

JOSÉ VICENTE BAÑULS OLLER
JUAN SÁNCHEZ MÉNDEZ
JULIA SANMARTÍN SÁEZ
(Eds.)

LITERATURA
IBEROAMERICANA
Y
TRADICIÓN CLÁSICA

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

1999

COMISIÓ ORGANIZADORA

José Martínez Gázquez (UAB)
Carmen Morenilla Talens (UV)
Jordi Pérez Durà (UV)
José M. Estellés (UV)
Rubén Florio (UNS)
Alfredo E. Fraschini (UBA)
Gemma Puigvert Planagumà (UAB) (Secretaria)

COMISIÓ CIENTÍFICA

Francisco Tovar (UL)
Helena Usandizaga (UAB)
Horacio Vázquez-Rial (escritor)

ORGANIZADORES

Departament de Ciències de l'Antiguitat
i de l'Edat Mitjana de la UAB
Departament de Filologia Hispànica de la UAB
Departament de Filologia Clàssica
de la Universitat de València
Departamento de Humanidades de la UNS (Argentina)
Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas
de la UB (Argentina)

COLABORADORES

Dirección General de Enseñanza Superior e Investigación Científica
del Ministerio de Educación y Cultura
Consell Social de la UAB
Vicerectorat d'Investigació de la UAB
Vicerectorat de Relacions Internacionals de la UAB
Vicerectorat d'Investigació de la Universitat de València
Facultat de Filosofia i Lletres de la UAB
Facultat de Filologia de la Universitat de València
Facultat de Filologia de la UB
Institut Català de Cooperació Iberoamericana
Generalitat de Catalunya. CIRIT
Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de València
Secció Catalana de la SEEC
Societat Catalana d'Estudis Clàssics
Servei de Publicacions de la UAB
Iberia. Líneas Aéreas

ISBN: 84-370-4172-4

Depósito legal: V. 4.584 - 1999

Artes Gráficas Soler, S. L. - La Olivereta, 28 - 46018 Valencia

ÍNDICE

Prólogo	7
Jaume Almirall i Sardà: "Entre la vida i el text: imatge del poeta en Neruda"	9
Ángel J. Alonso Menéndez: "La figura del Miles Gloriosus en las cartas chilenas: Ilustración e independentismo"	13
M. Estela Assis, Amalia J. Defant de Bravo, Alicia M. Orce de Llobeta, Susana Estrada, M. Teresa Giménez de Joya y José Sánchez Toranzo: "Vigencia del pensamiento clásico en la propuesta política de Bernardó de Montegudo"	19
M. Estela Assis y Flawiá Fernández: "El mundo clásico grecolatino: Espejo y síntesis"	25
Alicja Baczyk-Tomaszewska: "El tema de la muerte y del paso del tiempo en Gustavo García Seravi"	33
José Vte. Bañuls Oller: "La mitología clásica en Julián del Casal"	39
Pere-Enric Barreda: "La épica latina neoclásica en <i>El Bernardo</i> de Balbuena"	45
Trinidad Barrera: "Diego Mexía, Traductor de las Heroidas en territorio americano"	51
María José Bas Albertos: "El mundo griego en la obra de Jaime García Terrés: De la pasión al compromiso"	55
Enrique Benavent Morales: "La <i>Cristíada</i> : Épica a lo divino"	59
Virgina Bonmatí Sánchez: "Tradición clásica y simbolismo en el Coloquio de los Centauros de Rubén Darío (Prosas profanas, 1896)"	65
María José Borrero: "El latín junto con el castellano en Europa y las lenguas generales en el Nuevo Mundo: tras la huella de un status similar de éstas en crónicas de Indias"	75
María del Carmen Bosch: "Una antígona cubana: "Detrás queda el polvo" privado"	83
Francisco J. Bravo de Laguna Romero: "El mundo clásico en el teatro argentino contemporáneo privado"	87

EL MUNDO CLÁSICO EN EL TEATRO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO PRIVADO

Francisco J. Bravo de Laguna Romero
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

La pervivencia del mito clásico y la influencia del mundo grecolatino en la producción literaria iberoamericana es un hecho que nadie cuestiona. Muchos autores han sentido la necesidad de revitalizar temas y recursos del mundo clásico, ahora bien, esta necesidad, materializada en todos los géneros literarios¹, no se ha visto reflejada de la misma manera en el teatro. Por esta razón y por ser el género más desatendido por lectores y estudiosos, por la gran cantidad de obras no impresas y la dificultad de encontrarlas², y, sobre todo, para reafirmar el valor de la reinterpretación de los mitos clásicos en lengua castellana³, hemos creído oportuno limitar nuestro trabajo al campo de la producción dramática, y, más concretamente, al ámbito del teatro argentino del siglo XX, especialmente a partir de la segunda mitad, momento en que la producción es mucho mayor. Antes de la década de los 40 sólo se escriben algunas obras aisladas que no tuvieron excesiva trascendencia como *La mujer de Ulises*, 1918, de J. González Castillo; *El caballo de Troya*, 1935, de P. Benjamín Aquino, o *Espartaco*, 1939, de A. Ferrari Amores. Muchas obras, sin embargo, quedaron relegadas al más absoluto de los olvidos, algunas nunca fueron estrenadas, otras ni siquiera tuvieron la fortuna de ser publicadas.

A mediados de los años 40 y principios de los 50 se produce un acercamiento más profundo, en tema y forma, a las fuentes clásicas. Entre otras, la causa principal de este cambio es la divulgación y representación, tanto en Argentina como en el resto de Latinoamérica, de obras de autores europeos y estadounidenses como J. Anouilh, J. Cocteau, J.P. Sartre, E. O'Neill o T. Williams. Ponemos como ejemplo a L. Marechal y su traducción de la *Antígona* de Sófocles sobre la versión francesa de Cocteau, traducción realizada en 1938, 13 años antes de la publicación de su *Antígona Vélez*.

Para facilitar el objetivo de nuestro trabajo, la producción dramática argentina y su relación con el mundo clásico, hemos agrupado las obras encontradas en cinco categorías: de tema histórico, de intencionalidad satírica, escenas míticas, poemas escénicos y transposiciones.

Las de tema histórico tratan sucesos acaecidos durante la época clásica reutilizados para expresar una protesta social. Las inquietudes políticas se manifiestan a través no de la

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto "Las retóricas de tradición grecolatina en la praxis del humanismo", PS095-0096, financiado por la D.G.S.E.

¹ En poesía se aprecia con absoluta claridad en autores como L. Lugones, A. Storni, J. de Ibarbourou o J.L. Borges y en la narrativa las obras de L. Marechal, de J. Cortázar, de M. Mujica Lainez o de E. Sábato, son una muestra evidente de este influjo. Tampoco hay que olvidar la epopeya nacional, el Martín Fierro, y su vinculación formal con las grandes obras épicas clásicas.

² No hemos hallado el texto dramático de obras como *Electra al amanecer*, de O. del Carlo; *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; *Su nombre es Calipso* o *Zarabanda de los inocentes*, de A. Rodríguez Muñoz.

³ En este ámbito de producción hispanoamericana, figuran obras como *Proteo*, de F. Monterde; *Ha vuelto Ulises y Yocasta a casi*, de S. Novo; *Circe o el amor*, de E. Belaval; *Medusa y Teseo*, ambas de E. Carballido; *Electra Garrigó*, de V. Piñera; *La muerte no entrará en palacio*, de R. Marqués, o *Bulevar*, de H. Salcedo. Hay espacio para innovaciones como las del grupo colombiano Koré que, en 1990, monta la obra *Tiempo de luna creciente* con textos de Eurípides y poemas de A. Pizarnik.

mitología, sino de la Historia como bien apunta O. Dragún en el prólogo de *La peste viene de Melos*, 1956:

La historia de esta obra sucedió en Grecia./ Como pudo suceder en cualquier otra parte./ Como sigue sucediendo./ Pero está en la Historia./ Y la Historia nos enseña que la lucha del hombre por su libertad, nació con el hombre.

En este apartado se encuentran, además de la citada obra de Dragún, *Temístocles en Salamina* de R. Gómez Masía, 1933, y *Amarillo* de C. Somigliana, 1959.

En el segundo apartado hemos incluido las obras que reutilizan los motivos clásicos con una marcada intencionalidad satírica. Malena Sándor, en el prólogo a *Los dioses vuelven*, justifica la utilización de la temática mítica como material cómico:

Todavía no hay nada que divierta tanto como escapar a la realidad y reanimar con un soplo humano aquello que la propia humanidad sólo acepta en condición de mito.

Conformarían este grupo *La cola de la Sirena*, 1941, de C. Nalé Roxlo; dos obras de Malena Sándor, pseudónimo de M.E. James de Terza, *Penélope ya no teje*, 1948, y *Los dioses vuelven*, 1958; *Las 9 tías de Apolo* de J.C. Ferrari, pseudónimo de E. Grande, 1958; *Penélope aguarda* de R. Modern y J. Loubet, 1961, e *Historia de un zurdo contrariado. La notable trajedia (sic) de Agamenón* y las *Ubres* de A. Cuzzani.

Como escenas míticas hemos recogido aquellas 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. *La venganza de Afrodita* de J.L. Pagano, y *Partenopeo* de C. Magrini, son las únicas obras que responden a estas características.

Llamamos poemas escénicos a aquellas obras en las que las estructuras dramáticas sólo se justifican como soporte de una realización poética. Son obras creadas esencialmente para ser leídas, y por ello necesitan, en muchas ocasiones, adaptaciones para ser representadas. Este grupo está compuesto por *Los Reyes* de J. Cortázar, 1949; *Safón y los pájaros* de J. Masciángoli, 1961; *Un dios para Lesbia* de R.H. Burzaco, 1961, y *Electra* de J. Imbert, 1963.

Con el término transposición, acuñado por G. Genette⁴, agrupamos todas aquellas 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. Éstas suponen un grado diferente de recreación literaria y, por ello, hemos estimado oportuno darles un tratamiento especial.

Las transposiciones más importantes del teatro argentino contemporáneo son, sin duda alguna, *Antígona Vélez* de L. Marechal, *Antígona Furiosa* de G. Gambaro y *La oscuridad de la razón* de R. Monti. Éstas, por su prestigio y reconocimiento, serán conscientemente obviadas en este estudio en beneficio de otras menos conocidas. Sin embargo, creemos conveniente citar las palabras de L. Marechal acerca de su *Antígona Vélez* porque justifican, a la perfección, el sentido de estas recreaciones modernas:

Intenté una obra dramática que fuese argentina y universal. Para ello me propuse recoger una fábula de tipo universal, tal como la que nos puede ofrecer el teatro griego y ponerla en acto de nuestros hombres y darle otra vida en nuestro paisaje... Elegí el más familiar para

⁴ "La transformación seria, o transposición, es sin duda alguna la más importante de todas las prácticas hipertextuales, aunque sólo sea por la importancia histórica y la calidad estética de algunas de las obras que se incluyen en ella. La transposición puede investirse en obras de vastas dimensiones, como *Fausto* o *Ulyse*, cuya amplitud textual y ambición estética y/o ideológica llegan a enmascarar o a hacer olvidar su carácter hipertextual". GENETTE, G. (1989), p. 262.

mí: la llanura. Resuelto el problema del lugar había que pensar el tiempo en que transcurría la acción. Elegí la época más dramática para la llanura... la de su conquista.

El resto de las obras de este apartado serán analizadas con cierto detenimiento, a excepción de *El mal amor*, 1951, de M.L. Regás y J. Albornoz, pobre recreación del mito de Fedra e Hipólito, que pasaremos por alto. Nos detendremos, en primer lugar, en Polifemo o las peras del Olmo de H. Rega Molina, 1945, obra que representa un hito importante, no tanto por su repercusión teatral, sino porque significa un retorno al mundo clásico. Se enfrentan dos concepciones diferentes simbolizadas por dos personajes míticos. El conflicto desatado entre el campesino Polifemo y el extranjero Ulises no es más que un correlato de la lucha entre el mundo civilizado y el criollo. Rega Molina mezcla los mitos y produce, utilizando términos latinos, una *contaminatio* y una *variatio*. La *contaminatio* se justifica por la inclusión en una misma historia de los mitos de Polifemo y Ulises y Polifemo y Galatea, aspecto, éste último, no recogido por la tradición clásica; la *variatio* porque Ulises vuelve a provocar la ceguera, pero esta vez no a Polifemo, como era de esperar, sino a una Galatea enamorada de sus lociones y perfumes.

Proserpina y el Extranjero de O. del Carlo, 1956, recrea el mito de Proserpina y Démeter con la inclusión de un mito diferente, el de Orfeo y Eurídice. Todos los personajes del mundo subterráneo habitan la pensión de Marfa, la Sibila griega, y a esta Pensión-Infierno acude Demetria, traslación de Démeter, Diosa Maternal de la Tierra, para buscar a su hija Proserpina. A pesar de su escasa importancia en el desarrollo de la acción dramática, el personaje de Demetria mantiene una fuerte correspondencia con el mito griego pues representa la personificación del viejo mito agrario que se encarna en la llanura trébol argentina. Otro personaje secundario, pero de cierta relevancia, es Cora, que tiene un status especial ya que Kore, primer nombre que recibe Proserpina, vincula ambos personajes a un mismo destino. Estas voces infernales se completan con la presencia de Porfirio y Marcial, quizás los jueces Minos y Radamantis.

El "Extranjero" es el "único ser humano" en medio de estas fuerzas oscuras, un extraño Orfeo atrapado entre dos amores, el de Proserpina y el de Flavia, sombra de su esposa muerta. En este punto la historia mítica se desvanece y se invierte la fábula. Esta inesperada Eurídice, Flavia, espectro más propio de Homero o Virgilio, es la que ahora se desliza a las profundidades del Hades para rescatar a su amado. Sin embargo, ni la música ni el canto serán capaces de ahogar las iras de los inenarrables que ya han decidido su destino. Al final de la obra, empujado por Marcial, el Extranjero yace, sin vida, al pie de la escalera, y su muerte libera para siempre a Proserpina de su cárcel. En este final hay, pues, inversión y refundición de mitos. Inversión porque es Eurídice, no Orfeo, la que baja al Hades a salvar a su amado, y es Orfeo, no Eurídice, el que queda atrapado, muerto, en la Pensión-Infierno. Refundición porque se fusiona, en una misma historia, dos mitos tan distantes como el de Proserpina y Eurídice.

Novedoso en esta obra es la personificación del Mito como un actor. La voz del Mito, diferenciada voz sin tiempo ni lugar, se presenta a sí mismo y la fábula que va a narrar, clara influencia de las comedias de Plauto y Terencio, e inicia la mayor parte de los cuadros con un lenguaje poético elevado, con ritmo y rima.

La Frontera de D. Cureses, premio Argentores al mejor drama de 1960, fue estrenada en el Teatro El Gorro Escarlata el 2 de diciembre del mismo año. Esta nueva recreación del mito de Medea se sitúa, al igual que la *Antígona Vélez* de Marechal, en la época de la conquista del desierto. No hay, esta vez, inclusión de diferentes mitos y la tradición clásica se respeta con estudiada exactitud. La frontera, la división que separa los dos mundos, el civilizado y el salvaje, el cristiano y el indígena, es la línea sobre la que se sustenta toda la trama. Este conflicto se focaliza en dos personajes antagónicos: la india Bárbara, Medea mítica, madre adoptiva de los huérfanos cristianos Botijo y Huinca, hechicera que mató a su hermano y a su padre para salvar la vida del capitán Jasón Ahumada, y el coronel Ordóñez,

"soldado de la conquista del desierto", Creonte mítico que reclama a sus hijos, adoptados por Bárbara, y que le exige, como Creonte a Medea, un plazo para que abandone su rancho, para así poder casar a su hija Huinca con Jasón. Oscurecido por la imponente presencia del coronel Ordóñez y de Bárbara, Cureses nos muestra a un Jasón cobarde y asustadizo, incapaz de luchar por la vida de los hijos engendrados con Bárbara.

La influencia de Eurípides, intuida durante toda la obra, se percibe en el trágico final con los gritos de Jasón; se materializa con la muerte de Huinca, Aurora cristiana o Glauce mítica, asesinada por el indio Anambá, regalo fatal de Bárbara, transposición de aquellos, el peplo y la corona de oro, que Medea hizo a Glauce, y se hace evidente con la sombra de Bárbara huyendo entre los rayos del sol, su padre y protector.

El reñidero de S. de Cecco, representado en 1962, premio Municipalidad 1963 y *Argentores* 1964, fue concebido, como el mismo De Cecco reconoce:

Como un melodrama argentino que quise hacer popular... que lo pudiera disfrutar cualquier espectador aunque no supiera nada de Sófocles.

De Cecco reconstruye la *Orestíada* entre guapos cuchilleros y caudillos porteños, con la figura de D. Pancho Morales convertido en el atrida criollo del barrio de Palermo en 1905⁵. El "reñidero", jamás mostrado, es un círculo cerrado que recuerda la antigua orquesta de la tragedia griega habitada no por el coro, presencias vivas, sino por los raccontos, evocaciones de los muertos que dan a conocer los antecedentes necesarios para la comprensión del mito.

La figura principal, Elena-Electra, maneja todos los entresijos de la trama y utiliza a su hermano para hacer cumplir sus deseos: "Para ella Orestes era sólo un cuchillo que iba a hacerle su venganza". No es el destino, sino ella quien dispone la muerte de los culpables. A diferencia de Sófocles que presenta un Orestes firme y decidido y de Eurípides que lo concibe abatido y lleno de dudas, De Cecco lo muestra como un personaje tierno, con muchos conflictos, traumatizado por la poderosa presencia de su padre. Destacamos también el doble registro del lenguaje que utiliza De Cecco. Por un lado, las mujeres hacen alarde de un castellano correcto, o, si se quiere, de un habla porteña correcta. Los hombres, o más específicamente los malevos que integran el coro de esta tragedia, poseen un lenguaje más orillero con un uso extremado del lunfardo. Este bilingüismo tiene su origen en la tragedia griega en la que el coro usaba el dialecto dorio, más solemne y distinguido, y el parlamento era reproducido en la lengua del lugar. Su reflexión sobre la manera de hacer teatro muestra su deuda con respecto a la tragedia clásica: "Me cuesta mucho salirme de la estructura clásica".

En *Los tangos de Orfeo*, 1965, A. Rodríguez Muñoz recupera el mito de Orfeo y Eurídice y recrea todo el mundo subterráneo habitado por presencias infernales: el Patrón, Plutón mítico, único personaje sin nombre como corresponde al innombrable príncipe; el Chueco, transposición de Cancerbero; Beto, el barquero Caronte que "hace cruzar gratis el riachuelo", y tres mujeres, las Moiras que hilan el destino de los hombres. En medio de ellos se encuentra Nena, la Eurídice que llega al "palacio", la joven que reconoce en los tangos del Cholo-Orfeo la música que la intenta liberar.

Todos los símbolos van creando una atmósfera de reminiscencias clásicas que se intuye en la granadina, la granada mítica, que ninguno de los dos amantes acepta y dejan caer por las escaleras del Sótano-Infierno como una mancha de "sangre, dulce, fresca," y que se hace evidente en la advertencia del Patrón, "Ni siquiera te des la vuelta cuando crucés esa puerta". Hasta aquí el mito es recreado según su paradigma clásico, sin embargo el autor invierte el desenlace final porque el Cholo, como Orfeo, también se da la vuelta, pero no para asegurarse de que Nena lo sigue, sino provocado por los insultos del Chueco, y Nena, como Eurídice, también queda atrapada en el Infierno, pero, esta vez, herida de muerte por el

⁵ Esta época de prestigio literario está rescatada de obras como *Un guapo del 900* de S. Eichelbaum, el guión de cine *Los orilleros* de J.L. Borges y A. Bioy Casares, o *Evaristo Carriego* y *El hombre de la esquina rosada*, ambas de Borges.

navajazo en el vientre que le asesta el Chueco. Al final de la obra, mito clásico e historia dramática se entremezclan en la fábula que cuenta el Patrón mientras fuera se escuchan los gritos de las vecinas del barrio de la Boca despedazando al Cholo porque también

Orfeo vagó de un lado a otro de la Tracia. La Tracia era un lugar como la Boca. Desconsolado, solitario, planidero.

Sólo nos resta incluir dos obras del joven autor J.R. Gómez: *La declaración de Electra*, premio Argentores 1994, aún inédita, y *Dido y Eneas*, 1995.

La declaración de Electra se sitúa en Buenos Aires, años 90. Dos planos dividen el escenario: el superior, una celda donde Electra es interrogada por su abogada, y el inferior donde, con sus fantasmas y recuerdos, reconstruye la trama. Toda la pieza, pues, está marcada por los continuos cambios temporales y espaciales evocados por una Electra posesiva, dominante, violenta. Su fuerza contrasta con la debilidad de su hermano, un diminuto Orestes al que constantemente le recuerda su destino, un Orestes enamorado de su madre, un Orestes escondido en el regazo de sus miedos, que llora mientras observa cómo su hermana acaba con la vida de su madre:

Ya está, hermano... Ella no volverá nunca más a matar a mi padre, Orestes.

Aprovechamos el estudio de esta obra para destacar el tratamiento que Agamenón, ausente en la obra de Sófocles, ha recibido de los dramaturgos argentinos. Un rasgo común define a estos atridas criollos: todos han sido concebidos como evocación, como recuerdo o como espectro, nunca como personaje real. En cada uno de los casos la técnica empleada ha sido diferente; en *El reñidero* son los raccontos los que evocan la presencia de D. Pancho Morales, el Agamenón porteño; en *La declaración de Electra* la división del escenario en dos planos permite su aparición en el inferior como una evocación de Electra, y en *La oscuridad de la razón* irrumpe, como un espíritu, igual que el padre del príncipe Hamlet, en los aposentos de Dalmacio-Egisto y de María-Clitemnestra para entregar el puñal a su hijo y hacerle cumplir su destino.

En *Dido y Eneas*, pieza que no tiene ninguna relación con el drama neoclásico de J. Cruz Varela, los personajes principales del Libro IV de *La Eneida* ocupan los lugares más relevantes en la obra, y el único paralelismo con el Eneas virgiliano quizás sea el incendio de Montevideo del que salva a su padre desmayado. La acción se desarrolla en el verano de 1940-41 en un patio de caserón porteño, decorado inamovible en los cinco actos, donde esta orgullosa Dido criolla, nacida en 1880 y viuda desde muy joven, se ha amurallado desde la muerte de su esposo Siqueo. Arrastrada por la fuerza de su destino y consumida por el fuego interno de su pasión, no reconoce culpa alguna ni remordimientos y el suicidio final sólo es libertad confesada a su hermana Ana:

Yo soy Dido, la mujer de Siqueo... que se me ha muerto, y a cuya ceniza soy fiel, y en cuya cama voy a tenderme para descansar, fiel, hasta el último día.

Con esta última obra de 1995 queda momentáneamente cerrada esta primera aproximación en forma de sencillo catálogo. Somos conscientes de la necesidad de realizar un estudio pormenorizado en el que se analice el valor literario de cada una de las obras, el tratamiento del mito o su significación dentro del contexto histórico en que se enmarcan. Todos estos elementos deben ser revisados para tener una concepción global de la importancia de estas recreaciones, no sólo en el teatro argentino, sino en cualquier forma de expresión literaria, porque, como bien dice J. Jacquot:

Recurrir a los trágicos griegos, hecho del que vemos tantos ejemplos, es un signo de dependencia. Presupone claramente una elaboración en segundo grado, no sólo de una materia, sino también de una estructura preexistente. Pero al mismo tiempo con ello se reconoce que una historia como la de Orestes o la de Edipo... posee el valor de un mito cuyo contenido puede reinterpretarse incesantemente y dotárselo de nueva significación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, J. (1994): *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*: Barcelona: Anthropos.
- BLANCO AMORES DE PAGELLA, A. (1983): *Motivaciones del Teatro Argentino en el siglo XX*: Buenos Aires: Ediciones Culturales, pp. 97-143.
- CERVERA SALINAS, V. (1995): "Electra Garrigó, de Virgilio Piñera. Años y lenguas de un mito teatral": *Cuadernos Hispanoamericanos*, 545, pp. 149-156.
- GÓMEZ CANSECO, L.M. (ed.) (1994): *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*: Huelva: Universidad de Huelva.
- DUBATTI, J. (1993): "El nuevo teatro de Buenos Aires (1983-1992)": *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, pp. 445-461.
- GÁLVEZ ACERO, M. (1988): *El teatro hispanoamericano*: Madrid: Taurus.
- FRASCHINI, A. (1984): "Tratamiento humorístico de dos temas griegos en el teatro argentino": *Boletín del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.*, 4, pp. 7-15.
- FRUGONI DE FRITZCHI, T. (1982): "El Teatro Quimérico de L. Lugones": *Boletín del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.*, 3, pp. 23-36.
- GARCÍA GUAL, C., (1992): "Borges y los clásicos de Grecia y Roma": *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507, pp. 321-345.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*: Madrid: Taurus.
- GHIANO, J.C. (1973): *Teatro Argentino*, 49-69: Madrid: Aguilar.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (1986): "Los Reyes: Cortázar y su mitología de la escritura", en Lastra, P., (ed.): *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus, pp. 64-78.
- HENRIKSEN, Z. (1992): *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*: Madrid: Editorial Pliegos.
- HERNÁNDEZ, M.A. Y BATTAGLIORI, G. (1994): "Antígona Furiosa: nuevas significaciones para un mito": *Conjunto/99*: La Habana: Casa de las Américas.
- L'PEZ, D.J. (1984): "Presencia y función del mito en La cola de la sirena": *Boletín del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.*, 4, pp. 37-46.
- L'PEZ, L.B. (1995): "Poéticas refuncionalizadas. Mito e Historia en La oscuridad de la razón (1993), de Ricardo Monti", en Pelletieri, O., (ed.): *El teatro y los días*, Buenos Aires, Ed. Galerna, pp. 101-109.
- L'PEZ, L.B. (1995): "Buenos Aires: la tragedia transplantada a Sudamérica: la puesta en escena de La oscuridad de la razón": *Gestos*, 20, pp. 169-171.
- MARTÓNEZ CUITI—O, L. (1982): "La ley de la llanura y el mito de Antígona": *Boletín del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.*, 3, pp. 37-48.
- MELÉNDEZ, P. (1990): *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea*: Madrid: Editorial Pliegos.
- PELLAROLO, S. (1992): "Revisando el canon/la historia oficial: Griselda Gambaro y el heroísmo de Antígona": *Gestos*, 13, pp. 79-86.
- PELLETIERI, O. (1992): "Los 80: el teatro porteño entre la dictadura y la democracia": *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, pp. 313-322.
- RUIZ RAMON, F. Y OLIVA, C., (coord.) (1988): *El mito en el teatro clásico español*: Madrid: Taurus.
- SCOTT, J. (1993): "Griselda Gambaro's Antígona Furiosa: Loco (ex)centrism for 'jouissance'"': *Gestos*, 15, pp. 99-110.
- STEINER, G. (1984): *Antígonas*: Madrid: Edhasa.

TRASTOY, B. (1989): "La oclusión de la palabra en Griselda Gambaro": *Espacio de la crítica e investigación teatral*, 5, pp. 47-51.

VERSÉNYI, A. (1996): *El teatro en América Latina*: Cambridge (Mass.): Cambridge UP.