

Las representaciones contemporáneas de tragedias griegas y su relación con problemas de actualidad: tres ejemplos en Andalucía
[The Contemporary Stagings of Greek Tragedies and Their Relationship with Nowadays Issues: Three Examples in Andalusia]

Marta Cuevas Caballero*
Universidad Pablo de Olavide

Resumen: Teniendo siempre en mente la intemporalidad de los textos clásicos, en este trabajo se ha analizado, a partir de la lectura de traducciones de los textos griegos y del estudio de grabaciones de tres montajes andaluces, la relación con problemas de actualidad que tendrían tres tragedias griegas: *Prometeo encadenado*, *Antígona* y *Medea*. De este modo, atendiendo a la escenografía, el vestuario y la música, se observa que en *Prometeo* (2014), *Antígona o la felicidad* (2006) y *Medea, la extranjera* (2004) se reflejan temas intemporales como la corrupción, el poder, la felicidad, la hipocresía, la xenofobia o la condición de la mujer, a través de recursos escénicos, dramáticos y artísticos que remiten a la significación contemporánea de esos temas, acercándolos, por tanto, al público y demostrando su plena relación con la actualidad.

Abstract: Always considering the timelessness of classical texts, the connection between three Greek tragedies, *Prometheus Bound*, *Antigone* and *Medea*, and current issues has been analysed in this work basing on the reading of Greek texts translations and the study of three video-recorded Andalusian performances. This way, focusing on scenography, costumes and music, it is observed that in *Prometeo* (*Prometheus*, 2014), *Antígona o la felicidad* (*Antigone or Happiness*, 2006) and *Medea, la extranjera* (*Medea the Foreigner*, 2004), timeless topics such as corruption, power, happiness, hypocrisy, xenophobia or the status of women are reflected through scenic, dramatic and artistic resources that refer to the contemporary significance of those topics, bringing them closer to the audience and proving their full relationship to contemporary issues.

Palabras clave: Teatro, tragedia griega, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Prometeo, Antígona, Medea, actualidad, adaptación

Keywords: Theatre, Greek tragedy, Aeschylus, Sophocles, Euripides, Prometheus, Antigone, Medea, current issues, adaptation

Recepción: 28/05/2020

Aceptación: 17/07/2020

1. Introducción

Es habitual salir del cine o del teatro y tener la sensación de que ya conocíamos previamente la historia que nos contaban, que podemos relacionarla con alguna experiencia o circunstancia personal, con problemas a los que buscamos solución o luchas en las que nos encontramos inmersos. En muchos casos, el propio

* **Dirección para correspondencia:** Universidad Pablo de Olavide. Ctra. de Utrera, km 1. 41013 Sevilla (España). E-mail: mcuecab@alu.upo.es

director ha dado instrucciones a su equipo para que el filme o la pieza teatral reflejaran problemas contemporáneos con actitud de denuncia o invitación a la reflexión.

Esto es lo que hoy sucede con las tragedias griegas. La atemporalidad que caracteriza a muchos clásicos grecolatinos, y que hace que sus temas sigan teniendo vigencia milenios tras su creación, cobra en la tragedia una dimensión especial, ya que los recursos escénicos actuales permiten conectar las obras con fenómenos contemporáneos como la guerra, la corrupción, la xenofobia o la crisis de los refugiados. Todo ello demuestra, por tanto, que los clásicos lo son porque no pasan de moda: reflejan la condición humana, con sus pasiones, miedos, virtudes y defectos, que ha permanecido esencialmente inalterable con el paso de los siglos, a pesar de los avances de la civilización.¹

Examinaremos detenidamente todo esto en el análisis del desarrollo, escenografía, vestuario y música de las representaciones contemporáneas de las tres tragedias griegas escogidas: *Prometeo*, *Antígona o la felicidad* y *Medea, la extranjera*.

2. Tragedia como espejo de la democracia

Afirma Jacqueline de Romilly que no hay nada en las tragedias griegas que recuerde especialmente a Dionisos, divinidad del vino y del frenesí sexual, pero se halla siempre una cierta presencia de lo sagrado en el juego mismo de la vida y de la muerte.² Con su útiase de sátiros y ménades, Dionisos representa la locura, la irracionalidad y la transgresión, elementos que llevan al desenlace fatal.³ La tragedia es, así, un encuentro entre dioses y mortales, en el que lo sobrenatural se expresa en las acciones humanas.⁴

En un sentido general, la tragedia es el relato teatral de la caída en desgracia de un personaje debido a un error desafortunado.⁵ En el capítulo VI de su *Poética*, Aristóteles proporciona una definición de la tragedia como

«imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.»⁶

¹ Goldhill, 2007: pp. 222-23.

² De Romilly, 1982: p. 12.

³ Iriarte, 1996: pp. 54-55.

⁴ Vernant & Vidal-Naquet, 2001: p. 39.

⁵ Sorkin Rabinowitz, 2008: p. 15.

⁶ *Poética*, 1449b24-28. Traducción de Valentín García Yebra.

Así, los personajes son elevados, superiores al hombre común, como los de la épica; sus hechos se dramatizan en escena, no se leen, y el espectador sufre una catarsis o purificación psicológica de los afectos de piedad y terror ante lo que contempla en la escena, que le provoca una viva impresión.⁷ En la tragedia griega se produce la caída del héroe de la felicidad a la desgracia, cuyas consecuencias este asume plenamente, explicando sus motivos en cuidados discursos; su ruina no se debe a maldad de carácter, sino a un error moral, en un plano superior, más allá de los conflictos humanos.⁸

De la tragedia afirma Cabrera Sánchez que:

(...) al poner en escena las preocupaciones, los ideales y los conflictos que concernían a toda la ciudad, constituía un espacio discursivo en que se debatían los dilemas éticos [...] que son tanto los de la ciudad como los de cada individuo [...]: el carácter simultáneamente maravilloso, impresionante, admirable y poderoso de lo humano, pero también terrible, temible, destructivo y violento.⁹

Era, pues, en gran parte, una alabanza de Atenas y su democracia. Con el teatro trágico, la ciudad se contemplaba a sí misma para tratar sus problemas políticos y autocriticarse en un espacio de debate al aire libre;¹⁰ no reflejaba la realidad, sino que la cuestionaba confrontando tradiciones míticas y nuevas formas de filosofía.¹¹ Se censuraba el individualismo de los héroes en un distanciamiento crítico filosófico respecto a la religión tradicional,¹² una confrontación de los valores heroicos arcaicos con el pensamiento político moderno.¹³ Por ello, la tragedia era contraste: celebración de la justicia de los dioses sobre los héroes y, al mismo tiempo, crítica racional de esta.

Para la democracia, el *logos*, o unidad de palabra y pensamiento, era el centro de la vida pública; en la asamblea y el ágora, donde se discutían asuntos cruciales relativos a la polis, y también en el teatro, en los agones entre personajes.¹⁴ La tragedia tiene, propone Conradie, tres formas principales de reflejar la actualidad de los antiguos griegos: representar directamente hechos contemporáneos, como en *Los persas*, aludir a ellos veladamente tras el contexto mitológico, como en el discurso de Atenea en el tribunal del Areópago en *Las Euménides*, o bien mencionarlos, también indirectamente, a través de la expresión del pensamiento de la época.¹⁵

⁷ Fraguas Herráez, 2007: p. 182.

⁸ Varias García, 2005a: pp. 6-7.

⁹ Cabrera Sánchez, p. 218.

¹⁰ Vernant & Vidal-Naquet, 2001: p. 27.

¹¹ Iriarte, 1996: p. 16.

¹² Brockett, 1961: p. 317.

¹³ Vélez Upegui, 2015: pp. 39-40.

¹⁴ Conradie, 1981: p. 24.

¹⁵ *Ibid.*: p. 24.

3. Algunas aproximaciones a la griega en el teatro contemporáneo

El principal obstáculo para escenificar una tragedia griega en nuestros días es que se ignoran demasiados aspectos sobre su contexto original. Afirma Nancy Sorkin, en consecuencia, que «*there is no way that most present-day productions can be truly faithful to the past because the setting is entirely different*». ¹⁶ De este modo, para representar una tragedia griega en la época actual solo quedan la experimentación, la reconstrucción y la traducción del original, ¹⁷ con una gran importancia de la adaptación y la creatividad para suplir las carencias de información, adaptando el uso antiguo de las máscaras para enfatizar el carácter universal de la tragedia clásica. ¹⁸ Es muy común, en este sentido, elegir una ambientación atemporal.

En la actualidad se producen distintas aproximaciones a la puesta en escena, entre las que aquí destacaremos dos: el respeto absoluto al texto original o el rechazo de este para crear una obra autónoma; la primera permitiría una interpretación más espiritual de los textos, mientras que la segunda da la posibilidad de aprovechar los aspectos más humanos de las obras, perdido lo ritual y religioso, y hacerlas más cercanas al público. ¹⁹ La tragedia interesa hoy, además, en un sentido político, de denuncia, porque tiene la capacidad de conmover al espectador y hacerle pensar. ²⁰ En este sentido, los mitos trágicos pasarían a servir, a lo largo de milenios, para aludir a realidades abstractas y atemporales de la condición humana, a pesar de lo cual se hace necesario ser conscientes del contexto histórico en el que se produjeron para comprender la comunicación establecida entre el dramaturgo y el público y, a partir de ella, la totalidad de sus significados. ²¹

Así, con la tragedia pueden expresarse ideologías contemporáneas o responder a dilemas éticos actuales, como por ejemplo en representaciones de *Antígona* durante la II Guerra Mundial en la Francia ocupada, ²² fuera la de Sófocles, la de Cocteau o la de Anouilh. Para esto es necesaria una traducción del texto teatral a la contemporaneidad, no solo de lo lingüístico, sino también del contexto histórico, cultural y político que lo rodea, en un trabajo que implica a director, actores, escenógrafos e incluso al propio público. ²³ En este sentido, se ha reflexionado mucho sobre la intemporalidad de los clásicos grecolatinos, que nos

¹⁶ P. Foley, 1999: p. 4.

¹⁷ Sorkin Rabinowitz, 2008: p. 181.

¹⁸ Budzowska, 2014: p. 225.

¹⁹ Brockett, 1961: p. 318.

²⁰ Vernant & Vidal-Naquet, 2001: p. 24.

²¹ P. Foley, 1999: pp. 3-4.

²² Hardwick, 2007: p. 358.

²³ García Gual, 1992: p. 5.

hablan de elementos que siguen siendo inherentes a la psicología humana o a nuestra forma de entender el mundo en ciertas situaciones, como el horror de la guerra en *Las troyanas* de Eurípides o la venganza en *Medea* o en *Hécuba*.

Estamos ya muy lejos de los antiguos griegos, evidentemente, en muchos sentidos, reflexiona García Gual,²⁴ debido al paso del tiempo, a la tecnología y al avance de la civilización, pero al mismo tiempo en la Grecia antigua están las raíces de nuestra lengua, nuestro arte, nuestra literatura, nuestro pensamiento, y nuestra concepción del mundo; estamos, pues, muy lejos y muy cerca de los antiguos griegos, al mismo tiempo. La importancia dada a la asistencia al teatro, sin embargo, sí es distinta en una y otra época: los antiguos griegos lo hacían como parte de un ritual, de «una obligación civil y un deber religioso», mientras que nosotros lo hacemos por placer.²⁵

La tragedia sigue dramatizando hoy día problemas que siempre serían actuales, en cualquier época, porque son parte esencial de la condición humana. Vivimos en la era de la ciencia y la tecnología, pero también de la alienación del hombre, con la puesta en cuestión de la religión, de la filosofía e incluso de la propia ciencia; la sociedad se deshumaniza alarmantemente a causa de un sistema que otorga demasiada importancia al dinero y a la burocracia.²⁶ El hecho de que la tragedia aluda a conflictos subconscientes intemporales y comunes a toda la humanidad²⁷ es lo que posibilita que una parte de nosotros se siga sintiendo mínimamente identificada con lo que se narra sobre el escenario:

«El teatro, en consecuencia, es el lugar donde se escenifica —bajo la forma de una mimesis— la vida cívica. Todo lo que regula esta vida —religión, economía, política, cultura, etc.— es elevado a un plano de relevancia en el que, por medio del canto y el recitado, el cuerpo cívico se auto-contempla a sí mismo.»²⁸

4. Enfrentamiento entre individuo y sistema en la tragedia griega

En una tragedia griega el conflicto principal suele deberse a un desequilibrio entre el mundo de los dioses y el de los hombres, un choque que se resuelve con el desenlace trágico. Es la pugna entre un individuo, con sus convicciones o creencias, y las leyes de la sociedad, regida siempre por el respeto a los dioses. Es este hilo conductor el que hemos escogido para explorar esa oposición en tres tragedias y sus correspondientes representaciones contemporáneas: *Prometeo encadenado* de Esquilo, *Antígona* de Sófocles y *Medea* de Eurípides.

²⁴ Santamaría, 2009: p. 23.

²⁵ Gil, 1969: p. 188.

²⁶ *Ibid.*: pp. 183-184.

²⁷ Vélez Upegui, 2015: p. 54.

²⁸ *Ibid.*, 2015: p. 54.

En *Prometeo*, el enfrentamiento no se sale, en principio, de lo divino: se produce entre el individuo, el héroe trágico, que resulta ser un dios menor, protector de la humanidad, y Zeus, padre de los dioses, que gobierna el mundo desde la tiranía. La lucha se produce en un plano político, en el que el titán guarda un secreto que pone en jaque el reinado de Zeus, y que este quiere sonsacarle enviando a secuaces para que lo amenacen, en la tragedia que nos ocupa, o mediante la tortura del águila que le devora el hígado, posteriormente. La obra habla atemporalmente de la tiranía y de la injusticia en el gobierno, por tanto, y también de la corrupción, muy presente en la representación contemporánea escogida. Prometeo es un idealista que se atreve a alzar la voz en un sistema en el que se encuentra completamente solo, luchando contra el dios más poderoso.²⁹

En *Antígona* el enfrentamiento conserva su carácter político, pero se le añade el de género: la heroína, tras la guerra civil en Tebas y con sus dos hermanos muertos, sepulta a uno de ellos, cuyo cadáver ha sido abandonado sin entierro como deshonra por atacar su propia ciudad. Con ello, Antígona no solo obtiene justicia para su hermano, que puede descansar en paz, sino que denuncia una justicia humana, la de su tío Creonte, que se torna tiránica cuando pretende ser justa para la ciudad, y además se atreve a actuar en lo público, como mujer, a sabiendas del decreto que ordena la muerte de quien entierre el cadáver.³⁰ Otros enfrentamientos importantes se entrecruzan, como por ejemplo entre hombres y dioses, entre lo público y lo privado o entre los vivos y los muertos, como ya planteó George Steiner.³¹

En *Medea*, por último, se conserva el problema de las relaciones de género y se añade el de la xenofobia. Medea huye con su amado Jasón a la tierra griega de la Cólquide, pero al llegar es traicionada por él y además se topa con el desprecio y el recelo de quienes la rechazan y la expulsan, por mujer, por bárbara y porque desconfían de la fama que la precede y de los crímenes que ha cometido. Medea responde con una venganza terrible —que pone en evidencia la falsedad de la supuesta debilidad de las mujeres—, y se sobrepone al dolor de su propio amor de madre, sin importarle las consecuencias, al tiempo que la obra hace reflexionar sobre la condición del extranjero, del «otro».³²

Veamos un análisis detallado del texto y la representación de cada una de las obras.

²⁹ García Gual, 1979: p. 144-45.

³⁰ Orsi Portalo, 2005: pp. 664-65.

³¹ Carrasco, 2014.

³² Blondell, 1999: pp. 152-54.

5. *Prometeo* (2014)

Sobre la tragedia original

Prometeo encadenado es una tragedia generalmente atribuida a Esquilo, aunque en la actualidad hay dudas acerca de su autoría, basadas en el lenguaje, estilo e ideas plasmadas, que parecen de época posterior.³³ Por otra parte, aunque se sabe que Esquilo vivió entre 525 y 455 a. C., no hay una fecha clara de datación para esta tragedia.³⁴

El original comienza con el titán Prometeo conducido por dos personajes alegóricos, Poder y Violencia (*krátos* y *bía*), que lo encadenan a una roca del Cáucaso en donde un águila le devorará diariamente el hígado, por haber robado el fuego de Zeus y haberlo entregado a los hombres. Luego lo visitarán personajes como el coro de Oceánides, Océano, Ío o Hermes, con actitudes distintas, tratando de que abandone la resistencia y revele a Zeus el secreto que amenaza su reinado. Pero Prometeo se niega a hablar y la obra termina con la roca sepultada en medio de una tempestad de truenos, junto con él y las Oceánides.³⁵

De entrada, Prometeo es un héroe distinto: un titán, inmortal, con la posibilidad de enfrentarse a otros dioses en una dimensión diferente a la de otros héroes mortales de tragedias.³⁶ Conoce su destino y no se doblega ante Zeus. Su delito ha sido compadecerse de los hombres y entregarles el fuego y las artes. Guarda un secreto que es su única arma contra Zeus: el dios yacerá con una mujer cuyo hijo será más grande que su padre, y Prometeo rechaza estoicamente sucumbir a los intentos de sonsacárselo tanto con violencia física como con malas o buenas palabras.³⁷ Resulta difícil dilucidar si Zeus es un tirano o benefactor del universo, o si Prometeo es una víctima o un dios de esa tiranía descontento con el trato recibido de los suyos.³⁸ La obra esquilea muestra, en general, su defensa de la democracia, su rechazo de la tiranía y de la *hybris*,³⁹ y se podría interpretar que este *Prometeo encadenado* es una muestra del aprendizaje mediante el dolor.⁴⁰

³³ Esquilo, *Tragedias completas*, ed. José Alsina Clota, 12ª (Madrid: Cátedra, 2009): p. 441.

³⁴ *Ibid.*: p. 13.

³⁵ García Gual, 1979, pp. 110-11.

³⁶ García Gual, 1979: p. 143.

³⁷ Allen, 2009: pp. 31-32.

³⁸ Herington, 1973: p. 654.

³⁹ Fernández-Galiano, 1986: p. 11.

⁴⁰ García Gual, 1979: p. 153.

Prometeo encadenado es, pues, una obra con significaciones políticas intemporales. Zeus gobierna el universo con libre arbitrio, sin necesidad de justificarse ante nadie. El dios, según Herington, tiene todos los atributos de un tirano griego de la época: gobierna sin leyes, seduce a las mujeres sometidas a él, como Ío, asesina indiscriminadamente y no confía en sus amigos.⁴¹ Que Zeus negara el fuego a los seres humanos puede interpretarse aquí como un intento de mantenerlos en la ignorancia, ya que Prometeo, con su engaño, ha demostrado que los dioses no son omniscientes ni todopoderosos.

La sumisión a sus designios está encarnada por personajes como Hefesto, impotente y dolido, Océano, prudente y ajeno a la brutalidad de Zeus, o Hermes, frío y calculador, que se pone del lado del poderoso. A todo ello se opone la rebeldía del titán, que aun encadenado, amenazado y conociendo su destino de ser torturado por el águila que ha de venir a devorarle el hígado, no cede. Se convierte en protector de los hombres, por quienes siente el amor y la compasión que a Zeus le faltan, y con ello comete *hybris*, al desafiar el orden del cosmos.

La compasión y el conocimiento como armas de oposición a la tiranía son otro de los temas de este *Prometeo encadenado*. En todas las épocas, el poder tiránico se esfuerza por censurar el conocimiento o corromperlo para adaptarlo a sus fines e impedir que la sociedad piense críticamente. Aquí el conocimiento es el secreto que amenaza al dios, y se convierte en el centro de la última parte de la tragedia: es la única arma del titán, y al mismo tiempo su punto débil, a la vez que un reflejo del miedo paranoico de Zeus, consciente de la precariedad de su poder. *Prometeo encadenado* ha sido objeto de interpretaciones opuestas a lo largo de la historia: románticos, liberales y socialistas lo vieron como una justificación de su rebeldía contra el sistema, mientras que los totalitaristas se enfocaron, desde el Medievo, en el castigo del insolente que ha actuado contra lo establecido.⁴²

Sobre el montaje contemporáneo

Induo Teatro Producciones nació a finales de 2009, fundada por José Manuel Sánchez «Andreu», director con más de treinta obras de experiencia, Pilar Jiménez, actriz y escenógrafa, y Chico García, actor de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga. La compañía se ha especializado en teatro grecolatino y clásico español, buscando la adaptación de los espectáculos a la realidad de la sociedad contemporánea, además de suscitar en el público el interés por el teatro. Entre sus obras están *Electra* (2006), *Las bacantes* (2008), *Edipo rey* (2009), *Yo*,

⁴¹ Herington, 1973: p. 650.

⁴² Herington, 1973: pp. 649-650.

Edipo (2011), *Medea* (2011), *Fedra* (2012), *Prometeo* (2014), *Ars Amandi* (2014) o *Clytemnestra. Una mujer* (2016).⁴³

Para este primer caso hemos escogido una grabación del *Prometeo* de Induo Teatro en la representación del 9 de abril de 2014 en el teatro romano de Itálica, en la localidad sevillana de Santiponce.⁴⁴

La obra comienza con Kratos (Poder), Bía (Violencia) y Hefesto en actitud agresiva, insultando a los autores de unos carteles reivindicativos colocados sobre barriles en el escenario, que arrancan y queman (00:05:00). Luego traen a Prometeo encadenado en una jaula metálica, lo sacan y lo suspenden, con una grúa, dentro de una jaula alta de andamios (00:14:00), desde la que el titán hablará durante la obra. Explica el motivo de su castigo: «Yo he traicionado al gobierno. Nadie sino yo ha sido capaz de desterrar la cobardía y no callar más» (00:18:39), y «no hay político que al subir al poder pueda evitar corromperse y pudrirse» (00:19:00). Océano (00:22:20) trata de convencer al titán de que se doblegue al poder establecido (00:24:00); Ío llega caracterizada como una mujer hambrienta de la que Kratos y Hefesto se burlan ofreciéndole carne cruda (00:32:00) y Hermes (00:42:50) aparece como enviado del gobierno, para sonsacar al titán el secreto que pone en peligro la estabilidad de este (00:43:00). Comienzan a oírse a lo lejos coros de una gran multitud de personas: «¡Que no, que no, que no tenemos miedo!» (00:47:00-00:49:00), y Prometeo se sube a la estructura de metal, mientras los otros le ayudan a formar, apilando los barriles del principio, la palabra *NO* (00:53:00), que luego derriban: «¡Ha llegado la hora de aniquilar la tiranía!».

El elemento central de la escenografía es la jaula de andamios donde Prometeo queda colgado y puede moverse y trepar por dentro de las paredes para hablar con el público o los demás personajes. Transmite una sensación de impotencia balanceándose en el aire, encerrado en una estructura cuadrada que le impide interactuar con el mundo que lo rodea. Al principio de la obra se ven colgados ante la jaula dos carteles reivindicativos pintados con spray oscuro sobre telas blancas; en uno se lee «IVA cultura 21 %, IVA fútbol 10 %, ¡BASTA YA!», y en otro «Esto no es una crisis, esto es una ¡ESTAFA!»: se transforma la reflexión esquileada sobre la tiranía en una denuncia de la política española, en la que se grava la cultura y en la que impera la corrupción. Al lado, seis barriles azules apilados en dos filas, con la palabra *NO* escrita con pintura blanca sobre el conjunto, y

⁴³ Induo Teatro Producciones, «Dossier de prensa de *Clytemnestra. Una mujer*», *Induo Teatro* (Induo Teatro Producciones, 2016), p. 5-6.

⁴⁴ La grabación a la que nos referiremos a continuación puede encontrarse en el fondo fílmico del CIRAEA, en Sevilla, con la signatura DVD 03747.

alrededor de la orquesta del teatro, una cinta policial en la que se lee «*POLICÍA – NO PASAR*».

En cuanto al vestuario, Prometeo hace su aparición colgado por las muñecas de la primera jaula, con camisa blanca, botas y pantalones negros; en los primeros minutos le arrancan la camisa y queda con el torso desnudo. Lleva además guantes negros, para agarrarse a los barrotes. Los demás llevan pantalones, corbatas y guantes negros, botas militares oscuras y camisas blancas. Así, el vestuario contemporáneo contribuye a la construcción de la atmósfera opresiva y distópica de la obra.

En lo musical, lo que más destaca son los efectos de sonido: música electrónica al principio, mientras los dioses queman los carteles y encadenan a Prometeo; sonidos de grúas o motores, pitidos industriales, que sitúan la acción en la actualidad. Por último, manifestantes que gritan, seguramente con megáfonos, un coro repetido por los personajes que rodean al titán, quienes incitarán al público a corearlo («¡Que no, que no, que no tenemos miedo!»).

Por todo lo analizado sobre la atemporalidad de la lucha contra la tiranía, además de la ambientación contemporánea de brutalidad, botas militares, megáfonos y coros de protesta, esta representación concreta puede relacionarse con el movimiento 15M español. De hecho, la consigna «Esto no es una crisis, esto es una ¡ESTAFA!» pintada en uno de los carteles fue un eslogan reivindicativo surgido durante este fenómeno.⁴⁵

Comenzó el 15 de mayo de 2011 con manifestaciones pacíficas de indignación, sin relación con partidos, nacidas del malestar por la crisis económica, el desempleo y la deshumanización.⁴⁶ Los medios de comunicación ayudaron a crear conexiones entre más manifestantes,⁴⁷ y redes sociales como Facebook o Twitter, con hashtags como #15M, #NoLesVotes o #DemocraciaRealYa contribuyeron aún más a expandir el movimiento,⁴⁸ que ha posibilitado que la sociedad española hiciera una autoevaluación para visibilizar sus problemas sociales en la crisis económica y política. Quizás el verdadero logro del 15M haya sido concienciar a la ciudadanía de la fuerza de su voz, y de las redes sociales.⁴⁹

⁴⁵ Holgado Maestre, 2014.

⁴⁶ Cebrián, 2011.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Herrero Curiel, 2014: pp. 120-121.

⁴⁹ Para saber más sobre el 15M, es recomendable consultar obras como *La rebelión de los indignados: Movimiento 15M: Democracia Real ¡Ya!* (2011); *¿Idiotas o Ciudadanos? El 15-M y la teoría de la democracia* (2013); *¡Indignaos!* (2011); *¡Comprometeos!* (2011) o *La sociedad red: una visión global* (2006).

La adaptación de *Prometeo encadenado* por Induo Teatro retrata una tiranía que inquieta e incomoda. Se habla de políticos instalados en cómodos puestos de poder que contemplan cómo el pueblo para el que trabajan soporta injusticias, lo que hace pensar en el umbral de la pobreza en España, en el desempleo o, años después, en la crisis mundial, sanitaria y social, provocada por la pandemia del coronavirus en 2020. Se hace referencia a la corrupción, a los «amigos del poder», lo que evoca personas como Bárcenas o Urdangarín, que roban y escapan impunes, amparados por una justicia que no es igual para todos. El empeño en silenciar a Prometeo recuerda a medidas como la Ley de Seguridad Ciudadana, rebautizada por la opinión pública como Ley Mordaza por criminalizar ciertas formas de libertad de expresión y de manifestación libre y pacífica.

Ante esa opresión que remite a nuestro mundo deshumanizado, Prometeo hace referencia en varias ocasiones a nuestro poder para luchar y defender lo que nos corresponde por derecho: «Esto que aquí escuchas, esto que aquí presencias, volverá a repetirse en otras voces, en otros hombres y mujeres libres, y a todos jamás podrás callarlos».

6. *Antígona o la felicidad* (2006)

Sobre la tragedia original

Antígona es una tragedia de Sófocles (496-406 a. C.)⁵⁰ que, de acuerdo con la obra antigua *Familia y vida de Sófocles*, debió de estrenarse en torno a 442-441 a. C.; en el mismo escrito se señala, además, que Sófocles fue elegido general debido al prestigio que obtuvo con esta tragedia.⁵¹

Se ambienta en la saga tebana, cuando los dos hijos de Edipo, Polinices y Eteocles, se han matado entre sí por el gobierno de Tebas y su tío Creonte, nuevo gobernante, prohíbe enterrar a Polinices, por haber atacado su propia ciudad. Cuando Antígona, hermana de ambos, decide enterrar en secreto a Polinices, es apresada por los soldados que vigilaban el cadáver, y afirma los hechos ante Creonte, quien la condena a morir encerrada en una gruta. El adivino Tiresias le advierte que perderá a su hijo Hemón, prometido y defensor de Antígona, si no abandona su actitud tiránica. Creonte, aconsejado por los ancianos, decide revocar su decisión, pero ya Antígona se ha ahorcado en la gruta; Hemón se atraviesa con una espada ante su padre y la reina Eurídice se suicida en palacio al saber de la muerte de su hijo.⁵²

⁵⁰ Lasso de la Vega, 1981: p. 8.

⁵¹ Vara Donado, 2011: p. 141.

⁵² Varias García, 2005: p. 7.

Antígona es un exponente de la concepción sofoclea de la soledad del ser humano frente a su destino. Su idealismo, que la conduce a su propia destrucción, es tal que, aun consciente de que la conducta de Polinices ha ido contra las leyes de la ciudad, cumple el deber sagrado de enterrarlo, porque el derecho a recibir sepultura está por encima de todo.⁵³ Nos parece una heroína abnegada, que da su propia vida en defensa de sus principios, mientras que en la Antigüedad, probablemente, las simpatías estuvieran más inclinadas hacia Creonte, como hombre racional, frente a la falta de prudencia o *phrónesis* de ella.⁵⁴

Pero él pierde fuerza a medida que su obstinación contra el muerto denota que es igual de imprudente.⁵⁵ Creonte se encuentra en el dilema de elegir entre castigar a la prometida de su hijo o parecer hipócrita por no hacer respetar la ley en su familia.⁵⁶ El problema trágico del rey tebano está en invocar a Zeus como gobernante modélico, pero actuar contra su carácter de dios de la hospitalidad y de la familia.⁵⁷

El problema de fondo es que ambas posturas, la ley civil y la moral, la religión o la familia, son aceptables y funcionan si permanecen limitadas a sus campos de acción. El conflicto trágico proviene aquí del hecho de que se están oponiendo dos planos, el político y el religioso, cuya frontera se rompe.

Entre los temas de *Antígona* se halla presente la justicia divina o *díke*, ley de los dioses,⁵⁸ que existe desde siempre, es incuestionable, y no puede ser anulada por ninguna otra.⁵⁹ En contraposición a la justicia divina, la ley humana: con su decisión de dejar a Polinices sin sepultura, el rey cree estar defendiendo la patria y a los dioses de esta, y con la de enterrar a su hermano, Antígona considera que está haciendo lo adecuado para el bien terrenal aplacando la ira de los dioses.⁶⁰ De este modo se contraponen lo público y lo privado, el estado y la familia.

Antígona encarna también aquí la piedad, en el doble sentido del respeto debido a los dioses⁶¹ y de la compasión que siente por su hermano muerto; en su agón con Creonte, le dice que «mi persona no está hecha para compartir el odio,

⁵³ Álvarez Gómez, 2000: p. 6.

⁵⁴ Orsi Portalo, 2005b: p. 152.

⁵⁵ Álvarez Gómez, 2000: p. 13.

⁵⁶ Orsi Portalo, 2005a: p. 666.

⁵⁷ Álvarez Gómez, 2000: p. 13.

⁵⁸ Solari Allende, 1998: p. 178.

⁵⁹ Álvarez Gómez, 2000: pp. 12-13.

⁶⁰ *Ibid.*: p. 10.

⁶¹ Solari Allende, 1998: p. 181.

sino el amor» (*Antígona*, v. 523).⁶² Otro de los temas importantes de esta tragedia es la libertad, que entronca con el enfrentamiento entre individuo y sociedad que venimos observando. Antígona se enfrenta a Creonte para ejercer varias libertades: enterrar al hermano, honrar a los dioses y actuar como mujer en un mundo de hombres. Esta libertad de Antígona puede entenderse como el libre albedrío por el que ella se enfrenta al rey e Ismene calla, o bien como una suerte de libertad parcial supeditada a los designios de los dioses.⁶³

En las representaciones de esta tragedia suele enfatizarse la cuestión de género. Ismene, en la conversación inicial con su hermana, señala la necesidad de callar, ya que son mujeres, impotentes para luchar contra hombres.⁶⁴ Que una mujer, considerada irracional y sometida al silencio, realizara un acto de tal significación política era impensable. Antígona no busca obtener gloria y fama para sí, sino justicia para su hermano y cumplimiento para un deber moral, pero su acción se opone a las normas sociales que recluían a las mujeres a lo privado del hogar y ponían al hombre en lo público, en la política.⁶⁵ Desde la ética contemporánea se puede interpretar que Antígona responde tanto al dictado de su propia conciencia, que es desafiar al poder, como a la urgencia de ver a su hermano como una víctima, y se la puede relacionar fácilmente con el interés por los derechos humanos y por el feminismo que surgirá en el siglo XVIII, y que ella, desde esta lectura, parece prefigurar.⁶⁶

Sobre el montaje contemporáneo

3º Izquierda Producciones fue una compañía malagueña fundada por el actor Pedro Casablanc, y *Antígona o la felicidad* fue su primer montaje.⁶⁷ No hemos hallado información sobre otra obra que no sea *Antígona o la felicidad*, por lo que es posible que fuera el único montaje de una compañía que hoy, aparentemente, ha desaparecido.

La grabación que hemos escogido para el caso de *Antígona* de Sófocles se realizó en la Casa de la Cultura de Palma del Río, en Córdoba, el 5 de julio de 2006, con motivo de la XXIII Feria de Teatro en el Sur.⁶⁸ Hay que destacar que la

⁶² Sófocles, *Antígona* 523 (trad. Assela Alamillo).

⁶³ Luengo López, 2013: p. 217.

⁶⁴ Álvarez Gómez, 2000: p. 7.

⁶⁵ Orsi Portalo, 2005a: p. 665.

⁶⁶ Santamaría, 2009, p. 16.

⁶⁷ M. Franco, «La verdad por bandera», *20 Minutos*, 10 de noviembre de 2006, <http://www.20minutos.es/noticia/170981/0/verdad/bandera/>.

⁶⁸ La grabación a la que nos referiremos a continuación puede encontrarse en el fondo fílmico del CIRAEA, en Sevilla, con la signatura DVD 00857.

puesta en escena de esta *Antígona o la felicidad* está basada en la de *Antígone* (1944), del dramaturgo francés Jean Anouilh,⁶⁹ y el texto, aunque el motivo y la estructura son sofocleas, cambia en gran medida.

El montaje comienza con el Prólogo presentando a los personajes (00:01:00). Antígona anuncia a Ismene que quiere enterrar a Polinices (00:15:00), y amenaza a Hemón con suicidarse si él no se marcha, tras confesarle que no puede casarse con él (00:31:00). Un soldado cuenta a Creonte que alguien ha arrojado tierra sobre el cadáver de Polinices (00:35:00) y, cuando los soldados traen presa a Antígona, ella confiesa su crimen ante el rey (00:45:00), quien reacciona con paternalismo, sin querer condenarla. Antígona se le enfrenta sin dudarle, porque no sabe ser feliz mirando hacia otro lado ante la muerte y la injusticia: «Tu felicidad me da asco. Insistes en la mentira que la sustenta, esa mentira que da sentido a tu vida» (1:02:20). Creonte ordena que la entierren viva en una gruta. Después sale la Nodriza, contando cómo la joven se ha ahorcado (1:19:00), y que Hemón, en presencia de su padre, se ha atravesado con la espada junto a ella (1:21:00). Creonte regresa también, aturrido, sucio y arrepentido (1:26:00). El Prólogo resume la moraleja que parece dejar el mito: «La sensatez es, con mucho, la primera condición de la felicidad».

Para *Antígona o la felicidad*, 3º Izquierda Producciones parte de una escenografía sencilla de madera: una pared con dos puertas; la de la izquierda da a una playa, a lo clandestino, y la de la derecha a la oscuridad del palacio, a lo oficial. El elemento más versátil es una mesa rectangular de madera que los actores usan para sentarse, subirse, cobijarse debajo, deslizarla e incluso volcarla. El vestuario es intemporal. Antígona entra con ropa de hombre, como muchacha poco femenina, bajo la cual su vestido es rojo; lleva el pelo corto, con algunas rastas. En cambio, Ismene viste de blanco, transmitiendo fragilidad, inocencia, feminidad dulce y sumisa. Creonte viste un pantalón oscuro y una camisa clara, con abrigo gris largo, con forro interior rojo vivo, que le da un aspecto regio.

En cuanto a la música, lo primero que se escucha es jazz, durante el cual el Prólogo baila rememorando la pedida de mano de Hemón a Antígona (0:03:53-

⁶⁹ Jean Anouilh (1910-1987), dramaturgo francés, escribió, entre otras muchas, obras de tema griego, como *Eurydice* (1942), *Antígone* (1944) o *Medée* (1946). Para más información sobre el autor y sobre esta obra, es recomendable leer el libro *Jean Anouilh* (1969), de Paul Ginestier, así como los artículos «Pour une lecture politique de l'Antigone de Jean Anouilh» (2010) «Conflicto entre familia y estado en "Antígona" de Sófocles y "Antígone" de Jean Anouilh» (1991), «Antígona de Jean Anouilh. Convergencias y divergencias desde el punto de vista de la obra de Sófocles» (2015) o «Reworking of Antigone by Jean Anouilh» (2015).

0:04:37). Se inicia la acción con el principio de la pieza *Anakrousis*, del álbum *Musique de la Grèce Antique* del grupo madrileño *Atrium Musicae*. Posteriormente el Prólogo baila, acompañado de los soldados, una coreografía con música tecno (0:41:15-0:43:00).

El enfrentamiento de esta Antígona moderna con Creonte no se debe tanto al hecho de ser mujer, sino a la libertad de poder elegir qué felicidad vivir, frente a la que impone el poder establecido. En la sociedad globalizada actual se nos vende cómo debemos ser felices. Se afirma que cada individuo tiene derecho a elegir su propia forma de vivir y realizarse, pero se estigmatiza a quienes se salen de la norma. Se nos indica cómo vestirnos, qué comprar, en qué cánones de belleza o popularidad encajar para ser personas de éxito, y se nos crean falsas necesidades en lo sentimental y lo social. Hay una tendencia generalizada a mostrar la propia vida en las redes sociales, una necesidad de ser feliz por obligación.

Y en otra dimensión, guerras, trabajo infantil, drogas, trata de blancas, tráfico de armas, rechazo de inmigrantes y refugiados, homofobia, transfobia, racismo, sexismo, problemas medioambientales y éticos. Nuestra vida cómoda nos adiestra para volver la cara a las injusticias. *Antígona o la felicidad* trae a la mente a Aylan Kurdi en una playa de Turquía, muerto en el mar tras huir de la guerra en Siria y buscar en la tolerante y civilizada Europa un asilo que se les ha acabado negando a miles de personas. Imágenes así nos impactan momentáneamente por su crudeza, y al poco tiempo todo parece olvidarse. Vemos la violencia en videojuegos, en películas, en noticias de telediario, y no nos conmueve: la hemos asumido como algo normal.

Lo que retrata, en suma, esta *Antígona o la felicidad* es la acción de una mujer que decide no claudicar. «Tienes que saber que nací no para compartir con otros odio, sino para compartir amor», dice la Antígona sofoclea.⁷⁰ El ejercicio cobarde y tiránico de la libertad de Creonte es quitar la vida; el ejercicio valiente de la libertad de Antígona es ofrecer la suya por sus principios.

7. *Medea, la extranjera* (2004)

Sobre la tragedia original

Medea es una tragedia escrita por Eurípides (484-406 a. C.)⁷¹ y estrenada en el año 431 a. C.; se sabe que, con ella, el autor obtuvo el tercer puesto en el certamen en el que concursaba.⁷² A pesar de este último lugar en la competición, esta tragedia es, a día de hoy, una de las más célebres del dramaturgo.

⁷⁰ Sófocles, *Antígona* 523 (trad. Vara Donado).

⁷¹ López Férrez, 2010: p. 11-16.

⁷² *Ibid.*: p. 19.

La obra comienza con un prólogo de la Nodriz, que narra la desesperación de Medea porque Jasón la ha abandonado por la hija del rey Creonte de Corinto, y el temor de la Nodriz por las represalias que pueda tomar su ama. Medea pronuncia un parlamento sobre la inferioridad de las mujeres, sometidas al marido y a la dificultad de aportar una dote para el matrimonio y de dar a luz hijos. Llega el rey Creonte para expulsarla de Corinto, sospechando que ella prepara alguna acción contra Jasón y la princesa, y Medea finge docilidad hasta obtener un día más antes de marcharse. Planea ante el coro el asesinato de la princesa mediante unos regalos de boda emponzoñados que le hará llegar con sus hijos, y una vez que un mensajero anuncia que la princesa, y su padre al tratar de socorrerla, han muerto entre horribles sufrimientos, la protagonista se decide, tras debatirse entre su ansia de venganza y su amor de madre, a asesinar a sus propios hijos, para luego huir hacia Atenas.⁷³

Como exponente del tratamiento de las pasiones humanas que hace Eurípides en sus obras, Medea es un personaje rico y complejo. Hija del rey Eetes de la Cólquide, se había casado con Jasón, jefe de los Argonautas, después de enamorarse de él y de ayudarlo a escapar de la Cólquide una vez que se ha hecho con el vellocino de oro. La desesperación de Medea, que la llevará a la ira terrible y a la venganza, comenzará cuando Jasón acepte la mano de la hija del rey de Corinto, repudiando a Medea, que se verá además obligada a exiliarse con sus hijos.⁷⁴ Es una mujer extranjera, cualidad que la condiciona desde el principio. Tiene una identidad que podría definirse como mezclada, en cierto modo: es mujer, esposa, madre, extranjera, su discurso es el de una mujer griega, mata a sus hijos como bárbara y escapa como una bruja o semidiosa.⁷⁵

Medea tiene, además, dos vertientes: por un lado, tiene un carácter fuerte, es astuta y sabia, y siente un gran amor hacia sus hijos y lealtad a su marido;⁷⁶ por otro, puede llegar a mostrarse salvaje y cruel, dominada por la rabia y la sed de venganza.⁷⁷ Representa la dominación del ser por las pasiones; se destruye a sí misma para satisfacerlas.⁷⁸ Medea no es en Eurípides una asesina calculadora, sino que vacila, atormentada, entre matar o no a sus hijos, fenómeno relativamente habitual en la escena griega, como Orestes antes de matar a su madre en *Agamenón* de Esquilo o Menelao antes de condenar a Helena en *Las troyanas* de Eurípides.

⁷³ Esteban Santos, 2015: pp. 172-175.

⁷⁴ *Ibid.*: pp. 160-161.

⁷⁵ Sorkin Rabinowitz, 2008: p. 147.

⁷⁶ Esteban Santos, 2005: p. 77.

⁷⁷ Lebel, 1956: p. 140.

⁷⁸ *Ibid.*: pp. 139-141.

Uno de los temas de fondo que vertebran esta tragedia es el enfrentamiento entre razón y pasión. Contrasta vivamente la expresión desmedida del dolor por parte de Medea con la actitud conciliadora del coro y la Nodriza, quien llega incluso a temer por la forma en que la madre mira, airada, a los pequeños. Eurípides plasma con gran acierto la sucesión de emociones cambiantes: pena, dolor profundo, rabia, ira. Para el dramaturgo, el centro de los hechos trágicos no es ya tanto la unión de las acciones humanas con la voluntad de los dioses, sino el ser humano en sí, de cuyas pasiones nace su propio destino.⁷⁹

Esta oposición entre razón y pasión se relaciona directamente con la que se da entre la condición masculina y la femenina. Se produce en *Medea* de Eurípides una reflexión sobre el límite entre el ámbito público/masculino y el privado/femenino. La heroína transgrede los roles de género al asesinar a Apsirto, a la princesa Glauce y a sus propios hijos,⁸⁰ y ejerce libremente su sexualidad y su voluntad al casarse, cosa impensable para una mujer de la época.⁸¹ No solo tiene cualidades de varón, como su sabiduría o su coraje, sino que es consciente de que el mundo la menosprecia por ser mujer, y no se doblega: decide por sí misma, concierta su propio matrimonio y se atreve, cuando la ultrajan, a vengarse hasta las últimas consecuencias.

Uno de los temas más analizados en *Medea* de Eurípides es la venganza. Cuando Medea resulta traicionada, primero piensa en actuar contra Jasón y su nueva familia, pero después se le ocurre algo mucho más atroz: matar a los hijos de ambos, dejándolo sin descendencia y dándole donde más duele a un griego.⁸² El retrato que se da en *Medea* de Eurípides de la inclinación femenina hacia la venganza obedece a la creencia de que las mujeres tenían una mayor dificultad para controlar sus emociones.⁸³

La xenofobia se encuentra muy presente, sobre todo, en la representación contemporánea escogida. La hechicera no solo es mujer, sino bárbara; su fama la precede, y al llegar a Grecia quieren desterrarla por sus crímenes, del mismo modo que hoy en día los sectores más conservadores rechazan de forma xenófoba y racista a los inmigrantes por prejuicios acerca de que llegan para delinquir o para ocupar puestos de trabajo. En la representación de Atalaya, como veremos, se han diferenciado claramente el mundo griego civilizado y el mundo bárbaro de la Cólquide.

⁷⁹ Lesky, 1966: pp. 163-164.

⁸⁰ Blondell, 1999: pp. 154-155.

⁸¹ *Ibid.*: p. 159.

⁸² Cavallero, 2004: p. 60.

⁸³ Murnaghan, 2005: p. 236.

Con su venganza y su amor propio, Medea representa a una mujer muy actual, que no se somete al desprecio o a los prejuicios. Se convierte en un personaje trágico precisamente porque se rebela contra lo que se le impone por el simple hecho de ser mujer, y asume las consecuencias inherentes a ello.⁸⁴

Sobre el montaje contemporáneo

Atalaya Teatro Experimental Andaluz es una compañía teatral española fundada en Sevilla en 1983 por Ricardo Iniesta para hacer teatro experimental y de investigación, caracterizado por la importancia dada al entrenamiento físico actoral y la expresión poética.⁸⁵ Ha producido, entre otras obras, *Elektra*, *Divinas palabras* de Valle Inclán, *Ariadna*, *Ricardo III* de Shakespeare, *Celestina (la Tragicomedia)*, *Madre Coraje* de Bertolt Brecht y *Marat-Sade* de Peter Weiss.⁸⁶

En sus cerca de cuarenta años de trayectoria, Atalaya ha actuado en treinta y seis países y ciento ochenta festivales internacionales con obras de clásicos griegos y latinos, Valle Inclán, Lorca, Bertolt Brecht, Heiner Müller, Shakespeare y autores españoles actuales; ha obtenido sesenta premios, cinco de ellos internacionales, y actualmente siguen en gira cinco de sus más de veinte espectáculos producidos.⁸⁷ Obtuvo el Premio Nacional de Teatro en 2008, y hoy es «la compañía teatral más valorada por los baremos del INAEM del Ministerio de Cultura».⁸⁸

Para esta obra eurípidea hemos tomado el montaje *Medea, la extranjera*, de 2004, de Atalaya. La grabación que usaremos se realizó el 17 de septiembre de 2013 en el Teatro Romano de Itálica⁸⁹. El texto dramático es una adaptación de Carlos Iniesta a partir de textos de Eurípides, Séneca, Heiner Müller y otros autores contemporáneos.⁹⁰

⁸⁴ Cavallero, 2004: p. 56.

⁸⁵ Centro Internacional de Investigación Teatral, «Atalaya | Centro Internacional de Investigación Teatral», Atalaya, 2019, <https://www.atalaya-tnt.com/atalaya/#queesatalaya>.

⁸⁶ Centro Internacional de Investigación Teatral, «Trayectoria de Atalaya|Centro Internacional de Investigación Teatral», Atalaya, 2019, <https://www.atalaya-tnt.com/atalaya/#trayectoria>.

⁸⁷ Centro Internacional de Investigación Teatral, «Atalaya|Centro Internacional de Investigación Teatral».

⁸⁸ Centro Internacional de Investigación Teatral.

⁸⁹ La grabación a la que nos referiremos a continuación puede encontrarse en el fondo fílmico del CIRAEA, en Sevilla, en dos partes con las signaturas DVD 03217 y DVD 03218.

⁹⁰ «HELLÍN. XVII Muestra Popular de Teatro», Dipualba.es, 2006, <http://www.dipualba.es/cultural/ficha/ficha.asp?idficha=1443>.

El espectáculo empieza con los actores realizando una presentación coral de la obra, declamando en español y griego (00:08:00). Jasón es recibido por Eetes, rey de la Cólquide y padre de Medea (00:13:00), que le impone, para entregarle el vellocino de oro, la prueba de domar a los toros de cascos de bronce de su establo (00:17:00). Medea Tierra, una de las cuatro Medeas de la obra (00:19:00) expresa su apego por su familia y su tierra; en un monólogo paralelo, Medea Fuego desprecia a su tierra y se ha enamorado de Jasón. Conseguido el vellocino y huidos Medea y Jasón de la Cólquide, Apsirto se reúne con Medea, y Jasón lo mata (00:26:00). Poco después llegan Medea y Jasón a Corinto (00:33:00), y el coro completo de actores declama la historia del abandono de Medea por Jasón y las vejaciones que ella sufre por ser bárbara en tierra griega (00:36:00). Medea Agua aparece presa mientras Creonte le anuncia el exilio al que la condena (00:43:00). Luego ella reprocha a Jasón que la arroje de su lado cuando ella, para seguirlo, ha traicionado a los suyos y ha matado a su hermano (00:47:00). Tres Medeas danzantes, Agua, Tierra y Viento, asesinan a la princesa (00:57:00), y Medea Agua y Medea Viento, a continuación, dialogan sobre si matar o no a los hijos (01:10:00). Lo hacen finalmente, y Jasón se lamenta, maldiciendo a Medea (01:14:00).

Hay tres mundos escenográficos distintos: un plano atemporal, en el que los actores se limitan a ser un coro, narrando y comentando diversos aspectos de la historia de Medea, jugando coreográficamente con siete cuñas de madera, de unos dos o tres metros de alto. El segundo mundo es la Cólquide, la tierra de Medea, primitiva, mágica y tribal, con armazones triangulares de madera con redes, a los que los actores pueden trepar para sentarse. El tercero de los mundos es, finalmente, la tierra griega de Corinto, en la que también se utilizan los armazones de madera con las redes, pero que contrasta con la Cólquide por su refinamiento y civilización.

El vestuario usado en *Medea, la extranjera* es de estilo atemporal. Las cuatro actrices se cubren la cabeza, al convertirse en Medea, con tocados dorados que las identifican como el mismo personaje. El vestido de Medea Tierra es de color pardo, el de Medea Fuego es rojo, el de Medea Agua azul claro y el de Medea Viento gris blanquecino, con una evidente asociación entre los colores y los cuatro elementos. Apsirto y Eetes aparecen con ropas de color pardo, de aspecto tosco, Apsirto con una capa terrosa y Eetes con una máscara tribal.

El apartado musical del espectáculo es interesante y complejo, con cantos corales de distintas procedencias étnicas: armenios, albaneses, georgianos, iraníes, griegos e hindúes. En la Cólquide, especialmente, crean una atmósfera arcaica, vibrante y misteriosa, que relaciona la obra con la actualidad, universalizándola, y que recuerda también el papel del coro y la importancia del canto en una tragedia

griega antigua. El espectáculo conserva así su relación, al mismo tiempo, con la Antigüedad de la que procede, con la actualidad en la que se produce y con distintos lugares del mundo: en *Medea, la extranjera* se logra, por tanto, tanto la universalidad en lo geográfico como la atemporalidad en lo cronológico.

Medea, la extranjera se produce en una época en la que su vigencia está fuera de toda duda. Una de las muchas características de la globalización es el acortamiento de las distancias en el espacio y el tiempo, lo cual permite la comunicación instantánea gracias a la telefonía móvil e Internet, y una de las pretensiones, en teoría, de la globalización es el desplazamiento libre de personas entre países. Pero la realidad, al final, es que se impide la libre circulación de personas que tratan de mejorar su futuro huyendo de situaciones de guerra y miseria en sus países de origen.

La Medea que nos retrata Atalaya huye con Jasón a Corinto, a la civilización. Sin embargo, al llegar, aparte de sufrir la traición de su amado, halla un resentimiento general contra ella por ser bárbara y por ser mujer; una que habla, que piensa, que no se doblega. Medea podría representar perfectamente a los refugiados sirios que huyen del terrible conflicto en el que su país se encuentra inmerso, hacia Europa: la cuna de la democracia, el continente de la justicia, de la igualdad de derechos de todos los seres humanos. Sin embargo, una vez que llegan se les niega el asilo, se los instala en campamentos precarios y no se les permite moverse libremente a través de las fronteras. Se enfrentan al rechazo y a los prejuicios por proceder de países de religión musulmana, agravados por el estado de inseguridad en el que se vive hoy, utilizado como argumento político de corte xenóforo.

Nuestro mundo es el que es, en gran medida, por los prejuicios que, en distintos ámbitos, especialmente en cuestiones de identidad, son una piedra angular del sistema: género, raza, país de procedencia. Igual que se recela de Medea por atreverse a salir de los límites sociales de su condición de mujer, desmintiendo estereotipos acerca de la docilidad y poca inteligencia femeninas, se recela, en cierto modo, de que los inmigrantes lleguen y demuestren a las naciones supuestamente civilizadas, que los tratan con paternalismo y desdén encubierto, que estaban equivocadas respecto a la mayoría de ellos.

8. Conclusiones

Si intentamos abandonar la perspectiva del investigador para ponernos en el lugar de un espectador actual de teatro, las tres tragedias remueven algo en la conciencia, si uno es capaz de leer entre líneas. Lo que ve sobre el escenario le es familiar y se puede sentir identificado.

Nuestro análisis de los tres montajes ha mostrado tres maneras muy distintas de adaptar las tragedias al lenguaje escénico actual: *Prometeo* lleva el texto esquileo a una contemporaneidad fuertemente distópica, con un vestuario actual que inquieta y con referencias explícitas a fenómenos relativamente recientes como el movimiento 15M; *Medea, la extranjera*, por el contrario, recurre a la intemporalidad como recurso principal, mostrando otro tipo de universalidad del texto clásico al poner de manifiesto que no solo el traslado a la actualidad contemporánea es una opción, sino que puede dejarse la interpretación de ese significado en manos del espectador, para que la interprete por sí mismo. Finalmente, *Antígona o la felicidad* recurre a la fusión del texto clásico con una versión posterior para enriquecerlo con nuevos matices y personajes, y vuelve a interrogarnos sobre el aquí y el ahora, a partir del concepto de felicidad y de nuestra capacidad para mirar o no hacia otro lado ante las injusticias. Tres visiones y maneras de enriquecer el mito para que siga estando plenamente vigente.

Hemos estudiado el enfrentamiento entre el individuo y el sistema a través de tres obras, cada uno de cuyos protagonistas, Prometeo, Antígona y Medea, sufre un tipo de otredad diferente. Los tres se enfrentan a la tiranía, política, social y de género, y renuncian a una parte muy importante de sí mismos: Prometeo a su libertad, Antígona a su vida y Medea a su maternidad. Los tres llevan milenios hablándonos de nuestra sociedad y de nuestra forma de ver el mundo, en lo colectivo, y de nosotros mismos y nuestras contradicciones humanas, en lo individual: la tiranía, la injusticia, la guerra, la ignorancia, la corrupción, la sed de poder, la venganza o el odio parecen ser inherentes a la condición humana, y no pasan de moda. Así, las obras siguen generando interés para el público, como si se hubieran escrito ayer.

Lo extraordinario, en definitiva, de la intemporalidad que venimos analizando, es que estos personajes tengan la capacidad de dialogar con nosotros desde un escenario, y que podamos vernos reflejados en ellos, incluso en una época tan distante en el tiempo como la nuestra, tres mil años después de que sus historias se escribieran. Los textos clásicos nos hablan. Y en los tiempos en los que vivimos es vital, para la preservación de la cultura clásica y de las Humanidades, que sepamos entender, valorar y transmitir críticamente lo que nos dicen sobre un mundo, el nuestro, que no es tan distinto, en el fondo, de aquel en el que un día se escribieron.

Bibliografía

- Allen, Danielle S., 2009, *The World of Prometheus: The Politics of Punishing in Democratic Athens*, Princeton: Princeton University Press, <http://site.ebrary.com/lib/bupo/reader.action?docID=10522519>.
- Álvarez Gómez, Mariano, 2000, «Antígona o el sentido de la phrónesis», *Ágora. Papeles de Filosofía* 19, n.º 2, pp. 5-22.
- Aristóteles, 1974, *Poética*, Madrid: Gredos. Traducción de Valentín García Yebra.
- Blondell, Ruby, 1999, «Medea», en *Women on the Edge: Four Plays by Euripides*, Ruby Blondell, Mary-Kay Gamel, Nancy Sorkin Rabinowitz, y Bella Zweig (eds.), pp. 147-215. Nueva York: Routledge, <http://site.ebrary.com/lib/bupo/reader.action?docID=10054862>.
- Brockett, O. G., 1961, «Producing Greek Tragedy», *The Classical Journal* 56, n.º 7, pp. 317-23, <http://www.jstor.org/stable/3294871>.
- Budzowska, Malgorzata, 2014, «Postmodern Performances of Ancient Greek Tragedy (Aeschylus' Oresteia and Euripides' Electra)», *Athens Journal of Humanities & Arts* 1, n.º 3, pp. 225-38.
- Cabrera Sánchez, José, 2016, «Antígona y la productividad de lo negativo: el acto político y las paradojas de la ética», *Andamios. Revista de investigación social* 13, n.º 31, pp. 213-41, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62846700011>.
- Carrasco, Bel, 2014, «Sagunto viste la túnica clásica», *MAKMA: revista de artes visuales y cultura contemporánea*, <https://www.makma.net/tag/antigona/>.
- Castells, Manuel, 2006, *La sociedad red: una visión global*, Manuel Castell (ed.), Alianza Editorial.
- Cavallero, Pablo A., 2004, «Actualidad humana de la Medea de Eurípides: el tema del divorcio», *Faventia* 26, n.º 2, pp. 43-67, www.raco.cat/index.php/Faventia/article/download/21925/21758.
- Cebrián, Mariano, 2011, «La comunicación en el movimiento 15-M», *Revista Mexicana de Comunicación*, <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2011/11/30/la-comunicacion-en-el-movimiento-15-m/>.
- Centro Internacional de Investigación Teatral, 2019, «Atalaya | Centro Internacional de Investigación Teatral», Atalaya, <https://www.atalayatnt.com/atalaya/#quesatalaya>. Acceso el 9 de diciembre de 2019.
- Centro Internacional de Investigación Teatral, 2019, «Trayectoria de Atalaya | Centro Internacional de Investigación Teatral». Atalaya, <https://www.atalaya-tnt.com/atalaya/#trayectoria>. Acceso el 9 de diciembre de 2019.
- Conradie, P. J., 1981, «Contemporary Politics in Greek Tragedy: A Critical Discussion of Different Approaches», *Acta Classica* 24, n.º enero, pp. 23-36.

- Esquilo, 1986, *Tragedias*, Madrid: Gredos. Traducción de Bernardo Perea Morales.
- Esquilo, 2009, *Tragedias completas*, José Alsina Clota (ed.), 12ª edición, Madrid: Cátedra. Traducción de José Alsina Clota.
- Esteban Santos, Alicia, 2005, «Mujeres terribles (Heroínas de la mitología griega I)», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, n.º 15, pp. 63-93.
- Esteban Santos, Alicia, 2015, «Agamenón, Medea y Traquinias: retrato sangriento de tres esposas. Heroínas de la mitología griega V», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 25, pp. 157-91, https://doi.org/10.5209/rev_CFCG.2015.v25.48485.
- Eurípides, 2010, *Tragedias I*, Juan Antonio López Férrez (ed.), 10ª edición, Madrid: Cátedra. Traducción de Juan Antonio López Férrez.
- Foley, Helene P., 1999, «Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy», *Transactions of the American Philological Association* 129, pp. 1-12, <http://www.jstor.org/stable/284422>.
- Fraguas Herráez, David, 2007, «¿Hubo una psicoterapia verbal en la Grecia clásica?» *Frenia* VII, pp. 167-94.
- Franco, M., 2006, «La verdad por bandera», *20 Minutos*, 10 de noviembre, <http://www.20minutos.es/noticia/170981/0/verdad/bandera/>.
- García Gual, Carlos, 1979, *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid: Hiperión.
- García Gual, Carlos, 1992, *Teatro y sociedad en la Grecia clásica*, Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático, <http://www.resad.es/publi/teoria01.pdf>.
- Gil, Juan, 1969, «Mito griego y teatro contemporáneo», *Estudios clásicos* 13, n.º 58, pp. 181-202, http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/estudios_clasicos/numero_58_1969/mito_griego_y_teatro_contemporaneo.
- Ginestier, Paul, 1969, *Jean Anouilh*, Seghers.
- Goldhill, Simon, 2007, *How to Stage Greek Tragedy Today*, Londres: University of Chicago Press.
- Guérin, Jeanyves, 2010, «Pour une lecture politique de l'Antigone de Jean Anouilh», *Études Littéraires* 41, n.º 1, p. 93, <https://doi.org/10.7202/044572ar>.
- Guerrero, Patricia, 1991, «Conflicto entre familia y estado en "Antígona" de Sófocles y "Antigone" de Jean Anouilh», *Signos* XXIV, n.º 29, pp. 35-43.
- Hardwick, Lorna, 2007, «Translating Greek Tragedy to the Modern Stage», *Theatre Journal* 59, n.º 3, pp. 358-61, <http://www.jstor.org/stable/25070055>.

- «HELLÍN. XVII Muestra Popular de Teatro», 2006, Dipualba.es, <http://www.dipualba.es/cultural/ficha/ficha.asp?idficha=1443>. Acceso el 9 de diciembre de 2019.
- Herington, C. J., 1973, «Introduction to Prometheus Bound», *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 1, n.º 4, pp. 640-67, <http://www.jstor.org/stable/20163350>.
- Herrero Curiel, Eva, 2014, *Del 11M al 15M: periodistas y redes sociales en España*, Barcelona: UOC.
- Hessel, Stéphane, 2011, *¡Comprometeos!*, Barcelona: Destino. Traducción de Rosa Alapont Calderaro.
- Hessel, Stéphane, 2011, *¡Indignaos!*, Barcelona: Destino. Traducción de Telmo Moreno Lanaspá.
- Holgado Maestre, Andrés, 2014, «El “proceso 15-M”, nuevos tiempos para la política». *Eldiario.es*, 22 de noviembre, http://www.eldiario.es/eldiarioex/politica/15m-Andres_Holgado_0_326867498.html.
- Induo Teatro Producciones, 2016, «Dossier de prensa de Clytemnestra. Una mujer». *Induo Teatro*, Induo Teatro Producciones.
- Iriarte, Ana, 1996, *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Torrejón de Ardoz: Akal.
- Lebel, Maurice, 1956, «De la Médée d'Euripide aux Médées d'Anouilh et de Jeffers», *Phoenix* 10, n.º 4, pp. 139-50, <http://www.jstor.org/stable/1086016>.
- Lesky, Albin, 1966, *La tragedia griega*, 2ª edición, Barcelona: Editorial Labor. Traducción de Juan Godó Costa.
- Luengo López, Jordi, 2013, «De la cruel voluntad del destino y la libertad humana. Algunas visiones de la tragedia clásica en el teatro francés de la primera mitad del siglo XX», *Anales de Filología Francesa*, n.º 21, pp. 201-23, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4563899>.
- Murnaghan, Sheila, 2005, «Women in Greek Tragedy», en *A Companion to Tragedy*, Rebecca Bushnell (ed.), Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Orsi Portalo, Rocío, 2005, «Dimensiones de la transgresión en Antígona», *Thémata. Revista de Filosofía*, n.º 35, pp. 663-68.
- Orsi Portalo, Rocío, 2005, «Tragedia y reflexión. Algunas observaciones sobre Antígona», *Azafea: Revista de Filosofía* 7, pp. 149-58, revistas.usal.es/index.php/0213-3563/article/view/3809.
- Ovejero Lucas, Félix, 2013, *¿Idiotas o Ciudadanos? El 15-M y la teoría de la democracia*, Mataró: Montesinos.

- Romilly, Jacqueline de, 1982, *La tragédie grecque*, 3ª edición, París: Presses Universitaires de France.
- Santamaría, Ana Laura, 2009, *Implicaciones éticas del pensamiento trágico en la Antígona de Sófocles y sus alcances contemporáneos*, 1ª edición, Madrid: Plaza y Valdés, <http://site.ebrary.com/lib/bupo/reader.action?docID=10820392&ppg=4>.
- Saravia de Grossi, María Inés, 2015, «Antígona de Jean Anouilh. Convergencias y divergencias desde el punto de vista de la obra de Sófocles», *Circe*, n.º XIX, pp. 59-75.
- Sófocles, 1981, *Tragedias, Biblioteca Clásica Gredos*, Madrid: Gredos, <https://doi.org/10.2307/4530883>. Traducción de Assela Alamillo; introducción de José S. Lasso de la Vega.
- Sófocles, 2011, *Tragedias completas*, José Vara Donado (ed.), 16ª edición, Humanes de Madrid: Cátedra. Traducción de José Vara Donado.
- Solari Allende, Enzo, 1998, «Antígona o el poder de lo real», *Persona y Derecho* 39, pp. 173-93, <http://dadun.unav.edu/handle/10171/13692>.
- Sorkin Rabinowitz, Nancy, 2008, *Greek Tragedy*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Syed Kazmi, Sarah, 2015, «Reworking of Antigone by Jean Anouilh», *Journal of European Studies* 31, n.º 2, pp. 141-59.
- Taibo, Carlos, Antoni Domenech, Josep Maria Antentas, Esther Vivas, Juan Pablo Mateo, Iván Giménez, y Monedero, Juan Carlos, 2011, *La rebelión de los indignados: Movimiento 15M: Democracia Real ¡Ya!*, Editorial Popular.
- Varias García, Carlos, 2005, «La tragedia», E-Excellence, pp. 1-17, <http://www.liceus.com/bonos/compra1.asp?idproducto=633&la-tragedia-origenes-de-la-tragedia-caracteristicas-generales-de-la-tragedia-griega-la-tragedia-anterior-a-esquilo>.
- Varias García, Carlos, 2005, «Sófocles», pp. 1-24, <http://www.liceus.com/bonos/compra1.asp?idproducto=566&sofocles>.
- Vélez Upegui, Mauricio, 2015, «Sobre la tragedia griega», *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* 17, n.º 33, pp. 31-58, <https://doi.org/10.12795/araucaria.2015.i33.02>.
- Vernant, Jean Pierre, y Pierre Vidal-Naquet, 2001, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Barcelona: Editorial Paidós. Traducción de Mauro Armíño.