

EN TORNO AL ENCUENTRO BÉLICO-FEMINISTA EN *WELCOME TO THEBES* (2010)

CANTILLO LUCUARA, Mayron Estefan*
Mayron.Cantillo@uv.es

Fecha de recepción:

9 de junio de 2015

Fecha de aceptación:

10 de julio de 2015

Resumen: En este artículo, nuestro objetivo es explicar y defender la centralidad del motivo de la guerra y la potencia del discurso feminista en *Welcome to Thebes* (2010), una obra teatral breve escrita por la joven dramaturga británica Moira Buffini. Para ello, someteremos a pormenorizado análisis todo el aparato contextual y metatextual que se construye tras el estreno de la pieza, enmarcando la obra en las tradiciones del Royal National Theatre, describiendo la estética audiovisual de la primera puesta en escena y, sobre todo, revisando las reacciones críticas que cosechó la pieza en 2010.

Palabras clave: guerra – intemporalidad – feminismo – Moira Buffini

Abstract: In this article, I seek to argue for the centrality of the motif of war and the potency of the feminist discourse in *Welcome to Thebes* (2010), a short play written by young British playwright Moira Buffini. In light of both arguments, I thoroughly analyse the contextual and metatextual network woven after the premiere by framing the play within the traditions of the Royal National Theatre, by describing the audiovisual aesthetics of the first performance and, especially, by closely examining the critical reactions to the premiere in 2010.

Keywords: war – timelessness – feminism – Moira Buffini

* Este trabajo es una reelaboración parcial del último capítulo de mi Trabajo de Fin de Máster, dedicado íntegramente al análisis de la obra aquí estudiada y supervisado por los Dres. Laura Monrós Gaspar y Miguel Teruel Pozas, profesores del área de Filología Inglesa de la Universitat de València.

1 INTRODUCCIÓN: GUERRA, INTEMPORALIDAD Y FEMINISMO

En su obra *Welcome to Thebes*, estrenada en la sala Olivier del Royal National Theatre el 15 de junio de 2010, la dramaturga británica Moira Buffini nos propone un complejo encuentro transhistórico entre la antigua Tebas de Antígona y la actual Liberia de Ellen Johnson-Sirleaf. A este encuentro asisten temas y reflexiones de diversa índole: desde el fratricidio en las guerras civiles, los traumas y estragos de la guerra, el poder de las mujeres en conflicto y la férrea voluntad de construir la paz, hasta la ardua labor que entraña la fundación de una democracia y la lucha contra las fuerzas dictatoriales del pasado, pasando por el odio, la venganza, la prepotencia imperialista, el rechazo del perdón, la defensa del deber familiar y, por supuesto, la muerte. En el centro de todos estos contenidos, encontramos dos ejes medulares: el motivo intemporal de la guerra y la energía feminista que transforma y actualiza todos los personajes clásicos que forman el elenco.

En lo atinente al primer eje, consideramos que la guerra no sólo constituye el hilo conductor que vertebra, cohesiona y jerarquiza todos los acaeceres y pensamientos de la pieza, sino que también se sirve de su atemporalidad para construir y legitimar la zona de contacto que tiende Moira Buffini entre la era de Sófocles y nuestro tiempo. Del principio al final de la obra, todo se hunde bajo las sombras de la guerra. Las palabras se envilecen: la bienvenida del título pierde su positivo lexema y deviene en una *malvenida* al estado de anarquía, crueldad y destrucción en que se encuentra la nueva Tebas. La política pasa a significar beligerancia. El prólogo es todo un acto de violencia: tres soldados nos arengan con acometividad, nos adoctrinan en el credo imperante del fusil y nos relatan atrocidades inenarrables. A partir del primer acto, la guerra y sus indelebles huellas se imprimen en la conciencia de todos los personajes y en la ambientación de todas las escenas. A su paso indiferente, la muerte se lleva por delante a niños, ancianos, soldados y civiles. Las mujeres pierden la integridad y autonomía de sus cuerpos en manos de salvajes violadores. A diferencia de quienes ocupan los estamentos de poder, los menesterosos tebanos no perciben en modo alguno el cese del conflicto anunciado por las nuevas autoridades: en las periferias que pueblan, no hay cabida para la paz, sino sólo para el hambre, la miseria, el dolor y la muerte acechante. No obstante, donde la guerra parece persistir sin distinciones de clase es en el espacio y en la memoria: la ciudad se halla en ruinas y sus habitantes se ven asediados por los sangrados recuerdos de las pérdidas humanas, de los tiroteos indiscriminados, de las violaciones y de los reclutamientos forzados de niños.

Inevitablemente todos los personajes guardan una estrecha relación con los sucesos del conflicto. A la cabeza del recién formado ejecutivo, Eurídice no consigue divorciar su labor política de los traumas causados por la guerra: traduce la venganza y el odio por la muerte de su hijo Meneceo en leyes autocráticas y convierte el cadáver de su enemigo, Polinices, en el monumento conmemorativo de los fratricidios sufridos en

Tebas. Igualmente cegada por la venganza, Megara, la primera esposa de Heracles, se transforma en una auténtica ideóloga de la barbarie cuyo único fin es dar muerte a quienes destruyeron su familia. A sus trece años, Scud se alza como representante directo de la tragedia de los niños soldados, un fenómeno que afecta a más de 300 000 inocentes en el mundo de acuerdo con Rakisits (2008: 108). Ismene comparte su funesta suerte con la hija de la ministra Talía al ser ambas víctimas de brutales agresiones sexuales. Antígona se ve obligada por amor y deber a transgredir las órdenes de su presidenta, asumiendo el riesgo de reavivar las todavía latentes llamas de la guerra. Tideo y Pargea se unen en el empeño común de desestabilizar el nuevo gobierno, sembrar el caos nuevamente y, si es preciso, reanudar la contienda. El caso de los apoderados personajes atenienses es especial: pese a sus progresos políticos y técnicos, cae sobre ellos un vaticinio que, proferido por el adivino Tiresias al final de la pieza, anuncia el aciago porvenir de la ciudad de Atenas bajo *storm clouds* de guerra.

Además de las ya mencionadas, el conflicto de Tebas tiene otra dimensión de suma importancia: la política internacional. Teseo, el Primer Ciudadano de la nueva Atenas, hace las veces de gobernante imperialista que aprovecha las desgracias de países en conflicto para tender su mano democrática y someter a los auxiliados al yugo de sus intereses económicos, mientras los espartanos intentan hacer lo propio con la única diferencia de que sus principios emanan del totalitarismo. Para ambas potencias, Atenas y Esparta, la guerra de los tebanos es una suerte de favor al imperialismo y una ocasión idónea para tratar de imponer sus respectivos modelos ideológicos y expandir así su esfera de influencia sin que importe en lo más mínimo el valor individual de las vidas humanas perdidas en la batalla.

Desde el punto de vista de la intertextualidad, podemos ir más lejos. Además de radicarse en el núcleo temático de *Welcome to Thebes*, pensamos que la guerra es la base del diálogo que entabla Moira Buffini con el pasado clásico y la fuente de legitimación de los paralelismos transhistóricos que se construyen entre dos épocas distintas y distantes. Si entendemos que «war has always haunted people's minds and hearts», que los antiguos autores griegos ya «celebrated, lamented, and made black humour out of it [la guerra]» y que, además, sus fábulas y reflexiones en torno a ella permiten «to trace some parallels in the modern world» (McDonald 2006: 83), entonces podemos considerar que la autora británica acierta plenamente en su decisión de contemporaneizar la antigua ciudad de Tebas con un motivo tan arcaico e intemporal como la guerra. No es una contemporaneización artificiosa y gratuita. Emplear dicho motivo como lazo comunicante entre el tiempo mítico de Antígona y nuestra era parece un acto legítimo de reinención dramático-literaria, pues la guerra constituye un fenómeno intercambiable, transferible comparativamente de un tiempo a otro o, si se prefiere, inmutable en sus valores esenciales. Ciertamente, sus causas, efectos, facciones, técnicas o poderes varían en abiertísima pluralidad, pero igualmente cierto es

que su entidad básica no experimenta alteración alguna. Entre sus inherencias invariables se concitan la destrucción, la miseria, la barbarie, la desafección, el odio, la venganza, la corrupción, la decadencia moral y, en especial, la muerte. Todas ellas se conceptualizan ya en los textos pretéritos de los griegos y todas ellas se dan cita en la pieza de Buffini. Por esta razón, por su naturaleza esencialmente inmutable e intemporal, la antigüedad de la guerra puede actualizarse, como ocurre en *Welcome to Thebes*, con toda validez.

Como es de suponer, en su tratamiento de la guerra como tema clásico actualizable dada su intemporalidad, la obra que nos ocupa no es excepcional. La compañía de teatro estadounidense *Outside the Wire* nos ofrece otro extraordinario ejemplo: lleva prácticamente ocho años y más de doscientas actuaciones difundiendo por Norteamérica, Europa y Japón su proyecto *Theatre of War*, una iniciativa teatral que, al igual que Moira Buffini, recurre a dos textos clásicos –en este caso, *Áyax* y *Filoctetes* de Sófocles– por su capacidad para «*timelessly and universally depict the psychological and physical wounds inflicted upon warriors by war*» (*Outside The Wire*: online). Destacamos los anteriores adverbios por razones obvias: contribuyen a nuestra consideración de que, si queremos señalar algún elemento que legitime el diálogo que entabla Buffini entre el mito sofocleo de Antígona y la actual presidenta de Liberia, dicho elemento ha de ser, a no dudarlo, el motivo intemporal y universal de la guerra.¹

Por otro lado, en lo que se refiere al segundo punto axial que indicábamos al principio de la introducción, estimamos que el motivo de la guerra, ya considerado como la fuente atemporal de legitimación del encuentro entre la Tebas clásica y la moderna, pasa por el filtro del discurso feminista en su proceso de contemporaneización o, más específicamente, de complejización, revalorización y politización general de las figuras femeninas.² Éstas no sólo componen una variada polifonía de voces que superan en número a las masculinas, sino que también concentran individualmente las fuerzas dominantes que mueven toda la obra: la sagacidad, el pragmatismo, el idealismo, la intrepidez, la pasión, la venganza, el odio, el trauma, la violación, la tragedia, la beligerancia y otras actitudes o valores que, insistimos, enaltecen a prácticamente todas las mujeres del elenco. No es que los personajes masculinos se vean retratados de manera injusta y discriminatoria: simplemente, a pesar de su redondez y sus personalidades distintivas, no consiguen igualar en fuerza dramática a sus compañeras de reparto debido a su ínfimo peso político. Ellos prefieren instalarse en sus preocupaciones íntimas, en su prepotencia, en sus pretensiones amorosas, en su

¹ Para un mayor número de referencias sobre la adaptación de tragedias clásicas en contextos bélicos contemporáneos, véanse McDonald (2006), Rabinowitz (2008: 89-108) o Chou (2012: 115-136).

² Para un análisis pormenorizado de todos los personajes femeninos que componen el elenco del texto, consúltese Mayron (2014).

supervivencia individual o en su auto-endiosamiento, mientras que ellas se ocupan de luchar por sus respectivas causas. Son ellas las que lideran la ciudad y la trama, las que sufren las peores humillaciones y vejaciones durante el conflicto, las que renuncian a la posición de víctimas inermes y emprenden acciones políticas, las que asumen la onerosa responsabilidad de reconstruir Tebas, las que han de lidiar con los traumas y debacles de su sociedad, las que deben cerrar las heridas abiertas por el guerra y, por ende, las que dotan el encuentro bélico entre la antigüedad y la modernidad de vitalidad política contemporánea. Gracias a ellas, el motivo unificador de la guerra se carga de energía feminista. Decimos feminista no sólo porque la obra posiciona a sus personajes femeninos en la vanguardia política y dramática, sino también porque no deja de ser significativo que, en vez de presentarse como víctimas silentes, pasivas y olvidadas de la guerra, las mujeres tebanas de Moira Buffini toman las riendas del poder y se muestran capaces de «challenging the perception that women are exclusively the victims, the caregivers or the passive supporters of men in times of armed conflict» y demostrando que «they are agents of change and play an important role in forging and maintaining national and international peace and security» (Fung 2005: 225).

En las páginas sucesivas, nos ocuparemos de refrendar y ratificar nuestros argumentos en torno al motivo de la guerra y a las afiliaciones feministas de la obra. Para ello, enmarcaremos la obra dentro de las trayectorias artísticas del Royal National Theatre, describiremos sucintamente la estética audiovisual de la primera puesta en escena, citaremos a las autoridades creadoras del texto y de la primera representación de *Welcome to Thebes* y, sobre todo, revisaremos, explicaremos y, si es necesario, rebatiremos la crítica teatral que suscitó el estreno. En definitiva, llevaremos a cabo un estudio del aparato contextual y metatextual –en el sentido genettiano del segundo término³ que rodeó y dimanó de la escenificación de la pieza en el verano del año 2010.

2 DEL ROYAL NATIONAL THEATRE AL ESTRENO DE *WELCOME TO THEBES*

Como apuntábamos en la introducción, *Welcome to Thebes* se estrena en el auditorio Olivier del Royal National Theatre de Gran Bretaña (NT) en 2010. Que haya sido éste el lugar de su primera representación es un hecho significativo por tres razones pertinentes a nuestro estudio: (1) por la larga tradición de producciones grecolatinas que tiene en su haber, (2) por la avanzada trayectoria de obras relacionadas con el continente

³ De acuerdo con Gérard Genette, la metatextualidad debe entenderse como «la relation, dite “de commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer» (Genette 1982: 10).

africano y (3) por la todavía insuficiente presencia de actores negros en sus escenarios. La primera razón nos lleva a desindividuar la obra y a enmarcarla, dada su apropiación del mito sofocleo de Antígona, dentro de la dilatada tradición grecorromana que el NT ha impulsado con un conjunto en que se suman ya dieciséis producciones hasta la fecha: *Edipo de Séneca* (1968), adaptada por Ted Hughes; *Las Bacantes* de Eurípides (1973), reescrita por Wole Soyinka; *La Orestíada* de Esquilo (1981), versionada por Tony Harrison; *Antígona* de Sófocles (1993), traducida por Trypanis, C. A. y dirigida por Peter Gill y John Burgess; *Medea* de Eurípides (1987), adaptada por la compañía japonesa Ninagawa; *Las troyanas* de Eurípides (1995), traducida por Kenneth McLeish y dirigida por Annie Castledine; *Edipo de Séneca* (1996), versionada por Ranjit Bolt; *Las ranas* de Aristófanes (1996), adaptada musicalmente y dirigida por Fiona Laird; la versión de la *Orestíada* de Ted Hughes (1999), dirigida por Katie Mitchell; *Las bacantes* de Eurípides (2002), adaptada por Colin Teevan; *Ifigenia* de Eurípides (2004), traducida por Don Taylor y dirigida por Katie Mitchell; *Las troyanas* de Eurípides (2007), versionada por Don Taylor y dirigida por Katie Mitchell; *Edipo* de Sófocles (2008), adaptada por Frank McGuinness; *Phèdre* de Racine (2009), traducida por Ted Hughes e interpretada por Hellen Mirren; *Antigone* de Sófocles (2012), adaptada por Don Taylor, y *Medea* de Eurípides (2014), versionada por Ben Power. Entre todas estas reescrituras, el texto de Moira Buffini no es en absoluto una anomalía de inspiración clásica, sino más bien parte de una corriente dramática constante en la historia del NT.

La presencia de África no es menos constante. En la trayectoria que ha recorrido el NT desde sus albores hasta nuestros días, se ha representado un total de catorce producciones vinculadas al continente negro: *Las Bacantes* de Eurípides (1973), reescrita por Wole Soyinka;⁴ *For the West* (1977) de Michael Hastings; *A Lesson from Aloes* (1980) y *Master Harold... and the Boys* (1983) de Arthol Fugard; *Bopha!* (1987) de Percy Mtwa; *My Children! My Africa!* (1989) de Athol Fugard; *The Island* (2000) de Athol Fugard, John Kani y Winston Ntshona;⁵ *The Overwhelming* (2006) de JT Rogers; *Sizwe Banzi Is Dead* (2007) de Athol Fugard; *The Observer* (2009) de Matt Charman; *Death and the King's Horseman* (2009) de Wole Soyinka; *Welcome to Thebes* (2010) de

⁴ Incorporamos esta adaptación al presente listado, ya que en ella Soyinka no sólo nos ofrece una traducción contemporaneizada del clásico euripideo, sino que también nos habla explícitamente de la experiencia colonial de su propio país (Nigeria) mediante la introducción de un segundo coro formado por esclavos. Consúltese Senanu (1980: 108–113), Conradie (1990), Okpewho (1999), Goff (2005: 73–90) o Kasule (2009) para obtener una visión detallada de la fructuosa recepción académica de esta adaptación.

⁵ Esta obra, *The Island*, se asemeja en cierta medida a la pieza que nos ocupa, ya que también se apropia del mito de Antígona y lo entrelaza con la trágica realidad de un país africano (concretamente, con la vida de dos presidiarios negros en la Sudáfrica del apartheid). Su recepción académica es sumamente copiosa y verdaderamente positiva: véanse, por ejemplo, Durbach (1984), Wertheim (2000) y Njoki (2014).

Moira Buffini; *The 14th Tale* (2010) y *Black T-Shirt Collection* (2012) de Inua Ellams.⁶ Junto a todas estas obras, la reescritura de la autora británica sigue una línea temática – la africana– cuya importancia, a nuestro juicio, reside en tres factores primordiales: (1) en que concita varias piezas de procedencia internacional,⁷ (2) en que se entrelaza con la tradición clásica a través de tres obras (*Las Bacantes* de Soyinka, *The Island* de Fugard y, por supuesto, *Welcome To Thebes*) y (3) en que concede especial visibilidad a las creaciones del dramaturgo sudafricano Athol Fugard.

Moira Buffini no inaugura una nueva tradición, ni tampoco explora un territorio ignoto. Se inscribe en dos corrientes bien asentadas en la andadura histórica del NT y coincide con Soyinka y Fugard en su aleación de la realidad africana con la mitología griega. Desde el punto de vista temático, no realiza, por tanto, ninguna innovación digna de subrayar en las páginas de la historia del NT. Es, sin embargo, en su primera representación donde *Welcome to Thebes* cobra cierta excepcionalidad si tomamos en consideración las declaraciones que hicieron el célebre director Rufus Norris, el oscarizado Morgan Freeman y el actor David Harewood –intérprete del personaje de Teseo de Buffini– en torno a la presencia de actores negros en los escenarios del Reino Unido. Según ellos, los teatros británicos, con el NT incluido, carecen de experiencia en política de integración y diversidad racial, ofrecen escasísimas oportunidades a los artistas negros y, por tanto, ocasionan que éstos se vean abocados a emprender sus carreras en Estados Unidos, donde existe mayor compromiso y observancia con respecto a las reivindicaciones de pluralidad étnica en las artes escénicas.⁸ El caso concreto del NT, en oposición a los grandes teatros estadounidenses, es bien ilustrativo: en sus cinco decenios de historia, únicamente ha albergado tres producciones (cuasi)íntegramente interpretadas por actores negros: la ya mencionada *Death and the King's Horseman* de Wole Soyinka (2009), *Welcome to Thebes* (2010) y la reciente *The*

⁶ Este listado deriva de nuestras propias búsquedas e indagaciones en los catálogos de afiches, programas y obras del NT. Sólo incluimos piezas estrictamente relacionadas con África. Excluimos cinco producciones distintas: *Jitney* (2001) de August Wilson; *Fix Up* (2005) y *Statement of Regret* (2007) de Kwame Kwei-Armah; *The Emperor Jones* (2007) de Eugene O'Neill, y *The Amen Corner* (2013) de James Baldwin. La razón de estas exclusiones radica en que ninguna de estas obras se centra en el continente africano, sino en la experiencia de las afro-comunidades del Reino Unido y Estados Unidos.

⁷ Entre las obras de temática africana que enumeramos, cinco provienen del extranjero: *A Lesson from Aloes* (1980), *Bopha!* (1987), *My Children! My Africa!* (1989), *The Island* (2000) y *Sizwe Bansi Is Dead* (2007). Las cuatro primeras se gestaron en el Market Theatre de Sudáfrica, mientras que la última procede del Baxter Theatre Centre de Sudáfrica.

⁸ Véanse los artículos de prensa electrónica de Cadwalladr (2012), Walker (2012), Geoghegan (2013), Harewood (2013) y Howard (2014).

Amen Corner (2013).⁹ Como parte de este ínfimo grupo de producciones, la pieza de Buffini adquiere suficiente notoriedad como para ser considerada inusual y, por tanto, remarcable dado su reparto cuasi-exclusivamente negro.

Entre todo lo anterior, debemos poner el acento en las afiliaciones de *Welcome to Thebes* en la tradición grecolatina del NT y en la trayectoria africanista. Ambas confluyen en el experimento adaptativo de Moira Buffini, se encuentran en una misma zona de contacto impactada por la guerra y se resignifican mutuamente con base en experiencias cronológicamente divergentes, pero temáticamente convergentes. Ahora bien, esta confluencia greco-africana no se agota en el argumento de la obra ni en su relación con otras producciones teatrales. La estética audiovisual que envuelve el texto cuando se escenifica por vez primera en la sala Olivier del NT coadyuva poderosamente a realzar dicha confluencia y a belificarla en plena conformidad con el motivo axial de la pieza. La escenografía que diseña Tim Hatley refleja con gran acierto la helenidad de *Welcome to Thebes*, recreando «the courtyard of a Grecian palace» (Hutton 2010), incorporando «convoluted and interlocking arches» (Brown 2010) y evocando «las antiguas skene y orchestra» (Monrós 2012: 492), sin pasar por alto los efectos de la guerra sobre la fachada del palacio. La música de Stephen Warbeck mueve belicosamente el ambiente con dominantes «tribal rhythms» y con trepidantes «soaring ballads» (Hutton 2010). El reparto que puebla el escenario lo forman, como ya hemos señalado, una mayoría aplastante de actrices afrobritánicas. Los vestuarios que llevan traducen estéticamente las dicotomías que ideologizan el conflicto bélico: los tebanos lucen vestidos con estampados vistosos, altos tocados, finísimas togas rectas o –en el caso de algunos personajes– uniformes militares, mientras que los atenienses visten trajes ejecutivos que connotan poder, orden y dinero.¹⁰ Si consultamos la colección virtual de fotografías que Geraint Lewis (2010) realizó en el estreno de la obra, advertimos que la octava imagen de la lista materializa a la perfección el bélico diálogo greco-liberiano en que se cimienta la obra, mostrándonos conjuntamente tanto su vertiente clásica como sus rostros africanos. El decorado imita la portada de un antiguo palacio damnificado por la guerra y sirve de respaldo a una multitud de mujeres –y unos pocos hombres– ataviadas en su mayoría con vestimentas inconfundiblemente africanas. La idea es bien clara y convincente: la antigüedad respalda la actualidad del mismo modo en que los mitos griegos subyacen como hipotextos detrás del hipertexto de

⁹ En nuestra investigación, basada en las referencias citadas en la nota anterior y en nuestros minuciosos rastreos en los archivos del Royal National Theatre, únicamente hemos dado con estos tres títulos que tienen como denominador común el hecho de que su puesta escena en el NT contase con un elenco predominantemente negro.

¹⁰ Esta diferencia estética pone de relieve la dualidad ideológica entre la Atenas del primer mundo y la Tebas *tercermundista*, una antigua dicotomía que Moira Buffini explota en una equiparación directa con el sistema de relaciones internacionales que impera en nuestro tiempo.

Buffini. El resto de fotografías contribuyen a exhibir la africanidad de la pieza, a desvirtualizar el dualismo ideológico entre tebanos atávicos y atenienses trajeados y, cómo no, a revelar la fragilidad de la paz y la latente vigencia del conflicto armado por medio de los militarizados personajes de Tideo y Scud.¹¹

En conjunto, todas las imágenes de Lewis nos permiten colegir asertivamente que, en consonancia con nuestros dos argumentos centrales, la estética del estreno de la obra no es sino una proyección material del encuentro bélico entre la Grecia de Sófocles y la Liberia de Ellen Johnson-Sirleaf con el protagonismo máximo e inusual de las mujeres afrobritánicas en escena.

3 A JUICIO DE LA AUTORA, EL DIRECTOR Y LA ACTRIZ

Nacida en Cheshire (Inglaterra) en 1965, Moira Buffini estudia arte dramático en el Royal Welsh College of Music and Drama, ejerce de actriz durante un breve período y, posteriormente, se entrega en cuerpo y alma a la dramaturgia. Entre sus mayores éxitos figuran piezas como *Dinner* (2002), *Dying for It* (2007) y, muy especialmente, *Welcome to Thebes* (2010), estrenada en el prestigioso Teatro Nacional de Londres y ampliamente comentada en diversos espacios de crítica teatral (Monrós 2012: 487). Uno de esos espacios es Theatre Voice, una plataforma virtual que se dedica a difundir audio-recursos en torno a la industria teatral contemporánea del Reino Unido. Como colaboradora y analista en esta iniciativa, Heather Neill nos acerca a Buffini y a su pieza aquí estudiada mediante una extensa entrevista que obtiene un especial valor de utilidad en estas páginas, ya que nos ofrece las ratificaciones, por parte de la propia dramaturga, de los puntos fundamentales que hemos expuesto en la introducción.

Moira Buffini coincide con nuestra visión de la guerra como un fenómeno intemporal que los antiguos helenos supieron conceptualizar y articular en sus mitos y tragedias. Nos confirma que «Greek myths are essentially war stories» y nos añade que «The Greeks articulate the horror of war into something so profound and so timeless» (Neill 2010), que posibilitan infinitas invocaciones de sus textos en cualquier reflexión actual sobre la guerra y sus monstruosidades. Con estas declaraciones de la autora, estimamos con mayor convicción que *Welcome to Thebes* y la mitología griega –y, en particular, sofoclea– convergen en una zona de contacto legitimada por la intemporalidad esencial de la guerra.

Por otro lado, la dramaturga nos ratifica su adscripción política al discurso feminista contemporáneo, definiendo su obra básicamente como «a play about women

¹¹ En el transcurso de la pieza, a pesar del anuncio oficial del fin del conflicto, las tensiones bélicas persisten en Tebas tal y como lo evidencian las arengas iniciales de Megara, el adiestramiento en detección de minas por parte de Scud, la reyerta en el palacio y el amotinamiento de las fuerzas de la oposición. Lejos de su fin, la guerra porfía en la vida de los tebanos.

and politics» y brindándonos tres confesiones esclarecedoras: (1) que fue en el célebre mito de Antígona donde descubrió su primera fuente de inspiración,¹² (2) que se propuso desde un principio el cometido de rescatar, revalorizar y dotar de «all the power and the voice» a las mujeres clásicas condenadas al silencio y/o la muerte¹³ y (3) que, tras un proceso de investigaciones paralelas sobre la política del África occidental, decidió combinar su interés por la heroína sofoclea con la admiración que le despertaba la historia de la «strong and inspiring figure» de Ellen Johnson-Sirleaf:

The circumstances in which she was elected in Liberia were so extreme, that Liberia was at the end of this terrible civil war and literally had no infrastructure. I thought the courage and vision that it must have taken to take charge of a country in such an extreme state of turmoil, I thought, that spoke of an enormous strength of character. And that's really what I wanted. I found myself, in other words, wanting to explore the politics of extremity, and that mix of Greek legend and modern African politics allowed me to do that (Neill 2010).

Pongamos de relieve la última oración de la cita. Buffini nos revela que en la hibridación de la mitología griega con la política africana actual halló la fórmula idónea para explorar los dominios de la guerra, la hambruna, el caos y la desesperanza. Esta revelación es otra confirmación de nuestra tesis: la conjunción de la antigua Grecia y la moderna África deriva su validez, legitimidad y persuasión del poder adherente o unificador que tiene el motivo de la guerra dada su reiteradísima intemporalidad.

Richard Eyre,¹⁴ director del estreno de *Welcome to Thebes* en el Teatro Nacional de Londres, contribuye a la confirmación de los vínculos bélico-políticos que establece Buffini entre la antigüedad y nuestro tiempo sin perder, eso sí, la ocasión de agregar dos apreciaciones personales: (1) que el marco mitológico de la pieza desempeña la función adicional de desfactualizar o ficcionalizar dichos vínculos y (2) que los equivalentes actuales de Atenas, Esparta y Tebas pueden identificarse válida y respectivamente con

¹² «The political play that's always inspired me is Antigone by Sophocles, which is an act of defiance by a young woman against a male leader of state» (Neill 2010).

¹³ «I want to reprieve some of these suicides, and especially Eurydice, who in the original play [...] is almost voiceless» (Neill 2010).

¹⁴ Es una distinguida personalidad del teatro británico actual por diversos logros y méritos: primer presidente del Rose Bruford College, antiguo co-director del Royal Lyceum Theatre de Edimburgo, ex-director de la Nottingham Playhouse y del Royal National Theatre, ganador de diversos premios de elevada categoría (cinco Oliviers) y director de célebres producciones de *Guys and Dolls*, *Hamlet*, *Richard III*, *King Lear*, *The Night of the Iguana*, *Hedda Gabler*, *La Traviata* (ópera), *Carmen* (ópera), *Mary Poppins* (musical), *Play for Today* (antología dramática de la BBC), *Tumbledown* (película para televisión), *The Ploughman's Lunch* (película) y varias piezas escritas por David Hare, Tom Stoppard, Howard Brenton, Alan Bennett, Christopher Hampton, entre otros.

Estados Unidos, China y cualquier nación africana sumida en el desastre. Éstas son sus palabras:

What is wonderful is that Moira Buffini has taken this [Liberia's recent history] as the germ of the story and given it a mythic framework so that it isn't a straightforward bio-drama or a factual documentary. You could say that you've got in Thebes, Athens and its rival, Sparta, a parallel with a disaster-struck African country, the US and its rival superpower, China (Cavendish 2010).

Por su parte, Nikki Amuka-Bird,¹⁵ intérprete afrobritánica del personaje de Eurídice, coincide plenamente con la autora en definir la obra como «a mixture of Greek mythology and modern naturalism», en valorar que «what the Greeks have are big emotions and characters in *extreme* situations» y en enfatizar el talante genéricamente feminista y particularmente afro-feminista de la obra: «it is an amazing play with amazing parts for women and amazing parts for black women» (Jackson 2010).

Fijemos nuestra atención en el adjetivo en cursiva del párrafo anterior: curiosamente, Moira Buffini también lo emplea en su forma sustantiva a la hora de argumentar que la conjugación de las leyendas griegas con la política africana de hoy día se fundamenta en la capacidad que tienen los textos antiguos para explorar «the politics of extremity» (Neill 2010) de la guerra y de la desolación, tan intemporales como infinitamente adaptables a cualquier tiempo.

No obstante, pese a sintonizar con Buffini respecto del vínculo extremo que enlaza nuestro siglo con la antigüedad, Amuka-Bird prefiere interpretar el uso de la mitología griega de dos modos distintos: (1) como un instrumento narrativo que filtra la cruda realidad de las guerras del tercer mundo por medio de códigos fantásticos de mayor legibilidad y comprensibilidad para el espectador occidental, generalmente ajeno a la barbarie que sufren las naciones subdesarrolladas, y (2) como un puente que sirve para conectar el pasado de los griegos con la profunda espiritualidad que todavía prevalece en diversos pueblos africanos. Nos lo dice así:

Moira Buffini's been sharp in making the connection with Greek mythology and third world countries [...]. The violence and the civil wars, the political unrest and things that in the West we might see on the news or on TV, child soldiers or hideous, hideous brutality and it somehow doesn't seem real. We're not able to connect, so it seems

¹⁵ Nacida en Nigeria y naturalizada británica, Nikki Amuka-Bird se formó como actriz en la prestigiosa academia LAMDA (London Academy of Music and Dramatic Art), debutó en la Oxford Stage Company con una representación de *Top Girls* (de Caryl Churchill), trabajó con la Royal Shakespeare Company en dos piezas del gran Bard (*A Midsummer Night's Dream* y *The Tempest*) y, antes de su éxito con *Welcome to Thebes*, cosechó su primera nominación al premio Ian Charleson con una producción de *Twelfth Night* en 2004.

mythical and like fantasy. I think that's an interesting way of investigating what it might be like to live in a country like that. Also making parallels between the Greeks who very much believed in Gods and the direct effect the Gods are having in their world and certain African cultures that still believe in the spirit world and their ancestors having an effect on them and maybe Juju. I think it works well (Jackson 2010).

A nuestro parecer, la interpretación de la joven actriz adolece de cierto simplismo y desviación temática por una sencilla razón: reduce la enorme influencia que ejercen las fábulas mitológicas en el texto a la condición de mero artificio desactualizante¹⁶ y cifra la complejidad del diálogo transhistórico entre la mítica Grecia y la África actual en un supuesto lazo de índole religiosa. Nos preguntamos: ¿A dónde van a parar, en la lectura de Amuka-Bird, el conflicto fratricida de Tebas, las dualidades políticas, el controvertido decreto contra Polinices, la transgresión de Antígona, el heroísmo trágico de Eurídice, los intereses económicos de Teseo o el oficioso plan de fraternización con Esparta? ¿No tienen ningún potencial alusivo? ¿No nos catapultan, como señalábamos en la introducción, a la historia contemporánea de Liberia, donde el fratricidio, la injerencia de potencias extranjeras o la preponderancia de la mujer pueden ser el correlato moderno de las tragedias tebanas de Esquilo o Sófocles? Pensamos que las reconstrucciones mitológicas de la obra no obedecen simple y llanamente a un deseo de literaturizar los hechos sangrientos de un país africano, sino más bien al hallazgo de una convergencia bélica entre los acaeceres míticos del siglo V a.C. y los recientes avatares políticos de Liberia.

En cuanto al vínculo religioso que parece descubrir Amuka-Bird, no encontramos ninguna evidencia explícita en la obra o presente en materiales epitextuales. *Welcome to Thebes* no parece albergar ninguna preocupación de naturaleza teológica, ni incluir ninguna referencia –ni latente ni patente– a ningún credo de África, ni proponer ninguna trabazón de panteones greco-africanos, ni tampoco instigar ningún debate en torno a las deidades invocadas. Tanto es así que la propia Moira Buffini nos deja bien claro que la religión jamás figuró entre sus temas de interés, que en ningún momento se vio deseosa de abordarla o problematizarla y que prefirió excluir cualquier tipo de diferencia religiosa entre los miembros de su reparto: «What I had to do was to leave some of those things [religion and race] out. I just thought: Religion [...] Let's make the Athenians and the Thebans all have the same religion» (Neill 2010).

Nuestra lectura, reforzada ahora por algunas de las declaraciones –especialmente las de la autora– expuestas en este apartado, se mantiene en su convicción de que el motivo de la guerra dirige el hilo argumental de *Welcome to Thebes*, se vale de su

¹⁶ Esta objeción puede aplicarse también a la primera de las dos apreciaciones del director Richard Eyre.

propia intemporalidad para hibridar el pasado griego con el presente liberiano y extrae del mito de Antígona y de la figura de Ellen Johnson-Sirleaf su idiosincrasia feminista.

4 REACCIONES CRÍTICAS TRAS EL ESTRENO

Partamos de las siguientes preguntas: ¿Cómo acoge la crítica a la pieza de Buffini en su representación del 2010? ¿Qué aparato metatextual se construye en torno a ella? ¿Qué reacciones suscita en los críticos teatrales que asistieron a su estreno?¹⁷ ¿Validan el diálogo bélico entre Grecia y Liberia? Moira Buffini nos adelanta parte de la respuesta a estos interrogantes con una declaración inesperada: «Some of the reviews of the play – nos dice– were so puzzling in their lack of understanding [...] I found [them] in some cases so profoundly disappointing in their failure to perceive what the play was» (Neill 2010). ¿A qué reseñas se refiere? ¿Por qué la defraudan? A continuación, compilaremos, comentaremos y, si es posible, refutaremos un buen número de evaluaciones críticas, tanto positivas como negativas, que cosechó la obra tras su estreno.

Empecemos presentando y glosando las reseñas favorables. La primera que encontramos califica la pieza de sugerente y conmovedora, alaba la labor de dirección de Richard Eyre, identifica en la escenografía de Hatley la alianza de la antigüedad con la modernidad¹⁸ y hace uso de una de las palabras más reiteradas en nuestro estudio, ahora resaltadas en la siguiente cita dada la centralidad que ocupa en nuestra defensa del valor universal e intemporal de la guerra como base del diálogo buffiniano:

The play has a contagious kinetic energy well-sustained by Richard Eyre's skilful direction [...] In her interweaving of Greece and Africa, the classic and the modern, Buffini is well served by Tim Hatley's dramatic sets, which could equally serve as a war-devastated dictator's palace or an ancient ruin, further emphasising the timelessness of the piece [...] A thought-provoking and moving piece of theatre (Sinclair 2010).

¹⁷ La inmensa mayoría de críticos que se congregan en nuestra revisión se dedican principalmente al estudio de la cultura, pertenecen al ámbito periodístico y trabajan para medios de comunicación tan importantes como la BBC, The Guardian, The Telegraph, The Independent, The New York Times, NewStateman, etc. Otros especialistas que mencionaremos no forman parte de ninguna entidad cultural o informativa, pero sí llevan una larguísima y distinguida trayectoria como críticos teatrales. Es el caso de Dan Hutton, Phil y Andrew o Belinda Otas.

¹⁸ Aunque nuestra interpretación, explicada en la sección anterior, ve en el montaje escénico de Hatley una arquitectura eminentemente clásica que dialoga con la africanidad del resto de la obra, concebimos que es también válido y posible atribuir una doble función a dicho montaje: como palacio de la antigüedad y/o como residencia fastuosa de algún déspota de hogaño. Preferimos, eso sí, mantenernos en nuestra propia visión, ya que la mayoría de imágenes consultadas la avalan.

Michael Coveney (2010) considera la ya mentada alianza como un dechado de astucia literaria, pone de relieve el papel político de las mujeres y, en sintonía con nuestro parecer, reconoce en Tebas la tragedia propia de las naciones peyorativamente consideradas tercermundistas. Sus palabras son éstas: «The play, especially in the first half, is a cunning mix of appropriated mythology and savage, satirical real politick [...] It is a wonderfully rich and fascinating play about women in coalition politics, colonial compromise in post-revolutionary shake-out, and Third World self-determination».

En estrecha semejanza con los postulados que propugnamos en este estudio, The Guardian define *Welcome to Thebes* como una fábula sesuda, provocadora, política y feminista que se sirve de dualismos intemporales y de decorados bivalentes para enlazar el mundo clásico con el África contemporánea:

Buffini's play is thoughtful and provocative [...] Buffini uses classical characters to create a contemporary political fable. Thebes is presented as an African country emerging from civil war into democracy under the leadership of a president, Eurydice, with a definite feminist agenda [...] Buffini explores the timeless oppositions between small and large states and order and chaos [...] Hatley's ruined presidential palace suggests both the classical world and a conflict-devastated African country (Billington 2010).

La recensión de la página británica The Arts Desk, especializada en periodismo cultural, pone el énfasis en el fuerte temperamento feminista de *Welcome to Thebes* y, curiosamente, se atreve a equiparar –acertadamente, a nuestro juicio– la dicotomía ático-espartana con la actual dualidad ideológica entre Estados Unidos y China:

A new play that places women in the front line [...] Buffini's women are delivered from their traditional options of suicide or silence into a world of choice and terrible responsibility [...] Buffini sets up a choice for Eurydice, Theban president-elect, between accepting the loaded political aid of the democratic and civilised Athens, an America substitute, and that of Sparta, shades of China (Coghlan 2010).

The Times vierte toda una serie de encomios sobre el entusiasmo, la capacidad de conmoción, la comicidad, la belleza insultante, el terror mitológico y la trascendencia política del texto:

My inner intellectual skiver flinched at the idea of a play using Greek myths in a context of modern Africa to explore ideas about women in politics. It could be hell. But it's not. It's thrilling [...] it is moving, wise, funny, horrifying, and studded with beautifully judged swearwords [...] It's that sort of play: full of resonances you weren't expecting, jokes you didn't see coming, tension becoming absurd and then tragic when a conference table becomes the bitterest of biers. It raises huge questions with wit. And in Bruce Myers's camp hag-prophet Tiresias it has the authentic thrill and terror of myth. Go. Take a politician (Purves 2010).

Por su parte, Aleks Sierz (2010), reputado teatrólogo británico, participa de la noción de *extremity*, concebida por Buffini y Amuka-Bird como la energía inagotable y siempre actualizable de los mitos griegos, señalando que «Ancient Greek Tragedy retains its power because it explores the extremes of human psychology». Asimismo, comulga con las reseñas anteriores que resaltaban la potencia feminista de la reescritura que analizamos, así como su fresca contemporaneidad,¹⁹ y acaba valorándola en su conjunto como «a satisfying account».

Para *The Independent*, *Welcome to Thebes* «is an admirably ambitious, fascinating piece, premiered in a vivid, expertly marshalled production by Richard Eyre which is alive to the urgency of the play's politics and to its engaging streak of iconoclastic humour» (Taylor 2010). En este caso, el hincapié vuelve a recaer en el urgente mensaje político que quiere transmitir Buffini con toda contundencia y en la comicidad insólita – en su propio contexto– con que se juega para expresar aquello que en otras modalidades de habla resultaría tal vez inefable.

Powerful, lively, political epic [...] immediately engaging [...] the performances are uniformly strong [...] Her dialogue is clever, vibrant and clearly defined [...] the mythical/present day mix proves remarkably effective, not least in reminding us that Third World conflicts can seem so remote they take on an unreal quality, suggesting that countries largely re-invent, or mythologise, their own past histories, and stressing how brutality, rape and incest have been around for thousands of years (Carpenter 2010).

En este fragmento, extraído de la reseña de *The Daily Express*, se nos dirige la atención hacia la gran calidad de las actuaciones, la sagacidad de los parlamentos, la eficaz convergencia entre el pasado mítico y el presente, el supuesto cariz fabuloso de las guerras tercermundistas y la perenne pervivencia de la violencia a lo largo de la historia. Esta última idea coincide plenamente con la visión de la obra que plasmamos en estas páginas, puesto que sustenta nuestros argumentos en favor de la guerra como motivo intemporal capaz de solapar espacios y tiempos históricamente aislados. Donde no coincidimos, sin embargo, es en la suposición, también postulada por Nikki Amuka-Bird, de que los conflictos del tercer mundo toman, desde el punto de vista de los ciudadanos primermundistas, un cariz de irrealidad debido a su remota – ¿primitiva?– lejanía. Creemos que ésta es una suposición excesivamente limitada. La guerra, como hemos venido defendiendo en estas páginas, constituye un fenómeno esencialmente universal e intemporal más allá de sus particularidades circunstanciales o contextuales. No es propia ni exclusiva de los países en vías de desarrollo. No tiene connotaciones especialmente crueles o salvajes en territorios económicamente desaventajados. Moira

¹⁹ «Moira Buffini's radical recasting of the tale of Antigone offers both a feminist perspective and a contemporary resonance» (Sierz 2010).

Buffini no halla diferencia alguna entre las pugnas africanas y las guerras teledirigidas de las naciones plenipotenciarias. No es ni más ni menos inmoral aquel que aniquila con machetes que quien lo hace con armas digitalizadas. Pertinentes son las palabras que Eurídice lanza contra Teseo a este respecto: «All war is savage, Theseus, whether it's fought close quarters with machetes or from afar with missiles and computer-guided bombs. Are you more civilised because you can't hear people scream?» (Buffini 2010: 57).

Multipliquemos el último interrogante de la intervención de Eurídice: ¿Creemos que nuestra civilización hegemónica ha superado a las demás erradicando toda forma de beligerancia de su historia? ¿Acaso con nuestra participación en conflictos internacionales mediante injerencias directas e indirectas, la guerra nos es verdaderamente tan ajena y remota que sólo podemos entenderla dentro de marcos ficcionales o mitológicos? ¿Acaso no la consumimos diariamente y sin filtros emolientes, a través de los medios de comunicación? ¿No nos exponemos con frecuencia a infinidad de testimonios, imágenes y noticias teñidas de sangre derramada en contiendas donde se involucran, en no pocas ocasiones, nuestros pacíficos Estados? Que la guerra no se respire como una vivencia directa en las calles de las poderosas naciones es algo innegable, pero también lo es el hecho de que su dimensión mediática nos engulle por diversos canales. No nos es remota. No requiere, en nuestra opinión, mitificaciones de ningún género. Si las requiriese, entonces tendríamos que hablar de otra obra y de otra autora. En el caso de *Welcome to Thebes*, sabemos que Moira Buffini no recurre a leyendas griegas para acercar al espectador occidental a una realidad supuestamente inconcebible en su desnudez factual. Las emplea, recordemos, porque «The Greeks articulate the horror of war into something so profound and so timeless» (Neill 2010), que permiten establecer conexiones ilimitadas con otros tiempos y otras experiencias bélicas, ya sean éstas primermundialmente sofisticadas o libradas cuerpo a cuerpo.

La revista *Time Out* reseña la obra muy elogiosamente. Identifica todos sus códigos intertextuales básicos, equipara su Tebas con la situación de países como Irak y Afganistán, percibe el decurso de violencia en sus páginas, celebra la labor de sus actores y comulga con nuestra visión de la escenografía como un armazón puramente clásico, arruinado por la guerra:

A suitably epic production, it's vital, gripping, intelligent and passionate [...] Resonances come like a hail of bullets. Ellen Johnson-Sirleaf's Liberia, the South African Truth and Reconciliation Commission, gender politics, the West's involvement in Iraq and Afghanistan – all are evoked in a drama that also embraces the personal detail in the flux of violent history. [...] And the acting, on Tim Hatley's set of blasted architectural antiquity, is impeccable (Marlowe 2010).

El 2 de Julio de 2010, Amity Green aplaude la pieza de Buffini por los valores político-sociales que promueve, por el feminismo que suscribe, por la revalorización que hace del personaje de Eurídice y, en sintonía con nuestras premisas estéticas del anterior apartado, por la elocuencia de los vestuarios en su transmisión de la dualidad ático-tebana:

Welcome to Thebes is successful from the social perspective because of the play's strong political messages [...] The first theme Buffini chooses to convey is clearly feminist. Eurydice of Greek myth was mute and stood idle as her husband floundered politically, which is in complete contrast to the newly elected female leader [...] The costumes were effective in conveying Buffini's themes, with the characters from Thebes wearing traditional and modern African dress and the characters from Athens wearing modern Western business suits and toting cell phones [...] Welcome to Thebes is a well written play with a well executed mission in the social arena.

Con su publicación del 5 de julio de 2010, la periodista afrobritánica Belinda Otas se cuenta entre los poquísimos reseñadores –por no decir la única entre ellos– que, en consonancia con nuestro argumento sobre la guerra, observan que el nuestro constituye fundamentalmente un texto bélico: «*Welcome to Thebes* is a painful account of what war can do to a nation and its citizens. It is profoundly moving and evocative of the wars currently raging in the four corners of the world». Otros críticos, cierto es, se refieren a la brutalidad, la violencia, el extremismo, la desolación o la desigualdad como motivos importantes, pero es Otas la única voz, aparte de la nuestra y la de la autora, que explicita y recalca la preponderancia temática de la guerra en la obra. Conviene, entonces, que retengamos su valoración prácticamente excepcional con miras a nuestra venidera discusión en torno a las reseñas negativas.

Prueba de la escasa o nula mención que se hace de la guerra y de la práctica exclusividad de la anterior reseña son las reseñas del *Glen's Theatre Reviews* y la *Socialist Review*: para ambas fuentes, *Welcome to Thebes* es respectivamente una «reflection on today's world political posturing» y «a compelling piece of political theatre» (Williamson 2010). No consideramos que sean éstas opiniones erróneas o imprecisas, sino, antes al contrario: compartimos y defendemos su acierto en detectar el alto voltaje político de las palabras de Buffini. Nuestra crítica estriba solamente en la ubicación del foco temático. Para Belinda Otas y para nosotros, el eje axial de la obra reside en el motivo de la guerra, mientras que, para los críticos ya citados, radica en puntos diversos que van desde las dualidades ideológicas o la búsqueda de autodeterminación en el llamado tercer mundo hasta las políticas de género o la polémica mitologización de los conflictos remotos de naciones desfavorecidas. Esta variedad de temas, como ya argüíamos previamente, no es más que una serie de ramificaciones que derivan del motivo troncal de la guerra.

Las demás reseñas positivas se alinean en la tónica descrita en los párrafos previos: encomian el texto, aplauden las actuaciones, se suman a la consabida noción de *extremity*, aprecian el hecho de que «ancient myths and legends still have a place in the modern world» (Hutton 2010), participan de nuestra concepción de la estética buffiniana como una suerte de simbiosis bélica greco-africana²⁰ y, al igual que prácticamente la totalidad de las reseñas compiladas, reconocen el tema primordial de la pieza en motivos diversos y divergentes sin advertir que la guerra los unifica a todos.

Como era de esperar, la indeterminación que muestran los reseñadores –con la remarcable excepción de Belinda Otas– a la hora de localizar con precisión y unanimidad la matriz argumental de *Welcome to Thebes* se convierte en el objeto principal de todos los ataques y anatemas de un gran número de reseñas desfavorables que reprobaban la falta de coherencia, claridad, cohesión, precisión, orden y modestia en la formulación y desarrollo del tema de la obra.²¹ En el siguiente extracto, se explican y detallan ejemplarmente las bases de esta punzante reprobación:

The problems facing Thebes are many and varied, as are the themes playwright Moira Buffini attempts to explore in the 2hr 35min production. While the constant bombardment of issues –blindness and sight; equality and respect; freedom and destiny; justice and retribution; power and strength; woman and man; trust and reconciliation; death; greed; hope; identity– gives a sense of the enormity of Eurydice’s task as she seeks to lead her still-volatile people, the play may have benefited from focusing on just one or two. For much of the time it feels as if it is struggling to keep track of its own themes and ideas [...] There is a huge amount to this play, and despite the lack of focus, it gallops along at a tremendous pace, leaving little opportunity for the audience to feel restless or check their watches. I can’t help feeling [...] that it would do better as a series of three shorter pieces, each focusing on one subset of characters and through them exploring a family of themes. This would allow Buffini’s writing space to dance, could shine a light more searchingly on the issues she wants us to consider, and would produce a far more powerful and enduring piece of theatre (Pollock 2010).

La respuesta que damos a esta crítica es clara: *Welcome to Thebes* cuenta, ciertamente, con un tema neurálgico y vertebrador que la organiza, cohesiona y unifica. Es, como señalábamos en la introducción, el motivo de la guerra. En él radica el centro de la trama. A partir de él se despliega el conjunto de preocupaciones abordadas por Moira Buffini: desde las dicotomías ideológicas y estéticas, la falsa voluntad de reconciliación y la proclamación del decreto contra Polinices hasta la venganza, el proceso de democratización de Tebas, el perdón y las luchas de poder. En él, en el

²⁰ Véase, por ejemplo, HornBlend (2010).

²¹ Son varios los críticos que se quejan de estas supuestas carencias: Hitchings (2010), Morrison (2010), Pollock (2010), Bassett (2010), Clapp (2010), Euroclassicist (2010), Robinson (2010), Evans (2010) y Brantley (2010).

motivo de la guerra, abunda toda la pieza. Su presencia es omnímoda. Por ello y con base en nuestras varias explicaciones previas,²² podemos definir la obra como un texto esencialmente bélico.

La crítica adversa no se reduce, ni mucho menos, a los reproches contra la supuesta indefinición temática. A éstos se les puede sumar un pentálogo de acusaciones en que coinciden prácticamente todas las reseñas desfavorables consultadas: (1) esterilidad y caprichosidad en el empleo y adaptación de la mitología griega,²³ (2) dramaturgia caótica,²⁴ (3) hembrismo patente en la configuración de los personajes masculinos,²⁵ (4) progresismo *wimpy*²⁶ y (5) misticismo imperialista.²⁷

Gran parte de estas reprobaciones se congregan en el siguiente fragmento, cargado de visceral repulsión y palpable irritación:

The setting is a hyper-muddle [...] Though the citizens of this imaginary hellhole are starving and brutalised, they are also enlightened freethinkers. They can't read or write but they know their Simone de Beauvoir backwards [...] What's missing from this pick-and-mix fantasy is any clarity or coherence. It's tribal and backward. It's feminist and progressive. It's then. It's now. It's Athens, it's Somalia, it's Afghanistan. It's irritating [...] she [Buffini] should have admitted defeat and dropped the script in the 'Noble Failure' drawer which every playwright keeps half-open in order to protect the world from unnecessary torments and to preserve the public morale of the theatre [...] The National indulged her indulgence and the result is the silliest, dullest and most scatterbrained version of a Sophoclean tragedy I can recall seeing. Richard Eyre's production can't hope to settle on a satisfactory tone. Triple-thick melodrama is overlaid with preachy pacifism and Varsity knockabout [...] This attempted detonation is a dud round in the Olivier's very empty chamber (Evans 2010).

A nuestro parecer, las críticas enumeradas y las citadas palabras de Evans incurren en un clamoroso «failure to perceive what the play is» (Neill 2010). Los tejidos míticos funcionan con eficacia. Dado que proceden en su mayoría de «war stories» (Neil 2010), encuentran fácil cabida en el texto, cuyo organismo temático, recordemos, gira en torno al motivo de la guerra. Un motivo que, además, puede servirse de su intemporalidad para ofrecernos la posibilidad de dialogar con los conflictos de la antigüedad y de «trace some parallels in the modern world» (McDonald 2006: 83).

²² Recordemos que, en su entrevista con Neill (2010), aseguró haberse inspirado en las historias bélicas de la mitología grecolatina.

²³ Véanse las reseñas de Phil y Andrew (2010), Brown (2010), Hitchings (2010), Lukes (2010), Morrison (2010), Clapp (2010), Nathan (2010), Robinson (2010), Evans (2010) y Brantley (2010).

²⁴ Brantley (2010).

²⁵ Spencer (2010), Hirschhorn (2010) y Evans (2010).

²⁶ Hart (2010) y Evans (2010).

²⁷ Marmion (2010).

Consideramos, asimismo, que los temas derivados o asociados a la guerra tebana / liberiana se prestan a adaptaciones legítimas. El mito de la corajuda Antígona compatibiliza con la historia de la aguerrida Ellen Johnson-Sirleaf. El conflicto entre Eteocles y Polinices sintoniza con las guerras fratricidas de Liberia. La intervención de Teseo en la guerra tebana a favor de los argivos congenia con las injerencias de las potencias internacionales en los países subdesarrollados. La dicotomía sino-americana de hoy día recuerda, en cierta medida, a la ático-espartana de antaño.²⁸ La concepción mitificadora que Teseo tiene de Tebas y, por supuesto, su complejo de superioridad parecen idénticos a las miradas y posturas imperialistas con que las naciones acaudaladas suelen atalayar a África y otras regiones tercermundistas. Todas estas correlaciones no pecan de arbitrarias o excesivas: nos parecen, más bien, congruentes y eficaces.

En contra de las críticas de Brantley (2010), para quien la obra presenta una dramaturgia caótica, mantenemos que, como ya hemos reiterado en no pocas ocasiones, cada acto y cada escena sigue el curso marcado por la guerra, el sincretismo greco-africano que ésta propicia gracias a su intemporalidad, el progresivo desenlace que alcanza gracias a la fuerza de las mujeres y el impacto que causa en la vida de todos los ciudadanos de Tebas. En el escenario, todo se preserva en exacta armonía con el texto: la antigua Grecia se impone en la arquitectura, el conflicto socava la clásica fachada, las mujeres africanas destilan pura bravura política y no faltan tampoco los uniformes militares y las armas, recordatorios de la recién concluida contienda y de fragilidad de la paz. La unidad entre el texto, la estética y la mitología es completa y sólida.

Con respecto a las afiliaciones feministas de *Welcome to Thebes*, son varios los críticos que no aprecian la capacidad y tesón que atribuye Buffini a la mayoría de sus personajes femeninos. Tachan la obra de feminista –dando a entender que el feminismo, para su sensibilidad conservadora, es una doctrina altamente censurable– y lamentan la supuesta infravaloración de las figuras masculinas. Decimos supuesta, porque no la respaldamos. No vemos a los hombres minusvalorados o demonizados. No percibimos tampoco un enaltecimiento o idealización de las mujeres. Tanto ellos como ellas poseen maldades y bondades. Eurídice peca de vengativa, pero se redime tras la crisis desatada en su palacio presidencial. Teseo se abotarga de petulancia, mas la tragedia de su familia acaba exteriorizando su honestidad. Ismene adquiere firmeza política, pero acalla su violación. Antígona se obstina únicamente en su causa fraternal, mas conoce el amor y se salva. Mileto carga a costas un historial de hórridos crímenes, pero se rehumaniza después de recibir una maldición. Pargea repudia la democracia, mas ejerce un antagonismo potente. Tanto Taltibia como Tideo caen en una simplicidad supina por excesiva adulación y por brutalidad irracional respectivamente. Con todo, hombres y

²⁸ Véanse Jhunjhunwala (2014), Novotny (2010) o Blendford (2007) para comprender someramente el duelo económico e ideológico que libran Estados Unidos y China en sus relaciones con países del tercer mundo.

mujeres aparecen ennoblecidos y/o envilecidos. La única diferencia entre ellos radica en la tenencia o carencia de vigor político: mientras que los personajes masculinos se muestran instalados en su mismidad o interioridad –llámese prepotencia, deseo amoroso, supervivencia propia o auto-deificación–, la gran mayoría de las mujeres ocupan la vanguardia política, se desligan de sus intereses personales y se comprometen con su pueblo. De este modo, se invierte y se subvierte el orden social impuesto tradicionalmente por el patriarcalismo: la esfera privada de la vida pasa a ser territorio masculino y la pública se convierte en el escenario político de las mujeres.

Nos preguntamos: ¿Será semejante subversión la causa de la repulsa de algunos reseñadores? ¿Será, para ellos, una diáfana muestra de la misandria o, como diría Rush Limbaugh, el feminazismo de *Welcome to Thebes*? Para nosotros y para otros críticos,²⁹ conceder las riendas del poder a mujeres que, en la Liberia real, protagonizaron un movimiento que significó el fin de la guerra no es un acto extremista y discriminatorio, sino más bien un valioso testimonio histórico y, desde el punto de vista literario, una sensata decisión que combina simétricamente con el mito feminista de Antígona y con la voluntad de Buffini de rescatar personajes sofocleos tan silenciosos como Eurídice.

Además de peyorativamente feminista, hay quienes tildan la obra de lábilmente progresista, políticamente simplista y místicamente imperialista. Disentimos: desde el punto de vista ideológico, Moira Buffini nos convence. Visibiliza y denuncia, en clave dramática, el hambre, la pobreza, la desigualdad internacional, la injusticia, la desmesurada riqueza de algunas naciones, la horrenda miseria de numerosos países, los abusos del primer mundo y la obligada reverencia del tercero. Reproduce con fulgente nitidez los binarismos políticos hegemónicos en el mundo actual y en el antiguo, esto es, las rivalidades ideo-económicas entre Estados Unidos y China o entre Atenas y Esparta. Cuestiona y ridiculiza los discursos capciosos de la salvación, de la libertad y de la democracia, impregnados habitualmente de meros intereses económicos. No impone falacias, sesgos o prejuicios en su reinención dramática de África. No fantasea con una Liberia imaginada, desconocida e históricamente irreconocible. Se inspira en acontecimientos verídicos. Convence con ellos a no pocos reseñadores afrobritánicos que identifican su país con diversos sucesos de la obra.³⁰ Mitologiza dichos acontecimientos no con la intención de atribuirles un aura espiritual, mística y exótica, sino con la legítima voluntad de entrelazarlos con nuestra admirada Antígona, de encontrarles un correlato igualmente trágico, de reflejarlos en el espejo intemporal de los antiguos griegos y de exponerlos como si fueran prefiguraciones de un fenómeno tan constante en la andadura histórica de la humanidad como lo es la guerra.

²⁹ Véanse Coveney (2010), Coghlan (2010) o Green (2010).

³⁰ Véanse Ekumah (2010), Otas (2010) o Kéhindè (2010).

CONCLUSIONES

Nuestro argumento en torno al motivo nuclear y legitimador de la guerra queda ratificado. Apoyados en las manifestaciones diversas de conflictividad en el texto y en las múltiples declaraciones de la autora, del director y de los críticos citados, podemos afirmar que la guerra constituye el motor central de *Welcome to Thebes* por varias razones: actúa como el eje vertebrador de la trama, se imprime en la conciencia de cada personaje, se vale de su atemporalidad para hibridar las fábulas de la antigua Tebas con la historia reciente de Liberia, inscribe la pieza en las tradiciones grecolatina y africanista del Royal National Theatre mediante dicha hibridación, deja su impronta estética en la escenografía del estreno y militariza a algunos personajes de un reparto predominante e inusualmente negro. La guerra es, pues, estructural, temática y estéticamente medular en *Welcome to Thebes*.

Por su parte, las energías feministas que activan y mueven la obra se patentizan no sólo en la variada polifonía de voces femeninas que dirigen el texto, sino también en las fuerzas y actitudes dominantes que encarnan las mujeres tebanas (la venganza, el odio, el deber familiar, etc.), en la preponderancia política que ostentan en detrimento de los hombres, en la presencia de más de una docena de afrobritánicas sobre el escenario del estreno y, sobre todo, en la propia voluntad de Moira Buffini, cuya intención primaria es reunir las figuras de Antígona y Ellen Johnson-Sirleaf en un diálogo feminista capaz de dramatizar el tesón y el poder de aquellas mujeres liberianas que consiguieron hacerse con el poder democráticamente tras la Segunda Guerra Civil de su país.

Con todo, podemos afirmarnos en tres puntos esenciales: (1) que *Welcome to Thebes* encuentra en el motivo de la guerra una doble bisagra que unifica la antigua Tebas con la actual Liberia y confiere cohesión a todo su aparato diegético, (2) que reivindica un feminismo político amparado históricamente y (3) que fundamenta su plática con los antiguos helenos en legítimos paralelismos con la historia contemporánea.

Dejamos abiertas diversas vías de investigación: las reescrituras de las tragedias clásicas en contextos bélicos contemporáneos, las estrechas relaciones entre el feminismo y el mito particular de Antígona, la producción y recepción de todas las obras de Moira Buffini, la tradición grecolatina del Royal National Theatre, la presencia de África en los escenarios británicos o las piezas mayoritaria o totalmente interpretadas por actores negros en el Reino Unido. Todas estas cuestiones deberán recibir plena atención en nuestras futuras investigaciones para así completar nuestra visión de cada uno de los interrogantes que dimanan de nuestro estudio de *Welcome to Thebes*.

Bibliografía

- BASSETT, Kate (2010). «As You Like It / The Tempest, Old Vic, London Welcome to Thebes, NT Olivier, London Sucker Punch, Royal Court Downstairs, London». *The Independent*. Disponible en <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/as-you-like-it--the-tempest-old-vic-london-brwelcome-to-thebes-nt-olivier-london-brsucker-punch-royal-court-downstairs-london-2011307.html> [Consultado 5 mayo 2015].
- BILLINGTON, Michael (2010). «Welcome to Thebes». *The Guardian*. Disponible en <http://www.theguardian.com/stage/2010/jun/23/welcome-to-thebes-live-review> [Consultado el 5 de mayo de 2015].
- BLENFORD, Adam (2007). «China in Africa: Developing ties». *BBC NEWS*. Disponible en <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/7086777.stm> [Consultado el 4 de mayo de 2015].
- BRANTLEY, Ben (2010). «London Theater Journal: All Aboard». *Arts Beat: The New York Times*. Disponible en <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/07/30/london-theater-journal-all-aboard/> [Consultado el 7 de mayo de 2015].
- BROWN, Peter (2010). «Welcome to Thebes». *London Theatre*. Disponible en <http://www.londontheatre.co.uk/londontheatre/reviews/welcometothebes2010.htm> [Consultado el 10 de mayo de 2010].
- BUFFINI, Moira (2010). *Welcome to Thebes*. Londres: Faber & Faber.
- CADWALLADR, Carole (2012). «David Harewood: Homeland has been a second birth». *The Observer*. Disponible en <http://www.theguardian.com/culture/2012/dec/09/david-harewood-interview-homeland> [Consultado el 12 de mayo de 2010].
- CANTILLO-LUCUARA, Mayron E. (2014). «Welcome to Thebes: Breve diccionario de ginecomitología tebana contemporánea» *Tycho: Revista de Iniciación en la Investigación del Teatro Clásico y su Tradición* 2: 5–26.
- CARPENTER, Julie (2010). «Welcome To Thebes: National Theatre, London». *Express*. Disponible en <http://www.express.co.uk/entertainment/theatre/182916/Welcome-To-Thebes-National-Theatre-London> [Consultado el 10 de mayo de 2015].
- CAVENDISH, Dominic (2010). «Richard Eyre interview». *The Telegraph*. Disponible en <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/7811984/Richard-Eyre-interview.html> [Consultado el 13 de mayo de 2015].
- CHOU, Mark (2012). *Greek Tragedy and Contemporary Democracy*. Chennai: Bloomsbury.

- CLAPP, Susannah (2010). «Sucker Punch; Welcome to Thebes; Alice». *The Observer*. Disponible en <http://www.theguardian.com/stage/2010/jun/27/roy-williams-sucker-punch-royal-court> [Consultado 13 de mayo de 2015].
- COGHLAN, Alaexandra (2010). «Welcome to Thebes, National Theatre». *The Arts Desk*. Disponible en <http://www.theartsdesk.com/theatre/welcome-thebes-national-theatre> [Consultado el 12 de mayo de 2015].
- CONRADIE, P. J. (1990). «Syncretism in Wole Soyinka's play *The Bacchae of Euripides*». *South African Theatre Journal* 4, 1: 61–74.
- COVENEY, Michael (2010). «Welcome to Thebes». *What's on Stage*. Disponible en http://www.whatsonstage.com/west-end-theatre/reviews/06-2010/welcome-to-thebe_12932.html [Consultado el 11 de mayo de 2015].
- DURBACH, Errol (1984). «Sophocles in South Africa: Athol Fugard's *The Island*». *Comparative Drama* 18, 3: 252-264.
- EKUMAH, Ekua (2010). «Welcome to Thebes, National Theatre». *Afridiziak Theatre News*. Disponible en <http://www.afridiziak.com/theatrenews/reviews/june2010/welcome-to-thebes.html> [Consultado el 12 de mayo de 2015].
- EUROCLASSICIST. (2010). «Welcome to Thebes». *Euroclassicist Blogspot*. Disponible en <http://euroclassicist.blogspot.com.es/2010/07/welcome-to-thebes.html> [Consultado el 12 de mayo de 2015].
- EVANS, Lloyd (2010). «Pick-and-mix fantasy». *The Spectator*. Disponible en <http://www.spectator.co.uk/arts/6142373/pickandmix-fantasy/> [Consultado el 12 de mayo de 2015].
- FUNG, Lee (2005). «Engendering the Peace Process: Women's Role in Peace-building and Conflict Resolution». *Listening to the Silences: Women and War*. Ed. H. Durham y T. Gurd. Amsterdam: Martinus Nijhoff Publishers, 225-241.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- GEOGHEGAN, Kev (2013). «Rufus Norris: UK 'behind US' in black casting» *BBC NEWS Entertainment and Arts*. Disponible en <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-22871602> [Consultado el 13 de mayo de 2015].
- GLEN'S THEATRE REVIEWS (2010). «Welcome To Thebes – National Theatre». *Glen's Theatre Blog*. Disponible en <http://www.glenstheatreblog.com/2010/07/welcome-to-thebes-national-theatre.html> [Consultado el 12 mayo de 2015].
- GREEN, A. (2010). «Theatre Reviews Welcome to Thebes by Moira Buffini National Theatre London 2010». *Fine Arts* 360. Disponible en

- <http://www.finearts360.com/index.php/theatre-reviews-welcome-to-thebes-by-moira-buffini-national-theatre-london-2010-1720/> [Consultado el 7 de mayo de 2015].
- GOFF, Barbara (2005). «Dyonisiac Triangles: The Politics of Culture in Wole Soyinka's *The Bacchae of Euripides*». *The Soul of Tragedy: Essays on Athenian Drama*. Ed. V. Pedrick y S. M. Oberhelman. Chicago: The University of Chicago Press, 73–90.
- HAREWOOD, David (2013). «David Harewood on black theatre: who says we can't do Chekhov?». *The Guardian*. Disponible en <http://www.theguardian.com/stage/2013/jul/17/black-british-theatre-david-harewood> [Consultado el 10 de mayo de 2015].
- HART, Christopher (2010). «Welcome to Thebes, National, London». *The Sunday Times*. Disponible en <http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/culture/arts/theatre/article327053.ece> [Consultado el 7 de mayo de 2015].
- HITCHINGS, Henry (2010). «Welcome to Thebes is a Very African Greek tragedy». *London Evening Standard*. Disponible en <http://www.standard.co.uk/goingout/theatre/welcome-to-thebes-is-a-very-african-greek-tragedy-7420415.html> [Consultado el 12 de mayo de 2015].
- HIRSCHHORN, Clive (2010). «Welcome to Thebes – Review». *West End Theatre*. Disponible en <http://www.westendtheatre.com/5546/reviews/welcome-to-thebes---review/> [Consultado el 11 de mayo de 2015].
- HORNBLEND (2010). «Review: Welcome to Thebes». *HornBlend Magazine*. Disponible en <http://www.hornblend.com/2010/08/26/review-welcome-to-thebes/> [Consultado el 10 de mayo de 2015].
- HOWARD, Tony (2014). «We need more racial diversity on the stage both sides of the pond». *NewStatesman*. Disponible en <http://www.newstatesman.com/culture/2014/03/we-need-more-racial-diversity-stage-both-sides-pond> [Consultado el 9 de mayo de 2015].
- HUTTON, Dan (2010). «Welcome to thebes by moira buffini». *Dan Hutton Writer and Theatre-Maker*. Disponible en <http://dan-hutton.co.uk/2010/08/18/welcome-to-thebes-by-moira-buffini/> [Consultado el 2 de mayo de 2015].
- JACKSON, Sophia A. (2010). «Nikki Amuka-Bird, Welcome to Thebes». *Afridiziak Theatre News*. Disponible en <http://www.afridiziak.com/theatrenews/interviews/interview--with-nikki-amuka-bird.html> [Consultado el 2 de mayo de 2015].

- JHUNJHUNWALA, Bharat (2014). «Choosing between America and China». *Daily Excelsior*. Disponible en <http://www.dailyexcelsior.com/choosing-america-china/> [Consultado el 5 de mayo de 2015].
- KASULE, S. (2009). «Counter Discourse in Wole Soyinka's 'Revision' of Euripides' *The Bacchae*». *Perfformio* 1, 1: 15–37.
- KÉHINDÈ, Justine (2010). «Welcome to Thebes». *Kéhindè The One that Comes Behind*. Disponible en <http://jfkwalks.wordpress.com/2010/08/10/welcome-to-thebes/> [Consultado el 4 de mayo de 2015].
- LEWIS, Geraint (2010). «Welcome to Thebes». *The Geraint Lewis Collection*. Disponible en <http://geraint-lewis.photoshelter.com/gallery/WELCOME-TO-THEBES/G0000H8SNNE8rzNA/> [Consultado el 7 de mayo de 2015].
- LUKES, Edward (2010). «Welcome to Thebes at the National Theatre». *The London Magazine*. Disponible en <http://www.thelondonmagazine.co.uk/going-out/reviews/welcome-to-thebes-at-the-national-theatre.html> [Consultado el 7 de mayo de 2015].
- MARLOWE, Sam (2010). «Welcome to Thebes». *Time Out London*. Disponible en <http://www.timeout.com/london/theatre/welcome-to-thebes> [Consultado el 8 de mayo de 2015].
- McDONALD, Marianne (2006). «War then and now: the legacy of ancient Greek tragedy». *Hermathena* 181: 83-104.
- MONRÓS-GASPAR, Laura (2012). «Mujer, guerra y tragedia en la escena británica contemporánea». *El logos femenino en el teatro*. Ed. Francesco De Martino y Carmen Morenilla. Bari: Levante Editori, 481-505.
- MARMION, Patrick (2010). «Welcome to Thebes: Africa as Western Myth». *Spiked*. Disponible en <http://www.spiked-online.com/newsite/article/9098#.U9DeoSge6zU> [Consultado el 23 de mayo de 2015].
- MORRISON, John (2010). «Welcome to Thebes». *Blackpig Typepad John Morrison*. Disponible en http://blackpig.typepad.com/john_morrison/2010/06/welcome-to-thebes.html [Consultado el 16 de mayo de 2015].
- NATHAN, John (2010). «Greek myth with an African twist», *The Jewish Chronicler*. Disponible en <http://www.thejc.com/arts/theatre-reviews/33623/review-welcome-thebes> [Consultado el 14 de mayo de 2015].
- NEILL, Heather (2010). «Playwright Moira Buffini updates Greek tragedy». *Theatre Voice*. Disponible en <http://www.theatrevoice.com/audio/playwright-moira-buffini-updates-greek-tragedy/> [Consultado el 18 de mayo de 2015].

- NJOKI, Mwihia Margaret (2014). «A Critical Analysis of Athol Fugard's Social Vision in Four Selected Plays». *Journal of Educational and Social Research* 4, 1: 63–84.
- NOVOTNY, Daniel (2010). *Torn between America and China: Elite Perceptions and Indonesian Foreign Policy*. Singapur: Institute of Southeast Asian Studies.
- OKPEWHO, Isidore (1999). «Soyinka, Euripides, and the Anxiety of Empire». *Research in African Literatures* 30, 4: 32-55.
- OTAS, Belinda (2010). «Welcome to Thebes (Theatre Review)». *Belinda Otas Telling It Like It Is*. Disponible en <http://belindaotas.com/?p=3177> [Consultado el 12 de mayo de 2015].
- OUTSIDE THE WIRE (n.d.). «Theatre of War: Overview». Disponible en <http://www.outsidethewirellc.com/projects/theater-of-war/overview> [Consultado el 18 de mayo de 2015].
- PHIL Y ANDREW (2010). «Review – Welcome to Thebes, National Theatre». *West End Whingers*. Disponible en <http://westendwhingers.wordpress.com/2010/06/17/review-welcome-to-thebes-national-theatre/> [Consultado el 6 de mayo de 2015].
- POLLOCK, Jennie (2010). «Welcome to Thebes». *Theos Think Tank*. Disponible en <http://www.theosthinktank.co.uk/comment/2010/06/25/review-welcome-to-thebes> [Consultado el 15 de mayo de 2015].
- PURVES, Libby (2010). «Welcome to Thebes at the Olivier» *The Times*. Disponible en <http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/stage/theatre/article2569452.ece> [Consultado el 23 de mayo de 2015].
- RAKISITS, Claude (2008). «Child Soldiers in the East of the Democratic Republic of the Congo». *Refugee Survey Quarterly* 27, 4: 108-122.
- RABINOWITZ, Nancy S. (2008). *Greek Tragedy*. Malden: Blackwell Publishing.
- ROBINSON, Cassie (2010). «Welcome to Thebes». *CurtainUp*. Disponible en <http://www.curtainup.com/welcometothebeslon.html> [Consultado el 17 de mayo de 2015].
- SENANU, K. E. (1980). «The Exigencies of Adaptation: the Case of Soyinka's Bacchae». *Critical Perspectives on Wole Soyinka*. Ed. James Gibbs. Washington: Three Continents Press, 108-113.
- SIERZ, Aleks (2010). «Welcome To Thebes». *The Stage*. Disponible en <http://www.thestage.co.uk/reviews/review.php/28693/welcome-to-thebes> [Consultado el 14 de mayo de 2015].
- SINCLAIR, Tracey (2010). «Welcome To Thebes @ Olivier, National Theatre, London». *Music OMH*. Disponible en <http://www.musicomh.com/extra/theatre/welcome-to-thebes-olivier-national-theatre-london> [Consultado el 14 de mayo de 2015].

- SPENCER, Charles (2010). «Welcome to Thebes, National Theatre, review». *The Telegraph*. Disponible en <http://www.telegraph.co.uk/journalists/charles-spencer/7850298/Welcome-to-Thebes-National-Theatre-review.html> [Consultado el 19 de mayo de 2015].
- TAYLOR, Paul (2010). «Welcome to Thebes, National Theatre, London». *The Independent*. Disponible en <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/welcome-to-thebes-national-theatre-london-2008687.html> [Consultado el 11 de mayo de 2015].
- WALKER, Tim (2012). «Morgan Freeman: Why black actors quit Britain». *The Telegraph*. Disponible en <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/9413115/Morgan-Fremman-Why-black-actors-quit-Britain.html> [Consultado el 2 de mayo de 2015].
- WERTHEIM, Albert (2000). *The Dramatic Art of Athol Fugard: From South Africa to the World*. Bloomington: Indiana University Press.
- WILLIAMSON, Matt (2010). «Welcome to Thebes». *Socialist Review*. Disponible en <http://www.socialistreview.org.uk/349/welcome-thebes> [Consultado el 13 de mayo de 2015].