado en un personaje que –huyendo de

³³¹ Estas fuerzas se relacionan con lo que, siguiendo a Sloterdijk, llamamos “impulsos tímicos”, los mismos que, como apunta Artaud, nos hacen creer que “there are living forces in what is called poetry and that the image of a crime presented in the requisite theatrical conditions is something infinitely more terrible for the spirit than that same crime when actually committed” (86).

la que considera su patria— llega, sin saberlo, a su verdadera tierra (en la que se convertirá, sin embargo, en el hombre más desgraciado). Entre el pueblo de Corinto que lo rechaza por su oscuro y desconocido origen y el pueblo de Tebas que lo recibe primero como salvador y luego lo expulsa como apestado, se mueve también el Edipo cubano, a semejanza de la Medea de Séneca que se debate entre la multitud de muertos de un lado y la turba de corintios que vienen a prenderla.

Anteriormente se han mencionado los distintos ritmos que la banda sonora mezcla y utiliza, desde Bach hasta música electroacústica. Lefebre ve en la variedad estilística un medio para experimentar y encontrar nuevas formas de expresión. Este propósito atraviesa su versión en todos los niveles y mediante los elementos técnicos, escenográficos, musicales, coreográficos y argumentales. Por ahí encauza sus ansias de libertad que caracterizan a la obra, su indagación incesante en la esencia humana y en temas como la soledad, el origen, la violencia y el erotismo, ya mencionados al describir algunas otras de sus piezas.

Estructura del ballet. Progresión dramática

Lefebre recorre todo el mito, sus momentos álgidos, desde el nacimiento mismo de Edipo. No comienza su versión *in media res*, como sí sucede en Pietro Metastasio³³², Gasparo Angiolini y Alicia Alonso con respecto al tratamiento del episodio de Dido en el ballet *Dido abandonada*, pues la representación de estos parte del momento en que

³³² Alicia Alonso partió también del libreto de la ópera *Dido abbandonata* (1724) de Pietro Metastasio para la creación de su ballet *Dido abandonada* (1988).

Eneas ya ha decidido partir. Si Metastasio pretende seguir los postulados neoclásicos de unidad de tiempo y su representación no supera la jornada, Lefebvre (acorde a los tiempos modernos) persigue representar la vida entera de Edipo, desde su nacimiento hasta su ceguera. En ese sentido su obra es más ambiciosa incluso que las de Alejandro Arborea, Jorge Alí Triana y Luis Alfaro, quienes cuentan el mito a partir de la partida de Edipo hacia la Tebas respectiva en cada una de las piezas. En lo que sí coinciden Lefebvre y los demás autores mencionados es en representar en presente los hechos relacionados con la muerte de Layo y la relación incestuosa con Yocasta.

La pretensión de representar lo que ni siquiera aparece en el original de Sófocles (del que parte Lefebvre) permite momentos muy importantes dentro de su recreación, así como propicia situaciones de complejidad técnica y de logrados personajes e ilusionismos escénicos que solo aparecen como referidos en la tragedia sofoclea. Entre ellos está el parto de Yocasta; la personificación del oráculo; el baile y la presencia de la esfinge; la exposición de Edipo en medio del bosque; su vida en la corte de Corinto como hijo adoptivo de Pólipo; y el enfrentamiento y la muerte de Layo. En realidad, todo lo que sea anterior a su reinado en Tebas parte de la tradición mítica griega, pero no aparece en Sófocles, que comienza su obra en medio de la peste que hay en Tebas porque no se ha vengado la muerte de Layo y después de que Edipo ha hecho todo lo demás hasta llegar a ser soberano.

Uno de los elementos que más se potencia en la puesta de Lefebvre, desde las circunstancias del nacimiento del héroe trágico, es la soledad y el abandono que padeció

durante toda su vida: abandonado por sus padres y expuesto en medio del bosque; adoptado por unos reyes que no eran sus padres y que le ocultaron la verdad; rechazado y motivo de burlas en la corte de Pólipo por su origen incierto; Edipo está solo. Hay una división casi infranqueable entre él y el cuerpo de baile. Rebota cuando se acerca. Causa risas y terror al caminante, a los ciudadanos. Su existencia parece atemorizar al que pasa. Nadie se le aproxima; es tratado como un apestado. Al escuchar los rumores de que no es hijo legítimo de Pólipo, decide ir a consultar el oráculo para saber la verdad sobre sus orígenes.

En el comienzo de la pieza de Lefebre se ve una clase de ballet en medio de un decorado que, como los movimientos, parece estar en construcción, en tiempo de reparación. A la columna semicircular de barrotes se le opone una línea de bailarinas que hacen ejercicios en la barra. Al centro del escenario está Tiresias, que es la representación del plano divino. El ballet inicia con la profecía de la maldición a Layo: si tiene un hijo, este lo matará. A diferencia del tratamiento del plano divino en *Dido abandonada* (donde pierde la importancia y la función que tenía en Virgilio), en la versión de Lefebre, a un realismo lacerante a veces se une lo maravilloso, el ritual, la presencia de las divinidades por medio de Tiresias, la esfinge y el oráculo (que son personificados en la puesta). La recreación del mito de Edipo en Lefebre tiene mucho de realismo mágico, de lo real-maravilloso que teorizó y cultivó Carpentier como característica del Caribe. Lefebre fusiona el oráculo délfico con los ritos afrocaribeños y los muestra como parte de la vida cotidiana y doméstica de estos pueblos, tal y como

hace en la literatura Carpentier por medio de obras como *El reino de este mundo*. Si García Márquez en su guion y Jorge Alí en la realización final de la película *Edipo alcalde* hacen de la jungla colombiana una extensión de Macondo y conjugan el realismo mágico con el mito de los Labdácidas en un espacio que Eros, violencia y cotidianidad se fusionan; Lefebre, por su parte, recrea en su coreografía del mito griego el mundo de Ti-Noel y Macandal procedente de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier.

Detrás de Tiresias, en la primera escena, pasan majestuosamente, hieráticos, Layo y su esposa Yocasta. Mientras estos avanzan con pasos firmes, una decoración rústica, gravitante y un cuerpo de baile (los hombres del pueblo) se sostienen como una armazón que está en grave peligro de destrucción, como augurando los males que se aproximan. Los quince hombres crean una celosía humana hasta que caen. Yocasta camina de la mano del adivino entre los cuerpos sobre el suelo, con dolores en el vientre. Sus poses y movimientos geométricos recuerdan las imágenes de perfil de los frescos minoicos y de los murales egipcios. Lefebre se vuelve un especialista en lo que podríamos llamar “geometría arcaica del dolor” con estos procesos que unen padecimiento, plasticidad y primitivismo.

Al ritmo marcado por golpes de báculo, le suceden las cuerdas. Yocasta queda sola en el centro y da a luz. El juego de cámaras en la versión filmica hace parecer que Edipo ha salido de entre las piernas de la reina, de repente; pero en la versión para teatro aparecía desde el principio en forma fetal en el escenario. Edipo sale a la luz como un grito sordo. Ese momento de la coreografía es uno de los más intensos e ilustrativos de

terror y la violencia que representa su nacimiento. Aparece y abre la boca en medio de las piernas de Yocasta mientras esta parece estar en total tensión, entre el dolor y el espanto.

Las manos en el vientre de Yocasta, la posición fetal de Edipo, son símbolos reiterados en la coreografía que representan esa maternidad truncada: lo incompleto de un proceso maldito, el dolor del nacimiento, de la descendencia, del origen que provoca los grandes infortunios. Estos elementos sígnicos recuerdan que es el origen lo que hará infeliz a Edipo, la búsqueda de sí mismo reflejada en esa posición fetal que asume reiteradamente será también la razón de su desgracia.

Tanto las piernas como el vientre en Yocasta son elementos que sirven ambigualmente para representar su condición de madre y de amante. Por eso cuando Edipo –al reencontrarse con ella como esposo– la quiere acariciar en el vientre, y ella se aparta de forma brusca. En la escena del parto, la reina está en medio del escenario, sobre el suelo, y todo el protagonismo en movimientos y matices lo tienen las piernas, que se entrecruzan, flexionan y se abren. De ellas nace, como de un tijeretazo, su hijo Edipo, que como amante descansará después entre esas mismas extremidades. En posición fetal es expulsado el recién nacido, dando vueltas en el escenario para hacer entender que es un niño y que desde el primer momento es sometido a la violencia y el rechazo más extremo.

Apartado de su madre, abandonado por sus progenitores, asumido como una maldición para su pueblo, Edipo intenta vivir en el que cree que es su hogar, el reino de

sus padres adoptivos, Corinto. El pueblo de Corinto, en medio de danzas que mezclan el ballet con los bailes africanos, también aparta a Edipo, porque corren rumores de que no es hijo legítimo de los monarcas. Se alejan de él; lo dejan solo en medio del escenario. También, cuando Edipo llega al oráculo, la primera reacción que recibe es el rechazo. Todos descubren en su rostro la maldición que lo acompaña.

Lefebre es, además, un gran diseñador de figuras y formas. Sabe manejar el cuerpo de baile de forma magistral. Los momentos coreográficos en que esto es más evidente y se potencia con mayor fuerza son cuando bailan los habitantes de Corinto y, principalmente, en el pasaje del oráculo. Hay un momento, cuando es expulsado Edipo, en que todos los cuerpos unidos crean una arquitectura surrealista, como de un monstruo ancestral, mitológico que con todas sus partes conforman el cuerpo misterioso del oráculo.

Las celebraciones populares de los habitantes de Corinto y el séquito del oráculo representan rituales afrocubanos que recuerdan a festejos religiosos por la música, los movimientos y también el carácter ritual que adquiere la procesión. En el caso del oráculo, hay dos figuras femeninas: una que es como la representación terrenal de la divinidad, y la otra (la versión más elevada, más lírica). La figura terrenal es la que guía en un *crescendo* continuo y ya con bailes totalmente africanos a los bailarines que la siguen poseídos, en trance total. La parte celestial del oráculo es elevada en brazos de dos bailarines hasta que queda al centro, frente a la parte terrenal. Esta dualidad de la representación divina en la coreografía evidencia claramente cómo los dioses tanto

grecolatinos como africanos son a la vez terrenales, muy humanos y al mismo tiempo inmortales, superiores, poderosos. Mientras la parte terrenal representa los bailes populares, más cercanos a la gente común, la parte celestial es más onírica y clásica en sus movimientos y pasos, por lo que podría interpretarse la doble divinidad como el rostro mismo de la sociedad, como la esencia de la cultura: la mezcla de lo popular y lo “culto”, de lo clásico con lo moderno, de lo negro con lo europeo. En todo ello también se evidencia cómo lo divino (tan enigmático y lejano en Sófocles) en Lefebre se hace más cercano; forma parte de la vida comunitaria primitiva. Recorrer toda la biografía de Edipo en el ballet (y no limitarse a lo que representa Sófocles) permite a Lefebre exponer escenas (como la de la esfinge, el oráculo y los rituales populares) que se funden con lo real-maravilloso y que dan una idea de cómo pudo ser la vida en una comunidad micénica o africana³³³.

Edipo sufre la violencia y el desprecio de todos los que le rodean desde su nacimiento: Tiresias lo golpea y empuja con su báculo cuando es apenas un recién nacido; los habitantes de Corinto le huyen y se apartan de él; el oráculo no se alegra de su llegada; y luego de darle la predicción de que matará a su padre y se casará con su madre lo eleva con los brazos en cruz hasta que lo deja caer y rueda nuevamente en el suelo –ahora ya mayor, pero gravitante y despreciado, como cuando nació. Finalmente lo expulsan del aposento sagrado y él huye pavorido. Más tarde, su encuentro con Layo no

³³³ O incluso de cómo es la vida en algunos países latinos y caribeños, donde la relación con la divinidad es continua en medio del pueblo. Un ejemplo de ello, por supuesto, es Cuba.

será nada amistoso. Matará a sus hombres (excepto al que queda vivo y escapa a escondidas) y también matará al rey, pues este lo desprecia y uno de sus hombres lo maltrata sin dejarlo pasar cuando se cruzan en el camino. Ante toda la violencia que experimenta, al crecer Edipo decide defenderse y no permitir que nadie más lo ultraje; pero cuando ha decidido esto con quien se encuentra es con su padre, aunque él no lo sepa.

La lucha con los servidores de Layo, así como el modo en que se saca los ojos Edipo al final de la obra, son los momentos de mayor realismo en la coreografía. El enfrentamiento con los tebanos parece por momentos real, lo cual contrasta con la escena onírica anterior del oráculo y la posterior de la esfinge. El erotismo (que en la pieza de Sófocles está presente, aunque muy velado) en esta versión se potencia muchísimo, a semejanza de lo que se puede ver en el tratamiento del mito desde Alboreda en el Siglo de Oro. Al hablar de la obra coreográfica y de los temas principales en Lefebvre, se mencionaba el amor como uno de los más importantes y frecuentes. Mientras en Sófocles este queda reducido a lo que tiene que ver con Yocasta y Edipo, en el ballet está presente desde el nacimiento del héroe trágico: nace del vientre y entre las piernas de una mujer que lo rechaza, que lo abandona. Posteriormente, en Corinto, cuando baila con una joven, cuando se acerca a ella, esta al reconocerlo se aparta y lo repele, hasta que todos se van y lo dejan solo. Las dos partes del oráculo se presentan ante Edipo de modo sensual, con movimientos atractivos y seductores, pero también lo expulsan y lo alejan de sus dominios de forma violenta. La esfinge es otro artilugio

libidinoso y lascivo en la puesta. En el montaje cinematográfico, por momentos se confunde y se intercambia su imagen con la de Yocasta. La Esfinge es más sensual y peligrosa que todas las mujeres con las que se ha relacionado el héroe, porque puede causarle la muerte. Al ser representada por momentos por la misma Yocasta, el animal mitológico funciona como reflejo de la sensualidad y el peligro que se avecina. Edipo está obligado a acabar con ella o a perecer él. Sin embargo, en el *pas de deux* se nota la sensualidad, la atracción mutua y el carácter seductivo de la esfinge. Por fin, cuando conoce a Yocasta, al principio esta también le huye, lo aparta, hasta que en la escena del lecho él la posee y logra tenerla en sus brazos y entre sus piernas. Pero para Edipo toda realización y consumación del deseo lleva a la destrucción y el desastre, porque las mismas piernas que acaricia sobre las sábanas son las que le dieron a luz. La primera vez que una mujer no lo rechaza y que puede entregarse al deseo lo lleva a cabo con su madre. Como hacen también Alí Triana y Alfaro, Lefebre nos enfrenta a la puesta en escena de la consumación de un amor que horroriza al espectador. El incesto como tabú es directamente representado, visto; tiene lugar.

La indiferencia, el hieratismo, el rechazo, el desprecio son lo que encuentra Edipo en todas las figuras con las que se cruza. Por eso, al vencer a la esfinge, y ser bien recibido en Tebas como un salvador, coronado como nuevo rey, cree que su etapa de amargura y fatalidad ha terminado. Antes de llegar Yocasta a escena sobre su trono conducido por cuatro servidores, un hombre del pueblo le pone la mano en el hombro. Lo reconoce como igual, como uno de los suyos. Le da la bienvenida, algo que lo hace

sentir feliz. Pero esa felicidad es otro engaño del destino.

En el ballet, los episodios del texto sofocleo se mantienen (en sentido general) una vez que aparece Creón en escena con la predicción del oráculo. Se representa también el enfrentamiento con Tiresias y la llegada del mensajero que lo recogió cuando niño. No se hace referencia a la muerte de Pólipo, pero no hace falta; porque en el texto de Sófocles ese es otro elemento que hace pensar en positivo, otro giro de ironía trágica, cuando se sabe que Edipo ha cometido el crimen por el cual salió huyendo de Corinto. Sin embargo, Yocasta, al darse cuenta de todo no se retira, no nos enteramos que se ha ahorcado por un mensajero, como hace Sófocles. En el ballet la reina se quita la vida atando el cuello a sus trenzas directamente en escena. Edipo, frente a todos, coge dos botones del vestido de su madre y esposa y se saca los ojos inmediatamente. Una vez más, lo que es referido en la obra griega es representado en el ballet, lográndose uno de los momentos más angustiosos y realistas de la versión de Lefebre.

En el cierre el incesto aparece como una especie de representación de la piedad invertida, en la que es el hijo adolorido, ciego (el amante que es también descendencia) quien carga a su madre muerta entre los brazos. El espaldar redondo de la cama al fondo con una especie de color dorado enfatiza esa amarga parodia del misterio de la piedad cristiana.

La pieza del coreógrafo cubano, como él mismo reconoce, es el resultado de su aprendizaje por diversas compañías del mundo, tanto en Cuba, como en Estados Unidos y Europa. Catorce años ausente de la escena cubana, regresa con un homenaje plural,

peculiar y atractivo. Su versión de *Edipo rey* es un homenaje ecléctico a la cultura cubana, al ballet, a su fascinación e interés desde la adolescencia por la tragedia griega. La interpretación de Alicia Alonso como Yocasta (para la cual Lefebre creó el ballet) y de Jorge Esquivel como Edipo son todavía hoy lecciones de virtuosismo técnico y principalmente histriónico. Lefebre volvió a la tierra que le vio nacer y a ella rindió homenaje con una obra en que une sus inquietudes artísticas, lo culto y lo popular, el ballet y los bailes folklóricos, lo europeo y lo africano. Cuba tuvo, desde 1970, un Edipo tropical y mestizo que supo hacer del dolor una danza –que nos entregó, entre rechazos y golpes del destino, el cuerpo de lo nacional en suspenso y el destierro como única forma de pertenencia.

4.5 *Edipo alcalde*: mito, tabú y realismo mágico

El viaje de *Edipo alcalde* no se desarrolla de Corinto a Tebas. Este Edipo tropical no huye de sus padres, sino que va de la ciudad, del espacio capitalino al monte, al centro de la selva colombiana³³⁴. Su trayecto, en ese sentido, se parece al del Aquiles de Carlos Fuentes. La película comienza con un joven Edipo interpretado por el actor cubano Jorge Perugorría saliendo de las instancias institucionales (en específico del capitolio colombiano)³³⁵ con la misión de llevar la paz al medio de los montes en que la ley que se impone es la del más fuerte. A punto de pasar los límites entre la ciudad y la selva, la propia fuerza armada colombiana le aclara que, una vez que pase esa línea, irá por su cuenta. La zona se encuentra evacuada mientras se concretan los diálogos de paz. En el área limítrofe un militar le explica la situación: “como están las cosas por allá arriba, ustedes son pocos, de aquí en adelante no cuentan con nadie más que con ustedes mismos” (Alí Triana). Ellos se mantendrán en la frontera por si necesitan algo, con instrucciones precisas a su disposición, fuera de la zona en conflicto por si llegaron a tener alguna emergencia; pero más allá los militares del estado no pueden pasar, por asuntos de seguridad. Al atravesar la frontera en este viaje ascendente que recuerda a la ascensión de la montaña en el Aquiles de Calderón y al enfrentamiento en las colinas entre Edipo y la esfinge en la obra de Albornoz, Edipo (según palabras del militar del

³³⁴ Los supuestos padres de Edipo son del mismo pueblo al que regresa, por lo que volver a la selva es también volver al espacio en que creció.

³³⁵ El inicio de la película, en que Edipo baja la escalinata entre las columnas de estilo jónico, parece bastante simbólico en el recorrido que el personaje hace desde las instancias legitimadas y urbanas al monte donde lo salvaje y la violencia imperan más abiertamente.

estado) no cuenta más que consigo mismo: el aforismo griego del “nosce te ipsum” se transforma aquí en resultado de las tensiones entre gobierno y guerrilla. De haber salido de la columnata jónica como símbolo de poder y legitimación, pasa a solo contar con sus hombres para terminar enfrentándose en soledad a sí mismo. El personaje colombiano se encamina a un viaje de autoconocimiento y de vuelta a los orígenes que implica, en principio, peligros relacionados con la violencia circundante, a los que se sumarán los dilemas suyos personales, de sus propias circunstancias. Este Edipo, por tanto, es un joven con formación universitaria³³⁶, con sueños, con ideales y ganas de hacer, con esperanzas de poder llevar la paz a los territorios en los que las negociaciones entre los rebeldes y el estado están en continua crisis y tensión. Dice, además, al militar que lo detiene en la frontera que “el gobierno tiene sus razones”, por lo que desde el primer momento Edipo se presenta, en calidad de alcalde, como el representante de la razón y del proyecto de paz del estado colombiano³³⁷.

En su guion, Gabriel García Márquez hace coincidir el mito y la peste de Tebas con la violencia en su país. Mezcla, además, el realismo mágico con los problemas con las guerrillas en Colombia. En la película nunca se dice el nombre del país, como sucede en *Cien años de soledad* de García Márquez con Colombia y en *La casa de los espíritus*

³³⁶ Se presenta como ingeniero agrónomo, jefe del Ministerio de Agricultura. Hay cierta ironía trágica también en que, siendo el representante oficial de la agricultura, regrese al pueblo natal, a la tierra, al contacto directo con los campesinos y termine descubriendo una serie de cosas que desconocía de sí mismo.

³³⁷ Manuel Cabello Pino explica que “*Edipo Alcalde* es el resultado de la fusión de tres obsesiones, tres temas que han interesado siempre a García Márquez, y que han estado siempre muy presentes en su obra literaria. Estos son: las pestes, la violencia colombiana, y la tragedia de Sófocles, *Edipo rey*”.

de Isabel Allende con Chile. Pero también como en esas novelas la trama mezcla la historia latinoamericana con lo mágico y lo impredecible. Así aparece la oposición entre el gobierno y las guerrillas, al mismo tiempo que Layo vuelve de la muerte, se pasea por la casa y hasta toca el piano³³⁸. Carlos Fuentes, con su *Aquiles*, intenta hacer algo parecido en medio de la misma situación colombiana. Ambos autores presentan la violencia nacional y su posible relación con mitos griegos. García Márquez explica esta relación al decir que, al leer *Edipo rey* por primera vez a los 22 años:

lo que más me impresionó fue su extraordinario parecido con la situación colombiana. Esa situación, entonces, no era igual a la de hoy –por supuesto– pero se parecía bastante; y si arañamos un poco la superficie no tardaremos en descubrir que se parece también a la de ayer, y a la de antier, y a la de siempre... Voy a decirles algo que jamás repetiré en público: creo que la situación colombiana *siempre* será ésa. ¿Acaso no estábamos hablando del *fatum*? Pues ahí lo tienen. Me fascina ese misterio. Aunque si bien se mira –ya lo dije– una situación semejante no es privativa de Colombia, sino que atañe al ser humano como tal, porque

³³⁸ Como vemos en las novelas mencionadas de García Márquez y Allende, los temas políticos son importantes, al mismo tiempo que lo misterioso y oculto se abre camino en medio de la trama. A la magia se une la violencia social. En la película se refleja el problema del gobierno colombiano con las guerrillas que es un asunto complejo en ese país desde la década de 1960 hasta el presente. Por diferencias con el gobierno, los revolucionarios se han ido a la selva para, por medio de la lucha armada, buscar un medio de cambiar el sistema en el país. Después de negociaciones con el gobierno, a partir de 2012 se ha llegado a acuerdos para que organizaciones como las FARC entreguen las armas. Fuentes hace referencia al mismo problema con las guerrillas en su novela sobre *Aquiles*, pero en ella sí menciona directamente el nombre del país.

para este, como se sabe, todas las épocas son de crisis. Pero si ustedes insisten en señalar un marco geográfico, bien, digamos que se trata de la América Latina, porque aquí, en este mundo nuestro de cada día, se dan todos los factores que tienden a colocar al ser humano en situación de crisis permanente. (García Márquez 111)

Siguiendo el trayecto de los coches en los que van Edipo y sus hombres, la cámara, poco a poco, pasa del parlamento y el tráfico urbano a la naturaleza y la montaña, a las zonas más intrincadas de la selva colombiana. Este inicio se cierra en una especie de composición en anillo con el final en que volvemos a ver a Edipo de vuelta en la ciudad de la que salió bien vestido, sonriente, seguro, serio, preocupado, aguerrido y con ímpetu; pero al final del trayecto ha vuelto con ayuda solo de sus propios pies y ya no en coche, padeciendo la ceguera que criticó en Tiresias, pareciéndose cada vez más al adivino, pordiosero, sucio, vestido con despojos, como perdido ya para siempre en el boscoso tráfico de la gran ciudad. En este sentido la película de Jorge Alí Triana con guion de Gabriel García Márquez³³⁹ se ajusta a la marcada peripecia del personaje sofocleo que llamara tanto la atención de Aristóteles.

³³⁹ Sobre la relación entre la obra de Gabriel García Márquez y el mundo clásico, puede consultarse López Calahorra 2016. Por otra parte, el propio autor colombiano expresó al respecto: “Casi me atrevería a decir que *Edipo rey* fue la primera gran conmoción intelectual de mi vida. Ya yo sabía que iba a ser escritor y cuando leí aquello, me dije: ‘Este es el tipo de cosas que quiero escribir’. Yo había publicado algunos cuentos y, mientras trabajaba en Cartagena como periodista, estaba tratando de ver si terminaba una novela. Recuerdo que una noche hablaba de literatura con un amigo –Gustavo Ibarra Merlano, que además de poeta es el hombre que más sabe en Colombia sobre derechos de aduana–, y viene y me dice: ‘Nunca llegarás a nada mientras no leas a los clásicos griegos’. Yo me quedé muy impresionado, así que esa misma noche lo acompañé a su casa y me puso en las manos un tomo de tragedias griegas. Me fui a mi

La actitud de Edipo puede entenderse como desafiante hacia el pensamiento infrapolítico o también como una constatación de que el verdadero pensamiento solo puede ser infrapolítico. Es decir, el Edipo joven que llega a la selva viene confiado de su razón y sus habilidades, de la razón que erige frecuentemente para que el estado actúe de una forma específica. Yocasta le dice que a veces tiene comportamientos arrogantes, como cuando habla por primera vez con Creonte³⁴⁰. Su trayecto de la legalidad y la militancia al incesto y la culpa mantiene el recorrido sofocleo que evidencia la necesidad de la anulación del yo, la puesta en duda y el cuestionamiento de todo lo que aparentemente se conoce. Mientras Edipo es representante del poder y el estado, mientras busca la paz a partir de su experiencia y como político, desconoce una serie de acciones que van más allá de lo político y lo afectan en lo más personal. En la intimidad, llega a decirle a Yocasta: “no puedo permitirme el lujo del desencanto. Mi misión es traer la paz a estas tierras”.

El viaje por carretera muestra esta vez en presente y no en pasado los acontecimientos de un nuevo Edipo. Desde el barroco español los autores hispanos en general introducen a un Edipo que vive en presente todo aquello que quede en un pasado irremediable e inexorablemente cumplido. Ese presente en el que se mueve, permite al

cuarto, me acosté, empecé a leer el libro por la primera página –era *Edipo Rey* precisamente– y no lo podía creer. Leía, y leía, y leía –empecé como a las dos de la madrugada y ya estaba amaneciendo–, y cuanto más leía, más quería leer. Yo creo que desde entonces no he dejado de leer esa bendita obra. Me la sé de memoria” (García Márquez 101-102).

³⁴⁰ Yocasta dice a Edipo que a veces es soberbio y que lo arrastra una furia incontenible, le dice “eres soberbio. Me di cuenta en la primera discusión que tuviste con Creonte. Sabes controlarte, pero eres un perro con mal de rabia” (Alí Triana).

Edipo de Arboreda quedarse solo en los lindes del incesto y no llevarlo más allá como consumación horrenda. A su vez, dicho presente permite –tanto en Arboreda como en Jorge Alí, Luis Alfaro y Jorge Lefebre– hacer énfasis expreso y escénico en el elemento erótico como fundamental dentro de la trama. Por esa razón en Arboreda la causa por la cual viaja Edipo desde Corinto a Tebas ya no es para huir de la profecía, sino por encontrar nuevamente a la joven Sirene de la cual quedó completamente enamorado al verla cuando cazaba en medio del bosque. Así también, en la película de Alí Triana, el ballet de Lefebre y la obra teatral de Alfaro, tal y como suele suceder con el tratamiento erótico más explícito y directo en la figura de Medea en nuestro tiempo, en estos también la representación literal de la relación sexual entre Edipo y su madre se convierte en un elemento que parece buscar en el espectador una especie de reacción o razonamiento con respecto al incesto que están presenciando sin poder detenerlo. Siendo testigos de él, ven cómo los personajes lo viven con placer y alegría al tiempo que el receptor sabe que se trata de una relación incestuosa. La consciencia de la trasgresión del tabú por parte de los espectadores empuja a la ironía trágica a límites no vistos en Sófocles³⁴¹ (porque son hechos que el autor griego no representa en escena) ni en Arboreda (porque detiene la acción y el cumplimiento de la profecía justo en el momento en que ese amor prohibido está a punto de consumarse).

³⁴¹ Inmaculada López Calahorra considera a Sófocles y su obra *Edipo rey* como uno de los temas más reivindicados entre los estudiosos con respecto a la relación de García Márquez con el mundo clásico (101).

Una vez atravesada la frontera, lo próximo que se ve es una tormenta terrible: Macondo en clave de Sófocles. Dicha tormenta, la relación con la naturaleza y la selva en la película continúan el modo en que Marte y Eros se erigen como las dos fuerzas principales en las piezas que tratan sobre Aquiles y Medea³⁴². La violencia y el Eros (pero también la razón de estado opuesta a la razón de la guerrilla) son los extremos en los que se mueve la acción en el filme. Las fuerzas telúricas enfatizan en ello, en un entorno que juega y recrea también el imaginario creativo de García Márquez y que toma elementos de su realismo mágico³⁴³.

El Layo colombiano, como su homólogo griego, solía ir sin escolta, sin grandes protocolos de seguridad ni mayor protección. Como explica Yocasta a Edipo: “sin escolta, como siempre. Él dice que para defenderse se basta solo y hasta hoy parecía cierto” (Alí Triana). En ese sentido se diferencia del modo en que Edipo conoce a Layo en la obra barroca de Arboreda: el Edipo del Siglo de Oro se encuentra con Layo y Yocasta en el templo primero, antes de que mate a Layo en las competencias que son parte de la fiesta a las que ha decidido asistir Edipo en Tebas. Por otra parte, la profecía del oráculo en la película es un sueño que ha tenido Layo —el cual, además, entregó el hijo a una sirvienta para que lo matara.

³⁴² La fuerza de la naturaleza a través de la vegetación y la lluvia recuerda también al modo en que esta aparece en Séneca, Guillem Clua, Calderón, Carlos Fuentes, Alfaro y Chavez.

³⁴³ Uno de los instantes en que se evidencia la relación entre inocencia, cotidianidad, vida y violencia es cuando se ve a unos niños jugando con ramas sobre un tanque de guerra mientras algunos hombres traen en un palo con una especie de hamaca el cadáver de Layo.

La interacción que hay entre los espacios en la película es paralelo al modo en que (por ejemplo) el palacio, el jardín y el bosque interactúan en la pieza sobre Aquiles de Calderón de la Barca y en la de Edipo de Arboreda. En la obra *No hay resistencia a los hados* de Arboreda se establece, semejante a lo que se ve en el Aquiles de Calderón, una relación entre palacio, jardín y monte. Sirene da a Edipo la llave del jardín para que pueda escapar³⁴⁴. Del jardín se pasa a la montaña en que habita la esfinge. Algo semejante sucede en el espacio colombiano, pues la casa de Layo está rodeada por un amplio patio frondoso que se ubica y forma parte de la selva colombiana.

Dicha interacción espacial entre naturaleza y pueblo, entre arquitectura y fauna, es también paralela al modo en que la violencia, instalada en el corazón de la selva, se va expandiendo a lo largo de la película hasta cubrirlo todo. La violencia como una enorme epidemia que incluso acaba con el sacerdote que, ante la entrada de la iglesia y sosteniendo una enorme cruz, se asoma a detener a los guerrilleros y termina balaceado.

En cuanto llega al pueblo, Edipo se entera de que Layo ha sido secuestrado. La ausencia de este coincide con su llegada. Luego se dirige a la casa de Layo, cuya entrada se parece a la portada de un períptero griego con columnas dóricas. Ese –que será el espacio del Eros y de la violencia en medio de la selva, que encarna y continúa la interacción entre monte, arquitectura y jardín que encontramos en el barroco hispano– también podría conectarse con el episodio en que por primera vez Edipo en Arboreda vio

³⁴⁴ Aunque no llega a utilizarla para escapar de la torre en la que permanece preso por haber matado en las competencias de las juntas a Layo.

(en medio de una cacería) un edificio, alrededor del cual jugaban unas muchachas, entre las que se encontraba Sirene, la hermana de Yocasta, de la que quedó enamorado desde el primer momento. Cuando Edipo en la película entra, en una de las caballerías de la finca está Yocasta dando muerte al caballo de Layo, que estaba muy mal herido después de que secuestraran a su dueño. Este caballo blanco que viene a ser la representación de su dueño muere justo cuando el joven entra y ve por primera vez a Yocasta. Ese acto de violencia en contra del animal es el inicio de una nueva etapa en que Layo pasa a ser el muerto y el ausente; y Edipo, con un nuevo caballo de pelo oscuro que le regala Creón, ocupa su lugar, en su casa y en su cama. Dicho recurso fílmico, especie de símil entre hombres y animales, se relaciona con el modo en que se ha visto al inicio del capítulo uno la relación entre violencia, estética y naturaleza en la *Ilíada* y en el arte micénico. Junto a los bosques barrocos, a la esfinge de Arborea y a las fieras que caza el Aquiles hispano en el Siglo de Oro, esta nueva selva colombiana sigue estableciendo vínculos entre lo animal y lo humano, entre los instintos y la selva.

El trayecto de Edipo de la *polis* al *oikos* también puede entenderse, tanto en Sófocles como en Alí Triana, como una forma de representar las contradicciones entre ambos espacios. En el caso de la película esta relación se tensa por la oposición entre el estado y las guerrillas. El paisaje que va de la ciudad a la selva es un elemento estructural que converge en este recorrido vital del personaje. Hay –como propone López Calahorro– una “vinculación del paisaje tebano [y colombiano] con la descomposición cívica” (107). Edipo, que aparentemente es representante de la polis,

termina sucumbiendo a los problemas del *oikos*. A un dilema parecido se enfrenta el personaje Antígona, que trasgrede las leyes de la *polis* (no enterrar al hermano) para cumplir con las del *oikos*. También en el trayecto que va de la *polis* al *oikos* Edipo descubre y se enfrenta a su dimensión infrapolítica y timótica. Montserrat Reig Calpe ve en este movimiento de lo político a lo familiar³⁴⁵ en Edipo un camino que conduce “del incesto originario al apocalíptico” (7), algo que es evidente en la película por el aumento de la violencia, los incendios y las muertes después de que Edipo se acuesta con su madre.

El mundo maravilloso del bosque barroco en que la hechicera Medea es una habitante incendiaria y en el que Arboreda pone a volar por su espacio a la esfinge tebana, expande esta vez su alcance hasta la selva de Colombia, hasta el realismo mágico de García Márquez en que naturaleza y destino sofocleo se entrecruzan³⁴⁶. Es una tierra de brujos donde todo levanta sospecha –hasta lo cotidiano, sobre todo lo cotidiano– de ahí que la esencia del realismo mágico comulgue en esta película con la idea de Sófocles sobre el origen y destino de Edipo:

Edipo: ¿Los secuestradores se han puesto en contacto con ustedes?

Yocasta: No.

³⁴⁵ Dicho de otro modo, de la *polis* al *genos*. López Calahorro, a partir de Reig Calpe, explica que “el *genos* incestuoso determina el carácter oprimente procedente del poder tiránico que se traduce finalmente en autodestrucción de la propia sociedad” (107).

³⁴⁶ García Márquez asume el destino en su guion como *fatum*. Los funde: no hace una diferencia entre el concepto griego y el romano. Llega a decir que los personajes “son así porque están condenados a ser así. La predestinación forma parte de sus vidas” (García Márquez 108-109). Por ello considera que, al decidir hacer una versión de Sófocles no debe cambiar mucho más allá del nuevo contexto, pues lo que tenga que suceder sucederá irremediabilmente (García Márquez 109).

Edipo: ¿Tiene alguna idea de quiénes pueden ser?

Yocasta: Ninguna.

Edipo: ¿Ni siquiera una corazonada?

Yocasta: ¿Usted cree en eso?

Edipo: Hay que creer en todo... O casi.

Yocasta: Pues no es la mejor noticia para empezar. En estas tierras de brujos hay que dudar hasta de las verdades más simples. (Alí Triana)

Al llegar al espacio selvático, Edipo viene en representación del estado, del orden oficial a la tierra en que nació y se crió, en la que montó por primera vez a caballo. Esa línea oficial se vincula e interactúa con su experiencia personal, íntima en medio del bosque. Al avanzar la guerra por todos los rincones y estar la paz que buscaba Edipo más lejos que nunca, Edipo se adentra más en el monte. Viajar al corazón de la selva no es solo introducirse en un territorio sin ley, dominado por la violencia de las guerrillas; es también acercarse al horror de la muerte y a lo femenino, pues son dos guerrilleras quien conducen a Edipo hasta el campamento rebelde.

Pero la violencia a la que se enfrenta Edipo en su pueblo natal, termina siendo parte de su propia naturaleza. Hay guiños en la película en los que su conocimiento académico e intelectual se funde con su destino en la selva. Un ejemplo es cuando, en la mesa cerca de la hamaca, en el patio interior de la casa está un ejemplar de *Crónica de*

*una muerte anunciada*³⁴⁷ de Gabriel García Márquez³⁴⁸. El signo y la referencia a la obra literaria del guionista es también un elemento que tributa a la ironía trágica y que enlaza el mito griego con el realismo mágico cultivado por el autor colombiano. Esa parte violenta de sí mismo aparece representada por el caballo que le regala Creonte a Edipo. Lo oculto que desconoce de sí mismo, de su naturaleza enlaza el caballo de la infancia con el regalado por Creón. La interacción de Edipo con el caballo parece una especie de comunicación tímótica entre el Edipo ingeniero, pensador, racional y negociador de la paz –además de representante oficial del gobierno– con el Edipo asesino del jefe del pueblo quien era también su padre, amante de su propia madre. Un hombre que vino a establecer la paz en la selva, terminó (contra su voluntad) ayudando a que se expandiera la guerra.

Como sucede en Sófocles, las relaciones más tensas que desarrolla Edipo son con Tiresias y Creonte. Pero al anciano, que es en realidad el reflejo de su propio futuro, lo ofende con más furia y con menos tacto. No solo llama a Tiresias ciego de entendimiento sino que lo llama perro que se acerca a las casas a escuchar para otros. Como en Sófocles, Edipo acusa a Tiresias de oscuros intereses económicos. Cuando

³⁴⁷ La relación mediada por la ironía trágica que se establece en la película entre el destino de Edipo y el título de la novela puede ser mucho más compleja. Sobre la posible relación entre Sófocles y *Crónica de una muerte anunciada*, puede consultarse López Calahorra 2016. Michael Palencia-Roth, por ejemplo, considera que esta novela es “una obra del mítico retorno o de circular fatalidad, de sacrificio, de misterio” (“Los caminos” 10). Otro texto del mismo autor que se puede consultar sobre el tema es su artículo “*Crónica de una muerte anunciada*: el antiedipo de García Márquez”, citado en la bibliografía.

³⁴⁸ Esta novela es uno de los ejemplos que evidencia la relación previa del director de la película, Jorge Alí Triana, y la obra de Gabriel García Márquez, pues ya había hecho una adaptación teatral de esta novela (Romero Rey 78-79).

visita al anciano ciego, le dice: “Quiero saberlo todo” –algo que, le dice el anciano, es imposible. Por su parte, Creonte siempre llama “poeta” a Edipo de forma burlona y condescendiente, algo que se puede relacionar con el Edipo de Alfaro y su intento de escribir otra historia, una más original, sin saber que repite, a cada paso, un mito milenario. Creonte, además, en la película, sospecha (con cierta ambigüedad) sobre el origen de Edipo a partir de los comentarios que escucha entre los habitantes del pueblo: “Yo solamente repito lo que dicen en las cantinas: ‘el hijo de Layo’”, le dice Creonte al explicar que solo un hijo de Layo pudo matarlo.

Los diálogos que son presentados como *agones* directos y puntuales entre Edipo y Tiresias, y entre Edipo y Creonte (divididos en la pieza griega en separados y precisos episodios) en la película se extienden a lo largo de toda la acción. Edipo se encuentra por primera vez con Tiresias al llegar al pueblo de la montaña, y este le habla en medio de la gente cuando informan que Layo ha sido secuestrado. Con Creonte se encuentra por primera vez en la finca de Layo y Yocasta. El enfrentamiento con este, desde un principio, es por representar poderes distintos: el del estado intentando el desarme de todas las partes para pactar la paz por parte de Edipo, y el del derecho de los campesinos a armarse para defenderse de las guerrillas y los asesinos por parte de Creón³⁴⁹. Desde este primer encuentro en que tanto Edipo como Creonte erigen sus argumentos sobre la situación en la selva, Creonte lo trata con ironía. De forma altanera y burlona, le llama

³⁴⁹ “El pueblo con las armas al poder”, se lee en las paredes del pueblo cuando entran después de la tormenta.

“poeta” y le hace reparar en lo sospechoso que resulta que “secuestraran a Layo casi a la misma hora en que usted llegaba” (Alí Triana). Pero Edipo insiste en los asuntos de estado: “Esto va en contra de toda ley, las milicias privadas son una vuelta a la Edad de Piedra” (Alí Triana), le dice a Creonte.

De acuerdo a la película, la única relación que Yocasta tuvo con Layo fue el día de la boda y ella misma la considera una violación. Por tanto, Edipo es hijo de la violencia, del mismo modo que lo es el Aquiles de Tetis, violada esta también por Peleo³⁵⁰. Pero en el caso de Yocasta, la situación se vuelve extrema ya que confiesa que esa espera de 30 años tiene que ver con la única vez que había tenido sexo en su vida, violada por Layo. Después de esa, la segunda vez es Edipo³⁵¹:

este es el primer amor que hago desde hace treinta años, mejor dicho, el segundo de mi vida. El primero fue el que hice con Layo el día que nos casamos. Después que Layo se apoderó de las tierras de mi padre, más las que se robó después, se casó conmigo a la fuerza para legalizar los papeles³⁵². Yo tenía 15 años y él 45. Mi noche de bodas fue una violación. Nunca más tuve tratos con él. Nunca más le dirigí la palabra. Nunca más estuvimos en el mismo cuarto. (Alí Triana)

³⁵⁰ Algunas versiones del mito griego recogen esta versión y es utilizada en Calderón para mostrar y justificar la relación amor-odio de Tetis a su hijo, a quien mantiene encerrado en una gruta.

³⁵¹ Al ser cuestionado sobre lo inverosímil que parece que una mujer esté 30 años sin tener relaciones sexuales y que de repente se entregue a la pasión con un desconocido recién llegado, García Márquez respondió: “¿Tú no crees ni en el amor ni en la fuerza demoníaca del incesto?” (García Márquez 107).

³⁵² Se entiende, por el contexto, que se refiere a los papeles de propiedad de las piedras usurpadas por Layo al padre de Yocasta.

El afecto instintivo que sienten Edipo, Layo y Yocasta en la obra barroca de Alejandro Arboreda es puesto al servicio de la ironía trágica tanto en el Barroco español como en *Oedipus el rey* de Luis Alfaro y en *Edipo alcalde*. La preponderancia del Eros (que comienza a tener mayor fuerza desde el Barroco español con Arboreda) tiene continuidad y mayor fuerza en las obras contemporáneas, en las que la relación entre Edipo y Yocasta es representada en la pantalla o en escena de manera gráfica, directa. En *Edipo alcalde* la ironía trágica se fundamenta esencialmente en las escenas amorosas que son muy directas y realistas.

Como se cuenta en *Edipo en Colono* de Sófocles, también en la película Edipo – al enfrentarse a Layo– se está defendiendo; devuelve el golpe. Y al igual que sucede en *Oedipus el rey*, ambos van en carros modernos cuando se cruzan en la encrucijada o el camino, que en el caso de la película se trata de un puente (lo cual justifica mucho más que uno tenga que ceder el paso al otro). La misma situación de guerra y tensión entre un bando y otro hace creíble que se abra el fuego de una parte y de otra, pues se trata de un espacio en que se impone la ley del más fuerte y en que todo se confunde en medio de la tormenta y la oscuridad que la propia naturaleza propicia.

Ante el llamado a la paz del sacerdote, Creonte responde que no habrá paz hasta que no se encuentre al asesino de Layo. En un entorno en que la muerte del anterior alcalde solo puede empeorar y engendrar más sospecha y violencia entre los grupos armados, Edipo intenta dialogar con los guerrilleros: ir donde se encuentran, conversar con ellos, intentar establecer comunicación. Para ello pide ayuda al cura del pueblo. En

medio de un poblado cuya estructura reproduce la típica villa hispana (con su plaza, su iglesia, su edificio del gobierno...) –pero esta vez en medio de la selva americana– el cura reconoce que la verdad está dividida entre todos; que todos los grupos tienen sus razones y su verdad. Por ello está consciente de que, aunque se le acerquen a veces en confesión y le pidan alguna ayuda, “soy sospechoso para todos (...). Sé que tarde o temprano me matarán y vivo aterrorizado” (Alí Triana). La verdad inaccesible en Sófocles (también fragmentada entre personajes como el mensajero, Tiresias, Yocasta y el pastor) aparece dividida en la película, pero esta vez entre las diversas organizaciones armadas, entre la guerrilla y el pueblo. A la pregunta de Edipo sobre si sospecha de alguien, el sacerdote dice claramente que “todos, eso es lo más triste, todos. Lo peor del caso es que no sé qué hacer ni a quién recurrir, porque Dios se me perdió en medio de tanta confusión”. El plano divino, por tanto –cuyo mayor representante parecería en principio el párroco– aparece difuso y complejo, como en Sófocles: alejado de la vida diaria del ser humano, del aldeano. La violencia colombiana, los enfrentamientos diarios, las guerrillas y demás grupos de resistencia hacen que la divinidad, que la ley, que la paz que el dios representa parezcan cada vez más imprecisos e inaccesibles para el hombre. El guionista y el director presentan, de este modo, la verdad y lo divino como impenetrables, intensamente relacionados con la violencia y su efecto en Colombia. Tiresias, esa otra forma de lo divino (que no es el sacerdote y que parece más bien cercano a las fuerzas y brujos mencionados por Yocasta a Edipo) viene a tener un conocimiento del que carece el párroco. “Necesito saber todas las verdades”, le dice

Edipo al cura; “no las conocerá nunca”, le responde este. En comparación con Sófocles, este Tiresias mantiene un cierto prestigio entre los habitantes del pueblo, pero luce más pordiosero, sin ayuda alguna para andar y dedicado a hacer ataúdes de madera.

Pueden mencionarse, además, otros elementos a destacar en relación con el referente sofocleo. Lo que cuenta el mensajero en *Edipo rey* es puesto directamente ante nosotros al tener acceso a los interiores de la casa en *Edipo alcalde*. Yocasta, en la película, no se ahorca, sino que se introduce unas tijeras en el vientre estando embarazada³⁵³. Sin embargo, no vemos el momento en que Edipo se ciega a sí mismo. Lo encontramos en la siguiente escena en medio del tráfico urbano pidiendo limosna a los conductores.

En medio de desfiles, música y celebración, Edipo pretende restablecer el orden en el pueblo. Da cese al toque de queda y tiende la mano a todos los violentos para que depongan las armas. Promulga así, desde el gobierno, una “generosa amnistía” (Alí Triana) buscando reinsertarlos a todos en la sociedad. Mientras dicho discurso se lleva a cabo, esa otra verdad inaccesible de la que algo sabe Tiresias se abre paso a través de lo animal y lo oscuro: pues se escucha, entre la multitud, un relincho. A dicho proyecto oficial de paz, se le opone una sola excepción: los culpables de la muerte de Layo que “jamás serán perdonados” (Alí Triana), según dice Edipo a la multitud. Este, después del discurso, se muestra cercano, accesible a los ciudadanos, afectuoso y comprensivo. Es

³⁵³ También en *Señora de la Pinta* de Law Chavez, Yvonne (la Yocasta de su versión chicana del mito griego) se mata al herirse en el vientre.

entonces que, caminando, entra a los juzgados que están prácticamente destruidos y abandonados y en el que solamente se encuentra el secretario que –en un acto de reflexión extremo– reconoce que al parecer el único que no miente es Tiresias. El espacio legal, de justicia llevado a una situación límite y crítica encuentra en un ciego vagabundo tallador de ataúdes en madera el único vestigio de justicia y verdad en el pueblo. Es entonces que Edipo visita a Tiresias que está, en ese justo momento, haciendo el ataúd de Edipo, según él mismo explica.

En oposición al sacerdote que parece como perdido, desconocedor del sentido de lo que sucede en su entorno, y que siente a Dios alejado, Tiresias (que habla con toda la seguridad que a otros les falta) reconoce que “no tengo yo nada que ver con los designios del cielo” (Alí Triana); se aleja así de lo religioso y cristiano tradicional. Por su parte, Edipo dice saber que Layo lo consultaba a menudo y que solía decir que solo Tiresias entendía su corazón, de ahí que la relación de Tiresias es más bien con lo timótico que con lo religioso tradicional. García Márquez dice algo que subraya lo timótico en el personaje: “Tiresias ‘ve’ con los ojos de su perro” (118)³⁵⁴.

³⁵⁴ Interesante coincidencia que –además de hacer referencia a la mezcla de lo humano y lo animal– este perro de Tiresias en tanto elemento timótico se pueda relacionar con el perro llamado Thumos que aparece en el volumen *El pez de oro* del escritor peruano Gamaliel Churata (pseudónimo de Arturo Peralta). Churata relaciona lo timótico y lo animal a través de este perro. Como explica la profesora española Helena Usandizaga, en Thumos “se produce una convergencia clara y explícita de la mitología andina con la clásica, a partir de las ideas de divinidad de la materia y unidad del ser humano y el universo. Con la particularidad de que en Thumos se presenta el animal, lo animal, como parte de la conciencia, lo que conlleva la transgresión del logos occidental” (6), además de que “Thumos es responsable de la hominización del hombre al devolverle su animalidad perdida” (7). El volumen *El pez de oro* es un libro insólito, inclasificable dentro de la literatura hispanoamericana hasta hoy que fue publicado en 1957. Agradezco a la autora Helena Usandizaga que me haya dado acceso a su texto inédito presentado en el IV

La relación de Yocasta y Edipo, mientras más cercana y evidente es la conexión entre ellos, más maternal y protectora se convierte. Ella le pregunta la edad, le explica lo que ha comprendido de su carácter y poco después lo toma de la mano, lo lleva a la cama, le quita los zapatos, lo desviste mientras dice: “todos son iguales, nunca acabaron de crecer. Por eso se matan con balas de verdad como antes se mataban con tomates ensuciando todo de sangre como antes ensuciaban todo de caca. No hay modo de que entiendan que esta vida se hizo para vivirla y no para morirla” (Alí Triana). Poco a poco, entregados al placer, Yocasta también se desviste y lo primero que hace Edipo es chuparle un seno, un acto erótico, pero al mismo tiempo un signo claramente de relación entre madre e hijo. El espectador, conociendo la verdad, es consciente de que esta escena de sexo está teniendo lugar entre una madre y un hijo. Las obras contemporáneas como esta película (la pieza de Alfaro y el ballet de Lefebre) enfrentan al espectador a la manera erótica desenfrenada en que Edipo tiene sexo con su madre Yocasta. Lo que en Sófocles es referido, pero nunca representado; lo que fue tabú evitado en Arborea; es sin embargo en estos autores puesta en escena directa. Si en el ballet la relación sexual se da a través de la sensualidad del baile y de la técnica coreográfica, el cine pone en imagen un erotismo más directo y gráfico. Ya con la puesta de Alfaro la ironía trágica y su fusión con lo erótico llegan a límites insospechados, pues el espectador está viendo en escena, de forma directa, una escena sexual bastante explícita y verosímil entre una

Congreso “Mitos Prehispánicos y Mitos Clásicos en la Literatura Latinoamericana” en la Universidad de Sapienza, Roma, el 20 de septiembre de 2017.

madre y su hijo. Todo ello despierta en el espectador una incomodidad ante un tabú milenario. Para Freud, los dos tabúes principales de las sociedades humanas eran el incesto y el parricidio, justamente los dos que comete Edipo³⁵⁵. En medio de la relación sexual y justo cuando, de modo violento, Edipo penetra a Yocasta esta le llama “bestia” y le dice, en medio del dolor y el deseo, del éxtasis y el placer que “¿todavía no te has dado cuenta que te estoy esperando hace treinta años?” (Alí Triana), justo la edad que le ha dicho Edipo que él tiene. La monstruosidad –en medio de una finca dentro de la selva colombiana– se vuelve a relacionar, como en Aquiles, con el erotismo y el deseo. Después de esa relación sexual que va más allá de todo lo establecido –que trasgrede el tabú más importante de toda la historia de la humanidad– la fuerza de la violencia humana³⁵⁶, de la naturaleza y del realismo mágico se desata con mayor fuerza y visibilidad. Aumentan las lluvias y las tormentas, los disparos y las muertes parecen indetenibles y en la intimidad de la finca el fantasma de Layo, a veces, se sienta a tocar al piano la única pieza que sabía. Como la violencia, lo fantástico se vuelve algo cotidiano. No parece haber para Yocasta contradicción o rareza alguna en ello: “no sé por qué se te hace tan raro, ya vagaba por toda la casa cuando estaba vivo. Lo veían de

³⁵⁵ Explica Freud: “Si el animal totémico es el padre, los dos principales mandamientos del totemismo, los dos preceptos-tabú que constituyen su núcleo, el de no matar al tótem y no usar sexualmente a ninguna mujer que pertenezca a él, coinciden por su contenido con los dos crímenes de Edipo, quien mató a su padre y tomó por mujer a su madre, y con los dos deseos primordiales del niño, cuya represión insuficiente o cuyo nuevo despertar constituye quizás el núcleo de todas las psiconeurosis” (*Tótem y tabú* 134).

³⁵⁶ En *Edipo alcalde*, explica Alí Triana, “la pasta es la violencia” (García Márquez 110) y, aunque había violencia desde antes, “a partir de la muerte de Layo, la crisis se agudiza” (García Márquez 110).

noche a caballo por los campos, lo veían en cualquier sitio, a cualquier hora, y a veces hasta en distintas partes al mismo tiempo” (Alí Triana).

4.6 Impulso tímótico, espacio y *logos* en *Tebas Land* de Sergio Blanco

Este análisis de la obra *Tebas Land* (2012) de Sergio Blanco (Montevideo, 1971) se centra en los elementos tímóticos (en esencial la violencia y el deseo) y en los procedimientos retóricos y espaciales que tributan a la poética de Blanco y al sentido de esta obra en específico. Mi objetivo principal es hacer ver cómo los distintos niveles del texto (temático, espacial y retórico) son utilizados por Blanco para desestabilizarlos y deconstruirlos. Este procedimiento tributa a la idea esencial de la obra: hacer del escenario una representación del espacio tímótico –es decir, de lo que el propio autor llama “Tebas Land”– para referirse al espacio oscuro, liminal, difuso, parricida, anárquico que todo ser humano lleva dentro.

El concepto de “impulso tímótico” está tomado del volumen *Ira y tiempo* de Peter Sloterdijk. Con este término el autor se refiere a los comportamientos humanos que trasgreden los límites de lo establecido de acuerdo a las leyes, cuyo principal objetivo es controlar y administrar estos impulsos. Dentro de los elementos retóricos, trato también los de carácter metateatral y dramático. En cuanto al espacio, la obra va paulatinamente haciéndolo interior hasta llegar a la conceptualización de *Tebas Land* como un lugar psíquico y metafórico (semejante a lo que los griegos llamaban *thymós*) en el que habitan los impulsos humanos.

La obra de Blanco *Tebas Land* pone en crisis y cuestiona la práctica democrática, el concepto de justicia, los roles tradicionales de género, el espacio escénico... Dicho cuestionamiento conduce a una ambigüedad general, a un espacio indefinido, liminal que

deja en suspenso los términos antes mencionados. Más que buscar una solución, la obra persigue preguntar, hacer reflexionar sobre los límites difusos de la legalidad y la moral que constituyen los grandes desafíos de la sociedad de inicios del siglo XXI.

Tebas Land está encabezada por un epígrafe de Georges Bataille que relaciona y limita a la vez poesía y política: “la verdadera poesía está fuera de las leyes”, un afuera que ubica al escritor (o al menos a su obra) al lado de los *outsiders*, en la “liminalidad” y excediendo lo comunitario (Turner 231, 237). Esta división ideológica entre exterior e interior, con respecto a la *communitas*, se erige como cuestionamiento de la práctica democrática y sus limitaciones.

Aunque mi análisis pretende una mirada a los elementos timóticos, espaciales y retóricos, en la obra los mismos se relacionan continuamente –algo propio de una obra literaria, en que la convergencia de los distintos temas y procedimientos tributan a un objetivo esencial que (en el caso específico de esta pieza de Blanco) es el cuestionamiento de un orden que persigue ser justo y no lo es, que pretende definir y legislar acciones que pueden, desde otro punto de vista, ser injustas y parciales.

Elementos timóticos

Para el estudio de los elementos timóticos, es fundamental ver la interacción de estos (principalmente de la violencia y el deseo) con las instituciones judiciales y de poder. La obra de Blanco comienza con una legislación sobre el juego de baloncesto. Pareciera, entonces, que la vida –como un juego o un deporte– tiene en cuenta una serie de reglas que pueden ser más o menos arbitrarias, convenciones y condicionantes que en

general suelen ser circunstanciales y posiblemente cambiantes. El baloncesto, por tanto, puede ser interpretado como “el juego que siempre se está jugando” (Marzoa 35)³⁵⁷, equivalente al escenario, a la cárcel, a la existencia misma en general, como veremos al analizar el espacio.

La obra está dividida, estructuralmente, no por actos o escenas sino por cuartos, como un juego de baloncesto. La referencia a las reglas de este deporte dentro de un espacio simétrico bien delimitado (“de siete metros de largo y cuatro de ancho”, Blanco 51) permite la analogía entre el juego, la escritura y el encierro. La existencia misma parece moverse entre el divertimento y lo legislativo. El personaje denominado como S puede crear y representar también solo dentro de unas reglas determinadas, pues la obra comienza explicando que tuvo que cambiar de argumento y tema a representar en el teatro San Martín de Buenos Aires, porque el proyecto inicial hablaba de la guerra de las Maldivas y –aunque el mismo en un principio fue aprobado– luego recibió un correo electrónico que le informaba que era mejor no hablar de ese tema.

No es casualidad que al inicio de la pieza, en las primeras instrucciones, se diga que hay un escritorio dentro de la cancha que es el escenario y que también es (parte de) la cárcel. Como el prisionero, el escritor está vigilado y no tiene la libertad total de escribir o representar de cualquier tema, incluso de un tema que aparentemente fue ya aprobado y que luego no pareció oportuno a la dirección del teatro. La cámara que vigila

³⁵⁷ Felipe Martínez Marzoa se refiere con esta frase a las continuas equivalencias metafísicas que el filósofo español quiere dejar en evidencia para dar lugar a lo irreductible. El teatro funciona por excelencia a partir de equivalencias convencionales.

en escena al prisionero también observa al escritor. Como el prisionero en la cancha de baloncesto, el escritor tiene que hacer de las reglas un modo de escapar, de evadirse, de intentar crear (como explica S a Federico) un mundo mejor que el “real” y conseguir que “el arte siempre sea mejor que la realidad” (Blanco 82).

El primer parlamento de la obra es una pregunta de S pidiendo permiso para comenzar. Parece que, desde la sombra y la indefinición en que queda desde el principio el poder, recibe respuesta afirmativa: “¿Podemos comenzar? Bien” (Blanco 53). Por ello mismo desde el comienzo de la pieza no solo están controlados y vigilados los impulsos tímóticos del prisionero, sino los del dramaturgo-personaje también. Hay una instancia superior que establece las reglas del juego tanto para el prisionero como para el escritor. Otra clara evidencia de ello es que S explica que –al tener que cambiar de tema para su obra y al decidir tratar el tema del parricidio– él explicó a las autoridades que deseaba “trabajar con un verdadero prisionero en escena” y por ello se tuvo que “iniciar todos los trámites a niveles ministeriales y jurídicos para poder trabajar con la presencia de un verdadero recluso en escena” (Blanco 53). S reconoce en su monólogo inicial que “esa es la razón por la cual el dispositivo escénico consiste en esta especie de jaula o de enrejado. Fue una de las condiciones que nos pusieron a nivel ministerial” (Blanco 54). El dramaturgo-personaje explica que la idea en un principio no le pareció adecuada:

Al principio, la idea del cercado nos perturbó un poco. La idea de la jaula no me gustaba a mí, ni al San Martín, hasta el día en que cuando fuimos a la prisión para tener nuestro primer encuentro con nuestro parricida, con

Martín, ese es su nombre, Martín Santos, increíblemente nuestra cita fue en una cancha de básquetbol que como suele suceder en las prisiones, están rodeadas de un enrejado como este. Ni bien la vi, me di cuenta que teníamos solucionado el tema de la seguridad. Enseguida me dije ya está, la escena va a estar rodeada de un dispositivo de enrejado que desde un punto de vista escénico va a dar seguridad a las autoridades ministeriales y que al mismo tiempo, desde un punto de vista dramático, me va a permitir recrear el espacio de mis encuentros con Martín. En fin, en todo caso la exigencia fue respetada. (Blanco 54)

La utilización del mito como referente que permite analogías y diferencias entre Edipo y Martín, persigue principalmente “iluminar la condición humana”, que es un modo de “continuar en la reflexión realizada por griegos y romanos, y sumarnos a sus conversaciones, todavía tan actuales” (Bañuls 393). Lo que vendría a ser el plano divino en *Edipo Rey* o *Antígona* (ambas obras de Sófocles sobre el ciclo troyano) puede verse en Blanco en dos direcciones: las referencias a San Martín y a una religiosidad conciliadora y cristiana, y otra más polémica y metafórica referida a las instancias superiores que vigilan y controlan tanto a Martín como a S. Así lo explica Martín:

acá te terminás acostumbrando. Todo el tiempo te están mirando. Nunca dejan de mirarte. Te miran mientras dormís. Mientras te despertás. Mientras vas a mear. Mientras te lavás. Mientras comés. Mientras te entrenás. ¿Ves esa cámara? (Blanco 58)

Al aparecer también el escritorio dentro de la escena-cancha-cárcel, esa cámara vigila tanto al prisionero como al artista. El espacio teatral, además, funciona esencialmente a través de la observación. Los espectadores actúan como esos guardias que miran constantemente a Martín y S; forman parte del sistema, pero al mismo tiempo concientizan que alguien los observa. A través de la compasión y el terror de los que habla Aristóteles (174), el público comprende que vive en una sociedad digitalizada, en que los *mass media* y los adelantos tecnológicos propios del siglo XXI sustituyen a los dioses sofocleos. La misma cámara que vigila a los personajes, proyecta los títulos de las distintas partes de la presentación y las imágenes que son evocadas en el texto (Blanco 51). Desde el comienzo de la obra, el escritor-personaje reconoce que muchas de las características de la puesta en escena fueron impuestas por el Ministerio del Interior; al acatarlas, el dramaturgo S tiene que adaptarse a ellas y utilizarlas a su favor. La escena, por tanto, es determinada en parte por la policía y no por el autor-personaje: “les confieso que artísticamente me pareció interesante que las didascalias, las indicaciones escénicas de este proyecto, en parte fueran dictadas por un comunicado del Ministerio del Interior” (Blanco 54). La manera de resolver las limitaciones escénicas de Blanco es semejantes a las que utilizaron Esquilo y Sófocles en el siglo V a.C., pero en este caso se agrega que son la policía y la institución judicial quienes limitan y determinan parte de la puesta. No es que en el tiempo de Esquilo esto no sucediese, sino que Blanco lo hace evidente, expreso y parte de la obra. La influencia del Ministerio continúa dentro de la pieza y al final le impiden a S que ponga en escena a un presidiario (62-63), algo que

supuestamente ya le habían permitido. Esta es la segunda vez que –habiendo recibido previamente permiso– S es informado de una nueva limitación. Pero las prohibiciones comunicadas oficialmente continúan hasta el final de la obra.

La primera referencia paterna está puesta en boca de S. Es, además, una orden que el autor-personaje recibió de su progenitor: “Mi padre me mandó durante un año a jugar” (Blanco 58). Desde el comienzo la figura paternal es relacionada con el autoritarismo. El parricidio, tomando como referente a Edipo, es el tema fundamental de esta obra. El espectador o el lector podría presumir que una de las razones por las que S va a visitar a Martín –así como su interés en escribir una obra sobre alguien que mata a su padre– es la intriga, y también intentar comprender lo incomprendible³⁵⁸. ¿Qué lleva a un hombre a matar a su propio padre? Es Federico en la representación del *casting* quien introduce por primera vez su curiosidad por alguien que comete un acto que él sería incapaz de realizar, pero que a su vez no sabe si las circunstancias alguna vez lo llevarían a perpetrar algo tan atroz (Blanco 68).

En el inicio del segundo cuadro, Federico recuerda una entrevista en que S explica que lo poco que sabe de baloncesto lo sabe porque su padre fue jugador (Blanco 81). Previamente, ha sacado el tema al hablar con Martín. El padre de Martín lo trataba de puta en femenino (Blanco 94-95), de ahí que persiguiera la castración del hijo y que lo humillara no solo con el calificativo sino con la inversión genérica, usándola como

³⁵⁸ Como en el filme *Hermanas* (2004) de Julia Solomonoff, Blanco persigue e investiga el pasado para comprender lo que sucedió (Werth 57).

otro modo de sumisión. El padre de Martín, de modo autoritario y dictatorial, persigue la reafirmación de su poder feminizando a su hijo, pues “se trata de un acto performativo donde los papeles se asumen o se imponen según actos de violencia” (Ford 103). Es en efecto la actuación violenta del padre la que pone en crisis el concepto de justicia democrática (Eileen 6) y la que mueve la obra entre las presiones de la sangre y la ley (Eileen 2), todo lo cual permite decir que también en *Tebas Land* la diferencia sexual permite comprender ciertos conceptos políticos (Eileen 2).

Si el tema de la violencia –relacionado en este caso directamente con el parricidio– aparece tempranamente expreso o solapado desde el inicio de la obra, el deseo hace su primera y más clara aparición en el fragmento enciclopédico sobre la Esfinge que S le da a leer a Federico (Blanco 68). En él se dice que “la Esfinge habría sido enviada por la diosa Hera para castigar a la ciudad por el amor homosexual que su rey Layo había sentido por el joven Crisipo”. La primera referencia al deseo sexual en esta obra es homoerótica. Pero, a su vez, Layo es el padre de Edipo. La Esfinge es, por tanto, como la policía y el sistema judicial, un referente divino que viene a administrar y dosificar los impulsos tímóticos de los ciudadanos. De ese modo persigue mantenerlos controlados dentro de los parámetros éticos y divinos de las leyes no escritas. Ambos, homosexualidad e incesto³⁵⁹, son comportamientos fuera de lo que se ha considerado correcto durante muchos siglos según la mayoría de los códigos comunitarios. Hay un

³⁵⁹ Con respecto al incesto, Butler (67) considera que “the taboo, and its threatening figuration of incest, delineates lines of kinship that harbor incest as their ownmost possibility, establishing 'aberration' at the heart of the norm”.

elemento en la relación entre S y Martín que, al repetirse, se vuelve claramente un signo de deseo: “¿Cuándo vas a volver?” (Blanco 76) pregunta y repite Martín desde la primera visita que le hace el autor-personaje. El parricida, poco después de decir “maté a mi padre”, dice a S haber tenido miedo “de que no volvieras” (Blanco 76). Por otra parte, Martín reconoce no tener vergüenza al desnudarse cuando va a la ducha y –al preguntar a S si le da vergüenza desnudarse– parece preguntar indirectamente por sus partes sexuales, porque “generalmente los que tienen vergüenza de desnudarse en las duchas, es porque la tienen chica” (Blanco 88). Poco después, sabemos que Martín ejerció la prostitución con hombres (Blanco 94-95) y que descubrió que para eso sí era bueno, sí servía. Que sea esta la manera que encuentra Martín de conseguir ingresos potencia la importancia de los impulsos tímóticos en él: lo que mejor se le da es que le paguen por momentos de desenfreno sexual.

La propia epilepsia que padece Martín (Blanco 108) puede ser considerada un elemento tímótico, aunque es también resultado del trauma³⁶⁰ por la violencia paternal. La epilepsia pone en total y violento descontrol los miembros y movimientos del que la padece, altera la percepción y provoca alucinaciones, imágenes difíciles de describir. De ahí vienen las visiones de Martín que cobran en la pieza un carácter profético, milagroso, sacro.

³⁶⁰ Sobre el término “trauma” y su importancia en el rescate de ciertos mitos griegos dentro del teatro hispanoamericano, que no desarrollo por falta de tiempo, pueden consultarse el artículo de Sarah Misemer y el de Brenda Werth (citados en la bibliografía).

En el caso del padre de Martín, violencia y deseo se conjugan. El hijo reconoce que su progenitor sentía placer al golpearlo a él y a su madre –por lo que, en el tercer cuarto, queda claro que las ofensas del padre a Martín no eran solo verbales, sino que creció en un ambiente altamente violento (Blanco 106).

La ambigüedad sexual no solo se adivina o se infiere a partir del trato de Martín y S, sino en la relación que dice haber tenido con su madre, algo que recuerda a la relación incestuosa entre Edipo y Yocasta: “Entre nosotros había algo. Qué sé yo. Nos amábamos. Nos amábamos de verdad. Yo creo que en realidad mi madre me quería más a mí que a mi padre” (Blanco 109). Por todo ello, Martín, aunque no pueda considerarse un héroe *queer* (como la misma Antígona) puede representar cierta fatalidad heterosexual que queda por leer (Butler 72).

A Martín le dicen que está enfermo de la cabeza (Blanco 86); padece de epilepsia (Blanco 108). Además de ello, está preso, fue prostituto y era desempleado. Martín representa el cuerpo enfermo y marginado de una sociedad; es el asesino de su padre que –dentro de los códigos de la comunidad– no puede ser tomado como otra cosa que un demente, alguien que tiene que ser reeducado, sanado, higienizado. Su padre, además, le repetía que era un idiota y un inútil (Blanco 86-87) y él mismo reconoce que “no servía en ningún lugar”, “vivían echándome de todas partes” (Blanco 108). Está claramente fuera de lo comunitario y vive al margen de la sociedad y sus conceptos.

El espacio en Tebas Land

La topología de *Tebas Land* conforma un sistema de simulacros, espejismos y simulaciones que –al mismo tiempo que el espacio puede ser una cancha deportiva, un escenario, un salón de ensayos, una cárcel– es también la nada, el vacío. Es todos los lugares y ninguno a la vez, algo completamente propio del espacio de representación. El espacio en Blanco, además, está continuamente (re)semantizado. Significa siempre más de lo que se ve de forma expresa: un lugar cerrado, continuamente observado (cárcel, cancha, teatro) y que responde a una serie de leyes que deben ser cumplidas, ya se trate de un prisionero, un jugador o un artista. Estos espacios que parecen distintos vienen a ser uno mismo: el del juego que siempre se está jugando. La existencia misma transcurre en el espacio comunitario que tiene (como un deporte o una representación) sus reglas. No cumplirlas trae sus consecuencias, como vemos en Martín. Estamos “dentro de una representación que existe entre la realidad y el juego” (Ford 97).

Dentro del sistema de simulaciones espaciales, propias del lugar de representación, en esta obra –a la vez que se diferencia entre cárcel y teatro, o entre adentro y afuera– también se demuestra que tanto en un espacio como en otro hay siempre un afuera que legisla y observa. La idea calderoniana del mundo como teatro aquí se vuelve también borgeana, infinita, como especie de puesta en abismo: una cancha que está en una cárcel que a su vez está en la zona liminal de lo comunitario. Y, por otra parte, está un escenario que está en un teatro que a su vez está en la zona liminal

de lo comunitario. Como en el baloncesto, tanto en la cárcel como en el escenario nos movemos entre la realidad y el juego.

Con el propósito de S de tener a un prisionero parricida en el escenario actuando y con la escena representando a una cancha de baloncesto rodeada de una cerca de tres metros de alto, los espacios se fusionan. Por otra parte, la estructura de la obra está construida por paralelismos que ponen a dialogar los espacios adyacentes y equivalentes (según los presentamos en los párrafos anteriores) y a su vez permite determinar las funciones y fusiones de cada una de las figuras. Cuando S habla con el actor repite parlamentos que previamente estaban en boca de Martín, y el actor dice algunos que estaban en boca de S en la escena anterior. De ese modo, los espacios se confunden, los personajes se asemejan unos a otros; todos los lugares con sus diferencias se vuelven un mismo lugar. Blanco consigue denunciar desde el escenario las limitaciones a las que se enfrenta un creador por el aparato legislativo que lo vigila y lo controla, al mismo tiempo que muestra cómo S las usa a su favor y las pone a funcionar dentro del espectáculo. Podría resumirse que –mientras más avanza la obra– más fuerte y visible es el control y la presión policial y son más las limitaciones impuestas por el Ministerio; sin embargo, a mayor vigilancia y restricción, mayor es la difuminación de los espacios. Mientras más intentan delimitar e imponer lo legislativo, menos claros están los límites de la justicia y la verdad en esta obra.

Blanco juega con la ambigüedad posible entre víctima y victimario de manera diferente a como se presenta en otras obras que denuncian los crímenes de la violencia

en Latinoamérica. Hay obras latinoamericanas, como la de Blanco, que se relacionan con el mito y en las que es importante la mezcla de ficción y realidad. Por ejemplo, Sara Uribe en *Antígona González* y Marianella Morena en *Antígona oriental* hacen resaltar el valor de lo testimonial de las víctimas que han sobrevivido a la dictadura y a la violencia en general. En la puesta en escena de la pieza de Morena, el director alemán Volker Lösch utiliza a no-actores víctimas y supervivientes (Misemer, “Tragedy and Trauma” 126) para que denuncien de forma directa lo que padecieron. Pero Blanco, aparentemente, da o más bien quiere dar un paso más allá: su prisionero no es (al menos no en primera instancia) víctima, sino victimario. No está preso en dictadura, sino en democracia, por una razón supuestamente clara: mató a su padre. Blanco quiere poner en escena a una persona condenada por asesinato, por parricidio. En un principio recibe la autorización del Ministerio del Interior, pero posteriormente un superior niega esa posibilidad. Como en las demás impedimentas por parte del estado, Blanco convierte esta limitación también en un recurso dramático que espejea, como en un prisma, todos los espacios: el mismo actor que representa a Federico, representa a Martín, y no es ni uno ni el otro. El espectador ve cómo el mismo actor representa al prisionero y en la escena siguiente representa al actor. El cambio de lugar se vuelve una ilusión también, pues el lugar sigue siendo el mismo y es otro a la vez. La narración y los cambios de tiempo (que pasa de pasado a presente de manera dinámica y continua) rompen así las fronteras cronológicas y conjugan todos los tiempos en el *aquí* y *ahora* de la escena. “Todo va a estar como corrido un poco de lugar”, como le dice S a Martín (Blanco 75).

Tebas Land tiene referentes específicos en la geografía latinoamericana, aunque sea un término que devenga concepto interiorizado. María Esther Burgueño y Gabriela Braselli, al analizar *Los labdácidas* de Sergio Blanco, afirman que “Tebas es en realidad, una metáfora de algún lugar de América Latina devastado por la guerra fratricida o la dictadura militar. Muchas referencias nos conducen a pensar que es Montevideo” (Burgueño 255). Algo semejante sucede con *Tebas Land*, donde la norma del español es claramente montevideana y las referencias topológicas no dejan lugar a duda. Pero también Tebas es un modo de interiorizar el espacio. Como explica Sarah Misemer, además, “Blanco’s theatrical works layer geographic locations, cultural references, and time periods so that the Uruguayan context is always couched within a global network in which temporality and space are mediated by crisis, memory, trauma, and personal/social narratives” (Misemer, “Sergio Blanco’s” 180)

El título de la obra es fundamental para comprender la significación del espacio. Por la analogía con *homeland*, el mismo hace referencia a la patria sin dejar de introducir cierta extrañeza, algo ajeno marcado por el segundo término escrito en inglés. Una patria liminal, marcada por la violencia y el asesinato, que recuerda al parricidio edípico con la mención de la Tebas mítica. Patria-cárcel, patria-escena: una “especie de jaula o de enrejado” (Blanco 54) en el que se desatan y confunden la violencia y el deseo.

Para hablar del parricidio de Edipo –que Federico desde su *casting* considera un poco difuso y duda incluso que pueda llamarse “parricidio” (Blanco 70-71)– S trae la cita de un fragmento de *Edipo en Colono*. A ese límite terminológico en que no se puede

definir claramente si Edipo comete o no parricidio al no haber sabido que mataba a su padre, S le llama “terreno un poco confuso y enrevesado” (Blanco 100). Agrega:

Es como un lugar en donde las cosas nunca son muy claras. Creo que a todos nos pasa un poco lo mismo. En definitiva todos tenemos como Edipo, una Tebas un tanto ambigua. Un poco confusa y oscura. Qué sé yo. Una especie de zona o territorio incomprensible. ¿No? Una especie de Tebas Land. (Blanco 100)

El espacio se interioriza, forma parte de eso que se confunde en la cabeza de Martín, el cual reconoce reiteradamente que se le mezclan las cosas en su mente. *Tebas Land* es un ejemplo de “teatro de crisis” porque, como explica Diana Taylor, en el teatro de crisis, el contexto objetivo y la conciencia subjetiva amenazan con colapsar (9). Tebas Land es también el espacio enfermo, difuso, oscuro, instintivo, primario en que habitan los impulsos tímóticos de Martín y de cualquier ser humano. Tebas Land es el lugar donde actúa libre, descontrolado el “moralismo salvaje” (Castillo 152-54), ajeno a todo sentido comunitario, a toda higienización o sanamiento social o legislativo. Tebas Land engendra y alimenta la violencia y el deseo. Ese es el lugar indefinido, hermoso y terrible como las fotos del cuerpo asesinado (Blanco 98-99), al que quiere asomarse S cuando conversa e interactúa con Martín, no solo para comprenderlo, sino para comprenderse, pues “todos matamos un poco a nuestro padre sin saberlo” (Blanco 100). En esa ambigüedad suya, en esa indefinición continua de género (literario y sexual) y

espacio encontramos en Tebas Land un espacio *queer* del mismo modo en que lo vemos en la obra de Monroy y Silva sobre Aquiles.

Elementos retóricos

Las citas de *Wikipedia*, de una parte de una partitura musical, de un fragmento de la letra de Roberto Carlos (*Amada amante*) o de Georges Bataille de *L'impossible* evidencian la variedad de referentes discursivos de la pieza de Blanco. Su espacio retórico abarca distintos niveles y estilos del lenguaje, no solo los más artísticos y reconocidos (como Bataille o Mozart) sino también otros menos legitimados o más populares, como *Wikipedia* y Roberto Carlos. Todo ello responde al concepto de “teatro postdramático” (Lehmann 17), ya que Blanco incorpora en la representación los aspectos no dramáticos –el propio proceso de creación, las más diversas manifestaciones de arte, los adelantos tecnológicos– y mezcla los elementos dramáticos tradicionales con aspectos teóricos (Lehmann 22-23).

Dentro del juego de espejos que conforma esta obra, los procedimientos retóricos son fundamentales. Esta es una pieza que juega constantemente a la simulación, a hacernos fusionar “realidad” y representación, o hacernos creer que un actor es un asesino y viceversa. Esta simultaneidad especular, la tematización y el cuestionamiento constante de los gestos, la posibilidad de presenciar (al menos en apariencia) el proceso de recreación del dramaturgo mientras escribe, todo ello tributa al cuestionamiento de las acciones de Martín. Visto desde diferentes perspectivas, el asesinato del joven es puesto

en suspenso. Se relativiza citando al propio Sófocles y yendo al mito griego como fuente.

Es el lenguaje, en efecto, el que rompe todas las posibles divisiones espaciales y las hace converger en un único espacio liminal, suspendido, que abarca todos los significados y a la vez ninguno; que pone en jaque todo acto, dinamitándolo; que es todos los lugares y al mismo tiempo es el no-lugar (más que la utopía, es una atopía); y que se confunde con el eterno y a la vez efímero tiempo presente de la representación. Una voz que piensa, duda, cuestiona, denuncia. Por todo ello, S se admira de la lista de palabras realizada por Martín sobre los términos utilizados en baloncesto: “El goce de enumerar palabras sin ningún tipo de jerarquía y sin preocuparse de ningún tipo de composición. El placer de escribir sin interrogarse sobre lo que precede o lo que sigue a cada palabra” (Blanco 101-102). Ese es también, en gran medida, el propósito de toda la pieza: des-jerarquizar todos los discursos. La obra en sí es muy económica en recursos: necesita de dos actores para representar tres. Por ello hay una dependencia fundamental de la palabra para revivir y contar todo lo sucedido. El cuerpo de la memoria es la palabra.

El dramaturgo hace coincidir el nombre del teatro bonaerense donde se supone se está llevando a cabo la representación (San Martín) con el nombre del prisionero (Martín Santos). Este cambio en la ubicación del adjetivo 'san(to)' (apocopado o no según la posición delante o detrás, respectivamente) introduce también, desde el nivel

morfosintáctico, el tema de la religiosidad y lo divino, fundamental también en la obra y en la dramaturgia de Blanco en general.

S explica que desde el principio su objetivo fue “contar la historia de un parricidio de forma casi performática sin que haya necesariamente una representación” (Blanco 54), razón por la cual pensó en utilizar a un “verdadero” recluso en escena. Con este propósito el Ministerio del Interior, mediante un documento oficial, expone sus exigencias para mantener la seguridad del sitio. Dentro del sistema discursivo de la obra, el documento ministerial está al mismo nivel del fragmento de *Wikipedia* que explica las reglas del baloncesto. Es, por tanto, en el nivel discursivo donde Blanco consigue resquebrajar todas las jerarquías y cuestionar (a la vez que fundir) todos los paradigmas.

En el segundo monólogo de S (Blanco 61-62) queda clara la fuerte autorreferencialidad y metateatralidad de la obra. El autor-personaje razona, comenta y explicita su modo de creación, sus dudas y también sus mecanismos dramáticos. Estamos en presencia de la puesta en escena del proceso de escritura de una obra teatral. La pieza, en su continua simulación y por medio de repetidos desdoblamientos, es una profunda y detenida reflexión sobre la relación y la distancia entre vida y escritura, y entre escenario y lenguaje. La condición de Blanco como escritor, dramaturgo y director de escena tiene que ver mucho con estas interrelaciones y estas inquietudes.

Cuando S explica a Martín la etimología de su nombre, la relación entre la violencia y su persona se hace más clara: Martín viene de Marte, el nombre latino del dios de la guerra (Blanco 77). La propia coincidencia entre S y la inicial del nombre de

Sergio Blanco, el autor de la obra, es otro guiño retórico y metateatral que contribuye a la (con)fusión entre “realidad” y representación, uno de los principales temas de debate entre S y Martín, pues este quiere entender cómo Federico va a interpretarlo sin haberlo visto ni una vez (Blanco 72-75). Esta es también una de las veces en que más claramente se explica la importancia del texto como punto de partida y base fundamental para la representación: “Martín. (...) ¿Cómo va a hacer de mí si nunca me vio?/ S. Bueno... Va a estar el texto”.

Del mismo modo en que el espacio de representación es todos y ninguno a la vez, Martín reconoce que la actuación, la puesta, las palabras (previamente retocadas y a veces cambiadas por el autor) que Federico dirá como si fuese él sin serlo, no serán exactamente lo que es él. Martín resume “la idea de imitación, de copia, de simulacro” (Blanco 82) diciendo que “nada es nada” (Blanco 75). Pero de ese “nada es nada” surge el gran simulacro que es esta obra, en que la “realidad” se confunde con la escena, en que es difícil establecer “la diferencia entre presentar y representar” (Blanco 82).

“La distancia que siempre hay entre el modelo y la copia cuando se representa algo” (Blanco 82) no está en todos los casos claramente definida. La arquitectura de esta obra, la disposición de personajes y la tendencia discursiva y escénica de establecer paralelos continuos y fundir espacios y motivos de un personaje a otro tributan a difuminar todas esas fronteras que en un principio parecen tan bien definidas. Para volver esa distancia más difusa, más compleja y especular, el principal recurso retórico de Blanco es hacer parte de los parlamentos la propia hechura del texto. Es un texto que

supuestamente, mientras está siendo representado, está siendo escrito: “Federico. El texto entonces... Todavía... Quiero decir, ¿todavía lo estás escribiendo? / S. Sí. Sí. De a poco” (Blanco 83).

La pulsión timótica de Martín es evidente, en el plano retórico, cuando reconoce, por ejemplo, que “lo dije sin pensar” (Blanco 90). Actuar sin pensar puede ser una manera rápida de explicar lo que Alberto Moreiras llama “moralismo salvaje” (Castillo *et al.* 152-54)³⁶¹. En ese sentido, Martín es puro impulso. El prisionero llega a explicar la diferencia entre los de afuera de la cárcel y los de adentro como un asunto generalmente de lenguaje: “Cuando uno conoce varias palabras, puede elegir” (Blanco 88); “Pero cuando uno conoce pocas, no puede” (Blanco 89), agrega Martín. Y explica que la mayoría de los presos no entienden lo que les dicen sus abogados, como no entendieron nunca lo que decían sus profesores. “The words are upon” him, como afirma Butler (58) de Antígona, pues “words and deeds become fatally entangled in the familiar scene” (Butler 60).

Con el tema de la educación se relaciona la fobia que siente Martín por las bibliotecas, y ello conduce a recordar la tortura que llevaba a cabo el padre sobre las

³⁶¹ El propio Blanco en su escritura parece seguir un estilo que puede entenderse como resultado del “moralismo salvaje” y de la infrapolítica, ya que Moreiras se refiere a estos conceptos en relación también con el estilo y para referirse a una práctica anárquica, a una condición hiperbólica de democracia: “Infrapolitics, in its reflexive condition, is an exercise in savage moralism, anti-political and anti-ethical, since it requires an exodus with regard to the subjective prison that constitutes an ethico-political relation ideologically imposed on us as a consequence of metaphysical humanism. Yes, that savage step back with regards to the ethico-political relation is an-archic, because it does not submit to any principle. And I harbor little doubt that it is possible that some kind of Lacanian or post-Lacanian analysis can serve to think it in its radical poverty” (Castillo *et al.* 152).

manos de Martín utilizando libros, hasta hacerle sangrar y dejarle las uñas negras. Tanto los libros como el tenedor son elementos u objetos resemantizados en la obra³⁶². Los libros son el símbolo de la tortura y del abuso de poder, mientras que el tenedor forma parte del efecto que ese abuso provoca en Martín. Ambos entran dentro del ámbito semántico de la violencia, la primera ejercida y la segunda provocada como reacción a la primera. El padre convierte un elemento educativo y didáctico (un libro) en un sema tortuoso que le recuerda a su hijo su supuesta torpeza y que intenta hacer inútiles sus manos; mientras el hijo penetra el cuello de su progenitor con un tenedor –que puede ser considerado un elemento fálico, punzante, penetrante que ahoga en sangre a la voz que continuamente lo feminizaba y sometía llamándole puta.³⁶³

Según el informe forense, Martín dio 21 golpes seguidos al padre en la cocina después de que este le tratase de puta, algo que ya había hecho en reiteradas ocasiones y públicamente (Blanco 94). Es este insulto el que colma la copa de Martín y desata toda su violencia contra el padre. Un insulto, una palabra, un asunto de lenguaje, de maltrato verbal hace que Martín enfurezca y actúe contra su progenitor, dejando salir toda la rabia acumulada. Pero es este elemento retórico y violento, junto al espacio, el que marca lo

³⁶² Otra resemantización de los libros en tanto objetos se encuentra en *Edipo Gay* de Carlos Omobono. En este caso el uso del libro se relaciona con el Eros y no con la violencia. El personaje Helena cuenta que en la escuela, al tener sexo con sus compañeros en el baño, estos usaban los libros para lograr estabilidad en el pie que ella tenía más corto y, cuando estaban a punto del orgasmo, los muchachos pateaban los libros para que el desequilibrio hiciera más disfrutable el momento (Omobono 35-36).

³⁶³ Con respecto al uso de los objetos con otra significación o sema dentro del ámbito de la violencia, puede verse el análisis de Katherine Ford (citado en la bibliografía) sobre el cenicero y el florero en *La noche de los asesinos* de José Triana.

femenino como negativo, degradado, inferior, vergonzoso, degenerado (como en Tirso) y por lo tanto, como *queer*.

No hay posible *deus ex machina* en esta obra. No hay una Atenea (como en la *Orestíada*) que venga a restablecer el orden y a dar consejos sobre cómo mantenerlo. El sistema mismo que Atenea instaure en la obra de Esquilo para toda Grecia es puesto en duda y criticado en las obras de Eurípides. Pero en Blanco ni siquiera hay una solución, como podemos verla en el final de *Hipólito* o de *Medea*, que termina transformada en la diosa de la venganza montada en un carro con dragones. Blanco no ofrece soluciones. No le interesa buscar un sistema ético o proponer un comportamiento moral específico a seguir. Su propósito es preguntar e indagar –comprender sin juzgar previamente. Dejar en suspenso, justo como Steiner entiende la esencia de lo trágico.

La dramaturgia de Blanco con frecuencia explora, cuestiona y dinamita las fronteras lingüísticas, genéricas, sexuales, temporales y espaciales. Su obra *Tebas Land*, desde el propio título, propone una lectura del mito de Edipo y el parricidio a partir de la contemporaneidad. Esta pieza teatral persigue articularse desde la trasgresión de distintas fronteras: desmetaforiza y deconstruye el discurso dramatúrgico; deja en evidencia el andamiaje retórico propio del arte teatral; desarticula, ficcionaliza y fragmenta al yo enunciante como instancia; introduce la narración y el análisis filológico dentro de la trama; juega con los signos homoeróticos que surgen en el diálogo entre los personajes; aborda los límites y las relaciones entre la cárcel y el exterior, así como de las decisiones y leyes políticas que intervienen en ellos y las analogías entre prisión y escenario.

4.7 *Becoming a Bitch: Edipo en Nuevo México*

La obra teatral *Señora de la Pinta* (2012)³⁶⁴ del autor chicano Law Chavez³⁶⁵ se desarrolla, según se puede leer en el texto, a cien millas de Santa Fe, en Nuevo México (*Señora III*) durante el año 1981. La pieza está escrita en el dialecto del Spanglish regional propio de Nuevo México. Se trata, en palabras de su propio autor, de “a Chicano themed, New Mexican adaptation of *Oedipus the King*” (*What a Bitch* 19). Como en *Tebas Land* de Sergio Blanco, *Mojada* y *Oedipus el rey* de Luis Alfaro, el lenguaje y el cambio de código de una lengua a otra hablan de las fronteras tanto geográficas como lingüísticas y a la vez de las fusiones culturales que se representan en escena³⁶⁶. Como explica Yocasta en la obra de Alfaro, “We’re border people. We’ve always been. It’s who we are. We’re the stuff underneath the cement” (*Oedipus el rey* 72). Con respecto al uso del Spanglish, el autor explica:

³⁶⁴ El autor explica en una nota introductoria que encabeza la obra que *Señora de la Pinta* “was first presented main stage at the Words Afire Festival of New Plays, Albuquerque, New Mexico on April 12, 2012. It was directed by Daniel Banks as part of the Masters of Fine Arts –Dramatic Writing, Directors Initiative at the University of New Mexico (Jim Linnell, Interim Dean of Fine Arts and Elaine Avila, Chair of Dramatic Writing). Directors Initiative recruited established directors from the United States and Canada to work individually with graduating playwrights to better educate and prepare them for the world of professional theatre. The set design was by Dahl Delu; the costume design was by Dorothy Baca; the light design was by James Burkhard; the sound design was by Casey Mraz; and the stage manager was Jay Muskett. Casting was an outreach endeavor combining student actors with resident actors from Albuquerque and Santa Fe to strengthen the bond between the University of New Mexico and its neighboring communities” (*Señora I*).

³⁶⁵ Lawrence Chavez, el autor, firma sus obras creativas como Law Chavez. Sin embargo, su trabajo de maestría está firmado como Lawrence Chavez.

³⁶⁶ El director de la puesta, Daniel Banks (entrevistado por Patrice Rankine) al preguntársele sobre su experiencia al leer por primera vez la obra de Chavez, menciona ante todo que “I was totally taken by his language, and by his use of language. I found it moving” (Rankine y Banks 694).

I chose to write Señora de la Pinta as well as Caballos Muertos in “Spanglish” for several reasons that include a personal belief that it is my native tongue in spite of the fact that Spanglish is a hybrid of Spanish and English and not really an actual language. I can endorse this sentiment by honestly saying that I did not know that English and Spanish were two different languages until I started school and still feel awkward saying certain expression completely in English. (What a Bitch 12)

El lenguaje, por tanto, alcanza gran importancia a la hora de comprender el entorno y las costumbres de los personajes en tanto seres fronterizos, reflejado tanto en el uso del Spanglish como en el de palabras coloquiales. También, como en Blanco y Alfaro, el entorno carcelario es fundamental dentro de la trama. Se trata de una nueva versión del mito de Edipo leído de un modo peculiar por el autor en medio de una comunidad chicana alejada, como vemos también en Alfaro, de las leyes y la legalidad oficial, donde los conceptos de honor y moral están constantemente en relación con lo marginal y la delincuencia. En esta versión de Edipo, como sucede en Blanco o en la obra en clave satírica de Carlos Fundora titulada *Edipo gay*, el elemento homoerótico cobra relevancia. Sobre la relación que se establece entre afecto, lo *queer*, lo femenino, el lenguaje y lo infrapolítico, Chavez explica que:

The reclaiming of Spanglish rests on a parallel of a bitch and gender politics to me because I am a Chicano belonging to a generation that was discouraged from speaking Spanish and, as a result, I am bitter because I

feel that my identity has been modified by the American ideology of “English only”. Therefore, I chose to write Spanglish plays in protest of living in the ambivalence of an ethnic gay man that belongs to a colonized race and gender. Also, like the reappropriation of the female body on stage, I believe that Spanglish deserves representation in contemporary American theatre because it offers a cultural connection to New Mexico that uniquely expresses my heritage as a New Mexican Chicano and has the right to demand the removal of cultural fictions.

(What a Bitch 12-13)

Las implicaciones que el autor establece entre gramática y género pueden compararse a la interacción entre los aparatos comunitarios de control y lo tímico. Lo animal, lo instintivo, la fluidez, la apertura, la diversidad que caracteriza a los impulsos tímicos vendrían a ser siempre excepciones, rupturas, trasgresiones del afecto en la gramática comunitaria. La sexualidad y principalmente las orientaciones sexuales que rompen el binarismo y las clasificaciones tradicionales del Eros vienen a ser, dentro de la estructura gramatical, los cambios que aceleran y dinamizan el sistema. La pulsión tímica es aquello que está continuamente forzando hacia el cambio a la metáfora ya fija y a la tropología social legitimada. Sobre ello explica Chavez:

The complexities of gender in playwriting are comparable to English grammar because grammar has specific rules that dictate what is correct, but every rule seems to have an exception so if you follow the rules too

closely everything that should be right is suddenly wrong. The same thing could be said about sexuality because there is no such thing as “always” in gender although certain aspects may seem to be quintessential. Nevertheless, everything in a given sexual identity challenges something else, and the conflicting differences within can serve as fuel for emotional unrest that has allowed for me to develop a complicated bitch. (What a Bitch 21)

En Chavez lo *queer* se convierte en un elemento fundamental que propicia la complejización del Eros fusionado con la violencia y que permite, en el personaje de Gringo, ir más allá de las típicas y tradicionales clasificaciones binarias de la orientación sexual. Esta relación homoerótica, como explica Rankine, “with the son of his lover is the taboo that makes Gringo Oedipus-like” (Rankine y Banks 686). Si Tirso –mediante el personaje de Aquiles y en la comedia del Siglo de Oro– trasgrede el binarismo y tiende a la pansexualidad en clave satírica, por su parte Chavez lo propone (desde el mito de Edipo) en clave de tragedia homoerótica chicana. Law ha hecho coincidir el mito griego con la mitología chicana (Rankine y Banks 691). Gringo es un nuevo Edipo que se enamora de un joven y termina casándose con la madre de ese joven. Parece ser sincero cuando explica el modo en que los ha amado a los dos, en que ha amado a uno en el otro, en que los sigue amando. La muerte del chico, llamado Tito, fue llevada a cabo por el propio amante, Gringo, y se fusiona –en medio de una situación límite– con el deseo y el placer homoerótico. No se trata, por tanto, de una típica versión del mito

griego ni del referente sofocleo, aunque también muchos elementos provenientes de la tragedia griega se mantienen en esta versión. Entre ellos están la angustia por conocer toda la verdad y la imposibilidad del conocimiento total, el antagonismo Edipo-Tiresias que en Chavez se da entre Gringo y Margarita (la versión femenina y chicana del adivino griego), el enfrentamiento entre Edipo y Creonte que en Chavez se da entre Gringo y Josefina³⁶⁷ (la hija de Yvonne Castillo, quien es la Yocasta de esta versión) y la tendencia de Yvonne (la Yocasta chicana) de no querer saber la verdad sobre el culpable de la muerte de su hijo. Por ello el autor explica que “Bon is a woman who is wise from life experience, but chooses to ignore the truth rather than face the consequences of knowing it. She finds comfort in not knowing” (*What a Bitch* 16).

Law Chavez comienza su tesis de maestría³⁶⁸ reconociendo su condición de gay y chicano que le permite tener un conocimiento personal y cercano de lo que significa ser una persona marginada, liminal, *queer*. En dicho trabajo de investigación presentado en la Universidad de Nuevo México en 2012, el autor explica, además, que “in the context of my work, reclaiming the word “bitch” has been a thematic necessity in my writing process because angry females who struggle with gender politics often serve as emotional catalysts that drive the action of my plays” (*What a Bitch* 1). Chavez utiliza y reivindica el término *bitch* como concepto para hablar de lo femenino en rebeldía. Toma el término en inglés y no en español –a pesar de que ambos idiomas son fundamentales

³⁶⁷ El autor dice que esta obra fue “deliberately written with a gender bending, Chicana bitch, Josefina, that parallels Creon in the Greek classic” (*What a Bitch* 1).

³⁶⁸ Véase en la obras citadas: *What a bitch*, 2012.

en sus obras— por lo que en este caso la selección del vocablo y el idioma es claramente a propósito. El autor, además, explica no solo la relación que hay entre sus objetivos dramáticos y la teoría de las emociones a partir de Jim Linnell, sino que también pretende exponer “the process of writing a bitch for performance” (*What a Bitch 3*). Dicho proceso relaciona las emociones individuales con lo comunitario. A partir de Linnell, Chavez evidencia la relación no solo temática sino también estructural y formal³⁶⁹ que hay entre teatro y emociones, pues “emotion is of the utmost importance for writing a play with conviction that emotion is the central force of drama which brings everything together in a play” (*What a Bitch 2*). De este modo, Chavez evidencia cómo tanto *Señora de la Pinta* como algunas otras de sus obras fueron concebidas “with bitches that struggle to contain toxic emotions and ache to free themselves from the gender binderies of their respective communities” (*What a Bitch 2*). El autor, además, explica el modo en que crea su personaje diciendo que usa “the emotional wounds of a bitch to empower her as the organizing force of the plot” (*What a Bitch 2*), de modo que en Chavez lo emocional se fusiona con la estructura y la arquitectura formal de la obra. El afecto, tanto en sus piezas como en muchas de las que hemos analizado pertenecientes a diversos períodos, no se limita a lo temático. Chavez, además, explica que su proceso de escritura está “emotionally driven by race and gender”, pues “sex on stage is vital for supporting the narrative of my plays by utilizing a bitch to serve as the emotional

³⁶⁹ Para Linnell (2011) es muy importante, en el proceso de creación de una obra teatral, el concepto de “emotional form”.

catalyst” (*What a Bitch* 3), lo cual evidencia que en Chavez lo *queer* se fusion con lo tímótico desde la estructura de sus obras³⁷⁰. Tanto es así, que no lo circunscribe solo a su obra, sino afirma que “gender is the dominant force driving the search for emotion that all playwrights use to ignite the action of the plot” (*What a Bitch* 3). Lo tímótico comulga con lo estructural en Chavez al extremo de plantear que para él “a bitch can be recognized as a vessel that harbors internal violence rather than merely being difficult as a plot side-effect” (*What a Bitch* 3). Lo *queer* fusionado con lo femenino es característico de lo que el autor define como *bitch*. Ello se comprende cuando Chavez explica que:

In the case of Josefina, from Señora de la Pinta, I created a bitch with the intention of confusing the audience because her sex and gender are not clearly defined in the context of the emotions attached. Josefina expresses herself as a machismo Chicano, that ironically, has zero tolerance for men, further complicating her as a bitch, because she is a man that does not have a penis that is attracted to women, but is not a lesbian. (What a Bitch 4)

Josefina –al ser trans, al sentirse y considerarse un hombre, al tratar a los hombres desde su condición masculina– desajusta a los típicos machos chicanos que sienten la

³⁷⁰ Con respecto a la relación que Chavez establece entre el acto creativo, al proceso de diseño de un personaje y lo tímótico puede agregarse esta otra explicación suya: “The process of writing a bitch for the stage has demanded that my heart as a playwright connect to the heart of the character so that her story can be told with clear understanding of the bitch as a complex individual” (*What a Bitch* 5).

incomodidad de ser tratados por una mujer que a su vez los trata como un hombre hablando a otro. Josefina complejiza el concepto de *bitch*, al ser un hombre trans, y evidencia que lo que la hace en verdad una *bitch* es la trasgresión de los límites y binarismos sexuales, la difuminación de los conceptos, el instalarse en un territorio sexual fronterizo, indefinido, plural. La sexualidad para Chavez se traduce en “enigmas that cannot be defined, labeled or pigeonholed” (*What a Bitch 5*)³⁷¹. A la diversidad lingüística y racial, Josefina suma su *queeridad* como garantía y credencial para ser una *bitch*. El proceso en Chavez –como se ha visto también en Moreiras y en Fuentes– apela a la verdad, a la idea de Moreiras de que toda obra creativa debe ser verdadera, a lo que agrega Chavez: “This connection has truth for me because I believe honesty is the most important ingredient for writing a play, since I am taking someone’s story and retelling it as my own” (*What a Bitch 5*).

La obra de Chavez se refiere, desde el propio título, al ambiente carcelario con el que interactúan o del que provienen los personajes de esta obra teatral chicana. La peste tebana tiene un paralelo, en tanto situación límite, en el disturbio ocurrido en la cárcel de Nuevo México en 1980 recreado en esta pieza³⁷². Pero el entorno del presidio se entremezcla, a su vez, con lo femenino: si “la pinta” hace referencia, esencialmente, a un entorno violento y masculino en la prisión, “señora” (que es además el sustantivo núcleo

³⁷¹ Esto, sin dudas, nos remite al análisis sobre *El Aquiles* de Tirso y principalmente a la versión moderna de la misma, analizadas ambas en el capítulo de este estudio sobre Aquiles.

³⁷² La obra recrea el disturbio acontecido en la cárcel de Nuevo México entre el 2 y el 3 de 1980. Como explican Rankine y Banks, se trató de “one of the most violent prison riot in American history” (683).

y por tanto el principal del sintagma usado como título) introduce el valor fundamental de lo femenino en esta pieza y, por tanto, del concepto de *bitch*. El sentido cabal del título se descubre casi al final de la obra con las confesiones del viejo drogadicto Tecato: este vio morir a Tito en la cárcel, ahorcado por su amante. Al acercarse al muchacho que agonizaba en el suelo, descubrió en él el rostro de su madre. Tito es la señora de la pinta, de ahí que lo femenino en esta obra comulgue, desde el propio título, con lo *queer*. La madre habita en el hijo cuando este está en la cárcel y el hijo habita en la madre cuando Gringo la conoce y tiene una relación con ella sin saber que es quien dio a luz a su amante carcelario, a su *punk*.

El cierre de la obra enfatiza en la fuerza de lo timótico que está presente durante toda la acción. Gringo ha estado esquivando la mirada de las lechuzas hasta el último momento porque piensa que estas pueden acceder al alma del que miran a través de sus ojos³⁷³. El equivalente a la ceguera final de Edipo en la obra de Sófocles está en la acción de Gringo al pedir a las lechuzas que lo miren directamente. Estas, entonces, miran por fin a sus ojos y se los sacan con sus garras, dejándole las cuencas ensangrentadas³⁷⁴. Es entonces que las lechuzas –representantes del conocimiento inalcanzable, del Eros y la violencia que une al hombre con lo animal– comienzan a

³⁷³ Gringo explica que: “When my dad would take me hunting, he would always say never to look lechuzas in the eye or they’ll dig out your eyes trying to get to your soul” (*Señora* 28).

³⁷⁴ “The owls make eye contact with Gringo. They huddle around him and dig out his eyes with their claws. They leave him revealing the bloody sockets where they once were” (*Señora* 92). Por su parte, Daniel Banks explica que Law Chavez “did (...) originally have Oedipus blinding himself, I mean Gringo blinding himself. And I said to Law, ‘That feels like it comes out of nowhere and you’re being overly faithful to the story’. I said, ‘You’ve set up this world of Chicano mythology’” (Rankine y Banks 691).

dilucidar sobre la relación entre corazón y mente. Para estas, es en el corazón donde habita el espíritu y no en la mente, de ahí que sea el corazón el único órgano que dicta pensamiento al cerebro (*Señora 93*). Para las lechuzas de Chavez hay en lo timótico también una relación entre corazón y pensamiento, tal y como se ve en la Medea de Eurípides y Séneca; pero también se constata en las versiones modernas de los personajes mitológicos analizados. Lo timótico, desde Homero y hasta Chavez, se relaciona con la capacidad de lidiar con los sentimientos y las ideas en una situación límite. Es una especie de fusión entre pensamiento y afectos en la que, generalmente, el afecto suele imponerse. Pero ello no implica que se anule en absoluto el elemento racional, de cavilación y debate del personaje. Una de las lechuzas (Angelina) llega a decir que el cerebro no es lo suficientemente inteligente como para poder comunicar con los espíritus (*Señora 93*), pues el cerebro no puede sentir, pero los sentimientos sí dicen cómo se debe pensar (*Señora 94*). De ahí que (como sucede en *Edipo alcalde*, por ejemplo) en Chávez también lo invisible, lo superior tenga que ver con el palpito, el impulso, la pujanza del espíritu y la naturaleza. Todo ello recuerda, sin dudas, la fusión que establece Séneca en su Medea entre naturaleza e impulso timótico. El trabajo del cerebro está –nos dicen las lechuzas– en poder concentrarse y cuidar del corazón y los espíritus que lo habitan, porque el corazón no puede ser entrenado para que se concentre (*Señora 94*). Para cerrar estas cavilaciones que constituyen una especie de análisis general de todo lo representado y sucedido, las lechuzas explican que si el corazón se pudiera concentrar, se evitarían todos estos disgustos; pero también, entonces,

dejaríamos de saber lo que es el gozo y el placer (*Señora* 94). La obra, por tanto, en esta meditación sobre lo tímótico, concluye con lo que todos los personajes analizados enfrentan a la hora de lidiar con sus impulsos y sentimientos: buscan en general (tanto Aquiles como Medea y Edipo) el modo de poder manejar sus impulsos para evitar posibles consecuencias. Pero terminan asumiendo –desde la experiencia y perseverando en buscar el mayor balance permitido– que es imposible predecir o controlar del todo los efectos de los impulsos humanos. Estos (aunque no lleguen a dominar cada uno de nuestros actos) juegan un papel fundamental entre lo que sentimos y lo que pensamos.

Josefina se llama a sí misma José; es la “cross-dressing bitch on stage” (*What a Bitch* 18)³⁷⁵. Se opone al Gringo que pretende ser el hombre de la familia en su nueva relación con la madre. Sobre dicho antagonismo, explica Chavez que, “when writing Josefina, I harvested the pain of bereavement and coupled it with gender frustrations to create an angry female who is unable to command respect from her community” (*What a Bitch* 14). Ello evidencia que el afecto (y la ira en especial) se vuelve un elemento estructural básico en la obra de Chavez para la conformación de una *bitch*. Además, “Josefina further complicates Gringo’s homophobic mentality because he is a master manipulator that knows how to control women and intimidate men, but has no idea how to have a lasting effect on a transman” (*What a Bitch* 14).

³⁷⁵ Chavez explica que escogió a un personaje femenino para travestirse en escena “because historically women playing men on stage has been a novelty unlike the concept of men playing women which is a practice we have accepted since ancient times” (*What a Bitch* 19). Como ejemplo de la tradición de los hombres travestidos en el escenario está el caso reiterado y estudiado en el capítulo dos de este estudio sobre Aquiles en el Siglo de Oro español.

Esta es una obra en el que el coro griego sofocleo de suplicantes es reemplazado por las mujeres y sus lechuzas que, además de ser seres femeninos, representan lo sagrado y misterioso en el ambiente comunitario en el que se desarrollan. Tito es un homosexual asesinado en “la pinta” (es decir, la cárcel), al parecer, por puro machismo, por ser simplemente “choto”; por ello mismo a ningún hombre le interesa averiguar quién lo mató, ya que consideran que se lo merecía. La iglesia y el cura se oponen a hacer una misa en memoria de Tito por el hecho de ser él homosexual. Paralela a la devoción católica (semejante a como lo vemos en *Edipo alcalde*) hay una línea de creencia que en la película está representada por los brujos mencionados por Yocasta y por el propio Tiresias, y que en la obra teatral chicana la representan las lechuzas, las mujeres y en esencial la tía de Josefina, Margarita, una curandera ciega que es la versión chicana y femenina en esta obra del adivino griego.

Josefina, como personaje transgénero en un mundo patriarcal, tiene que enfrentarse a la marginación, a la sospecha; pero también es, inevitablemente, un personaje que vive en los límites de una clasificación y otra, como sucede con Gringo y también con Tito. Padece la “exclusion because of her crossing of gender boundaries”; pero a la vez es ella misma, junto a Tito y a Gringo, representante de lo liminal, lo fronterizo que tiene otros referentes en lo geográfico y en el lenguaje. En todos estos personajes la idea del doble se relaciona con lo tímido, la búsqueda de la aceptación de sí mismo, del diálogo con uno mismo que se confunde a veces con los propios temores y se refleja en lo amado. Lo femenino en Josefina, Tito y Gringo permite que el concepto

de *bitch* de Chavez pueda tener, dentro de su propia obra, una interpretación más amplia y extendida incluso que la que el propio autor propone. Lo *queer* –que se funde con lo femenino y lo afeminado, tal y como sucede con Medea y con Aquiles en los análisis previos– abre la posibilidad en la pieza chicana para analizar también a Tito y a Gringo como ejemplos del concepto de *bitch*. A pesar de que es cierto que para ello Chavez hace énfasis en que su objetivo de construir una *bitch* parte de un personaje femenino, la complejización que hace del concepto con Josefina en tanto trans, permite que el término pueda ser usado también en los demás personajes que desajustan y quedan también en suspensión, en transición, en la liminalidad genérica, geográfica, lingüística: especie de figuras incómodas que no se ajustan a los parámetros de la sociedad de la que, a su vez, son hijos. Lo *queer*, por tanto, conjugado con la fluidez conceptual del término *bitch*, se funde con lo trágico (si por trágico entendemos la suspensión y la indefinición, la ausencia de *telos*). Lo trágico, por tanto, en este sentido, es siempre un elemento consustancial a lo *queer* –y, por extensión, a lo timótico.

Por otra parte, el viaje detectivesco de este Gringo-Edipo va del típico macho chicano heterosexual, a descubrir que es el asesino de su amante (un joven del que se enamoró en la cárcel). La búsqueda sofoclea del otro que acaba siendo la búsqueda de sí mismo, en Chavez tiene un elemento homoerótico y *queer* que se funde con lo timótico y que desarticula la propia imagen de macho que Gringo tiene de sí. En ello consiste su peripecia o cambio de fortuna, en el trayecto que va de su imagen de macho chicano a su esencia timótica y *queer*:

*Gringo finds Tito was his former prison punk (yet another kind of bitch) that he inadvertently fell in love with. Gringo's love for Tito is epic because Gringo himself cannot understand how it is possible for a straight man to love another man. This love is further complicated because sexual intercourse was involved, which would make Gringo homosexual by most definitions including his own. However, Gringo does not identify as homosexual, so by contemporary definitions he is a man who has sex with men or MSM. (What a Bitch 14)*³⁷⁶

La cita anterior permite, por tanto, extender, desde Chavez, el alcance del concepto de *bitch* pues (como el autor explica) Tito es “another kind of bitch” (*What a Bitch* 14). Pero el fragmento referido también permite hacer extensivo el concepto de *bitch* a Gringo y ver en este Edipo y en su peripecia la concientización de lo *queer*, de lo tímótico, de lo etiquetado socialmente como “degenerado”: feminoide, débil, pasional, negativo, desajustado como parte esencial de su carácter y su persona; todo lo cual hace también de Gringo una *bitch*. Estructuralmente para ese reconocimiento es fundamental el antagonismo entre Josefina y Gringo durante toda la obra, así como el cierre que puede verse como una especie de anagnórisis entre ambos, donde cada uno reconoce lo tímótico en el otro. Por ello puede afirmarse que el *agón* sofocleo en Chavez comulga con lo *queer* y tiene un valor fundamental, al extenderse dicho antagonismo durante toda

³⁷⁶ Chavez explica que “the idea for this complicated relationship was inspired 15 by David Henry Hwang’s play, *M. Butterfly* (1988) in which a man falls in love with another man who he believes to be a woman” (*What a Bitch* 14-15).

la obra, en el reconocimiento personal y mutuo, en el viaje hacia la aceptación del signo homo como parte consustancial de ambos. Por otra parte, Chavez reconoce que Josefina le sirve para demostrar que los hombres también pueden encarnar una *bitch*: “I developed Josefina with the intention of giving a clear representation of a young woman who expresses pain like a hot-blooded Chicano, as a feminist statement that men can be bitches too” (*What a Bitch* 20), lo cual permite extenderlo a Gringo en tanto *queer*.

La trasgresión de los códigos y lo asumido como legal es también fundamental en la pieza. Ello se refleja también en la flexibilidad de los personajes femeninos que, aunque son profundamente religiosos, son también muy tolerantes y comprensivos con Tito, a quien la iglesia le niega, sin embargo, un funeral por el hecho de tratarse de un homosexual. En este sentido, el diálogo inicial entre el cura y Gringo evidencia en este último una tendencia a comprender, a aceptar aquello que en el fondo también forma parte de su naturaleza. Sobre la tendencia a la trasgresión relacionado con lo femenino, explica Chávez que:

I wrote these characters to be female spirits that are exposed as disobedient using their bodies to express insubordination through performative gender codes. Bon went against the rules of Catholicism by marrying outside the church and Jocasta defied her husband, Laius, who ordered her to kill her baby. (What a Bitch 17)

Tal y como propone Alfaro al final de su obra *Oedipus el rey*, Chavez también persigue preguntar más que responder, y a ello tributa la suspensión propia de lo trágico. Dicha

indagación, como en Tirso, puede relacionarse con nuestra sexualidad. Josefina, Gringo y Tito complejizan y trasgreden las normas y clasificaciones que persiguen capturar lo erótico en una sociedad. Lo expanden, por tanto, a la diversidad y complejidad del Eros que los tres representan. De este modo lo explica Chavez:

I have long wanted to write a gender bending play that would explore performative gender codes on stage as a concept that asks questions about ourselves and how we view the sexuality of others. The course of action in Señora de la Pinta tells a man's story about the complexities of love. However, I ached to write a bitch that came with unanswerable questions of sexuality and gender using cross-dressing as a "front" to exemplify society's confusion at the core of sexual minorities. (What a Bitch 18)

El personaje transgénero de Josefina en la obra de Chavez ocupa el lugar del sofocleo Creón y complejiza al personaje griego en tanto se trata de una mujer que intenta jugar con los códigos masculinos dentro de una sociedad patriarcal, que es además el hombre trans quien está a cargo de la familia en tanto heredero, y que tiene que hacerse cargo del honor y la venganza de su hermano muerto. Sobre el proceso de creación del personaje y la relación con su equivalente sofocleo, Chavez explica que:

throughout the writing process I consistently wanted a manly woman on stage. I wanted to express poetic justice for the butch female spirit; the female spirit that innately embraces the role of her oppressor and

demands the right to share his masculinity through mannerisms and appearance. I decided after reading Oedipus the King that this manly bitch should parallel Creon as next in line for the thrown. (What a Bitch 18)

La asunción del otro, en Chavez, se relaciona con la conversión en él: Tito se vuelve la señora de la pinta, Gringo asume su condición *queer*, Josefina se ve como un hombre. El diálogo tímótico del que hace uso Héctor en el canto XII de la *Ilíada* hacía que el héroe (al padecer y sentir y dudar) entremezclara su condición de guerrero homérico con lo Erótico y lo femenino. De ahí que –desde Homero y también en el caso del Aquiles barroco y de las versiones de Medea que se han analizado– el desdoblamiento que implica el diálogo con el *thymós* contribuye a la fluidez erótica y a la diversidad. También se opone, como consecuencia, a cualquier intento de captura, como explica Chavez; y permite exponer, desde lo tímótico como elemento dramático, la división de la persona en dos entidades que están en continuo conflicto:

It is a safe assumption that the concept of Other should then be present in all complicated female characters, including the masculine lesbian, because gender has been colonized since before the Greeks. To be colonized implies that there has to be a constant state of ambivalence that never allows the oppressed to have control over identity because two separate personas are in conflict; the true identity of the individual and the identity that is being enforced. (What a Bitch 21)

En el primer acto se encuentra Gringo hablando con el padre sobre el funeral de Tito. El cura no puede permitir que se celebre el servicio dedicado al joven muerto porque era homosexual, y la iglesia no puede permitir eso. Gringo intenta dialogar sobre la homosexualidad con el cura sin hablar de la suya propia. Intenta explicar que a veces se es así, pero refiriéndose a Tito, a una tercera persona. En el progreso dramático no solo Gringo sabrá que el Tito que defiende fue su amante en la cárcel, sino que asumirá su propia complejidad sexual como parte de sí. Si comienza hablando de un tercero que cree no haber conocido y lo defiende delante del cura; termina, por otra parte, hablando de sí mismo, e intentando convencer a Yvonne que del mismo modo que amó a su hijo como amante la ha amado y la ama a ella. Gringo (que responde a las características típicas del chicano macho) termina reconociendo su *queeridad* hasta ubicarse –como Josefina que es su antagonista– en una zona fronteriza, indefinida, ambigua, inclasificable.

Chavez, por tanto, utiliza Señora de la Pinta para poner en escena y a la vez complejizar su concepto de *bitch*. Dicho concepto se relaciona con lo liminal y fronterizo en varios sentidos: sexual, geográfico, lingüístico, cultural, identitario... Por otra parte, dicho concepto relaciona lo temático con lo formal, los afectos y su incidencia directa en la estructura de la obra. A partir del análisis de Chávez y de sus ideas sobre el teatro y las emociones, podría afirmarse, de forma general –con respecto a todas las obras estudiadas en esta investigación– que lo tímico no se limita a lo temático o al

motivo de base en la acción, sino que constituye un elemento crucial en la arquitectura del texto.

4.8 *Oedipus chicano: Borders and Beliefs*

En *Oedipus el rey*, como en *Señora de la pinta*, se pasa de la prisión a la calle y viceversa. Pero, a diferencia de la pieza de Chavez, en la de Alfaro la mayoría de los personajes son hombres y una mayor parte de las acciones se desarrollan directamente en la cárcel. La fuerza narrativa en los diálogos de la obra de Guillem Clua –la tendencia de revivir, desde la narración, los hechos míticos que animan además a la Medea de Estorino y al narrador-autor-personaje S en *Tebas Land* de Sergio Blanco– está presente también en esta pieza de Luis Alfaro, donde el coro (en una introducción ágil, entrecortada, en diálogo interactivo y en continuo movimiento)³⁷⁷ quiere revivir una historia desde la historia, narrarla mientras acontece. Se pasa, en el escenario, de la historia a la presentación. De lo básicamente técnico y conceptual se pasa al acto: del coro y sus integrantes surge la prisión, lo comunitario, pero también la individualidad de cada uno de los personajes principales. Coro #6 se transforma en Edipo, Coro #4 en Layo y El Huesero, Coro #3 en Creón, y Coro #5 en Tiresias.

Oedipus el rey tiene un prólogo, 23 escenas y un epílogo. El prólogo arranca con el silbido y el diálogo del coro, formado por internos de la cárcel. Las historias que los prisioneros se cuentan en las cárceles se relacionan con sus experiencias, pero también

³⁷⁷ Indudablemente se puede constatar una fuerte relación entre el ritmo del coro y los afectos a los que apela, tal y como los relaciona Fernando Ortiz en *Poesía y canto de los negros afrocaribeños* (ver bibliografía). En ese sentido el ballet de Lefebvre a través del ritmo de la danza persigue efectos semejantes al que busca Alfaro con la ritmicidad de los parlamentos corales. Como explica Mary-Kay Gamel, los integrantes del coro en la pieza de Alfaro “provide rhythmic sounds and movements which frame the more naturalistic action” (643). Alfaro, además –a través de este procedimiento– conecta la musicalidad oral del original griego con ritmos modernos como el hip-hop y el rap.

con los mitos antiguos, con historias de cierto sentido sagrado, oculto. El coro, en principio, parece cuestionar el sentido de estas historias, pero él mismo explica que las historias son buenas. Sirven para pasar el tiempo, para escapar, para mantenerlos vivos. A la vez se queja de que en sus historias la culpa le corresponde a él (refiriéndose a Edipo), y el coro mismo dice que puede cambiarla, que la cambie. Esta misma idea de la posibilidad de ser dueño de su historia es la que cierra la pieza, en un llamado directo al espectador para que aprenda, de una vez, la historia repetida una y otra vez sin que el hombre aprenda la lección. El coro propone, por tanto, lo contrario a lo que García Márquez en su guion: deja la posibilidad abierta de poder romper con el *fatum*.

El tópico literario de pertenecer a una historia escrita o manipulada por otro es uno de los dilemas a los que se enfrentan los personajes en la obra de Alfaro. ¿Quién escribe nuestra historia?: “Motherfuckers been writing my story since I was born” (Alfaro 5), dice el coro. La escritura, entonces, no solo se relaciona con lo sagrado, sino con la ley, con el sistema; de ahí que el coro pida “a story about the system” (Alfaro 5), de cómo salen y entran de la cárcel continuamente. ¿Qué es, entonces, el destino? ¿Algo que se puede cambiar o algo completamente predestinado y ya establecido? La pieza de Alfaro interactúa con las diversas culturas del espacio latinoamericano, en específico el mexicano (antigüedad clásica, cristianismo e imaginario azteca) para debatir este tema, para dilucidar qué se puede hacer con la fortuna. La diferencia entre destino (en el sentido griego que da la opción de elegir un camino) y el *fatum* (en el sentido latino de un destino ya escrito e inalterable) se plantea como dilema para los personajes

integrantes del coro al inicio de la obra³⁷⁸. La misma persigue, a lo largo de toda la puesta, dilucidar si se trata de uno o de otro, para saber hasta dónde el ser humano puede forzar los límites y alterar su Moira³⁷⁹:

Coro # 6: *Dude, it was destiny* / Coro # 1: *Naw, it was fate.* / Coro # 2: *What's the difference?* / Coro # 3: *Not much in here.* / Coro # 4: *It's about the choices you make.* / Coro # 5: *Choices that are made for you.* / (They look at Oedipus working out in the yard.) / Coro # 1: *He's got a story.* / Coro # 2: *Is it about what happened to him...* / Coro # 3: *...or what he made happen?* / Coro # 4: *I always get confused.* (Alfaro 6)

El “chamaco” que es Edipo, nos dice el coro, convirtió su paso personal por la cárcel en una biblioteca, lo cual evidencia su interés por el conocimiento³⁸⁰. Quería ser alguien, el elegido y el único: “this *cabrón* wanted to be the one” (*Oedipus el rey* 9). Un hombre de principios, un hombre con un plan, un hombre sin límites (*Oedipus el rey* 10). De este modo, a través del diálogo entrecortado y de repeticiones que juegan con el énfasis y la burla, el coro presenta primero a Edipo y seguidamente a Tiresias: el consejero ciego, el

³⁷⁸ Esto respondería a la pregunta sobre el uso del mito griego en una obra chicana, que se plantea Sorkin Rabinowitz 496: Alfaro quiere demostrar que lo que sucede en un palacio épico no dista mucho de lo que pasa en un barrio marginal californiano, a pesar del cambio de tiempo y de espacio, pues se trata de dilemas humanos que suelen ir más allá de la clase social a la que se pertenece. Por otra parte el dilema entre fatum y destino, a partir de Edipo, se reactiva en el presente y el nuevo contexto dentro de la obra.

³⁷⁹ *Moir*a es un concepto griego que en un principio significó “porción” haciendo referencia a la parte de tierra que le corresponde a cada uno y por extensión terminó significando “destino”.

³⁸⁰ Este interés por saber es un eco del sabio Edipo de Sófocles cuyo conocimiento lo lleva a la soberbia. Esto establece una diferencia entre Alfaro y Blanco, quien presenta a un Edipo en Martín que enfrenta un trauma con los libros a causa del maltrato contra él que llevaba el padre. Sin embargo, es cierto que Martín en Blanco también tiene un interés natural (desde su lenguaje y pensamiento básico) por el conocimiento, algo que se refleja en su relación con S.

gángster espiritual, un místico, un curandero, quien crió a Edipo como a un hijo propio. De un modo semejante es presentado Layo (gobernador despiadado e inflexible, quien inventó las leyes), luego Creón (el segundo siempre en espera de su oportunidad que nunca llega), y la reina Yocasta, encarnación de la belleza, según el coro. A punto de desvelar el desenlace, en su juego con la memoria convertida en escenario y espacio de representación, el coro vuelve a los antecedentes. La primera acción, después de la introducción de los personajes por parte del coro, es un *flashback* al tiempo de la profecía y el embarazo.

Alfaro no hace en un principio diferencia entre la multitud y los personajes principales: “yo soy”, “I am” dice cada uno de los personajes que surge del coro al presentarse por primera vez. Estos emanan, forman parte del pueblo; emergen de él. Entre las características dadas por el coro y la presentación en primera persona, la narración se vuelve, paulatinamente, presentación.

Como en el caso del realismo mágico en *Edipo alcalde*, la función de las lechuzas y Margarita en *Señora de la pinta*, así como en las versiones analizadas sobre Medea, el misterio surge de un tipo de creencia no oficializada, más oculta y popular, alejada del cristianismo institucionalizado. Mientras Creonte llama “poeta” a Edipo en la película de Jorge Alí Triana y S deconstruye el acto de la escritura (al mismo tiempo que la vuelve representación en Blanco). Por su parte Alfaro relaciona lo poético con la profecía: es un poema, es vago, El Sobador apenas puede pretender interpretarla porque esta profecía es poesía de lenguaje críptico, en la que se asoma y oculta a la vez el

potencial acontecimiento. En una obra en la que se va del espacio palaciego mitológico al barrio marginal –en que Edipo pasa de ser el rey de Tebas a ser el capo del barrio– el plano divino se funde con las prácticas menos legitimadas, como el curanderismo. También se practica entre gente que pasa de robar y desarmar carros al mercado de la droga. Opuesto al escepticismo de Edipo, a su tendencia a creer en él y en nada más, Creón, sin embargo, le explica cómo funcionan las cosas en su comunidad: “We still believe things in this barrio. About what happens to us. Our fate. Like I said, we’re Old-School. We got our cell phones and internet, but we also got our prophecy, prediction and oracles. We follow the old traditions” (*Oedipus el rey* 63). Las leyes no escritas se funden en Alfaro con las costumbres y creencias de un barrio de pandilleros. Aunque en *Edipo alcalde* el poder oficial (representado por Layo y Edipo) y el ejército se entremezcla con los guerrilleros y las creencias populares, sin embargo, en los Edipos chicanos (tanto en *Señora de la pinta* como en *Oedipus el rey*) las leyes del barrio están al margen de toda oficialidad. Se entra y se sale de la cárcel, pero no se interactúa con la autoridad política o policial. El juego que siempre se está jugando pasa al plano de la ley de la calle y la pandilla. En *Señora de la pinta*, por ejemplo, la policía solo aparece al final cuando llega la patrulla ante el cadáver de Yvonne –es decir, cuando ya no hay remedio y todo ha sucedido. Y en *Oedipus el rey* la policía de la cárcel, en silencio, se mueve, abre y cierra puertas, pero no interviene en las acciones y los asuntos del barrio. Es con Yocasta, desde el primer encuentro, cuando Edipo habla abiertamente de sus

creencias. Edipo dice creer en él, en nada más, pero Yocasta lo alerta que mejor no ande diciendo eso en su territorio porque:

We're border people. We've always been. It's who we are. We're the stuff underneath the cement. Do you get that? (...) This city, it is just borders and beliefs. It's about the old ways here. In this barrio –we still lay hands and kill chickens and go to church and do what the shaman says. Look at the way we look, like our ancestors. We haven't changed. This ain't downtown –it's the borderlands. This is the way we live. You might think you have the power to make the world you want to make, but there's someone upstairs pulling your strings. You think you got here on your own? We all got destiny. We all got a story that was written for us a long time ago. We're just characters in a book. We're already history and we just started living. Our story has already been told. We're fated. (Oedipus el rey 71-72)

Desde su entrada en escena, Edipo busca establecer una diferencia entre su sino escrito (representado por su cojera y su nombre) y lo que él puede hacer por sí mismo: “call me *Patas Malas*, call me a *Chino* name. Names don't define me, I am my own person” (*Oedipus el rey* 31). Con ese deslinde entre nombre y persona el personaje establece otro más contundente: la separación entre la palabra de Dios y él. Separa así lo retórico (como metafísico y ontoteológico equivalente) y lo tímico. Cuando se encuentra por primera vez con Yocasta, Edipo vuelve al asunto del nombre y el significado: Yocasta,

como nombre, “has a lot of beautiful letters in it”, dice Edipo, “it sounds like it has a lot of history”; y Yocasta agrega que “it’s old. I don’t know what it means” (*Oedipus el rey* 67). Para Edipo “it can mean what you want it to” (*Oedipus el rey* 67). Lo sagrado, lo mitológico de sus mismos nombres les es vedado³⁸¹. Poco después, como contraste y elemento de irnía trágica, Edipo dice a la mujer que en la cárcel obtuvo su título de G.E.D. A diario, comenta Edipo, él y su padre Tiresias Gómez van a la biblioteca y allí leen, siempre leen sobre Dios. Pero a pesar de ello, aunque todo el mundo parece querer estar cerca de Dios, él no. En esto se parece a su padre biológico Layo que (a diferencia de Tiresias) dice continuamente que no cree en Dios y que si existe, “*ese cabrón is sitting on his recliner with his remote making my life miserable*” (*Oedipus el rey* 27). Si Layo intenta matar y deshacerse de su hijo recién nacido no es por temor a Dios, sino por miedo a la muerte³⁸².

³⁸¹ Puede recordarse aquí la amplísima tendencia en el Siglo de Oro de cambiarse el nombre cuando un personaje está ocultando su identidad, entre ellos los Aquiles barrocos, Ulises y muchos otros. La Medea de Rojas Zorrilla no solo cambia de nombre, sino que con sus encantos logra cambiar su apariencia, lo que da lugar a una serie de confusiones. García Márquez explica que en algún momento pensó en mantener o no los nombres de los personajes griegos en el contexto colombiano y, por tratarse de una historia que recreaba el mito, los mantuvo, además de que hace resaltar la eufonía de los nombres y dice que le hubiera sido difícil imaginar la historia cambiando los nombres (100). Otro ejemplo lo tenemos en *Tebas Land*, donde Blanco hace coincidir el nombre del personaje con el de un teatro y un santo; de ese modo el nombre sirve para nombra a un asesino, al espacio artístico y a lo sagrado: todo ello tributa y converge con las vecindades que Blanco crea entre los espacios, en que mezcla el juego con lo teatral, lo tímico con lo performático y lo divino con la ilegalidad y lo criminal. También en *El vellocino de oro* de Lope de Vega el personaje Friso, al cambiarse el nombre para ocultar su identidad, dice: “griegos son: no hay que me asombre, / pues tengo el nombre mudado; / que de quien muda el estado, / aun apenas queda el nombre” (vv. 1036-1039).

³⁸² También en *Edipo alcalde* Yocasta y Creonte hacen referencia al miedo de Layo a morir. Por ello le obsesionaba la profecía sobre su muerte a manos de su hijo.

Para convertirse en rey del barrio, Edipo tiene que ser bendecido por los curanderos del pueblo. Edipo –por su idea de solo depender de él, de gobernar solo y de creer solo en él– se niega en un primer momento, pero Yocasta lo convence. El lugar en el que están estos curanderos nada tiene que ver con su profesión, pues se llama La Botanica Million Dollar (*Oedipus el rey* 100). Una vez allí, los curanderos se presentan y (tal y como sucede con lo religioso y divino alternativo en *Señora de la pinta* y *Edipo alcalde*) también aquí se trata de personajes dedicados a la salud, pero sin licencia alguna para ejercer. El oráculo también es clandestino. Está, como todos los personajes, fuera de la ley; pero al mismo tiempo pertenece a un sistema comunitario paralelo, marginal, en el que se necesitan reyes y sistemas para echar a andar el sistema, según explica el coro (*Oedipus el rey* 88). En el enfrentamiento con los *healers*, como también sucede en el primer encuentro con Yocasta³⁸³, hay una clara oposición (fundamental en la obra) entre la postura de los curanderos y la de Edipo. Estos creen que hay que respetar las costumbres, pero Edipo considera que las cosas tienen que cambiar, y para ello no tiene ningún reparo en decirles que no teme a Dios. No hay una total negación categórica de Dios por parte de Edipo en un principio, aunque llega a decir que no cree en él. Edipo simplemente considera que puede vivir sin interactuar con él, sin deberle nada.

³⁸³ Las contradicciones sobre la fe y la creencia en Dios también se dan entre Edipo y Tiresias, pero el joven –por respeto a quien cree y considera su padre– trata de no hacerlas tan evidentes ante él ni de enfrentársele en esos temas.

Más que resolver el problema o dilema entre destino o *fatum*, la obra explora esas posibilidades, dejándolas abiertas al final. Hay diversos puntos de vista, y evidencias para creer o no; pero todo queda como suspendido, que es el elemento fundamental de lo trágico según Steiner. Las lechuzas³⁸⁴ que hablan a Edipo en la escena seis se refieren a su naturaleza criminal: él es “el maldecido”. Dicha maldición a veces parece tener que ver con el entorno social en el que Edipo ha crecido, un ambiente marginal en que sus más allegados también son criminales, incluyendo a Tiresias³⁸⁵. Pero Luis Alfaro – incluso concentrándose específicamente en la comunidad chicana para hablar de la violencia y la delincuencia típica de ciertas bandas californianas– al mismo tiempo usa los mitos griegos para evidenciar (a partir de variaciones y paralelismos) que hay en lo marginal también una esencia humana que nos caracteriza en general y que está lo mismo en un barrio de California o en un palacio épico griego³⁸⁶. Las barreras entre lo bajo y lo elevado, entre la aristocracia y lo marginal quedan rotas en esta versión de

³⁸⁴ Estas lechuzas que aparecen en la escena seis y que funcionan como el tipo de creencia marginal, popular (ajena al oficialismo eclesiástico) recuerdan a las lechuzas, personajes fundamentales también en este sentido, en *Señora de la Pinta* de Law Chavez.

³⁸⁵ Tiresias se niega a matar a Edipo porque es un niño inocente, pero Layo le recuerda todas las atrocidades que ha hecho, de modo que matar un niño para él debiera ser algo fácil y rápido. “I’ve seen you melt men in acid” (Alfaro 27), le dice Layo a Tiresias. Pero él responde: “I’ve never hurt a child, compadre” (Alfaro 27).

³⁸⁶ Algo semejante opina Daniel Banks, el director de la puesta en escena de *Señora de la Pinta*, al preguntarse: “why do certain stories allow for catharsis in certain environments? The Oedipus story has such violence in it, and so Law is finding this connection of just totally brutal and devastating violence. He is finding that connection between that story and what’s happened in his own backyard, in his community. Well, literally his backyard and the prison, you know two backyards. And for him it’s important to say, ‘This doesn’t just happen in New Mexico. This didn’t just happen with the prison riots here. This isn’t just a racialized local story reduced to a bunch of criminals, of New Mexican Hispanos. This is a time, age-old issue, problem, journey, situation. And we need to see ourselves as part of that world history, not just part of this colonial history for the past five hundred years’” (Rankina y Banks 693).

Alfaro. El autor lleva la tragedia clásica como modelo de indagación al ambiente delictivo³⁸⁷. El sistema marginal es otro más, paralelo al oficial. Pero al igual que este, tiene sus leyes, costumbres, creencias que permiten el mantenimiento del negocio.

El Edipo de Alfaro nunca ha estado solo fuera de la cárcel. Llegó a prisión siendo un adolescente y ha crecido dentro de las rejas, teniendo a Tiresias con él siempre. Por eso le asusta la idea de salir de la cárcel, porque allí estará completamente solo y tendrá que probarse a sí mismo. Tiresias quiere para él un tipo de vida lejos de la delincuencia. Por eso ha criado al joven en una serie de valores espirituales que espera le sirvan para ser algo más que un bandido. Edipo, claro, quiere para él una vida mejor que la que hasta ahora ha tenido, pero rechaza las creencias y la religiosidad de su viejo. La espiritualidad de esta obra es una especie de panteón que va desde la filosofía budista hasta la cultura azteca. Aunque la fuerza mayor está en el rescate del mito griego, las referencias a la fe cristiana y a la cultura mesoamericana³⁸⁸, Tiresias ha enseñado a Edipo a leer libros como el Korán y el pensamiento de Buddha. A Yocasta, el joven le dice que Tiresias “told me about all the Gods in the world” (Alfaro 81). Pero Edipo, entre arrogante e ingenuo, confía en que será capaz de escribir algo mejor: “I don’t believe in all that

³⁸⁷ Algo parecido se puede decir de *Medea en el espejo* de José Triana, donde Medea es una cubana llamada María que vive en un solar, una especie de pasillo estrecho con cuartuchos yuxtapuestos y con un solo baño a compartir por todos. También *Requiem por Yarini* del cubano Carlos Felipe es un buen ejemplo de cómo lo religioso, marginal y afrocubano alcanzan categoría de tragedia. Para ambas obras, puede consultarse Miranda Cancela 2006.

³⁸⁸ Otro ejemplo atendible (además de *Mojada* de Luis Alfaro y *Señora de la Pinta* de Law Chavez) en que mito griego, cristianismo, cultura mesoamericana y cultura chicana se entremezclan es la obra *The Hungry Woman* de Cherrie L. Moraga. Esta versión de Medea se funde con el mito de La Llorona y con personajes mitológicos mesoamericanos. La pieza comienza con música precolombina mesoamericana (Moraga 9).

spiritual stuff. I'm going to write my own story. It's going to be better than all the books you make me read" (*Oedipus el rey* 40). Prefiere, antes que el Korán, leer *Don Quijote*.

Aparentemente en las antípodas, el Edipo de la película de Jorge Alí Triana tiene mucho que ver con el de Alfaro. Es cierto que el primero es un ingeniero colombiano que forma parte del gobierno y va a resolver los problemas con los guerrilleros siendo el representante gubernamental; y, por su parte, el de Alfaro es un joven que ha crecido en la cárcel cuya única ley es la de la calle, las pandillas y los *gangsters*. Pero ambos creen conocer más que los otros; tienen planes ambiciosos; confían en sus habilidades; desdeñan la sabiduría de sus respectivos Tiresias; miran con escepticismo las creencias y supersticiones que les rodean. Más o menos conscientes, se creen superiores; caen con facilidad en la soberbia. Ponen su confianza en la razón, en los hechos constatables, lo cual no significa que no sean idealistas y hasta un poco quijotescos. Mientras el Edipo colombiano lee a García Márquez, el de Alfaro prefiere leer a Cervantes. Creonte llama al Edipo filmico "poeta" y el Edipo chicano quiere escribir su propia historia, que habrá de ser única y mejor que todas las que le ha enseñado Tiresias. La conexión entre escritura y destino se impregna de ironía trágica en el título que lee el Edipo colombiano (*Crónica de una muerte anunciada*). Para el espectador es también irónico (en el sentido clásico y actual) que las intenciones de escribir una historia singular terminen siendo, para el Edipo de Alfaro, un lugar común de la mitología clásica. Luchar contra ese destino, cambiarlo, buscar el modo de agujerear una serie de hechos que parecen ineludibles y bien entretrejidados es lo que deja Alfaro como posibilidad abierta y

suspendida. Incluso los consejos que da Tiresias a Edipo antes de salir de la cárcel y las limitaciones legales y sociales al intentar conseguir trabajo en Nevada, en *Oedipus el rey* confirman que gente como Tiresias y Edipo son carne de prisión. Forman parte de la industria y de la dinámica del sistema presidiario: salen para volver a entrar y así hasta el infinito. Tiresias le explica (porque conoce muy bien lo que sucederá) qué se va a encontrar en la calle al salir de prisión. Todo parece predecible, preconcebido, rutinario, irrevocable; pero ¿en realidad lo es? Por eso la obra es esencialmente “a story about the system” (*Oedipus el rey* 5). El autor, de modo semejante a como lo hace Clua al final de su *Ilíada* teatral –esto es, dialogando con el público en el cierre a través del coro– prefiere preguntarlo al espectador antes que responderlo³⁸⁹. Como dice el coro de la obra en el prólogo: “Stories are all we got (...) Dude, it was destiny. Naw it was fate. What’s the difference? Not much in here. It’s about the choices you make. Choices that are made for you (...) Is it about what happened to him... or what he made happen? I always get confused. Don’t confuse it. Just tell it” (*Oedipus el rey* 6).

Poco después de haber abofeteado a Yocasta y dejarla en el suelo porque se atrevió a decirle que debería pensar en tener un hijo para que lo heredase cuando muera, Layo sale a la calle a resolver unos problemas entre bandas. Pero en un cruce de caminos se encuentra con Edipo. Al abuso contra la mujer, a la que le recuerda que él sigue siendo el rey, se suma ahora el modo en que se refiere al desconocido con el que se ha

³⁸⁹ Como explica Powers, “*Oedipus el rey* poses not only the question of the extent to which his fate was predetermined by social circumstances, but also whether Oedipus can overcome those circumstances without rejecting or being rejected by the community that surrounds him” (69).

topado al ir en coche. Lo llama primero “little bitch” y luego “little *niña*” (*Oedipus el rey* 53). Al ver que Edipo tiene un tatuaje de presidiario, le pregunta que si quiere que le diga “hello to someone for you –a boyfriend?” (*Oedipus el rey* 53) y da a entender que quizá “you don’t like tacos... Or pussy...” (*Oedipus el rey* 54). Esta especie de castración del contrario recuerda la que el padre de Martín lleva a cabo en *Tebas Land* de Sergio Blanco al llamar continuamente “puta” a su hijo, hasta que este, con un tenedor en medio de la cocina, le perfora la garganta 21 veces hasta matarlo. Dentro de la lógica patriarcal que se ha analizado en las diversas versiones de Aquiles, donde lo femenino se ha visto como degeneración, inferioridad, impureza, descontrol, pasividad, desvergüenza, ligado a las pasiones, etcétera; tanto el padre de Martín en Blanco como el Layo de Alfaro intentan desacreditar, hacer sentir inferior al otro, feminizándolo discursivamente. Esta castración retórica le permite, desde la lógica patriarcal con la que también previamente ha abofeteado a Yocasta, reafirmar su lugar de macho dominante, de jefe del territorio, al tiempo que descalifica al oponente. A la feminización se le agrega, además, el uso de las formas diminutivas. Algo parecido sucede cuando Creón y Edipo se disputan el territorio y el lugar de jefe del barrio: para desacreditarlo, Creón le llama “puto” (*Oedipus el rey* 95), en el sentido de homosexual, afeminándolo con la ofensa, y quitándole todo derecho, por tanto, de ser el rey por supuesta falta de hombría³⁹⁰.

³⁹⁰ También le llama “Fresh Prince” (Alfaro 92, 98), posiblemente haciendo referencia al colorido, la excentricidad, el infantilismo y la falta de compostura del personaje de Will Smith en *The Fresh Prince of*

Como en el ballet de Jorge Lefebre, en Alfaro se representa directamente en el escenario la pelea entre Edipo y Layo, en la que el momento de la profecía se materializa y Layo, justo antes de morir, reconoce que Edipo es su hijo³⁹¹. Como en la coreografía de Lefebre, además, los dos momentos fundamentales de representación de los sentimientos son el violento enfrentamiento de ambos, que termina con la muerte de Layo y la relación sexual y amorosa entre madre e hijo. Los dos tabúes (matar al padre y acostarse con la madre) son el centro de atención e interés en Lefebre, Alfaro y Jorge Alí Triana. En Lefebre y Alfaro sobresale la violencia de dicho enfrentamiento, la crueldad de la pelea entre ambos, así como la cercanía física³⁹². A ambos, padre e hijo, que se ignoran como tales mutuamente, los asemejan dos cosas: la soberbia (que impide que uno se aparte y deje pasar al otro) y la furia, una tendencia hacia un carácter iracundo: “Laius: Let me tell you something, asshole, I have a problem with my temper” (*Oedipus el rey* 54), a lo que Edipo responde: “we have something in common”. Los asemeja una especie de “road rage, a rabia” (*Oedipus el rey* 54). Cuando Creón revela, al final de la pieza, que Edipo mató a su padre, también recuerda la ira que relacionaba a ambos personajes: “Your anger is uncontrollable and the reason for your old man’s death” (*Oedipus el rey* 110). La ironía interna en la frase de Edipo se vuelve para el espectador,

Bel-Air.

³⁹¹ Por el contrario, en Arboreda, Layo muere creyendo que no lo ha matado su hijo.

³⁹² En la película de Alí Triana, el enfrentamiento se lleva a cabo bajo una tormenta y en medio de un tiroteo entre dos coches en medio de un puente.

sin embargo, ironía trágica, porque reconoce el parecido entre el carácter del padre y el hijo –algo que los personajes ignoran.

La mayor fuerza en el uso de la ironía trágica en la obra se relaciona con la trasgresión del tabú y la puesta en escena del incesto. La escena catorce nos presenta a los dos personajes, madre e hijo, teniendo relaciones sexuales expresas. La siguiente sección (quince) comienza con los dos personajes desnudos después de haber tenido sexo. El afecto inconsciente e inexplicable de Yocasta y Layo hacia Edipo en la obra del Siglo de Oro es recreado también en *Edipo alcalde* y *Oedipus el rey*: madre e hijo sienten que se conocen de antes, que forman parte de una misma cosa, que se han estado esperando mutuamente desde hace años. “You are part of me. I don’t know why” (*Oedipus el rey* 77), le dice Yocasta a Edipo justo después de terminar de tener relaciones. Y al hablar de su hijo muerto al nacer, la mujer le dice al joven: “You fill that space that was his. (...) My story is your story now” (*Oedipus el rey* 83). Ese afecto que, (a punto de convertirse en incesto) es detenido a tiempo en la obra del Siglo de Oro, es sin embargo llevado hasta la cama y el sexo entre madre e hijo en muchas de las obras actuales sobre Edipo. En la puesta en escena de la obra de Alfaro, dicha representación tiene una enorme fuerza realista, pues se ve en directo el acto sexual entre ambos. Alfaro expone a los espectadores a presenciar la trasgresión del tabú, sin que puedan hacer mucho para evitarlo. En *Edipo alcalde*, se ve lo mismo, pero en el cine, en una grabación; Lefebvre coreografía también dicho momento dentro de las convenciones danzarias. Pero en la puesta en escena, posiblemente, la incomodidad del espectador

aumenta en tanto tiene consciencia de que los cuerpos desnudos interactúan en el momento de la representación, por lo que el acto amoroso está teniendo lugar ante sus ojos y está siendo no solo testigo sino cómplice de un incesto³⁹³. En este parlamento está el colofón de la ironía trágica fusionado con el incesto y la trasgresión del tabú:

I am filling up with you. Doesn't that sound strange? Even thinking it makes me feel... All the empty spaces inside of me, it's as if they were always yours. The touch of your skin, your smile, the way you look at me... I know I sound like some teenage puta, but it's different, I swear to you. When a woman my age says that to a man –it's different. (Oedipus el rey 77)

El coro trágico griego tuvo, a lo largo del desarrollo del género teatral en la Grecia clásica, diversas funciones. Una de ellas, por ejemplo, fue la de dar una interpretación a las acciones que tenían lugar en la obra, como suele suceder en Esquilo. En Sófocles funciona como un personaje más de la comunidad; de hecho es la representación del pueblo de Tebas y desconoce, como los demás personajes, lo que en realidad ha sucedido. Para Eurípides en su *Medea*, por ejemplo, el coro –formado por las mujeres de Corinto– se vuelve cómplice de las acciones de la hechicera porque esta le cuenta sus planes directamente, aunque el coro le aconseja que se detenga. El coro en tanto convención teatral es mucho más evidente en Eurípides, pues en sus obras muchas veces

³⁹³ Es cierto que –haciendo un ejercicio de concientización– el espectador puede recordar que lo que está viendo es una representación, una ficción y que las personas en escena son actores en la “vida real” y no madre e hijo.

se tiene que justificar ya su presencia en el escenario. Alfaro, por su parte, reaviva el uso del coro en su versión sobre el mito de Edipo. Lo utiliza como convención artística y dramática en tanto el coro cuenta, revive, introduce la historia que poco a poco pasa de algo ya sucedido a tener lugar en escena. Es, como en Sófocles, un personaje fundamental en la trama. Sus diálogos son intensos y cruciales, tanto entre el coro mismo como con los personajes: está compuesto por prisioneros cuando la acción se desarrolla en la cárcel y luego por los integrantes del barrio en L.A. También, como en Esquilo, ayuda a la interpretación de la obra y –aunque no suele dar lecturas definidas de los hechos– sí expone y presenta posibles líneas de interpretación, de búsqueda y debate que ayudan a la suspensión y a la ambigüedad en la pieza. Justamente en medio de esas ideas que promueve, después de mencionar que Edipo y Yocasta han permanecido en la cama por tres semanas sin salir, el coro se pregunta: “they can be something? (...) Something different? Something for the future?”, a lo que agrega Creón: “something new?”. Queda en el aire, en suspenso a qué se refiere en realidad el coro con “algo diferente”. Podría interpretarse como una especie de ironía, ya que el coro sabe, en el fondo, lo que ha sucedido, pues habla sobre el pasado desde el presente. O podría interpretarse que habla sobre el incesto como un tabú que –a ser trasgredido y representado directamente– plantea un dilema al ser humano con el que no se ha enfrentado aún, que constituye un desafío para la sociedad hasta el día de hoy.

Si, por ejemplo, la obra de Blanco se concentra en el parricidio como trasgresión que quiere ser estudiada y comprendida por S en tanto escritor y ser humano; por su

parte Luis Alfaro, Jorge Lefebre en el ballet y Jorge Alí en su película hacen mucho énfasis en el incesto. Exponen al espectador a que lo presencie. Por el realismo que la escena sexual alcanza en Lefebre y Alí Triana, uno podría imaginar que a ambos les interesa plantear el incesto como un dilema no resuelto en la sociedad. Esa puesta en escena de lo que se evitó en el Siglo de Oro y de lo que en Sófocles tiene lugar, pero queda en el pasado y solo es aludido, parece ser una obsesión principal en estos creadores. El coro y Creón al hablar de “algo diferente” y “algo nuevo”, parecen intentar comprender el afecto entre madre e hijo separados que se confunde con el deseo erótico y que termina en la trasgresión del tabú, sin que ellos (madre e hijo) sean conscientes de lo que han hecho.

Table 11. Estructura de *Oedipus el rey* de Luis Alfaro

Parte:	Descripción:
Prólogo:	Antecedentes narrados a través del diálogo por el coro. Los personajes son presentados desde el coro y surgen en medio de sus integrantes. La narración se va volviendo representación hasta que surge la primera escena ¿Destino o <i>fatum</i> ?
Escena uno:	Profecía de la muerte de Layo a manos de su hijo. Yocasta embarazada.
Escena dos:	Soliloquio brevísimo. Mientras fuma, Yocasta habla al bebé que lleva en sus entrañas. Le dice que salga de una vez. Ironía trágica.
Escena tres:	Yocasta da a luz y Layo se lleva al recién nacido. Mientras, el coro canta.
Escena cuatro:	Layo pide a Tiresias que se deshaga del bebé. Este se niega hacer daño a un niño. Layo lo obliga a llevarlo y le da las instrucciones para que lo cuelgue de un árbol del parque.
Escena cinco:	Yocasta se da cuenta que Layo se ha deshecho del niño y se lamenta.
Escena seis:	Edipo habla de su nombre, de su ateísmo, de Tiresias a quien cree su padre. Habla de su relación, los libros y la religión. Tiresias es muy creyente. Pasan mucho tiempo en la biblioteca leyendo la Biblia. Encuentro con las lechuzas. Le dicen que él matará a su padre. Él sería incapaz de matar a Tiresias, dice. Está a punto de salir de la cárcel libre y no quiere despedirse de Tiresias, su supuesto padre.

Table 11 continued

Parte:	Descripción:
Escena siete:	Edipo se despide de Tiresias antes de salir libre. Tiene miedo, pues nunca ha vivido solo fuera de la cárcel. Tiresias le da consejos. Que evite volver a Fresno. Que vaya a Las Vegas y se busque un trabajo. Ante la idea de Edipo de irse a L.A. y hacer su propio territorio, Tiresias le hace prometer que no irá para allá. Edipo sale.
Escena siete A:	Edipo intenta conseguir trabajo. Las limitaciones de la ley para ex reclusos en Nevada y el oportunismo de la gente hace que Edipo decida ir para L.A.
Escena ocho:	Layo va a salir a resolver problemas y se queja de lo vago e inútil que es Creón. Yocasta lo justifica. Le pide hacerlo sin condón para que tenga heredero cuando muera. La golpea y la deja en el suelo. Sale recordándole que él sigue siendo el rey.
Escena nueve:	Enfrentamiento de Edipo y Layo en el camino. Muerte de Layo. Este, como se predijo, reconoce a su hijo justo antes de morir.
Escena diez:	Edipo llega donde Creón. Le pide quedarse un tiempo. Creón se niega hasta que le dice que puede quedarse una semana.
Escena once-catorce:	Creón lleva a Edipo a casa de la hermana. Le pide que la respete y respete su dolor. Yocasta aparece y tiene una fuerte conversación con Edipo sobre las costumbres y las creencias. En medio del debate Creón prefiere irse después de llevar a Edipo a su habitación. Él quiere cambiarlo todo y ella dice que en su barrio nada ha cambiado por generaciones. Son gente de costumbre (lo mismo que ha dicho antes Creón). Se conocen más hasta que terminan empatizando y comienzan a hacer el amor.
Escena quince:	Edipo y Yocasta hablan sobre ellos. Yocasta dice que Tiresias trabajaba para su esposo y para ella. Yocasta habla de su hijo que murió al nacer.
Escena dieciséis:	Edipo intenta buscar y mantener un trabajo y no puede. Yocasta le propone que trabaje en el negocio del barrio, en mantener el territorio dentro del sistema. Comienza a hacerlo. Creón regresa de México de negociar con narcotraficantes.
Escena diecisiete:	Creón y Edipo discuten por el territorio. Creón lo amenaza con una pistola y un pie en su cabeza mientras Edipo se despierta. Yocasta intenta mediar. Yocasta informa, dada la situación, que se piensan casar y Creón se sorprende y enfada. Edipo, para ser rey, tiene que presentarse ante los curanderos y ser aceptado por ellos. Creón dice que nadie ha sobrevivido a la Esfinge. Edipo no quiere ser bendecido por nadie. Quiere reinar a su manera, pero al final cede y va a encontrarse con los curanderos.
Escena dieciocho:	Edipo dialoga con los curanderos. Estos se convierten en la esfinge (que es a la vez una serpiente azteca de tres cabezas y el dragón chino Tai chi chuan). Para ser rey Edipo tiene que vencerlos. Dicen el enigma a Edipo. Este lo adivina y lo explica. Vuelven a sus formas humanas. El místico pone la <i>Biblia</i> en manos de Edipo y este arranca las hojas y las tira al suelo. Los obliga a comérselos y les dice que no hay Dios, que le oren a él que es el nuevo dios de ellos.
Escena diecinueve:	Edipo dice a Yocasta que lo logró. Se realiza la boda.

Table 11 continued

Parte:	Descripción:
Escena veinte:	Creón pide a Yocasta que lo deje. Hay que deshacerse de Edipo al estilo de la vieja escuela. La gente comenta. Peligra la familia entera. Ella le pide que le diga qué sabe de Edipo. Llega Edipo. Creón revela que él mató a su padre. Discuten y se enfrentan. Cuando está a punto de matar a Creón, entra Tiresias y lo detiene todo.
Escena veintiuno:	Tiresias cuenta la verdad. Edipo, espantado al darse cuenta de que se acostó con su madre, se enfada y echa en cara Tiresias que lo robara de su padre. Intenta matarlo, pero no puede hacerlo. Edipo se va, mientras Tiresias sigue explicando: él también quería hacer una nueva historia.
Escena veintidós:	Edipo dice a Yocasta lo que sabe. Le pide que lo ciegue. Ella no quiere, pero al final lo hace. Edipo saca una cuchilla y Yocasta la toma y se apuñala. Creón coge la cadena de rey que Edipo deja al lado de Yocasta y se corona a sí mismo. Se escucha el sonido de una pistola con silenciador y Creón ve sangre en su pecho.
Epílogo:	El coro habla al público sobre recordar la historia o repetirla en el futuro. Edipo, ciego, entra en prisión.

4.9 El Edipo latinoamericano en el jardín de Academos

Al inicio de *Edipo en Colono* de Sófocles, aparece un Edipo envejecido, que ha sobrevivido a su propia destrucción. Ciego, errante, desterrado, perdido, desorientado, pobre, en medio del bosque, sin poder valerse por sí mismo, el personaje trágico habla desde un espacio fronterizo, cerca de la entrada de Atenas³⁹⁴: este Edipo es “una especie de zombi en el sentido preciso de hombre que ha sobrevivido a su propia muerte: el filósofo”, en palabras de Alberto Moreiras (Cabrera y Moreiras). Al igual que Aquiles después del padecimiento, el personaje sofocleo parece más reflexivo, habiendo trascendido toda soberbia y todo ego que le impedía juzgar con más claridad los acontecimientos a su alrededor. Se trata de un Edipo que puede “pensar ya más allá del principio del placer” (Cabrera y Moreiras). Las torres que defienden la ciudad se ven desde la posición en que Edipo y Antígona están, aunque un poco lejos. Edipo parece tener, sobre todo, preguntas. Lejos está aquel joven altanero que respondía con toda seguridad cualquier interrogante, incluso aquellas (como las de la Esfinge) que le podían costar la vida. Lejos aquel muchacho impetuoso que desacreditó con furia y duras palabras a Tiresias, aquel que preguntaba al adivino y al escuchar las respuestas no las asumía ni les daba crédito alguno, sino que imponía –desde su punto de vista– sus propias respuestas.

³⁹⁴ También Medea, cuando su partida de Corinto es ya una orden dada, ve en Atenas y en las promesas que Egeo le hace en la obra de Eurípides una posibilidad de salvación, de futuro, de refugio y asilo que la proteja de sus enemigos. Por su parte, Edipo –como le informa el habitante de Colono en el bosque– está cerca de la ciudad que gobierna Teseo, el hijo y sucesor de Egeo.

El coro de *Edipo en Colono*, formado por ciudadanos colonenses, viene a ver al vagabundo que ha entrado en el bosque sagrado dedicado a las Euménides. Han de decidir si Edipo puede o no permanecer en el sitio. Son ciudadanos que funcionan como patrulla frente al desterrado desconocido. Ante el interrogatorio del coro, Edipo (previamente tan dispuesto y dado a hablar en exceso) ahora no se atreve, no sabe qué decir. Una vez revelada su identidad, el coro lo expulsa³⁹⁵. Alejado de todo gesto de desdén del pasado en tanto gesto arrogante (*Marranismo e inscripción* 102), Moreiras propone volver al Edipo errante en Colono, al Edipo mortal porque:

siempre es bueno sacarlo de su miseria y traerlo de vuelta para que ayude a conjurar desastres. Cuando lo tengamos con nosotros, y lejos del oscuro huerto de las Euménides, quizás pueda abrirse un nuevo camino hacia una liberación del deseo latinoamericanista más allá del principio del placer y sus proyecciones yoicas. (*Marranismo e inscripción* 102)

Mientras las obras analizadas sobre Edipo se concentran más en el personaje joven y en la obra *Edipo rey* de Sófocles, Moreiras echa una mirada al personaje justo después de lo que sucede en esta pieza de Sófocles y se concentra más en el personaje después de cegarse y de ser desterrado de Tebas. Moreiras, al asumir la figura de Edipo como un referente necesario para el pensamiento y el campo académico del latinoamericanismo, se ubica en Edipo después de Edipo –es decir, en el anciano que se ha sobrevivido a sí

³⁹⁵ Puede consultarse Hall 1997 sobre los diversos personajes trágicos que se ven necesitados de pedir asilo o que padecen cautividad en ciudades extranjeras por diversas razones.

mismo y a su furia. Moreiras asume al personaje trágico como ejemplo de anulación de un yo tiránico y hegemónico que impide el desarrollo del pensamiento dentro del latinoamericanismo. Para ello también lo ubica en una posición liminal, fronteriza, ambigua, podría decirse, desde la que enuncia a partir de la experiencia y el padecimiento personal. Se trata, entonces, de anular la soberbia y el ego, pero no en detrimento del derecho individual, sino más bien para todo lo contrario: cegar/regar el yo para Moreiras es abrirse de un modo menos limitado a la comprensión de uno mismo y del otro.

Pero Moreiras, además, usa la figura de Edipo como desafío y crítica al campo académico latinoamericanista, ya que el Edipo que él describe es potencial, posible, si los estudios latinoamericanos y sus principales agentes niegan su posición dominante, tiránica; si se sacan los ojos y comienzan a ver las cosas de otro modo, con lo que él llama “un tercer ojo” emergente que permita “un latinoamericanismo edípico (...): un latinoamericanismo del tercer ojo. Mejor, un pensamiento del tercer ojo”.

Como los personajes de *Tebas Land*, *Mojada*, *Oedipus el rey* y *Señora de la pinta*, Moreiras se ubica y coloca a su Edipo en un espacio fronterizo, liminal. Dicha liminalidad, como en las obras mencionadas, dialoga con la indefinición genérica (en el

sentido artístico)³⁹⁶ y del uso del lenguaje³⁹⁷. Moreiras llama a esa posición “el otro lado de las vías del tren” (Cabrera y Moreiras), opuesto al “latinoamericanismo del yo”³⁹⁸:

Si nuestro campo profesional puede ser definido –lo digo en el libro bromeando, pero a lo mejor habría que decirlo con seriedad mortal– como un latinoamericanismo del yo, ego-latinoamericanismo, entonces yo por supuesto me siento en el otro lado de las vías del tren, en la acera diametralmente opuesta. Y de allí rehúso levantarme, a menos que alguien diga la palabra adecuada. Lo cual no pasa nunca. En fin, mi Edipo es también el Edipo del Lacan del seminario sobre la ética y del Heidegger de *Introducción a la metafísica*. (Cabrera y Moreiras)

Como se ha dicho previamente, Moreiras se ubica también en un Edipo posterior al de las obras analizadas. Donde estas generalmente terminan, Moreiras, entonces,

³⁹⁶ El libro de Moreiras se mueve entre la crítica y lo confesional. Está escrito en primera persona y en él se narran una serie de acontecimientos en el ámbito académico del latinoamericanismo y de lo decolonial que forman parte de sus vivencias profesionales y personales.

³⁹⁷ Moreiras, en su libro, muchas veces no solo busca un modo de decir las cosas de una manera diferente a la tradicional, sino que se detiene a explicar escollos del lenguaje que le impiden expresarse a plenitud, como sucede con el uso de la primera persona en singular y en plural. Hay una actitud consistente en Moreiras de cuestionar, pensar e indagar en el lenguaje. Por ejemplo, en *Marranismo e inscripción*, explica: “Estoy haciendo un esfuerzo por recordar el trabajo de mis amigos, ese ‘nosotros’ que uso a veces en mis respuestas es también muy equívoco y poco de fiar, pero creo que puedo hablar en general y decir que nadie se entienda comprometido en pensar ningún ‘subalternismo de la diferencia’, quizá ese sea otro resultado más de la historia de los noventa –se rompió la baraja, y aquí habrá que darle la bienvenida a tal cosa” (43). Más adelante, confiesa: “Hablo de ‘nuestro campo de esfuerzos’: no creo que exista tal cosa, como ya dije, pero la retórica es en esto más poderosa que mi creencia personal, y me encuentro indefenso para evitar la primera persona del plural” (82).

³⁹⁸ Moreiras explica que “el latinoamericanismo del yo no es otra cosa que la batalla mortal contra el latinoamericanismo pensante –no es otra cosa que la militancia contra la posibilidad misma del pensamiento. Y siempre lo ha sido. Por supuesto que es el hegemónico, y por lo tanto su función final es justamente la de patrullar la frontera para echar a paseo o arrancarle los ojos o bañar en cal viva al que pretenda instalarse en la frontera como morador hiperfronterizo, no sujeto a sumisión. Al que quiera, siempre peligrosamente (pero el principal peligro es para el que quiera), pensar” (Cabrera y Moreiras).

comienza³⁹⁹. Aunque el autor se muestra interesado en el análisis de lo timótico, de la infrapolítica⁴⁰⁰, del “moralismo salvaje”, en este caso preciso le interesa Edipo como representación del más allá del principio del placer, superada la furia y el Eros, de ahí que lo considere “la figura arquetípica del filósofo antes de la filosofía” (Cabrera y Moreiras). Para Moreiras Edipo es “alguien que piensa y que debe pensar ya más allá del principio del placer, sin duda, es decir, más allá del mero ejercicio del deseo o de un deseo acomodado al principio de realidad” (Cabrera y Moreiras).

Moreiras considera que “toda proyección de pensamiento es mítica” (*Marranismo e inscripción* 78). Relacionar esa posibilidad mítica con el *Edipo en Colono* permite no solo encontrar “una cierta fatalidad en la escritura”, sino también la negación a cualquier aparato ideológico de captura, de “mantener mis opciones abiertas y no confundir intereses críticos con la adopción de identidades imaginarias” (*Marranismo e inscripción* 87). Edipo representa también entonces la anulación de esas identidades imaginarias, la posibilidad de vincular conocimiento y práctica democrática,

³⁹⁹ Al respecto, el autor explica: “hablamos no del Edipo joven y gallardo capaz de aceptar el reto de la Esfinge y de vencer en duelo de espadas a un extraño que le impide el paso, sino del Edipo dañado, descosido, herido, mayor ya, que se ha arrancado los ojos para dejar que un tercer ojo emerja. Ese tercer ojo es también el ojo de la relación con la muerte” (Cabrera y Moreiras).

⁴⁰⁰ Con respecto a las posibles conexiones entre la figura del Edipo latinoamericano y la infrapolítica, Moreiras explica que “la infrapolítica es también pensamiento más allá del principio del placer, es pensamiento desde la vida podríamos decir dañada (en el sentido específico de que es vida que ha experimentado la muerte y sobrevive a ella: también podrías decir que es por lo tanto lo que resta del daño, lo no-dañado por ende)” (Cabrera y Moreiras). Por otra parte, en *Marranismo e inscripción*, el autor se refiere a “un pensamiento infrapolítico más allá del principio del placer” (101).

la huida del identitarismo⁴⁰¹ y de los apoyos a liderazgos populistas⁴⁰², la posibilidad de un pensamiento infrapolítico y de atravesar nuestra fantasía⁴⁰³:

si el “Edipo latinoamericano” hace referencia a la posibilidad de un pensamiento maduro en castellano y a partir de las coordenadas culturales, de archivo, geopolíticas, o existenciales de cualquier lugar latinoamericano –digamos, un pensamiento desde la Santa María de Onetti, pero ya no desde el Macondo de García Márquez– eso sigue siendo posible. Y raro. Tan raro como posible y tan posible como raro. Pero hay que arrancarse los ojos y ver de otra manera. (Cabrera y Moreiras)

Ruth Scodel menciona la posible cercanía en tiempo entre *Edipo rey* y la Atenas de Pericles, la semejanza entre la confianza intelectual de Edipo y la atmósfera ateniense del 430 a.C., así como el paralelo entre la plaga de la obra y la que causó la muerte de Pericles (Scodel, *An Introduction* 147). Moreiras trae todos esos paralelos al ámbito académico del latinoamericanismo. Para el autor la causa de la plaga está, esencialmente,

⁴⁰¹ Moreiras critica “el pensamiento identitario principal que ha sido siempre el latiguillo del pensamiento hispánico, del cual el pensamiento decolonial es su último avatar y ejemplo paradigmático, desde su estructura hasta su estilo mismo, como si no nos pudiera ser dado pensar de otra manera” (*Marranismo e inscripción* 99).

⁴⁰² Moreiras explica que “la promoción de identidades públicas por el Estado y por agentes del estado o por agentes políticos que quieren ser parte del Estado me es fuertemente sospechosa, y considero que no tiene nada que ver con la democracia excepto en cuanto modo de controlarla, y asimilarla” (*Marranismo e inscripción* 88)

⁴⁰³ Así lo expone Moreiras: “Todos deberíamos atravesar nuestra fantasía, reconocer las limitaciones de nuestro ego, y renunciar a la pretensión de cualquier privilegio epistémico por ser quienes somos o pensar como pensamos. (...) Si hay alguna posibilidad de vincular conocimiento y práctica democrática, esto es, una práctica consistente con las ideas de igualdad, de libertad, el conocimiento debe aprender a renunciar a su presunción de prestigio carismático” (*Marranismo e inscripción* 97).

en la confianza excesiva del ego, en la idea de que alguien crea merecer cualquier privilegio epistémico por “ser como somos y pensar como pensamos”, por la “presunción de prestigio carismático” (*Marranismo e inscripción* 97).

El volumen *Marranismo e inscripción, o el abandono de la conciencia desdichada* de Alberto Moreiras, publicado por Escolar y Mayo Editores en 2016, podría leerse como una proyección hacia la “posibilidad mítica” (*Marranismo e inscripción* 78), que busca ubicarse “más allá del principio del placer” (*Marranismo e inscripción* 78), del culturalismo y de las especulaciones identitarias, opuesto al “latinoamericanismo del yo” (*Marranismo e inscripción* 80). En el capítulo tres, titulado “La fatalidad de (mi) subalternismo”, el autor toma a Edipo como reflejo de un (im)posible ejercicio crítico y teórico latinoamericanista. Aunque Moreiras evade equipararse a Edipo, lo cierto es que narra y ensaya su experiencia en el campo académico del latinoamericanismo en los Estados Unidos desde una posición edípica, pues declara que “una vez me arranqué los ojos latinoamericanistas” (*Marranismo e inscripción* 78) para terminar como el personaje sofocleo: “ciego pero viendo” (*Marranismo e inscripción* 79). En un libro intensamente confesional, catártico por varias razones, Edipo es visto como la posibilidad de “la apoteosis de un inconsciente poscolonial latinoamericano” (*Marranismo e inscripción* 79). Pero antes de llegar a ello, dice el autor, “el Edipo latinoamericano debe arrancarse los ojos para poder empezar a ver” (*Marranismo e inscripción* 79).

CHAPTER V

CONCLUSIONS

Con este estudio sobre la interacción entre mito, timótica e infrapolítica se demuestra la relación estrecha que existe entre el material mítico y los impulsos humanos no solo en la antigüedad, sino también en épocas cruciales de la cultura hispánica. El análisis de las 25 obras escogidas permite perfilar una tipología del espacio en que este no solo se interioriza, sino que además repite su estructura en autores tan diversos y distantes como Homero, Calderón de la Barca, Carlos Fuentes y Luis Alfaro. Se trata, en sentido general, de la interacción entre la arquitectura y la naturaleza, tendiendo siempre al espacio abierto, expansivo, ilimitado. Los ejemplos vistos dan una idea general de los nexos entre lo timótico y el espacio mítico; a dicho espacio lo hemos querido llamar “Grecia hispánica”, en el que el hombre se expone a situaciones límites y da libre paso a sus sentimientos y afectos. A partir de la lectura del discurso de Héctor en *Ilíada* XXII y de las diversas aproximaciones sobre Aquiles, Medea y Edipo a lo largo de la antigüedad y dentro de la cultura hispánica, se han establecido conexiones entre lo timótico, lo *queer*, lo femenino, lo infrapolítico y lo dramático dentro de las obras en discusión y de las teorías utilizadas.

Uno de los principales objetivos de esta investigación ha sido también el estudio de las conexiones y diferencias del uso del mito entre los griegos, los autores del Siglo de Oro hispánico y el cambio de siglo XX-XXI. Las siguientes ideas persiguen

confirmar y ampliar algunos de los argumentos ya planteados en el párrafo anterior y otros que permiten hacer una lectura temática transversal de todo el material trabajado. La interrelación entre los diversos conceptos teóricos a través de las obras y sus tramas, la tipología espacial que puede encontrarse en muchas de ellas en que naturaleza y artificio se fusionan, las diversas ambigüedades y liminalidades trabajadas en muchas de las obras (geográfica, lingüística, temporal, genérica y sexual), los afectos como elementos estructurales definitorios, la encarnación extrema de lo no vendible por parte de Aquiles y Medea, y la mezcla continua entre historia y mito, entre otras, son algunas de las ideas que seguidamente se amplían.

Existe una fuerte relación entre lo timótico, lo trágico, lo infrapolítico y lo *queer*. Lo timótico, por una parte, engloba los modos afectivos no domesticados y los intentos de trasgredir los límites comunitarios establecidos para administrar la violencia y el deseo. Además, hay en lo timótico una tendencia natural a la reflexión, aunque se esté en medio de la situación más terrible. La ira y el deseo suelen tener un referente racional y lógico que lo desatan. Héctor, ante las puertas de Troya, deja en suspensión todos sus valores épicos heredados y preconcebidos para debatir con su *thymós* qué debe hacer. Algo semejante encontramos en la Medea de Eurípides y la de Séneca, en las que este procedimiento guerrero se feminiza aún más (aunque el propio Héctor ya se había encargado en la *Ilíada* de marcar el momento timótico como femenino) y la heroína razona y se debate entre una opción u otra. A ello se une la pregunta que repiten muchos de los personajes de la comedia áurea y que estudia Hilaire Kallendorf: “¿qué he de

hacer?” es la interrogante a la que se enfrentan, en medio de una situación límite, no solo Medea en Eurípides, Séneca y Rojas Zorrilla, sino también el Edipo chicano de Chávez, la Medea cubana de Fleites y la Medea mexicana de Alfaro. Hay, por tanto, en lo tímótico siempre un elemento racional fusionado con los impulsos humanos.

La puesta en duda de todos los valores establecidos y la tendencia de dejar todo en suspensión propios del momento tímótico se relacionan con lo infrapolítico y lo trágico. No hay norte moral en el momento límite de estos personajes. Aquiles y Medea luchan en contra de todo aparato político de captura, dan un paso atrás, se salen del espacio comunitario y trasgreden todas las leyes conocidas del orden ontoteológico y social: de ahí que quede clara su vinculación con la infrapolítica. Los tintes trágicos que vemos en estos personajes desde Homero tienen una fuerte continuidad en el teatro griego (Medea es un claro ejemplo de ello) a través de los momentos de suspensión y trasgresión de los códigos establecidos. A partir de Steiner esencialmente, en este estudio se ha entendido lo trágico como suspensión en la que la gracia salvadora cristiana se anula. Por tanto, desde la propia cultura griega y en oposición a la cultura cristiana, lo que se impone en lo trágico es la ausencia de *telos*: no hay final sino suspensión, no hay gracia salvadora, no hay premios o garantías, no hay un propósito imperecedero y eterno en las acciones (Steiner 3-6); todo sigue dependiendo de las decisiones del héroe, aunque los propios dioses intervengan. De ese modo, a partir de las posibles lecturas que el material mítico heredado permite, la Medea de Lope de Vega y el Aquiles de Tirso de Molina dejan en suspensión la acción al final, de modo que lo que

pareciera una comedia termina con un matiz trágico que deja al cierre sin su tradicional conclusión de domesticación a través de la boda o la fiesta. La amenaza de la futura Medea queda en el aire al inicio del viaje de regreso de los argonautas en el desenlace de la pieza de Lope, y el Aquiles de Tirso nunca decide qué escoger entre el guante de la nueva amada y el deber de enfrentarse a su enemigo, pues tener que optar entre la violencia y el deseo sería negar una parte de su moralismo salvaje.

La misma suspensión que relaciona tímótica e infrapolítica con lo trágico se funde también con lo *queer*. El momento tímótico en tanto ambiguo e indefinido, es marcado como femenino desde Homero. Por femenino se entiende, dentro de la épica y la comedia áurea, lo marcado socialmente como pasivo, disidente, débil, afeminado, degenerado, histérico, pasional y amoroso. Es en este momento de supuesta debilidad y degeneración en el que se detienen muchos de los autores estudiados. Todo ello permite que en este estudio lo *queer* se pueda marcar como femenino, pues socialmente son las marcas de ese género las que se utilizan para denigrar y descalificar tanto a las mujeres como a los hombres. En ese sentido lo marcado tradicionalmente como negativo se erige en la obra de Eurípides, Tirso, Arenas, Chavez y Fuentes como forma de cuestionamiento y de trasgresión a los binarismos tradicionales, a lo comunitario y a la norma social establecida.

Dentro de esas ambigüedades tratadas en muchas de las piezas, puede mencionarse también lo liminal y fronterizo en el lenguaje, la geografía política, el espacio, así como lo genérico literario y sexual. En las obras de Alfaro y Chávez la

mezcla del español y el inglés dan testimonio de la comunidad chicana en Estados Unidos, de su pertenencia doble y de su condición fronteriza desde el nacimiento. En Alfaro todo ello se complica al introducir también la utilización del náhuatl, que se relaciona en su Medea con lo ancestral y misterioso. Por otra parte, su Medea va de cantar en náhuatl a negarse a la asimilación a través del uso del inglés, para terminar convertida en pájaro que lanza lamentos y gritos no articulados. La tipología espacial, por su parte, permite la mezcla del artificio y la naturaleza, de lo humano y lo monstruoso, de lo americano y lo latino, y de lo europeo con lo caribeño. Las fronteras delimitan, pero a la vez evidencian zonas liminales en las que se asientan los Aquiles barrocos entre la bestialidad y la corte, los personajes de Alfaro, los protagonistas de la película de Alí Triana y la voz confesional edípica de Moreiras que se ubica en un espacio fronterizo y liminal dentro del pensamiento latinoamericanista.

Las tradicionales polarizaciones de lo femenino como degenerado y lo masculino como honorable (presentes claramente en muchos de estos autores) son trasgredidas, al mismo tiempo, por Homero, Eurípides, Tirso, Monroy y Silva, Chavez, Arenas y Fuentes. A ello tributa, por tanto, el Aquiles homérico que escoge salirse de la guerra – algo permitido solo a las mujeres y a los ancianos – y se sienta a tocar la lira mientras los griegos mueren en la batalla. Prefiere la disidencia y la pasividad a la guerra y el campo de batalla. La Medea de Eurípides feminiza el sistema nobiliario guerrero y lo usa, desde el espacio doméstico, para su venganza. Tirso presenta a un Aquiles que es uno y diverso y que termina abrazando la parte femenina que lo habita, un Aquiles que reconoce (al ser

rozado por los vestidos femeninos) que algo ha cambiado para siempre dentro de él. Monroy y Silva presenta a una Deidamia que, una vez que ha pensado sobre las consecuencias sociales de amar a una mujer, se muestra decidida a asumir lo que venga con tal de estar al lado del ser que ama, aunque sea de su mismo sexo. Además, su Deidamia se muestra enamorada tanto de un hombre como de una supuesta mujer (Aquiles), de ahí que el personaje, desde la ambigüedad propia del barroco, permita todo un cuestionamiento del sistema patriarcal del Eros. Chavez conceptualiza y pone en escena su definición de *bitch* para, a través del mito de Edipo, presentar el homoerotismo en una comunidad chicana. Arenas erige la estética guerrera homérica como reflejo y oposición a la sociedad patriarcal y totalitarizada en la isla de Cuba. Sus soldados son seres erotizados y homoeróticos dispuestos a tener sexo en los momentos y lugares más variados e imprevistos. De este modo, Arenas erige su venganza desde la ficción haciendo de Cuba un espacio de lo timótico *queer* extremo, del Eros expansivo y de su fusión con la violencia para satirizar y cuestionar el concepto de “hombre nuevo” y revolucionario. Lo que Fidel Castro denomina como degeneración, Arenas lo usa de bandera que deslegitime el poder instaurado en la isla a partir del 59. Fuentes, por su parte, rompe todo tipo de esquema social sobre las equivalencias sexuales al presentar el acto creativo como timótico y *queer* a través de un narrador heterosexual cuya mirada homoerótica hacia el desconocido es el inicio de su crónica mitologizante.

Los afectos son los elementos argumentales, dramáticos y estructurales que establecen el vínculo más fuerte entre la literatura griega (épica y tragedia), la comedia

mitológica del Siglo de Oro español y las obras de tema mitológico del cambio de siglo XX-XXI. La cólera de Aquiles en Homero, la pasión y la furia en la Medea de Eurípides, la trasgresión continua del Aquiles barroco ante cualquier límite o economización de la violencia y el Eros, la atracción que ejerce el Aquiles colombiano sobre el narrador pasivo que lo acaba de descubrir y lo contempla entre los asientos de un avión, el deseo homoerótico del Edipo chicano de Chavez: todos ellos son ejemplos de un *continuum* del que esta investigación ha querido dar cuenta. Los autores analizados buscan devolver a la violencia y el deseo su estatura humana, destacar la esencia animal del hombre, pero también mostrar la necesidad de buscar formas en que esos afectos no se controlen, sino que se armonicen y se comprendan.

Con el presente estudio se materializa la continuidad, desde la antigüedad grecolatina hasta el presente, de una tipología espacial en la que se fusiona el artificio y lo natural. La relación directa que hay entre impulsos humanos, fuerzas monstruosas y estética en el período micénico se continúa en el Barroco y en muchas obras del cambio de siglo XX-XXI. A partir de la comparación que Homero hace entre la batalla y la naturaleza por medio de sus símiles épicos, se puede ver una continuidad en la retórica barroca que establece una relación entre palacio-jardín-bosque. Esa misma concatenación estética y espacial se constata en la novela de Fuentes, en la película de Alí Triana, en *Mojada* de Alfaro y en la autobiografía de Arenas a partir de la conexión entre casa-patio-selva o –si se quiere poner de forma más general– entre arquitectura-naturaleza domesticada-naturaleza salvaje. Hay, por tanto, una continuación de la mezcla

de naturaleza y artificio desde la cultura micénica y Homero hasta el Siglo de Oro y las obras actuales. Además, hay una estrecha relación entre estética, naturaleza e interiorización de ambas en autores como Tirso de Molina, Monroy y Silva, Fuentes, Arenas, Alí Triana y Alfaro: Los amantes de Monroy y Silva diciendo sus largos discursos en que el entorno y el artificio retórico se funden frente a la naturaleza; el narrador de Fuentes que busca en el lenguaje el modo de unir afecto, selva y personaje; la voz en primera persona de Arenas que escribe en la noche en medio de la maleza del Parque Lenin y el Edipo de Alfaro que busca escribir su propia historia establecen una continuidad temática y estructural sobre la relación entre timótica, entorno y lenguaje. Se trata de una lucha en continuo cuestionamiento y crisis, y es en esa crisis donde se puede marcar su dimensión infrapolítica. La búsqueda de la metaforización que rivalice o alcance la estatura de la experiencia y la existencia lleva a una desmetaforización continua. A esa desmetaforización (llevada a cabo a través de la metaforización y el mito recontextualizado de Edipo) se refiere, por ejemplo, Moreiras al decir que el Edipo latinoamericano tiene que sacarse los ojos primero antes de poder ver más allá de su fantasía o su horizonte de placer.

Existe, además, una relación en Aquiles, Medea y Edipo entre naturaleza y pasiones. Esto lleva a una relación directa en muchas de las obras entre la plasticidad y el deseo. Dicha visualidad y su conexión con el Eros y lo timótico se localiza en el Aquiles de Calderón que descubre el mundo, la naturaleza, las pasiones y el alma al mismo tiempo. También lo encontramos en la Medea de Séneca que hace de su furor una

especie de fuerza telúrica y en la Medea de Alfaro que –a causa de su odio y su venganza– termina convertida en Guaco y fusionada con la selva. Pero esta relación entre lo timótico y la naturaleza ha de diferenciarse de la idea romántica más extendida y aceptada en que el alma se refleja en el entorno. En el caso de las obras estudiadas, hay una conexión entre la estética micénica y el Barroco que no ha sido estudiada hasta el momento. Hay una tematización de la escritura y una tendencia a la función metalingüística en los autores de la comedia áurea, en Fuentes, en Arenas, en Blanco, en Alfaro y en Moreiras. Al mismo tiempo esta tematización, este pensar y plantearse el acto de la escritura se fusiona con los afectos y muchas veces también con la naturaleza. A su vez, lo salvaje y selvático es reflejo de lo timótico en Tirso, Calderón, Rojas Zorrilla, Alfaro y Fuentes.

Relacionado con el tratamiento de la naturaleza está también el uso de las figuras de Venus y Marte desde la *Ilíada*. Ambas divinidades suelen aparecer como las dos fuerzas fundamentales en Homero, Tirso, Calderón, Alboreda, Séneca, Eurípides, Fuentes y Clua, entre otros. En Homero, por ejemplo, son estos dos dioses los que representan las dos fuerzas principales que mueven a Aquiles. Diomedes, que es un héroe más comprometido con la militancia y la obediencia, justamente hiere a estas dos deidades en el campo de batalla porque encarnan las pasiones que hacen que Aquiles vaya más allá de cualquier límite y que rompa con toda forma de control o de captura comunitaria o política. En la pieza de Eurípides el coro, además, canta sobre el violento poder de Afrodita (v. 627-662) en lo que constituye el segundo *stásimon*, que relaciona

venganza, violencia y deseo desde la propia obra ateniense. En las obras del barroco es común encontrar un templo a estas dos deidades (Calderón, Lope), las cuales son fuerzas telúricas que dominan la naturaleza y reflejan a la vez las pasiones humanas que mueven a estos personajes. En la versión de Guillem Clua de la *Iliada*, a partir de lo que presenta el propio Homero, estas dos deidades también son las fundamentales en el continuo movimiento de la acción en escena y Afrodita, por ejemplo, provoca la tormenta que salva la vida de Paris a manos de Menelao.

Hay en Aquiles y Medea una defensa y una encarnación extrema de lo no vendible, de la no equivalencia. Homero tiene en Aquiles a un personaje que se niega en el canto IX de la *Iliada* a recibir el regalo de Agamenón que era lo establecido en el código nobiliario para hacer la paz. Para entonces Aquiles considera que nada puede comprar o aplacar su ira. La muerte de Patroclo en el canto XVI de la *Iliada* viene a encarnar la pérdida de lo no intercambiable para Aquiles, de lo no vendible, único en la tierra. Opuesta a todas las ofertas y los argumentos económicos y a las ventajas sociales de las que le habla Jasón, la Medea de Eurípides se erige como paradigma de un Eros que no admite posibilidad de intercambio y que nada tiene que ver con las equivalencias socialmente establecidas. La Medea de Eurípides, además, simula seguir una serie de códigos nobiliarios, comunitarios y épicos para terminar transgrediéndolos de la manera más extrema posible. Juega el juego de la equivalencia para transgredirlo. Séneca, a semejanza de Eurípides, opone claramente riquezas a impulso al decir: *fortuna opes auferre, non animum*. En esta frase los dos sustantivos se encuentran en posiciones

polarizadas, en los extremos, de ahí que –desde la misma sintaxis latina– *fortuna* y *animus* (es decir lo vendible y lo no vendible) se opongan de modo irreconciliable. Algo semejante encontramos en la Medea de Alfaro, la cual se niega a cualquier mimetización con el entorno californiano al que ha venido a parar luego de cruzar la frontera. Mientras el Jasón mexicano ve y explica todas las ventajas a Medea de casarse con Ermida (mejora económica, legalidad para él y su hijo, triunfo en la sociedad, etc.), Medea se mantiene apegada a lo ancestral, a lo místico, a la naturaleza como reflejo de lo pasional y del Eros violento que la habita. Aquiles en Rivera arriesga a cada instante su vida y se enfrenta a todo peligro, busca en la muerte no un beneficio comprable o vendible, sino un poco de paz, que no encontró en el amor de una mujer o en la venganza de su amigo. Por eso, en el Aquiles de Rivera, lo no vendible, lo no comprable, lo que no se puede obtener con dinero, lo que nunca formará parte del botín conseguido en la batalla, es la caricia y el descanso que proporciona la muerte.

Otro elemento que atraviesa muchas de las obras estudiadas de forma transversal es el juego entre historia y ficción que se constata en Homero, Monroy y Silva, Carlos Fuentes y Reinaldo Arenas. Homero, cuyo poema es resultado de una tradición oral de siglos, mezcla diversas costumbres y características que pertenecen a diversas épocas, ya se trate del lenguaje, de costumbres o de objetos. El resultado es una sociedad homérica que parte de la realidad pero que se erige al mismo tiempo como algo diferente y una lengua homérica artificial que no encontramos en ningún otro documento o autor. Monroy y Silva hace realidad la profecía de Séneca sobre la expansión del mito más allá

de sus fronteras originales: su Aquiles llega hasta Mérida en España, su Deidamia es española y, por tanto, el hijo de Aquiles como los soldados que lo acompañan a Troya son españoles. Pero Monroy presenta estas ideas no solo en su teatro, sino que en su *Epítome* da crédito a esta mezcla entre mito e historia como una verdad comprobada. Esa tendencia de fusionar la ficción y la historia se materializa de forma tematizada en la novela de Fuentes, donde el autor mezcla crónica y mito, historia y leyenda y nos deja acceder al modo, al proceso de creación y de andamiaje de la escritura. Arenas presenta su libro como autobiografía, pero los hechos que cuentan están hiperbolizados, exagerados. El ambiente en Arenas se erotiza hasta el paroxismo y, sin embargo –alejado aparentemente de una verdad histórica– se acerca por medio de esa mezcla de ficción y realidad, a través de la fusión de pasado mítico y presente totalitario, a una verdad mucho más profunda y personal.

A partir del rescate de las razones históricas de la guerra de Troya y del viaje de los argonautas (es decir: la conquista y dominación del estrecho de Dardanelos y del comercio con el Mar Negro), Arenas, Clua, Rivera y Valdés se muestran preocupados por el poder despótico. Denuncian, de este modo, la manipulación, por parte del poder, de los impulsos tímóticos de las multitudes para aprovecharse de esa energía y conseguir sus objetivos de saqueo, enriquecimiento y expansión. Lo que en un principio es tímótico e infrapolítico termina siendo usado por los líderes y soberanos con fines de intercambio y enriquecimiento. Ese es el gran conflicto de los Aquiles de Rivera y Clua, pues han terminado siendo máquinas de matar en medio de una guerra sin sentido que

anula sus afectos y pasiones. Como mismo estos autores denuncian los intereses económicos de Agamenón, René Valdés lo hace durante el viaje de su argonauta sujeto lírico, quien reconoce haber perdido el rumbo en medio de una empresa en la que cada vez se siente más extraño.

Algunos otros elementos que tributan a la fusión de géneros y a la ambigüedad en diversos niveles son la funcionalidad del coro y lo narrativo en Clua y Alfaro, la ambivalencia de la cólera en Homero, de la sexualidad en el Siglo de Oro y en Carlos Fuentes, de la envidia en Lope de Vega, y del concepto de verdad y mito en Clua. La tendencia narrativa de Clua y Alfaro (que también encontramos en Blanco y en Fuentes) hace que el pasado y el presente estén en continua interacción. La cólera homérica de Aquiles y la envidia en el Jasón de Lope de Vega permiten comprender el modo en que un mismo elemento afectivo puede entenderse como positivo y/o negativo en uno y/u otro contexto. A veces, incluso, no queda claro si es beneficioso o perjudicial dentro de la obra, lo cual se relaciona, desde la antigüedad, con el concepto de *phármakon* (en tanto remedio y a la vez veneno) y con la ambigüedad de las virtudes en el teatro áureo estudiada por Hilaire Kallendorf. A ello se suma la mezcla de lo cómico y lo trágico en Lope de Vega y en Rojas Zorrilla y el modo en que Clua denuncia, desde el mito, la manipulación de lo legendario para ir a favor de intereses que hacen sepultar la verdad.

Los afectos se vuelven en estas obras un elemento estructural esencial en muchos de los autores estudiados. En el caso de Homero, se reconoce tradicionalmente como eje temático del poema la cólera de Aquiles, de ahí que quede claro desde el surgimiento de

la literatura occidental la importancia estructural de los afectos, pues sin cólera no hay poema. Eurípides y Séneca hacen de la fusión y la oposición del odio y el amor en Medea el resorte para exponer lo tímótico por medio del diálogo. En ellos, por tanto, el debate interior se vuelve discurso. Tirso caracteriza a su Aquiles y su relación con el espacio a partir de las pasiones que lo mueven: la violencia y el deseo. En la pieza de Tirso, Aquiles es primero violento e indomable. Una vez que llega a la corte de Licomedes vestido de mujer, la pasión que lo sustenta es el deseo por Deidamia. Cuando, además, llega a Troya, todo queda en suspensión por tener que escoger entre su naturaleza airada o erótica, pues en él son dos partes fundamentales del carácter a los que no se puede negar. Calderón hace coincidir plano divino, espacio y carácter de Aquiles a través de la representación de la violencia y el deseo en los dioses Marte y Venus, del espacio natural como zona propicia para la liberación de las pasiones, y de la propensión del personaje a la furia y el Eros. Monroy y Silva establece un paralelo entre lenguaje, naturaleza y arte por medio de discursos tímóticos que buscan en el metaforismo un modo de fusionar entorno y afectos. Arenas declara expresamente que lo que le impulsa es la cólera a la hora de escribir: su personaje se mueve entre el entorno represivo del régimen cubano y la expansión homoerótica visible hasta en los represores. En su ballet, el coreógrafo español José Granero convierte la oposición tímótica de Medea en dos personajes masculinos que encarnan el espíritu varonil y vengativo de la heroína. El debate tímótico visto en Homero, Eurípides y Séneca a través del diálogo es personificado en Granero a través de dos cuerpos que se oponen por medio de la danza.

Para Fuentes la novela surge del sentimiento inesperado que despierta un hermoso desconocido en el que se funde debilidad y belleza, endeblez y arrojo. Su propósito de hacer la crónica del Aquiles colombiano está filtrado desde el afecto. Su descripción y su narración en primera persona no disimula en absoluto la admiración y el deseo homoerótico como consustancial al acto creativo. Fuentes utiliza el deseo como motor para exponer los resortes internos del acto de la escritura y la manera en que va perfilando su personaje principal. Chavez, por su parte, no solo utiliza los afectos como fuente y base de la caracterización de sus personajes y de la configuración de la trama, sino que lo conceptualiza en su definición de *bitch*. Como se ha demostrado durante el análisis, el afecto (y la ira en especial) se vuelve un elemento estructural básico en la obra de Chavez para la conformación de una *bitch*.

Lo sagrado, en muchas de estas obras, opone abiertamente lo religioso institucional (como dogma cerrado y autoritario) a las creencias populares que son siempre más abiertas a la interacción, la pluralidad y la fusión de lo divino en distintas culturas y credos, en consonancia con el sentido de lo *queer*. En *Edipo alcalde*, opuesto al cura, están las creencias populares y la sabiduría de Tiresias que representan un orden místico diferente al oficialista. En *Oedipus el rey* los sacerdotes se encuentran en un local dedicado a otro tipo de asuntos aparentemente, lo cual subraya su carácter ilegal y secreto. En *Mojada* se entremezclan las culturas grecolatina, azteca y cristiana. *Medea sueña Corinto* y el *Edipo rey* de Lefebvre fusiona lo afrocubano al mito griego. *Señora de la pinta* de Law Chávez presenta con sus lechuzas y sus oráculos un nivel de lo religioso

popular en el que la diversidad tanto religiosa como sexual se impone, a diferencia de la postura del párroco del pueblo que se niega a hacer una misa por Tito por el hecho de ser homosexual. Todos estos ejemplos de las creencias populares opuestas a la rigidez y la intolerancia oficialista del dogma ontoteológico están en consonancia con la idea de Moreiras al explicar que “los creyentes sinceros (...) raramente apelan a identidad alguna: no necesitan hacerlo. (...) Los falsos creyentes destruyen la creencia y la profunda riqueza imaginativa e histórica que va tantas veces con ella. Los falsos creyentes representan un estadio caído de vida ética” (*Marranismo e inscripción* 88).

Estas son las principales conclusiones a las que se puede llegar después del análisis de las 25 obras que se estudian en la presente investigación. El panorama queda abierto para estudiar en un futuro las obras que, por razones de extensión y de tiempo, no se han podido incluir, pertenecientes a las tres etapas estudiadas. Entre ellas se puede mencionar *Las argonáuticas* de Apolonio de Rodas, *La Aquileida* de Estacio, las obras de Ovidio sobre Medea y Aquiles, el personaje de Medea en *Los tres mayores prodigios* de Calderón de la Barca, así como los diversos webseries y cortos que se han realizado sobre la figura de Aquiles en los últimos años. Entre ellos pueden mencionarse el cortometraje *El talón de Aquiles* (2015) de César Hernández donde el guerrero griego es uno de los españoles afectados por la burbuja inmobiliaria; la webserie *Aquiles* de Rodrigo M. Malmsten (2018) en la cual el Pelida es un gay heleno-argentino que ha muerto y sus amigos se reúnen para recordarlo y para hablar del sentido y los límites de la democracia en ese país sudamericano; y el corto *La cólera de Aquiles* de Simón

Planes (2017) donde el héroe escoge quedarse en casa con su esposa y no ir a la guerra. Por otra parte, un estudio semejante al expuesto hasta aquí se puede llevar a cabo con figuras mitológicas como Circe, Áyax, Odiseo y Penélope en las tres etapas señaladas, pues existen obras suficientes para hacerlo. La presente investigación es, además, la base de futuras ediciones críticas de las versiones (barroca y moderna) de *El Aquiles* de Tirso de Molina y de las piezas de tema troyano de Monroy y Silva.

En los últimos años, además, ha resurgido un interés enorme por el estudio de lo mitológico y su relación con los afectos y las mociones. Sirva como ejemplo reciente la exposición “Rubens. La historia de Aquiles” en el Prado de Madrid que tuvo lugar del 9 de diciembre de 2003 al 29 de febrero de 2004. También se organizó la exposición “A World of Emotions: Greece, 700 BC–200 A.D.” curada por Angelos Chaniotis, Nikolaos Kaltsas, y Ioannis Mylonopoulos, y diseñada por Daniel Kershaw que se presentó en Onassis Cultural Center de New York desde el 9 de marzo al 24 de junio de 2017. La misma además se expuso en el Museo de la Acrópolis de Atenas del 18 de julio al 19 de noviembre de 2017. Y un ejemplo más reciente es la exposición “Troya: amor y guerra” formada por obras de la artista plástica murciana Santi García Cánova, acompañadas por textos de la profesora Rosario Guarino, que se presentó primero en el Corte Inglés del 31 de octubre hasta el 14 de noviembre de 2018 y que el 8 de febrero de 2019 se abrió al público nuevamente en la Universidad de Murcia, donde se presenta hasta el 4 de marzo de 2019. Si todo ello no fuera suficiente, este año se lleva a cabo una lectura de la *Ilíada* en *Twitter*: los tuiteros leen un canto del poema cada semana y a lo largo de la misma

comparten ilustraciones, reflexiones, nuevas interpretaciones y relecturas del texto homérico. La diosa⁴⁰⁴ también, por tanto, hace tiempo que, además de cantar la cólera, la tuitea. A partir de estos diversos formatos del cambio de siglo XX-XXI, otro posible proyecto futuro sería ver el modo en que el *comic*, las redes sociales, la novela y el teatro han releído en los últimos 20 años la Guerra de Troya en culturas diversas, tales como Grecia, el mundo hispánico y los Estados Unidos.

En este estudio llevado a cabo en la era de la posverdad, el mito aparece como reflejo de la condición humana y permite comprender mejor los procesos políticos y humanos que nos conciernen, desde Homero hasta Trump. La estructura de una obra, el mito y su uso en la cultura hispana han estado hasta el presente, como se ha podido ver, condicionados y relacionados por los afectos. Aquiles encarna el Eros y la violencia desde Homero y se vuelve paradigma de lo *queer*. Medea sigue el código épico varonil y, al cumplirlo hasta el extremo, lo trasgrede. El Edipo hispano permite nuevas indagaciones del tabú y lo homoerótico. Ya sea en una novela, en una webserie, en un corto, en la publicidad, en la moda, en *Facebook* o en *Twitter*, los mitos siguen convocando para que constatemos de qué modo, a través de diversas y cada vez más modernas plataformas, los hacemos cargo y partícipes de nuestras emociones. Cantar la ira (y el deseo, podría agregarse): es decir, cantar lo timótico sigue siendo hasta hoy una de las razones principales para invocar estos mitos.

⁴⁰⁴ Invocada en el primer verso de la *Iliada*, para que cante la cólera de Aquiles.

REFERENCES

- Abelove, Henry. "Freud, Homosexuality, and the Americans". *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Henry Abelove, Michèle Aina Barale and David M. Halperin (eds.). Routledge, 1993, pp. 381-93.
- Abreu, Juan. "Prólogo". *Inferno. Poesía completa*. Reinaldo Arenas. Editores argentinos, 2018, pp. 9-21.
- Aisicoff, Lucía. "¿Incesto? Atracción Sexual Genética, la excusa del sexo entre padres e hijos". *Minutoamino.com*. 10 de agosto de 2016, <https://www.minutouno.com/notas/1502762-incesto-atraccion-sexual-genetica-la-excusa-del-sexo-padres-e-hijos>
- Alcalá Galán, Mercedes. "El andrógino de Francisco de Lugo y Dávila: discurso científico y ambigüedad erótica". *eHumanista*. No. 15, 2010, pp. 107-35.
- Alfaro, Luis. *Mojada*. 2017. (Inédita. Obra facilitada por el autor para esta investigación)
- . *Oedipus el rey*. 2017. (Inédita. Obra facilitada por el autor para esta investigación)
- Alí Triana, Jorge. *Edipo alcalde*. Quimera Films, 1996.
- Arboreda, Alejandro. *No hay resistencia a los hados*. Peter Lang, 1995.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Tusquets, 2003.
- . "Elogio de las furias". *Mariel*, no. 2, año 1, 1983, pp. 31.
- Arendt, Hannah. *Qué es política*. Traducido por Rosa Sala Carbó, Paidós, 1997.
- Aristóteles. *Poética*. Gredos, 1974.

---. *Retórica*. Gredos, 1999.

Artaud, Antonin. *The Theater and its Double*. Grove Press, 1958.

Assis de Rojo, Mirta Estela y Nilda M. Flawiá de Fernández. “Tiempos y espacios diferentes pero siempre las pasiones humanas”. *Pervivencia del mundo clásico en la literatura. Tradición y relecturas*. Aldo Rubén Pricco y Stella Maris Moro (coords.). Coimbra University Press, 2017, pp. 219-227.

Ballet en Wallonie Archives. <http://www.ballets-wallonie-archives.be/index.php>

Bances Candemo, Francisco. *Theatro de los Theatros de los pasados y presentes siglos*. Estudio, edición y notas de Duncan W. Moir. Támesis-Books, 1970.

Bañuls Oller, José Vicente, Juan Sánchez Méndez, y Julia Sanmartín Sáez (Eds.).

Literatura iberoamericana y tradición clásica. Universidad de Valencia, 1999.

Barthes, Roland. *Mitologías*. Siglo XXI Editores, 1999.

Blanco, Sergio. *Tebas Land*. Skené, 2003.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Emecé Editores, 1974.

Bravo, Julio. “Medea y el Ballet Nacional de España”. *Una butaca con vistas*. 11 de oct. de 2012, <https://unabutacaconvistas.blogspot.com/2012/10/medea-y-el-ballet-nacional-de-espana.html>.

Bremmer, Jan N. *The Early Greek Concept of the Soul*. Princeton University Press, 1983.

Burgueño, María Esther, y Gabriela Braselli. “La transtextualidad en la dramaturgia de

- Sergio Blanco”. *Teatro rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen*. Facultad de Humanidades de la Educación, 2007.
- Butler, Judith. *Antigone's Claim*. Columbia University Press, 2000.
- . *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2007.
- Cabello Pino, Manuel. “*Edipo alcalde: Sófocles a través de los ojos de Gabriel García Márquez*” *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2004, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero27/edipoal.html>
- Cabrera, Yoandy. “*Fedra. La trasgresión como homenaje*”. *Revolución y cultura*. N. 4, 2009, pp. 16-19.
- . “*Electra, Clitemnestra: el mito y el doble en la poesía de Magali Alabau*”. *La Habana Elegante*. N. 53, Spring-Summer, 2013.
- . “*La puerta Electra: tradición clásica y teatro contemporáneo en Cuba*”. *Caribe: revista de cultura y literatura*. Vol 14, n. 2, 2011-2012, pp. 55-76.
- . “*Medea sueña una isla. Medea sueña a Estorino*”. *El mito de la mujer caribeña*. Dagmary Olivar Graterol Vélez and Jesús del Valle (eds.). Ediciones La Discreta, 2011, pp. 173-187.
- Cabrera, Yoandy y Alberto Moreiras. “*El Edipo latinoamericano más allá del principio del placer. Conversación con Alberto Moreiras*”. *Deinós. Cuaderno de Crítica*. 5 de dic. de 2018, <https://deinospoesia.wordpress.com/2018/12/05/el-edipo-latinoamericano-mas-alla-del-principio-del-placer-conversacion-con-alberto-moreiras/>

Cabrera, Yoandy y Guillem Clua. “La *Ilíada* a escena: conversación con Guillem Clua”.

Deinós. Cuaderno de Crítica. 2 de dic. de 2018,

<https://deinospoesia.wordpress.com/2018/12/02/la-iliada-a-escena-conversacion-conguillem-clua/>

Casas Rigall, Juan. *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*.

Universidad de Santiago de Compostela, 1999. Impreso

Castillo, Alejandra *et al.* “A Conversation with Alberto Moreiras regarding the Notion of Infrapolitics”. *Transmodernity*. 5.1 (2015), pp. 142-157.

Castro Rodríguez, Vicente. *La recepción del mito clásico grecolatino en el teatro español de los siglos XX y XXI: una herramienta de análisis* (tesis doctoral).

Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Castro Ruz, Fidel. “Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario de Cuba, en la clausura del acto para conmemorar el VI Aniversario del Asalto al Palacio Presidencial, celebrado en la escalinata de la Universidad de La Habana, el 13 de marzo de 1963”. *cuba.cu*.

<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1963/esp/f130363e.html>.

Cernuda, Luis. *Poesía completa*. Siruela, 2005.

Chavez, Law. *Señora de la pinta*. Inédito (pdf facilitado por el autor), 2012.

---. *What a Bitch: The Complexities of Gender in Playwriting*. UNM Digital Repository, 2012, http://digitalrepository.unm.edu/thea_etds/22.

Chadwick, John. *El enigma micénico*. Alfaguara, 1987.

Cleminson, Richard y Francisco Vázquez García. *Sex, Identity and Hermaphrodites in Iberia, 1500-1800*. Pickering & Chatto, 2013.

Clua, Guillem. “*Ilíada* (Proyecto Homero)”. *Guillem Clua*.

<https://guillemclua.com/iliada/>.

---. “Monterrey acoge la primera versión mexicana de ‘*Ilíada*’”. *Guillem Clua*. 6 de abril de 2018, <https://guillemclua.com/monterrey-acoge-la-primera-version-mexicana-iliada/>.

---. “Nueva producción de ‘*Ilíada*’ en Argentina”. *Guillem Clua*. 19 de julio de 2017,

<https://guillemclua.com/nueva-produccion-iliada-argentina/>.

Clua, Guillem y Alberto Conejero. *Proyecto Homero. Ilíada. Odisea*. Ediciones Antígona, 2016.

Crosas López, Francisco. *De diis gentium. Tradición clásica y cultura medieval*. Peter Lang, 1998.

De Armas, Frederick. *Cervantes, Raphael and the Classics*. Cambridge University Press, 1998.

De Brand, Isabel. “*Scelus*: las categorías de transgresión en *Medea* de Séneca”.

Praesentia, 6, 2002, pp. 1-11,

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/view/3707/3563>

De la Barca, Pedro Calderón. *La dama y galán Aquiles (el monstruo de los jardines)*.

Edición crítica de Tatiana Alvarado Teodorika, Iberoamericana / Vervuert, 2013.

- De la Barreda Solórzano, Luis. “El tabú del incesto”. *La razón*. 18 de mayo de 2012, <https://www.razon.com.mx/columnas/el-tabu-del-incesto/>
- De Molina, Tirso. *El amor médico*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-amor-medico--1/>.
- . *El Aquiles*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-aquiles--0/> .
- De Rivilla Bonet y Puello, Joseph. *Desvios de la Naturaleza, O Tratado de El Origen de Los Monstros: A Que Va Anadido Un Compendio de Curaciones Chyurgicas En Monstruosos Accidentes*. Imprenta Real por Joseph de Contreras, y Alvarado impressor del Santo Oficio, 1695.
- De Vega, Lope. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/>
- . *El vellocino de oro*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-vellocino-de-oro--0/>
- Delgado, María José y Alain Saint-Saëns (eds.). *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain. Literature and Theater in Context*. University Press of the South, 2000.
- Diccionario ilustrado latino-español español latino*. Larousse Editorial, 2015.
- DiPuccio, Denise M. *Communicating Myths of the Golden Age Comedia*. Associated University Presses, 1998.

- Domenici, Thomas y Ronnie C. Lesser. "Introduction". *Disorienting Sexuality: Psychoanalytic Reappraisals of Sexual Identities*. Rotledge, 2016, 1-18.
- Donell, Sidney. *Femenizing the Enemy. Imperial Spain, Transvestite Drama, and the Crisis of Masculinity*. Associated University Presses, 2003.
- Eagleton, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Blackwell Publishing, 2003.
- Edelman, Lee. *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. Routledge, 1994.
- "*Edipo Rey*". *Cuba en el ballet*, Vol. 2, No.1, 1971, p. 36.
- Eileen, Denise, y Emily Zakin. "Introduction". *Bound by the City. Greek Tragedy, Sexual Difference and the Formation of the Polis*. Ed. Denise Eileen y Emily Zakin. SUNY Press, 2009, pp. 1-14.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Kairós, 2006.
- Ernout, Alfred y Alfred Meillet. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Klincksieck, 1959.
- Jorge Lefebre au Ballet royal de Wallonie*. Fédération du Tourisme du Hainaut, 1986.
- Felski, Rita (ed.). *Rethinking Tragedy*. Johns Hopkins University Press, 2008.
- Fernández López, Jorge. *El mito de Medea en las letras hispanas (siglos XIII-XVII)*. Universidad de la Rioja, 2012.
- Festival de Mérida. "Una visión de *Aquiles, el hombre*". *YouTube*. 27 July 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=4K95HI2hHjQ>.
- Finley, Moses. *Los griegos de la antigüedad*. Labor, 1966.

- Freud, Sigmund. *Más allá del principio del placer. Obras completas*, tomo XVIII. Amorrortu Editores, 1984.
- . *Tótem y tabú y otras obras. Obras completas*, tomo XIII. Amorrortu Editores, 1991.
- Fuentes, Carlos. *Aquiles o El guerrillero y el asesino*. Alfaguara, 2016.
- Fundora, Carlos. “Edipo Gay”. *Comedias sin lente*. Ediciones Alarcos, 2006, pp. 75-101.
- Fustel de Coulanges, Numa. *La Ciudad Antigua (Estudio sobre el culto, el derecho y las Instituciones de Grecia y Roma)*. Porrúa, 2000.
- Galoppe, Raúl A. “Monstruoso Aquiles, aberración y cruce: las líneas del género y el deseo autorial”. *Hecho Teatral*, 2, 2002, pp. 125-45.
- Gamel, Mary-Kay. “Greek Drama on the U.S. West Coast, 1970-2013”. *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas*. Kathryn Bosher et al. Oxford University Press, 2015, pp. 628-650.
- García Gual, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Alianza Editorial, 2004.
- García Márquez, Gabriel. *La bendita manía de contar*. Ollero & Ramos Editores, 1998.
- Gil, Luis et al. *Introducción a Homero*. Guadarrama, 1963.
- González Arenas, María Isabel. “Esperando a Jasón. Análisis y fuentes de *Medea es un chico*, de Luis Riaza”. *Anagnórisis*, 2, 2010, pp. 240-69.
- Greer, Margaret Rich. *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*. Princeton University Press, 1991.
- Griffiths, Emma. *Medea*. Routledge, 2006.
- Hall, Edith. “The Sociology of Athenian Tragedy”. *The Cambridge Companion to Greek*

- Tragedy*. P. E. Easterling (ed.). Cambridge University Press, 1997. (Versión Kindle).
- Hermenegildo, Alfredo. “La dinámica trágica en el teatro del siglo XVI”. Frederick de Armas *et al. Hacia la tragedia áurea. Lecturas para el nuevo milenio*. Iberoamericana, 2008, pp. 13-34.
- Hernández, Virginia. “Medea significa poder manejar los conocimientos junto con el alma”. *El mundo*. 29 de oct. de 2012,
<https://www.elmundo.es/elmundo/2012/10/26/ocio/1351274874.html>.
- Hesse, E. W. y W. C. McCrary. “The Mars-Venus Struggle in Tirso’s *El Aquiles*.” *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 33, n. 3, Jul. 1956, pp. 138-151.
- Igashi, Alejandro. “La construcción escénica del disfraz en la comedia palatina temprana de Lope”. *Nueva revista de filología hispánica*. Vol. 53, No. 1, 2005, pp. 31-65.
- Homero. *Ilíada*. Pueblo y Educación, 1979.
- Hutcheon, Linda. “The Politics of Postmodernism: Parody and History”. *Cultural Critique*. No. 5, Winter, 1986-1987, pp. 179-207.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York University Press, 1996.
- James, Conrad. “Queering Cuba. Male Homosexuality in the Short Fiction of Manuel Granados”. *The Culture of Gender and Sexuality in the Caribbean*. Edited by Linden Lewis. University Press of Florida, 2003.
- Kakutani, Michiko. *The Death of Truth. Notes on Falsehood in the Age of Trump*. Tim Duggan Books, 2018.

Kallendorf, Hilaire. *Ambiguous Antidotes: Virtue as Vaccine for Vice in Early Modern Spain*. University of Toronto Press, 2017.

---. "La virtud como metáfora médica en el drama español de la Edad Moderna". *eHumanista*. No. 39, 2018, pp. 105-121.

---. "¿Qué he de hacer?: la comedia como casuística". *La retórica del exorcismo. Ensayos sobre religión y literatura*. Iberoamericana, 2016, 165-201.

---. *Sins of the Fathers. Moral Economies in Early Modern Spain*. University of Toronto Press, 2013.

---. "¿Virtud militante o virtud debilitante? Quevedo y la ambigüedad moral". *Quevedo en su contexto europeo. Política y Religión. Traducciones y textos burlescos*. María José Alonso Veloso (ed.). Academia del hispanismo, 2017, pp. 63-81.

Kallendorf, Craig y Hilaire Kallendorf. "Catharsis as Exorcism: Aristotle, Tragedy, and Religio-Poetic Liminality". *Literary Imagination*. Volume 14, Issue 3, 1 November 2012, 296-311.

Kaufmann, Walter. *Tragedia y filosofía*. Seix Barral, 1978.

Kennedy, Rebecca F. *Immigrant Women in Athens. Gender, Ethnicity, and Citizenship in the Classical City*. Routledge, 2014.

Lapatin, Keneth. *The Berthouville Silver Treasure and Roman Luxury*. Getty Publications, 2014. Impreso.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.

Lesky, Albin. *Historia de la literatura griega*. Gredos, 1989.

- Linnell, Jim. *Walking on Fire: The Shaping Force of Emotion in Writing Drama*. Southern Illinois University Press, 2011.
- Lima, Chely. "Poesía". *Blog literario de Chely Lima*. 14 de sept. de 2013, http://limachely.blogspot.com/2013/09/poesia_542.html?m=0
- López, Aurora y Andrés Pociña (eds.). *Medea. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Universidad de Granada, 2002.
- López Calahorro, Inmaculada. *Gabriel García Márquez. El discurso de la debilidad. Cuatro lecturas desde el mundo clásico*. Universidad de Granada, 2016.
- Lupher, David A. *Romans in a New World. Classical Models in Sixteenth-Century Spanish America*. University of Michigan, 2013.
- Luque Moreno, Jesús. "Introducción general". Lucio Anneo Séneca. *Tragedias I*. Gredos, 1979, pp. 7-109.
- Madrigal, José A. "La transmutación de Aquiles: de salvaje a héroe." *Hispanófila*, 77, 1983, pp. 15-26.
- Malinowski, Bronislaw. *Magic, Science and Religion and Other Essays*. The Free Press, 1948.
- Martínez Berbel, Juan Antonio. "Una aproximación al tema del engaño en algunas comedias de Lope de Vega". *Hipogrifo*. 3.1, 2015, pp. 35-53.
- Martínez Marzoa, Felipe. *El decir griego*. A. Machado Libros, 2006.
- Matilla, J.M. "Desastre 79. Murió la Verdad / Desastre 80. Si resucitará?". *Goya en tiempos de guerra*. Museo del Prado, 2008, p. 348, n. 118-119.

- Menzilcioğlu, Çiğdem. "Medea's Inner Voice". *Symbolae philologorum posnaniensium graecae et latinae*. XXIII/2, 2013, pp. 129-40.
- Miranda Candela, Elina. *Calzar el coturno americano*. Ed. Alarcos, 2006.
- . "La recepción clásica en el teatro cubano del siglo XXI: la 'tetralogía' de Yerandy Fleites". *Nuntius Antiquus*. V. 14, No. 1, 2018, pp. 9-30.
- Misemer, Sarah. "Sergio Blanco's *Kassandra Complex*". *Theatrical Topographies. Spatial Crisis in Uruguayan Theater Post-2001*. Bucknell University Press, 2017, pp. 179-93.
- . "Tragedy and Trauma: *Antígona oriental* de Marianella Morena". *South Central Review*. 30.3 (2013), pp. 125-142.
- Monroy y Silva, Cristobal de. *El cavallero dama*. Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, 1768.
- . *Epítome de la historia de Troya, su fundación y ruina*. Impreso por Francisco de Lyra, 1641.
- Montero, Sara. "Medea, Joyas del ballet español". *De verdad digital*. 13 de nov. de 2012, <http://deverdaddigital.com/articulo/14577/medea-joyas-del-ballet-espanol>.
- Moraga, Cherrie L. *The Hungry Woman*. West End Press, 2001.
- Moreiras, Alberto. *Marranismo e inscripcón o el abandono de la conciencia desdichada*. Escolar y Mayo Editores, 2016.
- . "A Note on Savage Moralism". *Infrapolitical Deconstruction*. 22 de sept. de 2018, <https://infrapolitica.com/2018/09/22/a-note-on-savage-moralism/>.

- . "Infrapolítica: Discussion Group". *Facebook*. August 11, 2016.
- . "On the Infrapolitical Image. Prep Notes for Conversation with Tarek Elhaik (U of California-Davis, April 24, 2017)". *Infrapolitical Deconstruction*. April 27, 2017.
- Morris, Ian y Barry Powell (eds.). *A New Companion to Homer*. Brill, 1996.
- Murray, Gilbert. *Eurípides y su tiempo*. FCE, 1996.
- Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Espasa Calpe, 2007.
- O'Connor, Thomas Austin. "Sexual Aberration and Comedy in Monroy y Silva's *El caballero dama*". *Hispanófila*, 80, 1984, pp. 17-39.
- Ojeda, Jesús. "La ira de Medea: Afinidad filosófica entre Eurípides y Séneca". *LÓGOI. Revista de Filosofía*. N° 29-30, 2016, pp. 105-23.
- Oleza, Joan, "El primer Lope de Vega: un haz de diferencias". *Ínsula*. No. 658, 2001, pp. 12-14.
- . "La propuesta teatral del primer Lope de Vega". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-esnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_100.html#I_36.
- Omobono, Carlos. *Edipo Gay*. Fundarte, 1999.
- Ortiz, Fernando. *Poesía y canto de los negros afrocubanos*. Publigraf, 1994.
- Palencia Roth, Michael. "Crónica de una muerte anunciada: el antiedipo de García Márquez". *Revista de Estudios Colombianos*, No. 6, 1989, pp. 9-14.
- . "Los caminos de Aureliano Babilonia". *Revista iberoamericana*. No. 49, 1983, pp. 403-17.

- Palmer, David. *Visions of Tragedy in Modern American Drama*. Bloomsbury Publishing, 2018.
- Paris, Carmen y Javier Bayo. *Diccionario biográfico de la danza*. Liberías deportivas Esteban Sanz, 1997.
- Perry, Mary Elizabeth. "The 'Nefarious Sin' in Early Modern Seville". *Journal of Homosexuality*, 16.1-2, 1988, pp. 67-89.
- Peters, John W. *The Dramatic Works of Cristóbal de Monroy y Silva. A preliminary survey*. The Ohio State University, 1954.
- Platón. *Diálogos IV. República*. Gredos, 1988.
- Pociña, Amrés. "El amor de Medea visto por Eurípides y Séneca". *Medea. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Aurora López y Andrés Pociña (eds.). Universidad de Granada, 2002, pp. 233-54.
- Powers, Melinda. *Diversifying Greek Tragedy on the Contemporary US Stage*. Oxford University Press, 2018.
- Rankin, Patrice y Daniel Banks. "On Remixing the Classics and Directing Countee Cullen's Medea and Law Chavez's Señora de la Pinta. An Interview with Theater Director Daniel Banks". *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas*. Kathryn Boshier *et al.* Oxford University Press, 2015, pp. 683-98.
- Reig Calpe, Montserrat. "La creación del espacio trágico en la obra de Gabriel García Márquez". *Synthesis*. 2012, pp. 43-61.
- Reitter, Jorge N. "Edipo Gay". Documento en word facilitado por el autor. Inédito.

- Rivera, Roberto. *Aquiles, el hombre*. Siníndice, 2017.
- Robinson, Paul. "Freud and Homosexuality". *Homosexuality and Psychoanalysis*. Tim Dean y Christopher Lane (eds.). University of Chicago Press, 2001, pp. 91-97.
- Rojas Zorrilla, Francisco de. "Los encantos de Medea". *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO), <http://teso.chadwyck.com/>.
- Rodríguez-Claro, Íñigo y Carlota Gabiño. *El Aquiles. Versión libre de la obra de Tirso de Molina*. Inédito, 2015. (Libreto técnico facilitado por los autores).
- Rodríguez Cidre, Elsa. "Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca". *Medea. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Universidad de Granada, 2002, pp. 277-92.
- Romero Rey, Sandro. *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2013-2014.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*. Universidad de Murcia, 1988.
- Rull, Enrique. "Del Aquiles de Tirso al de Calderón". *Prosas y versos de Tirso de Molina*. Ed. Blanca Oteiza, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Instituto de Estudios Tirsianos (IET), 2015, pp. 167-177.
- Scodel, Ruth. *An Introduction to Greek Tragedy*. Cambridge University Press, 2010.
- . "Sophoclean Tragedy". *A Companion to Greek Tragedy*. Justina Gregory (ed.). Blackwell Publishing, 2005. (Versión Kindle).
- Séneca, Lucio Anneo. *De la ira*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

- . *Medea*. Gredos, 1982.
- Sergent, Bernard. *Homosexuality in Greek Myth*. Beacon Press, 1984.
- Shecktor, Nina. *The Achillean Hero in the Plays of Tirso de Molina*. Peter Lang, 2009.
- Simón, Pedro. “¿Alicia en el cine?”. *Cuba en el ballet*. Vol. 2, No.2, mayo-agosto, 1971, pp. 39-41.
- Sirera Turó, Josep Lluís. “Rey de Artieda y Virués. La tragedia valenciana del quinientos”. José Luis Canet Vallés (coord.). *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*. Támesis-Books, 1986, pp. 69-101.
- Sloterdijk, Peter. *Ira y tiempo*. Ediciones Siruela, 2014. Edición digital.
- Sorkin Rabinowitz, Nancy. “Greek Tragedy: Enslaving or Liberating? The example of Dove’s *The Darker Face of the Earth*”. *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas*. Kathryn Bosher et al. Oxford University Press, 2015, pp. 495-513.
- Steiner, George. *The Death of Tragedy*. Hill and Wang, 1966.
- Szondi, Peter. *An Essay on the Tragic*. Stanford University Press, 2002.
- Tanner, Marie. *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. Yale University Press, 1993.
- Taylor, Diana. *Theatre of Crisis. Drama and Politics in Latin America*. The University Press of Kentucky, 1991.
- Tellado Domenech, Rut N. “Incesto: las razones y sus consecuencias”. *Elnuevodia.com*. 9 de mar. de 2015,

<https://www.elnuevodia.com/noticias/locales/nota/incestolasrazonesysusconsecuencias-2017359/>

Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press, 1991.

Usandizaga, Helena. “Las transfiguraciones reveladoras: metamorfosis clásicas y mitos prehispánicos en la literatura peruana”. Inédito, 2017. (Texto facilitado por la autora)

Valderrama, C. “Aquiles llamó mi atención porque además de semidiós era hombre”. Entrevista con Roberto Rivera. *La Rioja*. 1 May 2016, <https://www.larioja.com/comarcas/201604/25/aquiles-llamo-atencion-porque-20160425000656-v.html>.

Valdés, René. *La cruz del argonauta*. Ediciones Loynaz, 2015.

Vigario, David. “Toni Cantó humaniza a *Aquiles, el hombre* en Mérida”. *El mundo*, 26 de julio de 2016, <http://www.elmundo.es/cultura/2016/07/26/57967195ca47415b788b4619.html>.

Vilchez, Mercedes. *El engaño en el teatro griego*. Planeta, 1976.

Wade, Gerald E. “Cristóbal De Monroy Y Silva”. *Bulletin of the Comediantes*. 5 (1), 1953, pp. 3-9.

Werth, Brenda. “From Antigone to Orpheus: Alternative Myths and Figures of Mourning”. *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina*. Palgrave MacMillan, 2010, pp. 49-68.

Williams, Robert R. *Tragedy, Recognition, and the Death of God: Studies in Hegel and Nietzsche*. Oxford University Press, 2012.

Zambrano, María. *Obras completas II*. Galaxia Gutenberg, 2016.