

La tradición clásica en la literatura argentina del siglo XX*

José María CAMACHO ROJO
Universidad de Granada

Resumen

Estudio de la pervivencia, revitalización y actualidad de la tradición clásica en la literatura argentina del siglo XX: poesía, narrativa y teatro.

Abstract

The aim of this paper is to examine some features and functions of the lasting validity of the Classical Tradition in the Argentine literature of the 20th century, with special attention to the poetry, the works of fiction and the theatre.

Palabras clave: Tradición clásica, literatura argentina, siglo XX.

Introducción

La pervivencia y revitalización de autores, mitos y motivos del mundo grecolatino en la producción literaria argentina del siglo XX es notoria y evidente en todos los géneros literarios. Habida cuenta de la gran influencia que la tradición clásica ha ejercido en esta literatura, en el presente trabajo, que no pretende ser más que un primer esbozo del estudio del tema que nos ocupa, nos limitaremos a señalar algunos de los aspectos de ese influjo en algunas obras de sus figuras señeras. Si consideramos, por otra parte, la considerable bibliografía que existe al respecto [*cf.* I Camacho Rojo], parece oportuno incidir en las cuestiones que han sido más debatidas por la crítica, de modo que lo que pretendemos es, en definitiva, presentar, de una manera sucinta, un estado de la cuestión de las conclusiones de algunos de los estudios que abordan el presente tema.

* Ponencia presentada en el *XVI Coloquio Internacional de Filología Griega: La tradición clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX* (Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 9-11 de marzo de 2005). Agradecemos a su director, Prof. Juan Antonio López Férez, su generosa invitación a participar en dicho Coloquio.

Para dar una visión general, nos ha parecido conveniente hacer una división por géneros literarios, aunque la obra de varios de los autores tratados (Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges o Julio Cortázar) abarca más de un género, por lo que, en ocasiones, haremos las debidas referencias en los géneros literarios correspondientes. Estableceremos, pues, tres partes: poesía, narrativa (distinguiendo entre a) novela, b) cuentos y relatos y c) micro-relatos) y, por último, teatro.

En lo que atañe a la bibliografía, los estudios y ediciones consultadas se enumeran al final del presente trabajo siguiendo en cada apartado un orden alfabético. Con el fin de simplificar y facilitar la consulta de las referencias bibliográficas, en el texto remitimos con cifras en cursiva al autor de la obra o artículo citado y a las páginas del mismo, por lo que no damos notas a pie de página.

1. Poesía

a) Leopoldo Lugones

Lugones fue un entusiasta admirador de la cultura grecolatina. Como muestra de esta admiración podrían citarse varios textos suyos, pero nos parece suficiente recordar que su curiosidad y saber le llevó a realizar estudios sobre aspectos de la Grecia clásica y traducciones de Homero. Entre estos trabajos destacan sus *Estudios helénicos* (“La funesta Helena”, “Un paladín de la *Iliada*”, “La dama de la *Odisea*” y “Héctor, el domador”), Buenos Aires, Editorial Babel, 1924. El contenido de estos trabajos y sus *Nuevos estudios helénicos* (Buenos Aires, Babel, 1928), que, según afirma el propio autor, tratan “casi exclusivamente la materia heroica de la *Iliada*”, son prueba fehaciente de su predilección por Homero. En efecto, Lugones no sólo dedicó ensayos a la obra homérica, sino que tradujo los cantos I de la *Iliada* y V y VI de la *Odisea* enteros, los cantos VI y XXII de la *Iliada* casi enteros, y largos fragmentos de casi todos los demás de ambos poemas, acompañando su labor con un amplio comentario. Las traducciones de Lugones merecieron la admiración de Luis Segalá y Estalella, quien en el prólogo a su conocida versión de las *Obras completas de Homero* (Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1927) escribió (pp. LXVI-LXVII): “Esta traslación del original en rotundos y cincelados versos demuestra que su autor es, a la vez que un eximio filólogo que interpreta fielmente a Homero, un inspirado poeta que siente toda la grandiosidad de sus poemas, y conoce de tal suerte los primores de nuestro romance, que lo hace rivalizar con el lenguaje de la antigua Grecia, es decir, con el más preciso, copioso y bello del mundo [...] Justo es confesar [...] que las traducciones en verso del señor Lugones y sus estudios helénicos son lo mejor que sobre Homero se ha producido en nuestros tiempos y en lengua castellana,

no sólo en América, sino en la propia España”.

Pero más allá de sus estudios helénicos y sus traducciones, hay que destacar también la impronta que los autores clásicos han dejado en su obra, en especial Homero y Teócrito y Virgilio y Horacio, nítida ésta a partir de las *Odas Seculares*. No obstante aquí nos vamos a limitar a señalar el eco que dejó en Lugones la lírica amorosa de la *Antología Palatina* (en concreto, el libro V, integrado por 310 epigramas), tema que ha estudiado Delia Buisel [3].

En 1984 María Inés Cárdenas de Monner Sans editó el *Cancionero de Aglaura: cartas y poemas inéditos* (Buenos Aires, Ediciones Tres Tiempos, col. “Libros del ayer inmovible. Poesía”, 1984), manuscrito de Lugones dedicado a Emilia Santiago Cadelago, joven a la que el poeta conoció en la Biblioteca del Maestro y de la que estuvo enamorado. El *Cancionero* cubre los años que van desde 1926 a 1932-1933. Lo componen 150 poemas sencillos. Las reminiscencias clásicas se advierten ya en el nombre de la amada: Aglaura, derivado del de Áglae, una de las Cárites o Gracias. Los poemas finales están precedidos por una inserción titulada “Antología Palatina”, integrada por nueve epigramas, signados por Meleagro, Pablo el Silenciaro o un anónimo (los mismos que en algunos epigramas de la *Antología*), nombres con los que Lugones vela su identidad. Según Delia Buisel [3, p. 40], ni en la biblioteca personal de Lugones ni en la biblioteca de la que fue director se encuentra ningún ejemplar de la *Antología*, salvo la selección realizada por E. Bignone (*L'epigramma greco*, Bologna, Zanichelli, 1921), sin el original griego ni la numeración que pudo inducirlo a consultar el texto íntegro; tampoco figura en esa selección ninguno de los epigramas transcritos por Lugones. Sin embargo, según Delia Buisel, por el uso de la fuente griega, es evidente que consultó una edición completa del libro V, que, para aquella época, pudo ser la bilingüe de W. R. Paton (London, Heinemann, 1918, 1920, 1924) o la también bilingüe de Les Belles Lettres de P. Waltz, de 1928. Ambos editores mantuvieron el ordenamiento del manuscrito palatino, por lo que Lugones no tuvo inconveniente en seguirlos y conservar la misma numeración.

La “Palatina” de Lugones comienza con el epigrama 95 (anónimo) y en él la excelencia de Aglaura es comparable a la de las divinidades más bellas. El 142 figura también como anónimo: éste es el único epigrama que el poeta modifica y reinterpreta. Los demás son meras transcripciones. Así, el 143, correspondiente al 143 de Meleagro en la *Antología*. Como Meleagro firma también Lugones los cuatro siguientes: 171, 147, 195 y 195b. También a Meleagro se atribuyen el 140, 149 y 196. El 91 es anónimo en la *Antología* y así lo presenta Lugones. Finalmente, un solo epigrama (el 219) es signado por Lugones como Pablo el Silenciaro. En conclusión: la “*Antología*” de Lugones es un ejercicio de transcripción poética en el que las

pequeñas modificaciones, salvo la del 142 donde reinterpreta al modelo apartándose del mismo, son en general logradas. En cuanto a la métrica, para su transcripción se sirvió de alejandrinos pareados.

b) Jorge Luis Borges

Borges sabía latín, pero no griego. Sin embargo, a pesar de desconocer la lengua griega, su conocimiento de muchos textos griegos y comentarios sobre los clásicos, así como su admiración, en general, por la cultura helénica, es notorio y manifiesto en numerosas alusiones o citas: “Creo -declaró- que nosotros, más allá de las vicisitudes de nuestra sangre, somos dos cosas: griegos y hebreos. Somos griegos, porque Roma no fue otra cosa que una extensión de Grecia. Uno no concibe la *Eneida* sin la *Iliada*, la poesía de Lucrecio sin la filosofía epicúrea, a Séneca sin los estoicos. Toda la literatura y la filosofía latinas están basadas en la literatura y filosofía griegas”.

La afición mitológica de Borges data de fecha muy temprana. A los siete años escribió un texto en inglés sobre mitología griega. El propio Borges lo recordaba en estos términos: “Debió de haber tenido unas quince páginas, con la historia del Vello de Oro y el Laberinto y Hércules, que era mi favorito, y después algo sobre los amores de los dioses y la historia de Troya. Eso fue lo primero que escribí” [García Gual 6, p. 324].

Al margen de las alusiones a textos, temas y motivos clásicos, como el laberinto, son muy numerosas las referencias a autores griegos. Según el catálogo de citas del volumen antológico *Borges*, editado por la Biblioteca Nacional de Madrid en 1986, Homero está citado 65 veces en sus obras, Virgilio 56, Platón 52 y Heráclito 34, entre otros autores griegos como Anacreonte, Anaxágoras, Apolonio, Apuleyo, Aristóteles, Pitágoras, etc. En cuanto a Homero, si se tiene en cuenta que muchas veces no se le cita directamente, sino a un personaje, escena o motivo de la *Odisea*, podemos asegurar que tal vez sea el más evocado en la obra de Borges [García Gual 6, p. 323].

Dado el elevado número de estas referencias en su poesía, nos limitaremos a señalar algunos ejemplos que agrupamos en cinco apartados:

1. Homero y la *Odisea*

Borges conoció a Homero en traducciones inglesas [García Gual 6, pp. 329-330] y de las dos epopeyas su preferida fue, sin duda, la *Odisea*.

El último poema de *El hacedor* (1960) es “Arte poética”, que comienza y concluye, en composición en anillo, con una evocación del río de Heráclito. En esta composición el poeta rememora a Ulises:

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Ítaca,
verde y humilde. El arte es esa Ítaca
de verde eternidad, no de prodigios.

En *El otro, el mismo* (1964) se encuentran cinco menciones de Ulises. Destacamos dos. En “A un poeta sajón” Borges recuerda a Ulises en relación con la poesía y el tiempo:

Pido a los dioses o a la suma del tiempo
Que mis días merezcan el olvido,
Que mi nombre sea Nadie como el de Ulises,
Pero que algún verso perdure
En la noche propicia a la memoria
O en las mañanas de los hombres.

“*Odisea*, libro vigésimo tercero” es el texto sobre Ulises más extenso de este poemario. Se trata de un soneto sobre la escena final de la *Odisea*, si bien el tema es el de la doble personalidad de Ulises:

Ya la espada de hierro ha ejecutado
La debida labor de la venganza;
Ya los ásperos hierros y la lanza
La sangre del perverso han prodigado.
A despecho de un dios y de sus mares
A su reino y su reina ha vuelto Ulises,
A despecho de un dios y de los grises
Vientos y del estrépito de Ares.
Ya en el amor del compartido lecho
Duerme la clara reina sobre el pecho
De su rey, pero ¿dónde está aquel hombre
Que en los días y noches del destierro
Erraba por el mundo como un perro
Y decía que Nadie era su nombre?

En “El desterrado”, poema perteneciente a *La rosa profunda* (1975), el protagonista es Ulises, pero también el propio Borges que, como el griego, añora su tierra:

Alguien recorre los senderos de Ítaca
 Y no se acuerda de su rey, que fue a Troya
 Hace ya tantos años;
 Alguien piensa en las tierras heredadas
 Y en el arado nuevo y el hijo
 Y es acaso feliz.
 En el confin del orbe yo, Ulises,
 Descendí a la Casa de Hades
 Y vi la sombra del tebano Tiresias
 Que desligó el amor de las serpientes
 Y la sombra de Heracles
 Que mata sombras de leones en la pradera
 Y asimismo está en el Olimpo.
 Alguien hoy anda por Bolívar y Chile
 Y puede ser feliz o no serlo.
 Quién me diera ser él.

Por último, en “Nubes (I)”, de *Los conjurados* (1985), encontramos una nueva referencia a la *Odisea* y a su variedad: similar a una nube o al mar, cambia, es distinta cada vez que la abrimos:

No habrá una sola cosa que no sea
 una nube. Lo son las catedrales
 de vasta piedra y bíblicos cristales
 que el tiempo allanará. Lo es la Odisea
 que cambia como el mar. Algo hay distinto
 cada vez que la abrimos [...]

2. Heráclito y la imagen del río

Como hemos dicho, son muy numerosas las referencias a Heráclito en la obra de Borges. Se trata, sin duda, del pensador griego más citado. Todas se centran básicamente en el fragmento 91 DK. Aproximadamente la mitad de estas alusiones se encuentran en su obra poética, por lo que, como en el apartado anterior, limitaremos nuestro análisis a los poemas más significativos. En un trabajo anterior [Camacho Rojo 4, pp. 66, 80-82, 84-85] estudiamos algunos textos poéticos de Borges sobre los fragmentos del río. A continuación reproducimos las consideraciones que hacíamos en ese estudio.

De la metáfora heraclitea del río puede deducirse una imagen del equilibrio de los elementos constitutivos del mundo según la cual cada ser, individualmente, es como un río. Esta idea puede inferirse del fragmento 91, como hizo notar Borges en uno de sus más lúcidos y conocidos ensayos, “Nueva refutación del tiempo”:

Cada vez que recuerdo el fragmento 91 de Heráclito: “No bajarás dos veces al mismo río”, admiro su destreza dialéctica, pues la facilidad con que aceptamos el primer sentido (“El río es otro”) nos impone clandestinamente el segundo (“Soy otro”) y nos concede la ilusión de haberlo inventado.

De esta confesada admiración por el pensador de Éfeso son buena prueba los dos poemas, pertenecientes a *Elogio de la sombra* (1969) y *La moneda de hierro* (1976), a los que significativamente dio por título “Heráclito”. El motivo central de ambos es el tiempo y su metáfora, el río. En el segundo, que incluye una cita literal del fragmento 91 DK, hay una identificación de Heráclito con el propio Borges:

Heráclito camina por la tarde
de Éfeso. La tarde lo ha dejado,
sin que su voluntad lo decidiera,
en la margen de un río silencioso
5 cuyo destino y cuyo nombre ignora.
Hay un Jano de piedra y unos álamos.
Se mira en el espejo fugitivo
y descubre y trabaja la sentencia
que las generaciones de los hombres
10 no dejarán caer. Su voz declara:
Nadie baja dos veces a las aguas
del mismo río. Se detiene. Siente
con el asombro de un horror sagrado
que él también es un río y una fuga.
15 Quiere recuperar esa mañana
y su noche y la víspera. No puede.
Repite la sentencia. La ve impresa
en futuros y claros caracteres
en una de las páginas de Burnet.
20 Heráclito no sabe griego. Jano,
dios de las puertas, es un dios latino.
Heráclito no tiene ayer ni ahora.
Es un mero artificio que ha soñado
un hombre gris a orillas del Red Cedar,
25 un hombre que entreteje endecasílabos

para no pensar tanto en Buenos Aires
y en los rostros queridos. Uno falta.

En estos versos se puede observar una implícita correspondencia entre el contenido y su expresión poética. En este sentido, el poema ejemplifica el tema desarrollado en su propia forma: tiene dos caras. A Jano, el dios de doble faz, se le representa con dos rostros opuestos desde las más antiguas monedas romanas. Su figura recuerda las dos caras de una puerta (lat. *ianua*): Jano era el dios de las puertas, y Carna (o Crane o Cardea), su compañera, la diosa de los goznes. Pues bien, si nuestra interpretación es correcta, el poema, compuesto por veintisiete endecasílabos, tiene dos partes, de trece versos cada una (1-13 y 15-27), dos rostros opuestos (Heráclito-Borges), o, si se prefiere, las dos caras de una puerta cuyo gozne es el verso 14. Esta lectura parece estar confirmada por las significativas correspondencias que se dan entre ambas partes (caras):

[A] HERÁCLITO: (vv. 1-13)	[B] BORGES (vv. 15-27)
[a.1] Heráclito (v. 1)	[b.1] Un hombre gris (v. 24) que no sabe griego (v. 20)
[a.2] Éfeso (v. 2)	[b.2] Buenos Aires (v. 26)
[a.3] Un río silencioso (v. 4)	[b.3] A orillas de Red Cedar (v. 24)
[a.4] Un Jano de piedra (v. 6)	[b.4] Jano, dios de las puertas (vv. 20-21)
[a.5] Trabaja la sentencia (v. 8)	[b.5] Entreteje endecasílabos (v. 25)
[b.6] Su voz declara (vv. 10-12)	[b.6] Repite la sentencia (vv. 17-19)

Habida cuenta de que el río, como metáfora del tiempo, es aplicable a cualquier ser (“Somos el tiempo. Somos la famosa parábola de Heráclito el Oscuro [...] Somos el río y somos aquel griego / que se mira en el río” (“Son los ríos”, de *Los conjurados*), el verso 14 (“que él también es un río y una fuga”) sirve igualmente para Heráclito y Borges.

Este mismo fragmento lo retoma en el “Poema del cuarto elemento” para invertir su significado:

Y el tiempo irreversible que nos hiere y que huye,
Agua, no es otra cosa que una de tus metáforas [...]
Los lenguajes del hombre te agregan maravillas
Y tu fuga se llama el Éufrates o el Ganges.
(Afirman que es sagrada el agua del postrero,
Pero como los mares urden oscuros canjes
Y el planeta es poroso, también es verdadero

Afirmar que todo hombre se ha bañado en el Ganges).

La imagen heraclitea permanece, pero Borges llega paradójicamente a la conclusión opuesta: como la variedad río no es sino una parte de la especie, todos nos bañamos en la misma agua, en cualquier río.

Borges insiste una y otra vez en la procedencia heraclitea de la imagen del río como símbolo del tiempo: “inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito” –leemos en *El libro de arena*. De los numerosos ejemplos que de esta identificación hay en su obra nos parecen especialmente significativos los versos del “Arte poética”:

Mirar el río hecho de tiempo y agua
 Y recordar que el tiempo es otro río,
 Saber que nos perdemos como el río
 Y que los rostros pasan como el agua [...]
 Ver en la muerte el sueño, en el ocaso
 Un triste oro, tal es la poesía
 Que es inmortal y pobre. La poesía
 Vuelve como la aurora y el ocaso [...]
 También es como el río interminable
 Que pasa y queda y es cristal de un mismo
 Heráclito inconstante, que es el mismo
 Y es otro, como el río interminable.

El tiempo es sucesión y eternidad, fluir y permanencia, y la poesía se identifica con el tiempo, con el río y, como éste, es siempre la misma y diferente. La forma de este poema, que ha sido definido como el “arquetipo del encuentro de la creación lírica y la metafísica”, pretende reproducir la concepción cíclica del tiempo: obsérvese cómo la última estrofa vuelve al motivo inicial del río y cierra el sentido circular del poema.

3. Otros filósofos griegos

Son también frecuentes en su obra las menciones de otros filósofos griegos como Empédocles, Demócrito (“Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para pensar. / El tiempo ha sido mi Demócrito”) o Plotino. En ocasiones las citas van ligadas a un tema o imagen recurrente. Así Zenón y Parménides en su “refutación del movimiento”, Pitágoras por “el tiempo circular”. Este es el caso de su admiración por Sócrates y su muerte ejemplar, recordada, siguiendo el *Fedón* platónico, en “Elegía del recuerdo imposible”, primer poema de *La moneda de hierro* (1976):

Qué no daría yo por la memoria

De haber sido auditor de aquel Sócrates
 Que, en la tarde de la cicuta,
 Examinó serenamente el problema
 De la inmortalidad,
 Alternando los mitos y las razones
 Mientras la muerte azul iba subiendo
 Desde los pies ya fríos.

4. Virgilio

De los autores latinos, sin duda, el preferido de Borges fue Virgilio. Así se deduce de diversas declaraciones y entrevistas y, por supuesto, de las referencias que encontramos en su obra. Virgilio está citado más de sesenta veces en sus libros, pero con mayor frecuencia en los libros de poesía de sus últimos años: 4 veces en *La rosa profunda* (1975), 2 en *La moneda de hierro* (1976), 2 en *Historia de la noche* (1977), 6 en *La cifra* (1981) y 2 en *Los conjurados* (1985) [García Gual 6, pp. 339 y 344].

En “Un lector”, penúltimo poema de *Elogio de la sombra* (1969), hallamos unos hermosos versos de su declarada admiración por Virgilio:

Que otros se jacten de las páginas que han escrito;
 a mí me enorgullecen las que he leído [...]
 Mis noches están llenas de Virgilio;
 haber sabido y haber olvidado el latín
 es una posesión, porque el olvido
 es una de las formas de la memoria, su vago sótano,
 la otra cara secreta de la moneda.

Citamos, por último, para no excedernos en más ejemplos, unos versos del poema “Góngora”, de *Los conjurados*, en los que el poeta cordobés confiesa que es Virgilio (y el latín) quien lo hechizó:

Cercado estoy por la mitología.
 Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.
 Virgilio y el latín. Hice que cada
 estrofa fuera un arduo laberinto
 de entretejidas voces, un recinto
 vedado al vulgo, que es apenas nada.

5) El mito del Minotauro: el laberinto

Para finalizar, aludiremos muy brevemente, no ya a autores, sino a temas helénicos en la poesía de Borges. Algunos de los motivos más recurrentes en su obra son de origen griego. Entre ellos destaca, tanto en su obra poética como en su obra en prosa, el tema mítico del Minotauro y su laberinto. Es bien conocida su visión del mundo como laberinto, metáfora expresada reiteradamente en sus relatos breves, lo que ha originado una considerable bibliografía. La cuestión ha sido, en efecto, muy estudiada: el laberinto, un elemento del mito griego, deviene en la obra de Borges un símbolo y una metáfora. Borges se identifica con el monstruo prisionero, Asterión, y no con el héroe Teseo.

Para el tratamiento poético de este tema, remitimos al trabajo de Larrañaga de Bullones [7], donde se analiza el mito en cuatro poemas: “Laberinto” y “El laberinto”, pertenecientes ambos a *Elogio de la sombra* (1969); “Asterión”, en *El oro de los tigres* (1972), y “El Minotauro”, en *J. L. Borges: 5 poemas* (1986), publicado por Ediciones Anónimas.

Según Larrañaga de Bullones [7, pp. 65-66], Borges recurre a los elementos fundamentales del mito para presentar sus propias ideas sobre el mundo, el hombre y su destino:

a) Con el laberinto Borges simboliza el universo exterior, su vastedad y falta de salida, pero, asimismo, representa el mundo interior del hombre, sus caminos enmarañados.

b) El Minotauro concentra en sí tres símbolos que, como los caminos laberínticos, son otro y el mismo: es, por una lado, el hombre, encerrado en el universo-laberinto, centro del cosmos interior y exterior sin posibilidad de conocer ni comunicarse; por otro el Minotauro es símbolo de Borges, un ser excepcional y monstruoso que vive en completo aislamiento: alejado de los demás hombres, posee, como el Minotauro, una doble “naturaleza”, de hombre y escritor, y, como el Minotauro mítico, su pasto es el hombre; finalmente, el Minotauro es asimismo el destino, otro y el mismo.

2. Narrativa

2.1. Novela

1. Leopoldo Marechal

En un excelente trabajo (*Motivo clásico y novela latinoamericana*) Ángel Vilanova [15] estudió el tema literario clásico del “viaje al Averno” en las novelas *Adán Buenosayres*, de Marechal (1948); *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y *Cubagua*,

de Enrique Bernardo Núñez, partiendo de los principios de carácter teórico-metodológico establecidos por Gerard Genette en su conocida obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, es decir, el estudio de este motivo en los textos narrativos de acuerdo a su transtextualidad; esto es, en el marco de las relaciones que los textos literarios mantienen entre sí.

Según Genette, las dos operaciones fundamentales por las que se produce el tránsito de un hipotexto a un hipertexto son la transformación, que tiene como objeto el cambio “semántico” del hipotexto (el significado del viaje de Eneas en la *Eneida*, hipertexto, es otro que el del viaje de Ulises en la *Odisea*, hipotexto), y la imitación, que se propone la transformación “estilística”, una nueva escritura de un texto, normalmente bien conocido, para que los cambios de estilo puedan ser percibidos con facilidad. Pero hay textos que pueden ser el resultado de las dos operaciones; un ejemplo de esta combinación es, según Vilanova, *Adán Buenosayres*. Estas operaciones asumen además una función: los hipertextos pueden ser, respecto de sus hipotextos, lúdicos, satíricos y/o serios.

En el caso de *Adán Buenosayres* el análisis se limita al séptimo y último libro de la obra, el titulado “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” [15, pp. 67-104]. Su hipotexto es múltiple: el canto XI de la *Odisea*, el libro VI de la *Eneida* y el “Infierno” de la *Divina Comedia*. El hipertexto no está narrado en el estilo noble del hipotexto, sino en el estilo de un narrador de espíritu burlesco del Buenos Aires de la década de los 40; los viajeros no son Ulises, ni Eneas, ni Dante, sino un maestro de escuela, Adán, y un astrólogo, Schultze. La narración en verso del hipotexto, a su vez, es en el hipertexto prosa novelística. La acción original está, pues, transformada, por lo que hay que interpretar el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” como una transformación, una transposición. Y, posiblemente, una transposición de carácter irónico-humorístico.

Son numerosos los elementos de *Adán Buenosayres* que remiten a la tradición clásica. Además de la función estructuradora que cumple el viaje, como en la *Odisea*, hay otros aspectos hipertextuales derivados de la transformación por vías mimotextuales (mimetismos, homerismos o clasicismos), algunos evidentes: así la descripción del quimono de Samuel Tesler se puede considerar una caricatura de la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada*; los riesgos o pruebas que, como nuevo Ulises, debe afrontar Adán (Polifemo, las sirenas, etc.), el descenso a los infiernos (correspondiente al del canto XI de la *Odisea* y libro VI de la *Eneida*), epítetos homéricos empleados humorísticamente como la “Égloga de sonrosados cachetes”, la referencia al mito hesiódico de las edades, alusiones a los trabajos de Hércules o a las *Metamorfosis* de Ovidio. Según Vilanova, “llamativamente, Marchal sólo se refiere a tales ‘marcas’ como *simples analogías episódicas*, con

excepción de la del Mito de las edades y el Descenso, *cuyo significado metafísico es de la mayor importancia*” (15, p. 79).

Hay que destacar también en esta novela la notoria ampliación de los prolegómenos y del mismo “viaje” en relación con los textos de base. En ninguno de ellos (Homero, Virgilio y Dante, en menor medida) la extensión material del relato centrado en el motivo llega a superar la mitad de la que alcanza que en *Adán Buenosayres*.

Otro procedimiento vinculado a la transposición hipertextual es la transfocalización, es decir, el cambio de focalización del relato. Mientras en la *Odisea* y en la *Divina comedia* la enunciación está a cargo de una primera persona, en el libro VI de la *Eneida* y los prolegómenos del viaje de Adán, los acontecimientos se narran desde la tercera persona, pero no así en el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, narrado en primera persona por el propio “autor”, Adán.

Conviene también subrayar la traslación social, temporal y geográfica. Se trata de una de las características fundamentales de la transposición hipertextual: pese a las analogías, ya no estamos ante los héroes tradicionales, Ulises, Eneas o Dante, sino ante personajes comunes como Adán y el astrólogo Schultze. Tampoco éstos transitan regiones remotas, sino lugares muy próximos y casi cotidianos.

Por último, hay que señalar que el carácter de hipertexto del libro VII de esta novela es sugerido por el mismo título (“Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”). Aunque ese carácter no es tan explícito como en otros hipertextos (*Ulises*, de Joyce, por ejemplo), el título es muy revelador. La misma grafía empleada por Marechal lo confirma: -*delphia* y no *delfia*, remite a *adelphós*, “fraterno”, “hermano/-a”, pero también “semejante”, “análogo”. Unida a *kakós*, “malo”, “feo”, pero también “vil”, “perverso”, “sórdido”, da origen a Cacodelphia, por lo que, obviamente, equivale a Infierno (p. 89).

b) Julio Cortázar

En la obra de Cortázar el mundo helénico es un referente constante. Cuentos como “Circe”, “Las Ménades” y “El ídolo de las Cícladas”, a los que después aludiremos, un poema dramático como *Los Reyes* o los fragmentos de la *Iliada* intercalados paródicamente en *Libro de Manuel* lo atestiguan más que suficientemente.

La formación clásica de Cortázar fue temprana e intensa bajo el magisterio de Arturo Marasso, su profesor de Literatura griega. El propio escritor dejó fehaciente prueba de su admiración por Marasso: “Me acuerdo de dos profesores a quienes estaré siempre profundamente agradecido porque fueron verdaderos maestros en el sentido

de descubrir rápidamente las vocaciones de los alumnos y en tratar de ayudarnos y estimularlos [...] Digo sus nombres porque les tengo profunda gratitud. Fueron Arturo Marasso, mi profesor de Literatura griega y de Literatura castellana, y Vicente Fattone, mi profesor de Filosofía y Lógica". Es precisamente a Marasso a quien dedicó su primer ensayo, "La urna griega en la poesía de Keats", publicado en 1946 en el número 2 de la *Revista de Estudios Clásicos* (pp. 45-91) del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Universidad de Cuyo. En este ensayo Cortázar, además de rastrear la influencia homérica en Keats, menciona a los autores griegos que encuentran eco en su obra: Hesíodo, Safo, Anacreonte, Baquílides, Píndaro, Corina y Teócrito. A este escrito le siguió un extenso estudio, titulado *Imagen de John Keats*, libro escrito entre 1951 y 1952 e inédito hasta 1996. Como bien afirma González de Tobía [17], "tanto en el ensayo de 1946 como en el libro publicado en 1996, las afirmaciones trascienden la bidimensión de Keats y los poetas griegos mencionados y ofrecen una actitud personalísima de Cortázar que, por una parte, accedió a la cultura griega por la aproximación a los estudios universitarios; pero definitivamente de la mano de Keats, y, por otra parte, reelaboró esa cultura clásica desde la óptica que él mismo justifica en Keats y que resulta premonitoria para comprender el tema griego en su producción posterior a partir de su atracción por la mitología y la plástica griegas". Y más adelante: "a Cortázar como a Keats se le puede aplicar la progresiva mutación del concepto generalizador de *lo clásico* a *lo específicamente griego*; también, como a Keats, se le puede señalar la preeminencia de la mitología y la plástica griegas en la impronta de su obra".

Un aspecto poco conocido de Cortázar es su trabajo como traductor. En lo que atañe a esta labor, al margen de si su decisión de traducir determinados textos y autores fue deliberada o no, nos parece oportuno subrayar sus excelentes traducciones, en lo que concierne al tema que tratamos, de las obras de Giono, *Nacimiento de la Odisea*, y *Memorias de Adriano*, de Marguerite de Yourcenar.

Hay en la obra creativa de Cortázar dos motivos recurrentes de la tradición griega: el laberinto y el viaje. El tema del laberinto, que se inicia en *Los Reyes*, reaparece en *Bestiario* y lo reencontramos en *Rayuela*. Afirma, con razón, González de Tobía [17] que el motivo del viaje está estrechamente ligado al anterior y que los dos exponentes máximos de este motivo son sus novelas *Los premios* (1960) y *Rayuela* (1963): "en ambas novelas se promueve el itinerario narrativo a expensas del motivo básico de la *Odisea* homérica: el *nóstos* poético que la épica sella en su imagen para el tratamiento mítico posterior. Dice Cortázar a Picón Garfield: *Fundamentalmente la Iliada y la Odisea, ¿qué son? Son poemas y sin embargo son novelas al mismo tiempo*".

Serra Salvat [14] se ha ocupado de la pervivencia de elementos del género pastoril en *62 Modelo para armar*, novela que tiene su origen en el capítulo 62 de *Rayuela*. La autora señala (p. 422) que, al margen de la coincidencia estricta de elementos de esta novela con los tópicos de la novela pastoril (amores desesperados, heroína pasiva, confusión de identidades), “la figura que forman los personajes tomados por la desesperación amorosa parece tener sus raíces” en este género. Según esta interpretación de la obra como una novela pastoril con raíces en las églogas clásicas, es oportuno señalar el origen mitológico de algunos de los nombres: Silvaner proviene de Silvano, divinidad de los bosques identificado a veces con Pan; el nombre del restaurante Polidor, donde se inicia la novela, remite a Polidoro, el hijo de Cadmo; por último, la perfección y pasividad de Hélène, uno de los personajes, la asocia a Helena de Troya [Serra Salvat 14, p. 419].

2.2. Relatos y cuentos

a) Jorge Luis Borges

Son varios y complejos los relatos de Borges que han merecido la atención de los filólogos por el tema que nos ocupa. Aludiremos, muy sucintamente, a algunos de ellos.

M. Ruiz y J. D. Castro [26] han estudiado algunas paradojas del pensamiento clásico como antecedente del cuento “La biblioteca de Babel”, perteneciente a “El jardín de senderos que se bifurcan”, en *Ficciones* (1944). Sostienen que, según los estoicos, el mundo es percedero, finito, al estar condicionado por la causalidad que deriva de los “principios seminales”, pero que Dios y la materia son eternos. Y afirman que “La biblioteca de Babel” concluye también con la periodicidad del (des)orden de la biblioteca, con lo que se introduce la problemática del tiempo y se salva la finitud de la biblioteca. En cambio, “el libro de infinitas páginas que se van desdoblado sin fin, imagen alternativa a la biblioteca total, corresponde a las paradojas eleáticas, referencia esencial en la obra de Borges” (p. 388). En este sentido, parece ser complementario de “La biblioteca de Babel” *El libro de arena*, cuyo inicio remite también a las paradojas eleáticas. El trabajo concluye con la afirmación de que “en la reelaboración constante que propugna Borges de unas pocas metáforas, la Biblioteca es a la vez caverna platónica y laberinto. Biblioteca y laberinto son dos metáforas complementarias para expresar el asombro y las limitaciones del hombre ante el universo” (p. 391).

A *El Aleph* (1949) pertenecen al menos dos relatos en los que la influencia de la tradición clásica es notoria. Nos referimos a “La casa de Asterión” y “La

escritura del Dios". El primero ha sido estudiado por numerosos críticos desde este punto de vista [cf. García Gual 6, González de Tobía 17, Huici 20, López Gregoris 22, entre otros]. Publicado en 1947, este cuento presenta el mismo tema que *Los Reyes*, de Cortázar, publicado dos años después: el mito griego de Teseo y el Minotauro. El título del relato es ya denotativo y sugiere uno de los motivos clásicos preferidos por Borges, el del laberinto (una de las metáforas predilectas de nuestro autor: la visión del mundo como laberinto) y de su habitante, Asterión o Asterio, el Minotauro, el monstruo con cabeza de hombre y cuerpo de toro, mito narrado por Apolodoro e Higino, en cuyas versiones se encuentran todas las posibilidades que harán de este mito un tema productivo en la tradición clásica. Pero, además del título, Borges procura que el lector relacione su relato con el mito mediante la cita inicial de Apolodoro (*Biblioteca* III, 1) con la que, a modo de epígrafe, se inicia el cuento: "Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión". La clave del relato lo constituye el laberinto, pero Borges no menciona en ningún momento esta palabra. Sin embargo, el laberinto, uno de los elementos del mito, deviene un símbolo. En el laberinto Borges, como Cortázar, encuentran la posibilidad de presentar un personaje en la más absoluta soledad. En el mito griego Teseo es el héroe, el protagonista de la aventura. En Borges y en Cortázar hay, en cambio, una asimilación del escritor al Minotauro: Borges se identifica con Asterión y no con Teseo. El monstruo del laberinto es el propio poeta, solitario, a la espera de un destino imprevisto. Teseo ignora que su víctima lo espera como a un liberador: "esa es la ironía del relato en la nueva versión: el Minotauro deseaba la llegada del héroe, aunque su liberación sea la muerte" [García Gual 6, p. 327]. Hay que subrayar también la forma elegida por Borges: el monólogo interior. El autor dota de pensamiento al monstruo, eliminando al resto de los personajes del mito y dando el protagonismo al personaje más desconocido. De ahí que se haya hablado de la "simpatía con el Minotauro" como rasgo más marcado del cuento, "simpatía" en su sentido etimológico, esto es, coincidencia afectiva. Sólo al final y, a modo de composición anular con el epígrafe, encontramos la voz de Teseo, con lo cual la identificación del mito resulta evidente: "-¿Lo creerás, Ariadna? -dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió". Recordemos, finalmente, que el último relato de Borges sobre este mito, titulado "El hilo de la fábula" forma parte de *Los conjurados* y está fechado en Cnossos en 1984.

b) Julio Cortázar

En la producción narrativa de Cortázar, además de ciertos textos como "Acerca de la manera de viajar de Atenas a cabo Sunión", se distinguen, como exponentes del tratamiento de la tradición clásica griega, tres cuentos que han

merecido una especial atención de la crítica. Nos referimos a “Circe”, “Las Ménades” y “El ídolo de las Cícladas”.

“Circe” pertenece al primer libro de cuentos de Cortázar, *Bestiario*, de 1956. “Las Ménades” y “El ídolo de las Cícladas” al segundo, *Final de juego*, del mismo año. Como afirma González de Tobía [17], los tres relatos presentan títulos que inducen a un código de lectura y contienen “una referencia liminar a los mitos griegos que, en realidad, consiste en una remisión a los ritos sacrificiales que acompañan la imagen mítica conformando con ella una realidad”. En los tres casos el procedimiento no es la inversión del mito, como en *Los Reyes*, sino la sugerencia denotativa del título de los cuentos, trasladados en el espacio y en el tiempo.

En “Circe” se alude con el título a la maga del episodio de la *Odisea*. La muchacha protagonista, a la que los rumores señalan como causante de la muerte de dos de sus novios, es una hechicera: sus mezcolanzas recrean las pócimas que provocaban la transformación de los compañeros de Ulises. Su descripción (“rubia sobre el luto”) recuerda el epíteto de Circe, “la de lindas trenzas”, al igual que su alquimia en la cocina, entre bombones y licores, nos retrotrae a otro epíteto, “la conocedora de muchas drogas” [cf. Irma Paletta 21, pp. 249-250]. En el mismo título se detiene el ámbito mítico, aparentemente, y comienza el relato con un espacio y tiempo propios. Sólo después de recorrer el itinerario de ese espacio y tiempo se produce el encuentro estético con el título. En su trabajo “La voz del personaje y el discurso épico: *Circe* de Cortázar”, L. A. Liñares [23] estudia los elementos odiseicos reconocibles en este cuento, en especial aquéllos en los que puede reconocerse el eco de la relación entre Odiseo y la ninfa Circe, la forma en que Cortázar “traduce” en Delia Mañara, la protagonista, los rasgos diferenciadores del personaje de Circe, los modos de que se vale el autor para leer el episodio homérico y reordenar los elementos que lo componen.

“Las Ménades” -citamos, de nuevo, a González de Tobía- tiene como tema un espectáculo y su recepción pública. Se repite el efecto del título denotativo que, “en este caso, alude no a la ejecutora del ritual, como en ‘Circe’, sino a los iniciados en el mismo”. “El procedimiento -afirma González de Tobía- resulta similar a “Circe, en el sentido de que la suprarrealidad enunciada en el título queda suspendida y se concreta solamente en el final del cuento, cuando se accede a la realidad mítica”. En este cuento hay que destacar el vocabulario relacionado deliberadamente con el ritual dionisiaco y la asimilación por parte del lector, a partir del título, de los personajes al ámbito dionisiaco: “el Maestro / Dionisos, las mujeres / ménades, los hombres / sátiros y el estado de *enthusiasmós* y *éxtasis* provocado por la música, efecto auditivo integrado al culto del dios”. Irma Paletta [21, p. 250] sostiene que, en este cuento, los sucesos que acaecen en el teatro Corona se ven como un eco del momento en que

Orfeo, rehusando el contacto con las mujeres tras la pérdida de Eurídice, es despedazado por las Bacantes. Según esta autora, se puede identificar de inmediato, aunque paródicamente, la figura del Maestro con su arquetipo y la caracterización del público asistente al concierto con la imagen de los animales que siguen a Orfeo.

En “El ídolo de las Cícladas” se establece la relación con el mito a partir del título que hace referencia a una estatuilla egea de la civilización cicládica. El título es también denotativo, pues destaca la influencia que la estatuilla adquiere en el marco del ritual arcaico.

González de Tobía concluye afirmando que “en los tres cuentos se manifiesta la impresión que la plasticidad de los ritos orientales en el caso de Circe; dionisíaco, en el caso de “Las Ménades” y egeo, en “El ídolo de las Cícladas”, produjo en Cortázar [...] Resulta coincidente la preferencia de Cortázar con la preferencia de Keats en este sentido, ya que la mayor plasticidad que la antigüedad clásica imprimió en su poesía deriva de la mitología irradiada desde la estatuaria y la plástica en general [...] Cortázar, como Keats, entiende el elemento mitológico desde el universo de las formas. Hay una visión del mito que impresiona más que el modelo anónimo recreado por la literatura. La plástica griega otorga el movimiento suficiente para el deleite estético y la invención poética”.

2.3. Micro-relatos

El micro-relato es un texto breve, de gran economía verbal, “que no supera las cuatrocientas palabras y que carece de acción, personajes delineados y clímax narrativo” [cf. Noguero Jiménez 27, p. 203]. En estos textos se recurre con frecuencia a personajes de la mitología clásica para dar versiones originales, novedosas e insólitas de las leyendas del mundo antiguo. Entre los escritores hispanoamericanos del siglo XX que Francisca Noguero cita en su estudio sobre este tema destacan dos autores argentinos: Marco Denevi y Enrique Anderson Imbert. Los procedimientos de reversión de los mitos son variados.

1) En ocasiones se juega con la motivación del mito para ofrecer una explicación inusual del mismo. Un ejemplo es el micro-relato “El sí de las niñas”, de Denevi, nueva interpretación del mito del Minotauro, en el que Ariadna desea al monstruo encerrado en el laberinto por haber oído que “viola doncellas que hay que ofrecerle a diario para satisfacer su portentosa lujuria, y después las doncellas mueren de placer”. Este hecho suscita una interrogante inusual: “¿Ariadna provee a Teseo de un hilo para que, luego de matar al Minotauro, encuentre la salida al laberinto? ¿O se lo da para que sea el Minotauro quien, después de liquidar a Teseo, pueda salir de su prisión? Las dos hipótesis no se contradicen”.

2) Otras veces los textos ofrecen distintas explicaciones de un mito. Así, en la reflexión de Anderson Imbert sobre la metamorfosis de Io, en la que las interpretaciones de los distintos personajes concuerdan con sus características:

Tiresias: Zeus vio a Io paseándose a orillas del río, la acosó y, cuando ella se metió en un bosquecillo, la sedujo. Después, para que no descubrieran su amorío, transformó a Io en una hermosa vaca blanca.

Penteo: No. Io siguió siendo una hermosa muchacha. Por envidia, las gentes la maltrataron y, para insultarla, inventaron la leyenda de que era una vaca cualquiera.

Eriçtonio: Al contrario, Io siempre fue una vaca. ¡Zeus no se quedaba en chiquitas! Pero las gentes, por respeto a Zeus, imaginaron que cuando la poseyó fue porque tenía formas de muchacha.

Evémero: De Io no sé, pero para mí que Zeus fue un hombre.

3) El recurso a la sorpresa final es otro de los procedimientos. Sirva de ejemplo “Cómo perder al marido”, de Denevi, nueva versión del mito de Medea:

Para que Jasón no la abandonase, Medea andaba cargada de amuletos, preparaba filtros mágicos, suplicaba, invocaba, maldecía, lanzaba anatemas, modelaba figuritas de cera y les clavaba alfileres, organizaba ritos de maleficio, toda clase de hechicerías, obligaba a su marido a beber pociones contra la infidelidad. Jasón se le escapó tras una muchacha, Glaucea, sólo porque Glaucea, cuando él (tanto como para pasar el rato) le propuso acostarse juntos, contestó: “Con una condición. Que después no nos veamos más”.

4) En ocasiones el mito se actualiza mediante un punto de vista inusual y novedoso. En “Traducción femenina de Homero”, de Denevi, “la *Iliada* y la *Odisea* se presentan desde la perspectiva de Penélope y Andrómaca, personajes que, en su calidad de esposas de héroes, han ocupado tradicionalmente un rol secundario en la leyenda” [Noguero 27, p. 208]:

Toda la Odisea, con sus viajes, sus naufragios, sus sirenas, sus hierbas mágicas, sus animales míticos, sus palacios misteriosos, sus aventuras y sus desastres es, para Penélope, una inútil y tediosa demora en sus amores con Ulises. Mientras tanto Andrómaca refunfuña: “Que el viejo Homero cuente la historia a su manera. Yo daré mi versión. Yo, que la he vivido. Yo, una pobre mujer desdichada. Primero, recuerdo, fue la prohibición de salir de la ciudad. Después tuve que pulir escudos, coser sandalias, fabricar flechas hasta que las manos se me llagaron. Después, vendar heridas que sangraban y supuraban y enterrar a los muertos. Después escasearon los víveres y nos alimentábamos de ratas y raíces. Después perdí a mi marido y a mis

hijos. Después el ejército invadió la ciudad y abusó de mí y de mis hijas. Por fin el vencedor me hizo su esclava”.

5) Las (re)versiones de las leyendas clásicas se basan a veces en la paradoja. Así, en “Orfeo y Eurídice”, de Anderson Imbert, Orfeo vuelve voluntariamente la cabeza al acompañar a Eurídice en su salida de los Infiernos:

Orfeo recordó lo que los reyes de la Muerte le habían prevenido: “Podrás llevarte, resucitada, a Eurídice; vete, y Eurídice te seguirá; pero cuando salgas de este subterráneo reino de sombras no debes mirar hacia atrás; si lo haces, perderás para siempre a Eurídice”.

Entonces Orfeo, comprendiendo que de nada le serviría porque él, por naturaleza, no estaba hecho para amar a ninguna mujer, tornó la cabeza y por encima del hombro miró a Eurídice.

Desde el fondo del infierno oyó, como en un lejano eco, la voz de las dos veces muerta Eurídice. Y ese “adiós” de mujer sonó con todo el desprecio de una terrible acusación.

6) El humor ocupa también un papel importante en estas nuevas lecturas de los mitos, pues contribuye al distanciamiento del lector. La leyenda se prolonga en ocasiones con un elemento innovador. Así sucede en un micro-relato de Denevi sobre los trabajos de Hércules (“El trabajo nº 13 de Hércules”):

Según el apócrifo Apolodoro de la *Biblioteca* “Hércules se hospedó durante cincuenta días en casa de un tal Tespio, quien era padre de cincuenta hijas a todas las cuales, una por una, fue poniendo en el lecho del héroe porque quería que este le diese nietos que heredasen su fuerza. Hércules, creyendo que eran siempre la misma, las amó a todas”. El pormenor que Apolodoro ignora o pasa por alto es que las cincuenta hijas de Tespio eran vírgenes. Hércules, corto de entendederas como todos los forzudos, siempre creyó que el más arduo de sus trabajos había sido desflorar a la única hija de Tespio.

Y en “Silencio de sirenas”, también de Denevi:

Cuando las Sirenas vieron pasar el barco de Ulises y advirtieron que aquellos hombres se habían taponado las orejas para no oír las cantar (¡a ellas, las mujeres más hermosas y seductoras!) sonrieron desdeñosamente y se dijeron: ¿Qué clase de hombres son éstos que se resisten voluntariamente a las Sirenas? Permanecieron, pues, calladas, y los dejaron ir en medio de un silencio que era el peor de los insultos.

7) En otras ocasiones “el micro-relato se revela como un fragmento lírico, adquiriendo las calidades del poema en prosa”. Sirva de ejemplo “Metamorfosis”, de Denevi:

Leda iba a desposarse con Marsias, un sátiro. Pero, en las vísperas de la boda, Zeus la sedujo. Desde entonces Marsias la buscó por todas partes para matarla y vengar así la afrenta. No la encontró, dicen. Sin embargo se cruzó con ella varias veces sin reconocerla porque ahora Leda ya no estaba enamorada de un sátiro sino de un dios.

3. Teatro

Son muy numerosas las obras dramáticas y los autores que en la literatura argentina del siglo XX abordan aspectos del mundo clásico, en especial de tema mítico. En un trabajo de 1999, Bravo de Laguna [28, p. 203, n. 7], sin pretensión de realizar un catálogo de la producción dramática argentina sobre este motivo, señala, por orden cronológico, las siguientes obras: *La mujer de Ulises*, de J. González Castillo (1918); *Temístocles en Salamina*, de R. Gómez Masía (1933); *El caballo de Troya*, de P. Benjamín Aquino (1935); *Espartaco*, de A. Ferrari Amores (1939); *La cola de la Sirena*, de C. Nalé Roxlo (1941); *Polifemo o las peras del Olmo*, de H. Rega Molina (1945); *Penélope ya no teje*, de M. Sandor, pseudónimo de M. James de Terza (1948); *Los Reyes*, de J. Cortázar (1949), poema dramático basado en el mito de Teseo y el Minotauro; *Antígona Vélez*, de L. Marechal (1951); *El Mal Amor*, de M. L. Regás y J. Albornoz (1951); *La venganza de Afrodita*, de J. L. Pagano (1954); *La peste viene de Melos*, de O. Dragún (1956); *Proserpina y el Extranjero*, de O. del Carlo (1956); *Los dioses vuelven*, de M. Sandor (1958); *Las nueve tías de Apolo*, de J. C. Ferrari (1958); *Partenopeo*, de C. Magrini (manuscrito sin fecha), inspirada en Antígona; *La Frontera*, de D. Cureses (1960); *Safón y los pájaros*, de J. Masciángoli (1961); *Penélope aguarda*, de R. Modern y J. Loubet (1961); *Un dios para Lesbía*, de R. Horacio Burzaco (1961); *El reñidero*, de S. de Cecco (1962); *Electra*, de J. Imbert (1964); *Los tangos de Orfeo*, de A. Rodríguez Muñoz (1965); *Amarillo*, de C. Somigliana (1965); *Historia de un zurdo contrariado. La notable trajedia [sic] de Agamenón y las Ubres*, de A. Cuzzani; *Antígona Furiosa*, de G. Gambaro (1986); *La oscuridad de la razón*, de R. Monti (1993); *La declaración de Electra*, obra inédita, de J. R. González (1994); *Dido y Eneas*, de J. R. González (1995).

A este catálogo hay que añadir las obras de A. Storni, *Polixena y la cocinerita* (1932); O. del Carlo, *Electra al amanecer* (1948); C. Matorras Cornejo, *Cuando Zeus está ausente* (1952); R. N. Medina, *Orfeo en las tinieblas* (1965); L. Marechal, *Las tres caras de Venus* (1966); M. Lehmann, *Otra vez Fedra* (1967); E. Villalva Welsh

y A. Verbiztky, *Una noche de amor (Anfitrión)* (1968); V. G. Cajelli, *Una flor a Galatea*, manuscrito sin fecha [cf. Pozzi 32].

Y, a su vez, hemos de tener en cuenta otros textos dramáticos no impresos y de difícil localización como *Medea*, de H. Schjuman; *Prometeo*, de S. de Cecco; *La cooperativa de los Diógenes*, de V. Malchiodi Piñero; *La guerra en el Olimpo*, de J. Dantas o *Su nombre es Calipso*, de A. Rodríguez Muñoz [cf. Bravo de Laguna 28, p. 202, n. 4].

Como se ve, son sólo cuatro las obras escritas en el primer tercio de siglo. El *corpus* de textos de mayor importancia fue creado en las décadas de los 50 y 60. Afirma, con razón, Bravo de Laguna [28, pp. 203-204], que la consolidación de la tendencia a la reutilización de mitos clásicos se produce en la década de los 40 y los 50, cuando se empieza a divulgar y representar, tanto en Argentina como en el resto de Hispanoamérica, obras de autores de moda como Anouilh (*Antígona*, *Medea* o *Eurídice*), Sartre (*Las moscas*), O'Neill (*A Electra le sienta bien el luto*) o Giradoux (*Electra*). Este fenómeno lo constata, en efecto, el hecho de que uno de los grandes creadores argentinos de aquella época, Leopoldo Marechal, que publicó en 1951 su *Antígona Vélez*, había traducido ya en 1938 la *Antígona* de Sófocles sobre la versión francesa de Cocteau.

Dado el elevado número y la variedad de temas, subgéneros dramáticos (tragedias, comedias, dramas poéticos) y estilos (hay piezas compuestas en prosa y en verso) de las obras catalogadas y habida cuenta de los límites que nos hemos impuesto en este trabajo, es evidente que resulta imposible realizar un estudio pormenorizado del valor literario de cada texto, del tratamiento de los mitos y de su significado en el contexto histórico en el que se enmarcan. Por ello, nos limitaremos a definir las funciones de los temas clásicos en estas obras, entendiendo por función el cometido que realiza el signo mítico o motivo clásico en el texto literario en que va inmerso, o, en otras palabras, la intención con que lo utiliza el autor del texto. Este aspecto es abordado en dos trabajos que reseñamos a continuación.

En una ponencia presentada en el *VIII Coloquio Internacional de Filología Griega*, celebrado en la UNED en marzo de 1997, Pozzi [32], al estudiar la función de los intertextos clásicos en el teatro argentino, establece la siguiente tipología:

1) Teatro de nostalgia: se trata de piezas en las que sus autores adoptan una visión romántica de héroes, mitos y temas, con una mirada nostálgica a la antigüedad idealizada. En esta categoría figuran las obras de Burzaco, Imbert, Magrini y Rega Molina.

2) Teatro psicológico: obras que remodelan temas trágicos profundizándolos psicológica o dramáticamente. La autora incluye en este apartado *Electra al amanecer*, de O. del Carlo.

3) “Trasplante” de los mitos: son piezas que trasplantan los mitos al *hic et nunc* de Hispanoamérica. Aquí se incluyen, entre otras, las obras de S. de Cecco, O. del Carlo, M. Lehmann, R. N. Medina, A. Rodríguez Muñoz y *Los dioses vuelven*, de M. Sandor.

4) Parodia del legado clásico: obras en las que los temas clásicos, generalmente mitológicos, son objeto de un tratamiento cómico y desenfadado. Pertencerían a este grupo las obras de Cejelli, Ferrari, Loubet y Modern, Matorras Cornejo, Villalba y Verbiztky, y *Penélope ya no teje*, de M. Sandor.

5) Intertextualidad contestataria: son piezas en las que se expresa un mensaje paradójico invirtiendo los códigos del tema clásico. La inversión se subraya mediante técnicas dramáticas diversas. Un ejemplo de este tipo de intertextualidad es *Polixena y la cocinera*, de Storni.

En una comunicación presentada en el *Congreso Internacional “Literatura iberoamericana y tradición clásica”*, celebrado en octubre de 1997 en la universidad Autónoma de Barcelona y en la de Valencia, Bravo de Laguna [29] aborda también el tema de la producción dramática argentina y su relación con el mundo clásico y agrupa asimismo las obras en cinco categorías.

1) De tema histórico: las que tratan de sucesos acaecidos durante la época clásica reutilizados para expresar una protesta social. En estas obras las inquietudes políticas se expresan no a través de la mitología, sino de la historia. En este apartado se encuentran las obras *La peste viene de Melos*, de Dragún; *Temístocles en Salamina*, de Gómez Masía, y *Amarillo*, de C. Somigliana.

2) De intencionalidad satírica: se incluyen en este grupo las piezas que reutilizan los motivos clásicos con una deliberada intencionalidad satírica. Según Bravo de Laguna, conformarían este grupo *La cola de la Sirena*, *Penélope ya no teje* y *Los dioses vuelven*, obras ambas de Malena Sandor, pseudónimo -repetimos- de M. E. James de Terza; *Las 9 tías de Apolo*, de J. C. Ferrari, pseudónimo de E. Grande; *Penélope aguarda*, de R. Modern y J. Loubet, y, por último, *Historia de un zurdo contrariado. La notable trajedia de Agamenón y las Ubres* de A. Cuzzani.

3) Escenas míticas: “obras en las que el tema mítico es recreado desde el propio tema mítico, desde su ámbito literario, es decir, se reescribe la materia mítica como tal, y se crea un cuadro inmóvil que traslada al espectador al mundo grecolatino”. Responden a estas características *La venganza de Afrodita*, de J. L. Pagano, y *Partenopeo*, de C. Magrini.

4) Poemas escénicos: se trata de obras en las que las estructuras dramáticas se justifican sólo como soporte de una realización poética; esto es, piezas creadas básicamente para ser leídas, por lo que, para ser representadas, necesitan con frecuencia de adaptaciones. Se incluyen en este grupo *Los Reyes*, de J. Cortázar; *Safón y los pájaros*, de J. Masciángoli; *Un dios para Lesbia*, de R. H. Burcazo, y *Electra*, de J. Imbert.

5) Transposiciones: “obras que representan una reelaboración, no lúdica, de un tema mítico con una nueva contextualización, espacial y temporal y, por tanto, con una nueva significación”. Las transposiciones más destacadas del teatro argentino son *Antígona Vélez*, de L. Marechal; *Antígona Furiosa*, de G. Gambaro y *La oscuridad de la razón*, de R. Monti. A éstas hay que añadir *El mal amor*, de M. L. Regás y J. Albornoz, recreación del mito de Fedra e Hipólito; *Polifemo o las peras del Olmo*, de H. Rega Molina; *Proserpina y el Extranjero*, de O. del Carlo, recreación del mito de Proserpina y Deméter con la inclusión de otro diferente, el de Orfeo y Eurídice; *La Frontera*, de D. Cureses, nueva recreación del mito de Medea; *El reñidero*, de S. de Cecco, reconstrucción de la *Orestíada*; *Los tangos de Orfeo*, de A. Rodríguez Muñoz, recreación del mito de Orfeo y Eurídice; *La declaración de Electra y Dido y Eneas*, ambas de J. R. Gómez.

Bibliografía

I. Repertorios bibliográficos

1. CAMACHO ROJO, J. M., *La tradición clásica en las literaturas iberoamericanas del siglo XX: bibliografía analítica*, Granada, Universidad de Granada, 2004.

II. Estudios críticos

1) Poesía

2. ÁLVAREZ M. C. & IGLESIAS, R. M., “La poesía de Borges, crisol del mundo clásico”, en *La filología latina hoy: actualización y perspectivas*, vol. II (Tradición clásica y humanismo), Madrid, SEL, 1999, pp. 775-780.
3. BUISEL, M. D., “La *Antología Palatina* de... Leopoldo Lugones”, *REC* 21, (1990), pp. 35-50.
4. CAMACHO ROJO, J. M., “Alusiones a Heráclito en la poesía española del

Flor. II., 17 (2006), pp. 57-84.

- siglo XX”, en J. M. García González & A. Pociña Pérez (eds.), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Granada, Universidad de Granada / SEEC, col. “Biblioteca de Estudios Clásicos” 7, 1996, pp. 61-94.
5. FRASCHINI, A., “Presencia viva de la antigua Grecia en la obra de Leopoldo Lugones”, *Argos* 6, (1982), pp. 7-30.
 6. GARCÍA GUAL, C., “Borges y los clásicos de Grecia y Roma”, *CHA* 505-507, 1992, pp. 321-345. [Reproducido en *Id.*, *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, Madrid, Ediciones Península, col. “Ficciones” 23, 1999, pp. 270-319].
 7. LARRAÑAGA DE BULLONES, H., “El mito del Minotauro en cuatro poemas de Jorge Luis Borges”, *REC* 20, (1988-1989), pp. 47-66. [En los poemas titulados “Laberinto”, “El laberinto”, “El Minotauro” y “Asterión”].
 8. NASTA, M., “Horacio en la obra poética de Jorge Luis Borges: un silencio elocuente”, en M. C. Álvarez Morán & R. M. Iglesias Montiel (eds.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio. Actas del Congreso Internacional Contemporaneidad de los Clásicos. La tradición greco-latina ante el siglo XXI* (La Habana, 1-5 de diciembre de 1998), Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 217-223.
 9. SCARAMELLA, D. G., “Homenaje a Leopoldo Lugones a cincuenta años de su muerte”, *REC* 20, (1988-1989), pp. 25-32. [Lugones como admirador y defensor de la cultura grecolatina].
 10. VICTORIO, V., “Leopoldo Lugones: traductor de Homero”, *REC* 15, (1979), pp. 89-99.

2) Narrativa

2.1) Novela

11. CORNAVACA, R., “El Simposio platónico en tres obras de Leopoldo Marechal”, en *La intertextualidad desde el punto de vista de la literatura comparada*, Córdoba (Argentina), 1993, pp. 11-17. [Casos de intertextualidad de autores clásicos (Homero, Aristófanes y Hesíodo) en el autor argentino y análisis de las obras en que se evoca el diálogo platónico: *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, *Adán Buenosayres* y *El banquete de Severo Arcángelo*].
12. PÉGOLO, L., “Elementos virgilianos en la catábasis de *Adán Buenosayres*”, *Argos* 9-10, (1985-1986), pp. 27-38.
13. PÉGOLO, P., “Petronio, Virgilio y el carácter de lo monstruoso en *Adán*

Flor. Il., 17 (2006), pp. 57-84.

- Buenosayres*”, *Argos* 25, (2001), pp. 59-77.
14. SERRA SALVAT, R., “Pervivencia de elementos de un género clásico, el género pastoril en 62, *Modelo para armar*, de Julio Cortázar”, en J. V. Bañuls Oller, J., Sánchez Méndez & J. Sanmartín Sáez (eds.), *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Valencia, Universitat Autònoma de Barcelona / Universitat de Valencia, 1999, pp. 417-423.
15. VILANOVA, Á., *Motivo clásico y novela latinoamericana (El “Viaje al Averno” en Adán Buenosayres, Pedro Páramo y Cubagua)*, Mérida (Venezuela), Ediciones Solar, col. “Ensayo”, 1993. [Sobre el motivo del “Viaje al Averno” en *Adán Buenosayres*, pp. 67-104].

2.2) Relatos y cuentos

16. ALGANZA ROLDÁN, M. & CAMACHO ROJO, J. M., “El mito de la caverna en un relato de Borges: notas sobre *La escritura del dios*”, *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, vol. II, Málaga, SEEC, 1987, pp. 353-359.
17. GONZÁLEZ DE TOBÍA, A. M., “Julio Cortázar y el mito griego. Vinculaciones y contrastes con algunos tratamientos de Borges y Marechal”, en J. A. López Férez (ed.), *Influencias de la mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX* (Actas del VIII Coloquio Internacional de Filología Griega, UNED, Madrid, 5-8 de marzo de 1997) [en prensa]. [También en *Synthesis* 5, 1998, pp. 85-113].
18. GOYALDEPALACIOS, P., “*Las Ménades* de Julio Cortázar: mito clásico y recreación literaria”, *Faventia* 32/2, (2001), pp. 35-42.
19. HUALDE PASCUAL, M. P., “Vidas imaginarias de autores griegos en la literatura moderna: tradición de un microgénero (Schwob, Borges y Tabucchi)”, en *El retrato literario: tempestades y naufragios, escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la SELGC*, Huelva, Universidad de Huelva, serie “Collectanea” 30, 2000, pp. 217-225. [Sobre el retrato imaginario y la recreación de la figura de Homero por Borges en los relatos “El inmortal” (*El Aleph*) y “El Hacedor” (*El Hacedor*)].
20. HUICI, A., *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, Sevilla, Ed. Alfar, col. “Alfar Universidad” 94, 1998.
21. IRMA PALETTA, V., “Los mitos en Julio Cortázar: una aproximación a lo sagrado”, en *Literatura iberoamericana y tradición clásica... (cf. nº 14)*, pp. 249-254. [El mito en los cuentos *Circe* y *Las Ménades*].
22. LÓPEZ GREGORIS, R., “El personaje del Minotauro en J.L. Borges y J.

- Cortázar. Tradición clásica y originalidad”, en *Literatura iberoamericana y tradición clásica...* (cf. nº 14), pp. 267-271. [El mito del Minotauro en “El inmortal” y “La casa de Asterión”, de Borges, y en *Los reyes*, de Cortázar].
23. LIÑARES, L. A., “La voz del personaje y el discurso épico: *Circe* de Cortázar”, en *Contemporaneidad de los clásicos...* (cf. nº 8), pp. 105-114.
 24. PAGÉS, G. H., “Plinio en Borges”, *Stylos* 5, (1996), pp. 161-169.
 25. ROJO, R., “El espejo selenita y el *Aleph* de Borges”, en *Contemporaneidad de los clásicos...* (cf. nº 8), pp. 145-148. [Sobre las relaciones intertextuales del *Aleph* con las *Historias verdaderas* de Luciano].
 26. RUIZ SÁNCHEZ, M. & CASTRO DE CASTRO, J. D., “Paradojas del pensamiento clásico como antecedentes de un cuento de J. L. Borges: *La Biblioteca de Babel*”, en *Literatura iberoamericana y tradición clásica...* (cf. nº 14), pp. 387-391.

2.3) Micro-relatos

27. NOGUEROL JIMÉNEZ, F., “Inversión de los mitos en el micro-relato hispanoamericano contemporáneo”, en L. Gómez Canseco (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 1994, pp. 203-218.

3) Teatro

28. BRAVO DE LAGUNA ROMERO, F. J., “La pervivencia de las heroínas griegas en el teatro argentino contemporáneo: una revisión del mito de Electra”, *Myrtia* 14, (1999), pp. 201-218.
29. BRAVO DE LAGUNA ROMERO, F. J., “El mundo clásico en el teatro argentino contemporáneo”, en *Literatura iberoamericana y tradición clásica* (nº 14), pp. 89-95.
30. PÉREZ BLANCO, L., “*Antígona Vélez*. Apropiación y trueque del mensaje sofocleo”, *CA* 43, (1984), pp. 143-172.
31. POCIÑA PÉREZ, A., “Diferentes tratamientos de mitos clásicos en el teatro español y argentino”, en J. A. López Férez (ed.), *Influencias de la mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX* (Actas del VIII Coloquio Internacional de Filología Griega, UNED, Madrid, 5-8 de marzo de 1997) [en prensa].
32. POZZI, D. C., “Búsqueda de identidad cultural: los mitos clásicos en el teatro argentino contemporáneo”, en J. A. López Férez (ed.), *Influencias de la*

mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX (Actas del VIII Coloquio Internacional de Filología Griega, UNED, Madrid, 5-8 de marzo de 1997) [en prensa].

33. REISZ, S., "Antígona entre el amor y el furor (o Griselda Gambaro ante el viejo Sófocles)", *Synthesis* 2, (1995), pp. 93-106.
34. SCABUZZO, S., "De Sófocles a G. Gambaro: el discurso del trono en Antígona furiosa", en *Literatura iberoamericana y tradición clásica* (nº 14), pp. 399-405.
35. SCABUZZO, S., "Antígona furiosa de G. Gambaro: entre traducción y deconstrucción", *Argos* 24, (2000), pp. 145-155.
36. VILANOVA, Á., "Aproximaciones al estudio de *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, y *Antígona Furiosa*, de Griselda Gambaro", *Praesentia* 1, (1996), pp. 395-403.
37. VILANOVA, Á., "Nuevas aproximaciones a las Antígonas iberoamericanas", *NRFH* XLVII (1), (1999), pp. 137-150.

III. Ediciones

38. ANDERSON IMBERT, E., *Dos veces cuento: antología de microrrelatos*; ed. de J. L. González, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, col. "Cita de Letras" 143, Madrid, 1998.
39. BORGES, J. L., *Obras Completas*, 3 vols., Barcelona, Emecé Editores, 1989.
40. CORTÁZAR, J., *Obras Completas*; edición e introducción general de S. Yurkievich, con la colaboración de G. Anchieri, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003-2004.
41. DENEVI, M., *Obras Completas*, 6 vols., Buenos Aires, Corregidor, 1983-1989.
42. GAMBARO, G., *Teatro*, 6 vols., Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2001-2003. [*Antígona furiosa* en vol. 3].
43. LUGONES, L., *Cancionero de Aglaura: cartas y poemas inéditos*; compilación de M.I. Cárdenas de Monner Sans, Buenos Aires, Ediciones Tres Tiempos, 1984.
44. MARECHAL, L., *Adán Buenosayres*; edición crítica de J. Lafforgue y F. Colla, Madrid, ALLCA, col. "Archivos" 31, 1999.
45. MONTI, R., *Teatro*; estudio preliminar de O. Pellettieri, Buenos Aires, Corregidor, col. "Dramaturgos argentinos contemporáneos" 8, 1995. [*La oscuridad de la razón* en vol. V.1].