

La recepción moderna de la tragedia antigua:
el rol de la mujer en contextos de guerra y violencia

The modern reception of ancient tragedy:
women's in contexts of war and violence

Andrea Navarro Noguera

Andrea.Navarro@uv.es

<https://orcid.org/0000-0003-2289-8002>

Universitat de València

Departamento de Filología Clásica

Avda. Blasco Ibáñez, 32

46010, Valencia

Fecha de recepción: 26 de febrero de 2021

Fecha de aceptación: 24 de marzo de 2021

RESUMEN: Desde la aparición de ediciones de textos dramáticos griegos a principios del siglo XVI se han producido millares de traducciones, versiones y adaptaciones diferentes en las que cada generación de estudiosos y dramaturgos nacidos en diversos lugares del mundo ha ido creando acontecimientos únicos alejados de una posible estandarización. Poniendo el énfasis en el valor del teatro en la Grecia clásica, en particular dentro del contexto del surgimiento y de la crisis de la democracia ateniense, y comparándolo con su valor en la actualidad, un entorno caracterizado por rápidas transformaciones sociales, económicas, políticas y estéticas, intentaremos establecer algunos parámetros que subyacen en la disposición general de los autores y/o directores hacia el papel de la mujer dentro de un contexto concreto, el contexto bélico.

PALABRAS CLAVE: Teatro, Tragedia griega, Recepción clásica, Violencia, Mujer.

ABSTRACT: Since the first editions of Greek dramatic texts of the early 16th century, there have been thousands of translations, versions, and diverse adaptations in which each generation of scholars and playwrights from all over the world has taken part in unique events —far from any possible categorisation. By laying stress on the value of drama in classical Greece, particularly within the context of the rise and crisis of Athenian democracy, and by comparing it with its role in our current society, which is characterized by rapid social, economic, political and aesthetic transformations, this article seeks to establish some parameters to account for the general willingness, on the part of authors and/or directors, to explore women's roles within a specific context —that of war.

KEYWORDS: Theatre, Greek tragedy, Classical reception, Violence, Women.

Introducción: el teatro griego y su recepción

El carácter monumental del teatro griego, el prestigio en particular de la tragedia tanto en la Antigüedad como a lo largo de toda la historia del teatro y la constante reelaboración de sus contenidos han sido fuente de una extensa investigación desde perspectiva filológica sobre la pervivencia y reelaboración de temas, personajes y motivos procedentes de las obras dramáticas griegas. Principalmente, en los últimos decenios la tragedia griega ha cobrado mayor importancia en los estudios de recepción teatral¹ y ha despertado el interés de los directores teatrales para ponerla en escena.

Al sentarnos en las gradas de un teatro para contemplar una obra de teatro clásico griego lo primero que nos debemos preguntar es ante qué nos vamos a encontrar. Si se trata de una traducción, la primera cuestión es qué se traduce, si se traduce la idea, el problema que plantea la obra, o bien si se traduce casi al pie de la letra, pero aligerándola, sobre todo en sus partes menos traducibles. Dejando a un lado el hecho de que al pasar una obra de una lengua a otra se interviene en ella, una cierta intervención en la obra siempre se hace necesaria, ya sea en cosas no presentes en el texto dramático clásico sobre el que se interviene, ya sea en cosas que están presentes en él.²

Además, es importante remarcar que el drama antiguo constituyó una síntesis cultural única de elementos, en donde el contexto de las representaciones estaba marcado por la democracia ateniense del s. V a.C. y por lo tanto su recipiente, el ciudadano espectador de la *polis*, experimentaba e interpretaba el espectáculo en escena bajo un trasfondo relativamente homogéneo.³ Así pues, el teatro en Gre-

¹ Sirva a modo de ejemplo la treintena de volúmenes coordinados por Carmen Morenilla y Francesco De Martino sobre el teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental que desde los años noventa anualmente se han editado.

² Las máscaras, por ejemplo, no dejarán de ser un elemento exótico, pero extraño en nuestra cultura teatral en su sentido más amplio. Con el coro ocurre otro tanto: lo más cercano son los coros de las óperas o de algunos musicales, pero son coros que forman parte de unos géneros determinados y no pueden ser trasladados sin más a otros. La configuración del coro y el modo en que actúa pone de manifiesto la necesidad de traducir una obra en sus diferentes niveles, de aproximarla a los espectadores, de hacerla inteligible también culturalmente. En caso contrario el público podrá adoptar ante la obra dos posiciones, una reverencial (¡estamos ante una tragedia de Sófocles!), lo que inscribiría el trabajo en el marco de la arqueología teatral; la otra posición sería el rechazo por la incomprensión del lenguaje y, en consecuencia, de la obra. Cf. Bañuls y Crespo (2005: 105-107).

³ Hablar de espectáculo, de entretenimiento, incluso de aleccionamiento, no tiene sentido. Se trataba de una verdadera necesidad. Las representaciones teatrales no se interrumpieron ni en épocas de crisis económicas graves, ni en situaciones militares desesperadas. Era una necesidad politicoreligiosa, La dicotomía interpretación política vs. Interpretación religiosa del teatro griego pierde su sentido si recordamos que los atenienses (que eran titulares de una «religión política») dividían y clasificaban el continuum de la realidad de una manera muy diferente a la nuestra. Cf. Baldry (1975: 25-51), Sabatucci (1978: 63-169), Longo (1990: 12-19), Goldhill (1990: 97-129), etc.

cia era una institución del Estado, con unas funciones muy importantes: la comedia como válvula de escape de la presión social presente en toda comunidad y la tragedia como espacio de toma de consciencia y de reflexión de los problemas estructurales y superestructurales de la comunidad. Actualmente, el recipiente no es ya un espectador tradicional sino es muchas veces un consumidor en un mundo sociopolítico y filosófico diferente dependiendo de su procedencia, lo que requiere a su vez numerosas representaciones del drama antiguo bajo demandas y expectativas diversas.⁴ Por consiguiente, el rol del director gana una importancia adicional y se convierte en un mediador indispensable entre el actual público heterogéneo y el retomado texto clásico.⁵

La selección del corpus de autores y obras que presentamos a continuación sigue unos criterios que consideramos adecuados para el carácter de esta publicación. Nos interesan de modo especial las obras que recrean mitos o tragedias griegas, es decir las obras originales de autores que utilizan como materia sobre la que crear su obra los mitos clásicos griegos o tragedias de los tres grandes autores de la época clásica, Esquilo, Sófocles y Eurípides. Preferimos en este contexto para mayor claridad expositiva las obras que con claridad reenvían a los precedentes clásicos, dentro de las cuales hay un amplio abanico que va desde la adaptación con transformación de tiempos y circunstancias externas de referencia, a la producción de una obra que toma como pretexto o contraste el mito o tragedia clásicos y se aleja de un modo esencial de él. Nuestro objetivo fundamental es determinar con qué fin los directores vuelven a traer a escena a las heroínas clásicas de las tragedias principales en la actualidad, un entorno caracterizado por rápidas transformaciones sociales, económicas, políticas y estéticas.

⁴ Hay que tener en cuenta el influjo del proceso de globalización en la performance actual: ya no se encuentra una limitación de los cambios en la producción que antiguamente estaban determinados por la experiencia colectiva y basados en la opinión dominante sobre el teatro, sino que la diversidad de factores y condiciones culturales, educacionales y sociales produce una heterogeneidad mayor de variantes en la representación.

⁵ El director ya no es un mediador en la instrucción de unos valores sociopolíticos determinados por el sistema sino un cocreador del mensaje: dentro de su decisión artística y su visión de la tragedia y del drama, intenta presentar un espectáculo compatible con su propia posición y que pueda llegar al mayor número de espectadores posible. Desde aproximadamente los años ochenta, la función del director como autor del texto performativo ha sido esencial en la reconsideración de las nociones de autoridad y confianza en el texto. El deseo de los directores de despertar el espíritu anárquico puede ser visto como una ambición de sumergir al público en la comprensión y el disfrute de los clásicos. Sin embargo, esta ambición también ha provocado una gran crítica por parte de los estudiosos del género, quienes acusan a los directores de la ausencia de compromiso y equilibrio entre el texto, el contexto y su intención. En su incesante búsqueda de imaginería y metáfora los directores vanguardistas parece que se olviden de los aspectos políticos y sociales del texto, cuya conexión con la obra griega abrigaba un fuerte valor emotivo para el público. Cf. Grammatas (2014: 41-52).

Caracterización de la mujer a través de la tragedia griega

Hay una conciencia de que son los antiguos aedos quienes edificaron la mala fama de la mujer,⁶ pero eso no basta para que se deje de lado la misma circunstancia para el género masculino, sólo que se sabe que la voz poética estuvo vedada a la mujer en la composición de tragedias. No obstante, en el espacio teatral, la presencia de la mujer emergía. Hay un espacio de la mujer que abarca tanto el mero aspecto físico, como sobre todo y lo que más nos interesa, un espacio del discurso que evidencia cómo en la tragedia se pensaba de la mujer.⁷

A grandes rasgos, podemos ver la caracterización de la buena mujer, representada por personajes como Alceste,⁸ mujer que sacrifica su propia vida a cambio de la de su esposo o bien las figuras de las jóvenes Ifigenia, Polixena, Evadne o Macaria quienes se sacrifican por el bien común, por su ciudad, por su padre etc. Contrapuestas a estos modelos de virtud femenina encontramos en tragedia a las «malas mujeres», aquellas urdidoras, con *logos*, con raciocinio y con sed de venganza, como Clitemnestra o Medea. También encontramos en tragedia un modelo de mujer como víctima de su situación desgraciada, como Andrómaca o Hécuba. Mientras en contextos de violencia doméstica muchas veces eran ellas, heroínas como Clitemnestra o Medea, las culpables de la desgracia en el *oikos*, las mujeres en contextos bélicos, por ejemplo, en tragedias de temática de la Guerra de Troya, eran representadas como víctimas. Estas son ahora las únicas supervivientes de una raza (sin ya maridos, hogares y compartiendo el lecho con el vencedor) y sus voces resuenan en escena con el fin de criticar las largas guerras de la época.

En tragedia otro de los tópicos que salta a la vista en la caracterización del ἡθὸς femenino es la expresión de la sexualidad. En el *Cíclope*, el coro, formado

⁶ Véase como ejemplo la caracterización negativa de algunos personajes femeninos en las obras principales de Homero, como por ejemplo las Sirenas, Circe o Calipso; la figura de Pandora como primera mujer creada a modo de castigo divino para el hombre en la épica de Hesíodo (*Op.* vv. 83-105, *Th.* vv. 594-617); las diferentes tipologías de mujeres (en casi su totalidad vistas como animales salvajes) en el conocido yambo de las mujeres de Semónides (Fr. 7 West); la consideración de algunas heroínas trágicas como mujeres perversas (Clitemnestra, Medea o Hécuba) en las obras de los tres trágicos por excelencia y las sentencias denigrantes contra la raza femenina en los monólogos atribuidos a Menandro.

⁷ Para un estudio de la caracterización y la condición social de la mujer en el teatro griego clásico a partir de los argumentos retóricos aparecidos en tragedia griega, Cf. García Pérez (2011: 239-257).

⁸ En *Alceste* se alaba la virtud de la heroína, quien es una buena esposa dedicada al matrimonio, único ámbito de sexualidad permitido a las mujeres. Se ve claramente esta caracterización positiva en el siguiente diálogo de la sirvienta y el coro antes de la muerte de la heroína (*Alc.* vv. 148 ss.): **Sirvienta.**- *Dispuesto está el ornato con que ha de enterrarla su esposo. Corifeo.*- *Sepa entonces que ha de morir famosa y como la mujer mejor, con mucho, de cuantas hay bajo el sol. Sirvienta.*- *¿Y cómo no ha de ser la mejor? ¿Quién dirá lo contrario? ¿Qué ha de ser la mujer eminente? ¿Cómo demostraría que ama a su esposo mejor que disponiéndose a morir por él?*

por sátiros seguidores de Dioniso, cuestiona incisivamente a Odiseo sobre el fin del saqueo de Troya y la recuperación de Helena. El retrato de esta mujer, Helena, se sostiene sobre su conocida fama de impudor y liviandad, entre otras del mismo estilo, que ocasionaron la guerra de Troya, siendo ella descrita como una mujer «ligera de cascos» (vv. 179-186): *¿Acaso no, después de haberse apoderado de la muchacha, todos la agujerearon por turnos, pues en verdad le place andar cambiando de esposo a esa traidora? Ella, viendo alrededor de las piernas las ropas multicolores y llevando a la mitad del cuello el áureo collar, perdió la razón y a Menelao, hombrecito excelso, abandonó.*

Helena no fue sólo mujer de Menelao y de Paris, sino que según el Cíclope acabó siendo poseída sexualmente por toda la tropa aquea que venció en Troya. Esta descripción de Helena acaba con un *topos* común de la poesía griega (*Cyc.* vv. 186 ss.): nunca en ningún lugar el género de las mujeres debió de nacer; idea similar a la que encontramos en *Medea* (vv. 573-575): *Pues es deseable que de otro modo los mortales engendraran hijos, y que no hubiese género femenino, así no existiría para los hombres mal alguno.*⁹

La recepción de la mujer en el teatro actual

Si pasamos a las representaciones teatrales en la actualidad, podemos afirmar que, como norma general, en las representaciones de tragedias griegas de los últimos años, destaca la teatralidad de la violencia. Es interesante este hecho teniendo en cuenta que en las representaciones clásicas se evitaba la violencia en la puesta de escena, plasmada únicamente a través de las palabras de un mensajero que relataba lo sucedido (asesinatos, autoinmolaciones, sacrificios).¹⁰ A continuación, expondremos una serie de ejemplos de cómo el director actual utiliza el tema trágico y la caracterización de las heroínas según el contexto de representación (director, país, gobierno). Diferenciaremos las representaciones teniendo en cuenta el rol que juega el personaje femenino para la finalidad de la obra. Comenzaremos con tres obras en las que los dramaturgos han querido situar el foco de la acción en el empoderamiento de las mujeres protagonistas.¹¹

La saga de los Atridas ofrece muchas posibilidades dramáticas: una cadena de venganzas entre hombres ambiciosos y mujeres obstinadas que no quieren

⁹ Hemos extraído los siguientes pasajes de obras eurípideas, porque es con diferencia el poeta trágico del que más obras se nos han conservado y principalmente porque es quien dio voz a las mujeres en sus tragedias de temática bélica. Cf. Campos Daroca et Alí (2007), quienes recogen las diferentes vertientes de la figura poliédrica de Eurípides. Sobre las mujeres eurípideas como botines de guerra, cf. Rodríguez Cidre (2010).

¹⁰ Cf. Brioso (2006: 111-119), sobre el recurso de los relatos de mensajero en el teatro ático clásico.

¹¹ Para un estudio de recreaciones contemporáneas de la tragedia griega desde la perspectiva feminista/feminista, cf. Wilmer (2007: 106-11).

olvidar las ofensas, una cadena que crea varios momentos en los que estalla la tensión con una violencia que traspasa las normas de la moral vigente.¹² En cada ocasión los autores han centrado su atención en eslabones distintos o en algún aspecto o personaje. Durante siglos la atención se dirigió a la segunda parte, a la venganza del asesinato de Agamenón: interesaba la concatenación de muertes y, sobre todo, la tensión dramática que provoca en Orestes el conflicto moral y afectivo de la orden divina recibida que le obliga al matricidio; por ello con frecuencia se intentó evitar el matricidio, o al menos el matricidio voluntario. En esta actitud tuvo mucho que ver el pensamiento cristiano,¹³ que en modo alguno puede justificar un crimen de este tipo; y por esa misma razón, cuando trataban el asesinato de Agamenón los autores intentaban descargar a Clitemnestra de la responsabilidad, para lo que se recurrió a los motivos como el desconocimiento de la reina de lo que Egisto, su amante, había hecho o un ataque de locura.

En 1980 (Schaubühne, Berlín), Peter Stein representa «Oresteia» traducción de la obra original de Esquilo donde Clitemnestra sale de palacio sobre el *ekkyklema*, a horcajadas sobre los cadáveres de Agamenón y Casandra, con la camisa blanca manchada de sangre, sosteniendo todavía la espada goteante. También Orestes saldrá con camisa blanca manchada junto a los cadáveres de Clitemnestra y Egisto. La representación sigue con pulcritud la trilogía esquiliana traducida del griego por el propio Stein. El espectáculo es impresionantemente cruento. El escenario está impregnado de sangre por todas partes al igual que los personajes. La metonimia se lleva al paroxismo y alcanza la hipérbole: la sangre, símbolo de muerte y de la atroz cadena de culpas y venganzas, vertebró la representación.¹⁴

Más reciente y en territorio nacional, Antonio Saura presenta en 2006 en el Teatro Guerra en Lorca (Murcia) el montaje escénico de una adaptación de la *Oresteia*, «Cenizas de Troya», basada en el texto de Diana de Paco sobre tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides. En la puesta en escena Clitemnestra asesta varios disparos a Agamenón que amenaza con su pistola a un Egisto que intenta abusar de Casandra hasta acabar con su vida, la del botín de guerra, con la misma pistola. No aparece el arma en la versión escrita, pero plasma a la perfección el ambiente de venganza del espectáculo, que se sirve de un vestuario moderno al

¹² Cf. Bañuls (2017: 77-98) para la caracterización del personaje trágico de Agamenón y los motivos de la saga desde Homero.

¹³ Para darse cuenta de la ambigua y difícil relación de la temprana Iglesia con la cultura y en particular con la literatura pagana, basta leer los escritos de los primeros Padres. Cf. Jaeger (1974) y Nieto (2006: 713-719). Para la relación entre el mundo clásico y la Iglesia en España y su influencia en la educación, cf. Gil (1981).

¹⁴ Sobre «Oresteia» de Peter Stein, cf. Fischer-Lichte (2004: 344-352) y Keen (1994).

uso y de símbolos claros de esa atmósfera de mafia y clanes que la obra quiere condenar.¹⁵

Otra protagonista empoderada nos la presenta Beatrice Houplain con su Helena Liberada.¹⁶ Beátrice Houplain escribe en 2003 «Le cas Hélène», obra dramática que se lleva una única vez a escena en 2012. La nueva helena no solo descubre el amor y el sexo, sino principalmente un mundo devastado que subyace en los acontecimientos representados. Nos muestra las obsesiones del mundo actual con sus innumerables guerras, las visibles y las menos visibles: el ataque a las dos torres, la política en los centros penitenciarios y psiquiátricos, el mundo de los tatuajes.¹⁷

Con otro objetivo distinto, la crítica contra el gobierno por el abuso masculino hacia las mujeres, se presentan las siguientes dos representaciones.

La primera, «MoLoRa» (2003), es una producción de la Faber Foundry¹⁸ dirigida y escrita por Yael Farber, dramaturga nacida en Johannesburgo. La obra, cuyo título traducido es «Ceniza», está basada en la *Oresteia* de Esquilo, al ser ésta el lienzo perfecto sobre el que explorar la historia de «espolio, violencia y violación de derechos humanos».¹⁹ La obra recrea el *agón* entre Clitemnestra y Electra de la *Electra* de Eurípides,²⁰ escuchado por un grupo de mujeres de la tribu de Xhosa en el contexto de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación de 1995 creada tras el apartheid. Dicha comisión debía garantizar la transición pacífica del país hacia la nueva Sudáfrica.²¹ El trabajo de la comisión era escuchar los testimonios de las víctimas de violaciones de derechos humanos entre 1960 y 1994, así como la confesión de sus verdugos para favorecer la posibilidad

¹⁵ Se representan en escena el sacrificio de Ifigenia y la muerte de Clitemnestra, como si de un nuevo sacrificio familiar se tratase. Sobre las principales reseñas periodísticas del espectáculo, cf. alquibla-teatro.com

¹⁶ Otra obra teatral en territorio francés cuya protagonista, Helena, es liberada de toda su responsabilidad de provocar deseo en los hombres, es «Hélène ou Mon corps a été plus fort que mon âme» de Jean Loup Martin. Cf. Jouanny (2014: 33).

¹⁷ Cf. Jouanny (2014: 27-40), sobre las representaciones occidentales de temática troyana. Sobre esta obra, véanse las pp. 33 y 34.

¹⁸ La *The Farber Foundry* es una productora independiente fundada por Yael Faber en 2004 para dar carácter oficial al trabajo realizado por Farber junto a otros autores y basado, fundamentalmente, en historias humanas en un contexto socio-político de cambio determinado haciendo del teatro un espacio donde pueden superarse las historias de la destrucción, honrar el pasado y mirar hacia el futuro (farberfoundry.com/foundry.html). Sobre los festivales de teatro en África, cf. Campana y Anderson (2003: 48-56).

¹⁹ Cf. Farber (2008: 8).

²⁰ Cf. Madrid (2001: 235-254), para un estudio de las dos figuras míticas en el contexto de la relación materno-filial en la tragedia griega.

²¹ Para un análisis de la situación de la mujer dentro del estudio y de la práctica teatral en Sudáfrica, cf. Goodman (1999: 5-26).

de reconciliación de las partes y considerar la amnistía de los últimos a través del perdón.²²

Con un objetivo semejante encontramos «Welcome to Thebes» (2010) de Moira Buffini, dramaturga nacida en Inglaterra. Se inspira en la trilogía tebana de Sófocles para reflexionar sobre la acción de los gobiernos en el África contemporánea. Si bien en el texto o la representación no existe una alusión directa a un país concreto de este continente, la propia Buffini reconoce una clara inspiración en los acontecimientos de la historia recientes de Liberia.²³ Tras los gobiernos militares de Samuel Doe, Prince Johnson y Charles Taylor, en 2005 asciende a la presidencia de Liberia Ellen Johnson-Sirleaf, premio Nobel de la paz en 2011 y primera mujer presidente electa en África. Desde presidencia, introdujo a mujeres en los ministerios de finanzas, salud, defensa, deporte y juventud, comercio y justicia y en la jefatura de policía. En 2006 favoreció la comisión de la verdad y Reconciliación de Liberia para investigar las violaciones de derechos humanos y del derecho humanitario internacional que se llevaron a cabo en el país entre 1979-2003.²⁴

Las siguientes representaciones que presentamos tienen como protagonistas mujeres víctimas de guerra y toman como contexto las consecuencias de la Guerra de Troya presentada por Eurípides en su tragedia *Troyanas*.

En 1974 (Tokio), Tadashi Suzuki representa una versión de las *Troyanas* de Eurípides. Suzuki muestra en su «Troyanas» a una Andrómaca violada en escena, a Astianacte (hijo de esta) desmembrado²⁵ y a Menelao y a sus hombres con una violencia extrema acabando con los que se encuentran alrededor en un arrebato de furia. La obra pretende denunciar el sufrimiento de todas las víctimas de guerra, especialmente mujeres y niños. Tras las experiencias de la Segunda Guerra Mundial y de Hiroshima, evocadas en la ambientación escénica, el director se posiciona declaradamente a favor de las mujeres, que padecen los excesos de las guerras de los hombres y contra el abuso de los vencedores sobre los vencidos y

²² Cf. Lefranc (2004: 54-74). Para un análisis de la misma desde la perspectiva de su función en el ámbito de la justicia penal, cf. Tamarit Sumalla (2010: 1-29). Numerosos estudios han sido publicados sobre la traslación de la acción de la Comisión al teatro, cf. Esquith (2003: 513-534), Hutchison (2005: 354-362) y Weyenberg (2008: 1-16).

²³ Cf. Wrong (2010). Programa de mano.

²⁴ A pesar de los esfuerzos del nuevo gobierno para solventar los problemas civiles y de corrupción política de Liberia, el informe anual de Amnistía Internacional de 2010 recogía como cuestiones a resolver: la pena de muerte vigente en Liberia desde 2008, los escasos avances en el procesamiento de los criminales del conflicto entre 1989-1996/1999 y 2006; la práctica generalizada de violaciones a mujeres y niñas, la falta de seguridad en las cárceles y la ineficacia del sistema judicial. Cf. www.amnesty.org/es/countries/africa/liberia

²⁵ Astianacte es un muñeco de trapo, de muselina, al que le cortan los brazos y arrojan a la anciana Hécuba para que lo entierre. Sobre esta obra, cf. McDonald (1992: 21-44) y Garland (2003: 193).

el tratamiento inhumano de personas.²⁶ El texto incluye la traducción japonesa de muchos pasajes de *Troyanas* de Eurípides. En la representación de la violencia se combina lo explícito con lo eufemístico: no hay naturalismo dada la estilización de movimientos, la ausencia de sangre derramada y la ruptura de la ilusión escénica en determinados momentos, pero el espectador queda implicado en la visión de una violencia de la que es testigo ocular.

Hanoch Levin estrena su obra «The Lost Women of Troy» en el Teatro Cámeri de Tel Aviv, en el contexto de guerra entre Israel y palestina. Es una obra crítica de la realidad política, social y cultural de los Estados Israelíes, cuyas políticas de asentamiento y expansionismo son indiscriminadas desde la guerra de 1967. Esta tragedia representada en 1984, momento en el que Israel buscó la intervención del Líbano, resalta la sed de guerra y los valores del país: fuerza, heroísmo y sacrificio. El foco lo establece Hanoch en la condición de derrotados con la que él mismo se identifica.²⁷

Con el fin de criticar otro tipo de guerra, la guerra de los medios de comunicación, el marketing y la tecnología, presenta Rodrigo García una adaptación del *Agamenón* de Esquilo, la obra «Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo», durante el Festival «Orestíades» en Sicilia (2003). El texto es un mero pretexto o invitación a plasmar la tragedia de forma universal, en cuanto a que la guerra principal de hoy en día está marcada por el capitalismo y la subordinación a Estado Unidos. Las torres Gemelas, un escuadrón de pollo frito,²⁸ un set de personajes poderosos (Lady Di como Clitemnestra, Dodi Al-Fayed o Ben Laden como Egisto, el Príncipe Carlos o Berlusconi²⁹ como Agamenón y la hija de Saddam como Ifigenia) destacan como protagonistas en la obra.³⁰ En un

²⁶ En palabras del propio Tadashi Suzuki, que reproduce McDonald (1992: 35), «In this play I wanted to show how women pay, terribly, for wars that men create. (...) I intended to express the disastrous fate of women caused by war, which was initiated by men, and the complete powerlessness of religion to aid the women or the war itself».

²⁷ Cf. Jouanny (2014: 34), sobre el estudio de la obra.

²⁸ En el *Kentucky Fried Chicken*, el padre explica el concepto de tragedia a través de las alitas de pollo y concluye diciendo que se ha acabado «esta jornada estúpida /rodeada de estúpidos / una jornada trágica». Existe una perfecta coincidencia entre lo estúpido y lo trágico; la tragedia contemporánea coincide con la banalidad.

²⁹ Berlusconi encarna el poder de la política del entretenimiento, el icono de la «dictadura mediática». García Rodríguez critica el modelo «televisivo» que impone la lógica consumista de la acumulación de cosas e informaciones.

³⁰ García no crea una correspondencia puntual entre figuras del mito y contemporaneidad y juega con una superposición múltiple en la que Agamenón puede corresponder a varios personajes políticos, a través de un efecto de diseminación del mito en la política. Sin embargo, existe una clara y puntual contraposición entre los vencedores y los vencidos dentro de la obra: los políticos actuales corresponden a los griegos, mientras que los países en vías de desarrollo (Iraq, Palestina y Cuba) corresponden a los troyanos. Se trata de usar una estrategia paradójica y cómica para actualizar el mito griego.

escenario caótico, en el que cualquier cosa puede ocurrir, el tema central de su obra «Agamenón» es la violencia, tanto familiar como política.³¹ La teatrografía del autor hispano-argentino se basa en unos temas recurrentes: la crítica a las injusticias político-sociales, el compromiso político, la búsqueda de una ética más justa y el desencanto social.

Bajo la crítica del mundo de los negocios y los problemas laborales derivados del paro, Joël Pommerat presenta en 2013 «Les Marchands» en el Odéon de París. En este drama, la economía representa la idea de destino en la antigüedad, la televisión ocupa el lugar de un dios familiar y doméstico, y el personaje difunto vuelve a la vida para dar oráculos en televisión: un niño es sacrificado para salvar una marca amenazada por el cierre de la empresa, mientras Ifigenia emerge como símbolo de la victoria de la Guerra de Troya.³²

Lina Prosa persigue un objetivo similar en su «Cassandra on the Road!» (2003). Casandra, de procedencia griega, debe emigrar a Estados Unidos. Es la hija del jefe de una empresa. Su pasado mítico como profetisa y princesa troyana viven en ella, hasta el punto de revivir memorias relacionadas con la Guerra de Troya. En el presente Casandra ha sido despedida de la empresa de *Cocacola* por la crisis económica. Rechazada y marginada por su ascendencia y personalidad, Casandra se convierte en vagabunda. Nadie cree lo que dice y lo único que puede hacer es arrastrar latas y cables eléctricos, reliquias de la arqueología industrial y del pasado mítico.³³

Conclusiones

Como conclusión de este análisis selectivo de obras podemos dar gran cuenta de que las grandes diferencias en el tratamiento de los mitos griegos hacen difícil clasificar y sistematizar la reciente producción dramática, pues a una línea de mayor fidelidad al argumento clásico, aunque con ojos nuevos, se unen otras que lo subvierten para mostrar la realidad de una sociedad que no encaja en los moldes establecidos o para sacar a la luz sus contradicciones e indagar su sentido en nuestro mundo.

Con frecuencia los dramaturgos de la nueva generación han acudido al relato mítico para denunciar la violencia del mundo, una denuncia que normalmente no se canaliza a través de la acción política, que expresa la impotencia ante ella y a veces busca una huida de la realidad o muestra la imposibilidad de tal huida. El imaginario de la guerra en el escenario tanto de oriente como de occidente es un cómputo de elementos: el evento bélico, los personajes importantes, destinos co-

³¹ Sobre un estudio completo de esta obra, cf. Palmeri (2013: 210-224).

³² Sobre la escenografía y un análisis crítico de la obra, cf. Boudier y Pisani (2008: 150-157).

³³ Para un estudio completo de esta obra, cf. Manganaro (2011: 183-191)

lectivos, destinos individuales, la libertad amenazada, pero también la reflexión de cómo comunicar esta herencia, cómo pasar por ella y entender sus paradojas. Como hemos visto, el realismo hace alteraciones del mito para dar significado a los distintos contextos.

La gran cantidad de relecturas y representaciones de obras dramáticas antiguas demuestra el hecho de que cada generación de estudiosos y directores presenta una imagen y una postura diferente ante el pasado. En lo que todos parecen convenir es que el drama antiguo es una valiosa herencia cultural, una forma artística que sigue teniendo el poder de ofrecer un significado en el teatro actual.

Bibliografía

- BALDRY, H. C. (1975), *Le Théâtre tragique des grecs*, París.
- BAÑULS, J.V. – CRESPO, P. (2005), «Una *Electra* de Sófocles: la proyección de un texto en la escena», en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Entre la creación y la recepción*, Bari, pp. 105-122.
- BAÑULS, J. V. (2017), «Antecedentes homéricos del Agamenón trágico: caracterización del personaje y motivos de la saga», *Ágora: estudios clásicos em debate* 19, 77-98.
- BOUDIER, M. – PISANI, G. (2008), «Joël Pommerat: une démarche qui fait œuvre», *Revue de théâtre* 127, 2, 150-157.
- BRIOSO, M. (2006), «Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico», en E. Calderón – A. Morales – M. Valverde (eds.), *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López*, Murcia, pp. 111-119.
- CAMPANA, F. – ANDERSON, J. (2003), «The Africa of Festivals: Bringing People Together», *Contemporary Theatre Review* 13, 4, 48-56.
- CAMPOS DAROCA, F. J. ET ALII (2007), *Las personas de Eurípides*, Amsterdam.
- ESQUITH, L. S. (2003), «Re-enacting Mass Violence», *Polity* 35, 4, 513-534.
- FARBER, Y. (2008), *MoLoRa*, Londres.
- FISCHER-LICHTE, E. (2004), «Thinking about the Origins of Theatre in the 1970s», en E. Hall – F. Macintosh – A. Wrigley (eds.), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford, pp. 329-360.
- GARCÍA PÉREZ, D. (2011), «Un argumento en la tragedia griega: ser mujer», en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *La mirada de las mujeres*, Bari, pp. 239-257.
- GARLAND, R. (2003), «Up-staging Greek Tragedy: The Use (and Abuse) of Genre?», en E. Csapo – M. Miller (eds.), *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Essays in Honour of William S. Slater*, Oxford, pp. 186-202.
- GIL, L. (1981), *Panorama social del Humanismo español (1500-1800)*, Madrid.

- GOLDHILL, S. (1990), «The Great Dionysia and Civic Ideology», en J. J. Winkler – F. Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, pp. 97-129.
- GOODMAN, L. (1999), «Two conversations with Yvonne Banning about gender and drama in South Africa theatre during and after apartheid», *Contemporary Theatre Review* 9, 2, pp. 5-26.
- GRAMMATAS, T. (2014), «The Reception of Ancient Greek Tragedy in Late Modernity: From the Citizen Viewer of the City-State to the Consumer Viewer of the Global Cosmopolis», en S. Patsalidis – T. Grammatas (eds.), *Struggling with the Classics: About Locality and Globality*, Tesalónica, pp. 41-52.
- HUTCHISON, Y. (2005), «Truth or bust: Conesualising a historic narrative or provoking trough theatre. The place of the personal narrative in the truth and reconciliation commission», *Contemporary Theatre Review* 15, 3, 354-362.
- JAEGER, W. (1974), *Cristianismo y paideia griega*, México DF.
- JOUANNY, S. (2014), «The Trojan War on the Contemporary Western Stage: Transversal Readings», en S. Patsalidis – T. Grammatas (eds.), *Struggling with the Classics: About Locality and Globality*, Tesalónica, pp. 27-40.
- KEEN, L. (1994), «Reseña de la producción de la Orestea de Peter Stein representada en el Festival Internacional de Edimburgo en Agosto de 1994.» *Didaskalia* 1, 5.
- LEFRANC, S. (2004), *Políticas del perdón*, Madrid.
- LONGO, O. (1990), «The Theater of the Polis», en J. Winkler – F. Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, pp. 12-19.
- MADRID, M. (2001), «La relación madre-hija en la tragedia griega: atisbos de una genealogía silenciada», en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *El fil d'Ariadna*, Bari, pp. 235-254.
- MANGANARO, J. P. (2011), «Lina Prosa: Cassandre, Penthésilée, la Méditerranée. Nouveaux mythes, nouveaux chaos», en D. Budor y M. P. De Paulis-Dalembert (eds.), *Sicile(s) d'aujourd'hui*, París, pp. 183-191.
- MCDONALD, M. (1992), *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*, Nueva York.
- NIETO, J. M. (2006), «La educación física en la paideia cristiana: ejercicio y espectáculo», en E. Calderón – A. Morales – M. Valverde (eds.), *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López*, Murcia, pp. 713-719.
- PALMERI, D. (2013), *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber* (Tesis doctoral), Barcelona.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2010), *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*, Córdoba (Argentina).

- SABATUCCI, D. (1978), *Il mito, il rito e la storia*, Roma.
- TAMARIT SUMALLA, J. (2010), «Comisiones de la verdad y justicia en procesos de transición», *In-Dret. Revista para el análisis del derecho* 1, 1-29.
- WEYENBERG VAN, A. (2008), «Rewrite this Ancient End! Staging Transition in Post-Apartheid South Africa», *New Voices in Classical Reception Studies* 3, 1-16.
- WILMER, S. (2007), «Women in Greek Tragedy Today: A Reappraisal», *Theatre Research International* 32, 2, 106-118.
- WRONG, M. (2010), «No angels no demons. Programa de mano». *National Theatre*.