

D o s s i ê



EL TEATRO ESPAÑOL DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS Y EL MITO CLÁSICO

THE SPANISH THEATER IN RECENT DECADES AND THE CLASSIC MYTH

Carmen Gallardo*
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

El trabajo pretende analizar, a través de diez obras teatrales, estrenadas o publicadas en España entre 1992 y 2007, el uso que han hecho del mito clásico los dramaturgos y dramaturgas en estas últimas décadas en nuestro país, a fin de reflexionar sobre qué personajes o relatos míticos prefieren, con qué intención los utilizan o cómo los recodifican mediante la inversión, desestructuración, desmitificación o trivialización de las antiguas leyendas, héroes y heroínas.

PALABRAS CLAVE

Mitos, tragedia griega, Odisea, teatro español contemporáneo

1. INTRODUCCIÓN

Comienzan a ser significativos los estudios que recientemente se han realizado sobre la recreación de los mitos clásicos en el teatro español contemporáneo. Estudios de enorme interés a los que hay que remitir necesariamente, como los de Ragué Arias, Diana de Paco Serrano, o Christina Mougoyanni.¹ Ellos me han guiado en este recorrido.

Debería empezar diciendo que las formas narrativas de los mitos griegos han sido un recurso frecuentemente utilizado en el teatro español contemporáneo, o que la reescritura de los personajes y las leyendas de la mitología clásica ha sido recurrente en

* carmen.gallardo@uam.es

¹ RAGUÉ ARIAS, *El teatro de fin de milenio en España: (de 1975 hasta hoy)*, *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*; DE PACO SERRANO, *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*; MOUGOYANNI, *El mito disidente. Ulises y Fedra en el teatro español contemporáneo (1939-1999)*. Este último contiene un excelente repertorio de obras teatrales españolas sobre mitología griega correspondientes a ese periodo, clasificadas por mitos.

la historia del teatro de nuestro país, o que es indudable que los mitos del drama heleno constituyen una constante en las creaciones teatrales de los últimos años. Y así lo hago, porque es la realidad. El número de obras publicadas o representadas desde 1990 hasta hoy que se han servido de los relatos o de mitemas o de motivos mitológicos es notable. He aquí algunas de ellas.

Sobre los Atridas: *Electra Babel*, de Lourdes Ortiz (1992); *Los restos. Agamenón vuelve a casa*, de Raúl Hernández García (1996); *Electra*, de Fermín Cabal (1997); *Si un día me olvidaras*, de Raúl Hernández García; *La noche de Casandra*, de José Monleón (et al.) (2001); *Lucía*, de Diana de Paco (2002); *La Orestíada. Cenizas de Troya*, de Diana de Paco (2006).

Sobre la Odisea: Ulises/Penélope: *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual (1996); *Carmen Penélope*, de Fernando Macías (1997); *Ulises*, de Gustavo Montes (2005); *Soy Ulises, estoy llegando*, de Ainhoa Amestoy (2007).

Sobre Edipo: *Los Edipos o ese maldito hedor*, de Luis Riaza Garnacho (1991); *Edipo Café*, de Luis Riaza Garnacho (1991); *Edipo abandonado y otras farsas*, de José Luis López Cid (1992); *Las máscaras. Retrato del resurrecto rey Edipo*, de Luis Riaza Garnacho (1997); *Thebas Motel*, de Luis M. González Cruz (1993).

Sobre Fedra: *Martillo*, de Rodrigo García (1991); *Lagartijas, gaviotas y mariposas*, de M^a José Ragué Arias (1991); *Los restos. Fedra*, de Raúl Hernández García (1998).

Sobre Medea: *A solas con Marilyn*, de Alfonso Zurro (1998); *Medea*, de Fermín Cabal (1999).

Sobre otros: *Hiel*, de Yolanda Pallín (1992); *Ismene*, de Juan Torres Jiménez (1998).

Sin aún abrir el telón, sin ni siquiera entrar en el texto, ya la mayor parte de los títulos nos dicen algo. Por ejemplo, que los autores más jóvenes han optado por los Atridas, por la pareja Ulises/ Penélope, por dos iconos de la tragedia: Fedra y Medea y por Edipo. Parecen decirnos también que no son meras adaptaciones, sino que, en general, anuncian un desplazamiento, una descontextualización, e, incluso, una transtextualización que, en palabras de Christina Mougoyanni, requiere la alteración intencionada de las secuencias míticas para producir una variación de significado en la obra.² Por otra parte, el listado nos dice que los años noventa han sido prolíficos en estos dramas que reescriben los mitos.

Ocuparse de todos los textos podría ser el trabajo de varios libros o varias tesis doctorales, pero unas pequeñas incursiones en algunos de ellos tal vez nos permitan si no extraer sólidas conclusiones, sí, al menos, hacer ciertas reflexiones sobre por qué y para qué aquellas figuras mitológicas reviven vigorosamente en el s. XX y, también, en el XXI.

2. LAS VOCES DE PENÉLOPE

En 1996, Itziar Pascual publica *Las voces de Penélope*.³ En una estructura fragmentada, en 20 escenas, tres mujeres, La Penélope homérica, La mujer que espera

² MOUGOYANNI, o. c., p. 88.

³ Se estrenó ese mismo año, como una *performance*, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

(el otro yo de la autora), La amiga de Penélope, y un telar con el que habla Penélope, que cobra vida como único personaje masculino, recrean el mito homérico centrándose en el mitema de la espera. Es la espera de la mujer abandonada por el hombre al que ama, su reacción ante la soledad y el proceso de transformación durante ese angustioso tiempo lo que une a estas tres mujeres. La Penélope mítica, esposa fiel que aguarda el regreso del héroe huye de la soledad dedicándose a su telar, mientras las otras dos, mujeres de hoy, viven la espera entre teléfonos que no suenan, días de euforia y compras, y días en los que hacen del alcohol y de las antiguas películas de Hollywood los amigos con los que mitigar su tristeza. Pero esa soledad y esa espera van actuando en las tres y generando en ellas un cambio sustancial. Casi sin percibirlo van distanciándose de sus parejas e iniciando un encuentro consigo mismas. Sus reflexiones acerca del sentido de la espera les revela que las ha hecho fuertes, más seguras de sí; les ha permitido conocerse y aceptar su propia identidad.⁴ Descubren una fuerza interior que les lleva a darse cuenta de que pueden vivir sin ese hombre querido, de que no lo necesitan e, incluso, de que desean la independencia.

El mito se desplaza para rastrear en la identidad femenina. No se trata ya del viaje de Ulises, ahora es Penélope la que realiza el viaje, un viaje interior, un camino recorrido hacia sí misma lleno de nostalgia, al final del cual, ella y las dos Penélopes contemporáneas se sienten libres de la angustia y de la resignación de esperar. Se ven dueñas de su vida. La historia de Penélope no es la que han contado. No esperaba a su amado Odiseo, “me esperé a mí misma. Esa es mi verdadera historia”.⁵

3. POLIFONÍA

Como en *Las voces de Penélope*, en *Polifonía*, Diana de Paco también da la palabra a las mujeres. En este caso, son cuatro heroínas míticas las que hablan: Penélope, Medea, Fedra y Clitemnestra encerradas en un espacio oscuro y tenebroso, en una cárcel, que es, en realidad, la cárcel de la conciencia. La obra se compone de 15 escenas, en siete de las cuales conversan entre sí las cuatro y en las otras ocho, retrocediendo al pasado, hablan con los héroes de sus historias. Ellas están muertas y representan su papel tradicional: Medea, Clitemnestra y Fedra son transgresoras y asesinas y fueron castigadas por sus crímenes con una muerte violenta. Sólo Penélope vive. Las tres heroínas trágicas se niegan a enfrentarse a su pasado y aceptar su culpa. Penélope que se considera la única inocente, piensa que debe obligar a sus compañeras a que hagan memoria de su vida y afronten su realidad. Esta rememoración del pasado tiene lugar en los diálogos con Teseo, Jasón, Ulises, Agamenón, Hipólito y Orestes, que son objeto de una total desmitificación. Para Fedra Teseo es un asesino y un egoísta que la engaña;⁶ Jasón es

⁴ PENÉLOPE: El tiempo me hizo menos dependiente (...) Sentí un cierto malestar al reencontrarlo. Me había hecho conmigo misma (...) La espera me hizo más fuerte, más segura y descreída. Y un día aprendí a esperar. A esperarme a mí misma. PASCUAL, *Las voces de Penélope*, p. 33 y 34.

⁵ *Ibíd.*, p. 35.

⁶ FEDRA: “A tu padre no le importa. A él le da igual cuál es la mujer que calienta su cama, siempre que no le falte el roce de un cuerpo femenino entre sus sábanas”. DE PACO SERRANO, *Polifonía*, p. 50.

ambicioso y soberbio e irrespetuoso con Medea, a la que desprecia por extranjera.⁷ Agamenón es a los ojos de Clitemnestra un cruel político corrupto, capaz de asesinar a su propia hija por afán de poder y riquezas.⁸ Penélope afirma que Ulises es un mentiroso indigno de su amor y fidelidad.⁹ Todos salen malparados, mientras que cada una de las heroínas queda, en alguna medida, exculpada.

A través de las conversaciones se opera el proceso de concienciación de las cuatro. Medea, Fedra y Clitemnestra, conducidas por Penélope, rompen “su pacto de silencio o de olvido y van recordando sus trágicas historias hasta asumirlas, superarlas y encontrar la paz interior”.¹⁰ Poco a poco van consiguiendo un yo propio y aprenden a quererse. A su vez, éstas logran que Penélope sufra un proceso similar y entonces se da cuenta de que ella tampoco ha hecho frente a su tragedia y que también es culpable. Percibe claramente que su tragedia es el fracaso de su amor y que su culpa es haber matado a Ulises porque, aunque él no está muerto, sí lo está para ella. Cuando el héroe regresa, no quiere reconocerlo, ya no le importa. Es demasiado tarde.¹¹ Esta inversión de Penélope la convierte también en transgresora. Las cuatro heroínas se nos muestran como víctimas de una sociedad dominada por hombres y, a la par, como delincuentes. Hartas del sometimiento al que la sociedad las condena, se convierten en asesinas de sus agresores, y en ellas se escucha la situación de muchas mujeres de nuestros días.

Late también en este drama, según los estudiosos han señalado, otro tema de absoluta actualidad: la marginación social y la xenofobia. Contra ello gritan Fedra y Medea, se rebelan y exigen un reconocimiento. Hay quien ha visto, además, en la necesidad de olvidar y no irrumpir en un pasado lleno de crímenes y de culpabilidad, en el pacto de silencio que quiebran estas mujeres, una similitud con la situación política de España en la transición y la puesta en cuestión hoy de esos pactos tan peligrosos que impiden recuperar la verdad trágica para reconciliarse con ella.¹²

⁷ JASÓN: “... Yo te saqué de entre los bárbaros, te enseñé, te eduqué, Aprendiste a vivir en la civilización, rodeada de la comodidad y el progreso que hasta entonces desconocías (...) eres una bestia feroz. ¡Vuelve a tu selva, Medea!”, *ibíd.* p. 85.

⁸ CLITEMNESTRA: “Tú y tus sucios negocios, se te fue de las manos y tuviste miedo de perder tus riquezas e incluso tu vida, pero entre todo eso, mi hija Ifigenia no tenía nada que ver (...) ¡Canalla! Te he perdonado tus infidelidades, tu desatención, he compartido tu propaganda corrupta, (...) Eres egoísta, hipócrita, y por encima de todo un salvaje asesino, el peor criminal”, *ibíd.* p. 63, 66 y 67.

⁹ PENÉLOPE: “Él me engañó, me dijo que iba a luchar, consiguió que le creyera, que aceptara sus mentiras y que asumiera paciente la espera que me estaba destinada”, *ibíd.* p. 55.

¹⁰ Son palabras de Wilfried Floeck en la introducción, *ibíd.* p. 17.

¹¹ PENÉLOPE: “Tú no eres Ulises. Mi esposo era bueno, compasivo, sincero. Tú eres un tirano que conoce su larga ausencia y se ha querido aprovechar (...) se ha desvanecido la ilusión, el recuerdo e incluso el amor que por Ulises sentía entonces. Ulises ya no me importa, no quiero que vuelva”, *ibíd.* p. 95-96.

¹² Wilfried Floeck, en la introducción, *ibíd.* p. 15 y 20.

4. LA ORESTIADA. CENIZAS DE TROYA¹³

En 2006 la misma autora, Diana de Paco, escribe *La Orestíada. Cenizas de Troya*.¹⁴ No es de extrañar su interés por los temas mitológicos ya que es profesora de literatura griega en la universidad de Murcia. En esta versión libre de la Orestíada, los personajes de la tragedia conservan sus nombres y su historia, pero esta puede situarse en pleno siglo XX. De hecho, en la puesta en escena de la obra en el teatro Romea de Murcia (2007), la actualización de la antigua tragedia se materializa en un Orestes, vestido de pantalón de cuero rojo ceñido y una camiseta negra sin mangas, que, emocionado, recita en tono solemne ante la tumba de su padre en Argos; en un Egisto con camisa naranja y tirantes blancos, un evidente guiño, sin duda, al vestuario de la mafia; o en un Agamenón muerto a tiros.

El texto nace del diálogo entre la *Orestíada* de Esquilo, la *Electra* de Sófocles, las tragedias de Eurípides sobre los Atridas y el *Agamenón* o el *Tieste* de Séneca. “La historia es la destrucción de una familia sustentada en el crimen, y, por extensión, de una sociedad, de un país, de Europa, del mundo” –según señaló el director de esta puesta en escena–, “es la tragedia de un enfrentamiento familiar”, que le sirve a Diana de Paco para defender que nunca se responda “a la violencia con más violencia y que sea la Justicia en un estado democrático la que sustituya a la venganza”.¹⁵

5. ELECTRA, BABEL

La saga de los Atridas, indicaba al comienzo, parece ser fuente de inspiración en el teatro más reciente. Lourdes Ortiz, otra escritora que reincide en el mito como tema de sus obras, publicó en 1992 *Electra Babel*.¹⁶ Diana de Paco ha realizado un excelente estudio de esta pieza.¹⁷ La obra consta de un solo acto que se desarrolla en una playa. Una chica joven, Electra, se mueve entre la realidad, el subconsciente y sus recuerdos, mientras observa y conversa con distintos personajes. El juego entre el pasado legendario y el presente se articula a través del lenguaje –lírico para la evocación y coloquial para

¹³ Esta obra se encuentra inédita. La información que de ella tenemos procede de MARTÍNEZ, MARTÍNEZ, “Adaptación del mito de Orestes a la escena española contemporánea”, y de dossieres y reseñas colgadas en la pág. web del grupo murciano de teatro “Alquibla”. Disponible en:

<http://www.alquiblateatro.com/index.php?option=com producciones>.

¹⁴ Se estrenó en 2006 en el teatro Guerra de Lorca de Murcia, pero la presentación oficial tuvo lugar en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, en agosto de 2007. La obra fue llevada después a distintos lugares, siempre a cargo del grupo teatral murciano “Alquibla”, bajo la dirección de Antonio Saura.

¹⁵ Así se expresaba el director, que contó para su versión con la estrecha colaboración de la propia autora. Las reflexiones de ambos han sido recogidas en “Notas para una puesta en escena. A caballo entre la tradición y la innovación” (Antonio Saura, diciembre de 2005) y “Sobre el proyecto” (Diana De Paco Serrano, junio de 2006), recogidas en MARTÍNEZ MARTÍNEZ, o. c., p. 49-52.

¹⁶ ADE. *Revista de Teatro*, n. 25, p. 35-47.

¹⁷ DE PACO SERRANO, “El significado del mito en *Electra-Babel* de Lourdes Ortiz”; *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, p. 289-307.

el hoy–, a través de la presencia individual o coral de los protagonistas¹⁸ y a través de un doble espacio, la arena, el espacio de la realidad, y el mar, de donde salen los personajes míticos, cada uno de los cuales “aísla un mitema de la historia de los Atridas”.¹⁹

Apenas hay acción o argumento. Es teatro de la palabra. Interesa no lo que les sucede a unos y a otros, sino los diálogos en el que los interlocutores expresan sus ideas, el diferente modo de ver las cosas, sus deseos, sus angustias, sus temores. El título, “Electra-Babel”, advierte de lo que ocurre en esos diálogos, y es que cada personaje habla su propio idioma. Obsesionados con sus problemas, todos conversan sobre sus asuntos o sus preocupaciones, pero no llegan a comunicarse, como si hablaran lenguas distintas. Aquí, igual que sucede en otros dramas revisados, la chica de la playa experimenta un proceso de anagnórisis: su afán de recuperar recuerdos está encaminado a un conocimiento de ella misma.

En ese viaje de introspección, el mito es de nuevo un recurso empleado para mostrar y reprobar el maltrato y el obligado sometimiento y sujeción al hombre, de lo cual se lamenta Clitemnestra, que envidia la actitud de Helena.²⁰ Las heroínas se convierten en prototipos de reivindicación de la libertad. La obra es un homenaje a la mujer, una enérgica defensa de ella. A Clitemnestra de alguna manera se la disculpa, mientras Agamenón es considerado como un auténtico perverso.

La protagonista ve en los episodios míticos escenas de su vida. Tiene eso que se ha llamado “conciencia mítica”. Pretende identificarse e identificar su entorno con arquetipos míticos que conoce, y el resultado final es la frustración, pues el mito ya no es posible.²¹ Su insatisfacción, su incapacidad para formar parte del mundo que le toca vivir la conduce al interior del mar. No ha sido capaz de encontrarse. Su solución es la huida. Pero esa huida, aparentemente un suicidio, es más bien una entrada en el mito. Esta muchacha, que descubrimos que se llama Electra, parece tomar conciencia de que es calco de aquella y, por eso, se introduce en el mar, el espacio del que Lourdes Ortiz hace salir a los protagonistas de las antiguas leyendas, donde quizá encuentre refugio. El mar se confirma como símbolo del subconsciente, el único lugar en el que es posible que se sienta acogida.

6. LOS RESTOS... AGAMENÓN VUELVE A CASA

Un proceso de anagnórisis similar plantea la Electra de Raúl Hernández, protagonista de *Los restos... Agamenón vuelve a casa*. La obra es un largo diálogo quebrado

¹⁸ Los que representan a individuos del siglo XX aparecen como “chicos” o “chicas”, sin nombre propio, personajes genéricos que funcionan como el antiguo coro. Las figuras míticas, sin embargo, o bien son llamadas en algún momento por su nombre, o reconocibles por ciertos rasgos y señas inconfundibles. Son “la muchacha/Electra”, “el niño/Orestes”, “el guerrero”, que, sin duda, remite a Agamenón, y “la mujer” y “el hombre” con características y escenas que evocan a Clitemnestra y Egisto.

¹⁹ DE PACO SERRANO, *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, p. 296, n. 475.

²⁰ “Y Helena fue más lista, se largó con el primero que llegó, como yo misma debía haber hecho”, ORTIZ, *Electra-Babel*, p. 45.

²¹ DE PACO SERRANO, *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, p. 306.

por monólogos –como estásimos corales²²– entre una muchacha y un vagabundo, en el que ambos reflexionan sobre sus vidas y confiesan sus sentimientos. Comienza con la llegada del viejo mendigo a una casa en busca de un tal Joaquín Sierra, donde encuentra a una joven con un vestido blanco, salpicado de sangre, que le responde que la persona por la que pregunta vivió allí, pero se marchó hace años y nadie ha vuelto a saber nada de él. Se entabla entre ellos una conversación, en la que, sobre todo a través de los monólogos que la interrumpen, el espectador va conociendo la trágica y triste historia de ambos.

La joven cuenta que ha vivido encerrada en su casa, humillada y castrada por su madre, a la que odia porque no le ha permitido conservar ni un recuerdo de su padre, que le ha dicho que murió cuando era muy pequeña y del que ha borrado toda huella. La odia también porque ha abierto su casa a los hombres y se ha entregado a ellos con desvergüenza. No la considera su madre, sino una mujer culpable, que ha perdido su dignidad; la odia, además, porque le ha robado la juventud y la belleza, ha intentado hacer de ella su *alterego*, hasta el punto de convertirla en su rival. Todo ello la ha conducido a dar muerte a su madre y al hombre que ha ocupado el lugar de su padre, arrastrada por un deseo irrefrenable de venganza.

El anciano recuerda que escapó de su hogar por una infidelidad no perdonada y que ha pasado 10 años vagando sin domicilio y sin nombre, viviendo como una rata en las alcantarillas, “entre restos”, alcoholizado. Decide volver a su casa para enfrentarse con una nueva tragedia, pero llega tarde. Pues en el encuentro, que tiene lugar en los últimos momentos de la obra, cuando el vagabundo y la muchacha se reconocen como padre e hija, él se da cuenta de que su hija acaba de matar a su madre y se manifiesta la certeza de un encuentro imposible. Ella le suplica que apoye y legitime su crimen y comiencen una vida juntos. Él, sin embargo, le recrimina su monstruosa acción, si bien reconoce parte de la culpa por haber huido. Tampoco aquí hay posibilidad de reconciliación. Resulta imposible alcanzar la identidad con el modelo mítico, como reconoce la muchacha: “Nunca me llegará mensajero avisándome que un mechón de pelo de mi hermano honra le sepultura de mi padre (...) Nunca vendrá él como enviado de los dioses, avisándome que el día de la venganza está próximo. Nunca empuñaré el cuchillo que limpie esta casa de las ofensas de mi madre”.²³ Tal inversión del mito, en la que Electra asesina a Clitemnestra antes de que esta pueda matar físicamente a Agamenón, nos deja en la retina la diferencia entre el relato mítico y la situación de los hombres de hoy, envueltos en la desesperanza, cuyas acciones carecen de la satisfacción del deber y la justicia cumplidos. No hay acto heroico, sino crimen. No hay culpa heredada, sino error personal. No hay vencedores ni vencidos, sino víctimas. La *Orestía* en esta ocasión se reescribe para reflexionar sobre la imposibilidad de recuperar, rectificar o borrar el tiempo pasado, en ese “nostos frustrante”²⁴ del antihéroe. Y se relee y reescribe

²² El autor mismo explica la doble función de los monólogos, que no solo “desarrollan aspectos de la psicología e historia íntima del personaje”, sino que “acercan el teatro al rito y, como tal, aproximan la situación de los protagonistas a sus correlatos míticos”. HERNÁNDEZ GARRIDO, “Los surcos de la lluvia. Algunas reflexiones sobre experiencias en la escritura teatral contemporánea”, p. 27.

²³ HERNÁNDEZ GARRIDO, *Los restos. Agamenón vuelve a casa*, p. 23. Cito por el texto en red.

²⁴ DE PACO SERRANO, *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, p. 335.

desde Freud y el psicoanálisis para repensar sobre la madre castradora, sobre la obsesión de la hija por la figura del padre y el rechazo hacia la madre, sobre la rivalidad de ambas, sobre el desengaño y decepción de la mujer abandonada o sobre el abuso sexual a jóvenes por parte de padres o familiares.

7. *LUCÍA*

Una vez más, Diana de Paco recrea la tragedia griega. Una nueva Electra de final trágico es esta *Lucía*, publicada en Murcia, en 2002. Lucía, encerrada en un psiquiátrico, anhela aclarar la muerte de su padre, Augusto, y la desaparición de su hermano, Carlos, y culpabiliza de esas desgracias a su madre, Cristina, y al amante de esta. Al final, el espectador descubre que ha sido la propia Lucía la que ha provocado el infarto de su padre, al hacerle ver el adulterio de Cristina. Cuando Lucía se da cuenta de la realidad, se suicida. Esta historia, que la protagonista confunde en su delirio con la los Atridas, en los que Lucía, Cristina, Augusto, Carlos y Eduardo van descubriéndose como Electra, Clitemnestra, Agamenón, Orestes y Egisto, cuestiona sobre todo la condición de víctima: “¿Cuándo querrás darte cuenta de que no existen víctimas. Ni él, ni yo, solo somos personas de carne y hueso que sufren y se defienden como pueden”.²⁵ Y, por tanto, que no hay que buscar culpables. Por eso, la mujer transgresora, víctima y delincuente a la par, es liberada de su culpa. Esta Electra reconstruida con una parte de Clitemnestra, pues es ella quien mata a Augusto, su padre, presenta igualmente una conciencia mítica. En la sombría y triste habitación del hospital psiquiátrico, donde se desarrolla casi toda la obra, Lucía tiene consigo un libro. Casi al final, nos confiesa que se trata de La Orestíada y que es ese libro el que le dio la clave de todo. Por él fue consciente de lo que iba a suceder, aunque no pudo evitarlo, pero sabe que, aunque su hermano haya muerto, volverá: “El volverá doctor, está escroto que volverá (...) Es posible que Carlos muera en prisión, pero entonces vendrá Orestes....Vendrá pronto y será como Carlos...Y yo como su hermana”.²⁶ El doctor la recrimina que quiera identificarse con la joven de esa historia, que desee que su hermano sea Orestes y su madre una abominable asesina. Ella, como la Electra de Lourdes Ortiz, ansía repetir el esquema mítico que el libro le proporciona, intenta identificarse e identificar a los demás con los arquetipos de la tragedia griega. Pero el reconocimiento de esa imposibilidad la lleva a su final. Se arroja por la ventana.

8. *MEDEA*

Tras las Penélopes y las mujeres de los Atridas, llegan las Medeas, de las últimas Medeas que la escena española nos ha brindado ya hemos mencionado la que recrea Diana de Paco en *Polifonía*. Una Medea que se ampara en la compañía, el consuelo y la

²⁵ DE PACO SERRANO, *Lucía. La antesala*, p. 56.

²⁶ *Ibíd.* p. 78-79.

solidaridad de Clitemnestra, Fedra y Penélope, protagonistas, como ella, del quebrantamiento y el desacato, defensoras de la legitimidad de sus acciones y que intentan superar, como pueden, el sentimiento de culpa. Una Medea que siente que nadie la ha sabido comprender y, en medio de su insoportable dolor, repite una y otra vez que no ha matado a sus hijos por venganza, sino para liberarlos del sufrimiento que ella ha padecido, para salvarlos de la tiranía de Jasón.

La intención de la autora es, como señalan los estudiosos,²⁷ recodificar ese antiprototipo femenino que tradicionalmente ha sido Medea para presentarla no como una parricida, sino como una figura reivindicadora de la injusta situación que la mujer soporta con respecto al hombre, que incita al espectador a ponerse de su lado ante el abuso y opresión que esta padece. En la reescritura de la heroína se produce un desplazamiento hacia la comprensión de las razones que la han llevado a cometer tan tremendo crimen. Pero, desde una perspectiva contemporánea, también Medea se erige como un elemento de reflexión sobre la necesidad de cuestionar la “rígida moral trágica que divide al mundo en culpables e inocentes”.²⁸ La culpa y su expiación es un tema nuclear y recurrente en la dramaturgia de Diana de Paco.

9. A SOLAS CON MARILYN²⁹

Una Medea muy actual es la de Alfonso Zurro. *A solas con Marilyn* nos cuenta la historia de una cajera de supermercado a la que su marido ha dejado por otra mujer llamada Marilyn. Ese nombre evocador de uno de los grandes mitos del cine, preñado de erotismo y de deseo, no puede sino causar, además de dolor, vértigo en la abandonada. En medio de su insoportable desolación, la cajera, recibe la visita del abogado de su exmarido que le comunica la intención que este tiene de quitarle a su pequeño hijo, lo único que le queda. Ella, entonces, se rebela y decide ahogar al niño, apretándolo contra su pecho: “no Marilyn esto ya no es soportable nadie me lo va a arrebatar voy a detener la locura de ese hombre que por tu culpa quiere arrebatarme lo que más amo me arrastráis hacia el acto más inhumano que pueda llevar a cabo una mujer el más loco el más sanguinario el más infame el más salvaje no me dejáis otra escapatoria no tengo salida (...) yo que le di la vida sí voy a quitársela”.³⁰ La pieza, dividida en 33 fragmentos, es casi toda ella un monólogo escrito sin puntuación, que discurre a saltos. No hay ni la más ligera mención al mito clásico, pero en la obra se reconocen los mitemas de la antigua tragedia. Otra vez, la evocación de la Medea trágica, encarnada en una mujer corriente de nuestra sociedad, procura una mirada sobre la violencia en el hogar, sobre los problemas que brotan en un mundo en el que las mujeres luchan por la igualdad y la familia tradicional se desestructura, y los brutales sentimientos y emociones que ello puede suscitar: celos, odio, venganza.

²⁷ Cf. la introducción de Floeck en DE PACO SERRANO, *Polifonía*, p. 13 y 20 y NIEVA DE PAZ, “Las transformaciones de un antiprototipo femenino: Medea en el teatro español contemporáneo”.

²⁸ NIEVA DE PAZ, o. c. p. 38.

²⁹ Editada en Galaor, Sevilla, en 1998, fue estrenada ese mismo año en Madrid, en la Sala Cuarta Pared.

³⁰ PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel, *Antología del Teatro Español Actual*, p. 83.

10. ULISES

Es evidente que en este periplo por el teatro más reciente, se percibe un exceso de mujeres, ya sean escritoras, ya protagonistas de las obras. Y no es casual. En primer lugar, porque, de algún modo, pone de manifiesto la normalización de la presencia de la mujer en todos los ámbitos del teatro y no sólo en la interpretación: cada vez son más las dramaturgas. En segundo lugar, porque las mujeres del mito resultan especialmente atractivas para denunciar o reivindicar cuestiones planteadas y discutidas vivamente en la sociedad del siglo XXI. Pero no faltan obras –el propio listado seleccionado nos lo dice– que focalizan su atención en el héroe: Edipo, Agamenón o Ulises. Por ejemplo, *Thebas Motel*, *Los Edipos o ese maldito hedor*, *Ulises* y *Soy Ulises, estoy llegando*. Me voy a referir a estas dos últimas, las más recientes y, por distintos motivos, singulares.

Ulises es una brevísima pieza publicada en 2005 por Gustavo Montes, uno de los fundadores del Teatro Urgente, que tiene como premisas la creación de obras intensas cuya duración no supere la media hora, basadas en noticias aparecidas en los medios de comunicación. Se inspiró para ella en una nota leída en el periódico *El Mundo* que daba cuenta de la desaparición de un músico cubano de 70 años, escapado de un hospital y perdido en Madrid.³¹ En este corto texto, que el autor nos propone hermanarlo con el relato homérico, ya que lo titula “Ulises”, que es también el nombre del protagonista, no hay viaje de aventuras. Sin embargo, se escucha una canción –“Te esperaré”– que nos sugiere la rescritura del mitema de la espera, pero visto desde el deseo del héroe. El viaje de este Ulises anciano y ciego es su debate entre volver a casa o al hospital o quedarse en un vertedero, donde encuentra una mendiga loca con la que se siente a gusto. Los impedimentos de su regreso no son las Circes o Calipsos, sino su confusión, la pérdida de memoria, el olvido del camino. Una frase que repite desde el comienzo: “Mi mujer está esperándome” se descubre como un impulso que le empuja a conseguir algo que desconoce, pero que ansía, ya que su mujer no puede esperarle, porque ha muerto y sus cenizas van con él en una urna. En medio de su desconcierto, toma la decisión de arrojar las cenizas al aire y despedirse de ella: con un “adiós Carmela”. La obra concluye con estas palabras entre la mendiga y el viejo: “Yo me llamo Ulises” dice él. Y ella contesta: “Bienvenido a casa Ulises. Te estaba esperando”. Por fin, el viejo músico ha encontrado su Ítaca: un hogar, una compañía. No es Penélope la que espera, sino Carmela, pues así bautiza el viejo a la mendiga con el nombre de su mujer muerta; “VIEJO: ¿Cuál es tu nombre? MUJER: No sé. ¿Cómo te gustaría llamarme? VIEJO: ¿Carmela? MUJER: ¿Sabes? Acabo de acordarme. Creo que me llamo Carmela”.³² El mito se recrea poéticamente en un vertedero. En los nombres de ambos, Ulises y Carmela, se unen la leyenda y el hoy. El antiguo mito y un espacio simbólico, universal: el del deseo.

³¹ Sin embargo Gustavo Montes le confiesa a Mabel Brizuela: “Mi Ulises... también es en parte otro cubano, un anciano amigo mío... Con su última mujer –Carmela– ... con la que no llegó a casarse oficialmente, vivió treinta apasionados y turbulentos años en Madrid, hasta que ella enfermó de cáncer y falleció. Hoy, Roberto Lázaro Ochoa –mi anciano amigo– apura la vida en su pequeña buhardilla, acompañado por un gato, un canario... y un tarro con las cenizas de su mujer, que tiene en lugar destacado del salón y al que en momentos de soledad y alcohol le habla”, *Alfilo*, n. 17. Disponible en: www.ffyh.unc.edu.ar/alfilo/anteriores/alfilo-17/investigacion.htm.

³² Tomado de BRIZUELA, Mabel, “De Penélope a Carmela: ostensión del personaje homérico en dos obras del teatro español actual”, p. 75.

11. SOY *ULISES*, ESTOY LLEGANDO

Un contrapunto de este poético Ulises nos lo brinda Ainhoa Amestoy en *Soy Ulises, estoy llegando*, obra estrenada en 2007. Si bien, puede verse como una divertida comedia, sin más; es inevitable que un espectador, conocedor de la *Odisea*, no la reciba como una parodia burlesca. Entretejiendo el poema de Homero con las *Heroidas* de Ovidio o con la recreación de la *Odisea* en la cultura de masas a través del politono del móvil del protagonista que repite la melodía de “Penélope” de Serrat, construye con singular fidelidad a los textos clásicos un héroe trivializado. Un Ulises enamorado, frívolo, vanidoso y engreído, rodeado de mujeres con las que coquetea. Desde Atenea, con la que ha tenido alguna aventura amorosa hasta Circe, una señora de discoteca que hechiza con drogas de diseño a los hombres, o hasta una Calipso obsesiva enganchada al Lexatín o hasta una pija colegiala, Nausicaa. Este Ulises es un mentiroso enfermizo, mente insistentemente a todos sus amores que sometidas le reclaman: a Calipso, a Circe o a Nausicaa y, sobre todo a Penélope que, cansada de tanta excusa, le envía el siguiente e-mail: “No me contestes, mejor ven en persona”, como decía la Penélope de Ovidio.³³ Todas representan diferentes tipos femeninos: la dominante, la depresiva, la mejor amiga. Todas lo juzgan. El enredo concluye con el vulgar héroe aferrado a su móvil en llamada en espera con todas ellas, a cada una de las cuales les dice: “ya estoy llegando”. Este Ulises postmoderno y desmitificado, que revive todos los episodios amorosos de la *Odisea*, subraya fundamentalmente un modo de comportamiento: la falta de compromiso.

CONCLUSIONES

Basten estos testimonios para llegar a unas breves conclusiones:

- La primera, ya la adelanté, es que los mitos preferidos por los más jóvenes escritores teatrales españoles son: la saga de los Atridas, el mito de Ulises, las historias de Medea y Fedra y la figura de Edipo. Ya no hay Antígonas en nuestro teatro.
- Aunque también hay dramaturgos que han hecho lecturas feministas de los mitos, el auge actual del teatro escrito por mujeres ha motivado que una de las funciones fundamentales de estos dramas mitológicos sea la deconstrucción de los modelos patriarcales y la reconstrucción de nuevos modelos de identidad y conceptos de vida femeninos. Y, por ello, el protagonismo de ellas y su valoración positiva frente a la negativa de los héroes.
- En esa línea, estas modernas y postmodernas obras se sirven de modelos míticos para denunciar los abusos y violencia familiares y la injusta situación que en especial las mujeres soportan.

³³ Véase el comienzo de la carta de Penélope a Ulises, la primera de las *Heroidas* de Ovidio.

- Asimismo denuncian la violencia de la sociedad, la xenofobia y la marginación, y las guerras que arrastran terribles consecuencias, no situadas en un país determinado, sino, como hijos de la globalización que los autores son, situadas en el mundo.
- También se escucha la reivindicación de la justicia sobre la venganza y el problema de la culpa. En realidad, todos somos víctimas y culpables.
- Excepto en *Las voces de Penélope*, en *Soy Ulises estoy llegando* y en *Ulises*, donde la ternura en esta última y el sarcasmo y el humor en las otras dos relajan al espectador, el resto se desarrollan en un espacio inquietante, tenebroso, entre la vida y la muerte: psiquiátrico (*Lucía*), cárcel (*Polifonía*), la casa del viejo y la muchacha (*Agamenón vuelve a casa*).
- Con frecuencia los autores fusionan dos o más héroes, o heroínas en uno o una. Por ejemplo se puede encontrar una Electra-Orestes-Agamenón, o una Electra-Clitemnestra
- Por último, la forma fragmentaria, el triunfo de la palabra, el carácter poético de los textos o la conciencia mítica de los personajes son señas de identidad de este teatro de fines del siglo XX y comienzos del XXI.



ABSTRACT

This paper analyzes, through ten theatre plays, released or published in Spain between 1992 and 2007, the use made of the classical myth play wrights in recent decades in our country, to think about what characters or mythical stories are preferred, for what purpose are used by play wrights, and how they deconstruct, demystify or trivialize the ancient legends, heroes and heroines.

KEYWORDS

Myths, Greek tragedy, Odyssey, contemporary Spanish theatre

REFERENCIAS

- BRIGNONE, Germán. *Las voces de Penélope* (1997), de Itziar Pascual: la *espera* como perspectiva femenina del mito odiseico, *Stichomithia*, Valencia, n. 4, 2006. Disponible en: <<http://parnaseo.uv.es/ars/autores/pascual/voces/mendoza.pdf>>. Acceso: 24 enero 2014.
- BRIZUELA, Mabel. De Penélope a Carmela: ostensión del personaje homérico en dos obras del teatro español actual, Osvaldo Pellettieri, Ed., *Huellas escénicas*, Buenos Aires, Galerna, 2007, p. 71-76. Disponible en: <http://parnaseo.uv.es/ars/autores/pascual/voces/penelope_carmela.pdf>. Acceso: 24 enero 2014.
- DE PACO SERRANO, Diana. El significado del mito en *Electra-Babel* de Lourdes Ortiz, F. Torres Monreal, coord. y ed. *El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal*, Murcia, Servicio de Publicaciones de Murcia, 2001, p. 372-384.
- DE PACO SERRANO, Diana. *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2003.

- DE PACO SERRANO, Diana. Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento, coord. M^a Francisca Vilches de Frutos. *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo, Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, Amsterdam-New York, n. 27, 2005, p. 53-63.
- DE PACO SERRANO, Diana. Los «restos» del mito. *Monteagudo*, Murcia, n. 5, 3^a época, 2000, p. 219-222.
- DE PACO SERRANO, Diana. *Lucía. La antesala*, Murcia, Editora Regional, 2002.
- DE PACO SERRANO, Diana. *Polifonía*, Introd. de Wilfried Floeck, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009.
- FLOECK, Wilfried. Mito e identidad femenina. Los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del siglo XX, coord. M^a Francisca Vilches de Frutos, *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo, Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, Amsterdam-New York, n. 27, 2005, p. 23-29.
- HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl. *Los restos. Agamenón vuelve a casa*, Madrid, Sociedad General de Autores, 1999. Disponible en: <<http://hernandezgarrido.com/.../ESCLAVOS.3-LOS.RESTOS.AGAMENON>>. Acceso: 24 enero 2014.
- HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl. Los surcos de la lluvia. Algunas reflexiones sobre experiencias en la escritura teatral contemporánea. *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, Alicante, n. 2, 1997, p. 17-30. Disponible en: <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Hernandez/ensayoshdez/ensayo1.htm>>. Acceso: 24 enero 2014.
- MAÑAS MARTÍNEZ, Mar. Penélope (y Ulises) en la dramaturgia femenina contemporánea, *Amaltea. Revista de mitocrítica*. Madrid, n. 0, 2008, p. 277-302.
- MARTINEZ MARTÍNEZ, José Manuel. *Adaptación del mito de Orestes a la escena española contemporánea*. (Trabajo de fin de máster. Tutores: Dr. Campos Daroca y Dra. Romero Mariscal, Máster Interuniversitario de Estudios Superiores de Filología y Tradición Clásicas), Universidad de Almería, septiembre, 2011. Disponible en: <<http://repositorio.ual.es/jspui/bitstream/10835/1092/1/TFM.pdf>>. Acceso: 24 enero 2014.
- MOUGOYANNI HENNESSY, Christina. *El mito disidente. Ulises y Fedra en el teatro español contemporáneo (1939-1999)*, Pontevedra, Mirabel. Biblioteca de Theatralia, 2006.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar. Las transformaciones de un antiprototipo femenino: Medea en el teatro español contemporáneo, coord. M^a Francisca Vilches de Frutos, *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo, Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, Amsterdam-New York, n. 27, 2005, p. 31-42.
- ORTIZ, Lourdes. *Electra-Babel*, ADE-Teatro (Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España), Madrid, n. 25, abril, 1992, p. 35-47.
- PASCUAL, Itziar. *Las voces de Penélope*. Disponible en: <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/text_castepenelope.pdf>. Acceso: 24 enero 2014.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel. *Antología del Teatro Español Actual. (Perspectiva estético-formal)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2008.
- RAGUÉ ARIAS. *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy). Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*.

RAGUÉ ARIAS. Los grandes mitos femeninos griegos: Clitemnestra, Medea, Fedra, *Anales de la Literatura española Contemporánea (ALEC)*, Colorado (USA), vol. 34, n. 2, 2009, p. 173-190.

ZURRO, Alfonso. *A solas con Marilyn*, Galaor, Sevilla, 1998.

Recebido em 3 de fevereiro de 2014

Aprovado em 6 de maio de 2014