

*WELCOME TO THEBES**

BREVE DICCIONARIO DE GINECOMITOLOGÍA
TEBANA CONTEMPORÁNEA

Mayron Estefan Cantillo Lucuara

Universitat de València
maycanlu@alumni.uv.es

Artículo recibido: 12/06/2014

Artículo aceptado: 08/07/2014

RESUMEN

En este artículo, centraremos toda nuestra atención en las reformulaciones o *parodias* –en el sentido hutcheoniano del término– que la dramaturga británica Moira Buffini adscribe a las figuras femeninas que componen el elenco de *Welcome to Thebes* (2010). Partiremos de los valores clásicos –sofocleos mayoritariamente– de cada una de ellas, analizaremos en profundidad su nueva caracterización, desvelaremos los transtextos históricos que evoquen y, finalmente, pondremos de relieve la complejidad y riqueza de las mujeres míticas estudiadas.

PALABRAS CLAVE: Buffini, Tebas, ginecomitología, Sófocles, tragedia.

ABSTRACT

This article aims to focus on the reformulations or *parodies* –in the Hutcheonian sense of the term– that British playwright Moira Buffini attributes to the female figures featuring in *Welcome to Thebes* (2010). To this end, I first go over their classical –chiefly Sophoclean– meanings; I then proceed to analyse their new characterisation; I reveal the historical transtexts they evoke; and lastly, I bring to the foreground the rich complexity of the analysed mythical women.

KEYWORDS: Buffini, Thebes, gynaeco-mythology, Sophocles, tragedy.

* El presente artículo es el resultado de la reelaboración de un capítulo de mi trabajo de fin de máster, dirigido por los Dres. Miguel Teruel Pozas y Laura Monrós Gaspar a lo largo de la edición 2013-14 del Máster en Investigación en Lenguas y Literaturas de la Universitat de València.

1. INTRODUCCIÓN

El siglo v a. C. y el XXI, con el mito inmortal de Antígona como lazo comunicante, entran en una zona de contacto transhistórico a través de una pieza teatral escrita por la dramaturga británica Moira Buffini y estrenada el 15 de junio de 2010 en la sala Olivier del Royal National Theatre de Londres.¹ Bajo el título *Welcome to Thebes*, la obra se apropia de la tragedia sofoclea de Antígona y, a partir de ella, cartografía políticamente una Tebas contemporánea que se esfuerza por emerger de una guerra fratricida, por desencallarse de un fracaso estructural equiparable al de las naciones postcoloniales y por estreñarse como democracia con el apoyo de la libre e ilustrada ciudad de Atenas.² En este denodado empeño, Eurídice reemplaza a su difunto Creonte, obtiene la victoria en las elecciones presidenciales, forma un gobierno mayoritariamente femenino y se ve respaldada por Teseo, el Primer Ciudadano de los atenienses. Sin embargo, a pesar del fin de la guerra, continúan las adversidades: la nueva presidenta pronuncia un decreto calamitoso contra Polinices, Antígona lo transgrede, Teseo lo desaprueba, Tideo y Pargea (Argea) ejercen una agresiva oposición contra el gobierno, muere Scud –un niño soldado– en el palacio presidencial, Atenas rompe sus relaciones con Tebas y, en suma, todo parece desmoronarse ante los ojos de los infaustos tebanos. Arrostrada frente a este trágico panorama, Eurídice aviva su ingenio político, recupera la confianza de Teseo con la amenaza de fraternizar con los espartanos y recibe, finalmente, la invitación de reabrir las negociaciones con y en Atenas, ciudad a donde pretenden exiliarse Ismene, Antígona, Mileto y Megara en busca de un mejor futuro.

¿Quién y cómo es la nueva Eurídice? ¿Qué personajes míticos femeninos forman su gobierno? ¿Qué papel desempeñan Antígona e Ismene en la Tebas de nuestro siglo? ¿Qué nos tiene que decir Pargea desde la oposición? ¿A qué se debe la presencia de Megara en esta apropiación? Formulémoslo en una sola pregunta: ¿Quiénes y cómo son las figuras grecolatinas que Moira Buffini revisita y reinventa para su propuesta de ginecomitología tebana contemporánea? Nuestro interés recae única y exclusivamente en el elenco de mujeres

¹ Monrós (2011: 6): Buffini nace en 1967 en Cheshire (Inglaterra), estudia arte dramático en el Royal Welsh College of Music and Drama, abandona la actuación, se consagra a la dramaturgia y cuenta, entre sus principales títulos, con obras como *Dinner* (2002) y *Dying for it* (2007).

² La relación que entabla Buffini entre su Tebas contemporánea y el África postcolonial (concretamente, la actual Liberia) reviste toda obviedad y se confirma no sólo en entrevistas con la propia autora, sino en otras muchas fuentes: véanse, por ejemplo, Monrós (2011: 6-7), Wrong (2010), Spencer (2010), Taylor (2010) o Billington (2010).

que componen la obra de la dramaturga británica por ser ellas no sólo las más numerosas, sino también las principales responsables políticas de la reconstrucción de Tebas. Nuestro objetivo es interrogarlas, contrastarlas con sus roles clásicos, analizar su nueva caracterización y, en definitiva, examinar las operaciones de resignificación y los efectos paródicos que experimentan en el proceso de su adaptación y modernización. Para ello, empezaremos con los significados clásicos primarios de cada figura, los cotejaremos con las nuevas atribuciones que reciben, describiremos las funciones que llevan a cabo en la Tebas del siglo XXI, explicitaremos las alusiones más llamativas que se hagan a la historia antigua y a la contemporánea, invocaremos el hipotexto sofoleco toda vez que el personaje lo requiera, y haremos todo esto recurriendo a los modelos teóricos de Gérard Genette, Linda Hutcheon y Lorna Hardwick.³ De ellos adoptaremos las nociones de adaptación, apropiación, refiguración, parodia, transtextualidad, intertextualidad, hipotextualidad e hipertextualidad, necesarias todas ellas para comprender y definir el tipo de texto que estudiamos en el presente artículo.

Por razones de adecuación a nuestro objetivo y de claridad expositiva, imitaremos la estructura propia de un diccionario, organizando los personajes alfabéticamente y dedicando un capítulo independiente a cada uno de ellos. Abordaremos un total de siete figuras y, antes de las conclusiones, añadiremos un acápite brevísimo para los personajes femeninos menores.

2. AGLAYA: *WE NEED MONEY, NOT IDEALS*

Homero, siempre a la cabeza de la literatura antigua de los griegos, es el primero en hacer referencia a la figura de Aglaya en el Canto XVIII de su magna *Iliada* (382-392). Nos la presenta como «la hermosa Caris del fúlgido velo» y como la hospitalaria esposa del dios Hefesto.⁴ Hesíodo, en su *Teogonía* (907-909), la bautiza con el nombre de Aglaya, la emparenta con Zeus y Eurínome y la hermana con otras dos diosas, Eufrosine y Talía, con quienes forma la tríada de las Gracias o Cárites. En los versos 945 y 946, el poeta de Ascra la

³ Desde el punto de vista teórico, basamos nuestro estudio en tres obras distintas que nos equipan con la terminología que precisamos para leer y analizar los textos que nos interesan: *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms* (1985) y *Reception Studies* (2003).

⁴ Smith (1870: 686, vol. I): la identidad de Aglaya confluye y se confunde con la de Afrodita por dos razones: por ser ambas máximas exponentes de la belleza divina y por estar emparentadas con la deidad del fuego. El propio Homero incurre en esta confluencia al emparejar a Afrodita con Hefesto –y sexualmente con Ares– en el Canto VIII de la *Odisea*.

describe como la más joven de las tres hermanas y, en sintonía con Homero, la empareja con Hefesto. No obstante, según William Smith,⁵ su ascendencia, sus relaciones fraternales y su matrimonio son, como es habitual en la inmensa mayoría de los mitos grecolatinos, cuestiones abiertas a toda suerte de variación, dependiendo del mitógrafo, la región o la cultura receptora.

Mayor consenso concitan los atributos que caracterizan a Aglaya, ya que al ser un claro ejemplo de lo que se conoce como determinismo nominativo, la diosa personifica básicamente aquello que designa su nombre propio en griego clásico: «brillo, esplendor, hermosura; júbilo, regocijo, fiesta, triunfo, gloria».⁶ Moira Buffini, sin embargo, quebranta el consenso reemplazando la belleza física de la fulgente Caris por el recio temperamento de una ministra de asuntos exteriores, de una hábil estratega política y, sobre todo, de una asertora del pragmatismo. Miembro del gobierno de la presidenta Eurídice, la nueva Aglaya manifiesta meridianamente, en su primera aparición, su agudeza diplomática y su incapacidad de inhibir su espíritu crítico: desaprueba sin tapujos la decisión de invitar única y exclusivamente a los atenienses a la inauguración del nuevo ejecutivo tebano, estima necesaria y estratégica la valiosa presencia de los espartanos y propugna la idea de ocasionar una guerra de intereses entre las dos voraces potencias con Tebas como premio. Esta propuesta tiene de telón de fondo las divergencias de modelos políticos y las confrontaciones bélicas que históricamente separaron a Atenas y Esparta,⁷ dos estados que, pese a sus evidentes diferencias, comparten, en opinión de Aglaya, la codicia ilimitada, el afán de control absoluto, el complejo de superioridad, el egoísmo feroz y el férvido deseo que toda metrópolis imperialista alberga de interferir en países

⁵ *Ibid.*, pp. 686-687: Son diversos los autores antiguos que versionaron la fábula de Aglaya y, por extensión, la de sus hermanas; entre ellos se encuentran, por nombrar unos pocos, Píndaro (*Olimpica XIV*), Pausanias (*Descripción de Grecia*, 5. 11. 1 y 9. 35. 1) o Nono de Panópolis (*Dionisiacas*, 24. 261, 29. 330 y 33. 57). En cuanto a los cambios regionales, destaca el hecho de que los atenienses y espartanos sólo contemplasen la existencia de dos Cárites. Los romanos, por su parte, aunque preservaron a las tres juntas, modificaron ligeramente sus significados convirtiéndolas en símbolos de la gratitud y la benevolencia.

⁶ Seguimos la definición del *Diccionario Manual Griego clásico – Español* (Pabón, 2007: 4).

⁷ Basta con consultar, por ejemplo, las obras de Stephen Todd (1996), Anton Powell (2001), Donald Kagan (2005) o Nigel Bagnall (2006) para comprender las fuerzas ideológicas, económicas y sociales que mantenían distanciadas a ambas polis hegemónicas: desde el conservadurismo oligárquico de los espartanos frente al régimen democrático de los atenienses y el hermetismo político frente al expansionismo marítimo hasta la primacía de la economía agrícola frente a la comercial y el militarismo social y educativo frente al urbanismo y la ilustración. Todas estas diferencias, agudizadas y cronificadas con el tiempo, culminaron en la longuísima Guerra del Peloponeso (431-404 a.C.), uno de los conflictos más prolongados, sangrientos y destructivos de la Antigüedad.

extranjeros inestables en pos de cualquier beneficio. Si se atizase esta rivalidad, piensa Aglaya, Tebas podría llegar a formar una sólida alianza con aquél que mejor trato le diere. No obstante, su estrategia se rechaza inicialmente y se ve postergada hasta el momento en que, tras la crisis diplomática con Teseo, se redescubre como la única vía posible para obtener el apoyo íntegro de Atenas.

Frente a los deseos de Eurídice de convertir la ciudad en un satélite *democrático* en la libre órbita de Atenas, Aglaya sólo anida una única aspiración: poner fin al hambre de su pueblo. Todo lo demás lo estima prescindible y hasta lujoso. Ni la democracia, ni la libertad ni ningún otro noble ideal la inspiran tanto como la voluntad de acabar con la inestabilidad y la miseria de sus conciudadanos. He ahí la manifestación máxima de su pragmatismo –y, por supuesto, de su benevolencia–.

De su indómito espíritu crítico sobran ejemplos, pero dos en particular destacan por su singular intensidad: por un lado, la indiscreta repulsa que profesa por Teseo y, por otro, la indisciplina política que exhibe sin reparo ante su presidenta. Lo primero se hace patente en su descripción del mandatario ateniense como un instigador de conflictos desde un escritorio y se torna especialmente visceral cuando descubre en el tercer acto que Teseo se le insinuó sexualmente a Eurídice. Este hecho se traduce directamente en el ascenso al punto álgido de la repugnancia que la Caris alberga hacia él. En cuanto a su indisciplina política, basta con señalar la escena en que reprueba a Eurídice tajantemente por haber tomado la incauta decisión de dejar insepulto el cuerpo de Polinices, una decisión que, a su juicio, incurre en un error propio de un autócrata y que la propia presidenta acaba lamentando cuando reconoce, en su momento de anagnórisis, la perfidia de su decreto, surgido del odio.

La metamorfosis feminista que experimenta Aglaya en la pieza de Buffini es, a tenor de todo lo anterior, sumamente radical: de su belleza se elude toda mención en favor de su aguda inteligencia política.⁸

3. ANTÍGONA: *I NEVER SEE THE POLITICS / I'M BLIND TO THEM*

De acuerdo con Bañuls y Crespo (2008: 18-63), ninguna de las obras del llamado Ciclo Tebano, ninguna de las epopeyas homéricas, ninguna obra de Es-

⁸ Es, creemos, una transformación feminista, puesto que suscribe la reivindicación de desestetizar a la mujer –reducida a objeto de belleza– y concebirla, en cambio, como un sujeto con valía intelectual. Véanse, en esta línea, obras críticas como *Reconcilable Differences: Confronting Beauty, Pornography, and the Future of Feminism* (Chancer: 1998) o *Feminism, Femininity, and Popular Culture* (Hollows: 2000).

tesícoro, ningún poema de Píndaro, ni tampoco ninguna tragedia de Esquilo⁹ hace referencia a la figura de Antígona Labdácida. De ella no se tiene «testimonio alguno que permita confirmar su existencia con anterioridad a la tragedia de Sófocles» (32). Es éste, por tanto, «el primer autor del que tenemos certeza que escribió sobre la hija de Edipo, Antígona, dándole [tal] entidad» (63), que no sólo la incluyó en el elenco de una de sus obras, sino que la erigió como un complejo personaje dramático y una portentosa heroína trágica. Muestra de ello son la gran riqueza de atributos que ostenta,¹⁰ la infinitud de interpretaciones críticas que sugiere dada su complejidad¹¹ y, quizá más significativo aún, la incalculable cantidad de versiones y apropiaciones que de ella se han hecho a lo largo de la historia de Occidente.¹²

Entre las vastedades que cubren dichas versiones se encuentra nuestro hipertexto base, en el que Antígona, curiosamente, sólo desempeña una función secundaria con parlamentos concisos y relativamente escasos. Esto no equivale, sin embargo, a que su presencia sea superflua e irrelevante, pues Buffini, aunque le confiere un papel menor, no la despoja de su potente esencia dramática original. Antígona no pierde su carácter díscolo: se enfrenta a su hermana Ismene y, asumiendo las inexorables consecuencias trágicas de

⁹ Podría decirse que los cien últimos versos de *Siete contra Tebas* constituyen la primera alusión a la princesa tebana de no ser por el hecho de que, según la mayoría de estudiosos, «es poco probable que Esquilo, aunque sólo fuera por cuestiones de técnica dramática, concluyese su tercera tragedia sobre el aciago destino de esta saga [la de los Labdácidas] con el inicio de un nuevo conflicto» (Bañuls y Crespo, 2008: 59).

¹⁰ Una simple lectura del texto de Sófocles nos revela la idiosincrasia de Antígona, caracterizada, entre otras cualidades, por la insumisión, la disidencia, la piedad, la férrea defensa de la legislación de los dioses, el amor fraternal, la lealtad a sus principios familiares, la erguida capacidad de sacrificio y, desde luego, la firmeza inquebrantable ante la autoridad de Creonte. Esta enumeración de atributos la condensa R. C. Jebb (1990) describiendo a Antígona como «a true heroine; no fanatic enamoured of martyrdom, no virago, but a true woman, most tender-hearted, most courageous and steadfast; whose sense of duty sustains her in doing a deed for which she knows that she must die».

¹¹ Al decir infinitud de interpretaciones, no exageramos: la recepción crítica de Antígona conforma un corpus tan voluminoso que ha impuesto la necesidad de elaborar materiales recopilatorios como *Readings on Antigone* (Nardo: 1999), *Antigone e la filosofia* (Montani: 2001), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism* (Wilmer y Zukauskaitė: 2010) o *Feminist Readings of Antigone* (Söderbäck: 2010), por citar algunos ejemplos.

¹² Para hacernos una idea aproximada, quedémonos con el número de obras que listan Bañuls y Crespo en su magna enciclopedia antigoniana (2008): más de 250 creaciones literarias. Esta cifra, no obstante, se inflaría exponencialmente si añadiésemos las reescrituras, refiguraciones artísticas y recepciones filosóficas que recogen George Steiner (1986), Carlos Morais (2001), Rómulo E. Piannici (2008), R. Duroux y S. Urdician (2010) o A. M. Belardinelli y Giovanni Greco (2010) en sus respectivos corpus de textos basados en la heroína sofoclea.

sus actos, transgrede el decreto gubernamental de dejar insepulto a su hermano Polinices. Se mantiene enrocada en su postura de ciega defensora de lo íntimo, lo privado, lo familiar, lo fraternal, lo consanguíneo y, en definitiva, lo que la política, en su opinión, no debe tocar. Por esta razón, deprecia las órdenes de Eurídice, las concibe como formas abusivas de poder y de barbarie y les da la espalda en un acto de repudio hacia la política y de aserción de su incondicional amor fraternal y de sus principios familiares.¹³ Podemos decir, en este sentido, que su caracterización es puramente hegeliana: en sus *Lecciones sobre la estética*, el filósofo prusiano pasa la figura de Antígona por un filtro dialéctico que la contrapone a Creonte, representante de la Razón de Estado y del derecho público, y que la convierte en adalid de la ética interior, de la esfera privada y de la afectuosidad. En otras palabras, Antígona encarna, tanto en la interpretación de Hegel como en la propuesta de Buffini, «el íntimo amor familiar y el deber para con el hermano [...] y tiene como pathos el interés familiar».¹⁴

Hasta el momento, la resignificación de Antígona en *Welcome to Thebes* no difiere drásticamente del hipotexto sofocleo, puesto que, como hemos señalado, su esencia dramática se preserva con notorio apego al original. Empero, no todo es fidelidad: se perciben fácilmente tres desviaciones o diferencias dignas de anotación y comentario. La primera afecta a la relación de la princesa tebana con Hemón. En la obra de Sófocles, aunque ambos personajes aparecen como prometidos, no se muestran unidos por ninguna clase de sentimiento en común. Antígona no dedica, en ninguna intervención, ni una sola palabra a quien estaba destinado a convertirse en su marido. Ni tan si quiera en su *kommós* final lo menciona explícitamente. Sus lamentos sólo apuntan al sacrificio que se autoimpone en nombre del deber familiar, a la terrible maldición que se cierne sobre su linaje y a la desgracia de no haber podido contraer matrimonio en vida ni de haber tenido la oportunidad de ser madre. En el caso de Hemón, sucede algo especial: en el agón que entabla con su padre, no defiende la causa de Antígona en razón del amor que por ella profesa,¹⁵ pero sí salta a la vista con su amenaza de quitarse la vida, con las palabras contra el amor que entona el Coro (vv. 781-800) y con su posterior suicidio que una fuerza interior afectiva actúa en él.

¹³ En el agón que entabla con Ismene en la pieza de Buffini, Antígona manifiesta que la nueva presidenta de Tebas «isn't peace / She's power / Power is never peace / It is barbarity» (44).

¹⁴ Hegel (1989: 34, trad. Alfredo Brotóns).

¹⁵ Su apología únicamente invoca el nombre de la justicia, las prerrogativas de los dioses y el sentir popular para hacer caer a Creonte en la cuenta de que sus decisiones contra Antígona son un exceso propio de tiranos.

Buffini efectúa dos cambios: no sólo exterioriza dicha fuerza, sino que la inculca tanto a Antígona como a Hemón. A ambos los une en un deseo recíproco y en una especie de juego de contenida tensión sexual que detona en el desenlace de la escena I del Acto 2, donde, ante la cercana presencia de Hemón, Antígona se siente incómoda, le pide mantener las distancias y hasta le inventa que se encuentra enferma. El joven atribuye la renuencia de la princesa a su horripilante invidencia,¹⁶ mas no desiste en su deseo de acercársele y confesarle su latente amor. Acaban, finalmente, tocándose, abrazándose y dejando entrever su mutua atracción.

La segunda diferencia radica en los argumentos que emplea Antígona para legitimar su transgresión de la ley tebana. En el texto de Sófocles, los motivos son esencialmente dos: la defensa de las prerrogativas divinas –que exigen dar sepelio a los muertos– y el amor/deber familiar. Este último, en detrimento del primero, se impone como único motor de actuación en el texto de Buffini e incluso alcanza un nivel de importancia maximalista. Antígona se muestra tan irracionalmente engeguedada por el amor hacia su hermano y por la necesidad de enterrarlo,¹⁷ que ni siquiera atiende a las graves acusaciones de despotismo y crímenes sexuales que Ismene lanza contra Polinices. Ante ellas la única reacción y justificación de Antígona es: «He is our blood» (32). Su amor fraternal y su deber familiar totalizan su causa.

La tercera diferencia atañe a la estrecha relación que guarda Antígona con la muerte. Sófocles obedece argumentalmente al nombre de su heroína¹⁸ declarándola primero futura novia de Hades y consumando luego su unión con la deidad del inframundo a través del suicidio. Buffini, por su parte, no parece ver necesidad alguna en mantener dicha unión, pues, al fin y al cabo, Antígona ya lleva a costas la muerte. Tiresias se lo anuncia con total contundencia al principio de la obra: «You're breathing but you are not alive» (8). Estas palabras las corrobora Eurídice describiendo a la princesa como una envejecida jovencuela extenuada espiritualmente por un Edipo decrepito y ciego.¹⁹ Por esta razón, por su vacuidad anímica y su existencia

¹⁶ Buffini caracteriza a Hemón como un estudiante de medicina que pierde la visión en la guerra que asola la ciudad de Tebas.

¹⁷ Tan irracional parece que dos personajes del elenco de Buffini, Tideo y Mileto, la describen directamente como loca (30 y 70), una descripción que ya hace el Corifeo de Sófocles (vv. 220 y 383).

¹⁸ Los dos lexemas que forman el nombre de Antígona la definen como aquella que se opone al nacimiento o a la acción de engendrar (Pabón 2007: 56 y 122), una oposición que la sitúa en relación semántica directa con la muerte.

¹⁹ Se trata de una alusión directa a *Edipo en Colono*.

inauténtica, no hace falta que fallezca físicamente. Es, digamos, portadora en vida de su propia muerte.²⁰

Al final de la pieza de Buffini, en su última aparición, Antígona se encuentra al lado del invidente Hemón volviendo a repetir la función de lazarillo que ejerció con su padre, como si el mundo sólo le hubiese reservado una única tarea en su moribunda vida.

4. EURÍDICE: *I AM PRESIDENT OF FAMINE*

Trasladada de un espacio de práctico mutismo a una compleja posición protagonista, la figura de Eurídice, esposa de Creonte y madre de Hemón, encarna la mayor diferencia entre Sófocles y Buffini. El tragediógrafo griego sólo le atribuye en toda su obra un brevísimos monólogo y un trágico final (su suicidio),²¹ mientras que la dramaturga británica le concede el protagonismo máximo y con él la presidencia de Tebas a expensas de Creonte, quien acaba descuartizado en plena guerra. Esta revalorización, sin embargo, no sólo se traduce en un desplazamiento de una figura periférica al centro de atención o en una dotación de voz propia a la que fuera una mera sombra en la escena sofoclea, sino también –y esto quizás sea lo más importante– en una complejización del personaje de Eurídice, articulada por medio de una frágil dicotomía entre lo personal y lo político. En lo atinente a lo primero, a su fuero interno, son fundamentalmente tres los factores que mayor importancia revisten en la personalidad de la presidenta: (1) la profunda aversión que el poder le suscita por considerarlo una esfera exclusivamente masculina, (2) el miedo cervical a caer en los pantanos de la corrupción política como le sucedió a su difunto esposo y (3) el odio y la sed de venganza que siente contra Polinices por haberle asesinado a su hijo Meneceo. Cabe anotar que esta figura –la de Meneceo– no proviene de Sófocles, puesto que en su obra no hay referencia alguna a él. Es muy probable, entonces, que Buffini haya recurrido a *Fenicias* de Eurípides, donde sí aparece como hijo de Creonte y Eurídice y como un joven héroe capaz de sacrificar su propia vida a fin de aplacar la ira del dios Ares, cuya ser-

²⁰ Téngase en cuenta, además, que, gracias a la derogación final del decreto y la autorización del sepelio de Polinices, Antígona no se ve abocada a llevar su transgresión hasta el límite de la muerte.

²¹ Hemos de reconocer, sin embargo, que la efímera actuación de la Eurídice sofoclea no carece de profundidad e importancia. Su suicidio no es una nimiedad sin mayor contenido que el derivado del dolor que le causa la muerte de su hijo. En realidad, se trata de un decidido acto acusatorio y fatídico contra Creonte: «Eurídice quiere verter la sangre y que recaiga sobre su esposo, Creonte, a quien considera responsable de la muerte, también por suicidio, del hijo que le quedaba vivo, Hemón, y lo hace ante el altar doméstico para reforzar la maldición» (Morenilla 2013: 50).

piente sagrada había sido asesinada por Cadmio, fundador de Tebas y remoto ascendiente de Meneceo.

Como ente público, Eurídice inicia su actividad política organizando y movilizándolo desde la prisión a sus conciudadanas tebanas con la intención última de forzar a los hombres a negociar la paz de la ciudad. Tras el fin de la guerra, consigue vencer a la oposición encabezada por Pargea y gana los primeros comicios democráticos en la historia de Tebas. Su primera decisión como presidenta es invitar a la inauguración de su ejecutivo al Primer Ciudadano de Atenas, Teseo, a quien admira profundamente por los ideales que representa y con quien se siente en deuda por haber contribuido generosamente al establecimiento de la paz y de la democracia en Tebas. En este sentido, y en claro contraste con la mentalidad de la ministra Aglaya, Eurídice preconiza una visión idealista del quehacer político: sus aspiraciones no se circunscriben a la lucha contra la pobreza y la inestabilidad, sino que apuntan ambiciosamente a las alturas de los valores democráticos. Por ello, en su agón con Aglaya, muestra toda su veneración por el libre e ilustrado gobierno de los atenienses, así como todo su desprecio por el régimen opresor de los espartanos, obviando, sin embargo, el hecho de que Atenas, como potencia internacional, no le brinda auxilio a su moribunda ciudad por amor —diáfano y desinteresado— a la democracia y a la libertad, sino que más bien lo hace con la férrea voluntad de integrarla en su órbita económica. Es meridianamente evidente que el intertexto subyacente a esta relación que Buffini entabla entre Atenas y Tebas no puede sino identificarse con la inicua política internacional contemporánea y, más concretamente, con las injerencias abusivas de los países hegemónicos de hogaño en las desdichadas regiones del tercer mundo.

En su discurso inaugural, henchida de triunfalismo, Eurídice declara oficialmente el final de la guerra, proclama orgullosamente la libertad de su pueblo, exalta la labor de las mujeres tebanas por haber sido las verdaderas arquitectas de la paz y otorga a seis de ellas los cargos ministeriales. Estos otorgamientos, así como el proyecto de paz y reconciliación que promueve la presidenta, funcionan como otro espacio de catapultas intertextuales que nos remiten a la historia contemporánea de Liberia y, más específicamente, a la figura de Ellen Johnson-Sirleaf, primera presidenta electa de África, premio nobel de la paz, cabeza de un poder ejecutivo mayoritariamente femenino y promotora de una comisión destinada a investigar las violaciones de derechos humanos que se cometieron en su país antes de su ascenso a la presidencia.²²

²² Monrós 2012: 6-7.

Ahora bien, justo después de su peroración fundacional y de la supuesta posesión espiritual de Tideo,²³ Eurídice, en su afán de afirmar su autoridad, comete la trágica torpeza (*hamartía*) de entreverar las dos esferas de su vida, politizando su odio y venganza contra Polinices por medio de un decreto que prohíbe su entierro. Este craso error marca un punto de inflexión en su incipiente carrera presidencial, ya que la arrastra del triunfalismo inicial al fracaso. Aglaya muestra su rotundo disenso con respecto al decreto por ver en él una decisión autocrática. Antígona, llevada por el amor y el deber familiar, se rebela sin miedo, insta infructuosamente a su hermana a la desobediencia y acaba transgrediendo la ley de la presidenta. Tideo y Pargea aprovechan la creciente inestabilidad del gobierno para reunir una milicia en honor de su líder y mártir Polinices. Teseo, por su parte, se suma a la desaprobación del decreto y contribuye al quebrantamiento de las fronteras entre lo personal y lo político, lisonjeando a Eurídice por su belleza y proponiéndole tácitamente un encuentro íntimo. En un primer momento, la presidenta se siente profundamente humillada por ser tratada como un objeto sexual, pero luego, ante sus ministras, se arrepiente de no haber accedido a las insinuaciones de Teseo en sacrificio por la libertad, la paz y la vida de su pueblo.

Todo empeora con el asesinato de Scud, el niño soldado,²⁴ a manos de uno de los guardaespaldas de Teseo. Atenas rompe sus relaciones diplomáticas con Tebas. Eurídice sucumbe: ruega a sus huéspedes atenienses que no desamparen su ciudad, reconoce ante Antígona su *hamartía* y deplora el fracaso de su proyecto de paz por culpa del odio y la venganza. Para remediar la situación, la presidenta revoca el decreto contra Polinices, autoriza su entierro y consigue recuperar la ayuda de Atenas con la amenaza de aliarse con Esparta. Esta reconciliación no se da, sin embargo, en términos estrictamente políticos, sino en una llamativa escena lavatoria donde Teseo y Eurídice rezuman un palpable magnetismo sexual: comparten confesiones íntimas,²⁵ manifiestan

²³ Los principales representantes de la oposición, Pargea y Tideo, fingen que el espíritu de Polinices, su difunto líder, se apodera del cuerpo de Tideo para ilegitimar el nuevo gobierno de Tebas y para reclamar su derecho a ocupar la presidencia a través de sus dos portavoces.

²⁴ Único personaje desvinculado de la mitología grecorromana, Scud, cuyo nombre designa en inglés a un tipo de misil, se alza como el exponente de la tragedia de los niños soldados, un fenómeno abominable que nos expone con precisión y sin anestesia la profesora Alcinda Honwana (2006), basándose en su experiencia personal en Mozambique y Angola.

²⁵ En un acto de exhibición de su lado más humano y débil, Teseo hace partícipe a Eurídice de la historia que nos cuenta Eurípides en su *Hipólito*, una tragedia que trata del castigo que inflige Afrodita al hijo de Teseo por su soberbia, del amor desenfrenado que embarga a la esposa del rey (Fedra) por su hijastro, del suicidio que ésta comete por despecho, de la falsa acusación de violación que cae sobre Hipólito y de la muerte de éste por aplastamiento bajo sus caballos.

abiertamente su deseo de reencontrarse en el futuro sin máscaras políticas y, en su última aparición, salen juntos ante la muchedumbre para proclamar públicamente su restaurada alianza. Pese a esta aparente reconciliación, cabe puntualizar, el final de la obra nos da a entender que la idea de fraternizar con los espartanos se mantiene en pie, ya que los senadores del gobierno «enter, preparing for the arrival of the Spartans» (113). Puede que la estrategia de los tebanos consista ahora en jugar a dos bandas, con la ayuda de las dos grandes potencias del mundo.

Con todo, la propuesta de Buffini no sólo consiste, como señalamos anteriormente, en una mera revalorización, sino más bien en una heroización de la figura de Eurídice, forjada en la gloria de la victoria, en la obligación de someterse a la voluntad de los poderosos, en la necesidad de sacrificarse por el bien de su nación, en la adversidad de sus enemigos políticos, en la falibilidad humana, en la caída trágica y, finalmente, en la restauración –política y personal– de la relación con Atenas.

5. ISMENE: *NOT SWEET / NOT GIRL*

Si evocamos la obra de Sófocles, recordaremos enseguida que el personaje de Ismene, la hermana de Antígona, únicamente destaca por su ignorancia inicial de las decisiones políticas tomadas por Creonte, por su acobardado respeto a las leyes de los hombres, por su conciencia de la inferioridad social de las mujeres, por su intento de implicarse en el *sagrado delito* perpetrado por su hermana y, en suma, por su cierta pequeñez ante la decidida e insumisa figura de Antígona.²⁶ Este retrato, como es de esperar, cambia sustancialmente en manos de Buffini. La autora inglesa, en lógica consonancia con las metamorfosis y parodias ya explicadas, no puede permitir que Ismene se quede en la sombra de su proyecto de reinención mitológica; no puede prolongar su desventaja o medianía con respecto a su hermana; resignificarla y revalorizarla es imperativo; por ello, la transforma en un personaje redondo cuya caracterización presenta dos facetas radicalmente distintas con un antes y un después delimitado por el cuarto acto. Antes de éste, conocemos

²⁶ Coincidimos plenamente con Lesky (1973: 129) cuando dice de Antígona que «su carácter y su decisión aparecen en contraposición al modo de ser de su hermana Ismena». Esto no implica, sin embargo, que veamos a Ismene como una figura ninguneada o insignificante. ¡De ningún modo! Consideramos, antes bien, que la función que le corresponde es la de asumir «perfectamente su papel de doncella mítica: ante todo la obligación de ser obediente y sumisa, no ya a un padre que no tiene, sino al poder establecido, aunque al fin y al cabo Creonte es ahora, no sólo el rey, sino también el cabeza de familia» (Picklesimer, 2000: 223-4).

a una Ismene diametralmente opuesta a su correlato sofocleo: la joven se muestra políticamente comprometida, apoya fervientemente los proyectos de Eurídice, defiende los principios ideológicos de Atenas, desprecia las tradiciones y supersticiones del pasado,²⁷ apuesta ambiciosamente por el futuro y el progreso,²⁸ posee plena conciencia de los acontecimientos políticos de su ciudad, se niega a secundar a Antígona por lealtad a su presidenta, critica a su hermana por preocuparse por el cadáver de un familiar que poco conocía y comparte con Eurídice una inquina visceral contra Polinices.²⁹ Con todo esto, nada queda de su apocada presencia original.

Sin embargo, en el cuarto acto, después de revelarse incapaz de denunciar públicamente a Tideo por haberla violado durante la guerra, Ismene nos hace una sorpresiva confesión:

I think it's in my nature, buried under years, to be quite shallow and to laugh.
I think alone of Oedipus' children I've got a sense of humour. Burying our
brother nearly split my sides. And the biggest joke of all is that Haemon has
proposed. He has asked you, Antigone, to be his wife.
It was a nice proposal; very sweet.
But by mistake
The stupid, eyeless oaf made it to me (95).³⁰

En este breve parlamento, la joven se nos autorretrata como una mujer superflua, frívola, burlona y ofensiva. Se mofa de la voluntad de su hermana de enterrar a Polinices. Parece prorrumpir en ofensivas carcajadas al recordar la confusión en que incurrió Hemón cuando le pidió matrimonio a ella creyendo que era Antígona. Expresa luego ante Eurídice, en quien antes depositaba ciegamente toda su esperanza, una discrepancia rotunda con respecto a la efímera idea de regenerar la ciudad de Tebas sin el auxilio de las potencias extranjeras.

²⁷ Para la nueva Ismene, Tiresias, portavoz de los muertos y de las fuerzas ocultas del mundo, no tiene cabida en la nueva Tebas. Sus palabras son irrelevantes: «You're irrelevant in our new Thebes» (63).

²⁸ En su agón con Antígona, declara firmemente: «I want to represent the future» (44).

²⁹ Ismene alega que, gracias a la travesía con su padre hacia la ciudad de Colono, Antígona se libró de presenciar las crueldades, las violaciones sexuales y los actos de sumo despotismo que perpetraba Polinices cuando gobernaba Tebas.

³⁰ *Creo que está en mi naturaleza, enterrado bajo los años, ser bastante superflua y reírme. Creo que entre los hijos de Edipo soy la única que tiene sentido del humor. Casi me parto de la risa ante la idea de enterrar a nuestro hermano. Y la broma más fuerte de todas fue cuando Hemón se me declaró. Te ha pedido a ti, Antígona, que seas su esposa. / Fue una bonita proposición; muy linda. / Pero por error / el estúpido zoquete sin ojos me la hizo a mí.*

Pierde su fe en la posibilidad de cambio y progreso. Deja de apoyar a su presidenta y, finalmente, decide emigrar a Atenas con la intención de emanciparse, pues piensa que «In Athens I wouldn't have to be a relic from this house. I could wear jeans and smoke» (94-95).

La pregunta salta por sí sola: ¿A qué se debe semejante cambio en la evolución del personaje de Ismene? ¿Qué ocasionó tamaña conversión de defensora política del gobierno de Eurídice a futura exiliada vacía de todo optimismo? Tal vez la razón estriba en el despertar del recuerdo de la violación sexual que sufrió en la guerra: cuando Pargea y Tideo se sublevan en contra de Eurídice, Ismene levanta la voz y manifiesta poseer pruebas contra el opositor que la violó, mas enseguida se da cuenta de que, tras todo el tiempo transcurrido, ya nada queda en su cuerpo que pueda incriminar a su agresor y, por tanto, se ve obligada a callar. Es a raíz de este momento cuando la joven, silenciada en su desgracia, se ultraja, se siente vacua y frívola, se desmoraliza por completo y confiesa a Eurídice: «I have not survived this war» (109). En suma, se ve derrotada y resuelve, por ello, empezar una nueva vida en Atenas.

Politzada, victimada, acallada y exiliada, la Ismene de Buffini crece en carácter, en complejidad dramática y en fatalidad para así unirse a Antígona y Eurídice en el espacio común de la tragedia.

6. MEGARA: *I AM REVENGE*

Aunque ajena a la fábula trágica de Sófocles que empleamos como punto básico de referencia, la figura de Megara tiene toda legitimidad para aparecer en nuestro elenco mitológico por el hecho de guardar relación directa con la ciudad de Tebas: según Homero,³¹ es «hija del valeroso Creonte». Debemos subrayar, no obstante, que en la tradición grecolatina su fama no se debe para nada a su ascendencia u orígenes familiares, sino más bien a su vínculo con Heracles. De acuerdo con Eurípides, Apolodoro e Higino,³² el héroe divino auxilió a los tebanos en su guerra contra el pueblo beocio de los Minias y los llevó a la victoria. En recompensa por su ayuda, el rey Creonte le ofreció en matrimonio a su hija Megara. Fruto de esta unión fue un número indeterminado de vástagos que acabaron asesinados por su propio padre a causa de la demencia que la diosa Hera le provocó.

³¹ *Odisea* 11. 269-70.

³² Smith (1870: 394 y 1006, vol. II).

Moira Buffini se olvida de las conexiones familiares y conyugales de Megara para atribuirle exclusivamente la función de guerrillera veinteañera.³³ A este efecto, le confiere una voz imperativa y violenta que se puede preciar de ser la primera en oírse en la escena de *Welcome to Thebes*; la convierte en una ideóloga de la guerra para quien todo –la política, el gobierno y la vida misma– se supedita al omnímodo poder del fusil; la retrata como una feroz combatiente que, por práctica necesidad ontológica, precisa de la continuidad de la guerra de su pueblo para poder alcanzar la satisfacción de vengarse de aquéllos que un día la violaron, la arrojaron inerte junto a los cuerpos moribundos de su madre y de su hermana y la hundieron en un estado de dolor contenido, de silencio absoluto, de menopausia forzada y de vacío existencial;³⁴ tras semejante experiencia, como no podía ser de otra manera, Megara renunció a la paz, enarboló la bandera de la venganza y reconstruyó su vida con fusil en mano. Por esta razón, por depender *existencialmente* de la guerra, bien lejos se encuentra de querer su ocaso hasta no haber perpetrado su ansiado acto de venganza. Conviene que resaltemos el adverbio *existencialmente* por ser el marcador de una clarísima diferencia entre las motivaciones bélicas de Megara y las de sus correligionarios. Para ella, como hemos indicado, la guerra se asienta en una necesidad personal de limpiar su pasado por medio de la violencia contra quienes lo ensangrentaron. En el caso de Mileto y Scud, sin embargo, la única razón que inspira sus actos bélicos es el hambre: su guerra es la de cualquier hombre –llámese Creonte, Eteocles o Polinices– que les procure comida.

Por otra parte, resulta llamativamente contradictorio que, ante el hecho común de la guerra, la población de Tebas se encuentre escindida en dos dimensiones paralelas: mientras Eurídice, sus ministras, los atenienses y, en suma, todos los estamentos del poder celebran el cese del conflicto bajo el firme convencimiento de que ya éste es cosa del pasado, los habitantes de los bosques y las regiones periféricas, entre los que se encuentran Megara y sus compañeros de armas, dan cuenta de otra realidad, una realidad donde todavía acecha la muerte, oculta bajo la tierra y en forma de minas antipersona que, según Scud, convierten a quienes las pisan en «a rain of meat» (4). Esta escisión no representa en absoluto un contraste anómalo o insólito, sino más bien un fenómeno corriente y bien arraigado en nuestras sociedades: es el fenómeno de la injusta

³³ Forma una tríada de milicianos con otros dos personajes, el sargento Mileto y el niño Scud.

³⁴ Un estado del que sólo logró escapar con la ayuda del sargento Mileto, que la integró en su milicia, la revitalizó regalándole un fusil y la impulsó a luchar por su propia causa.

distancia que existe entre los apoderados y los desposeídos, entre las alegrías palatinas y las tristezas plebeyas o –si hablamos de la Tebas contemporánea– entre los recién estrenados políticos de la posguerra y sus pobres ciudadanos todavía instalados en el conflicto.

En el caso de Megara, el apego ontológico a la guerra y la necesidad de beligerancia que la aqueja explican la variedad y veleidad de los cargos que asume: sirve a Eurídice como guardiana del cuerpo de Polinices, efectúa con sus compañeros la captura de Antígona, se encarga de llevar a la joven transgresora ante la presidenta y, tras el asesinato de su camarada Scud, se une sin razón aparente a la causa opositora de Pargea y Tideo. Con ellos, sin embargo, se finaliza su actividad militar: por azares del destino, identifica a Tideo con su violador, lo apuñala en el instante y da por saciado su deseo de venganza. Entonces, se vuelve a reunir con Mileto y ambos deciden marcharse de Tebas con la fervorosa voluntad de emigrar a Atenas a toda costa, aunque tengan que dejarse la vida en el intento. Este afán y determinación en su deseo de exiliarse activa inevitablemente una serie de transtextos que nos traen a la memoria hechos históricamente constantes y actualmente fresquísimos como lo son las diásporas de la pobreza, los desplazamientos de refugiados de guerra, las migraciones masivas en patera o las irrupciones de subsaharianos que, al igual que Megara y Mileto, no albergan ninguna otra ilusión más que llegar a su anhelado destino a cualquier precio, a costa de sus propias vidas y sin que importen ni la altura ni la malignidad de ninguna valla ni de ninguna concertina.

A no dudarlo, el aspecto más significativo del nuevo personaje de Megara es el hecho de que en su resignificación no sólo se prescinde de la presencia de su marido Heracles, sino que, dada su bélica caracterización, la joven parece suplantarle exitosamente en el ejercicio de la guerra, en la exhibición de fuerza y coraje y en la defensa valerosa de su propia causa.

7. PARGEA: *I'M DEBRIS, I AM WASTE, I'M DERELICTION*

La figura que aquí nos ocupa es el resultado de una adaptación no sólo semántica, sino también onomástica: *Pargea* parece derivar del nombre de Argea y de la primera inicial de Polinices en una fusión que se respalda en el hecho de que ambos personajes, según Apolodoro e Higino,³⁵ fueron unidos en matrimonio por Adrastro, rey de Argos y padre de Argea, después de percatarse de

³⁵ Smith (1870: 21 y 279, vol. I).

que Polinices era el hombre que debía desposar a su hija por ser portador de un escudo con la estampa pintada de un león.³⁶

En la refiguración de Buffini, Pargea desplaza a su marido y a su padre de la posición central que ocuparon en las fábulas clásicas, abandona su condición de mero obsequio matrimonial y se yergue con el vigor propio de un político, con la astucia de un estratega y con la seducción de un manipulador. Tras la muerte de su esposo, se convierte en la líder de la oposición contra Eurídice y se alía con su cuñado Tideo, un atleta endiosado, un temido criminal³⁷ y un auténtico subordinado cuya única función es, pese a su confesa misoginia,³⁸ seguir las órdenes de su aliada. De hecho, es Pargea quien maquina todas las operaciones de la oposición. Suyos son todos los planes de renunciar temporalmente a la violencia, de buscar respaldo político en el pueblo, de malquistar a Teseo con Eurídice, de derrocar el nuevo gobierno con el apoyo ateniense y de reanudar la lucha armada tras el fracaso de las anteriores tentativas. Todo movimiento opositor, en definitiva, lleva su nombre y sello. Tideo es consciente de ello y lo reconoce con cierto complejo de inferioridad al preguntarle: «Why do you always have the fucking plan?» (91). Como buena manipuladora que es, Pargea desestima su pregunta por inoportuna y lo apremia para que se vaya a hablar con Teseo. Tideo obedece de inmediato –y lo seguirá haciendo hasta el día en que muere a manos de Megara–.

A diferencia de su cuñado, paradigma de la brutalidad, y a pesar de los fracasos sucesivos de sus planes ideológicos, contrarios a la democracia y orientados a la instauración de un régimen dictatorial, Pargea no ejerce un antagonismo inane, torpe y minúsculo. En sagacidad, liderazgo y convicción se encuentra a la altura de sus contrincantes políticos. Nada tiene que envidiar al protagonismo de una Eurídice o a la inteligencia de una Aglaya. No se ve de ningún modo empequeñecida o retraída por la preeminencia de otros personajes ni por la relativa escasez de sus intervenciones. Su presencia en la obra de Buffini es sólida, tenaz y hartamente imponente.

³⁶ *Ibid.*, p. 21: Polinices, exiliado de Tebas, y Tideo, desterrado de Calidón, se encontraron cerca del palacio de Adraastro y entraron en conflicto. El rey argivo intervino, separó a ambos combatientes y reconoció en ellos a los hombres que se convertirían en los maridos de sus hijas Deipile y Argea por llevar cada uno un escudo con la estampa de los animales que, según un oráculo, desposarían a ambas doncellas: un jabalí (Tideo) y un león (Polinices).

³⁷ Asesinó a inocentes (el hijo de Policlecto), violó a numerosas mujeres (entre ellas, Megara e Ismene) y perpetró tantos crímenes de guerra, que el gobierno de Eurídice tuvo que abrir una investigación en su contra.

³⁸ Tideo piensa que las mujeres son absolutamente incapaces de gobernar, que el poder «is lost in women's hands» (36) y que, por tanto, es más que legítimo levantar una «Revolt against this government of women» (37).

8. TALTIBIA: *A FACELESS NAMELESS MINION*

Dos son las razones que justifican la inclusión del personaje de Taltibia en nuestro modesto diccionario: por constituir, curiosamente, la feminización de una figura mítica originalmente masculina y por ser la única mujer del bando ateniense. Inferimos lo primero del hecho de que su nombre, ausente en los libros de mitología consultados,³⁹ no puede sino derivar por moción genérica de Taltibio, heraldo del rey Agamenón en la Guerra de Troya y héroe divino venerado en las ciudades de Esparta y Argos.⁴⁰ Lo segundo, por otro lado, debe su certeza a la exclusión del personaje de Icaia, cuya presencia se reduce únicamente a dos intervenciones de un sólo renglón de extensión.

Al igual que su homólogo masculino, Taltibia desempeña la labor de heraldo. Como miembro del cuerpo diplomático de Atenas, se encarga de informar a Teseo de todas las operaciones realizadas en Tebas, de preparar su recibimiento, de acompañarlo a lo largo de toda su estancia y de explicarle los problemas, desafíos y cambios que viven los tebanos.⁴¹ Su cometido no es otro que servir a su presidente como mensajera, mediadora y guía en Tebas.

Ahora bien, más allá de sus funciones en la trama dramática, Taltibia sobresale notablemente por una contradicción y una consecuente antítesis: a pesar de provenir de la libre y democrática Atenas, toda ella es adulación, sumisión y obsequiosidad hacia un Teseo indiferente,⁴² tanto es así que, en respuesta a su petición de saber lo que el futuro le deparará, el adivino Tiresias asegura verla desposeída de todo porvenir por ser una «faceless nameless minion» (23). De esta caracterización deriva, además, una inesperada antítesis entre la díscola valentía de las mujeres tebanas que presentamos en los previos acápites y el paradójico servilismo de una ciudadana como Taltibia, nacida en la cuna de la libertad, pero postrada ante la autoridad de su presidente.

9. OTRAS FIGURAS

A fin de completar nuestro catálogo mitológico, consignaremos los nombres del resto de personajes femeninos que, si bien ejercen una influencia exigua

³⁹ Smith (1870), Grimal (2008) y Martín (2008).

⁴⁰ Smith (1870: 973, vol. III).

⁴¹ Hace especial hincapié en asuntos tales como: la devastación dejada por la guerra, la mendicidad, la continuidad del canibalismo y la esperanza que parece representar Eurídice para su pueblo.

⁴² Ante los esmerados esfuerzos que hace Taltibia por complacerlo, Teseo muestra tal impasibilidad que ni siquiera es capaz de recordar el nombre de su obsequiosa servidora.

en la obra de Buffini, figuran en su elenco y, por ende, merecen al menos una pequeña mención. Son siete en total: Talía, Eufrosine, Eunomia, Bía, Helia, Eris y Harmonía. Las dos primeras, como señalamos en el primer capítulo, forman con Aglaya la tríada de las Gracias, se encargan respectivamente de la justicia y de la economía del nuevo gobierno de Tebas y, a diferencia de su aguerrida hermana, defienden sin miramientos las decisiones de Eurídice. Eunomia, antigua diosa de las leyes, actúa como ayudante de la ministra Talía. Bía, personificación de la energía y la fuerza de la naturaleza, se ocupa del ministerio de comercio e industria. Helia, versión femenina del dios Helios, tiene a su cargo la cartera de agricultura. Eris, antigua deidad de la discordia, asume la capitanía del cuerpo policial de Tebas. Harmonía, por último, deja de ser la diosa de la concordia y se convierte en el lazarillo de Tiresias. Todas ellas, con sus mayores o menores presencias, completan una propuesta de reformulación mitológica que puede jactarse de ser dominada y liderada por una variada polifonía de voces femeninas.

10. CONCLUSIONES

En su reescritura ginecomitológica, Moira Buffini puebla la ciudad de Tebas de personajes femeninos sagaces, pragmáticos, idealistas, intrépidos, hegelianos, pasionales, vengativos, trágicos, beligerantes, dominantes y, sobre todo, pletóricos de complejidad. Aglaya renuncia a su clásica belleza para dedicarse plenamente a la política. Antígona persiste en su lucha por el derecho privado, ciñe su causa a la defensa del amor y deber familiar, manifiesta atracción por Hemón y, en lugar de entregarse a la muerte, la abraza en vida. Eurídice asciende al pedestal de los héroes trágicos. Ismene se enciende políticamente, pero se apaga por el daño sufrido en la guerra. Megara deviene hercúlea y vindicativa. Pargea se convierte en el cerebro conspiratorio contra el gobierno de Eurídice. Sólo Taltibia, la representante de la libre ciudad de Atenas, encarna la excepción: su libertad y valentía, paradójicamente, se encogen delante de las mujeres tebanas, poseedoras de una mayúscula fuerza trágica y de una tremenda riqueza semántica.

Ahora bien, más allá de los procedimientos y efectos de resemantización que emplea Buffini en su texto dramático y que hemos intentado desvelar e interpretar en estas páginas, nos parece conveniente abrir espacio en nuestra reflexión a otros aspectos del quehacer teatral –*Welcome to Thebes*, cabe recordar, es una pieza dramática– que trascienden los límites del texto impreso y nos adentran en la escena, en la compañía productora, en la sala de representación y en el lugar mismo de enunciación del autor. Entre estos aspectos, hay dos que, aunque ya los esbozamos en la introducción, merecen mayor

atención: por un lado, el hecho de que nuestra obra emane de la pluma de una joven dramaturga que se propone dramatizar, desde la metrópolis (Gran Bretaña), la situación de un país africano actual (Liberia); y por otro, el hecho de que el estreno de la pieza haya tenido lugar en el Teatro Nacional de Londres, un espacio especialmente interesado en la adaptación de los clásicos grecolatinos (sobre todo, a partir de los años 80) y en la dramaturgia experimental de alto valor comercial.⁴³ A la luz de estos dos hechos, son muchas las preguntas que nos embargan: ¿Cómo se autoriza la autora británica para abordar y apropiarse teatralmente la historia de una nación alejada de su experiencia vital? ¿Qué legítima dicha apropiación? ¿Cómo se materializa en la sala Olivier del Teatro Nacional? ¿Cómo se traslada visualmente el continente africano al escenario londinense? ¿Cómo se nos presenta el heroico personaje de Eurídice o el de la hercúlea Megara? Nuestra intención será dar respuesta a todos estos interrogantes en futuras investigaciones.

11. BIBLIOGRAFÍA

- Bagnall, Nigel (2006). *The Peloponnesian War: Athens, Sparta, and the Struggle for Greece*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Bañuls-Oller, José Vicente y Patricia Crespo-Alcalá (2008). *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Levante Editori – Bari.
- Belardinelli, Antonia Maria y Giovanni Greco (2010). *Antigone e le Antigoni: Storia forme fortuna di un mito*. Italia: Mondadori Education.
- Billington, Michael (2010). 'Welcome to Thebes', *The Guardian*, <<http://www.theguardian.com/stage/2010/jun/23/welcome-to-thebes-live-review>> (29/04/2014).
- Buffini, Moira (2010). *Welcome to Thebes*. Londres: Faber & Faber.
- Chancer, Lynn S. (1998). *Reconcilable Differences: Confronting Beauty, Pornography, and the Future of Feminism*. University of California Press.
- Duroux, Rose y Urdician, Stéphanie (2010). *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. París: Pu Blaise Pascal.
- Eurípides (2009). *Fenicias. Suplicantes. Heraclidas*. Aurelio Pérez Jiménez (intro., trad. y notas). Madrid: Alianza Editorial.
- Eurípides (2002). *Alcestris. Medea. Hipólito*. Aurelio Pérez Jiménez (intro., trad. y notas). Madrid: Alianza Editorial.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

⁴³ Monrós (2012: 7).

- Grimal, Pierre (2008). *Diccionario de mitología griega y romana*. Francisco Payarols (trad.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Jebb, Richard C. (1990). *Antigone*. Perseus Digital Library. <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=soph.+ant.+1>> (01/05/2014).
- Hardwick, Lorna (2003). *Reception Studies*. Reino Unido: Oxford University Press.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Alfredo Brotóns Muñoz (trad.). Madrid: Ediciones Akal.
- Hollows, Joanne (2003). *Feminism, Femininity, and Popular Culture*. Manchester University Press.
- Homero (2006). *Odisea*. José Luis Calvo (ed., trad. y notas). Madrid: Cátedra.
- Homero (2007). *Iliada*. Antonio López Eire (ed., trad. y notas). Madrid: Cátedra.
- Honwana, Alcinda (2007). *Child Soldiers in Africa*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Nueva York: Methuen.
- Lesky, Albin (1973). *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.
- Martín, René (2002). *Diccionario de mitología griega y romana*. Madrid: Espasa Libros.
- Montani, Pietro (2001). *Antigone e la filosofia: Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Bultmann*. Roma: Donzelli Editore.
- Monrós-Gaspar, Laura (2012). 'Mujer, guerra y tragedia en la escena británica contemporánea', en Francesco De Martino & Carmen Morenilla (eds.), *El logos femenino en el teatro*. Levante editori - Bari.
- Morais, Carlos (2001). *Máscaras portuguesas de Antígona*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Morenilla-Talens, Carmen (2013). 'Morir por la espada, Helena vv. 298-302', en *Novus Tellus, Anuario del Centro de Estudios Clásicos*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México: México D.F.
- Nardo, Don (1999). *Readings on Antigone*. California: Greenhaven Press.
- Smith, William (1870). *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. Vols. I, II y III. Boston: Little Brown and Company.
- Söderbäck, Fanny (2010). *Feminist Readings of Antigone*. State University of New York Press.
- Sófocles (1998). *Áyax, Las traquinias, Antígona, Edipo Rey*. José M. Lucas de Dios (intro., trad. y notas). Madrid: Alianza Editorial.
- Sófocles (2006). *Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*. Antonio Guzmán Guerra (intro., trad. y notas). Madrid: Alianza Editorail.

- Spencer, Charles (2010). 'Welcome to Thebes, National Theatre, review', *The Telegraph*, <<http://www.telegraph.co.uk/journalists/charles-spencer/7850298/Welcome-to-Thebes-National-Theatre-review.html>> (29/04/2014).
- Steiner, George (1986). *Antigones. The Antigone myth in Western literature, art and thought*. Nueva York: Oxford University Press.
- Pabón S. De Urbina, José M. (2007). *Diccionario Manual Griego Clásico – Español*. España: Vox.
- Pianacci, Rómulo E. (2008). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. California: GESTOS.
- Picklesimer, María Luisa (2000). 'Ismene, una figura incomprendida', en *Florilib* 11, pp. 215-225.
- Powell, Anton (2001). *Athens and Sparta: Constructing Greek Political and Social History from 478 BC*. London: Routledge.
- Taylor, Paul (2010). 'Welcome to Thebes, National Theatre, London', *The Independent*, <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/welcome-to-thebes-national-theatre-london-2008687.html>> (29/04/2014).
- Todd, Stephen (1996). *Athens and Sparta*. Bristol Classical Press.
- Wrong, Michela. (2010). 'No angels no demons'. Programa de mano. *National Theatre*. London.
- Wilmer, S. E. y Zukauskaitė, Audrone (2010). *Interrogating Antigone in Post-modern Philosophy and Criticism*. Reino Unido: Oxford University Press.