

esta Asia, habiendo abarcado en  
me precipito veloz en mi dulce trabajo  
placentera fatiga en honor de Bromio, celebrando  
con el evohé al dios de las bacanales” (Eurípides,  
Bacantes 65-8). Las primeras marcas las trae  
el coro: el nomadismo y la iniciación histérica.  
Dioniso viene de Asia, escoltado por un thíasos de  
mujeres asiáticas, conocedoras de la iniciación y  
que no habrán de intervenir en el desenlace final,  
sellado por el filicidio. Dioniso es el dios vagabundo  
por excelencia, nomáde y cosmopolita, de difícil  
clasificación territorial. Tal como sostiene Marcel  
Detienne, toda la Hélade es su patria y en ningún  
lugar se lo encuentra definitivamente (Detienne  
1986). El autor insiste a lo largo de toda la obra  
en la condición itinerante de Dioniso, a quien  
lo caracteriza un marcado vagabundeo y un

I|U

# MITO E DRAMA TEATRO CLÁSSICO NO SEU TEMPO E NO NOSSO

MARIA DE FÁTIMA SILVA  
SUSANA MARQUES PEREIRA  
RUI TAVARES DE FARIA  
(ORGS.)

cosmopolitismo notable. Su itinerante epifanía lo  
trae desde tierras no griegas. Un dios que aparece en  
tierras griegas acompañado por mujeres asiáticas  
habla de su contacto con aquello Otro que lo  
territorializa en un tópos particular y que lo ha  
hecho una de las figuras

SÉRIE MITO E (RE)ESCRITA



MITO E DRAMA  
TEATRO CLÁSSICO  
NO SEU TEMPO E NO NOSSO

---

MARIA DE FÁTIMA SILVA  
SUSANA MARQUES PEREIRA  
RUI TAVARES DE FARIA  
(ORGS.)

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

TÍTULO • MITO E DRAMA. TEATRO CLÁSSICO NO SEU TEMPO E NO NOSSO  
ORGANIZAÇÃO • MARIA DE FÁTIMA SILVA, SUSANA MARQUES PEREIRA, RUI TAVARES DE FARIA  
TITLE • MYTH AND DRAMA: CLASSICAL THEATRE IN ITS TIME AND IN OURS  
ORGANIZATION • MARIA DE FÁTIMA SILVA, SUSANA MARQUES PEREIRA, RUI TAVARES DE FARIA

SÉRIE MITO E (RE)ESCRITA

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA: Maria do Céu Fialho

CONSELHO EDITORIAL

José Ribeiro Ferreira  
Maria de Fátima Silva

Francisco de Oliveira  
Nair Castro Soares

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra  
URL: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)  
E-mail: [imprensauc@ci.uc.pt](mailto:imprensauc@ci.uc.pt)  
Vendas online:  
<http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEPÇÃO GRÁFICA & PAGINAÇÃO

Carlos Costa

PRÉ-IMPRESSÃO

Jorge Neves

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Tipografia Lousanense

ISBN

978-989-26-2492-1

ISBN DIGITAL

978-989-26-2493-8

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-2493-8>

1ª EDIÇÃO: IUC/CECH • 2023

© SETEMBRO 2023.

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

CLASSICA DIGITALIA VNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS (<http://classicadigitalia.uc.pt>)

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

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

MITO E DRAMA  
TEATRO CLÁSSICO  
NO SEU TEMPO E NO NOSSO

---

MARIA DE FÁTIMA SILVA  
SUSANA MARQUES PEREIRA  
RUI TAVARES DE FARIA  
(ORGS.)

- Azcue, V. (ed.) (2021), *Teatro y memoria: cinco piezas del exilio republicano*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Aznar Soler, M. (ed.) (1999), *El exilio teatral republicano de 1939*. Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees/GEXEL.
- Aznar Soler, M. (2009a), “El estreno de *Antígona entre muros*, de José Martín Elizondo”, in Beti Saéz, I., Gil Fombellida, M. K. (coords.), *Exilio y artes escénicas*. San Sebastian, Editorial Saturrarán: 607-636.
- Aznar Soler, M. (2009b), “José Martín Elizondo en Toulouse. La creación del grupo ‘Amigos del Teatro Español’”, *Primer Acto* 329: 150-5.
- Aznar Soler, M. (2010), *Los Amigos del Teatro Español de Toulouse*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Aznar Soler, M., López García, J. R. (eds.) (2011), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Bañuls Oller, J. V., Crespo Alcalá, P. (2008), *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.
- Bosch Mateu, M. (2010), “El mito de Antígona en el teatro español exiliado”, *Acotaciones* 24: 83-104.
- Gil Fombellida, M. K. (2009), “Martín Elizondo: tras la esencia del teatro”, in Elizondo, J. M., *Teatro Combatiente*. San Sebastián, Editorial Saturrarán: 95-156.
- Martín Elizondo, J. [1970], *Pour la Grèce*. Toulouse (cópia digitalizada, gentilmente cedida por M. Poujol).
- Martín Elizondo, J. (1988), *Antígona entre muros*. Madrid: SGAE.
- Martín Elizondo, J. (1988), “Forma e espíritu de Antígona”, in Monleón, J. (dir.), *Tragedia Griega y democracia* (Colección del Centro de Documentación del Festival de Mérida). Mérida, Editora Regional de Extremadura: 58.
- Martín Elizondo, J. (1988), “*Antígona entre muros* y mi teatro”, in Monleón, J. (dir.), *Tragedia Griega y democracia* (Colección del Centro de Documentación del Festival de Mérida). Mérida, Editora Regional de Extremadura: 152-8.
- Martín Elizondo, J. (2007a), *Oraciones para un teatro*, in Martín Elizondo, J., *Cómicos sin tierra* (edición de Madeleine Poujol). A Coruña, Edición do Castro: 25-76.
- Martín Elizondo, J. (2007b), *Cómicos sin tierra* (edición de Madeleine Poujol). A Coruña: Edición do Castro.
- Martín Elizondo, J. (2009), *Teatro Combatiente* (edición e introducción de M. K. Gil Fombellida & Madeleine Poujol). San Sebastián: Editorial Saturrarán.
- Martín Elizondo, J. (2021), “*Por Grecia*” (Traducción de Madeleine Poujol), in Azcue, V. (ed.), *Teatro y memoria: cinco piezas del exilio republicano*. Madrid, Editorial Fundamentos: 145–88.

- Morais, C. (2015), “Antígona entre muros, contra os muros de silêncio: mito e história na recriação metateatral de José Martín Elizondo”, in Pociña, A., López, A., Morais, C., Silva, M. F. (coords.), *Antígona: a eterna sedução da filha de Édipo*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra: 241-53.
- Morais, C. (2022), “Antígona, um mito de exílio no teatro português e espanhol do século XX”, in Lourenço, F., Marques, S. (coord.), *Miscelânea de estudos em honra de Maria de Fátima Sousa e Silva* (vol. II). Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra: 341-67.
- Pociña, A., López, A., Morais, C., Silva, M. F. (coord.) (2015), *Antígona. A eterna sedução da filha de Édipo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Poujol, M. (1999), “José Martín Elizondo: de una memoria defendida a un «teatro sin fronteras»”, in Aznar Soler, M. (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*. Sant Cugat del Vallès, Associació d’Idees/GEXEL: 331-47.
- Poujol, M. (2009a), “José Martín Elizondo. Una intensa vida de teatro”, *Primer Acto* 329: 156-68.
- Poujol, M. (2009b), “Análisis de *Tótem Rojo*: claves para una lectura teatralizada”, in Beti Sáez, I., Gil Fombelida, M. K. (coord.), *Exilio y Artes escénicas*. San Sebastián, Editorial Saturrarán: 637-53.
- Ragué-Arias, M. J. (1992), *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- Ragué-Arias, M. J. (2011), “Mito y teatro en José Martín Elizondo”, in Aznar Soler, M., López García, J. R. (eds.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla, Editorial Renacimiento: 362-9.
- Ruiz, M. (1988), “Una Antígona entre muros”, in Monleón, J. (dir.), *Tragedia Griega y democracia* (Colección del Centro de Documentación del Festival de Mérida). Mérida, Editora Regional de Extremadura: 59.
- Vilches de Frutos, M. F. (2006), “Mitos y exilios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo”, *Hispanística XX*, 24: 71-93.

*Edipo intervenido: intertextualidad  
y lenguajes múltiples*

*Intervened oedipus: intertextuality  
and multiple languages*

Silvina Díaz  
Universidad de Buenos Aires/ CONICET  
silvinadiazorban@yahoo.com.ar  
ORCID: 0000-0002-5725-1252



(Página deixada propositadamente em branco)

**RESUMEN:** Pretendemos aludir a versiones de *Edipo Rey* de Sófocles que, en el teatro argentino de los últimos años, apelan a la pluralidad y la diversidad como criterios de escritura. En ellas, el mito clásico aparece como una trama en la que se tejen otros textos -literarios, culturales, políticos, sociales.

La confluencia de diversos lenguajes artísticos produce un relato expansivo que se despliega a través de distintos medios y soportes, y se constituye en el elemento que más contribuye a la resignificación del mito y sus lecturas. En ocasiones, la mixtura de códigos artísticos forma parte de un trabajo de experimentación, que abre el texto a nuevos y múltiples sentidos mientras que, en otros casos, se encuentra al servicio de subrayar los valores de la tragedia y sus resonancias en la actualidad.

**Palabras clave:** Mito, Edipo, Reescrituras, Intertextualidad, Intermedialidad.

**ABSTRACT:** We intend to allude to versions of *Oedipus the King* by Sophocles that, in the Argentine theater of recent years, appeal to plurality and diversity as writing criteria. In them, the classical myth appears as a plot in which other texts are woven-literary, cultural, political, social. The confluence of diverse artistic languages produces an expansive story that unfolds through multiple media and supports, and constitutes the element that most contributes to the resignification of myth and its readings. Sometimes, the mixture of artistic codes is part of a work of experimentation, which opens the text to new and multiple meanings while, in other cases, it is at the service of underlining the values of tragedy and its resonances today.

**Keywords:** Myth, Oedipus, Rewritings, Intertextuality, Intermediality.

## 1. Introducción

Aunque no se conoce la fecha exacta de la escritura de *Edipo Rey*, de Sófocles, se la sitúa aproximadamente en 430 a.C. en tanto se presume, por cuestiones de estilo, que fue posterior a *Antígona* y que antecede a *Electra* (Scodel 2014: 233),<sup>1</sup> mientras que la primera representación tiene lugar en 429 a.C.

Es mencionada por Aristóteles en su *Poética* 1453b 4-7 como ejemplo de la estructura más adecuada de una tragedia y como modelo de la forma más refinada de reconocimiento, la que se da junto con la peripecia, en tanto cambio de un estado de cosas a su opuesto de acuerdo a lo que es

---

<sup>1</sup> La autora menciona además otros criterios posibles para la datación de la tragedia sofoclea: por un lado, la semejanza general de la obra con la atmósfera característica de la Atenas de Pericles y, por el otro, el asunto de la epidemia con la que comienza la obra, asociada con la epidemia producida en Atenas en 430 a. C. con recurrencias en 429 a.C y en el invierno de 427-426 a.C. (Scodel 2016: 233-4).

probable o necesario<sup>2</sup> (2006: 12). El Estagirita describe además a Edipo como paradigma de un personaje de clase intermedia, que goza de gran reputación y prosperidad, que no se caracteriza por su virtuosismo, y cuya desdicha se abate sobre él no por su maldad sino por algún error de juicio:

Es posible que la acción se desarrolle según el modo de los antiguos trágicos que hacían a sus personajes conscientes y conocedores de las cosas, como hizo Eurípides con la Medea que asesina a sus propios hijos. Es posible también que los mismos personajes obren sin saber que están haciendo algo terrible y después reconozcan el vínculo de parentesco o amistad, como en Edipo de Sófocles (16).

En otro orden de cosas, el drama se plantea como una investigación, como afirma Ruth Scodel (2014), y se desarrolla a partir de una serie de interrogantes, cada uno de los cuales suscita una nueva pregunta. En esto consiste precisamente el aspecto novedoso para el espectador ya que, como sabemos, todos conocían el mito, aunque no cómo se desarrollarían los acontecimientos en cada versión.

El lector-espectador se sitúa en el punto de vista de Edipo, en la perspectiva que guía la trama, y lo acompaña en su experiencia, pero lo hace desde una situación privilegiada en tanto posee un saber mayor que el del personaje. Se siente próximo al protagonista y a la vez se distancia de él porque conoce sus errores y su fragilidad. Contrapone constantemente, por lo tanto, esos dos puntos de vista, alternando la percepción de Edipo con su propio juicio. Y en eso radica el mecanismo del suspenso, fomentado por la duda acerca de la manera en que el héroe tendrá acceso a la verdad. La adopción del punto de vista del relato favorece además la identificación y la compasión que describe Aristóteles en la *Poética*. La primera se produce porque el receptor comparte con el héroe su necesidad de saber y su temor y porque comprende el hecho de que todos podemos ser víctimas de malentendidos y de errores involuntarios. Aunque es innegable también que Edipo se gana por sí mismo la simpatía del espectador cuando enfrenta y asume el pedido de su pueblo.

La estructura de la investigación requiere asimismo de una serie de coincidencias y de mentiras: si Pólibo y Mérope hubieran dicho la verdad acerca

---

<sup>2</sup> “En el *Edipo*, por ejemplo, el que viene al encuentro de éste con propósito de congratularlo y liberarlo de temor respecto a la madre, cuando le revela su identidad, consigue lo contrario” (Aristóteles, *Poética* 1452<sup>a</sup>23-7).

del origen de Edipo, la tragedia no hubiera tenido lugar. Resulta imprescindible, por otro lado, la presentación de una serie de testimonios: el primero de ellos, involuntario, es el relato de Yocasta sobre el episodio del oráculo y la decisión de Layo de abandonar a su hijo. Otro testimonio es el de Edipo mismo, cuando se refiere a su sospecha de ser adoptado y al accidente en el camino en que mató a un forastero. Finalmente, el pastor revela que Edipo era hijo de los reyes. La trama reúne otros elementos vinculados con la idea de la pesquisa: la intervención de la fortuna y el enfrentamiento entre adversarios, como aquel que se produce entre Creonte y Edipo en torno a la necesidad de apelar a la capacidad predictiva de Tiresias, y al verdadero sentido de las palabras del oráculo:

Las palabras no tenían un significado único y gracias a ello proliferaban las interpretaciones diversas y privadas, impidiendo la conformación de una narración oficial de la historia capaz de legitimizarse como el único relato verdadero de lo ocurrido en el pasado y correlativamente como la justificación, universalmente aceptada, del origen y la legitimidad del poder político presente. (Rinesi 2003: 79)

## 2. Reescrituras y deconstrucción

El Periférico de Objetos, creado y dirigido por Daniel Veronese, formó parte del denominado *underground* que surge en Buenos Aires en la primavera democrática de la década del ochenta. Se trató de un movimiento heterogéneo de teatristas que permanecían al margen de los espacios legitimados del teatro oficial y comercial y montaban sus espectáculos en espacios al aire libre o en ámbitos no habituales para el teatro. A pesar de la no unidad de discurso, los diversos artistas y grupos tenían ciertas características en común: la revalorización del cuerpo del intérprete y de la actuación, no supeditada a un texto previo, la concepción lúdica del arte y la producción de espectáculos cuestionadores de los cánones y las convenciones establecidas.

*Zoedipus*,<sup>3</sup> de Veronese, protagonizada por el Periférico de Objetos, con dirección de Ana Alvarado, Emilio García Wehbi y Daniel Veronese,

---

<sup>3</sup> *Zoedipus*. Ficha técnica: Texto: Daniel Veronese. Actuación: Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Román Lamas, Alejandro Tantanian. Vestuario: Rosana Barcena. Iluminación: Alejandro Le Roux. Sonido: Claudio Korembli. Asistencia de dirección: Magdalena

se estrena en Bruselas en 1998 y, en el mismo año, en el Teatro Babilonia de Buenos Aires. Las obras que conforman esta fase en la trayectoria de Veronese establecen una relación tangencial e indirecta con el contexto y reúnen principios del “teatro de la desintegración” y del “teatro de la resistencia” propios de la cultura “de intertexto posmoderno” (Pellettieri 2006: 227-42).

Si el teatro de la resistencia recontextualiza y refuncionaliza los modelos creativos y compositivos del sistema teatral anterior, el teatro de la desintegración se asume como continuidad estético-ideológica del absurdo, poética de la cual incorpora lo abstracto del lenguaje y la crisis del personaje integral. Se caracteriza por la transgresión de las categorías espacio- temporales y la multiplicación de las posibilidades de representación no realista. Todo ello redundando en la desintegración de los fundamentos filosóficos del teatro moderno: el lenguaje como vehículo de comunicación, los sentimientos solidarios, el nacionalismo, la fe en el progreso y en la existencia de una verdad absoluta.

La poética de *El Periférico* se basa en el trabajo con objetos, pero para este espectáculo contaron además con materia orgánica: una gallina, insectos, arañas y un pollo que cobra vida. Los actores y actrices alternan la interpretación de un personaje con su rol de manipuladores de muñecos y, sin dejar de intercambiar miradas, gestos y acciones, pasan a segundo plano cuando los muñecos cobran mayor importancia o cuando adquieren una dimensión simbólica. Señalan, a propósito de esto, Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2016):

Uno de los aspectos más interesantes que ofrece el teatro de muñecos es la relación del objeto con el cuerpo y la voz del actor. Ese ir y venir entre lo presente y lo ausente, lo velado y lo de-velado, la multiplicación de imágenes y la ambigüedad de los distintos significantes (cuerpo humano, objetos, muñecos articulados) aparecen como signos de otra cosa. La relación que se establece entre el actor y el muñeco, entre titiritero y objeto, entre la vida y la muerte que supone lo animado y lo inanimado se vuelve paradójal: el actor se expresa a través de un objeto distinto de él, pero el vínculo entre ambos es tan estrecho, tan indisoluble, que los límites resultan finalmente borrosos. (141-2)

---

Viggiani. Dirección: Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Daniel Veronese. Compañía: *El Periférico de Objetos*. Teatro Babilonia, 1998.

La intertextualidad y la intermedialidad se erigen como procedimientos compositivos fundamentales en la obra de *El Periférico*. Franz Kafka, Sigmund Freud, Jacques Lacan y Gilles Deleuze son algunas de las lecturas que se incorporan frecuentemente a la interpretación del mito. Y son esas interpretaciones las que operan también como intertextos en esta puesta en escena, basada justamente en la deconstrucción del mito por medio de múltiples códigos y lecturas. Se trata de una “intertextualidad posmoderna” (Pavlicic 2006: 87-113), consistente en un tipo de cita amplia a modelos compositivos, géneros o textos, que aparecen incorporados y diseminados, sin marcas que pongan al descubierto sus límites.

Entre los discursos intertextuales más evidentes en esta versión libre se encuentran textos de Heiner Müller, *La metamorfosis* de Kafka y la lectura psicoanalítica. Como sabemos, la tragedia de *Edipo Rey* sirvió a Freud para explicar algunos procedimientos analíticos. A partir de ella construyó su célebre teoría del “complejo de Edipo”, base de su concepción psicoanalítica, desarrollada por primera vez en *Tótem y Tabú* (1913). Sin embargo, como sostiene Eduardo Laso (2016) en línea con la teoría de Lacan, Edipo no trató de satisfacer un acto incestuoso, de cuya posibilidad él mismo huye luego de conocer el oráculo, sino su búsqueda obstinada de la verdad (410). El protagonista desconoce que está realizando aquello mismo que va en contra de sus propios deseos e ideales e ignora completamente su origen, su identidad y la identidad de sus padres. Su no saber es una radical ignorancia y no un saber rechazado por lo inconsciente. Por lo demás, tanto el asesinato de su padre como el incesto son consecuencia de una transgresión anterior: el orgullo, que lo lleva a desoír a los dioses, a desestimar el peso del destino y del poder divino, más allá de la voluntad humana. El coro de ancianos vincula la falta de confianza en los oráculos con la pérdida de fe en los dioses. Temen, por lo tanto, un resquebrajamiento del orden social y la consiguiente inestabilidad política.

Aportando una nueva perspectiva a este pensamiento, Martha Nussbaum (1995) entiende que la tragedia griega salvaguarda al héroe de su destino y de su error, humanizándolo, en tanto el ser “arrastrados a la ruina como resultado de acontecimientos que no está en su mano dominar” es una circunstancia que mueve a compasión y es asimismo un hecho corriente en la vida humana (53). Pero hay algo más que, según la autora, la tragedia pone de manifiesto:

[...] vemos en ella a personas buenas realizando acciones malvadas, que, en otras circunstancias, repudiarían por su carácter y sus compro-

misos morales, como consecuencia de factores de cuyo origen no son responsables [...]. Entonces podemos sentirnos tranquilos: el agente no ha *actuado* mal, ya sea porque no ha actuado en absoluto o porque (como Edipo) lo que *hizo* de forma intencionada no se identifica con lo que provocó inadvertidamente. (53)

Ahora bien, Veronese no busca ser “fiel” a un mito trágico, sino más bien generar un nuevo relato a partir de fragmentos del original. El protagonista de su obra es un “anti- Edipo” en el sentido en que lo plantean y Deleuze y Guattari (1985): más que como un personaje, como una referencia textual, como una lectura irónica de la teoría psicoanalítica. Y es también un personaje “no representacional” (Lehmann 2013), un sujeto-objeto liberado de todo trasfondo psicológico, desarticulado, desterritorializado y animalizado. El mismo tratamiento fragmentario y deconstructivo se aplica a todos los elementos de la escena, que exhibe la disociación, la tensión y la confrontación entre sonidos e imágenes, entre texto y acciones. Los muñecos y sus manipuladores representan una síntesis y una condensación de la tragedia sofoclea apelando al conocimiento del mito por parte del espectador. Las pocas palabras emitidas en escena presentan igualmente, de un modo sintético y condensado, ciertos núcleos dramáticos básicos de la tragedia. Es una voz en *off*, fría y deshumanizada, la que expresa por ejemplo:

Layo, hijo de Lábdaco, se casó con Yocasta y gobernó Tebas. El oráculo de Delfos le advirtió que cualquier hijo suyo nacido de esa unión, en lugar de prolongarlo rectamente, lo destruiría y se acostaría con su madre. Odió por esto a Yocasta. Como débil recuerdo de los antiguos pecadores suele bajar la cabeza enigmáticamente. Juez, inspector, burócrata. Duerme con el uniforme puesto, testimonio del poder al que está sometido.<sup>4</sup>

En *Zoedipus* la reinterpretación del mito clásico pone en juego lenguajes de diversas disciplinas artísticas, dispositivos técnicos y audiovisuales, que componen un verdadero “relato expansivo”. Este “relato expansivo” – noción de Carlos Scolari (2013) que retoma a su vez la idea de “narración transmedia” de Robert Pratten (2011) – se despliega a través de medios y soportes variados y es, no solamente el elemento que más contribuye a la

---

<sup>4</sup> Transcripción de un parlamento de la puesta en escena *Zoedipus*, de Daniel Veronese. Teatro Babilonia, Buenos Aires. Temporada 1998.

demistificación del héroe y a la resignificación de la tragedia sofoclea, sino que funciona también como una suerte de lente amplificadora, abriendo el texto a nuevas y múltiples significaciones.

La música, la iluminación en semi- penumbras y las proyecciones de imágenes de los personajes, de objetos e insectos, configuran un mundo hermético y denso, con una carga de violencia latente pero omnipresente, que exhibe descarnadamente lo siniestro, lo obscuro y lo reprimido. En este sentido, los medios audiovisuales redefinen al teatro como una experiencia de intensificación de la percepción, habitualmente centrada en la proximidad y la energía de los cuerpos, generando un impacto que refuerza esa dimensión física, sensorial y concreta de la escena (Artaud 2001).

Por su parte, *Edipo Rey*, traducción y adaptación de Cristina Banegas y Esteban Bieda constituye la reescritura de una reescritura, por cuanto toma como punto de partida la tragedia de Sófocles y la traducción y versión de Alberto Ure y Elisa Carnelli.<sup>5</sup> Siguiendo la concepción barthesiana, una reescritura es la escritura de una lectura, que a su vez se convierte en objeto de una nueva lectura y que no deriva únicamente de un diálogo personal con el texto, sino también de formas transindividuales: lenguas, códigos, estereotipos (Barthes 1994).

Esta adaptación aleja el mito del plano psicológico individual pero no lo desvincula de su realidad histórica. Se busca retomar el texto clásico y su estructura dramática actualizando algunos aspectos que no alteran su sentido original, superponiendo y asociando nuevas interpretaciones. Así, se pone el acento en el conflicto del patriarcado y en la apropiación del niño, presentes de algún modo en el texto, reforzando la connotación que adquiere para Latinoamérica, y especialmente para Argentina, la problemática de la apropiación de niños durante la dictadura cívico-militar. La adaptación de Ure subraya igualmente la idea del contexto socio-político como determinante del rumbo de los personajes, de sus vidas públicas y privadas.

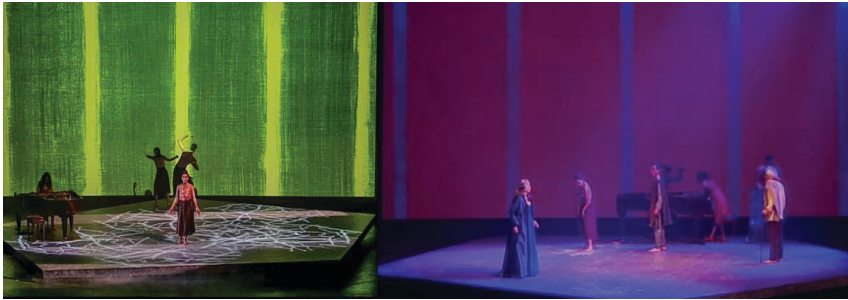
---

<sup>5</sup> *Edipo Rey* de Sófocles. Ficha técnica: Traducción y Versión Original: Elisa Carnelli, Alberto Ure. Adaptación y Dramaturgia: Cristina Banegas, Esteban Bieda. Actuación: Raquel Ameri, Guillermo Angelelli, Liza Casullo, Carlos Defeo, Lourdes Solé Dolphyn, Alberto Fernández de Rosa, Hernán Franco, Elvira Onetto, David Palo, Horacio Roca, Pablo Seijo, Daniel Spinelli, Sol Titiunik. Vestuario: Greta Ure. Escenografía: Juan José Cambre. Iluminación y video: Jorge Pastorino. Música original: Carmen Baliero. Coreografía: Jazmín Titiunik. Asistencia de dirección: Marcelo Méndez. Producción: Santiago Carranza, Leandro Fernández. Dirección: Cristina Banegas. Teatro Nacional Cervantes, 2019.



Nos interesa centrarnos en el nivel formal y poético de la puesta en escena, en sus lenguajes no verbales que, más allá de la intención de “ser fiel” al texto, reinterpretan el mito clásico. Uno de los cambios que, a nivel del lenguaje, busca acercar el texto al entorno local es la utilización del voceo y de algunos modismos. Se omite, por otro lado, el nombre de los dioses y se alude a ellos por su función: Apolo, por ejemplo, deviene el “dios de la luz”. Otras variantes tienen que ver con la presencia de dos coreutas y una Corifeo mujer, amiga y confidente de Edipo, que adquiere un rol fundamental por cuanto acentúa el juego que mencionábamos: la alternancia entre su proximidad empática y emotiva -y por lo tanto la del espectador- con el protagonista, y la distancia que establece con él al evocar sus errores.

La espacialización, a cargo de Juan José Cambre, arquitecto y artista visual, responde a un concepto minimalista plasmado en un ambiente despojado, que condensa los sentidos y los relatos. Entre los elementos que diseñan el espacio se encuentran un pórtico y una serie de columnas proyectadas en el fondo del escenario. Una plataforma pentagonal giratoria contribuye a instaurar un espacio atemporal y abstracto, mientras que el piano – ejecutado en vivo por Carmen Baliero – deviene también un componente escenográfico.



Dos momentos de la puesta en escena *Edipo Rey* de Sófocles, con dirección de Cristina Banegas. Fotografía: Mauricio Cáceres. Gentileza: Prensa Teatro Nacional Cervantes.

Esta economía de lenguajes atraviesa además otros signos de la escena: el sonido que amplifica las voces de los coreutas generando la idea de una multitud y un vestuario moderno y sencillo que mantiene simbólicamente un color particular para cada personaje, mientras el coro y la Corifeo presentan su torso desnudo.



*Edipo Rey* de Sófocles, dirección de Cristina Banegas. Fotografía: Mauricio Cáceres. Gentileza: Prensa Teatro Nacional Cervantes.



*Edipo Rey* de Sófocles, dirección de Cristina Banegas. Fotografía: Mauricio Cáceres. Gentileza: Prensa Teatro Nacional Cervantes.