

ARTÍCULO ORIGINAL

Sexo y muerte en Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca, de Manuel Lourenzo

Sex and Death in Traxicomedia do Vento de Tebas Namorado dunha Forca, of Manuel Lourenzo

Helena Maquieira

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, España.

RESUMEN

En el presente trabajo se analiza *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca*, obra de Manuel Lourenzo inspirada en tragedias clásicas, como *Edipo Rey* y *Antígona*, de Sófocles, o *Suplicantes* y *Fenicias*, de Eurípides. El mensaje de la obra gallega es una dura crítica contra la dictadura franquista. Desde el punto de vista formal, la obra entra dentro de la categoría de «lo grotesco», ofreciendo una deformación esperpéntica de personajes y situaciones.

PALABRAS CLAVE: dictadura, grotesco, mensaje político, tragedia clásica.

ABSTRACT

In this paper we review *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca*. Lourenzo's play is inspired by classical tragedies like *Oedipus* and *Antigone* of Sophocles, or *Suppliant* and *Phoenician* of Euripides. Play's message of the work is a hard critic against Franco's dictatorship. From a formal point of view, the play falls into the category of "grotesque", offering a grotesque distortion of characters and situations.

KEYWORDS: *dictatorship, grotesque, political message, classical tragedies.*

Introducción

En trabajos anteriores, en solitario (Maquieira, 2013) o con mi colega Rodríguez Blanco (Maquieira y Rodríguez Blanco, 2014), he procedido al análisis de varias obras de Manuel Lourenzo que tienen su base en el mito clásico. La revisitación del mito en el teatro gallego de los 50 –momento en que se intentaba configurar un teatro nacional y crítico– es muy significativa, lo que se enmarca en un movimiento paralelo en la literatura europea contemporánea. El objetivo es utilizar el planteamiento universal y simbólico del mito para aplicarlo a situaciones ético-religiosas, sociales o políticas en momentos en que reinaba la censura.

Por lo que hace a Manuel Lourenzo, es definido por Vilavedra (1996-1997) como un «hombre de teatro» completo, fundador de compañías comprometidas con la renovación y la consolidación del teatro gallego en las cuatro últimas décadas; actor, director, traductor y autor, facetas todas ellas en las que se ha ido adaptando a las tendencias y los lenguajes teatrales contemporáneos. En su tratamiento del material mítico se deja sentir, igualmente, esa capacidad de

adaptación a nuevas situaciones. Presenta personajes o temas de la tradición griega, a veces de forma respetuosa –como en *Fedra*–; otras –como en *Últimas faíscas de setembro*–, con una actualización «intermedia» del mito; otras, como en la obra objeto de este análisis –*Traxicomédia do vento de Tebas namorado dunha forza*–, con una actualización transgresora, como se da a entender al incorporar al título el término de *traxicomedia*.

Pero no es en esta obra la primera vez que el autor da una visión transgresora del mito. Ya en 1968, años antes de la muerte de Franco, el autor hizo crítica socio-política en *Romería ás covas do demo* –en adelante, *Romería*–, por la que desfilan los personajes del mito de Fedra e Hipólito –y otros incorporados por el dramaturgo– a manera de marionetas –*monifates*, en la terminología del propio autor (Lourenzo, 1975)– próximas al esperpento.

Naturalmente, según afirma Fernández Delgado (1986) hablando precisamente de *Traxicomédia do vento de Tebas namorado dunha forza* –en adelante, *O vento de Tebas*–, cuanto más crítica es la obra de llegada mayores transformaciones presenta sobre las de partida: «Y sin duda las más originales son aquellas que, como la citada, han llegado a transformar el viejo drama en una farsa cuyo componente paródico y festivo pone en juego el más hondo sentido galaico de la sorna» (Pensado, 1999). En las próximas páginas intentaré exponer las transformaciones que se producen en la obra que nos ocupa.

Consideraciones iniciales sobre *O vento de Tebas*

Definición del género literario

Según García-Pascual (2012), *O vento de Tebas* se inserta en la tradición del carnaval gallego; presenta elementos de lo grotesco, formato considerado por la autora no como un género, pero sí como una forma contracultural subversiva de los códigos establecidos. En un trabajo previo, la autora indicaba la importancia de las piezas grotescas en la segunda mitad del siglo XX (García-Pascual, 2006) como formas contraculturales de gran fuerza subversiva. En sus palabras:

[La forma literaria de lo grotesco] además de una temática bien escogida, ha de desarrollarse en un contexto afín, con un procedimiento estructural efectivo y un estilo propio. En su escenario, tanto en espacios claustrofóbicos como en plazas públicas, conviven los opuestos —viejos y niños, vivos y fantasmas, hombres y máquinas, víctimas y verdugos, animales y muñecos, lo repugnante y lo sabroso— y se aplican técnicas propias de la escena breve circense o del intermedio onírico. (García-Pascual, 2006, p. 22)

La pertenencia de *O vento de Tebas* al género de lo grotesco supone simplemente la culminación de un proceso que inicia Lourenzo a finales de los 60 con *Romería*. De esta manera, el autor gallego utiliza dos formas para maquillar su mensaje crítico, amoldándose a una visión progresivamente más desencantada y pesimista del mundo:¹ por un lado, el mismo hecho de servirse del mito, que por su carácter universalista permite esta función crítica; por otro, el uso de lo grotesco, tal y como acaba de ser definido. El gran paso de Lourenzo es unir ambos recursos creando «lo grotesco del mito», algo que hace de forma más modesta en *Romería*, pero que perfecciona definitivamente en *O vento de Tebas*.

Fuentes clásicas en *O vento de Tebas*. Distorsión de personajes y acción

Desde el título, el autor define la obra como una tragicomedia, en la que se combinan momentos de gran altura trágica con escenas burlescas. En ella, el dramaturgo da un paso más en la distorsión del mito respecto a obras anteriores.

Fernández Delgado (1986) sostenía que en *O vento de Tebas* los personajes, y en menor medida la trama, seguían la *Antígona* de Sófocles, pero tomando el mito desde el enfrentamiento entre Etéocles y Polinices y la lucha por la sucesión del trono de Edipo. El mismo autor indica más adelante que la acción de *O vento de Tebas* trasciende el marco de la *Antígona* incluyendo referencias y personajes que recogen otras obras de Sófocles, como *Edipo Rey*, o de Esquilo, como *Siete contra Tebas*. Pero no solo es así: también hay ecos de *Edipo en Colono*, del gran trágico clásico, o de *Fenicias* y *Suplicantes*, de Eurípides.

En todo caso, como el filólogo sigue diciendo respecto a los personajes, los del mito «se entremezclan con otros personajes de corte no sólo popular sino marginal para ofrecer una visión distorsionada de aquéllos y del mito de Edipo en general, que es el que en definitiva sirve de fondo» (Fernández Delgado, 1986, p. 83). Se está refiriendo fundamentalmente a Tiruleque, Maripepa o Dorian, que representan el oportunismo, el chaqueteo, las más bajas pasiones del ser humano. Pero no es solo eso; son los propios personajes del mito –salvo tal vez Antígona, Ismene y Polinices– los que se distorsionan en un grado más o menos grave: menos grave en el caso de Eteocles, cuyo rasgo de ambición ya se observa en el mito clásico; más en el caso de Tiresias, que del adivino del *Edipo Rey*, defensor de su inocencia (vv. 408 y ss.), se convierte en un charlatán travestido, trasunto de Carmen Polo de Franco, que deja su papel de adivino a la Sibila y acabará negándose a formular ningún augurio (Lourenzo, 1981). La distorsión es máxima en el caso de Creonte, que de defensor de su inocencia en *Edipo Rey* (vv. 514 y ss.) y de gobernante obcecado en *Antígona*, que reconoce al final su error (vv. 1108 y ss.), pasa a tirano sin escrúpulos en la obra del gallego, trasunto del dictador Franco. En el caso de Creonte, otras obras clásicas ya habían dado un salto importante en la caracterización más negativa del personaje (*Edipo en Colono*, vv. 728-762; *Fenicias*, vv. 1590 y ss.).

Unos y otros entran en el catálogo bajo el título deformado de *Tragoecomícis personae*. Junto a ellos, personajes que representan al pueblo –o Taberneiro, Homes, Mulleres, Soldados, Operários, Policías, Goldrachas...–, que, por un lado, recogen el papel del coro antiguo y, por otro, conectan con la situación en que los actualiza Lourenzo, abriendo diferentes corrientes de opinión sobre la política del momento.

En cuanto a la trama, la acción mítica y su secuencia temporal –muerte de Edipo, lucha fratricida, rebelión de Antígona, destrucción de Creonte– se complica con un segundo hilo argumental que integra a los dos grandes grupos de personajes: los del mito, más o menos distorsionados, y los creados en pro de lo grotesco. El problema que se plantea en este lado de la historia es el asesinato que la prostituta Maripepa ha cometido en la persona de su amante, un capitán de la guardia de Creonte, un *mando meio*, que dirigía una conspiración contra el tirano con el fin de restaurar la monarquía tras la muerte de Edipo.² Para evitar cualquier sublevación, Creonte y sus secuaces idean y potencian primero la lucha fratricida

entre los hermanos y, a continuación, la destrucción total de cualquier tipo de oposición a su régimen.

Además, en la obra se observa metateatro o, en su caso, metaesperpento. Dentro del primero, se puede considerar el 2.º acto, en que los hijos de Edipo se disputan el poder. Cada personaje va representado con su máscara correspondiente, incluidos Máscara-Prólogo y Mensaxeiro. La farsa, además, venía anunciada por la pregunta crítica de Home 1.º: «Que función nos prepara o vello chulo?» (Lourenzo, 1981, p. 35). Dentro del metaesperpento hay que encuadrar la fiesta de disfraces en la que los personajes más canallas conspiran contra los príncipes y contra la conjura de los *mandos meiros* (Lourenzo, 1981): Creonte-Luis XV –para pasar más tarde a torero–, Maripepa-Julieta, Tiresias-la Pompadour, Tiruleque-San Francisco –para ocultar con el hábito su pata de palo–... Creonte se confabula en la bodega del palacio, con el fin de exterminar a los traidores y, finalmente, a todos los ciudadanos, mediante la infección venérea que las prostitutas baratas contagiarán, primero a los mandos, después a todo aquel que no prefiera la horca. Propuesta de sexo y muerte con una clara finalidad de genocidio.

Análisis de O vento de Tebas

El espacio

La acción se sitúa en Tebas, pero se trata de una Tebas de localización indefinida y universal, aunque con rasgos de la geografía galaica. Estos rasgos aparecen frecuentemente en las acotaciones;³ pero también en boca de los personajes. A veces son de tipo físico –geográfico, climático, de flora–: «Tebas. Unha rua enlamada. [...] O lume do charuto semella unha estrela na noite inverneira» (Lourenzo, 1981, p. 9); «Amanece día nacional tebano, engalanado de nordés» (Lourenzo, 1981, p. 32); Coro: «que morreu na revolta do camiño, ao pé dun castiñeiro» (Lourenzo, 1981, p. 18); Creonte: «É o meu sino; nascín entre a vendimia e a castiñeira» (Lourenzo, 1981, p. 99).

Otras veces son rasgos culturales: las *meigas* –«Desparece [a Sibila] nun rauto, como as meigas, deixando abraiados aos compimches» (Lourenzo, 1981, p. 30)–; la emigración –Home 2.º: «Tes fillo no extranxeiro?» (Lourenzo, 1981, p. 35)–; la matanza y el invierno –«Brinda a corte peideira do rexente, enmascarado e ácrata, feliz encadeado ás restas de chourizos estoupados e colares de roscas de anís» (Lourenzo, 1981, p. 47); «As sombras tiran os coitelos. Son os clásicos, tradicionais coitelos da matanza» (Lourenzo, 1981, p. 89)–; los cantos populares –«Monta [Dorian] nunha nube e vai erótico, cantando a Rianxeira cara ás praias da Inmortalidade» (Lourenzo, 1981, p. 96)–. Otras veces, se trata de refranes y dichos de sabor galaico –Maripepa: «El termaba que arre, e eu que xo!» (Lourenzo, 1981, p. 13). El espacio concreto es cambiante: una calle enlodada, una mazmorra, la bodega de palacio, una sala de maquillaje, las murallas de Tebas...

El coro⁴

El coro desempeña un papel importante en la obra, ya que teje la conexión más clara con las piezas clásicas. Por motivos de espacio, propongo tan solo tres ejemplos. En el acto 1.º, las intervenciones 2.ª y 4.ª del coro recogen la muerte del rey, relato que corresponde al mensajero en Edipo en Colono (vv. 1580 y ss.) –

«que morreu na revolta do camiño, ao pé dun castiñeiro/ de todos esquecido, agás de nós...» (Lourenzo, 1981, p. 16); «Non din se foi a forza o pasamento,/ por veneno ou puñal,/ ou se morreu á beira do camiño,/ de morte natural» (Lourenzo, 1981, p. 25); «Agora sei que Edipo dorme,/ porque sentín o pranto das suas fillas» (Lourenzo, 1981, p. 27).

Esta misma función se observa en el acto 2.º: el coro vuelve al mito; anuncia la desgracia que va a ocurrir, el enfrentamiento de los hermanos, como en *Fenicias* (vv. 1285-1305) –«Este vento xeadado que me choe./ Este medo dos astros que non falan. Este silencio molar» (Lourenzo, 1981, p. 47)–; este temor toma más cuerpo en la bellísima intervención de Muller-corifeo y Coro de Mulleres (Lourenzo, 1981), que recuerda el intento de detener el combate de ambos hermanos por parte de Antígona y Yocasta en *Fenicias* (vv. 1270 y ss.).

En la 2.ª escena del acto 4.º el coro retorna al mito, anunciando el juicio de Antígona –«Velaí veñen os gardas das tumbas/ con Antígona presa, e velaí/ o tirano» (Lourenzo, 1981, p. 79)–, que presenta concomitancias con el de Sófocles.

La acción dramática

La obra consta de seis actos: *A confabulación* (7 escenas), *A guerra* (1 escena), *Creonte* (1 escena), *Antígona* (2 escenas), *A resolución* (1 escena) y *Un mundo novo* (1 escena).

A confabulación

La acción se sitúa tras la muerte de Edipo. Creonte regenta el trono de Tebas, una Tebas actual por la que pululan personajes como el borracho Tiruleque o la prostituta Maripepa, a los que se asimila Tiresias, el travesti amante de Creonte.

En el hilo conductor del drama actual, Maripepa mata a su amante, por lo que es encarcelada junto con Tiruleque y Tiresias, que se encuentran con ella (escena 1.ª). Más tarde es perdonada por Creonte al haber dado muerte a un conspirador que pretende la reinstauración de la monarquía tras la muerte de Edipo; Creonte une a su corte a Tiruleque y Maripepa; todos quedan convocados a una reunión a la que acudirán disfrazados (escena 2.ª). La siguiente escena da entrada al teatro dentro del teatro. Los personajes clásicos y actuales se convierten en monigotes: Creonte-Luis XV, Tiresias-Pompadour, Tiruleque-Frei Lourenzo y Maripepa-Xulieta. Entre todos urden el plan para no tener que entregar el poder a los herederos de Edipo: vestir de putas finas a las de la calle para que contagien la sífilis a los militares, de forma que estos no puedan apoyar a los príncipes. Maripepa se pide Moll Flanders y Tiresias «hacerse cargo» de los universitarios (escena 3.ª) (Lourenzo, 1981, p. 24).⁵

En la escena 4.ª se recupera el mito clásico que había quedado suspendido tras la noticia de la muerte de Edipo, que se confirma con el regreso de Antígona e Ismene.

Mientras, y volviendo al plano real –o, más bien, mezclando este con el mítico–, en la corte de Creonte, Dorian, el amante *esthéticien* del tirano prepara los disfraces de las prostitutas. Creonte y Tiruleque comentan la confirmación de la

noticia de la muerte de Edipo. Aparece entonces otro fantoche, la Sibila –«unha figura neutra, un fol de grasa [...] Fala a voz da matrona tebana, paisana farta de papas de millo» (Lourenzo, 1981, p. 29)–, que aconseja a Creonte hacer caso a Tiruleque. Este le asegura que vencerá si siembra discordia entre los hijos de Edipo, afirmando que el augurio se lo había anunciado Tiresias, única vez en la obra en que Tiresias recupera su función de adivino (escena 5.^a). En el pueblo engalanado para el funeral de Edipo, se asiste a una escena entre varios ciudadanos con opiniones políticas diversas (escenas 6.^a y 7.^a).

A guerra

Se celebra la fiesta del funeral de Edipo con la intención de «honrar» al regente, ante el temor del coro, y en presencia de los príncipes. El pueblo jalea al dictador.

El acto vuelve más claramente al mito, aunque plagado de referencias actuales. Ante el pueblo callado, aparecen las marionetas-máscaras que van a representar la acción trágica, el teatro dentro del teatro. Entre Eteocles y Polinices comienza una disputa, en la que el segundo está dispuesto a una rotación de dos años en el trono –Polinices: «Este tributo esixe a democracia» (Lourenzo, 1981, p. 51)–, acuerdo que no acepta Eteocles –«A democracia, irmán, non se regala./ Se a queres conquistar, loita por ela!» (Lourenzo, 1981, p. 51)–, provocando la suspicacia del primero –«Está confabulado con Creonte./ Meu tio prometeu-lle o mando inteiro,/con tal de conservar el a rexencia» (Lourenzo, 1981, p. 52).

Para evitar el enfrentamiento, Polinices propone un referéndum –«Agora, que ainda é tempo, convoquemos/ aos cidadáns de Tebas; permitámos-lles/ que escollan libremente entre seguir-te,/ ou someterse ás leis que están escritas» (Lourenzo, 1981, p. 54)–; la respuesta de Eteocles recordando la entrega del pueblo a Creonte no permite esperanza alguna de arreglo –«Tebas falou por boca de Creonte/ en diárias consultas, puideches/ comprobar que berraba entusiasmada/ cadaque o noso tipo abría a boca» (Lourenzo, 1981, p. 54)–. Toma cuerpo el referéndum de 14 de diciembre de 1966 para institucionalizar los mecanismos políticos por los que se regiría España tras el final del régimen.⁶

Como en el episodio 2.^o de *Fenicias*, Creonte parece mantener una postura equilibrada –«Tamén lle prometín [a Edipo] solenemente/ que en chegando o final da sua vida/ vos habia entregar unha cidade/ forte, sana e pacífica, e eu pór-me,/ inteiro e sometido, ao voso mando!» (Lourenzo, 1981, p. 55)–, pero anima realmente al fratricida combate, esperando sacar partido de él; ante el falso discurso de que pretende entregar el mando el pueblo responde –Berros: «Non o fagas! Creonte, Creonte, Creonte» (Lourenzo, 1981, p. 55)–, repitiendo el saludo al caudillo en la Plaza de Oriente: ¡Franco, Franco, Franco!

También como en *Fenicias*, se alza la voz femenina, ahora de Antígona (Lourenzo, 1981), allí de Yocasta (vv. 360-400), intentando evitar la lucha fratricida. Los tiempos míticos se mantienen. Los tiempos reales se acoplan en una especie de *hysteron próteron*; la guerra entre hermanos, imagen de la civil española, se sitúa entre la regencia y el futuro gobierno absoluto del dictador.

Así pues, se enmarca la guerra fratricida en un contexto surrealista –en forma de farsa dentro de la farsa–. Tras la lucha, el coro lúgubre de mujeres, como en *Fenicias* (vv. 1285-1305), recorre la escena, presidido por la corifeo (Lourenzo, 1981). La máscara-mensajero irrumpe en diálogo lírico con las mujeres – Mensaxeiro: «Gardáde-vos, mulleres,/ desta guerra incivil» (Lourenzo, 1981, p. 59)–, como lo hace la máscara-guerra animándola a ella. Con este fondo de guerra y desastre con «volta ao Paleolítico de sombras», que se anuncia en la acotación (Lourenzo, 1981), cierra la escena el Canto Epilodal de la corte de Creonte –«venceu a morte brava, que anúncia e non espera;/ venceron os corsários da paz, as potestades/ do Cancro, que prometen pan, circo e calivera!» (Lourenzo, 1981, p. 61).

Creonte

En el 3.º acto el macabro regente, de nuevo fuera de las fuentes clásicas, supervisa su «taller de transformismo», siguiendo su plan de amor (sexo contagioso) y muerte al opositor. Su primera víctima será el hermano vencedor – «Mandar-Illa [a la prostituta] logo a Eteocles/ que o chimpe ben chimpado/ dun rude boca-a-boca/ dun lambe-lambe ousado» (Lourenzo, 1981, p. 66).

Cuando se produzca esta muerte, volviendo a la tragedia clásica, Creonte propondrá el entierro solemne de un hermano y dejar sin sepultura a Polinices –«A Polinices, en troques,/ non o hei de sepultar,/ que o teño por rebelde/ contra o orden militar» (Lourenzo, 1981, p. 66)–. Tras Eteocles, todos se contagian, amigos y enemigos, porque el tirano tan solo quiere reinar en un país de muertos, que nunca hablarán –«morte aos nosos nemigos/ y amigos por igual!/ Nunha cidade en sombras/ pretendo mandar eu,/que as sombras obedecen/ sen moito farrabeu!/ Tocade, pois, a morto, garrote e tenteteso./ Por Tebas, mortandade!/ Por Creonte, deceso!» (Lourenzo, 1981, p. 67)–. El tirano, como en el caso del propio régimen español, no solo no se fía de los enemigos, sino que ni siquiera lo hace de los amigos.⁷ Toda la corte está prostituida e inoculada metafóricamente, esto es, convertida o sometida a los designios y a la ideología del tirano; mientras, siguiendo la metáfora –«Xemen as noivas de paixón formal, choran as nais polos fillos inoculados. O Bacilo da Peste sube e medra desde os lupanares até as ruas do xenocidio» (Lourenzo, 1981, p. 67).

Antígona

En la 1.ª escena del acto 4.º, Creonte y sus secuaces, en una verdadera *teichoscopia*, observan cómo desfilan los que eligen morir ahorcados –«A forza é morte máis aristocrática» (Lourenzo, 1981, p. 72)–. Son muchos, aunque los más han sido ya inoculados –Dorian: «A peste venérea acabou cos floridos tebáns. Os que quedan son máis conservadores: queren morrer de morte aséptica, quer dicer, pendeurados» (Lourenzo, 1981, p. 74)–. Entre ellos está Tiruleque. Las palabras de Dorian resumen el genocidio –Dorian: «Á prima luce xa o vento os terá esborrado [os laios], e poñeremos a primeira pedra nun deserto cougo» (Lourenzo, 1981, p. 73).

En medio de esta tragicomedia, Creonte recuerda de nuevo el mito clásico y pregunta por Antígona –«Que se fixo de Antígona, a rebelde» (Lourenzo, 1981, p. 74)–, a lo que Tiresias responde –«Morrería. Non están os tempos para princesas»

(Lourenzo, 1981, p. 74)–. Los amantes de Creonte se lo disputan –Dorian: «Íspete, Creonte»; Tiresias: «Móntame, Creonte. Quero perder con folgos a memória»; Dorian: «A guerra das espadas rematou. Príncipe, agora a guerra do folgar!» (Lourenzo, 1981, pp. 74-75)–. Pero Creonte añora a Tiruleque –«Era o mellor xeral de meu!» (Lourenzo, 1981, p. 75)– y pide a Tiresias que le vaticine el futuro; por segunda vez una alusión al papel adivinador del travestido en medio de la soledad del tirano –«Onde se escusa Tiruleque? Onde se escusa Antígona? Onde se escusan todos os que coñecín? Porqué non berran? Porqué non me berran con todas as forzas das suas gortexas engurradas?» (Lourenzo, 1981, p. 76).

Por la calle llena de sombras, Tiruleque se lamenta de la muerte de su mujer y sus hijos, mientras Antígona, embozada, le pregunta por su hermano insepulto. Otra vez nos trasladamos al mito de la *Antígona* sofoclea, pero desarrollado de forma atípica. Los mundos, real y mítico, se unen en la conversación Antígona-Tiruleque. Este le aconseja romper con el mito, dejar de indagar por su hermano, elegir su propia muerte –Tiresias: «A forza ou a peste raibosa. Ti que escolles?» (Lourenzo, 1981, p. 78)–, puesto que hasta Ismene ha sucumbido –Antígona: «Do mal civil, traspasado por un esbirro. Maculáron-na mentres durmía» (Lourenzo, 1981, p. 79)–. Tal vez este es el momento en que se entiende mejor la contaminación sifilítica como una gran metáfora que implica la contaminación ideológica. En la Tebas real, se contagia ideológicamente y, quien no acepta el contagio, es ajusticiado en la horca. Ismene, más cobarde, como en el mito, ha sido inoculada.

Pese a los consejos de Tiruleque, Antígona no abandona el mito. En la escena 2.^a se produce un nuevo retorno a él. Antígona es arrastrada ante Creonte, «o tirano, envolveito nunha nube podre, espelufante» (Lourenzo, 1981, p. 79), dice el Coro distorsionando la imagen de Zeus, el padre de todos frente al tirano de todos. El agón entre tío y sobrina va acompañado en Lourenzo de las últimas palabras de Tiruleque a Antígona –Tiruleque: «Non olles para enriba! Fuxe sempre!» (Lourenzo, 1981, p. 80)– y de la presencia de Dorian y Tiresias. Es la famosa disputa por la legalidad, ajustada a la situación política actual.

En este nuevo escenario del mito, mientras las caricaturas de Dorian y Tiresias recrean la farsa pidiendo para Antígona la muerte –Tiresias: «Máta-a. Dorian: Esfóla-a»/ «A sua vida é un atentado!»; Dorian: «Que a disolvan as forzas represivas! [...] Que a espeten por diante e por detrás!»; Tiresias: «Que a maravillen eses machos» (Lourenzo, 1981, pp. 81-82)– y aconsejando a Creonte –Tiresias: «Deixa a dialéctica para os de sempre!»/ «Para os amargados! Para os impotentes!»; Dorian: «Ti mantén o teu órgano direito: é o principio de toda autoridade!» (Lourenzo, 1981, pp. 81-82)–, tío y sobrina sostienen un diálogo cercano al clásico, pero bien enmarcado en la actualidad del momento. El agón tiene un fuerte contenido político –«Houbo unha guerra e vos perdíchede-la. Queredes que así, de boas a primeiras, anuncie anistía popular?» (Lourenzo, 1981, p. 82)–; el tirano, cuando se siente débil, amenaza con acusar a la prisionera de brujería, distorsionando así el interés de Antígona por los muertos; argumento *in extremis* ante un pueblo sumido en la eternidad de sus temores, cimentados en la tradición y alimentados por la incultura en que se le mantiene –«E esa teima sua polos defuntos, non é cousa que cobre unha infame dedicación á meigaría?» (Lourenzo, 1981, p. 83).

Crítica política y *meigallo* se unen en la respuesta de Antígona –«Os tebáns calan. Non teñen nada que dicir. Ti fasmé meiga, eu págo-che con esta meigaria: os tebáns calan. Asústa-te do seu silencio, Creonte!»; Creonte: «Eu non creo nas meigas! Que a aforquen! Que os aforquen a todos! Non quero vivir nesta zozobra» (Lourenzo, 1981, pp. 84-85)–. El objetivo de la joven es más político que personal, alejado del hermano se extiende a todas las víctimas –«Eu sei que o meu [camiño] é dar a vida para que os mortos desparten, para que as tuas vítimas teñan cos vivos unha conversa útil, definitiva!» (Lourenzo, 1981, p. 84)–; su voz se alza contra el tirano universal –«Mata a todos os disidentes. Mata ao pobo, mata a vila inteira! Porque de todos un non ficaría que aprobara as leis inxustas que nos deches!» (Lourenzo, 1981, p. 85)– y acepta una muerte que, en su boca, «non é tal, senón perduración infinita, celme de revolución!» (Lourenzo, 1981, p. 85), un anuncio de posterior revolución que conecta con los *Epígonos*.⁸

A resolución

En el 5.º acto se vuelve de lleno a la actualidad. Tiruleque es rodeado por un grupo de sombras, futuros guerrilleros, que pretenden matarlo. Sin embargo, no se atreven a hacerlo, no son como el tirano. Es el propio Tiruleque el que se autoinmola con un cuchillo de matar cerdos, dejando en su garganta la firma de los rebeldes –Tiruleque: «Se me furades, poderá-se dicir que a xustiza regorgulla en Tebas, que comenza a guerrilla, que o pobo non está enterrado. [...] Traede para acá! Xa firmei... Ide... Marchade agora vós, que o vento fede [...], lonxe desta pestilencia [...] Ao monte [...] a seguir practicando» (Lourenzo, 1981, p. 91).

Un mundo novo

El 6.º acto es el punto culminante de la farsa. El trío Creonte, Dorian y Tiresias se presenta «ao servizo dunha causa heróica, digo, erótica» (Lourenzo, 1981, p. 95). El tirano no está seguro ni con sus más íntimos colaboradores; anuncia la degradación de Dorian, «de esthéticien [...] a nubeiro sifilítico [...] que agora me priva un paxe que anda nas cabaleirizas, un senegalés de leite» (Lourenzo, 1981, p. 95), porque «Desconfiaba del. Non lle daba chegado o orgasmo da posguerra» (Lourenzo, 1981, p. 96); le concede la muerte que quiere –Dorian: «Quixera morrer cantando, á beira do mar» (Lourenzo, 1981, p. 96)–, siempre que «non me politices o acto» (Lourenzo, 1981, p. 96).

Del trío, se pasa al dúo. Finalmente, Creonte se deshace del propio Tiresias, mientras este lame el orín del tirano, infectado de sífilis, de su propia ideología –«Non se pode ser confiado. Non se pode ser a un tempo home e muller. Non se pode dar por unha e recibir por outra [...] Os andróxinos sodes un pouco parvos; sempre deixades un furado aberto: e por el entra o carisma!» (Lourenzo, 1981, p. 99)–. En la metáfora sexual, el orgasmo nunca conseguido del todo por Dorian es prueba de que su lealtad no es absoluta; el agujero siempre abierto de Tiresias es el cauce por el que Creonte sospecha que ha entrado en él una nueva forma de pensar. Es posible que ni en un caso ni en el otro haya ocurrido así, pero esto es lo que siempre teme el tirano que ocurra.

Se cierra la pieza con el anuncio de un nuevo mundo. Creonte se viste de congresista con un nuevo plan –«Agora tócame pacificar. É o meu sino: nascin entre a vendimia e a castiñeira: quer dicer, no meio. E teño vocación de centro!» (Lourenzo, 1981, p. 99)–. De esta forma, Lourenzo nos sitúa en los albores de la democracia española, presidida por «Novos criados que mal disimulan bigotiño arcaico». Sus últimas palabras nos regresan al teatro dentro del teatro: «Iso é tudo, señoras e señores».

Conclusión

Con esta obra, como en otras anteriores y posteriores, Manuel Lourenzo revisita el mito clásico. Desde el punto de vista del contenido, *O vento de Tebas* ofrece un mensaje más político que otros dramas. Desde el punto de vista formal, la obra supone una distorsión del mito mucho más importante que la que se observa en otros dramas del autor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FÉRNANDEZ DELGADO, JOSÉ ANTONIO (1986): «La tradición griega en el teatro gallego», *Estudios Clásicos*, n.º 109, Madrid, pp. 59-89.
- GARCÍA-PASCUAL, RAQUEL (2006): «Lo grotesco en el teatro breve de los autores de tendencia neorrealista y neovanguardista», *Cuadernos del Ateneo*, n.º 21, La Laguna, pp. 23-28.
- GARCÍA-PASCUAL, RAQUEL (2012): «Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglos XX y XXI): teoría y práctica escénica», *Revista Signa*, n.º 21, UNED, Madrid, pp. 13-54.
- GARCÍA VIDAL, DAVID (2009): «Teatro galego e construción nacional: os Cadernos da Escola ramática Galega (1978-1994)», thesis submitted to The University of Birmingham.
- LOURENZO, MANUEL (1975): *Romería ás covas do demo*, Pico Sacro, Santiago de Compostela.
- LOURENZO, MANUEL (1981): *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca. Todos os fillos de Galaad*, O Castro, A Coruña.
- MAQUIEIRA, HELENA (2013): «Fedra e Hipólito en el teatro de Manuel Lourenzo», en Luis Miguel Pino y Germán Santana (eds.), *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ. διδασκάλου παράδειγμα*, Homenaje al profesor Juan Antonio López Férez, Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 211-217.
- MAQUIEIRA, HELENA y M.^A EUGENIA RODRÍGUEZ BLANCO (2014): «El mito clásico a través de la obra teatral de Lourenzo», *Aletria*, vol. 24, n.º 1, Minas Gerais, pp. 1-14.

PAZ GAGO, CHEMA y VILAVEDRA, DOLORES (1996): «El teatro gallego actual», *Primer Acto*, n.º 262, Madrid, pp. 18-23.

PENSADO, JOSÉ LUIS (1999): *Corpus lexicográfico da lingua galega*, <http://sli.uvigo.es/DdD/ddd_pescuda.php?pescuda=alcroque&tipo_busca=lema> [30-5-2012].

RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, JOSÉ PABLO (1996): «El teatro griego y latino en Galicia a partir de la posguerra», en A. L. Pujante y K. Gregor, *Teatro clásico en traducción: texto, representación y recepción*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 123-29.

RYNGAERT, JEAN-PIERRE (1991): *Introduction á l'analyse du théâtre*, Bordas, París.

TUÑÓN DE LARA, MANUEL (1989): «El poder y la oposición», en José Antonio Biescas y Manuel Tuñón de Lara, *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, en Manuel Tuñón de Lara (dir.), *Historia de España*, vol. X, Labor, Barcelona, pp. 165-336.

VIEITES, MANUEL FRANCISCO (1996): *Manual e escolma da literatura dramática galega*, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela.

VILAVEDRA, DOLORES (1996-1997): «El teatro gallego después de 1975: una incipiente madurez», *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, n.º 5, UNED, Madrid, pp. 297-314.

RECIBIDO: 14/1/2016

ACEPTADO: 28/4/2016

Helena Maquieira. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, España. Correo electrónico: helena.maquieira@uam.es

NOTAS ACLARATORIAS

1. Según Vilavedra (1996-1997, pp. 302-305), aparte de en *Romería y O vento de Tebas*, así ocurre en *Defensa de Helena* (1987) o en los tres monólogos –*Liturxia de Tebas*, *Agamenón en Aulide* y *Os persas*– publicados bajo el título *O perfil do crepúsculo* (1995).
2. Según Manuel Tuñón de Lara (1989, pp. 201-202), el 8 de septiembre de 1943 se dirigen por carta a Franco los generales Orgaz, Kindelán, Dávila, Solchaga, Moscardó, Saliquet y Varela solicitando el retorno al régimen monárquico. Todos, salvo Dávila y Varela, serían condenados por el caudillo al ostracismo. Según el propio autor (1989, p. 227), posteriormente, en junio

del 49 algunos militares monárquicos, como el general Aranda, se aproximan a representantes socialistas y de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) para instar a D. Juan a encontrar una solución que ellos apoyarían; el intento no prospera y Aranda cae en desgracia.

3. Las acotaciones tienen una doble función en la obra; por un lado, suponen un punto de unión con el mito; por otro, informan sobre la situación actual.
4. Como en otras obras (*Romería, Fedra...*), el autor utiliza con frecuencia el verso, sobre todo en las intervenciones del coro.
5. Con esta referencia se alude al temor a los movimientos universitarios por parte del régimen franquista a finales de los 60; también a la libertad sexual que se inicia en ese momento.
6. Según Manuel Tuñón de Lara (1989, pp. 384-388), se apeló a la obligatoriedad del voto con sanciones económicas para los absentistas. El resultado arrojó una participación del 89 %, con un 95,5 % a favor de los principios que más tarde verían cuerpo en la Ley Orgánica del Estado. Sobre las irregularidades del referéndum, véase Manuel Tuñón de Lara (1989, p. 388).
7. Según Manuel Tuñón de Lara (1989, p. 256), las muertes de Sanjurjo (1936) y Mola (1937) dejan libre el mando único para el general Franco.
8. Obra muy fragmentaria, atribuida a Antímaco de Cos, que narra una nueva invasión por parte de los descendientes de los vencidos.