

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultad de Letras

Departamento de Filología catalana

Programa de doctorado en Lengua y Literatura Catalanas y Estudios Teatrales

Tesis Doctoral

INDAGACIONES SOBRE LA REESCRITURA DEL MITO

GRIEGO EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO.

**LAS *ORESTÍADAS* DE LA SOCÌETAS RAFFAELLO
SANZIO, MAPA TEATRO, RODRIGO GARCÍA Y YAEL**

FARBER

Presentada por:
Daniela Palmeri

Director:
Rossend Arquès Corominas

Barcelona, 2013

AGRADECIMIENTOS

Si el doctorado es un viaje, son muchas las personas que me han acompañado durante este camino.

La realización de esta tesis doctoral ha sido posible gracias a la concesión de una beca predoctoral de formación investigadora por parte de la Generalitat de Cataluña, desde enero 2010 y hasta enero 2013, en el marco del proyecto de investigación (FFI2009-07293). Quisiera expresar mi más profundo agradecimiento al Dr. Rossend Arquès Corominas por su confianza, su dedicación y su profunda apertura intelectual con las que me ha acompañado durante estos años.

En el ámbito internacional, quisiera agradecer a la Dra. Maria Serena Sapegno de la Università La Sapienza de Roma con quien esta tesis empezó durante mi Máster y que me acogió durante mi estancia de investigación en Roma. Sus ánimos, su disponibilidad y su apasionante enseñanza han sido fundamentales para mí.

Agradezco a las instituciones y bibliotecas que me han permitido consultar sus fondos a lo largo de este período (el Archivo APGRD de Oxford, la Biblioteca del Institut de Teatre de Barcelona, la Biblioteca y el servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Universidad Autónoma de Barcelona, el Archivo ARTEA de Artes Escénicas del Matadero de Madrid, la Biblioteca Nazionale di Roma, la Fondazione Orestiadi de Gibellina); como, asimismo, a las compañías de teatro. En particular, gracias a Rodrigo García, a la Societas Raffaello Sanzio (el Archivo de Cesena) y a Thomas O. Kriegsmann, responsable artístico de Yael Farber y la Farber Foundry. Un agradecimiento especial va a Mapa Teatro y a Rolf Abderhalden por su generosidad en dejarme material inédito sobre la *Orestiada* y por las intensas conversaciones que tuvimos en el Festival de Aviñón en julio del 2012.

Del mismo modo, quisiera mencionar a los Departamentos de Filología Catalana y Filología Francesa y Románica de la UAB, al GRAE (Grup de

reicerca en Arts Escèniques) y a todos los profesores que me han animado y ayudado a lo largo de estos años dentro de la UAB (el Dr. Eduard Vilella y la Dra. Carme Font). Quiero expresar un sincero agradecimiento a la Dra. Nuria Santamaría, por las ricas y útiles sugerencias bibliográficas y por el diálogo siempre muy generoso y estimulante. Al Dr. Enric Sullà y a la Dra. Amaranta Sbardella por el diálogo sobre el mito griego. Al Dr. José Antonio Sánchez por la disponibilidad. A la Dra. Valeria Andò de la Università degli Studi di Palermo por su enseñanza sobre el mito griego en la cultura contemporánea. A Teresa Devant por el diálogo sobre el teatro sudafricano. A Carolina Torres Topaga por las muchas sugerencias y explicaciones sobre la escena colombiana.

Gracias también a la Dra. Zoa Alonso de la UCM por los ánimos, la preciosa ayuda en el estilo y las ricas sugerencias bibliográficas. A Marilo Sánchez Norte por su generosidad, su sugerencias y el fértil diálogo sobre la contemporaneidad. A David Eudave por las conversaciones “teatrales” que hemos tenido desde el primer día que nos conocimos en un taxi de Barcelona. A Isabel Benabarre por haberme enseñado el arte de la paciencia. A Rossella, Guia y Chiara porque sé que estamos cerca estando lejos. A todos mis amigos y especialmente a Kikka, Nana, Francesco, Pierre, Arantxa, Taisma, Maia, Sara, Mari, Vito, Toni, Vitalba, Vanessa, Prado, Chiara B., Diego, Rai, Joana, Anna, Serge y Alicia.

Last but not least, grazie alla mia famiglia. Senza la loro cura questa tesi non sarebbe stata possibile. Grazie ai miei genitori, a mia sorella Beatrice, a Nicola e ai piccolissimi Chiara, Antonio e Miriam. A loro d'estate proverò a raccontare le storie dei miti come se fossero fiabe. Sean para ellos estas páginas.

L'analisi delle varie declinazioni del «classico» non riguarda solo la storia culturale del passato, ma anche l'orizzonte intellettuale del presente. [...] In questo senso, le rovine sono al tempo stesso una potente epitome metaforica e una testimonianza tangibile non solo di un defunto mondo antico ma anche del suo intermittente e ritmico ridestarsi a nuova vita. Perciò il senso delle rovine, tanto centrale nella memoria culturale europea dal Medioevo ad oggi, può essere usato in questo contesto come una cartina di tornasole. Secondo la tradizione occidentale, le rovine segnalano al tempo stesso un'assenza e una presenza: mostrano, anzi sono, un'intersezione fra il visibile e l'invisibile. Ciò che è invisibile (o assente) è messo in risalto dalla frammentazione delle rovine, dal loro carattere «inutile» e talvolta incomprensibile, dalla loro perdita di funzionalità almeno di quella originaria. Ma la loro ostinata presenza visibile testimonia, ben al di là della perdita del valore d'uso, la durata, e anzi l'eternità delle rovine, la loro vittoria sullo scorrere del tempo. (Settim, 2004: 84)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN GENERAL	12
PARTE I: TEORÍAS, TEATROS Y MIRADAS	20
CAPÍTULO I: APROXIMACIÓN A LA TRAGEDIA GRIEGA Y A LA <i>ORESTÍADA</i>. ENTRE LO CLÁSICO Y LO CONTEMPORÁNEO	21
Introducción	21
1. El clásico	23
1.1 Las fronteras con el clásico	23
1.2 Nos-otros y los Griegos	24
2. Mito, tragedia y política	27
2.1 El mito como prisma	27
2.2 La tragedia griega entre mito, rito y política	31
2.3 Política y anti-política	35
3. La <i>Orestíada</i>	37
3.1 La <i>Orestíada</i> de Esquilo	37
3.2 La figura de Clitemnestra	40
4. Las reescrituras de la <i>Orestíada</i> a lo largo del siglo XX y comienzos del siglo XXI	44
4.1 A partir de los comienzos del siglo XX y hasta los Ochenta	44
4.2 A partir de los Noventa	49
4.3 Finales del XX y comienzos del XXI (hasta el 2004)	50
CAPÍTULO II: SOBRE INTERTEXTUALIDAD Y REESCRITURA EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO	54
Introducción	54
1. Sobre intertextualidad y reescritura en las teorías de la literatura	56

1.1 La intertextualidad según Julia Kristeva	56
1.2 A partir de la visión estructuralista. Hipertextualidad, reescritura e interdiscursividad	59
1.3 La visión postmoderna de la intertextualidad. Perlaboración, parodia y transducción	61
1.4 Reescritura, canon y/o metatexto	64
2. Llevar a la escena la intertextualidad	66
2.1 Notas preliminares a partir de la semiótica del teatro y del texto espectacular	66
2.2 La intertextualidad puesta en escena	67
2.3 El espectador <i>in fabula</i> y la recepción de la intertextualidad	69
2.4 La recepción de la reescritura y el trabajo sobre los <i>espacios vacíos</i>	72
2.5 El placer de la reescritura y el juego de las identificaciones en el teatro contemporáneo	74
3. Sobre repetición, rizoma y sustracción	76
3.1 Sobre repetición, diferencia y rizomas	76
3.2 Reescritura y teatro menor	79
3.3 Sobre estética del residuo e intertexto disperso	81

CAPÍTULO III: HACIA UN MAPA DE LA REESCRITURA DEL MITO EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO. TENDENCIAS, CULTURAS E IDENTIDADES	84
Introducción	84
1. Reescritura y teatro postmoderno	86
1.1 A partir de lo postmoderno y la tradición en el teatro contemporáneo	86
1.2 El pasado como “déjà vu”	89
2. Reescritura y teatro posdramático	90
2.1 Teatro posdramático	90
2.2 Parataxis y desjerarquización	93
2.3 Sobre cuerpo y performance: <i>with / on / to the body</i>	94
2.4 Sobre lo real	96

2.5 Re-presentación y teatralidad	98
3. Reescritura. Teatro intercultural y postcolonial	100
3.1 A partir del interculturalismo	100
3.2 Sobre procesos transculturales. La reescritura como complejo reloj de arena	103
3.3 Teatro postcolonial, contra-escritura y re-inscripción	105
3.4 Reescritura y <i>espacio in-between</i>	108
4. Reescritura, crítica feminista y de género	110
4.1 Teatro, feminismo y género	110
4.2 La reescritura como revisión feminista	112
PARTE II: PONER EN ESCENA LA <i>ORESTÍADA</i>	116
CAPÍTULO IV: <i>ORESTEA (UNA COMMEDIA ORGANICA?) DE LA SOCÌETAS RAFFAELLO SANZIO (ITALIA, 1995)</i>	117
Introducción	117
1. La <i>Orestíada</i> en el contexto italiano	119
2. La Societas Raffaello Sanzio	122
2.1 El reino de la estética en la escena iconoclasta	122
2.2 Teatrografía general	124
2.3 Reformular el lenguaje trágico	127
3. <i>Oresteia (una commedia organica?)</i>	134
3.1 Primer acto: <i>Agamennone</i>	134
3.2 Segundo acto: <i>Coefore</i>	138
3.3 Tercer acto: <i>Eumenidi</i>	141
3.4 La relación con el intertexto clásico	143
3.5 Núcleos teóricos	144
3.5.1 Lo sagrado y lo sacrílego en la escena de la profanación	144
3.5.2 Sobre los animales	146
3.5.3 El infierno de los cuerpos y los órganos	148
3.5.4 ¿Una comedia orgánica? La búsqueda de lo pre-trágico en el teatro	151

posdramático

CAPÍTULO V: <i>ORESTEA EX MACHINA</i> DE MAPA TEATRO (COLOMBIA, 1995)	154
1. Sobre la reescritura del mito griego en Latinoamérica	154
2. La escena colombiana y la <i>Orestíada</i> de la Candelaria	156
3. Mapa Teatro y la escena latinoamericana	158
3.1 Teatro, performance y postmodernidad en Latinoamérica	158
3.2 Mapa Teatro: hacia una estética de las artes vivas	160
3.3 Teatrografía	162
3.4 Reescribir el mito griego: arte, memoria y ciudad	165
4. <i>Orestea ex machina</i>	168
4.1 A partir del título	168
4.2 Entre encuesta dramática y teatro laboratorio	170
4.3 El <i>site-specific theatre</i> y la <i>Orestíada</i> como matadero	171
4.4 ¿Actores u operadores?	172
4.5 Análisis de la obra	173
4.5.1 La máquina del sacrificio	173
4.5.2 La máquina de la venganza	176
4.5.3 La máquina de la impunidad	178
4.6 La relación con el intertexto clásico	180
4.7 Núcleos teóricos	181
4.7.1 El eco del contexto histórico-político en la obra	181
4.7.2 Violencia, <i>nuda vita</i> y ritual	185
4.7.3 La <i>Orestíada</i> como “modelo de materialidad escénica”	187
4.7.4 Teatro pre-dramático y posdramático. Una reescritura de la “distancia”	188
CAPÍTULO VI: <i>AGAMENÓN. VOLVÍ DEL SUPERMERCADO Y LE DI UNA PALIZA A MI HIJO</i> DE RODRIGO GARCÍA (ESPAÑA, 2003)	191

Introducción	191
1. Reescribir la <i>Orestiada</i> en el contexto español	192
2. Rodrigo García	195
2.1 Rodrigo García y la Carnicería teatro	195
2.2 Teatrografía	196
2.3 Estética de la <i>desconfianza</i> y de la <i>distorsión</i>	201
2.4 Reescribir el mito griego: <i>Prometeo</i> y <i>Aftersun</i>	204
2.5 <i>Martillo</i> : primer experimento sobre el mito de los Atridas	207
3. Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo	210
3.1 Análisis de la obra: <i>Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo</i>	210
3.2 Núcleos teóricos	218
3.2.1 A partir del tema de la comida. Sobre violencia y vulnerabilidad del cuerpo	218
3.2.2 “After-reescritura”. Sobre la imposibilidad de reescribir la tragedia	221
CAPÍTULO VII: MOLORA DE YAEL FARBER (SUDÁFRICA, 2003)	225
1. Sobre la reescritura del mito griego en Sudáfrica	225
1.1 Aproximación a la cultura griega en África	225
1.2 Reescribir el mito griego en África	227
1.3 El contexto sudafricano	230
1.4 Sobre el teatro post-apartheid: conexiones entre teatro y TRC	232
1.5 Reescribir la <i>Orestiada</i> en Sudáfrica	233
2. Yael Farber	235
2.1 Yael Farber y la Farber Foundry	235
2.2 El teatro de testimonio. Estética y política	239
2.3 Reescribir el mito griego: <i>Kadmos</i>	241
3. Molora	244
3.1 Introducción a <i>Molora</i>	244
3.2 Espacio escénico: una <i>Orestiada</i> en tribunal	246

3.3 El coro	247
3.4 Análisis de la obra	249
3.4.1 Escenas I-VIII	249
3.4.2 Escenas IX-XIX	252
3.5 Fuentes clásicas	256
3.6 Núcleos teóricos	257
3.6.1 Transición, reconciliación y rol de las mujeres	257
3.6.2 Cenizas	260
A MODO DE CONCLUSIÓN	263
RIASSUNTO	273
A MO' DI CONCLUSIONE	275
APÉNDICE: GALERÍA DE LAS <i>ORESTÍADAS</i>	284
BIBLIOGRAFÍA	288

INTRODUCCIÓN GENERAL

La escena actual constituye una extraordinaria encrucijada de diferentes teorías, prácticas, lenguajes y culturas, en la que se expresan las inquietudes de las identidades contemporáneas. Esta tesis propone un recorrido por el mundo teatral contemporáneo siguiendo el hilo rojo de la reescritura del mito griego. ¿Cuál es la visión del mito griego en la escena contemporánea? ¿Qué significa reescribir? ¿Para qué sirve replantear una reflexión sobre los clásicos y el teatro? Estas son las preguntas de las que parten las páginas que siguen.

Hablar de las reescrituras del mito griego a finales del siglo XX y principios del XXI significa transitar entre dos espacios: la antigüedad y la contemporaneidad¹; mi mirada, sin embargo, se dirige esencialmente a la contemporaneidad, de manera que cuando me vuelvo hacia los clásicos es para entender el presente.

Las raíces de mi pasión por este ámbito de estudio se hallan en mi adolescencia en Sicilia y, en particular, en el teatro griego de Segesta, donde pude ver por primera vez una puesta en escena de la reescritura de un mito griego que captó mi atención. En Segesta, fui “iniciada” como espectadora y me adentré en el fascinante mundo del mito griego. Allí aprendí que teatro y mito se encuentran profundamente relacionados, como demuestra la cultura griega. El mito propone una explicación simbólica del mundo y elabora unas cuestiones básicas acerca del individuo, la sociedad y la política. Lo que me impactó de las reescrituras del mito griego en Segesta fue la capacidad de la tragedia griega de seguir generando un espacio, al mismo tiempo, ritual y político. Una capacidad de involucrar a los espectadores en un discurso atrapado entre pasado y

¹ A este respecto, me parece interesante lo que escribe Linda Hutcheon (2000: XVII) en su ensayo sobre la parodia: “I recall a friend once saying that the god of parody, if there were one, would have to be JANUS, with this two heads facing in two directions at once”.

presente.

Desde finales de los años noventa y a comienzo del siglo XXI, asistimos a varias situaciones contradictorias en el mundo cultural: el decaimiento de la filología griega en los planes de estudio, la crisis general de los estudios humanísticos y del teatro, tanto por los recortes en cultura como por la búsqueda de nuevos lenguajes. Aún así, y paradójicamente, el mito griego sigue vivo como sistema intertextual por antonomasia en comics, dibujos animados, juegos electrónicos, páginas webs, grupos musicales, películas e, incluso, series televisivas. En este panorama general, el teatro constituye, sin duda, un ámbito que contribuye a la supervivencia actual de la cultura griega. A pesar de que a menudo se considera el griego como una lengua “muerta”, la recurrencia de los mitos en las carteleras teatrales testimonia la resistencia del imaginario griego aún hoy.

De los muchos mitos que el teatro contemporáneo ha reescrito, he decidido centrarme en la *Orestíada* de Esquilo. La trilogía de los Atridas articula el conflicto individuo/ familia/ *polis* y desarrolla un proyecto político en el que se presenta la transición desde una sociedad violenta a una democrática basada en la ley que administra el tribunal. En la escena contemporánea, el desenlace de esta trilogía ha sido objeto de un amplio debate, ya que la consecución final de la democracia deja impune al matricida Orestes. En cierto sentido, los temas de la democracia, la justicia y la política constituyen el núcleo central de la trilogía esquilea. En la transición del siglo XX al XXI, estos temas siguen siendo actuales, al mismo tiempo que la globalización se enfrenta a nuevos nacionalismos y asistimos al colapso del capitalismo occidental, a la crisis de la Unión Europea y al nacimiento de varios movimientos de protesta en todo el mundo que cuestionan las democracias actuales e invocan sistemas más participativos. En las páginas siguientes, me pregunto qué sentido tiene hablar hoy en día de mitos griegos ante estos escenarios, en los que se actúa una profunda crisis de la legalidad, la legitimidad y el consenso de las democracias contemporáneas.

Con respecto al estado de la cuestión quisiera subrayar que existen monografías muy completas sobre la *Orestíada* en la escena moderna (Macintosh et al., 2005; Bierl, 2004 y De Paco, 2003). De Paco trata la reescritura de la *Orestíada* en la tradición española; Bierl se ocupa de la tradición europea a partir de un enfoque histórico-político que excluye los discursos feministas y postcoloniales. En cambio en el libro *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004* (Macintosh et al., 2005) se presenta un marco teórico innovador². Aunque se centre especialmente en la figura de Agamenón, este libro ofrece varias sugerencias metodológicas útiles para nuestro enfoque sobre la *Orestíada*, sobre todo el análisis intercultural e intertextual y la propuesta de tratar la recepción de los clásicos en la contemporaneidad como un ámbito de estudio en sí mismo³. Los objetivos planteados en mi tesis presentan una cierta afinidad con la visión de Macintosh et al. (2005), sobre todo en lo referente al enfoque sobre la recepción de los clásicos en la performance contemporánea. Sin embargo, el objetivo de esta tesis es, no solo el de analizar casos concretos, sino abarcar teóricamente el problema de la “reescritura” en la contemporaneidad. Se trata, pues, de abordar el problema de la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo a partir de una perspectiva teórica y cultural interdisciplinar que entrecruce varios discursos presentes en la contemporaneidad: artes escénicas, teoría del teatro y de la literatura, semiótica, estudios de género y postcoloniales. La inspiración metodológica es interdisciplinar desde el principio y pretende buscar una intercomunicación entre distintos ámbitos del conocimiento⁴.

² Como veremos a lo largo del capítulo I, este libro es el fruto del trabajo del Archive of Performances of Greek and Roman Drama, creado en el 1996 en Oxford gracias a Oliver Taplin y Edith Hall.

³ El comparatista y filólogo italiano Massimo Fusillo explica: “La ricezione contemporanea dei classici è un campo particolarmente fertile, per una serie di motivi: per la distanza fra i due sistemi culturali, per il tramonto definitivo di ogni ipoteca classicistica, per l’interferenza con altri campi del sapere come l’antropologia e la psicoanalisi, per l’irradiazione ad altri linguaggi artistici (dal cinema ai nuovi media), e infine perché è stato generalmente trascurato dagli studiosi, che hanno privilegiato le epoche classiciste” (2006: 19).

⁴ A este propósito, quisiera señalar dos experiencias muy enriquecedoras a lo largo de esta investigación: 1) la participación a la conferencia internacional organizada en Barcelona por el GRAE y la Uab los días 1-3 de marzo 2012 y titulada *La Frontera, un concepte ineludible?*; 2) el Postgraduate Symposium titulado *'Hierarchy/ies in the Theory and Practice of Greek and*

Esta tesis consta de dos partes: una primera, teórica, y, una segunda, en la que se desarrolla el análisis de cuatro reescrituras de la *Orestíada*. En realidad, esta estructura bipartita no es fiel al desarrollo del trabajo, ya que la manera de proceder surgía de la convicción de que cualquier práctica constituye una teoría y al revés. En efecto, todos los capítulos están relacionados y, al mismo tiempo, son independientes y autónomos. Sin embargo, me ha parecido oportuno proponer al lector un recorrido teórico y propedéutico para la comprensión de las reescrituras. El objetivo de la primera parte ha sido reconstruir el estado de la cuestión y trazar un panorama útil de los estudios sobre reescritura, mito y teatro contemporáneo para contextualizar y comprender profundamente las obras seleccionadas.

Por esta razón, he pensado dedicar el capítulo I al estudio del mito y la tragedia griega en el teatro contemporáneo, atravesando el significado de la *Orestíada* desde Esquilo hasta la edad contemporánea.

A continuación (capítulo II), trato de desarrollar las teorías sobre la intertextualidad y la reescritura, evaluando la pertinencia de estas categorías en el teatro contemporáneo (¿es apropiado seguir hablando de intertextualidad y reescritura hoy en día?). En mi intento de hallar una visión más amplia que la que encierra la visión tradicional de intertextualidad, he dado con las teorías deleuzianas y guattarianas que me han ofrecido una rica aportación a la comprensión de la estructura “rizomática” de las reescrituras, en la que varios elementos y lenguajes se entrecruzan desplazando las jerarquías clásicas (Deleuze, 2002 y Deleuze y Guattari, 1977)⁵. Trabajar sobre la reescritura implica tener en cuenta la función del canon occidental como tradición que establece unas normas y crea un sistema de inclusiones y exclusiones de los textos. La tragedia griega constituye, como veremos, un “modelo escénico” y ha llegado a representar el mito de una teatralidad originaria por antonomasia

Roman Drama', organizado por el Archive of Performances of Greek and Roman Drama (University of Oxford) y la Royal Central School of Speech and Drama (University of London), los días 17 y 18 de Junio de 2012.

⁵ Con respecto a la aplicación de las teorías deleuzianas y guattarianas al ámbito de la reescritura teatral, véanse, también, Valentini (2007), De Toro A. (2004a y 2004b) y De Toro F. (2004).

(Vasseur-Legangneux, 2004).

El capítulo III pretende plantear un discurso sobre las tendencias teatrales y culturales de la contemporaneidad con respecto al tema de la reescritura. En particular, he identificado cuatro núcleos conceptuales: lo postmoderno, lo posdramático, lo intercultural/postcolonial y, finalmente, el género. He decidido ocuparme de estas tendencias porque me parece que desarrollan un papel muy importante en la renovación de los lenguajes artísticos y los paradigmas culturales entre finales del siglo XX y comienzos del XXI. En este sentido, si bien las tendencias postmoderna y posdramática aluden a una estética y se basan sobre todo en la fragmentariedad, los discursos postcoloniales y de género nacen a partir de una “reivindicación” política de las diferencias tanto sexuales como geo-culturales y de etnicidad.

Tras el excursus teórico, abordaré el análisis de las obras seleccionadas en la segunda parte de la tesis, adjuntando, por último, una pequeña galería de imágenes, una bibliografía y, asimismo, un resumen y las conclusiones de la tesis en italiano para la mención europea.

Puesto que existen numerosas reescrituras de la *Orestíada* quisiera explicar cómo he elegido las obras. Mi objetivo ha sido trabajar sobre obras contemporáneas de creadores que están ocupando una función bastante central en la escena del momento. A pesar de tratarse de reescrituras muy distintas, cabe señalar la acogida positiva que cada reescritura ha tenido. El éxito de cada obra nos permite plantear una reflexión no solo sobre la estética específica de los creadores escénicos sino también sobre la recepción de la cultura griega en el teatro.

Las obras escogidas se hallan comprendidas entre los últimos años del siglo XX y la primera década del siglo XXI (en particular, desde 1995 hasta 2003). A partir de los años noventa se afirma una nueva estética teatral, heredera de los sesenta y, al mismo tiempo, distinta. Trabajar sobre la contemporaneidad ha implicado un doble esfuerzo en lo relativo a la recuperación del material de vídeo y bibliografía y a la búsqueda de una cierta distancia con mi objeto de estudio. Si bien es cierto que es atrevido y complejo trabajar sobre los

contemporáneos, es también muy sugerente analizar las estéticas teatrales vivas e *in fieri*.

En segundo lugar, con respecto a los países elegidos, quisiera aclarar que al principio había enfocado mi investigación hacia grupos teatrales dentro de Europa. Empecé analizando reescrituras de la *Orestíada* tanto en Italia, donde he nacido, como en España, donde vivo, con la idea de reflexionar sobre los clásicos griegos en la escena de países europeos. Por esta razón, elegí las obras de la *Societas Raffaello Sanzio* y de *Rodrigo García*. No hace falta remarcar la importancia de estos creadores ni la resonancia internacional que han tenido y siguen teniendo. Mientras iba desarrollando el trabajo, mis inquietudes me han llevado por otros caminos a partir de la pregunta: ¿cómo se desarrolla la reinterpretación del mito griego fuera de Europa? Si es verdad que siempre ha habido reescrituras del mito griego, la novedad de la segunda mitad del siglo XX (a partir de los años sesenta) es la reescritura intercultural y postcolonial del mito. Por esta razón, me pareció oportuno abrir la mirada y ver lo que ocurría en la escena fuera de Europa. Además, pensé que el núcleo “político” intrínsecamente conflictivo de la *Orestíada* podía ser particularmente productivo en países que han llegado recientemente a la democracia o que viven conflictos políticos o transiciones. Así, tras varios estudios de casos, empecé a ocuparme de la reescritura de la *Orestíada* en Colombia y Sudáfrica, países con una historia política muy densa y con unos teatros muy vivos. A lo largo del estudio de las obras elegidas, iba naciendo un nuevo foco de interés: el nexo mito griego/ conflicto/ transición política. La elección de analizar y juntar en el mismo estudio las cuatro reescrituras es muy personal y no alude a una convergencia de estas obras en un único modelo. Más bien, da cuenta de una pluralidad que en ningún momento quisiera reducir.

Todas estas reescrituras, tan distintas entre si, me han permitido reflexionar sobre la conexión entre tragedia, política y rito en la escena contemporánea después de los años noventa y en contextos geo-culturales muy diferentes.

El grupo colombiano Mapa Teatro pone en escena la *Oresteia ex machina* en 1995 en Bogotá. Se trata de un trabajo experimental en el que el mito griego

permite reflexionar sobre la historia y la política colombiana. En el año 2003 en Sudáfrica, la directora Yael Farber en *Molora* convierte el teatro en un tribunal y narra, a través de los Atridas, la historia del post-apartheid y del proceso de verdad y reconciliación. La Societas Raffaello Sanzio pone en escena en 1995 su primera reinterpretación del mito griego, *Oresteia. Una Commedia Organica?*. En esta obra, la historia de los Atridas se combina con el cuento de *Alicia en el País de las Maravillas* de Carroll a través de un lenguaje iconoclasta y una dramaturgia visual. En el 2003, el dramaturgo y director argentino, afincado en España, Rodrigo García elabora una reescritura muy provocadora de este mito bajo el título *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mis hijos*. En este trabajo escénico, el mito se hace casi invisible, aunque se reelabora de forma latente a través de la amplia reflexión crítica sobre la sociedad de masa y las políticas globales.

La organización que siguen los capítulos sobre los casos seleccionados prevé un análisis de la estética de la compañía teatral y del contexto geo-cultural y político. Los capítulos sobre Mapa Teatro y Yael Farber presentan una estructura un poco diferente, ya que me he centrado un poco más en la historia del país, porque ambos textos presentan muchas referencias a hechos contemporáneos concretos. En este sentido, recogiendo la sugerencia de Bharucha (1993), he prestado especial atención al aspecto “intracultural”. Para comprender la escena es necesario analizar el contexto, porque el teatro forma parte de un determinado contexto histórico-cultural, lo refleja y lo deforma. El estudio de estas obras se ha basado tanto en el análisis del texto dramático como del espectacular, aunque quisiera destacar que mi formación en el ámbito de la literatura me ha llevado a prestar una especial atención al texto. Cuando ha sido posible, he intentado analizar otras reescrituras del mito griego del mismo autor o del país de referencia. Además, en la parte conclusiva de cada capítulo me ha parecido útil trabajar sobre unos “núcleos teóricos” reflexionando sobre los temas más importantes de cada obra.

Cabe subrayar las dificultades y, asimismo, la riqueza de realizar un estudio interdisciplinario que abarque obras de países tan distintos. Trabajar sobre el

(los) teatro(s) contemporáneo(s) es un viaje inquietante, lleno de sorpresas y dificultades y, a la vez, cautivador, dado que se van abriendo caminos inesperados. Se trata del reto de analizar un material vivo con todas las dificultades y la riqueza que ello conlleva. Mi objetivo no ha sido, y no es, ofrecer un estudio exhaustivo del tema, sino más bien una constelación abierta de “problemas” sobre la reescritura del mito en el teatro contemporáneo.

PARTE I:

TEORÍAS, TEATROS Y MIRADAS

No es un azar que “teoría” y “teatro” comparten una misma raíz etimológica; hacer teoría como un modo de construir una forma de mirar [...].
(Cornago, 2011: 13).

CAPÍTULO I: APROXIMACIÓN A LA TRAGEDIA GRIEGA Y A LA *ORESTÍADA*. ENTRE LO CLÁSICO Y LO CONTEMPORÁNEO

Translated, adapted, staged, sung, danced, parodied, filmed, enacted, Greek tragedy has proved magnetic to writers and directors searching for new ways in which to pose questions to contemporary society and to push back the boundaries of theatre. (Hall, 2004: 2)

INTRODUCCIÓN

En este capítulo, quisiera llevar a cabo un recorrido sobre el sentido de la tragedia griega desde el siglo V hasta el XXI entrecruzando filología, mitocrítica, recepción del mundo antiguo y estudios sobre artes escénicas . Se trata de ver lo que ha representado la *Orestíada* en la Atenas clásica y lo que puede representar ahora en el mundo contemporáneo.

En primer lugar, trataré la relación de nuestra cultura con los clásicos griegos, relación compleja en la que los paradigmas culturales contemporáneos juegan un papel determinante. A continuación, me ocuparé del nexo entre mito, tragedia y política a partir de la premisa según la cual la tragedia se constituye como una reformulación del mito y del rito. Tras este apartado, llevaré a cabo un análisis general de la trilogía esquilea. Y finalmente, trataré de ofrecer un panorama general de las reescrituras de estas piezas en el siglo XX y comienzos del XXI, para construir un puente entre la parte teórica y los casos seleccionados.

Con respecto al estado de la cuestión, quisiera señalar que mi referencia principal ha sido el marco teórico utilizado por el *Archive of Performances of Greek and Roman Drama*, creado en el 1996 en Oxford gracias a la labor de Oliver Taplin y Edith Hall. El Archivo recoge material bibliográfico y audiovisual sobre adaptaciones, traducciones y reescrituras de textos clásicos en la contemporaneidad. Gracias a su intensa labor, la recepción moderna y contemporánea de los clásicos constituye una línea de investigación productiva que se ha convertido en una disciplina autónoma⁶. En 2005, el Archivo publicó un libro fundamental para el estudio de la *Orestíada* en el teatro contemporáneo: *Agamemnon in Performance 458 Bc to AD 2004* (Macintosh et al., 2005)⁷. En este volumen se recogen las actas de una conferencia que tuvo lugar en Oxford⁸ y en donde se entrecruzaron el estudio de la *performance*, la recepción y el análisis intercultural e intertextual. Como afirma Michelakis en la introducción de este libro, no es necesario demostrar la grandeza de la tragedia de Esquilo a lo largo de los siglos. Se trata más bien de ver cómo funciona la transmisión de la tragedia griega y cómo funcionan sus “micro-narraciones” contemporáneas (Michelakis, 2005: 20)⁹. En la reinterpretación del mito, narración y micronarración, premoderno y postmoderno se confunden:

Agamemnon has been seen variously as a paradigm of pre-modern Western culture, a mirror of modernity, and a vision of postmodernity (Michelakis, 2005:10).

⁶ Véase la página web del Archive of Performances of Greek & Roman Drama (APGRD, 1996). Dentro de la línea de investigación del APGRD, recordemos el libro sobre el mito de Dionisio (Hall et al., 2004), que analiza la importancia de la reescritura de Dionisio desde el teatro antiguo y hasta contemporaneidad.

⁷ El apéndice del libro contiene un catálogo de 750 obras basadas en Agamemnón de Esquilo y Séneca sobre todo en Europa y Norte América desde la antigüedad y hasta el 2004 (Wrigley, 2005: 359- 435). Véase, también, el catálogo en línea en la página web APGRD (1996).

⁸ La conferencia constaba de cuatro secciones distintas: 1) *foundation texts*; 2) *the move to modernity*; 3) *translation*; 4) *international stage*. Véase Michelakis (2005: 1-20).

⁹ Además, según Michelakis: “As a founding narrative of Western theatre and culture, central to debates about what we now call history, sociology and gender, Agamemnon has been persistently associated with the idea of nation” (Michelakis, 2005: 16). Trataremos la relación entre la *Orestíada* y los nacionalismos sobre todo en el capítulo VII sobre la reescritura sudafricana del mito griego.

En este capítulo, veremos como el mito de la *Orestíada* ha captado la atención de los antiguos y los contemporáneos.

1. EL CLÁSICO

1.1 Las fronteras con el clásico

Quisiera jugar con el concepto de mito griego como frontera que separa y une culturas distintas en un complejo sistema de identificaciones y desidentificaciones. La reescritura del mito griego implica un trabajo sobre la frontera para mover las jerarquías entre antigüedad y modernidad. Según veremos, la tragedia griega perdura en la escena contemporánea precisamente gracias a esta movilidad:

More Greek tragedy has been performed in the last thirty years than at any point in history since Greco-Roman antiquity. Translated, adapted, staged, sung, danced, parodied, filmed, enacted, Greek tragedy has proved magnetic to writers and directors searching for new ways in which to pose questions to contemporary society and to push back the boundaries of theatre (Hall, 2004: 2).

Mi objetivo no es demostrar la universalidad atemporal de un clásico sino su capacidad de deslizamiento sobre varios contextos histórico-geográficos.

La recepción del mito clásico en la contemporaneidad es objeto de un amplio debate. Se trata de un producto de un contexto histórico-cultural muy distinto al nuestro pero, también, de una parte importante de nuestro imaginario. Re-escribir significa trabajar en ese intersticio entre pasado y presente y jugar con esa ambigüedad de los clásicos lejanos y próximos. En este sentido, el clásico funciona como “estímulo” para comparar no solo antiguos y modernos, sino también “nuestras culturas y las otras” (Settis, 2004: 113). Salvatore Settis, prestigioso estudioso italiano del mundo clásico, escribe:

Il “classico”, piuttosto che modello immutabile, ridiventerebbe quello che altre volte è stato, lo stimola a un serrato confronto non solo fra Antichi e Moderni, ma anche far le culture “nostre” e le “altre” (Settis, 2004: 113).

¿En qué sentido el clásico representa una otredad? Reescrito, reinterpretado y puesto en escena dentro y fuera de Europa, el clásico pone a la orden del día varias cuestiones al mismo tiempo: ¿por qué reescribir el canon europeo en Italia, Colombia o Sudáfrica? ¿Se trata de reescribir la frontera con la tradición europea? Cabe subrayar que la reescritura desarrolla un proceso de traducción de una cultura. La negociación de la cultura clásica persiste en el centro de un gran debate que tiene como objeto la politización de los antiguos y la formación de una primera línea de demarcación entre ellos y nosotros, el Occidente civilizado y el Oriente bárbaro.

Como hemos adelantado en el epígrafe de Settis, analizar un clásico no significa observar el pasado sino mirar nuestro presente (2004: 84). En este sentido, estoy de acuerdo con Settis: los clásicos son como las “ruinas” porque señalan una ausencia y una presencia, al mismo tiempo (Settis, 2004: 84). La imposibilidad de recuperar fielmente el pasado se combina con la centralidad de la ruina en la cultura occidental y demuestra su continua presencia.

1.2 Nos-otros y los Griegos

A principios del siglo XXI subsiste la famosa “querella de los antiguos y los modernos”:

How can we (re)position ancient Greek dramatic discourse in a world of postmodern explosions and implosions, of constant (dis) placements and (re) placements, of severe questioning of Eurocentric ideals and discourses?” (Patsalidis y Sakellaridou, 1999: 15).

En un volumen recopilatorio sobre la relación entre contemporaneidad y antigüedad se sostiene la importancia de enfocar la antigüedad después de la

modernidad, “*antichità dopo la modernità*”, ya que la mirada tiene una función fundamental¹⁰. En cierto sentido, no existe la antigüedad sino varias concepciones de ella que se sobreponen según quien esté regulando el enfoque del objeto¹¹. Settis apunta dos tendencias, una “a-histórica”, que ha manipulado los clásicos hacia una perspectiva nacionalista, y otra “histórica”, que trata de respetar y enfocar las diferencias (Settis, 2004: 92)¹². La tendencia de identificarse con los griegos puede ser resumida con la frase del filósofo Zubiri “nosotros somos los griegos” o la de Shelley “we are all Greeks”. La cuestión básica es ¿somos nosotros como los griegos o nosotros somos distintos y los griegos son “otros”?

En el prólogo del libro *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Easterling, 2001), podemos leer:

The study of Greek tragedy can be described as a constant dialogue between two approaches, one that sees Greek culture as alien and remote [...] and another that reads the plays as part of its own tradition, as works in the “classic repertoire” of theatre and culture. This book tries to do justice to both, in the spirit of Clifford Geertz’s question, “How is it that other’s people’s creations can be so utterly their own and so deeply part of us?” (Easterling, 2001: XV).

La cultura griega contiene algo que nos pertenece y algo que es muy distinto. El antropólogo y estudiioso de la antigüedad Marcel Detienne arguye que la relación con el mundo griego no se basa ni en la semejanza ni en la identidad y que hace falta reconstruir y elaborar la diferencia entre “los griegos y nosotros” (Detienne, 2007).

Asimismo, *Noi e i Greci* es el título de un volumen de un trabajo recopilatorio sobre el mundo clásico, editado por Settis y en el que colaboraron

¹⁰ Utilizaré esta expresión a partir del sugerente título *L'antichità dopo la modernità* de Picone (1999). El libro recoge las actas de una conferencia sobre el clásico que tuvo lugar en Palermi en el año 1997.

¹¹ La relación entre antiguos y modernos es, a la vez, “familiar” y “ajena” (Hardwick, 2004: 241).

¹² Como escribe Settis, se trata de recuperar la diferencia y “*studiare la cultura classica in virtù della sua alterità e non per la sua identità alla nostra*” (2004: 100).

varios estudiosos de fama internacional (Settis, 1996)¹³. Settis declara la responsabilidad que los contemporáneos tienen frente a los antiguos ya que somos nosotros los responsables de las imágenes que tenemos de los griegos.

Di quell'uso che si è fatto della grecità, ‘noi, e non i Greci siamo i responsabili. [...] Esso comporta la nostra pretesa identità coi Greci, e in nessun modo la loro identità con noi (Settis, 1996: XXVIII).

En este sentido, más que los griegos como tales, lo que es importante es la imagen que nosotros tenemos de ellos. En una conferencia de 1991, titulada *Nous autres Grecs*, el filósofo de la deconstrucción Jacques Derrida remarca la importancia de la diferencia entre nos-otros y los griegos. Según Derrida (1992), si bien es cierto, como escribía Rimbaud, que “*Je est un autre*”, la otredad está ya en el sujeto que mira: nos-otros. Por esta razón, Derrida describe las actitudes que pueden existir con respecto a los griegos:

1) Vous savez, moi, je suis (il y a quelqu'un en moi qui se sent) fasciné par les “Grecs”, amoureux, demandeur, endetté, débordé, excédé, attendant toujours plus de leur réserve, suspendu à l'éénigme de leurs paroles; 2) Et pourtant, ou peut-être justement à cause de cela, je suis (il y a en moi quelqu'un qui se sent) étranger, insensible aux “Grecs”, incompréhensif, étomé, sourd devant leur parole, incompétent, incapable de les entendre ou de les traduire, comme s'ils figuraient pour moi le tout autre; 3) Et simultanément, ou peut-être justement à cause de cela, je suis (il y a en moi quelqu'un qui se sent) allergique aux “Grecs”, à ce petit peuple sûr de lui et dominateur, comme l'a dit, si je me souviens bien, le général De Gaulle (Derrida, 1992: 275)¹⁴.

Derrida parte de la diferencia con respecto a los griegos para relatar una relación hecha de amor y odio al mismo tiempo, afinidad y distancia, atracción y repulsión.

¿Cuál es, entonces, la relación entre nosotros y los griegos? Retomemos las palabras de una importante teórica del teatro contemporáneo:

¹³ El segundo y tercer volumen se subtitulan respectivamente *Una storia Greca* y *I Greci oltre la Grecia*.

¹⁴ Véase Derrida (1992: 251-276).

Our distance to the past of Greek tragedy and Greek culture, is, in principle, not to be bridged [...] Thus, the purpose of staging Greek- and other- classic texts is to remind us or make us aware of this distance and to enable us to find ways coping with distance individually and perhaps, to insert at least fragments of such texts into the context of our present reflection, life and culture (Fischer-Lichte, 1999: 261).

Se trata de tomar conciencia de nuestra distancia con respecto a los griegos para situarnos en el presente. Recordemos, también, las palabras de Pierre Brunel, que escribía:

Parler de loin, telle est la fonction du mythe, même quand il est actualisé [...] Leur réunion ou, mieux, leur concert réalisé en ces années- la le nouveau miracle grec (Brunel, 2008: 61)¹⁵.

La antigüedad funciona como un espejo que nos permite mirarnos a nosotros mismos. Sin embargo, este espejo no reproduce fielmente la realidad y puede ser cóncavo o convexo; refleja imágenes distintas, dependiendo del sujeto que se mire en él. No se trata de enfatizar un relativismo de fondo, sino de tener en cuenta la posición del sujeto de la observación. Quizás ahora, más que nunca, es el momento para tener claras las palabras de Derrida: “Sans doute ai-je ‘Mes Grecs’ ” (Derrida, 1992: 253).

2. MITO, TRAGEDIA Y POLÍTICA

2.1 El mito como prisma

El centro de nuestra indagación es el mito como núcleo del imaginario antropológico y cultural¹⁶. El término “*mythos*” indica un relato, es decir, una

¹⁵ Sobre una reformulación del concepto de “miracle grec” en el siglo XX, léase Brunel (2008: 45-66).

¹⁶ Para una visión general y actualizada de las distintas interpretaciones de la mitología desde la antigüedad y hasta hora, véase Bremmer (2011: 527-547).

narración que condensa una visión del mundo. En el mito se confunden cuestiones básicas sobre el individuo, la familia y la *polis*. Lo emocional se funde con lo político y lo religioso con lo social. Sin pretender entrar en el complejo debate sobre los orígenes y el significado de los mitos griegos, podemos mencionar las teorías que han impulsado los cambios, quizás, más radicales, sobre todo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, y que pueden ser útiles en nuestra investigación sobre el teatro contemporáneo. En primer lugar, cabe recordar los estudios sobre el psicoanálisis de Freud y Jung en los albores del siglo XX.

En su libro de 1899, *La interpretación de los sueños*, Freud ponía las bases de la lectura psicoanalítica del mito, cuyo lenguaje se parece al inconsciente y a las estructuras de los sueños (Freud, 1978). En 1912, en el *Ensayo de exposición de la teoría psicoanalítica*, Jung propuso una lectura simbolista y arquetípica de los mitos, formulando el concepto del *complejo de Electra*, como correspondiente femenino del complejo de Edipo (Jung, 1999)¹⁷. A partir de los años sesenta, el fuerte desarrollo de las corrientes postfreudianas y postjunguianas supone un detonante fundamental para la ulterior difusión de los mitos. Según veremos, el teatro contemporáneo toma en cuenta estas lecturas del drama clásico y desarrolla interpretaciones anti-psicoanalíticas que rechazan la rigidez del psicoanálisis clásico y tienen en cuenta la fragmentariedad del sujeto¹⁸.

Asimismo, entre las otras interpretaciones del mito que marcan la contemporaneidad, podríamos mencionar la tendencia sacralizante-ritualista, la mitocrítica y los estudios sobre recepción y reelaboración del mito.

Si bien es verdad que la visión del mito como algo sagrado es muy antigua, es Mircea Eliade, en el siglo XX, quien postula que el mito “relata una historia

¹⁷ El mito de los Atridas permite identificar una pasión “anormal” de la hija por el padre que desequilibra las relaciones familiares.

¹⁸ Pensemos en la visión anti-psicoanalítica elaborada por los filósofos franceses Deleuze y Guattari, en el libro *Anti- Edipo* del 1972, libro que constituye la primera parte de *Capitalismo y esquizofrenia* (el segundo volumen se titula *Mil mesetas y es* del 1980) (Deleuze y Guattari, 1985 y 1997). Asimismo, cabe recordar la importancia de la antipsiquiatría que se difunde en los sesenta en línea con la contracultura de esta época.

sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del tiempo *ab initio*” (Eliade, 1998: 72).

En este sentido, el mito es lo más cercano al rito, entendiendo este último término como la celebración simbólica y sagrada de un evento de índole tanto natural como individual o social. Según Eliade, el mito en la edad contemporánea se enfrenta al empobrecimiento debido a la decadencia de lo sagrado. Sin embargo, el vínculo entre rito, mito y tragedia es muy vivo a finales del siglo XX y comienzos del XXI. Por ejemplo, la *Orestíada* de Castellucci constituye la prueba de una lectura del mito griego muy atenta al nexo sagrado-profano.

Por lo que concierne a la mitocrítica, esta tendencia surge a finales de los años sesenta para superar los dualismos de la perspectiva estructuralista de Lévi-Strauss, basada en el mito como reconciliación de estructuras opuestas y complementarias presentes en el discurso mítico. Gilbert Durand, pionero de la mitocrítica, analiza los mitos a través de constelaciones simbólicas, las cuales permiten ampliar la visión arquetípica junguiana (Durand, 2005 y 1993)¹⁹.

A partir de la mitocrítica y la literatura comparada, Brunel habla de tres leyes fundamentales en las reescrituras: emersión, flexibilidad e irradiación del mito (Brunel, 1992)²⁰. Los mitos emergen en los textos literarios gracias a su flexibilidad y generan un sistema de difusión por irradiación que puede funcionar de forma distinta, ya que puede haber varios niveles de implicación, más o menos visible.

Cabe remarcar que la mitocrítica tiene mucha influencia sobre varios pensadores de finales del siglo XX. A partir de la perspectiva de la recepción, según Lasagabáster (1988), la función simbólica del mito permite entender su intemporalidad. Contrariamente a los pensadores que hablan de decadencia y empobrecimiento del mito, Lasagabáster habla, al mismo tiempo, de “desmitificación” y “transmitificación”; es decir, “la destrucción semántica del mito” no implica su muerte, sino un proceso de *transformación* necesario para

¹⁹ Durand habla del mito como “relato fundador” y pretende describir los mitemas, es decir las unidades mínimas (Durand, 1993).

²⁰ Véase, también, Brunel (1994: 21-50).

su “pervivencia” (Lasagabáster, 1988: 227). Como veremos en el análisis de los casos seleccionados, este proceso de “transmitificación” prevalece en el teatro contemporáneo.

Para concluir, quisiera comentar el concepto de “trabajo” del mito de Blumenberg (2003)²¹. Entrecruzando fenomenología, hermenéutica e historia de los conceptos, este filósofo sostiene que variación y continuidad son términos complementarios y no excluyentes con respecto a la “elaboración” del mito.

Los mitos son historias que presentan un alto grado de constancia en su núcleo narrativo y, asimismo, unos acusados márgenes de capacidad de variación. Estas dos propiedades hacen de los mitos algo apto para la tradición [...]. Esto se conoce en el ámbito musical con la expresión “tema con variaciones” tan atractiva tanto para compositores como para oyentes (Blumenberg, 2003: 41).

Hay que comprender cómo el mito sigue vivo a través de sus “reelaboraciones”. De esta manera, está claro que entre variación y continuidad no existe una contraposición sino una relación de colaboración. No se trata ya de la decadencia del mito, sino de una continua metamorfosis en la que la variación interviene para revindicar, a la vez, discontinuidad y continuidad. El mito constituye una especie de intertexto a partir del cual se generan otros textos²². Cada historia mítica propone una constelación de símbolos pero deja abierto un margen de juego para los contemporáneos. Su contenido es tan denso y rico que

²¹ En este libro, publicado por primera vez en 1979, se supera la cesura entre mito y *logos*, considerada imaginaria: “la línea fronteriza entre el mito y el *logos* es imaginaria, lo cual hace que no podamos dar por zanjada la cuestión sobre la función del *logos* del mito en la elaboración del absolutismo de la realidad. El mito mismo es una muestra del trabajo, de muchos quilates, del *logos*” (Blumenberg, 2003: 19-20). Y, también, véase: “Decir que la marcha de las cosas ha ido *del mito al lógos* implica un desconocimiento peligroso, ya que uno cree poder cerciorarse así de que, en algún momento, en un pasado lejano, se dio un salto irreversible hacia delante que habría dejado algo definitivamente a sus espaldas, decidiendo, a partir de entonces, no seguir sino avanzando” (Blumenberg, 2003: 35). Para profundizar en el tema de la falsa e imaginaria cesura entre mito y *lógos*, léase, también, Detienne (1985).

²² Sobre la función del mito como intertexto, léase el artículo recopilatorio de Herrero Cecilia (2006).

el análisis resulta interminable. En este sentido, la polisemia intrínseca del mito constituye una invitación a la reescritura²³.

Quisiera remarcar que el mito desarrolla una función “prismática” con respecto a la escena contemporánea. En el teatro, se producen distintas descomposiciones de la luz que revolucionan el contenido mítico a partir de la mirada. El interés por lo mítico sigue vivo porque persiste una necesidad “mitopoiética” de rehacer y deshacer nuevos y viejos relatos, descomponiendo y buscando otras posibilidades ópticas.

2.2 La tragedia griega entre mito, rito y política

La tragedia griega del siglo V nace como reescritura del mito, la “rescritura de una rescritura”, ya que el mito en sí constituye, a menudo, una recopilación de varios relatos. A través de la famosa tríada, Esquilo, Sófocles y Eurípides, se lleva a cabo una verdadera codificación y la tradición mítica se convierte en el canon trágico.

En un ensayo recopilatorio, Simon Goldhill destaca varias interpretaciones de la tragedia griega: filológica, psicoanalítica, ritualista, antropológica, teatral, musical, histórico-política (Goldhill, 2001: 324-347)²⁴. Puesto que en el espacio de esta tesis nos sería imposible analizar todas estas interpretaciones, me centraré fundamentalmente en las interpretaciones ritualista, antropológica y política, que son aquellas que han tenido una influencia fundamental en el teatro contemporáneo.

²³ Véase, también, el ensayo de García Gual sobre la relectura y la presencia “subversiva” de mito griegos en la literatura contemporánea (2008: 31-44). García Gual subraya que “los mitos se prestan a variadas relecturas y una exégesis de diversos reflejos” (2008: 42). Para un análisis general sobre la reescritura de mitos pertenecientes a varias culturas (y no sólo a la griega), léase Herrero Cecilia y Morales Peco (2008).

²⁴ En el libro *Reading Greek Tragedy*, Goldhill (1986) señala la importancia del punto de vista en la interpretación de la tragedia; cada lector “lee” a partir de una específica situación histórico-cultural y política. Goldhill hace una interpretación en cierto sentido posestructuralista de la tragedia griega abriendose a la pluralidad de las posibles lecturas.

Según la etimología griega más extendida, el término “tragedia” significa “canto del macho cabrío” y se refiere al sacrificio a Dioniso de un animal sagrado, durante el festival conocido como las Grandes Dionisias. A lo largo del siglo XX existe una amplia tradición crítica que considera el aspecto ritual del teatro en relación tanto al concepto de fiesta como de sacrificio²⁵. Se trata de un núcleo conceptual ya explorado por el filosofo Nietzsche, quien considera la tragedia como el desarrollo de una componente apolínea y dionisíaca y trata del aspecto ritual de ella (2012)²⁶. En esta misma corriente, podemos incluir a René Girard (1983), quien hace coincidir rito, sacrificio y tragedia en un único núcleo conceptual²⁷. Según Girard, la tragedia griega constituye la dramatización de la violencia ritual dentro de la *polis*. En general, con respecto al desarrollo del vínculo teatro y ritual cabe recordar, también, la visión del antropólogo Victor Turner (1982), según el cual el teatro constituye la puesta en escena de la “liminalidad”²⁸, entendida como estado de apertura y ambigüedad típica de los rituales de paso en los que se vive en una especie de limbo entre un estado y otro. Turner considera el teatro como un espacio de experimentación de la ritualidad y liminalidad. Ahora bien, aunque Turner no elabore una teoría específica sobre la tragedia, sus ideas constituyeron un contributo fundamental

²⁵ Para profundizar en este aspecto, véanse los estudios de los llamados “Ritualistas de Cambridge”, quienes consideran la tragedia como un ritual de sacrificio. Para una visión general y recopilatoria de esta tendencia, véase Segal (1998).

²⁶ En el ensayo de 1886, *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y Pessimismo*, Nietzsche reflexiona sobre el significado de la tragedia griega a partir del valor “ritual” de la música y del coro durante las fiestas para Dioniso. Véase también Nietzsche (1999) sobre la importancia del estudio de la filología clásica en el presente.

²⁷ Retomando la teoría de Nietzsche, Girard afirma que en este género conviven lo dionisíaco y lo apolíneo (Girard, 1983: 304).

²⁸ Ya en su libro del 1969 *El proceso ritual*, Turner elabora el concepto “liminalidad”, a partir de las teorías de Arnold Van Gennep. En el ensayo del 1982, Turner se dedica a estudiar la relación entre teatro y ritual y, también, la presencia de la liminalidad en la escena contemporánea. Explicando este concepto de “limen”, Turner sugiere que: “the ritual subjects pass through a period and area of ambiguity, a sort of social limbo which has few (though sometimes these are most crucial) of the attributes of either the preceding or subsequent profane social statuses or cultural states” (1982: 24). Además, Turner escribe: “But theatre, though it has abandoned its former ritual claims to be a means of communication with invisible powers and ultimate reality, and can still assert” (1982: 115).

para el desarrollo de la ritualidad teatral en la época contemporánea, tanto en la teoría crítica como en la práctica escénica²⁹.

Volviendo al tema específico de las reinterpretaciones de la tragedia griega, hay que recordar la visión de los antropólogos y filólogos franceses Jean- Pierre Vernant y Vidal Naquet, quienes analizan la tragedia como institución democrática, género estético y campo de exploración de un nuevo sentido del “sí mismo” (Vernant y Vidal Naquet, 2002). Vernant y Vidal Naquet explican:

Las tragedias no son mitos. [...] El universo trágico se sitúa entre dos mundos y es esta doble referencia al mito por una parte— concebido como perteneciente a un tiempo remoto, pero aún presente en las conciencias- y por otra a los nuevos valores- [...] lo que constituye una de sus originalidades (Vernant y Vidal Naquet, 2002: 11).

En un ensayo sobre las “razones del mito”, Vernant explica la diferencia entre mito y tragedia, diciendo que mientras el mito aporta una “respuesta”, la tragedia plantea problemas sin soluciones (Vernant, 1987: 180)³⁰. Además, Vernant subraya cómo el lenguaje trágico se basa en una tensión y ambigüedad de fondo ya que, por un lado, se trata de una “forma de arte” y, por otro lado, de una “institución social” dentro de la *pólis* donde se desarrollan los concursos trágicos (Vernant, 2002a: 27)³¹. En este sentido, en el género trágico se desarrolla un nuevo sentido del yo y de los otros.

Mirando hacia el teatro contemporáneo, la interpretación de Vernant y Vidal Naquet resulta muy apropiada para explicar la reutilización de lo trágico, pues en ella se funden contenidos de índole antropológica, psicoanalítica y política. No es casual, por tanto, que muchos directores contemporáneos

²⁹ Sobre la aplicación del nexo ritualidad/liminalidad en las prácticas artísticas “fronterizas” contemporáneas, léase Diéguez (2007: 37-40). Según Diéguez, lo liminal apunta a “la relación entre el fenómeno- ya sea ritual o artístico- y su entorno social” y, también, a una “zona compleja donde se cruzan la vida y el arte” (2007: 17).

³⁰ Véase todo el capítulo *Razones del mito* (1987: 170- 220).

³¹ Véase también el ensayo de Vernant (2002b: 77-86). Vernant escribe: “Como se puede afirmar el carácter histórico de las obras y del género trágico cuando se constata su permanencia a través de los siglos, su transhistoricidad?” (2002b: 77).

retomen estas teorías directamente, tales como, por ejemplo, Mapa Teatro y la Societas Raffaello Sanzio.

En un ensayo sobre la importancia de la tragedia griega en el teatro contemporáneo -en particular en el teatro alemán-, Fischer-Lichte subraya que reescribir una tragedia significa reflexionar sobre los orígenes del teatro y sobre esa relación entre mito y rito, teatro y política (2004: 360)³².

Asimismo, Hans-Thies Lehmann, el teórico del teatro posdramático, habla de una “continua referencia a la tragedia clásica” en el teatro contemporáneo y explica que esta última referencia “podría entenderse mejor en términos de correspondencia entre la tragedia antigua pre-dramática y la presente intuición posdramática” (Lehmann, 2011: 310)³³. La visión contemporánea del sujeto es muy parecida a la de la tragedia griega, porque se basa en la identidad como espacio de convivencia de pulsiones y pasiones opuestas. Asimismo, la crisis actual de los valores y de las instituciones hace que muchos artistas vuelvan al rito, en busca de una dimensión arcaica de los dramas sociales.

Todas estas interpretaciones explican por qué en la contemporaneidad lo trágico sigue vivo aunque exista una compleja e interminable metamorfosis.

La conexión entre tragedia, rito y teatro de los orígenes es fundamental para entender la difusión de este género entre directores posdramáticos.

Ahora bien, a lo largo de los siglos, la tragedia griega se ha convertido en una especie de mito en sí mismo. Como afirma la estudiosa Vasseur-

³² La estudiosa Fisher-Lichte subraya que en 1972 se publican, también, dos ensayos sobre el sacrificio ritual que tienen mucha influencia en el teatro contemporáneo. Se trata de *La violencia y lo sagrado* de René Girard y *Homo necans* de Walter Burkert (Fischer-Lichte, 2004: 329).

³³ Léase, también: “En este nivel el término “posdramático” se hace eco de la noción de lo “predramático” que empleé para la antigua tragedia griega e implica que las precondiciones históricas del modo dramático van desapareciendo de una manera fundamental” (Lehmann, 2011: 323). Además, en una entrevista, Lehmann habla de una cierta semejanza entre tragedia contemporánea y antigua a partir de la visión fragmentada del sujeto: “Quizás se pueda ver de otro modo: hubo un determinado tiempo de teatro dramático, que es el caso especial. Desde Shakespeare hasta el final del Siglo XIX, desarrollamos una cierta noción del ser humano en la tradición europea que es tema del drama. Antes y después, esta noción del individuo no existía en el mismo sentido. Hay ciertas similitudes entre la forma en la que hoy no creemos más en las categorías de identidad y ego y el sujeto humano como agente, sino que pensamos más en el sujeto en términos de subconsciente, estructuras de lenguaje que gobiernan nuestro pensamiento, como algo que cambia constantemente de ideas e identidad” (Lehmann, entrevista, 2012).

Lagangneux (2004), en un brillante ensayo sobre la re-escritura de la tragedia en el teatro contemporáneo:

La tragédie grecque est un de ces grands mythes de l’Occident contemporain que l’Europe a exportés dans le monde entier” (Vasseur-Legangneux, 2004: 9).

Cuando Mapa Teatro, Yael Farber o Castellucci retoman la *Orestiada*, no retoman solo la tragedia esquilea sino la tragedia como mito teatral en sí, el mito de los orígenes del teatro occidental.

2.3 Política y anti-política

En este apartado, trataré de sintetizar cómo la tragedia ha sido considerada un proyecto político y anti-político, al mismo tiempo. La conexión entre tragedia y política es un tema ampliamente tratado y que puede desarrollarse desde el punto de vista social, histórico y antropológico³⁴. Según la estudiosa Edith Hall, la tragedia griega nace en un momento de cambio político y el hecho de que a finales del siglo XX se retome la tragedia demuestra una vez más su actualidad en los momentos de transición:

Greek tragedy was itself born in a moment of political change [...]. The late twentieth century has re-awakened its political potential (Hall, 2004: 18)³⁵.

Hall remarca en ella la convivencia de lo político y lo privado afirmando:

³⁴ Un libro clave sobre la tragedia griega como arte político es el de Meier (1993). En el ámbito de la bibliografía en castellano sobre este tema, véase Miralles (1968). Escribe Miralles: “Por una parte el mito, al venir replanteado, versa sobre una actualidad, pero por otra, esta actualidad, al venir replanteada en un esquema mítico, adquiere una fuerza sacrificial, en sentido primitivo” (Miralles, 1968: 37). Véase, también, un interesante ensayo de Hartog (1996: 3-38), en el que se reflexiona sobre el complejo proceso de “politicizzazione” de la cultura griega.

³⁵ Con respecto a la recuperación de la tragedia, Hall subraya la importancia de cuatro núcleos: “social, political, theatrical and celebral” (2004: 9).

Once reason why Greek tragedy has proved so appealing is, quite simply, that its personal stories are political (Hall, 2004: 10)³⁶.

En la tragedia se escenifican historias privadas que tienen una resonancia en la política y viceversa.

La reflexión sobre el nexo trágico-político ha atraído y atrae todavía a estudiosos y artistas contemporáneos que reflexionan sobre el mundo actual en países que han vivido o viven conflictos o una compleja transición a la democracia. En este sentido, puede ser muy útil la lectura de un libro, significativamente titulado *Tragedy in transition*, donde se relaciona la transición política con la tragedia (Brown y Silverstone, 2007). Según la estudiosa Sarah Annes Brown, las *Euménides* de Esquilo constituyen una pieza ejemplar para entender esta compleja relación (Brown, 2007: 1)³⁷.

La tragedia une, a la vez, pulsiones políticas y anti-políticas (Gallego e Iriarte, 2009: 103-126). Por un lado, sabemos que la ciudad participa económicamente en los festivales y que en las tragedias triunfa la ideología de la *polis* de Atenas y, por el otro, la tragedia está dedicada a Dioniso y no existen evidentes correspondencias entre la política y el dios que suele asociarse al éxtasis y a la trasgresión (Gallego e Iriarte, 2009: 109-110). Podríamos decir, entonces, que lo dionisíaco se identifica con lo teatral, pero no con lo político. Sin embargo, hay que tener en cuenta una visión más amplia y conflictiva de la política. Como afirman Gallego e Iriarte: “cabe entender la transgresión política como una dimensión política per se y, en el límite, como la dimensión política primordial” (Gallego e Iriarte, 2009: 111). Es decir, la política tiene una dimensión conflictual en sí misma y la tragedia del siglo V se desarrolla en un espacio liminal entre lo político y la transgresión.

³⁶ En este sentido, la tragedia remarcaba la importancia del eslogan feminista “lo público es privado y lo privado es público”. Léase la introducción de Hall (2004: 1-47).

³⁷ Como podemos leer en la introducción, las *Euménides* constituyen “a particular bond between the workings of tragedy and the dynamic of transition” (Brown, 2007: 1). Léase toda la introducción de Brown (2007: 1-15).

La tragedia habilita así un pensamiento que es otro respecto de las representaciones cívicas (Gallego e Iriarte, 2009: 125)

Esto significa que lo trágico une político y anti-político. En la tragedia encuentra su lugar aquello que silencia la *polis*, las emociones más oscuras y subyacentes. Según la estudiosa clásica Nicole Loraux, la tragedia es “anti-política” porque incluye la representación de emociones ocultas y subversivas; esto no significa que sea a-política sino que es política según la fórmula del *anti* (Loraux, 1999)³⁸.

La tragédie, ai-je dit, est antipolitique. Que faut-il entendre par ce terme que j'ai forge, faute que la notion existante d'apolitique ou d'apolitisme convienne à mon propos, puisqu'elle suppose plus d'indifférence ou de neutralité que d'opposition effective au politique [...] Je dirai qu'est antipolitique tout comportement qui détourne, refuse ou met en danger, consciemment (Loraux, 1999: 45)³⁹.

En este sentido, la tragedia recoge, también, “*l'autre de la politique*”, aquella alteridad que la *polis* intenta cohibir en el nombre de la democracia. La interpretación de Loraux nos permite enfocar la fascinación por lo griego a partir de su conflictividad de fondo. Es esta conflictividad la que sigue generando posiciones distintas, relecturas y reescrituras inesperadas e inéditas.

3. LA ORESTÍADA

3.1 La *Orestíada* de Esquilo

El mito de los Atridas aparece en fuentes literarias pre-trágicas como los poemas homéricos (tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea* hay referencias a la casa de Atreo). Sin embargo, Esquilo es el primer dramaturgo que reescribe y

³⁸ En este libro, Loraux considera la tragedia como la puesta en escena de un luto.

³⁹ Véase el capítulo de Loraux, titulado *Le tragédie et l'antipolitique* (1999: 45- 66)

pone en escena la historia completa de Agamenón y sus hijos durante las fiestas Dionisias (458 a. C.). Como veremos, la *Orestiada* constituye un vasto y complejo campo de análisis en la representación de varios conflictos (familia/*polis*, femenino/masculino, padres/hijos, marido/mujer, *pathos/logos*, *eros/thanatos*, justicia y culpa), por lo que se trata de una trilogía muy fecunda en la tradición dramatúrgica⁴⁰. Ya sabemos que, en la antigüedad, este mito pervive tanto en la tradición trágica griega (*Electra* de Sófocles y Eurípides)⁴¹, como en la dramaturgia latina de Séneca, el cual reescribe *Agamenón*. La trilogía de Esquilo, la única que nos ha llegado completa, contiene tres piezas: *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*. Se trata de “una tragedia compuesta de varias tragedias con una conclusión sazonada con una luz de esperanza, que se presenta como una pieza capaz de ser símbolo universal” (De Paco, 2003: 59). La primera tragedia se basa en el mito de Agamenón, que vuelve a casa tras la guerra de Troya. En su ausencia, Clitemnestra lo ha traicionado, engañándolo con Egisto. Tras el regreso de Agamenón, esta lo mata por venganza, ya que él había sacrificado a su hija Ifigenia.

Si bien en la primera parte la protagonista es Clitemnestra, en la segunda y tercera parte, es Orestes el que desarrolla el papel principal (Di Benedetto, 2006: 19). La segunda pieza, *Coéforas*, está dedicada al tema de la venganza de los hijos en contra de su madre. Tras reconocerse y reunirse los hermanos (“*anagnórisis*”), Orestes y Electra deciden vengar a su padre. Los sueños de Clitemnestra preanuncian el terrible delito del hijo⁴² y, en efecto, Orestes acaba

⁴⁰ De tanta bibliografía crítica sobre la *Orestiada* de Esquilo, remito tan solo a Di Benedetto (2006 y 1978) y Goldhill (1992). En el ámbito de la bibliografía en castellano, véanse sobre *Agamenón* Rodríguez Adrados (2006) y sobre *Las Coéforas* y *Las Euménides* Rodríguez Adrados (2010a y 2010b). A lo largo de la tesis he utilizado la edición bilingüe griego-español del CSIC, en particular la edición de *Agamenón* de Rodríguez Adrados y Vilchez Díaz (2006) y la de *Coéforos* y *Euménides* editada por Calderón Dorda (2010).

⁴¹ La figura de Electra termina captando más atención que los otros personajes. Cabe señalar que en Esquilo Electra desarrolla una función más pasiva con respecto a Orestes, mientras la heroína juega un papel importante en las obras homónimas de Sófocles y Eurípides. Sobre la Electra de Sófocles véase la edición bilingüe de Errandonea (1991), mientras que sobre la de Eurípides, véase Guzmán Guerra (2000). Para una visión general del mito de Electra, léanse Brunel (1971) y Condello (2010).

⁴² Sobre los sueños de Clitemnestra en las *Coéforas* véase el interesante análisis de Devereux (1976: 181-214).

con ella y con su amante. A continuación las Erinias, hijas de la noche, piden justicia y persiguen al matricida.

En la última pieza, *Euménides*, la justicia “olímpica” de Zeus y Atenea, que defienden a Orestes, se contrapone a la justicia “dionisíaca” de las Erinias. Atenea consigue convencer al Areópago, el jurado de ciudadanos Atenienses, de la inocencia del hijo. Entonces, las Erinias dejan de atormentar al matricida convirtiéndose en Euménides⁴³. Con la creación del tribunal ateniense del Areópago, Esquilo celebra la victoria de las leyes como transformación de la sociedad de su época y el paso de una cultura arcaica a una democrática.

El final feliz es objeto de un amplio debate en el que confluyen varias lecturas históricas, políticas, antropológicas, filosóficas, feministas y psicoanalíticas. Por un lado, se desarrolla el tema del paso de una sociedad basada en instintos, venganzas, delitos de sangre a una sociedad moderna donde hay un tribunal que juzga y establece la democracia (Di Benedetto, 1978)⁴⁴. El estudiioso Thomson en su libro *Aeschylus and Athens* hace una lectura marxista que subraya una evolución político-social a lo largo de la *Orestíada* (Thomson, 1941). Por otro lado, en cambio, el matricidio es visto como un acto justo y criminal a la vez (Di Benedetto, 2006: 72). La democracia, recién nacida, lleva consigo la mancha de absolución del hijo culpable, ya que la obtención de la paz final deja impune el delito. Según Bachofen, la *Orestíada* constituye la prueba de que en la antigüedad existió el matriarcado y de que el asesinato de Clitemnestra representa el terrible comienzo del patriarcado (Bachofen, 1987).

⁴³ En esta última pieza, el coro ocupa una posición central (Di Benedetto, 2006: 31). Con respecto al tema del coro en la *Orestíada*, léase De Paco (2003: 42- 49). En cambio, sobre el tema del coro en las puestas en escena contemporáneas, léase Bierl (2005: 291-306). Bierl subraya que el coro juega un papel tanto político como ritual: “As a group they incarnate the tensions between the individual and the collective: they are to some degree a microcosm of the entire *polis* (even though the chorus does not usually represent the city but more often groups that the *polis* excludes such as slaves, women, etc.), and they have an authoritative voice which is based on the ritual and mythical macrotext of the community. The chorus embeds the play in its ritual and cultic dimension” (2005: 292).

⁴⁴ Cabe recordar que en la antigua Grecia el término “tragedia” no implica un final dramático y existen varias tragedias que terminan felizmente. Di Benedetto demuestra que existe una reconciliación de las tensiones en el final de la *Orestíada* y en la creación de una institución del estado (Di Benedetto, 2006: 101). Léase, también, el ensayo de la estudiosa Maite Clavo *Atenes i la unitat de l’Oresteia*, en el que se demuestra la unidad dramática y el desarrollo coherente del final de la trilogía a partir de un atento análisis filológico (Clavo, 2007: 177-196).

Como veremos en el apartado siguiente, esta lectura ha sido fuente de inspiración para el discurso feminista (Rich, 1976; Irigaray, 1985). En mi indagación, ha tenido mucha influencia el estudio de Vidal-Naquet (2002a: 137-162), que subraya que en el final de las *Eumenides* existe una ambigüedad no resuelta, basada en la fuerte oposición entre naturaleza salvaje y civilización⁴⁵. Más allá del hecho de que las Erinias se conviertan en Euménides, la absolución no deja totalmente impune al hijo. De acuerdo con esta línea de interpretación, la última pieza se desarrolla en una continua tensión de fondo⁴⁶.

3.2 La figura de Clitemnestra

The Oresteia enacts the ‘battle of the sexes’, using Athenian cultural and political codes to prescribe that women must lose the battle. [...] The notion of the female, like the notion of the Amazon, disrupts the male order. Clytemnestra is introduced as a figure of that disruption.

(Case, 1988: 13)

Un personaje clave de la *Orestiada* que ha captado mi atención desde el principio es Clitemnestra. Su figura encierra varias contradicciones: maternidad y matricidio⁴⁷, pulsión de vida y muerte, privado y político. Por estas razones,

⁴⁵ Observando la relación entre caza y sacrificio en la *Orestiada*, Vidal escribe: “De una forma sorprendente, se pasa del vocabulario de la caza al de la agricultura y la ganadería. Las cazadoras toman asiento [...] Pero lo salvaje sigue existiendo en el interior de la ciudad porque Atenea acepta sobre sí el “programa” de las Erinias ‘ni anarquía, ni despotismo’”(Vidal Naquet, 2002a: 160). En efecto la caza tiene un valor social y atestigua el paso de la naturaleza a la cultura (Vidal Naquet, 2002a: 139).

⁴⁶ Véase Vernant 2002a (24-43). Sobre la reconciliación final de la *Orestiada*, Vernant escribe: “Se ha materializado un equilibrio, pero se apoya sobre tensiones. El conflicto subsiste en segundo plano entre fuerzas contrarias. En este sentido, la ambigüedad trágica no está liquidada: la ambivalencia persiste” (Vernant, 2002a: 28). Según Vernant, Orestes es absuelto pero esto no significa que se convierta en una persona inocente. Di Benedetto critica este concepto de ambigüedad de lo trágico elaborado por Vernant y escribe: “l’ambiguità deve essere distinta dalla conflittualità, dall’opposizione binaria che è caratteristica del trágico” (Di Benedetto, 2006: 190).

⁴⁷ A este propósito, léase lo que afirma la estudiosa y dramaturga catalana Ragué Arias: “Es podría dir que un dels centres primordials per a l’anàlisi dels personatges femenins de la tragèdia seria la maternitat” (Ragué Arias, 1994: 21). Pensemos, por ejemplo, en Hécuba como el prototipo de la madre y, en cambio, en Clitemnestra o Medea, como figuras anti-maternales por anonomasia. En el ensayo *Lo que fue Troya*, Ragué escribe: “Clitemnestra es el personaje

trataré de analizar los rasgos y las contradicciones de este personaje madre y amante, traídora y traicionada, asesina y asesinada, víctima y verdugo⁴⁸. Como muchos otros personajes trágicos femeninos, ella es una mujer *excedente*, porque excede a cualquier papel y transgrede los roles femeninos tradicionales.

Clitemnestra es perversa porque llega a concentrar en sí misma *lo abyecto* por las acciones que cumple al matar al marido con sus propias manos. Existe una relación profunda entre lo abyecto, lo perverso y la madre. Como explica la psicoanalista Kristeva, la madre constituye un objeto de deseo prohibido ya que nuestra cultura se basa en la “interdicción del cuerpo materno” (Kristeva, 1988: 23)⁴⁹.

Si bien es cierto que a menudo las mujeres trágicas son transgresoras y perturbadoras⁵⁰, cabe reconocer que Clitemnestra lo es más que cualquier otra figura:

It is another tragedian's Clytemnestra, in Aeschylus' Agamemnon, who is arguably the most transgressive woman in extant tragedy. She has committed adultery, murders Agamemnon and Cassandra, and aspires to political power (Hall, 2001: 107).

Ella es una madre atípica y tiene que ser rechazada para que el orden vuelva a gobernar en la ciudad y se instale la cultura patriarcal⁵¹. Existe una amplia tradición de mujeres (escritoras, filósofas, dramaturgas) que recupera la figura

femenino de la tragedia griega con mayor complejidad. Su tragedia se centra en la relación madre-hijo y en el matricidio cometido por Orestes en nombre del nuevo orden de los dioses” (Ragué Arias, 1992: 146).

⁴⁸ Para una introducción general sobre esta figura desde la cultura clásica hasta la contemporánea, véase MacEwen (1990).

⁴⁹ Según Kristeva, la interdicción del cuerpo materno tiene que ver con la “defensa contra el auto-erotismo y el tabú del incesto” (Kristeva, 1988: 23). Kristeva afirma que “lo abyecto nos confronta, por un lado, y esta vez en nuestra propia arqueología personal, con nuestros intentos más antiguos de diferenciarnos de la entidad materna” (Kristeva, 1988: 22-23).

⁵⁰ En un estudio sociológico sobre Atenas, Hall escribe: “women in Athenian tragedy only become disruptive (that is, break one of the ‘unwritten laws’, acto n an inappropriate erotic urge, or flout male authority) in the physical absence of a legitimate husband or kurios.[...] But every single transgressive woman in tragedy is temporally or permanently husbandless” (Hall, 2001: 106).

⁵¹ Con respecto al tema del desorden en la ciudad, léase lo que afirma Vidal Naquet: “El Agamenón llega así a un vuelco total, a una inversión de los valores: la hembra ha matado a su macho, y el desorden se ha instalado en la ciudad, el sacrificio ha sido un antisacrificio, una caza pervertida” (Vidal Naquet, 2002a: 152).

de Clitemnestra haciendo hincapié en la complejidad de este personaje. Ya en 1936, Marguerite Yourcenar escribía un texto titulado *Clitemnestra o el crimen* desde una perspectiva feminista, en el que cuenta la historia de la reina en primera persona (Yourcenar, 2000: 107- 117)⁵².

Asimismo, en la obra maestra de Simone De Beauvoir del año 1949, *El segundo sexo*, Clitemnestra encarna la cultura matriarcal y las *Euménides* representan el paso a la sociedad patriarcal en la que la mujer se convierte en la “Otra” por antonomasia (De Beauvoir, 1981: 102-104)⁵³.

Como ya hemos adelantado, el feminismo de los años sesenta influye en la recuperación del mito griego (Hall, 2004: 9)⁵⁴ y Clitemnestra es objeto de una amplia “revisión”- como demuestran varios comentarios de Adrienne Rich (1976) y Luce Irigaray (1985). Rich la considera el símbolo del matriarcado y una peligrosa amenaza para el *Reino de los Padres* (Rich, 1976). Casi al mismo tiempo, Irigaray comenta este mito en contra de las teorías freudianas y revindica la anterioridad del matriarcado sobre el patriarcado. En el ensayo *El cuerpo a cuerpo con la madre*, Irigaray afirma que el matricidio es necesario:

El orden social, nuestra cultura, el mismo psicoanálisis, así lo quieren: la madre debe permanecer prohibida. El padre prohíbe el cuerpo a cuerpo con la madre (Irigaray, 1985: 11).

Según Irigaray la *Orestiada* constituye un caso ejemplar para reflexionar sobre la disparidad y la asimetría sexual.

La mitología no ha cambiado, todo esto sigue ocurriendo. [...] El asesinato de la madre se salda, pues, con la impunidad del hijo, el enterramiento de la locura de las mujeres- o el enterramiento de las mujeres en la locura-, el acceso a la imagen de la diosa virgen, obediente de la ley del padre (Irigaray, 1985: 9).

⁵² Además, en 1944, escribe *Electra o la caída de las máscaras*, en la que la hija admite abiertamente su complejo confesando el amor por su padre (Yourcenar, 1986: 9-83).

⁵³ Con respecto a *Las Euménides*, De Beauvoir escribe: “Al absolver a Oreste, el tribunal de los dioses proclama que él era hijo de Agamenón, antes de serlo de Clitemnestra. El viejo derecho maternal está muerto: lo ha matado la audaz rebelión del macho” (De Beauvoir, 1981: 103).

⁵⁴ Escribe Hall: “the most obvious reason for the recent remaissance of Greek Tragedy in performance has been the rise and continuing impact of the feminist movement” (Hall, 2004: 9).

Las teorías feministas de Irigaray y Rich han tenido una fuerte influencia en la dramaturgia de la misma época. Pensemos en una obra de 1978, de la dramaturga italiana Dacia Maraini *I sogni di Clitemnestra* en la que se cuenta el mito a partir de la perspectiva del feminismo de la segunda generación (Maraini, 2000: 621-670). Con esta reescritura, Maraini testimonia la fuerte penetración del pensamiento feminista en el teatro⁵⁵.

Ahora bien, para concluir este *excursus*, quisiera recordar un ensayo clave de Froma Zeitlin, quien analiza la construcción de una cultura “misógina” en la *Orestíada* (Zeitlin, 1996: 87-119). Ya en la *Odisea*, Clitemnestra encarna el estereotipo de la mujer mala en neta contraposición con Penélope (Zeitlin, 1996: 12). En la *Orestíada*, se realiza una ulterior jerarquización con respecto a los estereotipos; mediante Clitemnestra podemos notar cómo lo femenino se convierte en algo inferior con respecto a lo masculino:

The solution, therefore, places Olympian over chthonic on the divine level, Greek over barbarian on the cultural level, and male over female on the social level (Zeitlin, 1996: 87).

Zeitlin mira al matriarcado como mito en sí, relacionándolo con los ritos de iniciación a la vida adulta en los que el hijo se separa de la madre. En este caso, la separación coincide trágicamente con el delito del matricidio (Zeitlin, 1996: 99-100)⁵⁶.

Seguramente, las lecturas feministas han tenido una fuerte influencia en la reinterpretación de este personaje. A partir de estas consideraciones, podremos comprender por qué Castellucci afirma su complicidad con Clitemnestra o por qué, en la obra de Yael Farber, Orestes no mata a su madre.

⁵⁵Para profundizar en las conexiones entre teatro y filosofía feminista a partir de la *Clitemnestra* de Maraini, remito al ensayo de Palmeri y Pasquino (2009: 494-508). Sobre la influencia de la Clitemnestra de Maraini en la dramaturgia feminista catalana de María José Ragué Arias, véase Palmeri (2011: 281- 291).

⁵⁶Zeitlin concluye: “Here in the Oresteia, logos and mythos, most often posed in two different and even antithetical modes, become allies [...]This alliance is, in fact, a microcosmic reflection of the larger connection being constructed in this last play between male and female, new and old, secular and sacred, on which the trilogy relies for its conclusion” (1996: 109).

4. LAS REESCRITURAS DE LA *ORESTÍADA* A LO LARGO DEL SIGLO XX Y COMIENZOS DEL SIGLO XXI

4.1 A partir de los comienzos del siglo XX y hasta los Ochenta

La primera representación completa y famosa de la *Orestíada* en el siglo XX es la de 1911, del director expresionista Max Reinhardt, en Alemania⁵⁷. El mito de los Atridas sigue vivo y fértil durante todo el siglo XX como demuestra la cantidad exuberante de reescrituras realizadas.

Caracterizado por una mayor libertad, determinado por diversas corrientes estéticas y sazonado por el contexto en el que se ha desenvuelto, el teatro del siglo XX se enfrenta al mito para reinterpretarlo en su totalidad o en parte, para darle un nuevo enfoque y para hacer libre uso de sus arquetipos y significados; ya no se trata de versiones, adaptaciones o refundiciones más o menos fieles al texto clásico que, como se sabe, primaban en los siglos precedentes, sino que nos encontramos con reinterpretaciones libres y obras de inspiración en las que, en ocasiones, se hace incluso difícil encontrar la relación con la historia tradicional (De Paco, 2003: 10).

La historia de las representaciones del mito griego refleja los cambios de paradigma cultural a lo largo de la historia. Para ello es importante tener en cuenta los estudios de Macintosh et al. (2005), Bierl (2004) y De Paco (2003), que rescatan las reescrituras de la *Orestíada* más importantes del siglo XX. Mientras De Paco trata la reescritura en España y Bierl en el resto del panorama europeo, Macintosh examina varias representaciones de este mito desde una perspectiva internacional e intercultural⁵⁸.

⁵⁷ Cabe recordar que el siglo XX se abre con dos representaciones bien famosas de Electra; una de Benito Pérez Galdós en España en el 1901 y una de Hugo von Hoffmannsthal en Austria en el 1903.

⁵⁸ A partir de estas monografías, quisiera recordar las reescrituras más importantes del siglo XX, sin mencionar las reescrituras de Italia, España, Colombia y Sudáfrica puesto que de ellas me ocupo en los capítulos específicos. Quisiera remarcar que las informaciones recogidas en los apartados siguientes no son uniformes y no tienen como objetivo ofrecer un panorama exhaustivo de un tema tan amplio. También, como veremos ha sido muy útil consultar las páginas web de las compañías y la página web del Archivo APGRD (1996). Aunque, no ha sido posible visionar todas las representaciones de las que hablo, me ha parecido útil ofrecer unas

En primer lugar, podríamos decir que los años treinta son particularmente fértils para el mito que nos ocupa. En 1931, O' Neill pone en escena *Electra le sienta bien el luto* en Nueva York y construye sobre el mito antiguo un drama psicológico en el que se presenta la historia de una familia en la Inglaterra del XIX⁵⁹. Sin duda, la obra de O'Neill es la reescritura más importante de Electra en el siglo XX, junto con la *Electra* del dramaturgo francés Jean Giraudoux, de 1937, y la *Reunión de Familia*, del escritor inglés T. S. Eliot, de 1939.

Más tarde, en plena ebullición del existencialismo, Sartre (1982) retoma el mito de los Atridas para una amplia indagación sobre la justicia, la culpa y la libertad. En *Las moscas*, texto escrito en 1943, estos animales representan una moderna reencarnación de las erinias.

Muchos de estos autores del siglo XX funcionan como filtro de la tradición trágica. Como subraya De Paco:

Con todo ello guarda estrecha relación el hecho de que muchas de las piezas que recodifican el mito de los Atridas en el siglo XX estén condicionadas por la andadura de éste a través de los años, sobre todo por autores cuya obra ha tenido una gran difusión, tales como Giraudoux, Sartre u O'Neill, respondiendo a una evolución en la que la tradición, desde su origen hasta sus posteriores manifestaciones, se convierte en una especie de "filtro" a través del que, consciente o inconscientemente, se produce su transmisión (De Paco, 2003: 19-20).

A finales de los años cincuenta, en 1958, la bailarina y coreógrafa estadounidense Martha Graham pone en escena *Clytemnestra* en el Adelphi Theatre de Nueva York⁶⁰. Esta interpretación tuvo un inmenso éxito y la obra se repuso en numerosas ocasiones. Graham ya había retomado varios personajes trágicos femeninos a través de la danza contemporánea, mostrando así su interés

líneas generales sobre las reescrituras de la *Orestiada* en el siglo XX para aclarar el estado de la cuestión.

⁵⁹ O' Neill repetía que Electra es la figura femenina más interesante del teatro. Sobre esta obra, véase Condello (2010: 116-121).

⁶⁰ Sobre esta representación, léanse Freiheit (1990: 84-90) y Foley (2005: 313-316). Foley hace un análisis de la recepción teatral de la *Orestiada* en Estados Unidos a partir de la cuestión de género. En el marco de las representaciones feministas de este mito en Estados Unidos Foley recuerda otra obra feminista *The Clytemnestra Project*, dirigida por Garland Wright y representada en el Guthrie Theatre en Minneapolis en el 1992.

por el mundo griego. Según Foley,

her Clytemnestra invites the audience to experience the *Oresteia* through the mind of the heroine; finding herself dishonored in Hades, at the opening of the piece, she seeks to come to terms with herself and her past (Foley, 2005: 314).

De este modo, la segunda mitad del siglo comienza con una obra innovadora que sumerge a los Atridas en el mundo de la danza contemporánea y trabaja sobre las contradicciones del género subyacentes en el mito.

Ya es sabido que los años sesenta provocan un cambio radical de paradigma con respecto al siglo pasado. En plena efervescencia político-cultural, Richard Schechner crea una radical puesta en escena del mito griego⁶¹. En el Performing Garage de Nueva York, su obra *Dionysus in 69* llega a representar una revolución por medio de una dramaturgia corporal que une mito, rito y política (Hall, 2004: 1)⁶².

Con respecto a las reescrituras de la *Orestiada*, cabría preguntarse ¿qué es lo que cambia en los Sesenta? ¿cuáles son las novedades teatrales que surgen?

En su excelente estudio el crítico y filólogo Anton Bierl (2004) analiza las representaciones más importantes de la segunda mitad del siglo XX en Europa, con especial atención a Italia y Alemania, y establece que hay dos interpretaciones básicas de los Atridas después de los sesenta: 1) una interpretación “evolucionista” y positiva, que valora el progreso político-social representado en la trilogía y celebra la fundación de la democracia ateniense en las *Euménides*; 2) una interpretación “anti-afirmativa y negativa”, que pone en duda la armonía de la conclusión de la trilogía en las *Euménides* (Bierl, 2004).

⁶¹ Schechner fue director del Performance Group en Nueva York desde el 1967-1980. El Performance Group le dio la posibilidad de explorar sus teorías sobre performance y el “environmental theatre” a través de un uso casi ritual del espacio escénico.

⁶² Como escribe la estudiosa Edith Hall refiriéndose a esta *performance* y a sus efectos “sísmicos” en el mundo del teatro: “This reawakening was just one result of the seismic political and cultural shifts marking the end of the 1960s. Greek tragedy began to be performed on a quantitatively far greater scale, from more radical political perspectives, and in more adventurous performance styles than it had been before” (Hall, 2004: 1) Sobre esta obra léase, también, el interesante ensayo de Fusillo (2006: 82-94).

Este último modelo se relaciona con el cambio de paradigma después de los sesenta, cuando se van deconstruyendo las esperanzas de que algo pueda cambiar.

Con respecto al primer modelo, Bierl considera ejemplar la escena italiana de los Sesenta y remarca la búsqueda de una lectura más popular o democrática de los clásicos. Aunque trataremos este tema en el capítulo IV sobre Castellucci, es fundamental la traducción de la *Orestiada* que Pier Paolo Pasolini lleva a cabo para el Teatro Griego de Siracusa, en concreto para los directores Vittorio Gassman y Luciano Lucignani en el año 1960. Ya en la *Nota del traduttore*, Pasolini confiesa su afinidad por este mito y declara su tesis fundamental: “il significato delle tragedie di Oreste è solo esclusivamente politico” (Pasolini, 1996: 176). Pasolini testimonia una interpretación “positiva y democrática” de la tragedia griega, como si la *Orestiada* representara la posibilidad misma de la democracia⁶³.

En este intento de resumir las representaciones más importantes, es fundamental incluir la *Orestiada* de Luca Ronconi de 1972 en Belgrado como “interpretación anti-afirmativa y pesimista”, según la interpretación de Bierl (2004). En ella, se hace hincapié en la fragmentación del mito y en el hecho de que la democracia de las *Euménides* resulta irreal e ilusoria.

En 1980, Peter Stein pone en escena *Die Orestie*, en la que se desarrolla una sutil reflexión sobre el mito griego y la política en la Alemania contemporánea⁶⁴. Stein se muestra fiel al texto esquileo, aunque, como es sabido, su enfoque se dirige sobre todo a los aspectos sociales y políticos del texto. En esta representación, se evidencia cierto pesimismo con respecto a la democracia. Las Erínias son representadas como unos monstruos vestidos de sapo. En la última pieza, se realiza una votación mecánica y sin fin del tribunal delante de la diosa Atenea. Quizás, esta votación infinita expresa la desconfianza de Stein con respecto al medio más utilizado en las democracias occidentales.

⁶³ Además, sus películas dedicadas a la tragedia griega contribuyen tanto al relanzamiento creativo de la cultura clásica como a una especie de “democratización” de la misma.

⁶⁴ Para un interesante análisis de esta obra, véase Bierl (2004: 50-55).

Recordemos, también, que en 1981 Peter Hall pone en escena en Londres una de las versiones más sugerentes de la *Orestiada* en lengua inglés, donde actúan sólo hombres usando máscaras como en la antigua tragedia griega. No se trata de representar con autenticidad a los personajes trágicos sino de jugar con varios contrastes, sobre todo con respecto al tema de la diferencia sexual, para desenmascarar las dinámicas de género en la sociedad ateniense y, a través de ella, en la contemporánea.

Fuera de Europa, en los ochenta, un caso muy interesante es la *Clytemnestra* de Tadashi Suzuki del 1983 (Suzuki, 1986: 121-156)⁶⁵. Los estilos No y Kabuki se mezclan en una representación anti-psicológica que propone una nueva recuperación del personaje de Clitemnestra dentro de la cultura japonesa. El “método Suzuki”, basado en el cuerpo y el movimiento de los pies, prevé una representación física y material de las emociones que supere cualquier retrato psicológico (Suzuki, 1986: 121). Con sus varias reescrituras del mito griego, Suzuki demuestra la búsqueda de un teatro ritual entre tradición oriental y occidental (Mc Donald, 1999: 154)⁶⁶.

⁶⁵ Véase la página web de la compañía SCOT (2009). Suzuki es el fundador y director de la Suzuki Company of Toga (SCOT) y es un director conocido por otras reescrituras de mitos griegos como *Las troyanas*, *Dyoniso*, *Edipo rey*. Con respecto a la Clitemnestra de Suzuki, léanse varios estudios (Vasseur-Legangneux, 2004: 217-223; Mc Donald, 1999: 145-167; 1992: 45-58 y 1990: 65-83).

⁶⁶ Suzuki retoma el mito de los Atridas varias veces. En 1983, pone en escena *Tragedy- The fall of the House of Atreus* Tokyo; en 1995, *Electra* (by Hoffmannsthal) codirigida con el Satoshi Miyagi Toga y en 2007-2008 *Electra*. En 2009, llega al Festival de teatro de Nápoles *Waiting for Orestes: Electra*, obra basada en la obra homónima de Eurípides, en las *Euménides* de Esquilo y en la versión de Hugo von Hofmannsthal. En esta última obra, domina una atmósfera onírica, Suzuki lleva a los espectadores a un psiquiátrico donde Electra vive animada por un fuerte deseo de venganza.

4.2 A partir de los Noventa

Entre 1990 y 1992, Ariane Mnouchkine, directora del Théâtre du Soleil, escenifica el mito de los Atridas⁶⁷. Clitemnestra se convierte en un personaje positivo visto a partir de la óptica feminista (De La Combe, 2004: 288). El ciclo empieza con *Ifigenia en Aúlide* de Eurípides y sigue con *La Orestiada* de Esquilo (*Agamenón* en 1990, *Las Coéforas* en 1991 y *Las Euménides* en 1992)⁶⁸. La directora trata de poner en relieve el tema del sacrificio de Ifigenia para motivar el homicidio de Agamenón y justificar a Clitemnestra. En su puesta en escena, se mezclan distintas tradiciones teatrales: el Noh y Kabuki japoneses con el Kathakali indio. Los ritmos, las coreografías y los vestuarios exóticos hacen de esta puesta en escena una de las más espectaculares de la segunda mitad del siglo XX. Esta representación muestra el desarrollo de la tendencia intercultural: Mnouchkine pretende construir un puente entre tradiciones teatrales y, asimismo, presentar el mito griego como una “alteridad” irreducible. El objetivo es fascinar al público y llevarlo a una dimensión casi “exótica”. En La Cartoucherie de Vincennes, se escenifica una lectura política y feminista del mito.

En el 1994, Peter Stein propone su segunda *Orestiada* en el teatro del ejército de Moscú en lengua rusa y con actores rusos⁶⁹. Se trata de utilizar un espacio que representa lo viejo para escenificar los cambios políticos de la nueva democracia. Lo nuevo es representado por el gobierno de Yeltsin, el primer presidente de la Federación de Rusia elegido democráticamente. Sin embargo, ahora Stein muestra una visión más opaca de la trilogía de Esquilo. El contexto ruso incita a una reflexión sobre las contradicciones de una democracia *in fieri*. Las Erinias, que en la primera puesta en escena eran monstruos, ahora

⁶⁷ La relación del Théâtre du Soleil con la tragedia griega es objeto de varios estudios (Bierl, 2004: 79-115; De la Combe, 2004: 273-289 y Féral, 1998: 199-223);

⁶⁸ La traducción de *Ifigenia* es de Jean Bollack y la de las *Euménides* de H. Cixous, poetisa e intelectual feminista que ha colaborado varias veces con el Théâtre du Soleil. Las otras dos traducciones son de la directora.

⁶⁹ Véase el interesante análisis de esta obra en Bierl (2004: 69-78).

son mujeres viejas y pobres en claro contraste con el vestuario más sumptuoso de Apolo y Atenea (probablemente, las Erinias representan la vieja Rusia comunista). Como afirma Bierl, esta reinterpretación recoge una visión más oscura de la democracia (Bierl, 2006: 78). En cierto sentido, el director muestra la difícil y casi imposible transición democrática en la Rusia contemporánea.

En Taiwán, en el 1995, Richard Schechner es el director de una *Orestiada*, representada y realizada con la compañía de ópera china *The contemporary Legend Theatre* (Schechner, 1995). Se trata de una producción que retoma la ópera clásica, “Beijing Opera”, e incluye distintos estilos de canto y vestuario. Parte de la acción ocurre entre los espectadores con el objetivo de romper la cuarta pared e involucrar al público. Atenea es representada como una presentadora de una televisión comercial en fuerte contraste con los personajes sumptuosos de la ópera. En ciertas escenas, el teatro se convierte en una especie de *talk show*⁷⁰. Efectivamente, en la sociedad actual el Aerópago es remplazado por la televisión como espacio de debate y manipulación de la justicia y la democracia. Se trata de una clara identificación de los ciudadanos del teatro griego con los “espectadores” de la sociedad contemporánea.

4.3 Finales del XX y comienzos del XXI (hasta el 2004)⁷¹

De las múltiples representaciones de *la Orestiada* en este período, una de las más importantes es la de 1998, de Silviu Purcarete, en el National Theatre de Craiova. El famoso director rumano crea una obra posdramática en la que condensa el texto esquileo y trabaja el tema político, fundiendo el mito con el

⁷⁰Il *Contemporary Legend Theatre* ha adaptado también textos de Shakespeare y Beckett. Sobre esta representación léase Wendolin Ríos Valerio (2012: 167-184).

⁷¹ Las informaciones recogidas en estas páginas provienen de Macintosh, 2005 y Bierl 2004 y, también, de las páginas web de las compañías. Véase, también, Wrigley (2005: 359- 435) y la página web del Archivo APGRD (1996). Para más información sobre las *Orestiadas* de los directores Bosse/Szeiler, Mitchell, Lavaudant, Purcarete y Pucher léase Bierl (2004: 167-183). Bierl cita, también, otras representaciones de la *Orestiada* (la del director Volker Lösch del 2003 en Dresda; la de Nicolas Stemann del 2003 en Hannover, la de Andreas Kriegenburg del 2002 en Múnich, la de Elio De Capitani del 1999/2000 en Milán).

trasfondo de la democracia en Europa⁷². Según el director, se trata de representar “the logic of tribal blood revenge” (Purcarete, 1998, citado en Rosenthal, 1998).

Entre 1999 y 2000, se estrena en Viena la obra *MassakerMykene* del grupo “theatercombinat”, bajo la dirección de Claudia Bosse y Josef Szeiler y en pleno estilo posdramático⁷³. El texto de la *Orestíada* se combina con el *Fatzer Fragment* de Brecht. La *performance* se desarrolla en el espacio inhóspito y frío de un antiguo matadero de Viena, en el que no existe diferencia entre personajes y actores, de manera que todo remite a una ritualidad de lo trágico a través del coro. Se trata de un trabajo sobre el nexo entre violencia, sacrificio y política, con el que se trasciende la realidad concreta.

En Londres, la directora inglesa Katie Mitchell pone en escena la *Orestíada* en 1999 y utiliza la famosa traducción poética de Ted Hughes. En este trabajo, Mitchell combina el mito griego con la historia de Kosovo y la antigua Yugoslavia (Agamenón es una especie de reinterpretación de Milosevic). Asimismo, se retoma el tema de las contradicciones de las democracias contemporáneas y la infracción de los derechos humanos contra niños y mujeres⁷⁴.

De Francia, cabe rescatar la compleja puesta en escena del 1999 del famoso director George Lavaudant en el teatro Odéon de París, con la traducción de Daniel Loayza. Este trabajo, de más de cuatro horas, se basa en una narración en la que el coro tiene poco importancia. *Las Euménides* terminan con una alusión irónica al turismo global y a las falsas democracias contemporáneas⁷⁵.

Fuera de Europa, llama la atención la reescritura *Mythos* de la directora Rina Yerushalmi, obra representada en Israel en el año 2002⁷⁶. Yerushalmi,

⁷² Esta obra constituye una revisión de la *Orestíada* que Purcarete había puesto en escena en Francia en 1996 (Wrigley, 2005: 415). Léase, también, el artículo en línea de Rosenthal (1998).

⁷³ El objetivo de esta obra es “des and re-place all actors with all texts” y escenificar “a present situation” (Theater combinat, [s.d.]).

⁷⁴ Véase Bierl (2004: 172-173) y, también, un interesante artículo del filólogo Taplin (2001), que ha colaborado en la dramaturgia de esta obra.

⁷⁵ Léanse Lazaridès (2002) y Bierl (2004: 173).

⁷⁶ Para más información, véase la página web Itim Theatre Ensemble [s.d.]. Con respecto a esta versión, Hall subraya su inspiración política y escribe: “The deaths caused by a suicide

directora de la compañía Itim Theatre Ensemble, combina la *Orestíada* de Esquilo con *Electra* y *Las troyanas* de Eurípides. Los temas principales son la guerra, la venganza y la ley del talión. A través de la familia de los Atridas, se pueden reconstruir las referencias a la guerra de Israel y Palestina. Podemos notar cómo la *Orestíada* es un mito muy reescrito en países que viven conflictos políticos muy duros.

Otro interesante experimento es la *Oresteia Light* del director Stefan Pucher de 2004, en Zurigo. Se trata de un trabajo multimedia que recicla imágenes televisivas y de los programas conocidos como *soap-opera*. En esta obra, Apolo y Atenea convencen a las Erinias a través de discursos económicos. La obra desarrolla una visión cínica e irónica y expresa el desencanto por las democracias capitalistas⁷⁷.

En general, podríamos decir que la mayoría de las reescrituras contemporáneas de la *Orestíada* elaboran una reflexión sobre rito, política y transición; ya sea que se refieran directamente a contextos históricos específicos (las obras de Mitchell y Yerushalmi) o bien que trasciendan la realidad concreta y trabajen, de forma general, sobre la crueldad de la sociedad contemporánea (las obras del Theatrecombinat o de Ladauvant).

Edith Hall subraya la relación entre reinterpretación de las tragedias griegas y las guerras del siglo XX en las que la sociedad ha experimentado la sensación de ser “superviviente” delante del horror.

The term ‘survivor’ is one of the hallmarks of our age. [...] The incestuous Oedipus, the infanticidal Heracles, Medea, and Agave, the mother-murdering Orestes, the bereaved women of Troy- they all survive their terrible experiences and stagger from the stage leaving the audience wondering how they can possibly cope with their psychological burdens. It is perhaps in this respect more than any other that Greek tragedy has chimed with the obsessions of an age which has itself only just survived the man-made horrors of the twentieth century (Hall, 2004: 45).

bomber in Tel Aviv in early 2003 lent dark immediacy to a production in the same city of Rina Yerushalmi’s *Mythos*, an adaptation of the *Oresteia*, in which the conflicted Orestes was played by an Arab-Israeli actor” (Hall, 2004: 20).

⁷⁷ Léase Bierl (2004: 181-183).

El mundo teatral aborda la *Orestíada* para plantear una reflexión sobre la política en una concepción muy amplia del término, que implica la relación de un sujeto con la sociedad en la que vive y con el imaginario que le rodea. Si la tragedia hablara solo de una transición política, sería simplemente la crónica de un hecho histórico. En cambio, la presencia de una fuerte dimensión ritual testimonia la pervivencia del mito en el teatro contemporáneo. Una presencia que es contradictoria y conflictiva y que se alimenta de esperanzas y decepciones en la compleja transición del siglo XX al XXI. Por esta razón, podríamos decir que las reescrituras contemporáneas de este mito testimonian una compleja indagación, en la que la frontera nos-otros y los griegos es, a la vez, desplazada, destruida y reconstruida.

CAPÍTULO II: SOBRE INTERTEXTUALIDAD Y REESCRITURA EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

Il disvelamento del lavoro intertestuale soggiacente ad ogni spettacolo consente di mettere meglio a fuoco il testo spettacolare nella sua natura di miscuglio di vecchio e di nuovo, di ‘già detto’ e ‘non ancora detto’. (De Marinis, 1992: 12)

La repetición engendraría por sí misma el goce. (...) En resumen, la palabra puede ser erótica bajo dos condiciones opuestas, ambas excesivas: si es repetida hasta el cansancio o, por el contrario, si es inesperada, suculenta por su novedad. (Barthes, 1974: 55)

En el teatro de la repetición se experimentan fuerzas puras, trazos dinámicos en el espíritu que actúan sin intermediarios [...] un lenguaje que habla antes que las palabras [...] espectros y fantasmas anteriores a los personajes. Todo el aparato de la repetición como “potencia terrible”. (Deleuze, 2002: 34-35)

INTRODUCCIÓN

En este capítulo quisiera proponer un análisis de la “intertextualidad” y la “reescritura” a partir de una perspectiva interdisciplinar en la que se entrecrucen teoría de la literatura y del teatro, semiótica, estética y filosofía contemporánea. Los objetivos son presentar una visión panorámica de cómo han cambiado estos conceptos y brindar nuevas claves de lectura para comprender como funciona la reescritura del mito griego en la escena contemporánea.

Si bien es verdad que siempre han existido reescrituras teatrales de los mitos griegos, en nuestra época *re-escribir* se ha convertido en una palabra clave. ¿Qué es lo que cambia en la reescritura del mito en las últimas décadas? Se trata de una “práctica” utilizada por autores y autoras, intelectuales, directores y filósofos, como demuestra la aparición de este término en títulos de

libros de ámbitos muy distintos. Podríamos decir que “reescritura” se convierte en un concepto clave de la contemporaneidad a partir de los sesenta bajo el influjo del cambio de paradigma provocado por los movimientos juveniles, estudiantiles, feministas y poscoloniales. Este cambio de paradigma tiene su máxima expresión en el mayo francés de 1968, momento en el que emergen nuevos sujetos políticos que pretenden “reescribir” la historia. Es imposible hablar de reescritura sin tener presente, por lo menos como telón de fondo, las coordenadas socio-culturales de estos años. Como veremos, el cambio epistémológico se desarrolla a través de varias tendencias: la estructuralista primero, luego, la postmoderna y postestructuralista y, también, la feminista, intercultural y postcolonial.

Este análisis no pretende ser exhaustivo; el debate al respecto sería inabordable en el espacio de un capítulo de la tesis. Lo que me interesa ahora es ofrecer unas herramientas útiles teniendo en cuenta que el *corpus* seleccionado será determinante y permitirá verificar la utilidad de las teorías elegidas.

Este capítulo se divide en tres partes; en la primera, *Intertextualidad y reescritura en las teorías literarias*, se describe el estado de la cuestión, a partir de las teorías de la literatura empezando por Julia Kristeva. Se trata de una parte descriptiva en la que analizaré los conceptos de intertextualidad, reescritura, transducción, parodia y canon. El objetivo es analizar el desarrollo histórico de este concepto y ofrecer una constelación de términos útiles para trabajar sobre este tema. En la segunda parte, *Llevar a la escena la reescritura*, trataré de identificar los rasgos más importantes de la intertextualidad en el teatro, a través de la semiótica del teatro y la teoría de la recepción. El semiólogo Marco De Marinis es el primero que aplica los estudios sobre la intertextualidad al ámbito del teatro haciendo hincapié en la figura del espectador. Si ya el lector desarrolla un papel fundamental en la intertextualidad, la función del espectador es indispensable para la reescritura contemporánea. Además, el hecho que la reescritura en el teatro deconstruya el mito de partida, vuelve más complejo y relevante el rol del espectador.

Para concluir, en la tercera parte, *Reescrituras, rizoma y sustracción*, quisiera plantear una reflexión sobre la reescritura en la contemporaneidad a la luz de las tesis de Deleuze y Guattari y a partir de la aplicación de estas teorías al teatro contemporáneo (Valentini, 2007; De Toro, A. 2004a y 2004b y De Toro, F. 2004). Me parece que la filosofía cartográfica propuesta por estos autores pueda aportar una rica contribución para la comprensión de las reescrituras actuales.

1. SOBRE INTERTEXTUALIDAD Y REESCRITURA EN LAS TEORÍAS DE LA LITERATURA

1.1 La intertextualidad según Julia Kristeva

El concepto de “intertextualidad” surge a partir de las teorías sobre el texto que se generan en el grupo parisino *Tel Quel*, del que forman parte intelectuales como Julia Kristeva, Roland Barthes, Michel Foucault o Jacques Derrida. Kristeva, pensadora francesa de origen búlgaro, elabora un nuevo concepto de texto como “práctica significante”, es decir, como dispositivo de producción de significado (o “productividad”) y no como mero producto acabado.

En su primer libro, *Semiótica*, desarrolla una teoría general de los signos a través de un análisis socio-lingüístico y psicoanalítico del lenguaje, en el que la semiótica adquiere el rol de disciplina transversal a todas las otras (Kristeva, 1978). Sus objetivos son mostrar la “ambivalencia” del lenguaje y analizar el trabajo continuo de asimilación y transformación implícito en la literatura. El término “intertextualidad” surge por analogía con los conceptos de *intersubjetividad* y *diálogo* de Bajtín⁷⁸, para referirse a las huellas de otras obras literarias que pueden observarse en cada texto y que revelan el “diálogo”

⁷⁸ Véase el ensayo de 1966 titulado *La palabra, el diálogo y la novela* (Kristeva, 1978: 187-225). Kristeva se basa en dos ensayos de Bajtín: *La obra de François Rabelais*, sobre el carnaval como puesta en escena de la alteridad, y, también, *Problemas de la poética de Dostoevski*, sobre la novela y sus rasgos dialógicos y polifónicos (Bajtín, 1963 y 1965, citado en Kristeva, 1978: 187). Sobre la idea de diálogo léase Kristeva (1978: 192-195).

implícito en el sistema literario. Kristeva escribe:

[..]la palabra literaria no es un punto (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual (Kristeva, 1978: 188).

Según Bajtin el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro e impregnado de alteridad; asimismo, la palabra también es dialógica y nace por el roce con lo “ajeno”. Retomando estas teorías, Kristeva arguye que:

Todo texto se construye como un mosaico de citas; todo texto es absorción y transformación de otros. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble (Kristeva 1978: 190).

Claramente, esta visión de la intertextualidad no tiene nada que ver con los conceptos de “fuente” e “influencias” de la crítica literaria tradicional. En ella se cuestiona la linealidad del texto y del significante, y se defiende la necesidad de leer el texto a través de perspectivas pluridireccionales. Por estos motivos, es fundamental abandonar la lógica lineal por una “correlacional”. El concepto de intertextualidad remite, pues, a un tipo de escritura en el que existen niveles distintos de significación dentro de una red de conexiones infinitas. Aunque Kristeva se apoye en el estructuralismo, estas tesis apuntan hacia un “post-estructuralismo avant la lettre” porque se basan en la ambigüedad de los textos literarios (Moi, 1986: 5).

La reflexión sobre la intertextualidad continúa en su tesis doctoral, *La révolution du langage poétique*⁷⁹, donde analiza el lenguaje poético de finales del siglo XIX a partir de una perspectiva social y psicolingüística más amplia que la de *Semiótica*. Kristeva llega a considerar intertextual la relación entre el nivel “semiótico” y el “simbólico” del discurso, es decir, entre el nivel irracional

⁷⁹ El lenguaje no es considerado un sistema formal (“objeto-lengua”), sino más bien, en una perspectiva lacaniana, como sistema en el que interactúan fuerzas opuestas. Kristeva analiza la relación “implícita” de un discurso con otro, en la que el subtexto funciona implicitamente como una forma de “ya-dicho”. Se trata de tener en cuenta no sólo el contenido explícito, sino, también, el diálogo implícito entre lo dicho y lo no-dicho en la literatura.

y el racional.⁸⁰ El texto constituye una representación del despliegue de fuerzas opuestas.

S'il y a donc un “discours” qui n'est pas seulement un dépôt de pellicules linguistiques ou une archive de structures, ni le témoignage d'un corps retiré, mais qui au contraire est l'élément même d'une pratique impliquant l'ensemble des relations inconscientes, subjectives, sociales, dans une attitude d'attaque, d'appropriation, de destruction et de construction, bref de violence positive, c'est bien la “littérature”: nous disons, plus spécifiquement le texte, et cette notion ainsi esquissée (nous y reviendrons) nous place déjà loin du “discours”, mais aussi de l’ “art” (Kristeva, 1974: 14).

El *oxímoron* “violencia positiva” evidencia una particular concepción de la literatura, vista como territorio de continuos sabotajes y múltiples intercambios. Según Kristeva, el texto surge a partir de una “transgresión” positiva que implica ruptura y enriquecimiento. Como se afirma en *La révolution du langage poétique*, la intertextualidad es un acto de “transposición” de un sistema significante a otro, es decir, “le passage d'un système de signes à un autre” (Kristeva, 1974: 59). Este término expresa el deseo de alejarse de la crítica literaria tradicional y abandonar la perspectiva semiótica estricta en favor de una sociosemiótica o psicosemiótica.

Le terme d'*intertextualité* désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de “critique des sources” d'un texte, nous lui préférions celui de *transposition* [...] (Kristeva, 1974: 59-60).

Cabe señalar que el planteamiento de la intertextualidad en las obras kristevianas presenta ciertos límites, pues a pesar del intento de ir más allá de una interpretación estrictamente semiológica, no siempre se consigue abrir nuevos caminos y salir de la visión estructuralista. Sin embargo, Kristeva cuenta con el mérito de haber acuñado uno de los términos más importantes la teoría contemporánea, cuya fertilidad es indudable. Como se afirma en un estudio

⁸⁰ En el lenguaje interactúan una fuerza irracional, ligada a las pulsiones, a lo femenino y a lo materno; y una racional, ligada a lo paterno y que trata de reprimir la primera.

recopilatorio, la intertextualidad se ha distinguido desde un primer momento por su “*flexibility as a concept*” (Graham, 2000: 4). Precisamente, esta “flexibilidad” del concepto es la que ha abierto y sigue abriendo múltiples horizontes de significación⁸¹.

1.2 A partir de la visión estructuralista. Hipertextualidad, reescritura e interdiscursividad

Desde los años setenta hasta hora se ha producido una amplia bibliografía acerca de la intertextualidad. En el ensayo *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, el narratólogo francés Gérard Genette (1989) considera la literatura como un “palimpsesto”, un manuscrito que conserva y esconde las huellas de autores pasados. Con el término “transtextualidad” Genette indica todas las relaciones posibles de un texto con otro y distingue cinco tipologías: 1) intertextualidad, relación de co-presencia entre dos o más textos (por ejemplo, cita, alusión, plagio); 2) paratextualidad (relación que el texto en sí mantiene con su “paratexto”: títulos, subtítulos, notas, epígrafes...); 3) metatextualidad (relación de “comentario”, crítica); 4) architextualidad (relación del texto con el conjunto de categorías generales a las que pertenece, como tipos de discurso, modos de enunciación o géneros literarios); 5) hipertextualidad (relación con un texto anterior) (Genette, 1982: 1-16).

Dentro de este marco, la reescritura es un ejemplo de relación hipertextual: al texto anterior se le llamaría “hipotexto”, al posterior “hipertexto”. Con respecto al término “hipertextualidad”, Genette escribe:

⁸¹ De toda la copiosa bibliografía sobre este tema remito tan sólo a unos ensayos recopilatorios Rabau (2002) Allen (2000) y Piégay-Gros (1996).

Entiendo por ello toda relación que un texto B (que llamaré hipertexto) a uno anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se inserta en una manera que no es la del comentario (Genette, 1989: 14)⁸².

A partir de estas reflexiones, tendremos en cuenta la relación “hipertextual”, entendida como trabajo en “segundo grado” sobre un texto ya existente. Sin embargo, cabe señalar que Genette aborda una lectura “dualista” de la literatura y de las relaciones entre texto antiguo y nuevo. En este sentido el riesgo es no considerar los aspectos centrípetos y centrífugos de la re-escritura como espacio plural y abierto, en el que hay diferentes niveles semióticos que juegan entre repetición y diferencia. Así las cosas, analizaremos varios discursos sobre la reescritura para demostrar cómo ha cambiado este concepto en el teatro contemporáneo.

Dentro de este *excursus* sobre las “variaciones estructuralistas” de la reescritura, es relevante la posición de Cesare Segre, importante semiólogo italiano. En *Teatro e romanzo*, el hipotexto es considerado no sólo un texto clásico sino, también, un “discurso” que propone una representación cultural y antropológica (Segre, 1984). Se trata de utilizar el término “interdiscursività” ya que no solo hay textos escritos y, en el contexto más amplio de la semiología, la textualidad coexiste con toda la trama de la cultura (Segre, 1984). Según Segre, hay que distinguir entre la intertextualidad, que se refiere a las relaciones entre dos textos literarios, y la interdiscursividad, que se refiere a las relaciones entre dos discursos culturales. Por todo ello, la reescritura es “interdiscursiva” y, al operar con diversos discursos, recupera la memoria simbólica y cultural.

Nella cultura i testi letterari sono presenti in varie forme: a) come testi ufficiali, testi della cultura: si tratta dei testi in cui una data cultura si riconosce, e che continua a interrogare; b) scomposti in materiali antropologici tematizzati, e perciò sullo stesso piano del materiale folclorico; in “schemi di rappresentabilità” o paradigmi conoscitivi, analoghi a quelli messi a

⁸² Además, según Genette la relación hipertextual puede configurarse como “parodia” (transformación mínima y lúdica), “travestimiento” (transformación satírico o degradante) o “pastiche” (basado en la imitación del texto anterior) (Genette, 1989: 37-44).

punto attraverso l'esperienza della specie; c) scomposti in parole e sintagmi, sullo stesso piano di tutti gli enunciati (discorsi) registrati (Segre, 1984: 106).

En conclusión, aunque Segre se base en las teorías estructuralistas, consigue llevar el concepto de reescritura a un ámbito menos estricto, tomando en cuenta una perspectiva más cercana a la semiótica cultural⁸³.

1.3 La visión postmoderna de la intertextualidad. Perlaboración, parodia y transducción

En las teorías de corte postmoderno, la reescritura adquiere un papel de gran relieve. Al abandonarse las visiones estructuralistas y formalistas, se plantean otras lecturas que hacen hincapié en los conceptos de “perlaboración”, “parodia” y “transducción”.

En un ensayo titulado *Reescribir la modernidad* (Lyotard, 1986), el teórico de la postmodernidad, Lyotard ofrece una interesante reflexión sobre el concepto de reescritura como “elaboración”, “trabajo a través” (quizás se entienda mejor el sentido de “elaboración” en su traducción al inglés, “*working through*”). Lyotard confiesa su preferencia por el término “reescritura” sobre el término “postmodernidad” y sugiere que tendríamos que preferir la “conmutación léxica de post- a re” y la fórmula “reescribir la modernidad” respecto al concepto mismo de postmodernidad, ya que “reescribir” tiene la “connotación de recordar” (Lyotard, 1986: 26).

Citando el concepto freudiano de “elaboración”, Lyotard afirma que reescribir “no significa ya en algún modo una vuelta al origen mismo, sino un “abrirse camino, una elaboración” (Lyotard, 1986: 25)⁸⁴. En su última obra, *La*

⁸³ Esta visión tiene mucho que ver con las tesis del semiólogo ruso Lotman (1999) sobre la cultura como cruce de textos y sistema complejo.

⁸⁴ Lyotard se refiere a la reflexión de Freud sobre la diferencia entre “repetición, rememoración y elaboración” (1986: 25). Se trata de subrayar el sentido más activo de reescribir como de elaborar algo ya vivido y revivirlo. En este caso, la repetición es otra manera activa de recordar.

Confesión de Agustín, Lyotard utiliza el término “perlaboración”⁸⁵ en su significado psicoanalítico: se trata de una “elaboración secundaria” como demuestra la etimología latina *perlabor*, “penetrar a través”, infiltrarse en algo (Lyotard, 2002). En el proceso de perlaboración, el hilo conductor es el sentimiento, ya que la memoria se basa en mecanismos irracionales y emotivos. Por lo tanto, en ella no existe una jerarquía y todos los elementos adquieren la misma importancia⁸⁶.

Dentro de este marco postmoderno, otro concepto importante es lo de “parodia” formulado por la estudiosa Linda Hutcheon:

La parodia - a menudo llamada cita irónica, *pastiche*, apropiación, o simplemente intertextualidad- es considerada comúnmente un fenómeno que se halla en el centro del posmodernismo, tanto por los detractores como por los defensores de este último (Hutcheon, 1993: 187).⁸⁷

En el libro *Theory of parody*, Hutcheon lleva el concepto de intertextualidad más allá de la semiótica, a un territorio político-cultural (Hutcheon, 2000: 21-22)⁸⁸. Como demuestra la etimología del término (el prefijo “para” en griego significa “en contra de” y, también, “al lado de”), la parodia constituye literalmente una forma de “counter-song”, es decir, una especie de contrapunto musical (Hutcheon, 2000: 32)⁸⁹. En cierto sentido, la parodia se basa en una paradoja, ya que, por un lado, construye un vínculo con la tradición pero también se distancia de esta y mantiene una relación al mismo

⁸⁵ Aun a riesgo de resultar atrevida, creo que el término “perlaboración” alude a la fórmula “perlocución” de Austin, es decir, el acto lingüístico que toma en consideración los efectos del lenguaje sobre el interlocutor. Sería interesante investigar, también, las conexiones entre este concepto y el de “elaboración del mito” de Blumenberg (2003).

⁸⁶ A partir de este concepto de perlaboración, el crítico teatral Alfonso De Toro habla de “perlaboración palimpsesta” en el caso de las reescrituras en las que es posible observar la presencia del hipotexto (De Toro A., 2004b: 57).

⁸⁷ Hutcheon subraya que “esta repetición paródica del pasado del arte no es nostálgica; siempre es crítica. Tampoco es ahistorical o deshistorizante” (1993: 187).

⁸⁸ Para ello, Hutcheon remarca que parodia no es un sinónimo de intertextualidad (2000: 23).

⁸⁹ Además, se trata de una visión que muestra un fuerte vínculo con la teoría del dialogismo de Bajtín, que ya hemos tratado anteriormente.

tiempo “conservadora” y “revolucionaria” (Hutcheon, 2000: 76)⁹⁰. De este modo, Hutcheon defiende la función histórico-política y “problematizadora” de la parodia con respecto al contexto cultural (Hutcheon, 1993: 188)⁹¹.

Existe una cierta afinidad entre la posición de Hutcheon y la del crítico checo Dolezel. En *Heterocósmica*, ensayo sobre literatura y mundos ficcionales, Dolezel explica su visión “política” de la “re-escritura posmoderna” (Dolezel, 1999: 286-310)⁹².

Toda la reescritura posmoderna *rediseña*, *recoloca* y *reevalúa* el protomundo clásico. Indudablemente, esta *recreación* viene motivada por factores políticos, en el amplio sentido posmoderno de la “política” (Dolezel, 1999: 287).

Dolezel pone en relación el intertexto con la construcción de mundos ficcionales; re-escribir implica la reconstrucción creativa y, tal vez, radical de un imaginario. Por esta razón, para hablar de reescritura, Dolezel toma prestado el término “transducción” de las ciencias naturales, resaltando así el “paso” creativo de un código a otro. Según Dolezel, la reescritura no es una mera trasposición sino una “trasformación”:

I propose using the term ‘literary transduction’ which seems to express the desidered sense of “transmission with transformation” (Dolezel, 1986: 29).

Dolezel considera la “transducción” como una trasformación profunda que permite a la cultura mantener la tradición y renovarla al mismo tiempo. Este concepto pretende remarcar que el objeto es transmitido y transformado a la vez.

⁹⁰ Se trata de tomar en cuenta la relación ambigua de la parodia con la tradición, una relación que presupone tanto la ley como su transgresión (Hutcheon, 2000: 101).

⁹¹ En contra de esta posición, el crítico Jameson (1991) afirma que el objetivo del *pastiche* posmoderno no es la parodia crítica sino una reproducción apolítica de la Babel lingüística del mundo del capital.

⁹² Véase el epílogo *La transducción de los mundos ficcionales: las reescrituras posmodernas* (Dolezel: 1999: 279- 316).

1.4 Reescritura, canon y/o metatexto

Reflexionar sobre la intertextualidad implica aclarar el concepto de canon literario. ¿Cuál es la relación entre reescritura y canon?

Ya sabemos que el canon es la tradición establecida que llega a ejercer un poder y una autoridad no sólo desde una perspectiva literaria, sino en todo el ámbito de la cultura⁹³. Cuando utilizo el término “canon”, me refiero al *corpus* de clásicos, entendido no como algo transhistórico, eterno o ideal, sino como bagaje común de las obras más leídas, estudiadas, amadas u odiadas que constituyen y determinan nuestro imaginario occidental⁹⁴. El comparatista y egiptólogo alemán Jan Assmann (2011) conecta a través de un hilo rojo el concepto de canon con el de cultura e identidad político- social⁹⁵. Assmann subraya que el canon tiene que ver con la memoria y que el problema es “cómo se recuerdan las sociedades y cómo se imaginan al recordarse” (2011: 20). Entonces, el estudioso arguye que la creación del canon se hace sobre todo “en épocas de polarización intracultural acentuada y de tradiciones quebradas, en las que hay que decidir el orden al que atenerse” (2011: 117)⁹⁶. Según Assmann,

⁹³ El debate sobre el concepto de canon empieza en los años sesenta. Cabe remarcar que existen dos tendencias: por un lado, una conservadora que trata de guardar celosamente el canon y, por el otro lado, una innovadora que discute el estatuto de la literatura y las dinámicas de inclusión y exclusión de los clásicos. Con respecto a la primera corriente, recordemos al crítico americano Bloom, que elige veintiséis autores “fundamentales” que forman el canon de la literatura occidental, según una óptica que resulta muy conservadora (Bloom, 1994). Los estudios feministas y postcoloniales contribuyen al desarrollo de una contratendencia, cuyo objetivo ha sido problematizar la autoridad del canon (véanse respectivamente Ronchetti y Sapegno, 2007 y Vega Ramos, 2003). Además, sobre el concepto de clásico y el canon, véase Kermode (1975).

⁹⁴ El crítico literario Ceserani escribe: “la letteratura è uno dei modi in cui si autorganizza e autorappresenta l’immaginario antropologico e culturale, uno degli spazi in cui le culture si formano, si incontrano con le altre culture e le assorbono” (1990: 112).

⁹⁵ En este libro, Assmann compara las antiguas culturas de Grecia, Egipto e Israel con el objetivo de investigar la función de la memoria cultural en la creación de una identidad.

⁹⁶ Véase también: “El siglo XX conoció diversas formas de recononización: las formaciones de cánones políticos bajo el signo de las fórmulas unitarias anticomunista y antinacionalista de una idea romana y europea de ‘Occidente’ [...] y, también, contracanonizaciones al servicio de contraidentidades y contrahistorias marcadas, como las derivadas del feminismo, los black studies y tendencias afines. [...] La misión de las ciencias históricas ya no es la de derribar o “disolver” (Gadamer) los límites del canon, sino la de reflexionar y adquirir conciencia de su correspondiente estructura normativa y formativa” (Assmann, 2011: 120).

“también los mitos son figuras del recuerdo” porque se trata de narraciones que tienen que ver con la memoria cultural (2011: 51).

Podríamos decir que las reescrituras retoman y cuestionan la memoria cultural, en un continuo juego de desplazamientos dentro/fuera y arriba/abajo, desplazamientos que nos recuerdan al título del libro de Sapegno y Ronchetti (2007), *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica* (Sapegno y Ronchetti, 2007)⁹⁷. Efectivamente, este título utiliza la metáfora espacial como alusión al trabajo de las mujeres en la tradición, un trabajo pluridireccional que desmonta la percepción del espacio literario⁹⁸. Asimismo, podríamos decir que las reescrituras trabajan sobre el canon con estrategias pluridireccionales, moviendo y desplazando fronteras entre centro y periferia y mostrando una compleja relación de apropiación y recreación, pero también de violación y rechazo, una relación de “doble vínculo” con la tradición literaria que funciona, a la vez, como modelo y anti-modelo⁹⁹. La re-escritura contemporánea de mitos griegos nos permite, en particular, notar las fisuras entre “lo ya-dicho” y “lo no-dicho” del mito al establecerse unas fronteras porosas entre antigüedad/modernidad.

En esta investigación, consideramos la mitología griega como un canon ya que funciona como una suerte de “metatexto”. La investigadora Vasseur-Lagangneux (2004), que define la tragedia griega como un “mito”, usa los términos “métathéâtre” y “métaculture”. En el teatro contemporáneo el *canon*

⁹⁷ Se trata de un libro que recoge varios ensayos de teoría de la literatura, crítica y literatura sobre el concepto de canon y género en la literatura italiana y en la teoría en general. Muy interesante es el ensayo *Uno sguardo di genere su canone e tradizione* (Sapegno, 2007: 13-23). De este ensayo, hay dos puntos que me parecen muy importantes: 1) no es útil pensar en el canon como en una tradición ajena o impuesta sólo desde fuera; 2) es importante aprender a entrar y salir de la tradición para observarla desde fuera y desde dentro. A partir de estas dos tesis, Sapegno desarrolla un discurso muy complejo sobre la relación con la “tradizione dominante”.

⁹⁸ La conclusión de este libro es que la tradición no es algo ajeno e impuesto, sino que es algo que llevamos dentro. Sapegno explica: “Poiché sappiamo bene, e non è certo una novità, che la tradizione dominante, in quanto dominante, è anche dentro di noi e domina anche noi, nel senso specifico che costituisce una parte significativa del nostro modo di leggere e di capire il mondo” (Sapegno, 2007: 21).

⁹⁹ Retomo aquí el concepto de “doble vínculo” elaborado por Gregory Bateson (1977). Con esta expresión Bateson remite a una situación paradójica en la que un individuo recibe un mensaje doble y contradictorio.

griego funcionaría como “une ‘métaculture’, un langage qui permettrait de parler de n’importe quelle autre culture” (Vasseur-Legangneux, 2004 : 215).

2. LLEVAR A LA ESCENA LA INTERTEXTUALIDAD

2.1 Notas preliminares a partir de la semiótica del teatro y del texto espectacular

Desde su origen, la semiótica teatral se diferencia de la literaria por su diferente concepción del signo, ya que el teatro es un arte vivo hecho por cuerpos vivos¹⁰⁰. Como afirma Roland Barthes, la peculiaridad del teatro es la “polifonía informacional” y el “espesor de signos” (Barthes, 2002: 354)¹⁰¹.

[...] incluso puede decirse que el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado, puesto que su sistema es aparentemente original (polifónico), en relación al de la lengua (que es lineal)” (Barthes, 2002: 354).

Al ser el teatro un objeto de estudio “polifónico”, ha suscitado siempre un complejo debate entre los estudiosos, sobre todo entre textocentristas y escenocentristas. Si bien la primera visión privilegia el texto sobre el espectáculo (Ubersfeld, 1977), la segunda subraya la *materialidad* del signo en el teatro (Ruffini, 1978; Mounin, 1970). El semiólogo del teatro Marco De Marinis destruye el valor de esta oposición entre espectáculo y texto y acuña un nuevo término, el *texto espectacular* (De Marinis, 1978: 66-104). Más que un

¹⁰⁰ De la amplia bibliografía sobre la semiótica del teatro, remito tan sólo a unos estudios básicos (Bobes Naves, 2004: 497-508; Bobes Naves, 1997; Kowzan, 1992; Elam, 1980 y Ubersfeld, 1977). La semiótica del teatro se aleja del riesgo de la abstracción estructuralista que amenaza a la lingüística, ya que hablar de teatro implica tener en cuenta un lenguaje que pasa por el cuerpo y por el movimiento. Podríamos decir que la semiótica teatral es interdisciplinaria casi por necesidad ya que el teatro constituye un sistema complejo en el que hay que tener en cuenta una combinación de varios códigos artísticos.

¹⁰¹ Barthes explica: “Estamos pues antes una polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos. (...) Estos signos dispuestos en contrapunto (es decir, a la vez espesos y extendidos, simultáneos y sucesivos)” (2002: 354).

inteligente juego de palabras para obviar la disputa, se trata de una nueva figuración con la que captar la complejidad y la especificidad del objeto de estudio: el espectáculo. Para entender una obra de teatro hay que tener en cuenta tanto el texto dramático (cuando existe) como el texto espectacular, ya que entre ellos no hay una relación antagónica sino un intercambio. Asimismo, el texto teatral necesita tanto el cuerpo del actor como del espectador; por lo tanto, producción y recepción son dos momentos clave y de igual importancia.

En mi investigación, utilizaré esta interpretación del teatro de De Marinis. En *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, De Marinis critica más abiertamente la visión textocentrista y abre el camino a una “nueva teatrología”, que estudie el hecho teatral en su contexto histórico y cultural (De Marinis, 1988). Según De Marinis, es necesario que la semiótica colabore tanto con las disciplinas histórico-filológicas como con la pragmática de la comunicación, ya que cabe poner en relación el texto espectacular con el contexto más amplio de la cultura en el que vive el espectador (De Marinis, 1992)¹⁰².

2.2 La intertextualidad puesta en escena

En el *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Pavis describe los rasgos de la “intertextualidad” a partir de las teorías kristevianas y subraya cómo el intertexto rompe la visión lineal del texto (Pavis, 1998b: 257)¹⁰³.

¿Cómo se desarrolla una reflexión sobre la intertextualidad en la escena? En *Semiótica del teatro*, Marco De Marinis da un relieve específico a este concepto, tomando en consideración tanto el análisis literario estructuralista

¹⁰² Además, De Marinis define el texto espectacular como “doppiamente eterogeneo: cioè pluricodico e plurimaterico (oltre che multidimensionale)” (1992: 116).

¹⁰³ El intertexto rompe con la linealidad del texto y “hace que estallen la fábula lineal y la ilusión teatral, confronta dos ritmos y dos escrituras [...]” (Pavis, 1998b: 257).

como la teoría de la recepción y la hermenéutica. Si consideramos que una puesta en escena es una “*transcodificazione spettacolare del testo drammatico*”, entenderemos que la operación intertextual es implícita en el teatro (De Marinis, 1992: 24). El primer punto clave es el reconocimiento del teatro como sistema intertextual en sí, ya que el “trabajo intertextual” subyace a cada texto espectacular:

Il disvelamento del lavoro intertestuale soggiacente ad ogni spettacolo consente di mettere meglio a fuoco il testo spettacolare nella sua natura di miscuglio di vecchio e di nuovo, di ‘già detto’ e ‘non ancora detto’ (De Marinis, 1992: 12).

La expresión “trabajo intertextual” remite al concepto kristeviano del texto como “trabajo y productividad”, es decir, dispositivo activo de creación. La intertextualidad es considerada como una estrategia “*plurima e multidimensionale*” ya que en el teatro hay varios autores y códigos que colaboran en la producción de un significado (De Marinis, 1992: 151)¹⁰⁴. Para comprender cómo funciona la intertextualidad teatral, es fundamental tener en cuenta el concepto de “género”, entendido como sistema de clasificación de las obras, cuyo objetivo es orientar al espectador. Los géneros funcionan como “instrucciones de uso” que apelan a la memoria del lector o del espectador (De Marinis, 1992: 207).

È anche vero che è il genere (il tipo testuale) a suggerirci la scelta dei frames interpretativi, e che, quindi, solo la sua corretta individuazione ci permette di applicare le sceneggiature pertinenti (comuni o intertestuali) e di scegliere esattamente il “mondo possibile” di riferimento (De Marinis, 1992: 131).

El género remite a una codificación literaria o teatral, pero también a un “mundo posible”, a una específica mitología o imaginario al que el texto

¹⁰⁴Asimismo, De Marinis señala la diferencia entre intertextualidad sincrónica y diacrónica con respecto al contexto cultural: “é sincronico non tutto ciò che coevo cronologicamente, ma, invece, tutto ciò che è validato come tale dalla cultura (dal TG) tutto ciò a cui una data cultura riconosce il valore di testo” (1992: 154).

pertenece (De Marinis, 1992: 200). En este sentido, los géneros constituyen una marca intertextual importante: ir a ver una comedia es distinto a ir a ver una tragedia (aunque no hay que olvidar que, en el teatro del siglo XXI, los géneros tradicionales tienden a desaparecer y las gramáticas son más “elásticas”)¹⁰⁵.

En conclusión, De Marinis hace hincapié en la fuerte relación entre texto espectacular, contexto cultural y prácticas intertextuales¹⁰⁶. Para explicar el funcionamiento intertextual, es necesario tener en cuenta un sistema múltiple de correspondencias y ver como el espectáculo se relaciona al texto de partida y a los contexto culturales. Veamos, pues, la importancia clave del espectador como el responsable de reconocer las marcas intertextuales.

2.3 El espectador *in fabula* y la recepción de la intertextualidad

Cualquier reflexión sobre la intertextualidad en el teatro tiene que tener en cuenta la recepción y, por tanto, el rol del espectador. En el ensayo *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Umberto Eco (1985) plantea una reflexión literaria sobre la recepción y la importancia del lector¹⁰⁷. El título parafrasea la locución latina *lupus in fabula* (literalmente *el lobo del cuento*) que se utiliza cuando aparece una persona de la que se estaba hablando o ocurre un hecho sobre el que se estaba discutiendo. Con esta locución, Eco se refiere al lector entendido como figura necesaria para el desarrollo de la acción. En este sentido, el receptor no se sitúa en el momento final del proceso de comprensión del texto, sino que aparece ya en el acto de producción de una obra. Eco habla de “cooperación interpretativa del lector” en el texto narrativo y explica el proceso de lectura como una partida de ajedrez:

¹⁰⁵ En el teatro se privilegia la “ibridazione transgenerica di regole e mezzi espressivi” (De Marinis, 1992: 204).

¹⁰⁶ De Marinis afirma que existen dos tipos de intertextualidad, la *involuntaria* y la *voluntaria*, puesto que puede haber un nivel distinto de implicación del autor (De Marinis, 1992: 149). La intertextualidad voluntaria existe sólo en el caso de un intertexto explícito.

¹⁰⁷ Cabe recordar que en el ámbito de la teoría literaria, después de los sesenta, surge la corriente de la estética de la recepción, cuyo objetivo es reconocer la función activa del lector. Los pioneros de esta corriente son Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser.

Cosa fa il lettore? ha a disposizione la forma della scacchiera, le regole degli scacchi e una serie di mosse classiche, registrate dall'enciclopedia dello scacchista, delle vere e proprie sceneggiature interpartita, considerate fra le piú fruttuose, le piú eleganti, le piú economiche. Questo insieme (forma della scacchiera, regole del gioco, sceneggiature di gioco) rappresenta un insieme di possibilità consentite dalla struttura dell'enciclopedia. Su questa base il lettore si accinge a disegnare la propria soluzione (Eco, 1985: 115).

El ajedrecista-lector tiene delante de sí ajedrez, reglas e instrucciones. Según Eco, la lectura es ese juego “intertextual” en el que el lector-ajedrecista tiene que utilizar la “enciclopedia” de lo “ya-dicho” (Eco, 1985: 118). El lector desempeña un papel distinto dependiendo de si la obra es *abierta* o *cerrada*: si es abierta, el lector cuenta con un espacio de juego más amplio, mientras que cuando es cerrada, el intérprete tiene menos libertad de cooperación¹⁰⁸.

Por supuesto, esta teoría de la recepción puede ser aplicada a varios ámbitos artísticos y, en nuestro caso, al discurso teatral¹⁰⁹. El semiólogo Marco De Marinis adapta este concepto a la semiótica teatral utilizando los términos “espectador modelo y real” para dar cuenta de las estrategias de cooperación interpretativa en el espectáculo (De Marinis, 1992: 187-194)¹¹⁰. Si bien es verdad que un texto no vive sin lector; el teatro no existe si no hay espectadores. El concepto de “espectador modelo” es una contrucción teórica hipotética pero necesaria para entender cómo el espectador colabora en el proceso de producción del significado¹¹¹.

¹⁰⁸ En el ensayo *Opera aperta* Eco (1962) analiza las condiciones de fruibilidad, comunicabilidad e interpretatividad del producto artístico: el destinatario tiene una función activa sobre todo en las obras abiertas.

¹⁰⁹ Sobre el tema de la recepción y la función activa del espectador, cabe recordar también un ensayo reciente de Rancière, *El espectador emancipado* (2010), en el que se cuestionan las oposiciones mirar/actuar y pasivo/activo y se pretende considerar el espectador no como un simple receptor de la obra, sino como el “responsable” de los efectos de ella.

¹¹⁰ Eco (1985) distingue entre el “Lector Modelo”, o sea el lector implícito, y el “Lector Real”, que lee efectivamente el texto. Asimismo, Iser (1987) enfoca su atención en la lectura como “acto” que contribuye a la formación del significado del texto, y distinguió entre lector *real* del texto y lector *implícito* imaginado por el autor como parte del pacto de ficción.

¹¹¹ De Marinis escribe: “sia chiaro in primo luogo che il destinatario dello spettacolo può essere preso in considerazione a due livelli nettamente distinti: a) al livello intratestuale, come ricevente implícito (Spettatore Modello lo chiameremo sulla scorta di Eco 1979), cioè come strategia di cooperazione “prevista” dall'emittenza e variamente inscritta nel testo; b) al livello

En sus obras siguientes, tras un giro postsemiológico y pragmático, De Marinis habla de una verdadera “dramaturgia del espectador” que vincula la representación teatral al imaginario del receptor (De Marinis, 1987: 110-114). Por tanto, es importante reconocer y rescatar la función “dramatúrgica” del espectador, que ve la obra de teatro y, con su mirada, contribuye reconstruirla. Explica De Marinis:

1) We can speak of dramaturgy of the spectator in a passive or, more precisely, objective sense in which we conceive of the audience as a dramaturgical object, a mark or target for the actions/operations of the director, the performers, and if there is one, the writer. 2) We can also speak of a dramaturgy of the spectator in an active or subjective sense, referring to the various receptive operations/actions that an audience carries out: perceptions, interpretation, aesthetic appreciation, memorization, emotive and intellectual response, etc. (De Marinis, 1987: 101).

Se trata de abandonar una visión mecánica del espectador como simple receptor-consumidor y considerarlo como “*maker of meanings for the performance*” (De Marinis, 1987: 102). Volviendo al tema de la intertextualidad en teatro, el espectador tiene que utilizar su competencia cultural e intertextual para entender las referencias culturales. Parafraseando a De Marinis, podríamos decir que es el propio espectador el que se convierte en un “*maker of intertextuality*”, pues el público tiene la función de reconocer los intertextos de una obra y conectarlos entre ellos. Como veremos, en el teatro contemporáneo se trata de una operación compleja ya que, muchas veces, en el escenario es posible encontrar sólo “residuos” del texto de partida.

extratestuale, come spettatore reale, cioè come effettivo ricevente e interprete del testo spettacolare”(1992: 14). De Marinis distingue entre el nivel intratextual de una obra, en el que el autor imagina un espectador modelo, y el nivel extratextual, que coincide con el espectador real.

2.4 La recepción de la reescritura y el trabajo sobre los *espacios vacíos*

Como ya hemos adelantado, el espectador coopera en la producción del significado de una obra. El teatro no puede ser analizado sin la “experiencia del espectador” que une aspectos emotivos y cognitivos, interpretaciones y sentimientos (De Marinis, 2005: 99)¹¹². Según De Marinis, cabe rechazar las teorías objetivistas que niegan al espectador cualquier margen de creación:

La teoría del espectador implícito no sirve solamente para mostrar en qué medida y de qué modo un espectáculo prevé y prefigura el punto de vista según el cual el espectador “deberá” mirarlo sino que sirve también- al mismo tiempo- para mostrar en qué medida y de qué modo esto deja a su receptor “espacios vacíos” (los “Leerstellen” de Iser), márgenes de indeterminación mediante los cuales éste podrá construir su propio punto de vista, siguiendo o también desentendiendo las pautas dispuestas (De Marinis, 2005: 118).

Recordemos que en las teorías sobre el lector de Iser (1987), el texto deja abiertas unas fisuras de indeterminación y ambigüedad que el lector llena con su perspectiva y su punto de vista. Se trata de “espacios vacíos”¹¹³. Según Iser, la complejidad de un texto reside en lo “no-dicho”, que se esconde detrás de estos “espacios de indeterminación” (Iser 1987, 264- 276 y 280-309). Si bien es verdad que cualquier texto se basa en “espacios vacíos”, resulta útil evidenciar cómo en las reescrituras contemporáneas es más fácil observarlos en relación al texto clásico. Con esta expresión remito a “lugares” presentes en la reescritura contemporánea, en los que es posible percibir una cierta “ambigüedad” en la reinterpretación del mito. Mediante estos espacios, el espectador puede

¹¹² En el libro *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, (2005), publicado en castellano, se recogen algunos ensayos de De Marinis, redactados entre 1985 y 2005. En ellos se puede reconocer un cierto distanciamiento de la semiología pura y un acercamiento a la antropología del teatro.

¹¹³ Además, según Iser, “los espacios vacíos en cuanto capacidad de conexión dejada en blanco de los segmentos del texto son a la vez las condiciones de su potencial relacional” (1987: 297). Iser sugiere que estos espacios permiten “la condición de la acción del lector” (1987: 307).

colaborar creando su *fábula* y activando su propio punto de vista. El discurso sobre los *espacios vacíos* consigue así aunar estética de la recepción, semiótica y teoría teatral y, además, permite comprender cómo funciona y cuál es la función del espectador en la reescritura. No olvidemos que el “espacio vacío” es un concepto muy utilizado por varios creadores teatrales a lo largo del siglo XX (de Appia a Copeau, de Brecht a Brook y a Beckett)¹¹⁴.

Igualmente, hablando del teatro contemporáneo, la crítica teatral Valentina Valentini utiliza los términos “espacios vacíos o agujeros negros” para definir la recepción del espectador en caso de textos complejos e intertextuales (2007:149). El público teatral tiene la “la responsabilità di dare senso e coerenza all’opera che è dispersa, smembrata, non più ‘quadro’ ” (Valentini, 2007: 148). La teórica italiana remarca que el teatro tiene que dejar abiertos unos espacios vacíos para que el espectador pueda buscar su significado personal:

[...]l’opera non deve cercare di rendersi comprensibile al pubblico, né piacere, né essere rassicurante; il suo procedere a scatti fa sì che si creino spazi vuoti o dei buchi neri che permettono allo spettatore di installarsi con il proprio giudizio [...] (Valentini, 2007: 149).

Ahora bien, volviendo al tema de la reescritura, es importante subrayar que el hipertexto requiere de la estricta colaboración del espectador a la hora de reconocer espacios vacíos y llenos. Podríamos decir, entonces, que la reescritura constituye una especie de “texto agujereado”¹¹⁵ o un texto “lleno de espacios vacíos”, en donde la función del espectador consiste en encontrar los rastros del texto antiguo en el *palimpsesto*, así como tejer hilos nuevos. De este modo, el espectador “intertextual” tiene una función más participativa, puesto que debe ser capaz de desenredarse entre hipotexto e hipertexto.

¹¹⁴ También Lehmann, el teórico del teatro posdramático habla de “dialectic of plethora and deprivation, plenitude and emptiness” (2006:89).

¹¹⁵ Cabe recordar que en un ámbito más general, Anne Ubersfeld define el texto dramático como incompleto o “texto agujereado” (“texte troué”). En este caso, los agujeros son elementos extratextuales que se realizan en la representación (Ubersfeld, 1978:152-153).

2.5 El placer de la reescritura y el juego de las identificaciones en el teatro contemporáneo

¿Por qué gozamos de una reescritura? ¿Qué es lo que esperamos? En *El placer del texto*, Roland Barthes escribe:

Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito- no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida (Barthes, 1974: 49).

Barthes plantea una visión “erótica” del texto, que se debate entre placer y goce dentro del complejo juego intertextual¹¹⁶. Preguntándose sobre lo que provoca el “erotismo” del texto, Barthes escribe:

Ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica (Barthes, 1974: 13).

¿Qué significa “fisura” para Barthes? Se trata de un término que presenta cierta similaridad con los conceptos de “espacios vacíos” de Iser o de “agujeros negros” de Valentini¹¹⁷. Ahora bien, si nos planteamos la cuestión del “goce” en el público teatral, deberíamos tener en cuenta que el espectador tiene que “colaborar” con la reescritura detectando las correspondencias e hilando conexiones entre el texto de la escena y su imaginario. En este sentido, podríamos hablar del “placer de la reescritura” que surge en la “intermitencia” de las fisuras (Barthes, 1974: 17)¹¹⁸. Barthes analiza los casos en los que un

¹¹⁶ La obra se convierte en una especie de “cuerpo” a través el uso de un registro lingüístico que remite a la ficalidad: “el lenguaje tapizado de piel, un texto donde se pudiese escuchar el granulado de la garganta, la oxidación de las consonantes, la volubilidad de las vocales” (Barthes, 1974: 84).

¹¹⁷ Asimismo, Barthes habla de “agujerear el discurso” (1974: 16).

¹¹⁸ “El lugar más erótico del cuerpo no está acaso allí donde la ropa se abre? (...) es la intermitencia, como bien lo ha explicado el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (...); en ese centelleo ese el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición- desaparición” (Barthes, 1974: 17).

texto aparece en otro texto y habla de goce generado por el recuerdo (Barthes, 1974: 49) y la repetición:

La repetición engendraría por sí misma el goce. [...] En resumen, la palabra puede ser erótica bajo dos condiciones opuestas, ambas excesivas: si es repetida hasta el cansancio o, por el contrario, si es inesperada, suculenta por su novedad (Barthes, 1974: 55).

¿No es exactamente esto lo que ocurre en el caso de una reescritura? El intertexto engendra el placer de relacionar un texto con otro en una red infinita de referencias. Barthes lo explica de forma muy sencilla relacionando tres términos como si fueran sinónimos: “Placer del texto. Clásicos. Cultura” (Barthes, 1974: 66-67). El concepto de placer está muy relacionado con las identificaciones culturales. No hay placer si no hay identificación, podríamos decir.

En *El análisis de los espectáculos*, Pavis elabora un análisis antropológico y semiológico basado en el estudio del proceso de identificación del espectador con la escena y, teniendo en cuenta la mirada subjetiva del espectador¹¹⁹, explica que “las categorías freudianas de condensación y de desplazamiento forman el armazón fundamental del funcionamiento del fantasma escénico” (2000: 244). En el escenario se puede asistir a una condensación o a un desplazamiento de un contenido del inconsciente y estos mecanismos generan procesos de identificación o desidentificación. Así, la identificación es el principio fundamental que hace posible tanto el desarrollo personal como el lazo social y, también, el acto de sentir placer delante de una obra de arte. En efecto, el espectador experimenta una especie de “erotismo del proceso teatral” (Lehmann, 1989, citado en Pavis, 2000: 33)

Como no podría ser de otro modo, en las reescrituras contemporáneas los procesos de identificación y placer conviven con la desidentificación y la disimulación de la mimesis. Probablemente, el *fantasma escénico* del que habla

¹¹⁹ “[la semiología] en tanto que mero registro de los signos, eliminó imperativamente la mirada subjetiva del espectador, una mirada que nunca es neutra y que se posa sobre el objeto analizado en función de todo un aparato conceptual y metodológico. Ahora bien, esta frágil mirada, ya sea masculina o femenina, no se debería eliminar totalmente” (Pavis, 2000: 38).

Pavis se basa en ese complejo y ambiguo juego “des-identificatorio” que engancha al espectador con la escena. De hecho, como veremos en el análisis de las reescrituras seleccionadas, la dialéctica identificación/desidentificación constituye un factor esencial para la reinterpretación del mito en la escena contemporánea.

3. SOBRE REPETICIÓN, RIZOMA Y SUSTRACCIÓN

3.1 Sobre repetición, diferencia y rizomas

Desde un punto de vista teórico, los conceptos expuestos y analizados hasta ahora resultan insuficientes cuando hablamos de reescritura en el teatro contemporáneo. Los términos “intertextualidad”, “hipertextualidad”, “parodia”, “transducción”, “perlaboración” remiten, de alguna forma, a un modelo lineal de relación de un texto con otro y el teatro contemporáneo es la rotura de la linealidad. A lo largo de esta tesis he decidido utilizar el término “reescritura” para referirme al proceso de reinterpretación del mito griego en el teatro contemporáneo. Así pues, el término “reescritura” me parece más propicio para aludir a un fenómeno que no es solamente literario sino también cultural y simbólico, como veremos. ¿Cómo replantear, entonces, un discurso sobre la intertextualidad a finales del siglo XX y comienzos del XXI? ¿Cuáles son los rasgos más importantes?

Dentro de este marco me parecen muy útiles las interpretaciones de la reescritura a la luz de las teorías deleuzianas y guattarianas elaboradas tanto por Valentini (2007) como por De Toro A. (1992, 2004a y 2004b) y, también, por De Toro F. (2004).

Las teorías de Gilles Deleuze y Félix Guattari pueden resultar enormemente interesantes para nuestro discurso. Estos filósofos han marcado un cambio relevante en la contemporaneidad, apuntando hacia la importancia de una

cartografía móvil del devenir y acuñando conceptos clave para la presente investigación, como el nexo diferencia-repetición, el rizoma, la literatura menor y la estética de la sustracción (Deleuze, 2002 y 1978; Deleuze y Guattari, 1990 y 1977).

En el libro *Diferencia y repetición*, Deleuze (2002) elabora una compleja crítica de la metafísica occidental y considera obsoleto el concepto de identidad por ser demasiado estático y unívoco. El filósofo francés utiliza el nexo diferencia/ repetición para ahondar en el funcionamiento del sujeto y remitir al movimiento y devenir continuo del individuo (Deleuze, 2002). En este sentido, diferencia y repetición no son opuestos, pues se retroalimentan y son anteriores al concepto de identidad. Esto significa que todo se repite y cambia al mismo tiempo: no existe contraposición entre estos dos polos, sino una continua y original combinación. ¿Qué es una reescritura, si no la representación de este nexo repetición/diferencia? En las reescrituras, se trabaja, a la vez, sobre la continuidad y la discontinuidad.

Comentando la reescritura del *Don Quijote* de Borges, Deleuze (2002) afirma que la grandeza de este texto está en reconocer como “imaginario” el libro real de Cervantes. Tras reescribir el texto clásico, Borges llega a considerar su reinterpretación más auténtica que el hipotexto. A partir de este caso específico, Deleuze asegura que la repetición más auténtica de algo se desarrolla a través de la diferencia:

La repetición más exacta, la más estricta, tiene como correlato el máximo de diferencia (Deleuze, 2002: 19).

La reescritura contemporánea funciona como este dispositivo repetición/diferencia: quien reescribe introduce en el proceso de la repetición un desequilibrio, una diferencia que genera un nuevo proceso artístico.

Dentro de este marco, cabe retomar el concepto deleuziano y guattariano que se combina perfectamente con lo que acabamos de ver: el rizoma (Deleuze y Guattari, 1977). El origen del término “rizoma” se encuentra en las ciencias

naturales e indica un tallo cuyos brotes pueden ramificarse en cualquier punto y no tienen un centro. A través de esta imagen, podemos visualizar cómo el pensamiento rizomático se opone al pensamiento tradicional y lineal.

El investigador Alfonso De Toro habla de estructura “rizomática” de las reescrituras contemporáneas (De Toro, 1992: 159-164)¹²⁰. Muchas veces, el texto pone en escena una red indeterminada de correspondencias que se basan en la heterogeneidad, multiplicidad y la ramificación abierta y centrífuga de referencias (De Toro, 1992: 159-164). En la reescritura-rizoma, confluyen varios textos simultáneamente y sin que haya una jerarquía. Este concepto nos permite explicar cómo funciona el nexo diferencia/repetición; no hay una relación disyuntiva sino la formación de un sistema complejo. El rizoma permite visualizar la relación de la reescritura con el texto de partida, rechazando el modelo arbóreo vertical y remitiendo a un modelo horizontal e, incluso, circular (De Toro A., 2004a y De Toro F., 2004). En las reescrituras contemporáneas no existe una relación unívoca entre hipertexto e hipotexto, sino un proceso de contaminación en el que los hipotextos pueden ser varios y de pertenencia muy distinta. Si bien es verdad que a lo largo del siglo XX y, también anteriormente, la reescritura puede remitir a varios textos, es a finales de este siglo cuando el intertexto adquiere una estructura rizomática.

Según veremos, el teatro posdramático se basa en la desjerarquización del lenguaje teatral. Pensemos en la reescritura de la *Orestíada* de Castellucci, que retoma el mito griego junto con el relato *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll. Castellucci realiza una operación desjerarquizante y “rizomática” que otorga la misma importancia a los dos textos. Hablaremos, asimismo, de la operación de reescritura rizomática de Mapa Teatro, grupo que combina la historia de los Atridas con noticias de la actualidad. El texto clásico pierde su autoridad y su poder y sólo así puede combinarse de forma lúdica con otros textos.

¹²⁰ En particular, en este ensayo se explica la tendencia al rizoma en la obra de Borges (De Toro A., 1992: 159-164).

3.2 Reescritura y teatro menor

En un trabajo titulado *Kafka: por una literatura menor*, Deleuze y Guattari (1990) toman como punto de partida las obras de Kafka, basadas en la fragmentariedad, la fluidez y la discontinuidad y elaboran el concepto de “literatura menor”. La literatura “menor” tiene una fuerte capacidad desestabilizadora con respecto al canon literario¹²¹. Deleuze y Guattari acuñan esta dicotomía (menor/mayor) para poder trabajar sobre las dinámicas intrínsecas de la contemporaneidad: si lo mayor representa algo preestablecido (“el poder”), lo menor encarna, en cambio, el devenir (“la potencialidad”) (Deleuze y Guattari, 1990).

Teniendo en cuenta específicamente el teatro contemporáneo, Deleuze considera adecuado aplicar este concepto a la escena y habla de “teatro menor” en relación al trabajo escénico de Carmelo Bene, autor, actor y director italiano, creador de una estética radicalmente innovadora y provocadora (Deleuze, 1978: 69-92)¹²². En *Un manifesto di meno*, Deleuze sostiene que mientras el “teatro mayor” instaura de antemano un patrón con el cual identificarse, es decir, la “representación oficial”, el “teatro menor” de Carmelo Bene se basa en la variación, el movimiento, el devenir. Carmelo Bene pretende crear un “teatro sin espectáculo”, un teatro que rechace la representación y en el que el actor se convierte en pura “máquina actoral” como si fuera un dispositivo o un “operador” dentro del complejo sistema escénico¹²³. Mediante la distorsión de la voz, el juego verbal y gestual, la paradoja, el rechazo de la psicología y la trama, Bene no pone en escena los clásicos sino que los destruye, los desmonta. En sus diversas reescrituras de clásicos, el autor italiano rechaza el concepto de

¹²¹ Los rasgos son la “desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación” (Deleuze y Guattari, 1990: 31).

¹²² El ensayo *Sovrapposizioni. Un manifesto di meno* constituye el fruto de la colaboración entre Deleuze y Carmelo Bene (1978). Sigo la primera edición de este libro en italiano. Para la traducción española, véase la edición de Artes del Sur, Buenos Aires, 2002.

¹²³ Sobre el teatro de Carmelo Bene, léase Klossowski et al. (1990).

adaptar un texto y busca una reescritura “íntima” y personal de las historias retomadas:

Perciò, si può riscriverle intimamente, ma unicamente nell’irrappresentabile, affidandole allo smarrimento di un attore che non sa dirsi, a un atomo Altro della loro stessa energia creativa (Bene, 1982, citado en Valentini, 2007: 4).

En cierto sentido, Bene inaugura un nuevo tipo de reescritura que se basa en lo “irrepresentable”, en la estética de la sustracción. Por estos motivos, Deleuze asegura que las reescrituras de Bene no son adaptaciones o parodias, sino formas de “teatro menor”.

Bene procede diversamente, ed è piú nuovo. Supponiamo che egli amputi l’opera originaria di uno dei suoi elementi: sottrae qualcosa all’opera originaria. E in effetti, il suo lavoro su Amleto, non lo si chiama un Amleto di piú, ma un *Un Amleto di meno*, como Laforgue. Non procede per addizione ma per sottrazione, per amputazione (Deleuze, 1978: 69).

Deleuze recuerda que en su reescritura de *Hamlet*, Bene retoma el título de Laforgue *Un Hamlet de menos*, subrayando la importancia de la sustracción. “Intertextualidad” no significa añadir un texto a otro sino “sustraerlo”. El texto de partida casi desaparece y deja espacio a la interpretación del actor en el escenario. Se trata de un proceso basado en la negación que implica desconstruir, demoler, desmontar, deshacer, destejer para luego remontar y rescribir la obra a partir de nuevas coordenadas:

Da questo momento, se Carmelo Bene ha bisogno spesso di un’opera originaria, non è per farne una parodia alla moda, né per aggiungere altra letteratura alla letteratura. È invece per sottrarre la letteratura, ad esempio il testo o una sua parte, e vedere cosa succede (Deleuze 1978: 70).

Deleuze utiliza el término “aminoración” para indicar este proceso de sustraer y amputar, cuyo objetivo es buscar el devenir y la potencialidad del

teatro¹²⁴. Un ejemplo de aminoración puede ser dar menos importancia a los protagonistas de un clásico y descubrir el rol de los personajes menores que se habían quedado al margen de la fábula. De esta forma, el “menos” se convierte en un “*plus*” porque permite ir más allá de la representación oficial del teatro y desvelar la verdadera esencia del teatro, su devenir-menor y su devenir-otro.

Así las cosas, podríamos decir que son muchas las reescrituras contemporáneas que llevan a cabo un proceso de “aminoración” del texto clásico. En la polaridad menor/mayor, la reescritura representa el texto menor, mientras que el mito griego el texto mayor. No quisiera afirmar con esto que todas las reescrituras contemporáneas funcionan de este modo, pero existe una cierta tendencia en el teatro a la aminoración del mito griego, unos rasgos bien presentes en el teatro de Romeo Castellucci, Rodrigo García y Mapa Teatro¹²⁵.

3.3 Sobre estética del “residuo” e intertexto disperso

Este concepto deleuziano de “aminoración” constituye el eje del libro *Mondi, corpi e figure* de Valentina Valentini, que analiza la estética teatral contemporánea a partir de la relación entre mundos, cuerpos y figuras. Con el término “*mundo*”, la autora se refiere a las nuevas y antiguas mitologías que el teatro reescribe. Reflexionando sobre la discontinuidad respecto a los clásicos, Valentini habla de una poética de la “sustracción” y escribe:

Rendere minore un testo classico porta a riscrivere una partitura in cui la fabula non è più riconoscibile e i personaggi sono stravolti nella loro identità letteraria e funzione drammatica (Valentini, 2007: 4).

En la escena contemporánea, se procede a la deconstrucción total del hipotexto a través de una estrategia “antinarrativa” y “antifigurativa” (Valentini,

¹²⁴ “Aminorar” es un término del vocabulario de la matemática (Deleuze, 1978: 74).

¹²⁵ Por muchos motivos, como veremos, la reescritura sudafricana constituye un caso muy distinto.

2007: 12). Este proceso se basa en los gestos de “recoger y espigar” entre la literatura clásica (Valentini, 2007: 21). De esta manera, el texto de partida se convierte en un “*sous- entendu*”, pierde su poder hegemónico y funciona como una “interferencia”, entre muchas otras:

Nel teatro del secondo Novecento si attinge al mito per dissolverlo, nel senso che il presente della scena fagocita il passato del testo classico e quindi elide la relazione fra un’opera anteriore (ipotesto) e quella che la imita, la trasforma (ipertesto) (Valentini, 2007: 12).

La reescritura es una operación compleja que se basa en un “vaciamiento semántico” del mito y lleva a un “nivel cero” la tradición (Valentini, 2007: 12).

Sin embargo, si bien es verdad que el hipotexto pierde su autoridad semántica como contenido, sigue manteniendo su importancia desde un punto de vista “sintáctico o relacional”. No señalo esto simplemente por un juego de palabras, sino para enfatizar la importancia de la relación entre texto antiguo y nuevo en este complejo proceso de sustracción. Como veremos a lo largo de la segunda parte de la tesis, el texto mítico funciona como un residuo ya que pierde su *aura* de sacralidad. De esta forma, se crea una especie de “intertexto disperso” en donde es difícil detectar la relación con el texto originario. Uso esta expresión a partir del concepto de “opera dispersa” (Valentini, 2007: 148), para enfatizar la estructura del espectáculo contemporáneo basado en la diseminación de los elementos que lo componen. Como defiende Valentini, el teatro contemporáneo se inspira en una “*recycled imagery*” a través de la técnica del montaje que crea un “texto múltiple y plural” en el que conviven residuos literarios, artísticos, populares y mediáticos.

In questo trasferimento e montaggio con altre parti smembrate e sbocconcellate, si perde il rapporto della parte con il tutto originario, con il contesto culturale e la memoria poetica dell’opera e diventa fondante il concetto di *testo multiplo* che connota le pratiche multimediali basate sulle tecnologie elettroniche e digitali: un *testo plurale* (intertextuale), retto da una logica associativa, combinatoria e sistemica, nel quale, come sostiene Roland Barthes, si sposano e si contendono varie scritture e in cui nessuna è originale, un tessuto di citazioni, intrecciato con

svariati e molteplici testi prodotti dalla cultura, sintomo ed espressione di una perdita di solidarietà delle discipline tradizionali (Valentini, 2007: 20 [la cursiva es mía]).

El teatro del siglo XX y de principios del XXI se basa en el continuo montaje y desmontaje, y es precisamente en esta procesualidad en la que la reescritura contemporánea constituye un texto múltiple y plural. Por ello, en el caso de obras contemporáneas, es muy apropiado hablar de dispositivo de repetición y diferencia, rizoma, residuo, intertexto múltiple o disperso para tener en cuenta la compleja cartografía de la reescritura sin que ello suponga reducir las diferencias.

CAPÍTULO III: HACIA UN MAPA DE LA REESCRITURA DEL MITO EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO. TENDENCIAS, CULTURAS E IDENTIDADES

Assumere una posizione da cui avere una buona vista in uno spazio non omogeneo, accidentato, come quello del teatro contemporaneo, che non può essere guardato dall'alto, ma con ottiche parziali, significa attestarsi su posizioni mobili di appassionato distacco, prendere responsabilmente posizione, ossia interrogarsi da quale prospettiva si guarda e attivare altri sensi e più punti di vista. (Valentini, 2007: IX)

INTRODUCCIÓN

En este capítulo, querría dar cuenta de las tendencias teatrales y culturales contemporáneas que presentan una cierta “relevancia” en relación al tema de la reescritura del mito griego. A partir de una perspectiva interdisciplinar, centraré la atención en distintos núcleos temáticos: lo postmoderno, lo posdramático, lo intercultural/postcolonial y, finalmente, el género. Podríamos decir que mientras lo posdramático es una tendencia exclusivamente teatral y lo postmoderno una estética, las otras son más bien tendencias culturales que han tenido una influencia en la estética. Nuestro objetivo no es presentar un panorama completo, sino seleccionar y relacionar algunos de los discursos que nos permitan entender la “diferencia” de la reescritura en el teatro de hoy en día. La contemporaneidad es un complejo crisol de tendencias, culturas y filosofías, cuya constante mezcla hace difícil cualquier investigación que pretenda dar cuenta de ellas. A pesar de las limitaciones de estas etiquetas, quisiera subrayar su importancia de cara a entender mejor las prácticas teatrales.

Para describir la reescritura en el teatro contemporáneo, hay que analizar tanto la utilización de nuevas prácticas teatrales como las reivindicaciones culturales e identitarias. Se trata de explorar las posibilidades de un discurso sobre la subjetividad contemporánea a partir de la escena. Cuando hablo de subjetividad no me refiero a una filosofía esencialista, sino a la “genealogía del sujeto moderno”, tal como la define Foucault, tras haber hablado de la “muerte” del viejo sujeto humanista universal¹²⁶. Como afirma Foster, existe un “reciente retorno del sujeto, con lo cual quiero decir el reconocimiento parcial de subjetividades nuevas e ignoradas en los años noventa” (Foster 2001: 216)¹²⁷.

En las re-escrituras contemporáneas, es posible captar la búsqueda de un nuevo espacio discursivo para auto-representarse. Está claro que el movimiento del 68 constituye la base de la época de la que nos ocupamos porque marca un amplio proceso de cuestionamiento del poder y el saber. Durante la década de los sesenta, surgen varias voces que reivindican el valor de la diferencia de etnicidad, género y clase y construyen una verdadera “contra-cultura”¹²⁸. Esta contra-cultura tiene el mérito de poner en entredicho las ideologías universales o universalistas del hombre blanco heterosexual, occidental y burgués. En la época que nos interesa (finales del siglo XX y comienzos del XXI), los “discursos” culturales se hacen plurales y fragmentarios. La contemporaneidad “líquida” en la que vivimos hace más compleja cualquier tentativa de sistematización. Dentro de este marco, el teatro busca un lugar de representación y presentación de la “otredad” y de sí mismo, espacio de creación y experimentación de lenguajes, formas y sujetos.

¹²⁶ Para una aproximación a la concepción foucaultiana del sujeto y de la muerte del humanismo, véase *Las palabras y las cosas* (1968). Sobre las relación entre cuerpo, poder e instituciones sociales, véase la *Historia de la sexualidad* (2005).

¹²⁷ Foster (2011:113) remarca: “En cierto sentido, la muerte del sujeto ha muerto a su vez: el sujeto ha retorna en la política cultural de diferentes subjetividades, sexualidades y etnidades, a veces bajo el viejo disfraz humanista a menudo en formas contrarias, fundamentalmente híbridas o ‘traumáticas’”. Léase el capítulo significativamente titulado *Y que pasó con la postmodernidad?* (2001: 209-230).

¹²⁸ “The 1960s brought many of these issues explosively into the foreground, as the political and the aesthetic merged in the so-called counter-culture” (Hutcheon, 1988: 62).

1. REESCRITURA Y TEATRO POSTMODERNO

1.1 A partir de lo postmoderno y la tradición en el teatro contemporáneo

Aunque el paradigma postmoderno ha sido ampliamente criticado y, tal vez, considerado obsoleto, me parece todavía importante para entender la contemporaneidad o, por lo menos, ciertos rasgos de ella¹²⁹. En el famoso libro *La condición postmoderna* del 1979, Lyotard retoma el término “postmoderno”, que ya había sido empleado, y lo populariza para definir un nuevo paradigma; si bien la modernidad plantea la posibilidad de una lectura lineal de la historia, la postmodernidad se basa en el desencanto de las ideologías que han marcado el siglo XX¹³⁰. La cultura postmoderna subraya la “incredulidad en los metarrelatos”, que han sido invalidados por la crisis del logo-centrismo y el universalismo (Lyotard, 1984).

En el ámbito teatral existe un debate abierto sobre la fertilidad o la vaguedad de las categorías posmodernas (De Toro A., 2004a y 1990; Fischer-Lichte, 1994¹³¹; Pavis, 1998a y 1998b y Birringer, 1991).

En su diccionario, Patrice Pavis explica que, a causa de una “falta de rigor teórico”, el término es poco utilizado por la crítica dramática francesa y que no es así en Estados Unidos y América Latina donde el término ha tenido mayor éxito (Pavis, 1998b: 460- 461)¹³². Los rasgos más importantes del teatro

¹²⁹ Para una crítica general del postmodernismo, véase Jameson (1991) que considera este fenómeno como un producto de la sociedad capital en la que vivimos. Asimismo, Eagleton (1997) arguye que la "posmodernidad" como época histórica no existe, puesto que la modernidad capitalista aún no ha terminado. Para profundizar en la crítica del postmodernismo, véase también Foster (2001, 209-230). Sobre el nexo postmodernismo-postcolonialismo, véase García Canclini (1997: 19-67).

¹³⁰ La relación entre modernidad y postmodernidad es un tema muy debatido (Eagleton, 1997; Jameson, 1991 y Lyotard, 1984). Cabe subrayar que el prefijo “post” indica tanto una “posterioridad” temporal como una “consecuencia” lógica respecto a la modernidad y, tal vez, una cierta dependencia de lo moderno.

¹³¹ En este artículo, la estudiosa explica cómo muchos rasgos de la postmodernidad teatral están presentes en las poéticas modernas.

¹³² Según Pavis, este concepto está muy relacionado con “la emergencia de la performance, del happening, de la danza denominada posmoderna y de la danza-teatro” (Pavis, 1998b: 460).

postmoderno son: una puesta en escena “contradictoria” y el teatro entendido como “dispositivo evenencial o de instalación” (Pavis, 1998b: 461).

El crítico teatral Birringer (1991) afirma que no es fácil comprender qué se entiende por “teatro postmoderno”, tanto en los rasgos como en su delimitación temporal¹³³. Definir lo postmoderno en el ámbito del teatro es mucho más difícil que en la literatura y la arquitectura¹³⁴. Sin embargo, lo que me interesa destacar en este momento es la relación de este teatro con la tradición; relación que puede iluminar mi discurso sobre las reescrituras. Birringer habla de una “doble” dependencia del teatro postmoderno tanto con el pasado como con el presente y concluye que esta ambigüedad de fondo hace que la escena sea contradictoria en sí:

This, I believe, has forced the theatre into a contradictory space and gives it a certain *ghostliness* within the cultural formations of modern societies predicated on technical and scientific progress (Birringer, 1991: 3 [la cursiva es mía]).

El teatro postmoderno vive en un espacio contradictorio en una condición de “*ghostliness*”, en la que trata de con-fundir el presente y el pasado y de difuminar las fronteras entre ellos.

En un ensayo más específico sobre teatro postmoderno y tradición, Patrice Pavis habla de una imponente “herencia clásica” y considera el teatro postmoderno “tributario de toda una tradición teatral que sólo se puede sobreponer asimilándola” (Pavis 1998a: 65)¹³⁵. Escribe Pavis:

¹³³ Véase sobre todo el capítulo *The postmodern scene* (Birringer, 1991: 1-52).

¹³⁴ Muchos teóricos critican la posibilidad de hablar de teatro postmoderno. Birringer llega a afirmar: “I do not think we can locate a historical moment of transition to postmodernism in theatre and performance art. Unlike architectural or fashion discourses, the theatre never advertised or formulated the changes that it overtook” (1991: 44).

¹³⁵ Además, Pavis (2000) señala varias actitudes en la puesta en escena de los clásicos: “1) la reconstrucción arqueológica; 2) la historización (encontrar en la fabula una historia que nos afecte directamente); 3) la recuperación del texto en tanto que material bruto (actualización, modernización, adaptación, reescritura, etc.)[...]; 4) la puesta en escena de los sentidos posibles (aspira a abrir el texto a una pluralidad de lecturas que se contradigan [...]; 5) la puesta en voz; 6) el retorno al mito como la negación de la historización, de la recuperación y de la puesta en voz” (Pavis, 2000: 213).

El teatro posmoderno eleva la teoría al rango de una actividad lúdica, propone como única herencia la facultad de re-jugar (re-play) el pasado, en lugar de pretender asimilarlo recreándolo (Pavis, 1998a: 83).

A menudo, la operación de deconstrucción acaba en la “autorreflexividad”, ya que el teatro postmoderno no hace hincapié en los enunciados sino, más bien, en la enunciación, es decir, en la auto-organización y la presentación de sí mismo (Pavis, 1998a: 66). Se trata de almacenar la tradición, jugar con ella y usarla con libertad hasta el “vaciamiento” del sentido¹³⁶. Podríamos decir que esta visión expresa un juicio negativo sobre el postmodernismo enmarcándolo en la des-politización y la autorreferencialidad (Pavis, 1998a: 81).

Un análisis muy interesante y más positivo sobre el teatro postmoderno y la tradición es el de Alfonso de Toro (2004a). Este crítico subraya la permanente autoreferencialidad, el carácter de *work in progress*, la “partitura” “rizomática o nómada” y las estrategias deconstructivas e intertextuales (2004a: 10). La obra teatral postmoderna se basa en la “hibridez” que subvierte “los cánones clásicos de la producción teatral” (2004a: 11). El teatro postmoderno deconstruye el teatro mimético referencial a favor de una “plurimedialidad espectacular” (2004a: 22). Cabe remarcar la afinidad entre el discurso postmoderno y los discursos feminista y postcolonial. Asimismo, el crítico Ferdinando De Toro afirma que la perspectiva postmoderna está muy relacionada tanto con la deconstrucción derridiana como con el feminismo y los discursos marginales y étnicos (2004: 75). Hablar de postmodernismo en el teatro contemporáneo implica tener en cuenta esta complejidad y coexistencia de discursos.

¹³⁶ “El texto, sea moderno o clásico, está como vaciado de su sentido, y de entrada de su sentido mimético inmediato, de un significado que estaría ya ahí [...]”(Pavis, 1998a: 69).

1.2 El pasado como “déjà vu”

¿Cuál es, pues, la percepción del pasado en la época postmoderna?

En la Bienal de Venecia del 1980, dedicada a *La presenza del passato* y dirigida por el arquitecto postmoderno Paolo Portoghesi, se buscaba recuperar la antigüedad mediante una visión sincrónica del pasado, abandonando la narración lineal y diacrónica. La arquitectura de *La Strada Novissima* de Portoghesi representa la “reapropiación de la memoria” a través de la “presentificación del pasado”. Describiendo la importancia de esta obra en la cultura postmoderna, Hutcheon (1988) afirma:

The search is now for a public discourse that will articulate the present in terms of “presentness” of the past and of the social placement of art in cultural discourse” (Hutcheon, 1988: 34)¹³⁷.

Hutcheon intenta deconstruir la visión a-histórica o dehistorizante del postmodernismo y valorar la relación crítica que la contemporaneidad mantiene con el pasado¹³⁸. Contrariamente a otros teóricos, como Jameson (1991), que ponen el énfasis en la “despolitización”, Hutcheon defiende que “postmoderno” y “político” no son términos excluyentes y habla de un proceso de rehistoricización de lo antiguo:

Today, postmodernism represents the attempt to re-historicize – not de-historicize- art and theory [...] (Hutcheon, 1988: 225).

¹³⁷ Asimismo, Hutcheon escribe: “We could call this, once again ‘the presence of the past’ or perhaps its “present-ification” (1988: 19-20)

¹³⁸ En un ensayo sobre este tema, Hutcheon subraya: “Al oponerme a la relegación de lo paródico postmoderno al reino ahistórico y vacío del pastiche (como lo describen Jameson y Foster), no quiero sugerir que en una parte de la cultura actual no se esté produciendo una recuperación nostálgica, neoconservadora, del significado pasado; sólo quiero trazar una distinción entre esa práctica y la parodia postmodernista” (1993: 192). Aunque el espacio de esta tesis no es adecuado para profundizar en el debate, quisiera expresar mi afinidad con la visión de Hutcheon.

Todas las estrategias intertextuales son importantes para deconstruir la vieja tendencia humanista, que proponía la originalidad y la universalidad de las obras, y para sustituirlas por un uso de la emulación y la ironía. La reinterpretación irónica del pasado permite superar lo que Hutcheon define “antiquarianism” y producir nuevos significados:

These ironies also prevent antiquarianism: there is no value to the past in and of itself. It is the conjunction of the present and the past that is intended to make us question both how we make and make sense of our culture (Hutcheon, 1988: 230).

La relación con el pasado se basa en una ambigüedad de fondo, que implica distancia y complicidad, a la vez. Se trata de una lógica correlacional que incluye términos opuestos según un criterio que supera la exclusión (“aut-aut”) y propone la relación continua (“et-et”) (Hutcheon, 1988: 49)¹³⁹. El pasado entra en la contemporaneidad como un *déjà vu*, algo ya visto, ya dicho, ya leído. Un elemento que se suma a otros. Podríamos decir que en el *déjà vu* se juega esta “presentificación de la antigüedad” que tiene nuevas/viejas connotaciones: algo que ya hemos visto vuelve a entrar en el campo de visión. Entonces, lo antiguo y lo moderno constituyen el objeto de la misma mirada.

2. REESCRITURA Y TEATRO POSDRAMÁTICO

2.1 Teatro posdramático

El teórico alemán Hans-Thies Lehmann acuña el término “posdramático” por analogía al término “postmoderno” para describir la estética de varios

¹³⁹ “In other words, the postmodern partakes of a logic of ‘both/and’, not one of ‘either/or’” (Hutcheon, 1988: 49).

grupos teatrales desde los setenta y hasta los noventa¹⁴⁰. Se trata de inventar un paradigma que reemplace lo “postmoderno”, concepto que no ha sido inventado en el ámbito teatral, sino más bien en el de la cultura y la arquitectura, y que, por esta razón, resulta demasiado genérico y abierto (Lehmann, 2010: 25-27).

De este modo, *Postdramatic theatre* se convierte en un ensayo crucial en los estudios teatrales generando el paradigma más importante de la contemporaneidad. La contraposición que da significado a todo el estudio se basa en el núcleo pre/postdramático:

The present study takes up questions that could only be hinted at in my earlier opposition of the ‘predramatic’ discourse of Attic tragedy and ‘postdramatic’ contemporary theatre (Lehmann, 2010: 26).

Su tesis fundamental radica en que, mientras el teatro occidental se había basado en el drama entendido como una narración o *fábula*, a partir de los setenta, se termina con la supremacía y la univocidad de este, es decir, con la hegemonía de la tradición dramática aristotélica que había dominado hasta el siglo XX:

For centuries a paradigm has dominated European theatre that clearly distinguishes it from non-European theatre traditions. [...] Theatre is tacitly thought of as the theatre of dramas [...] Dramatic theatre is subordinated to the primacy of the text” (Lehmann, 2010: 21)¹⁴¹.

Lehmann ve ahora una relación directa entre pre y posdramático y considera que la tradición dramática ha llegado al final de su trayectoria. Estas

¹⁴⁰ El término posdramático había sido usado por Richard Schechner que había hablado de “postdramatic theatre of happenings” (Schechner, 1988, citado en Lehmann, 2010: 26). Asimismo, Lehmann destaca que la concepción del teatro de Heiner Müller es enteramente posdramática porque va más allá de la visión clásica del drama. Lehmann cita varios creadores contemporáneos que forman parte de esta tendencia: Heiner Müller, Robert Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Einar Schleef, Jürgen Manthey, Achim Freyer, Klaus Michael Grüber, Peter Brook, Anatoli Vassiliev, Robert Lapage, Pina Bausch, Richard Schechner, Societas Raffaello Sanzio, Tadashi Suzuki (Lehmann, 2010: 23).

¹⁴¹ “The complicity of drama and logic, and then drama and dialectic, dominates the European ‘Aristotelian’ tradition-which turns out to be the highly alive even in Brecht’s ‘non-Aristotelian drama’”(Lehmann, 2010: 41).

tesis nacen para responder a la teoría de Peter Szondi, quien habla de crisis del drama moderno con respecto a la dramaturgia de finales del siglo XIX y principio del siglo XX. En su *Teoría del Drama moderno*, Szondi (1994) trata la crisis de la poética aristotélica, basada en el diálogo, y señala la necesidad de una nueva “épica” social e histórica. Según Szondi, el drama moderno nace en el Renacimiento y a finales del siglo XIX sufre una crisis a causa de la introducción de la forma épica y narrativa. Aportando varios ejemplos (desde el teatro expresionista o el teatro épico de Brecht hasta Piscator, Bruckner, Pirandello, O’Neill, Wilder, y A. Miller), Szondi sugiere que la forma dialogal ya no es la adecuada para representar al sujeto moderno y su fragmentariedad. Ahora bien, mientras Szondi no puede imaginar un teatro sin drama ni representación, Lehmann plantea un discurso sobre aquella teatralidad que huye de las categorías dramáticas y se basa en la performance. Se trata de buscar el teatro más allá y más acá del drama, quebrando las estructuras clásicas, cuestionando la noción de representación mimética y deconstruyendo el personaje¹⁴². El actor se convierte en *performer* y el drama en performance. Esto no significa que el texto desaparezca del todo, sino que cambia radicalmente la forma de enfrentarse a él, ya que el escenario constituye un punto de partida y no el lugar de una posible transcripción¹⁴³. Además, el texto es sometido a las mismas dislocaciones que otros signos teatrales.

In postdramatic forms of theatre, staged text (if text is staged) is merely a component with equal rights in a gestic, musical, visual, etc., total composition (Lehmann, 2010: 46).

La construcción de la obra se basa en una radical desjerarquización (Lehmann, 2010: 86). En su análisis detallado y complejo de la escena actual, Lehmann identifica once rasgos: “*parataxis/ non hierarchy, simultaneity, physicality, density of signs, plethora, musicalization, visual dramaturgy*,

¹⁴² En el libro *The Death of character*, Elinor Fuchs (1996) sugiere la deconstrucción del personaje en el teatro contemporáneo a partir de una visión postmoderna.

¹⁴³ “The actor of postdramatic theatre is often no longer the actor of a role but a performer” (Lehmann, 2010:135).

warmth and coldness, concrete theatre, irruption of the real, event/situation” (Lehmann, 2010: 86-104). Como ya hemos dicho, estos rasgos describen la estética actual de varios grupos teatrales. En un ensayo más reciente, Lehmann demuestra cómo su concepto ha conservado cierto valor de uso, también, en la primera década del XXI (Lehmann, 2011: 309-330)¹⁴⁴.

2.2 Parataxis y desjerarquización

Aunque Lehmann no utilice nunca el término “intertextualidad”, la estudiosa Karen Jurs-Munby (2010) apunta, cómo la escena posdramática es intertextual, ya que abunda de referencias a otros textos¹⁴⁵.

¿Cuáles son los rasgos posdramáticos presentes en las reescrituras contemporáneas del mito griego? En los apartados siguientes, centraré la atención en algunos núcleos temáticos: parataxis y desejerarquización, cuerpo y performance, irrupción de lo real y re-presentación. Estos núcleos funcionan como polos de atracción alrededor de los cuales podemos visualizar la presencia, también, de otros elementos.

Para empezar, en el teatro posdramático, el mito griego no es considerado como un producto de la alta cultura sino como un elemento entre otros dentro de una concepción “paratáctica” de la puesta en escena. El objetivo es quebrar el orden lineal y provocar una percepción que se base en la desjerarquización, la simultaneidad y la densidad. La escena posdramática presenta casi siempre una sugerente condensación de contenido en los signos. A menudo, la densidad de los códigos utilizados implica una lectura compleja y una competencia “alta” por parte del espectador. El intertexto teatral requiere una *atención* global hacia todos los códigos presentes en el escenario. Lehmann recurre al concepto

¹⁴⁴ En este ensayo, Lehmann hace hincapié en algunas características posdramáticas de la escena actual: la producción en colaboración, el diálogo con la sociedad, la vuelta del coro, la danza y, también, la narración que reconvierte el teatro en “acto de habla” (Lehmann, 2011: 309-330).

¹⁴⁵ “Such palimpsestous intertextuality and intratextuality are a significant quality of much postdramatic theatre” (Jurs-Munby, 2010: 8).

freudiano de “*evenly hovering attention*”, es decir, “atención fluctuante” (Lehmann, 2010: 87). Tal y como el terapeuta escucha al paciente y presta una atención igual a gestos, palabras o señales, el espectador ha de mantener una percepción abierta y atenta a cualquier tipo de detalle de la escena. De este modo, el espectador puede construir/deconstruir libremente el texto representado. El mito griego se puede combinar con imágenes, músicas, textos de varias tipologías: noticias de periódicos o hechos históricos, teorías filosóficas o banalidades. A menudo, la reescritura llega a mostrar el propio proceso de reescribir como una estrategia artificial. La construcción “autorreflexiva” del texto se basa en un metatexto que enseña la operación de reescribir como reflexión de segundo grado sobre el teatro¹⁴⁶.

2.3 Sobre cuerpo y performance: *with/on/to the body*¹⁴⁷

Si bien es verdad que el teatro se basa en el cuerpo vivo, la estética contemporánea concibe la corporalidad como “pura presencia” y “absolutiza” el cuerpo porque lo concibe como el núcleo fundamental de la creación escénica¹⁴⁸. En general, este énfasis en el cuerpo permite comprender la importancia de la performance, género preferido de muchos creadores. Según la estudiosa Erika Fischer-Lichte, ya a partir de los sesenta hubo un giro performativo que desplazó las fronteras entre las artes, reivindicando el poder del cuerpo (Fischer-Lichte, 2011: 37)¹⁴⁹. La performance halla su fundamento

¹⁴⁶ Cabe tener en cuenta que la escena teatral contemporánea, a menudo, es “autorreflexiva”, rasgo típicamente postmoderno. A este respecto, Lehmann remarca que el teatro posdramático se caracteriza por la interrogación continua sobre sí mismo (2010: 105).

¹⁴⁷ Retomo esta expresión a partir de un comentario de Lehmann, que afirma: “the postdramatic process occurs with/on/to the body. [...] A self-dramatization of physis takes place” (2010: 163).

¹⁴⁸ Como señala Lehmann, en el teatro contemporáneo “the body is absolutized” (Lehmann, 2010: 96).

¹⁴⁹ Según Fischer-Lichte, lo performativo influye en las teorías de la cultura. “En los años noventa se produjo un cambio de enfoque en la investigación. Se empezaron a tomar en cuenta los rasgos performativos de la cultura” (Fischer-Lichte, 2011: 53). Léase, también, la interesante introducción a este libro de Cornago (2011: 7-19).

“en el físico estar-en-el-mundo del actor/ performador” (Fischer-Lichte, 2011: 169). Además:

El actor/performador no trasforma su cuerpo en una obra, lleva a cabo procesos de corporización en los que el cuerpo deviene otro. Se trasforma, se recrea, acontece (Fischer-Lichte, 2011: 190).

El giro performativo se hace aún más patente en los años noventa, cuando las fronteras interartísticas desaparecen casi totalmente; teatro y arte se acercan para plantear un discurso innovador que involucra al cuerpo de forma inusual en el espacio/tiempo, rompiendo la frontera entre privado y público¹⁵⁰. La performance supera el concepto de teatro como representación y subraya la importancia de un proceso artístico basado en la intersubjetividad y la fluidez.

En este ámbito, también, se juega con la radicalización del cuerpo, al tiempo que se recurre a cuerpos de no-actores o a los llamados “deviant bodies”, cuerpos con problemas físicos (Lehmann, 2010: 95), con el objetivo de quebrar el concepto de belleza transmitido por los media e incomodar al espectador, como en una especie de teatro de la残酷.

The body becomes the centre of attention, not as a carrier of meaning but in its physicality and gesticulation [...] In addition there is often the presence of deviant body, which through illness, disability, or deformation deviates from the norm and causes an “amoral” fascination, unease or fear (Lehmann, 2010: 95).

El uso de “deviant bodies” tiene mucho que ver con lo “abyecto”, concepto elaborado en *Poderes de la perversión* de Julia Kristeva¹⁵¹. Lo abyecto es algo

¹⁵⁰ “Entre el teatro y el arte de la performance se producía un intercambio muy dinámico que acercó a ambas artes considerablemente. El teatro venía tomando desde hacía tiempo procedimientos desarrollados en el campo del arte de la performance- como las realizaciones escénicas en lugares inusuales y en nuevos espacios, la exhibición de cuerpo enfermos, demacrados u obesos sobre el escenario, o la autoagresión y otras formas de violencia contra el propio cuerpo por parte de los performadores” (Fischer-Lichte, 2011: 100).

¹⁵¹ Afirma Kristeva: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas”(1988: 11).

que sobresale de la organización de la identidad, entendida como estructura que reprime las pulsiones más profundas (Kristeva, 1988)¹⁵². Según Kristeva, la sociedad pretende expulsar lo abyecto y lo considera como una amenaza al funcionamiento normal de las cosas. Ahora bien, cabe remarcar que el cuerpo abyecto está muy presente en el teatro contemporáneo y, también, que se relaciona con la “irrupción de lo real”, porque expresa la capacidad violenta de lo real de quebrar la ficción. Como veremos, con el término “abyecto” se puede remitir a una amplia gama de rasgos y situaciones. Pensemos, por ejemplo, al cuerpo obeso de la Clitemnestra de Castellucci pero, también, al uso de la comida en la obra de García.

2.4 Sobre lo real

El teatro es el movimiento real y, de todas las artes que utiliza, extrae el movimiento real.

(Deleuze, 2002: 33)

En las reescrituras que analizaremos, el mito griego se combina continuamente con lo real. Con respecto al estado de la cuestión, cabe recordar que lo real es un tema muy estudiado en los noventa tanto en la crítica de arte como en los estudios teatrales. En el ensayo titulado *El retorno de lo real*, Hal Foster analiza el giro hacia lo real en el arte contemporáneo ya a partir de los sesenta (Foster, 2001)¹⁵³. En el ámbito teatral, Maryvonne Saison publica *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain* y usa el término “efracción” para indicar la “fractura” que lo real provoca en la escena, como testimonio de una otredad radical y casi absoluta¹⁵⁴:

¹⁵² Sobre lo “abyecto” y lo real en la escena contemporánea véase Sánchez (2007: 145-160).

¹⁵³ Foster se centra en el tema de lo real entendido como “trauma” a partir de una perspectiva lacaniana.

¹⁵⁴ Léase: “tout se passe comme si la conscience même des réalités vécues devenait impossible et comme si la référence à ces réalités, inopérant, devait laisser place à une “éffraction”, pour permettre l’irruption de la réalité comme telle sur la scène artistique” (Saison, 1998: 33). Se trata de una búsqueda de lo real que está a las antípodas del realismo tradicional. “Ce qui est cherché dans cette quête du réel est aux antipodes des réalismes traditionnels qui

L'expression 'le réel' témoigne de l'altérité radicale et irreductible de ces réalités éclatées (Saison, 1998: 43).

Como subraya Lehmann (2010), a través de la irrupción de lo real, los creadores quieren desplazar y confundir la cesura entre realidad y ficción¹⁵⁵.

Retomando estos conceptos, José Antonio Sánchez (2007) analiza el interés hacia lo real en la escena contemporánea y lo relaciona íntimamente con la crisis del concepto de representación¹⁵⁶. En su concepción, lo real no es la materialidad en sí, sino algo que la excede y la desborda:

Lo real no es la materia, lo real es el límite, el conflicto no solventado entre la vida (proceso psíquico) y el estado inerte (proceso material). En ese límite se abre un hueco, un hueco que se resiste a la representación (Sánchez, 2007: 161).

De esta forma, se subraya cómo el problema de lo real remite inevitablemente a la representación. Además, Sánchez asegura que el cuerpo constituye el “medio ineludible de la relación con lo real” (Sánchez, 2007: 16). Como ya hemos adelantado, en la escena actual el cuerpo es un elemento central y constituye lo real por antonomasia; el cuerpo de actores y no-actores, el cuerpo con problemas físicos, el cíborg aparecen en escena y cuestionan el concepto mismo de “representación”. La mayoría de las estrategias de representación del cuerpo en el escenario tienen como objetivo el de enfrentar el

partent de la connaissance d'une réalité donnée et qui sollicitent le renouvellement de l'adhésion à sa définition. Les témoignages obtenus sont au contraire du côté de l'inraisemblable, de l'inouï, de l'incroyable, de l'inadmissible. Ils déchirent le tissu de ce qu'on croit être le monde. Ils font faille” (Saison, 1998: 26).

¹⁵⁵ “In the postdramatic theatre of the real the main point is not the assertion of the real as such but the unsettling that occurs through the indecidability whether one is dealing with reality or fiction” (Lehmann, 2010: 101).

¹⁵⁶ Sánchez propone un estudio muy sugerente de varios núcleos temáticos alrededor del tema de lo real: la realidad y lo visible, la irrupción de lo real, miradas a lo irrepresentable, teatros del encuentro, teatro y realidad. Entre los creadores escénicos analizados, recordemos nombres como Reza Abdoch, Societas Raffaello Sanzio, William Kentridge, Rodrigo García, Roger Bernat, Mapa Teatro y Leo Bassi.

espectador con lo real. Se trata de recalcar la capacidad “política” de lo real de infiltrarse violentamente en la escena y desquiciar el drama. En este sentido, como afirma Diéguez, “el retorno a lo real apela al entrecruzamiento entre lo social y lo artístico, acentuando la implicación ética del artista” (2007: 46)¹⁵⁷.

2.5 Re-presentación y teatralidad

En el teatro posdramático, no se trata de representar miméticamente algo, sino presentarlo y quebrar la ficción teatral. En este sentido, Lehmann escribe:

Un último asunto: una realidad esencial del teatro posdramático es obviamente el cambio de atención y énfasis lejos de la representación, o *Darstellung*, de un trabajo o un proceso de creación/presentación, como parte de una Situación, donde la relación entre todos los participantes del evento se convierte en un objeto importante del concepto artístico (Lehmann, 2011: 324)¹⁵⁸.

La oposición entre “presentación” y “representación” pertenece al ámbito de las artes ya desde principios de siglo XX y, también, constituye un núcleo central en el ámbito filosófico. Deleuze ha reflexionado mucho sobre este tema subrayando que “el pensamiento moderno nace del fracaso de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico” (Deleuze, 2002: 15)¹⁵⁹. Comentando la obra de Carmelo Bene, Deleuze (1978) ha remarcado la importancia de hacer un teatro de la no-representación dejando el “representar” por el “presentar”¹⁶⁰. Se trata de un proceso complejo: prescindir de la mimesis significa explorar las líneas centrífugas de la teatralidad.

¹⁵⁷ Léase todo el apartado *La teatralidad y lo real* (Diéguez, 2007: 43-46)

¹⁵⁸ En su libro sobre el posdramático, Lehmann define el teatro contemporáneo como “theatre of the present” (Lehmann, 2010: 143).

¹⁵⁹ Sobre el concepto de representación elaborado por Deleuze, véase Chevallier (2007: 12-18).

¹⁶⁰ Léase: “Il teatro sorgerà come ciò che non rappresenta niente, ma ciò che presenta e costituisce una coscienza di minoranza, in quanto divenire-universale.” (Deleuze, 1978: 91-92).

Existe un debate infinito sobre este tema en la crítica teatral contemporánea (Fischer-Lichte, 2011; Lehmann, 2010; Diéguez, 2007; Sánchez, 2011 y 2008 y Cornago, 2006a y 2006b). Todo cambia en función del significado que se dé a los términos “representación” y “teatralidad”. Está claro que la contraposición nace a partir de una visión que asocia el engaño a la representación y lo real a la presentación. Ahora bien, como bien afirma Ileana Diéguez, el concepto de representación se puede plantear como “espacio de diferencias” a partir de un punto de vista político (Diéguez, 2007: 187)¹⁶¹.

Según Fischer-Lichte, presencia y representación no son “antagónicos”; se trata de redefinir el concepto de “corporización” (“embodiment”) radicalmente y de ver cómo se puedan englobar los dos polos (Fischer-Lichte, 2011: 293-299). En la performance, presentación y representación coinciden en el modo de “estar en frente” del espectador. Más que elegir entre uno de estos dos polos, es interesante retomar la categoría de teatralidad como algo que puede “desbordar” este juego.

En el ensayo *La teatralidad como crítica de la modernidad*, Cornago (2006a) explica que “la teatralidad supone un modo consciente de la representación”. De este modo, Cornago subraya una diferencia esencial entre estos dos conceptos a partir de la importancia de la lucidez y la conciencia de los sujetos.

La búsqueda de la teatralidad acomuna muchos creadores escénicos contemporáneos y expresa el deseo de quebrar la ficción convencional y contaminar los lenguajes artísticos. En otro ensayo sobre representación y posdramático, Cornago explica que el teatro trabaja sobre las resistencias de la representación para romper cualquier efecto ilusionista y desplazar las fronteras (Cornago, 2006b: 219-238). En este sentido, un espectáculo constituye un

El filósofo francés remarca que Carmelo Bene no es el primero en hacer un teatro de la no-representación y cita Artaud, Bob Wilson, Grotowski, el Living Theatre (Deleuze, 1978: 72).

¹⁶¹ Segundo esta investigadora, se trata de trabajar sobre el conflicto entre representados y no representados, tanto en la sociedad como en el arte. Con respecto a ciertas obras teatrales de Latinoamérica, Diéguez habla de “prácticas liminales” cuestionando los conceptos de teatralidad y política. Se trata de abarcar, también, el tema de la teatralidad de lo cotidiano y de lo social.

“centro de tensiones” entre polo de representación (ficción) y presentación (realidad) (Cornago, 2006b: 226):

La obra crece desde sus márgenes [...]. En el corazón de la representación, que es el espacio teatral, se abre un hiato, un vacío o espacio de suspensión desde el que crece la representación bajo el modo de la dispersión (Cornago, 2006b: 235).

Según Cornago, si enfocamos el teatro contemporáneo a partir de esta perspectiva, podemos observarlo como un laboratorio de “interrogación” continua del significado¹⁶². Como ya sugería el crítico francés Dort, la escena es un lugar de metamorfosis, un espacio plural: “autant que construction, la théâtralité est interrogation du sens” (Dort, 1988: 183- 184)¹⁶³.

Volviendo a nuestro tema, podemos afirmar, por tanto, que, para entender las reescrituras contemporáneas, es fundamental comprender esta dialéctica de re/presentación y teatralidad. En efecto, es necesario tener en cuenta la nueva búsqueda de la teatralidad en la que el mito griego puede ser “re-presentado” y “presentificado”, a la vez, y, sobre todo, “cuestionado”.

3. REESCRITURA. TEATRO INTERCULTURAL Y POSTCOLONIAL

3. 1 A partir del interculturalismo

Según la interpretación de Patrice Pavis (1998a), si consideramos la cultura como texto, podríamos decir que el concepto estructuralista de intertextualidad es remplazado por el de interculturalismo. Como él mismo afirma:

¹⁶² “El lugar del sentido queda como un interrogante, una posibilidad no resuelta, el espacio de un vacío en el que finalmente se termina haciendo visible la escena (de la representación) que es el teatro” (Cornago, 2006b: 226).

¹⁶³ Dort (1988) pretende ir más allá de la teoría barthesiana del teatro y considera el espectáculo como un espacio polifónico abierto a varias significaciones. Se trata de un conjunto de códigos heterogéneos en el que se desarrolla una “emancipación progresiva” de los elementos que componen el teatro.

El modelo de la intertextualidad, surgido del estructuralismo y de la semiología, cede el lugar al de la interculturalidad. [...] El término de interculturalismo nos parece mejor aún que el de multiculturalismo o transculturalismo, propio para comprender la dialéctica de los intercambios de útiles procedimientos entre las culturas (Pavis, 1998a: 40).

Pavis opta por el término “interculturalismo”, subrayando el valor de la interacción entre culturas distintas¹⁶⁴. El prefijo “inter” se refiere a un espacio intermedio que al mismo tiempo aúna y separa y dos o más culturas distintas. Es Richard Schechner quien utiliza, por primera vez en 1973, el término “teatro intercultural” a partir de una concepción universal -o universalista- de la escena que supone la existencia de un denominador común entre tradiciones teatrales muy distintas¹⁶⁵. Si bien es verdad que el teatro en su esencia es intercultural, en la edad contemporánea el juego entre culturas distintas constituye un rasgo fundamental (Pavis, 1998a y 1996; Marranca y Dasgupta, 1991 y Fischer-Lichte, 1990a y 1990b). A partir de los años setenta, tanto en Occidente como en África y Asia, se difunden prácticas teatrales interculturales. En Europa, son famosas las puestas en escena interculturales de Peter Brook y las de la directora Ariadne Mnouchkine. Fuera de Europa, recordemos que el director japonés Tadashi Suzuki reescribe tragedias griegas con un estilo japonés, mientras Richard Schechner busca un teatro ritual universal a partir de varias tradiciones teatrales. Se van llevando a cabo procesos de “hibridación” basados en la reutilización de culturas distintas. Según veremos, la diferencia cultural puede ser articulada en varias oposiciones: occidente/oriente, norte/sur, culturas dominantes/culturas dominadas, centrales (o centralizadas)/ minoritarias (o periféricas).

En un ensayo recopilatorio sobre el tema, la estudiosa Grande Rosales (1998-2001) llega a destacar tres puntos de vista dentro del interculturalismo: 1)

¹⁶⁴ Pavis prefiere el término “interculturalismo” antes que el de “multiculturalismo” (entendido como reconocimiento de una multiplicidad de culturas) o el de “transculturalismo” (que alude a una transformación de una cultura determinada).

¹⁶⁵ Schechner (1973) habla de “interculturalismo” subrayando que el prefijo “inter” alude a un encuentro horizontal entre culturas distintas.

el punto de vista antropológico en relación a Schechner y Barba, que hablan de la existencia antropológica de una esencia humana universal como algo común a Oriente y Occidente¹⁶⁶; 2) el punto de vista sociológico, relacionado con la cuestión de la identidad y las tradiciones nacionales (pensemos en el teatro de Tadashi Suzuki o en las performances de Guillermo Gómez Peña); 3) el punto de vista estético, basado en la búsqueda estética postmoderna y poco interesado en las identidades culturales¹⁶⁷ (recordemos directores como Robert Wilson) (Grande Rosales, 1998-2001: 185-197)¹⁶⁸.

Ahora bien, cabe destacar que el mito griego juega un papel fundamental en los teatros interculturales. Si bien ya hemos adelantado que funciona como un “modelo de un lenguaje dramático y escénico universal” (Vasseur-Legangneux, 2004), hace falta subrayar que este modelo llega a representar una “teatralidad pura”:

Le théâtre interculturel joue en effet sur une “pure théâtralité” et, quand il s’intéresse aux tragédies grecques, il en fait le modèle utopique d’un langage dramatique et scénique universel (Vasseur-Legangneux, 2004: 235).

En este sentido, la cultura griega constituye un objeto de interés privilegiado porque permite observar las relaciones de intercambio y de poder que se establecen entre una cultura y otra.

¹⁶⁶ Según Barba, en las tradiciones teatrales de oriente y occidente existe un nivel pre-expresivo común, lo cual hace que se pueda hablar de teatro “euroasiático” (1988: 126-130). Véase, también, el concepto de “cultura de los vínculos” de Peter Brook, quien habla de una cultura que trasciende las diferencias y que conecta a todos los hombres (1996: 63-66).

¹⁶⁷ Chin (1991: 83-95) analiza las conexiones entre interculturalismo e imperialismo a partir de una perspectiva muy crítica y lúcida.

¹⁶⁸ Grande Rosales concluye su ensayo con estas palabras: “[...] en los umbrales del nuevo milenio, la dialéctica inocente/no inocente sobre culturas ajenas deja paso al transculturalismo como programa utópico, si bien la nivelación cultural puede esconder otras formas de colonialismo como universalización de la mirada local sobre el mundo. Cabe reivindicar, por tanto, una nueva función del teatro como defensa de la propia identidad” (1998-2001: 195).

3.2 Sobre procesos transculturales. La reescritura como complejo reloj de arena

El teatro intercultural no implica necesariamente un encuentro real o un interés específico por “otra” cultura. Erika Fischer-Lichte asegura:

The starting point for intercultural staging is thus not primarily an interest in the foreign - the foreign theatre or the foreign culture from which it is taken - but rather a situation completely specific within its own culture or a completely specific problem having its origin within its own theatre (Fischer-Lichte, 1990b: 283).

Las críticas al interculturalismo han sido muchas y muy duras. El crítico y director teatral indio Rustom Bharucha lo considera una moda occidental y ataca, sobre todo, a Richard Schechner como primer responsable de una visión universalista y deshistorizante (Bharucha, 1993: 39)¹⁶⁹. Bharucha critica la tendencia actual de varios teatros occidentales por la apropiación de “otras” técnicas sin tener en cuenta “the politics of its location” (Bharucha, 1993: 240)¹⁷⁰. La cuestión es: ¿qué tipo de ética trasmiten las representaciones interculturales? El crítico subraya que, más que una conciencia intercultural, se necesita de una mayor conciencia de nuestras “afinidades intraculturales” (Bharucha, 1993 : 40). En efecto, la historia queda casi fuera del teatro intercultural y puede ser como una especie de “víctima”¹⁷¹.

La tendencia intercultural cambia con la globalización y el desarrollo de las comunicaciones de masa. En este sentido es importante tener en cuenta el

¹⁶⁹ “In fact, it is Schechner who has been largely responsible for the propagation of ‘interculturalism’ both as a concept and a practice, much more so than Craig or Grotowski, who have merely confronted other cultures without systematizing their experience” (Bharucha, 1993: 13). En este libro, la crítica del teatro intercultural se desarrolla a partir de la amplia mitologización que se ha hecho del teatro indio en el teatro occidental.

¹⁷⁰ “Judging from my own experience, I did not see ‘India’ in Mnouchkine’s spectacle ; I saw ‘France’” (Bharucha, 1993 : 244).

¹⁷¹ “History, unfortunately, is precisely what interculturalists for the most part have tacitly avoided in their readings of ‘other cultures’”(Bharucha, 1993: 245).

movimiento múltiple que caracteriza nuestra sociedad y el flujo pluridireccional de culturas. Por un lado, hay una globalización de lo local en donde una tendencia, una obra o un autor se pueden convertir, en poco tiempo, en clásicos internacionales; por otro lado, existe una localización de lo global (un clásico se reconvierte en un producto específico). Es evidente que, en este proceso de globalización, no se globaliza sólo la economía, sino también el imaginario cultural. Tanto las mercancías como las obras de arte, música o teatro se deslocalizan y re-localizan.

Para superar el dualismo intrínseco en el término “interculturalismo”, muchos estudiosos prefieren el término “transculturación”, subrayando el proceso de transferencia al que está sujeto el arte en la sociedad contemporánea global (Taylor, 1991b y Weber, 1991). Se trata de un concepto acuñado por el autor cubano Fernando Ortiz y muy utilizado en los estudios culturales latinoamericanos (Ortiz, 1940, citado en Taylor, 1991b: 61)¹⁷². Según Taylor, el término “teatro transcultural” implica una conciencia más lucida de las adquisiciones y pérdidas culturales durante el proceso de intercambio y, también, de las implicaciones políticas y “contra-hegemónicas” (1991b: 66). Asimismo, De Marinis afirma que el teatro actual es, a la vez, intercultural y transcultural, pues en él conviven varios tipos de intercambios dentro de la amenaza continua de la mundialización homogeneizadora (2011: 9-17)¹⁷³.

Es imposible pensar en las reescrituras contemporáneas sin plantear una reflexión sobre el interculturalismo y el transculturalismo, tanto con respecto a la producción como a la recepción internacional de los espectáculos. La organización de festivales internacionales contribuye a crear una red de influencias entre culturas muy distintas (Weber, 1991: 27; Fisher-Lichte, 1990:

¹⁷² Según Ortiz, la “transculturación” es un largo proceso que implica una fase de “aculturación”, de adquisición de nuevos elementos, y otra de “desculturación”, de pérdida que lleva a un intercambio creativo.

¹⁷³ De Marinis escribe: “Il teatro, piú precisamente il teatro occidentale moderno, é interculturale e transculturale: interculturale perché esso nasce sempre dall’incontro-confronto di identità personali, professionali e socio-antropologiche differenti, [...]; transculturale perché tende a superare i dati culturali di partenza [...] Contrariamente a ciò che si pensa di solito, questo interculturalismo profondo, essenziale, del teatro é minacciato oggi dai fenomeni contemporanei della mondializzazione e dell’uniformazione delle culture” (2011: 9).

12). Los festivales funcionan como verdaderas plataformas estratégicas ofreciendo una circulación muy rápida de ideas¹⁷⁴. ¿Cómo no tener en cuenta que la Societas Raffello Sanzio presenta sus espectáculos en Latinoamérica, Yael Farber viaja a Oxford, Mapa Teatro a Aviñón y Rodrigo García vive temporadas enteras en Francia? En el sistema actual, hay un intercambio continuo de temas, prácticas y estilos.

Usando una metáfora muy sugerente, Pavis describe la perspectiva intercultural como un “reloj de arena” en el que “nuestra” cultura intenta filtrar la de los demás (Pavis, 1998a: 41). Ahora, podríamos decir que la reescritura funciona como un complejo “reloj de arena” ya que en ella se filtra la cultura griega y, con ella, se filtran, también, la cultura europea y occidental. Ya no existe una transferencia de un receptor a otro, sino un sistema de transferencias simultáneo e infinito que hace imposible entender bien de dónde llegan los granos de arena y cómo han llegado hasta allí.

3.3 Teatro postcolonial, contra-escritura y re-inscripción

Como hemos visto, el riesgo más peligroso de la perspectiva intercultural es la instrumentalización de “otras” culturas a causa del eurocentrismo y del etnocentrismo. En respuesta a este peligro y al imperialismo político y cultural, nace el paradigma postcolonial como intento de subvertir el discurso hegemónico¹⁷⁵. En la literatura postcolonial, la re-escritura de los clásicos se

¹⁷⁴ Weber analiza la creación de los Festivales internacionales dentro de una perspectiva transcultural criticando la globalización de la cultura. Léase, también, la reflexión de Weber sobre los conceptos de transculturalismo y trasferencia: “‘Transfer’ implies ‘trans-port’ which, consequently, implies ‘import’ as well as ‘export’- all these being terms of trade and commerce” (Weber, 1991: 27).

¹⁷⁵ Los estudios postcoloniales entrecruzan historia, política, economía, literatura, arte, teatro y ciencias sociales. Es posible notar por lo menos tres tendencias: 1) la tendencia “discursiva”, de E. Said *Orientalism* (1990), se inspira en las teorías foucoulidianas y en el análisis del discurso imperialista; 2) la tendencia deconstrucciónista que se inspira en las teorías de Spivack (1990); 3) la tendencia psicoanalítica de Homi K. Bhabha (2002), que analiza el sujeto colonial y los procesos de hibridación. Un núcleo interesante es el estudio del concepto de nación (Anderson, 1983). De tanta bibliografía sobre el postcolonialismo, remito a unos estudios recopilatorios de Vega Ramos (2003) y Di Piazza (2004: 417-424). Sobre el postcolonialismo en

convierte, a menudo, en un acto de resistencia cultural militante y en una “estrategia fundamental” (Vega, 2003: 235).

En un libro recopilatorio sobre este tema, *Post-colonial Drama. Theory, practice, politics*, Helen Gilbert y Joanne Tompkins hablan de “drama postcolonial” casi como respuesta y reacción al teatro occidental para desmantelar las estructuras de poder (Gilbert y Tompkins, 1996: 15-52). Se trata de recuperar las culturas minoritarias consideradas como “otras” y reivindicar el valor de los márgenes con respecto al centro¹⁷⁶. El punto de partida es la concepción política del postcolonialismo:

The term (“post colonialism”) is frequently misunderstood as a temporal concept meaning the time after colonization has ceased [...] Postcolonialism is, rather, an engagement with and a contestation of colonialism’s discourses, power structures, and social hierarchies” (Gilbert y Tompkins, 1996: 2)¹⁷⁷.

Los rasgos más importantes de los dramas postcoloniales son: las conexiones con el ritual y el carnaval, la oralidad, las tradiciones musicales, los cantos, la danza, el contexto histórico- cultural, la variedad lingüística y la importancia del cuerpo y de las categorías de raza y género (Gilbert y Tompkins, 1996). La reescritura es vista como “contra-texto”, término que alude al proceso de deconstrucción de la autoridad de los textos canónicos (Tiffin 1987, citado en Gilbert y Tompkins, 1996: 16)¹⁷⁸.

los países latinoamericanos véase De Toro A. y De Toro F. (1999).

¹⁷⁶ El libro analiza varias performances teatrales de Australia, África, Canadá, Nueva Zelanda, el Caribe y de otras colonias. En particular, léase el primer capítulo *Re-citing the classics: canonical counter-discourse* (Gilbert y Tompkins 1996: 15-52).

¹⁷⁷ “Post-colonialism’s agenda, however, is more specifically political: to dismantle the hegemonic boundaries and the determinants that create unequal relations of power based on binary oppositions such as “us and them”, “first world and third world”, “white and black”, “coloniser and colonised” (Gilbert y Tompkins, 1996: 3).

¹⁷⁸ El concepto de contraescritura aparece en varios estudios postcoloniales: por ejemplo, en el libro *The Empire writes back* (Aschroft et al., 2002). Este título constituye ya en sí una alusión al poder subversivo de la escritura y es una cita de la famosa frase de Salman Rushdie “The Empire writes back with a Vengeance”, con respecto a las estrategias contra-discursivas de las minorías contra el centro.

Counter-discourse seeks to deconstruct significations of authority and power exercised in the canonical text (Gilbert y Tompkins, 1996: 16).

Si bien es verdad que el clásico occidental más reescrito es *La tempestad* de Shakespeare, no se debe subestimar la re-escritura de clásicos griegos. El mito más reescrito es el de Antígona, pero también Las Bacantes, Medea y la Orestíada han sido (y son) objetos de interés en el ámbito poscolonial.

En *Classics colonialism*, Barbara Goff retoma el concepto de “contra-escritura”, tratando la relación entre clásicos y literaturas postcoloniales (en particular en el Imperio británico). A la cuestión, “¿por qué ocuparse de clásicos y postcolonialismo?”, Goff responde:

But another important answer, it seems to me, is that classics has a stake in postcolonial analysis because the discipline has played an active role both in imperialist and colonialist movements and in the opposing movements of resistance (Goff, 2005: 6).

El clásico desempeña el doble papel de “instrumentum regni” y “arma de resistencia” para las minorías emergentes. En este último caso, funciona como “a counter text”, como afirma Lorna Hardwick:

I shall include material which demonstrates the capacity of classical plays to emerge from imperial “domestication” and to function as counter-texts, not only in the theatre of newly liberated nations but also within colonising societies (Hardwick, 2005: 107).

Seguramente, existe una afinidad entre contra-escritura y resistencia cultural¹⁷⁹. Como afirma Said (1996) en *Cultura e imperialismo*, se trata de desarticular las ideas subyacentes a la historia literaria europea u occidental para analizar las conexiones entre lo político y lo cultural. Desde esta perspectiva, la literatura es un sistema de representación del poder y, por esta razón, cabe aprender a “leer en contrapunto”, es decir, poner en relación la historia

¹⁷⁹ Ya en *Orientalismo* (1990) Said analiza la construcción de Oriente en las representaciones occidentales remarcando la oposición significativa entre nosotros y los otros.

dominante y la historia de los “otros” (Said, 1996: 108)¹⁸⁰. Said prefiere el término “reinscripción” a “contra-escritura” y subraya la naturaleza política de la relación del presente con el pasado, invitando a tener en cuenta “la beligerancia con la que los individuos y las instituciones deciden lo que es tradición y lo que no lo es, lo que es relevante y lo que no lo es” (Said, 1996: 36). Además, añade:

Pero lograr reconocimiento es rediseñar, y después ocupar de modo consciente, el lugar reservado a la subordinación de un Otro designado como inferior. En consecuencia, *reinscripción* (Said, 1996: 327).

Con el término “reinscripción” se alude al proceso de reivindicación de un “reconocimiento” al imperio por parte de las periferias. No se trata simplemente de contra-escribir sino de generar nuevas representaciones en las que otras voces puedan otorgar una legitimación con respecto al canon. Según Said, “reinscripción” es el término más adecuado para indicar la búsqueda de un nuevo lugar “político” para aquellos sujetos que habían sido considerados inferiores y que ahora pretenden “reinscribir” activamente y validar su posición en la historia.

3.4 Reescritura y *espacio in-between*

En *El lugar de la cultura* (2002), Homi K. Bhabha, intelectual de origen indio, analiza el proceso de reivindicación identitaria de los “otros” a partir de la compleja oposición nosotros/los otros en la cultura¹⁸¹. Un concepto clave es la

¹⁸⁰ Como afirma Said “Por supuesto, vivimos en un mundo no sólo de bienes materiales, sino también de representaciones. Y la representación su producción, circulación, historia e interpretación- constituye el auténtico elemento de la cultura” (Said, 1996:108).

¹⁸¹ “Lo que innova en la teoría, y es crucial en la política, es la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios “entre-medio” [in-bet-ween] proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad [self-hood] (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad [...]” (Bhabha, 2002: 18).

“ambivalencia” presente en los productos culturales postcoloniales, en los que conviven identificación y negación. Según Bhabha, las culturas postcoloniales ocupan un espacio “*in-between*”, un espacio “híbrido”, a partir del cual se puede generar una subversión de las representaciones.

Esas culturas de una contramodernidad postcolonial pueden ser contingentes a la modernidad, discontinuas o enfrentadas a ella, resistentes a sus tecnologías opresivas y asimilacionistas; pero también despliegan la hibridez cultural de sus condiciones fronterizas para “traducir”, y en consecuencia reinscribir, el imaginario social de la metrópoli y de la modernidad (Bhabha, 2002: 23).

El teórico de la hibridez reivindica la importancia de una escritura de la diferencia como espacio *in-between* que se sitúa en una posición ambigua “*ni uno ni otro*” (Bhabha, 2002: 159). Bhabha escribe:

El objetivo de la diferencia cultural es re-articular la suma de conocimiento desde la perspectiva de la posición significante de la minoría que resiste la totalización, la repetición que no retornará como lo mismo [...] El sujeto del discurso de la diferencia cultural es dialógico o trasferencial al modo del psicoanálisis. Está constituido mediante el locus del Otro que sugiere, a la vez, que el objeto de la identificación es ambivalente, y, más significativamente, que la agencia de la identificación nunca es pura u holística sino que siempre es constituida en un proceso de sustitución, desplazamiento o proyección (Bhabha, 2002: 199).

En el proceso de asimilación, se desarrolla una especie de “hibridación” que crea una frontera difusa y utiliza estrategias miméticas y ambivalentes. En este sentido, las teorías de Bhabha abren un espacio para reconsiderar las reescrituras postcoloniales bajo la luz de la hibridez cultural. Como veremos en los casos analizados, una reescritura no constituye automáticamente ni una contra-escritura ni una re-inscripción sino un objeto “híbrido” que se coloca en una posición “*in between*” entre la representación del canon y la tentativa de cambiar el imaginario.

4. REESCRITURA, CRÍTICA FEMINISTA Y DE GÉNERO

4.1 Teatro, feminismo y género

¿Qué función ha desarrollado el pensamiento feminista y de género con respecto a la reescritura de los mitos griegos en la contemporaneidad?

Empecemos por el debate sobre la visión feminista y el teatro, teniendo en cuenta dos tendencias importantes: una que apoya un teatro feminista en un sentido estrictamente “político” (Goodman, 1993)¹⁸², y otra que desarrolla las conexiones entre feminismo y teatro de una forma más compleja (Aston, 1995 y Case, 1988). Mientras la primera se ocupa de rescatar un ámbito muy concreto, la segunda contribuye a la apertura de un horizonte de investigación. Los temas más relevantes son: el enfoque de la diferencia sexual, la recuperación de mujeres autoras olvidadas, la potenciación de la autoría y la audiencia femenina y la deconstrucción del canon¹⁸³. Mi visión es más próxima a la segunda, aunque, a este binomio de feminismo y teatro, creo que habría que añadir el término “género” que tanta importancia ha tenido en el debate contemporáneo. Cuando utilizo el término “género”, me refiero a una categoría de análisis que visibiliza la construcción cultural e histórico-social de lo femenino y lo masculino¹⁸⁴. Podríamos decir que el teatro contemporáneo dialoga sobre todo

¹⁸² “Feminist theatre (and indeed ‘women’s theatre’) is defined as ‘alternative’ because it is created by women in the context of patriarchal culture. [...] Feminist Theatre is created within a particular context, and is not most usefully considered in isolation from other forms of cultural representation” (Goodman, 1993: 19).

¹⁸³ Es importante recordar el retraso o la ausencia de las mujeres en el mundo teatral “el teatro es el último género ensayado por las mujeres en todas partes” (O’ Connor, 1988: 13). Para más información sobre el teatro de lesbianas, *queer* o negras, véanse Aston (1995: 78-91) y Case (1988: 95-111).

¹⁸⁴ Siguiendo a Joan Scott el género constituye una categoría histórico cultural útil para el análisis de las desigualdades de poder en nuestra sociedad (1986: 1053-75). Cabe añadir que el término “género” ha ido tomando más importancia en los noventa (Butler, 2007 y De Lauretis, 1987). En la teoría contemporánea, el género es considerado “performativo”, porque se crea mediante un sistema de repeticiones que llegan a construir las diferencias sexuales (Butler, 2007). Con respecto al nexo género y postcolonialismo, remito a Spivak (1990) y Trinh, T. Minh-ha (1989).

con esta perspectiva que considera el género como una construcción político-cultural y, por ello, se preocupa de subrayar la construcción de las dinámicas de poder entre los sexos.

En efecto, muchos creadores contemporáneos muestran una fuerte sensibilidad hacia el género. Aunque en mi tesis no analizo reescrituras feministas del mito, me parece importante reflexionar sobre el replanteamiento de las dinámicas sexuales. Estas reflexiones pueden ser útiles para entender por qué Castellucci afirma abiertamente que está “dalla parte di Clitennestra” o por qué en la obra de Yael Farber se involucra a un coro de mujeres y no se llega a matar a la madre; asimismo, pueden ser útiles para una comprensión más profunda del significado de la *Orestiada*. Además, el tratamiento del género en los teatros contemporáneos es heredero del feminismo sobre todo respecto a la reflexión sobre la corporalidad, la diferencia y la subjetividad¹⁸⁵. En el libro *Feminism and theatre*, Sue- Ellen Case afirma:

As a feminist, I, too, find the subjective voice to be a liberation from the impersonal, omniscient and seemingly objective voice patriarchal culture has used for centuries to render certain experiences invisible and to gain power through the printed word: I too, hope feminists can discover a new alternative voice (Case, 1988: 3).

Con estas palabras Case subraya la importancia de la “voz subjetiva” para luchar contra las representaciones canónicas y oficiales en el teatro. El feminismo ha contribuido al desarrollo y la difusión de una nueva epistemología que hace hincapié en la relación entre poder, saber y sexualidad. A partir de ahí, empieza una deconstrucción radical de las identificaciones clásicas y la reivindicación de nuevas subjetividades que piden un reconocimiento. Se trata de expresar el deseo de recuperar la *contra-historia*, deconstruyendo el canon clásico (Aston, 1995: 16-17)¹⁸⁶. Para quebrantar las representaciones canónicas, cabe posicionarse y recuperar una conciencia histórico-cultural del contexto.

¹⁸⁵ Sobre la hermenéutica del cuerpo en el teatro de mujeres, léase Borràs (2000: 7-25).

¹⁸⁶ Leáse: “In terms of those classic periods of theatre, for example, where women have been absent from the stage, it has been possible to understand how the female has been constructed as a man-made sign in her absence” (Aston, 1995: 16).

Según la escritora feminista Adrienne Rich, es necesario utilizar una verdadera política de localización y posicionamiento (1986: 210-231). Este último concepto de posicionamiento no sólo es crucial para las reescrituras femeninas sino también para todo tipo de reescrituras. En general pues, quien recribe el mito lo hace a partir de un espacio/tiempo y de un cuerpo específicos. Sólo de esta manera, se pueden quebrar las representaciones canónicas y universalistas.

4.2 La reescritura como revisión feminista

En el ámbito del feminismo y la teoría de género, la reescritura del mito griego ha desarrollado un papel fundamental en la deconstrucción del imaginario occidental impulsando nuevas interpretaciones de ello también en el mundo teatral¹⁸⁷.

El feminismo ha contribuido notablemente a la consideración del teatro como un terreno interdisciplinario que en su proceso de creación-recepción soporta, e incluso, requiere [re]lecturas sensibles al contexto de consumo, interpretación y valoración (Torras, 2004: 350)¹⁸⁸.

Quisiera recordar un libro significativamente titulado *Reescribir la escena* que presenta el teatro de las mujeres como una operación de reescritura cultural y simbólica (Borràs, 1998)¹⁸⁹. La revisión de las categorías de masculinidad y feminidad es un punto clave dentro de estas perspectivas. Es la feminista americana Adrienne Rich quien acuña el término “revisionismo” para describir la revisión del imaginario que permite a las mujeres recuperar una posición de

¹⁸⁷ Cabe destacar que la reescritura feminista es un tema más estudiado en los países de habla inglesa que en los países del sur de Europa.

¹⁸⁸ En este sugerente ensayo, Torras analiza las categorías de género, teatro y performatividad (Torras, 2004: 345-362).

¹⁸⁹ Véase sobre todo el prólogo Borràs (1998: 11-30). Este libro recoge los textos del Primer encuentro de Autoras, Coreógrafas y directoras de escena Iberoamericanas dentro del XII Festival de Teatro Iberoamericano del 1997.

sujeto en la historia, desenmascarando el sesgo patriarcal de la cultura occidental que ha considerado lo femenino sólo como objeto (Rich, 1972).

Re-vision-the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction-is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves (Rich, 1972: 18).

El término “re-visión” hace hincapié tanto en la invisibilidad en la que han permanecido muchas mujeres autoras como en la importancia de mirar lúcidamente. “Revisar” la tradición significa reescribirla, lo cual constituye un acto necesario para las mujeres. Se trata de desenmascarar la narración patriarcal implícita en el canon y deconstruir la rigidez de los roles asignados a la mujer (madre buena o monstruo, amante o mujer fiel, asesina o asesinada)¹⁹⁰. A este respecto, la estudiosa Case afirma:

There are two basics types of image: positive roles which depict women as independent, intelligent and even heroic; and a surplus of misogynistic roles commonly identified as the Bitch, the Witch, the Vamp and the Virgin/Goddess (Case, 1988: 6).

Si bien es verdad que la “revisión” se erige en un punto central en la agenda feminista desde su comienzo, es a partir de los años sesenta que adquiere un rol aún más importante, sobre todo en el pensamiento de la diferencia sexual de Luce Irigaray¹⁹¹. En *Espéculo de la otra mujer*, obra maestra de la diferencia sexual, la filósofa analiza la representación falocéntrica occidental y considera la representación clásica de la mujer como un espejo en el que lo femenino constituye un reflejo, un negativo de lo masculino. Según la filósofa, es necesario:

¹⁹⁰ Asimismo, la filósofa italiana Adriana Cavarero habla de la necesidad de una reescritura que cumpla una “torsión simbólica” de los mitos clásicos, es decir, una re-interpretación radical de las categorías formuladas en la cultura griega (1990: 7).

¹⁹¹ Irigaray cuestiona el psicoanálisis por la exclusión de lo femenino y el desarrollo de un discurso “falologocéntrico” (Irigaray, 2007). Sobre la influencia del pensamiento de la diferencia sexual en el teatro contemporáneo, léase Aston (1995: 45-56).

[...] poner todo sentido patas arriba, lo de detrás delante y la cabeza a los pies [...] Insistir también y deliberadamente sobre los blancos del discurso que recuerdan los lugares de su exclusión, espaciamientos que aseguran la cohesión de su plasticidad silenciosa, la articulación, la expansión coherente de las formas establecidas. Reescribirlas como desviaciones, de otra manera y en otro lugar respecto a aquél en el que se las aguarda, como elipses y eclipses que deconstruyen las rejillas lógicas del lector- escribano [...] (Irigaray, 2007: 127).

Irigaray remarca la importancia de “reescribir” el imaginario a partir de una nueva mirada sobre la diferencia sexual.

En *Women as mythmakers*, Estella Lauter reflexiona sobre la reescritura de las mujeres como operación consciente de *mythmaking* que problematiza el código de jerarquías contenido y transmitido en la mitología clásica (Lauter, 1984: 13)¹⁹².

La reescritura ha acompañado el feminismo desde las reivindicaciones iniciales, hasta el pensamiento de la diferencia sexual y el debate actual sobre *género* y *post género*¹⁹³. ¿Qué novedad aporta la mirada de género en la concepción de la reescritura? En la perspectiva de *género*, el texto establece un entramado, una intersección de planos en la que es posible ver las dinámicas de relación entre los sexos. De esta forma, podríamos decir que la visión de *género*, permite notar cómo el discurso es “engenerado” (“*engendered*”), es decir, engloba los sexos y los representa.

Rosi Braidotti habla de un “consumo metabólico de lo viejo con la finalidad de engendrar lo nuevo” (2000: 83) y pone el énfasis en la repetición como modalidad que puede llevar al cambio.

He defendido la práctica del *como si*, de la mimesis como una estrategia política e

¹⁹² Lauter analiza el revisionismo feminista en las obras literarias y artísticas de algunas mujeres (Anne Sexton, Margaret Atwood, Remedios Varo, Léonor Fini).

¹⁹³ Con respecto al debate sobre género y posgénero, véase Butler (2007 y 2009). Además, Butler (2001) desarrolla una interpretación muy innovadora también del mito griego de Antígona. En su libro *El grito de Antígona*, Butler (2001) plantea una relectura de este mito que supera la visión feminista clásica. Según Butler, Antígona es la representante de un “género oscilante” entre masculinidad y feminidad porque cuestiona la heterosexualidad normativa implícita en el complejo de Edipo.

intelectual basada en el potencial subversivo de las repetidas imitaciones (Braidotti, 2000: 82).

El mérito del feminismo es el de haber contribuido a una revisión crítica del canon a partir del cuerpo remarcando que la tradición juega un papel crucial ya que lo nuevo necesita lo viejo.

PARTE II: PONER EN ESCENA LA *ORESTÍADA*

Please open the curtains.
(Kane, 2001: 244)

CAPÍTULO IV: *Oresteia (una commedia organica?) de la Socìetas Raffaello Sanzio (Italia, 1995)*¹⁹⁴

Ho sempre avuto un concetto antico di teatro. Forse non antico, ma vecchio. Immagino le figure avvolte nella polvere. Penso di avere una immaginazione immersa nel vecchio, nella polvere. (Castellucci R., 2001e: 146)

INTRODUCCIÓN

En 1995, la Societas Raffaello Sanzio pone en escena en Prato su versión de la trilogía esquilea *Oresteia (una commedia organica?)*. En una entrevista sobre este espectáculo, el director Romeo Castellucci afirma:

Cercavamo il colmo della durezza e insieme il senso di mattatoio che convive accanto al rituale sacerdotale dell'azione. Volevamo un incontro feroce con questa famiglia in piena faida e questa tragedia che segna il passaggio dal regime ginecocratico e matriarcale di Clitennestra, Cassandra ed Elettra al nuovo ordinamento sociale e simbolico, l'ingresso nel maschile e nel linguaggio, il patriarcale, l'apollineo. Ma *Oresteia*, scriveva Vidal Naquet, è anche il dramma della putrefazione, dei corpi in decomposizione che tornano in forma di fantasma. In verità, sono proprio i morti il motore della storia, gli unici agenti-attori del dramma. E Oreste è il primo personaggio della cultura occidentale percorso dal dubbio, come tutti gli eroi della colpa da Amleto a Lucifer ai personaggi di Dostoevskij. Oreste é il suo braccio sollevato per dare la morte alla madre Clitennestra che si immobilizza nell'aria (Castellucci R., entrevista, 1995: 12).

¹⁹⁴ Presenté una comunicación sobre la *Orestiada* de Castellucci, en el congreso titulado *Myth and Interdisciplinarity*, Madrid (UCM), 29-30 de Octubre de 2012. El título de mi ponencia fue: *La representación del mito griego en la escena contemporánea. El mito, el rito y lo pre-trágico en la Orestiada de Romeo Castellucci*.

Con estas palabras, Romeo Castellucci explica el significado de la *Orestíada*: se trata de una historia violenta, de sangre, venganza y conflictos, en la que se enmarca el paso de una sociedad matriarcal a una patriarcal y en la que gana Orestes, el héroe de la culpa. Un drama de muertos que vuelven a aparecer como fantasmas.

Varias cuestiones rondan las mentes del público que asiste a este complejo espectáculo multimedia: ¿por qué en esta reescritura aparece también el Conejo de *Alicia en el País de las Maravillas*? ¿por qué este Orestes tiene un brazo mecánico? ¿por qué Agamenón tiene Síndrome de Down? ¿por qué aparecen en escena caballos, cabras muertas (o sacrificadas) y monos? Castellucci explora la tensión entre lo sagrado y lo sacrílego, lo humano y lo inhumano, lo máquinico y lo orgánico. Como afirma en el programa de mano: esta reescritura “viola” el texto original y representa “una scrittura in negativo” del mito griego (Castellucci R., 2001e: 148). Efectivamente, el mito griego se trasforma radicalmente en la escena sanziana para representar las inquietudes contemporáneas.

¿Cuál es la relación de Castellucci con el clásico griego? Castellucci considera los clásicos como universales e íntimos al mismo tiempo y subraya la importancia de quebrar la “seguridad” del canon y trabajar sobre una fragilidad de fondo:

Il rapporto con i classici esiste in quanto rapporto con una tensione spirituale che attraverso di essi è possibile ricondurre all’individuo e quindi all’universalità dell’individuo, di modo che attraverso i classici è possibile trovare un’intimità e una sostanziale solitudine. Essa è una scelta di controcampo in quanto i classici impongono un confronto con la tradizione stessa, ma mai in un modo letterario. Questi testi non vengono affrontati con la superstizione di chi si affida alla sicurezza del classico, al contrario, vi è un tentativo di metterli a fuoco per poter meglio individuare la struttura che li sorregge e per poi scoprire, puntualmente, che questa struttura appartiene a tutti: alla fragilità e all’intimità di ogni individuo (Castellucci, entrevista, 2005: 243-245).

Se trata, como veremos, de establecer una nueva relación con el clásico a partir de una lectura y una búsqueda personales.

En la primera parte de este capítulo, analizaré la reescritura de la *Orestíada* en Italia, la estética de la Societas Raffaello Sanzio y su concepción posdramática de la tragedia; en la segunda parte, me dedicaré al estudio de la *Oresteia* (*una commedia organica?*), su relación con el intertexto clásico y, también, sus núcleos temáticos más innovadores.

1. LA ORESTÍADA EN EL CONTEXTO ITALIANO

Analizando las reescrituras de la *Orestíada* en el teatro contemporáneo italiano, hay que subrayar la frecuencia con la que este mito ha sido utilizado. A partir de los años sesenta, se difunde en Italia una lectura más popular y democrática de los clásicos. La reescritura de la *Orestíada* está relacionada con la transición política y los momentos de reconstrucción que siguieron a la segunda guerra mundial. En el ensayo *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna*, el filólogo alemán Anton Bierl (2004) sostiene que Italia desempeña un papel importante en la historia de las reescrituras europeas de la *Orestíada*. Pensemos, por ejemplo, en dos momentos clave de la segunda mitad del siglo XX: la traducción de la *Orestíada* de Pier Paolo Pasolini para el Teatro Popolare en Siracusa, bajo la dirección de Vittorio Gassmann y Luciano Lucignani (1960)¹⁹⁵ y la puesta en escena en Belgrado dirigida por Luca Ronconi (1972), dos versiones que cosecharon éxitos importantes. Dentro del amplio panorama italiano, Pasolini y Ronconi constituyen aquello que podríamos denominar el “canon”, es decir, la tradición dominante. Pasolini, además, realiza un documental inspirado en la trilogía, *Appunti per un'Orestiade africana*¹⁹⁶,

¹⁹⁵ La traducción de Pasolini forma parte del proyecto cultural del INDA (el Istituto Nazionale del Dramma antico de Siracusa). Al finalizar la segunda guerra mundial, el INDA propuso realizar una interpretación democrática de la cultura griega contrapuesta a la idealización del fascismo italiano. Sobre la *Orestíada* de Pasolini léase Fusillo (1996: 181-242).

¹⁹⁶ *Appunti per un'Orestiade africana* es una especie de película-documental preliminar no acabada (Pasolini, 1968-69). A partir de los sesenta, Pasolini viaja a África para buscar los

rodado entre 1968-69 y un drama teatral, *Pilade*, escrito en 1966. En su introducción a la traducción, Pasolini habla de una relación “instintiva y voraz” con el texto griego¹⁹⁷ y sostiene la tesis de que “il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente politico” (1996: 176):

In una società primitiva dominano dei sentimenti che sono primordiali, istintivi, oscuri (le Erinni), sempre pronte a travolgere le istituzioni (la monarchia di Agamennone), operanti sotto il segno uterino della madre, intesa appunto come forma informe e indifferente della natura. Ma contro tali sentimenti si erge la ragione (ancora arcaicamente intesa come prerogativa virile: Atena è nata senza madre, direttamente dal padre), e li vince, creando per la società altre istituzioni, moderne: l’assemblea, il suffragio. [...] l’irrazionale rappresentato dalle Erinni, non deve essere rimosso (ché poi sarebbe impossibile), ma semplicemente arginato e dominato dalla ragione, passione produttrice e fertile (Pasolini, 1996: 177-178).

Pasolini lee la *Orestiada* como “modelo antropológico y político” en el que observar la fundación de la democracia¹⁹⁸: “dall’ordine tribale alla democrazia come passo verso la società senza classi del comunismo”¹⁹⁹. Esta ideología justifica el uso del italiano hablado, omitiendo cualquier elemento que tenga reminiscencias clásicas²⁰⁰. Se trata de una lectura innovadora de la cultura antigua, cuyo objetivo es deconstruir la visión áulica de Grecia²⁰¹. Dentro de

personajes de esta *Orestiada*. El documental *Appunti* contiene, también, los diálogos con unos estudiantes africanos en La Sapienza de Roma sobre el tema de la transición a la democracia en los países africanos. Pasolini revela una fuerte idealización de África como continente en el que se realiza el paso de la sociedad arcaica a la democracia gracias a las luchas postcoloniales. Sobre este tema, léase también Fusillo (2005: 223-233).

¹⁹⁷ Pasolini escribe: “Mi sono gettato sul testo, a divorarlo come una belva, in pace: un cane sull’osso, uno stupendo osso carico di carne magra, stretto tra le zampe, a proteggerlo, contro un infimo campo visivo” (Pasolini, 1996: 175).

¹⁹⁸ Cabe remarcar que en los sesenta muchos intelectuales italianos tienen aún la esperanza de una real democratización del país.

¹⁹⁹ Según Bierl (2004: 55), Pasolini elabora una interpretación más pesimista de la *Orestiada* en el documental inacabado y en el drama *Pilade*.

²⁰⁰ La traducción ha sido duramente criticada por los filólogos puristas porque Pasolini no traduce directamente el texto griego, sino que sigue la traducción francesa de Paul Mazon del 1949. El objetivo es crear una lengua comprensible para todos: “La tendenza linguistica generale è stata a modificare continuamente i toni sublimi in toni civili: una disperata correzione di ogni tentazione classicista”. (Pasolini, 1996: 176). En este sentido, cabe remarcar la actualización “cristiano-católica” de los elementos mitológicos griegos: el término “Zeus” es traducido como “Dios”, “templos” como “iglesia”.

²⁰¹ Sobre este aspecto, véase Fusillo (1996).

este marco general, Clitemnestra representa lo femenino y lo matriarcal visto como “arcaico”.

Muy distinta es la interpretación del famoso director Luca Ronconi. Su interpretación de la *Orestiada* constituye un hito histórico, tanto por la compleja maquinaria escénica, como por el entramado estructuralista y postestructuralista. Ronconi enfoca la *Orestiada* como “un’indagine esauriente della frammentazione dell’individuo” (Bierl, 2004: 34). En contraposición a la de Pasolini, su interpretación de las *Euménides* es negativa y pesimista, ya que rechaza el final positivo y representa tanto la imposibilidad de recuperar el mito como la de conseguir la democracia (Bierl, 2004: 34)²⁰². En la reescritura de Ronconi, Orestes es afásico y el “nuevo orden” es casi alienante. Además, Ronconi usa la traducción clásica y aúlica del filólogo Mario Untersteiner, con el objetivo de crear desconcierto en el espectador (Quadri, 1973).

Otra reescritura que merece la pena recordar es *I Sogni di Clitennestra* (1978) de Dacia Maraini, escritora y dramaturga feminista que elabora una reescritura provocadora del mito griego ambientado en la época contemporánea²⁰³, narrando la “contra-historia” de las mujeres (Maraini, 2000: 621-670). Un rasgo importante es el registro lingüístico corporal y sexual que hace del texto un producto del feminismo italiano de los años setenta.

En general, prodríamos decir que la reescritura de Castellucci representa una excepción respecto a estas obras que acabamos de comentar. Por una parte, Castellucci no quiere actualizar el texto de Esquilo como Pasolini; por otra, se halla más cerca de la visión deconstrucciónista y pesimista del mito de Luca Ronconi, aunque rechaza el uso de una traducción literaria y aúlica. Por último,

²⁰² Respecto a la visión del mito de Ronconi, Bierl explica: “L’interesse nei confronti del rituale diventa un rito all’italiana, un mondo onirico circense alla Pirandello e alla Fellini che avvicina nel tempo e estrania in maniera ancora maggiore il messaggio del testo originale per il pubblico straniero” (2004: 120).

²⁰³ Maraini, escritora de novelas y textos teatrales, es conocida, también, por haber participado activamente en el feminismo italiano. La obra de Dacia Maraini se estrena en enero de 1980 en el espacio cultural del Fabbricone de Prato. Asimismo, se representó en Roma, Londres, Viena y New York. Probablemente el interés de Maraini por la *Orestiada* está muy relacionado con la amistad con Pier Paolo Pasolini y, también, con el director Luca Ronconi. En su reescritura de los Atridas, Maraini utiliza la famosa traducción de la *Oresteia* de Pier Paolo Pasolini.

afirma su deseo de leer el mito desde el punto de vista de la mujer, es decir, de Clitemnestra (Castellucci R., 2001c: 158), como ya había hecho Dacia Maraini. Los temas de la justicia, la culpa y el matricidio constituyen elementos centrales en el trabajo de Castellucci²⁰⁴.

2. LA SOCÌETAS RAFFAELLO SANZIO

2.1 El reino de la estética en la escena iconoclasta

La Societas Raffaello Sanzio es una compañía de teatro experimental que nace en Cesena, en 1981, a partir de la colaboración entre los hermanos Romeo y Claudia Castellucci y Chiara y Paolo Guidi²⁰⁵. Desde el primer momento Romeo es el director de la compañía²⁰⁶. Podríamos definirlo como un “regista critico”, por usar la expresión con la que se suelen definir a Giorgio Strehler y a Luca Ronconi, quienes constituyen la tradición de la “regia critica”, es decir, la “dirección crítica” en Italia. El nombre del grupo alude claramente a la vocación artística de la Societas, que se basa en un teatro de imágenes y en la dramaturgia visual. Por esta razón, el grupo toma el nombre del famoso pintor y arquitecto del Renacimiento italiano. Además, Romeo Castellucci proviene del ámbito de la pintura y la escenografía, de manera que su trabajo escénico se inspira en la

²⁰⁴ De las múltiples reescrituras de la *Orestiada* en la escena italiana, quisiera recordar la versión de Emilio Isgró en dialecto siciliano *Agamennuni* (1983), *I Cuefuri* (1984) e *Villa Eumenidi* (1985) en las ruinas de Gibellina, ciudad que había sido afectada por un fuerte terremoto en el 68. En Gibellina tiene lugar un festival de teatro internacional llamado “Orestiadi”, creado en 1981. También la versión de la *Oresteia* de Franco Parenti del 1985, con traducción del filósofo Emanuele Severino (Bierl, 2004: 123-127). Asimismo, es interesante el trabajo escénico de Elio De Capitani (1999-2000), titulado *Appunti per un’Orestiade italiana. Orestiade di Eschilo secondo Pasolini*, proyecto inacabado del que se realizaron sólo *Coéforas y Euménides*. De Capitani realiza una fusión de la visión de Esquilo con la de Pasolini (Bierl, 2004: 174-178).

²⁰⁵ Recordemos que Chiara es, además, la pareja sentimental de Romeo, mientras que Paolo dejará pronto el grupo.

²⁰⁶ Cabe resaltar que en 2002 Castellucci es nombrado “Chevalier des Arts et des Lettres” por el Ministro de la Cultura de Francia y, en 2003, es nombrado director de la sección teatral de la Bienal di Venecia. Además, la SRS ha ganado varios premios UBU en Italia.

búsqueda de una belleza “encarnada” en el cuerpo del actor, hasta el punto de que la estética supera casi la ética²⁰⁷.

La bellezza è violenta e disarmante come un lampo o una scossa. Non è giusta, la bellezza. [...] ciò che mi commuove e mi sorprende è una bellezza non conciliata, non positiva. [...] è con l'estetica che si attraversa il corpo e il naufragio dell'parola. Non dà risposte, l'estetica, per questo 'eccede' ogni domanda: rilanciandola. [...] Sono, cioè, definitivamente fuori dall'etica; sono in un aperto, nella condizione, errabonda, errata, di chi è in cerca di una cosa di cui in realtà non conosce nulla (Castellucci R., 2001a: 306).

La compañía desarrolla una estética posdrámatica basada en el rechazo de la representación mimética y en la creación de un teatro anti-narrativo (Lehmann, 2010 y Chinzari y Ruffini, 2000). En este tipo de teatro, muy típico de los años noventa, el texto no es el elemento más importante del espectáculo. Además, en lo referente al espacio escénico, la Societas renuncia a la perspectiva clásica que unifica y centraliza la representación del espacio canalizando la mirada en un único punto de vista. Por ello, los hermanos Castellucci prefieren construir decorados que retoman una especie de bidimensionalidad bizantina, creando una fuerte separación con el público. Se trata de quebrar el concepto de representación y mostrar una teatralidad descompuesta y fragmentaria.

Desde sus comienzos, la compañía se define como “iconoclasta”²⁰⁸. No se trata simplemente de negar los íconos, sino de trabajar sobre ellos. Ya en el manifiesto escrito para el espectáculo *Santa Sofia- Teatro Khmer*, la Societas declara:

Questo è il teatro che rifiuta la rappresentazione. [...] Questo è il teatro Khmer, lo diciamo chiaro e tondo: qui si tratta di fare piazza pulita del mondo intero. Questo è il teatro iconoclasta: si tratta di abbattere ogni immagine per aderire alla sola fondamentale realtà: l'Irreale anti-

²⁰⁷ Sobre la relación entre estética y ética, véase Castellucci R., 2001a.

²⁰⁸ El término “iconoclasmo” viene del griego e indica la destrucción de los iconos religiosos en el Imperio bizantino en el siglo VIII.

cosmico, tutto l'insieme delle cose non pensate. Questo è il teatro político: consigli pratici di come evitare chi ci vuole morti" (Castellucci R. y C., 1992: 9).

En otras palabras, la ruptura de la representación no constituye una negación de la imagen. Según Claudia Castellucci, el término “iconoclasia” no es negativo, sino positivo, ya que no comienza con una “a” privativa que niega un determinado fenómeno; no significa ‘an-icónico’ (sin icono), sino ‘yo rompo el icono’”(Castellucci C., 2001: 288). En este sentido, toda la producción de la Societas se inspira en este programa de ruptura y recreación de los iconos que forman parte de nuestro imaginario cultural.

2.2 Teatrografía general

En un ensayo muy sugerente, el crítico italiano Ponte di Pino describe tres fases, “tres edades”, en la producción de la Societas: el comienzo postmoderno, el rechazo iconoclasta y la reescritura de los clásicos del canon occidental (Ponte di Pino, 2002). La primera fase, a partir de principios de los ochenta, tiene una fuerte marca postmoderna y se basa en el bricolaje. En uno de los primeros espectáculos más conocidos, *Kaputt Nekropolis* (1984), la Societas inventa la lengua “Generalissima” tomando casi al pie de la letra la invitación de Artaud de deconstruir el lenguaje e inventar una lengua nueva. En la segunda etapa, la SRS desarrolla su programa iconoclasta. Los espectáculos de esta segunda fase se publican en *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, libro que recoge los espectáculos desde 1985 hasta 1990, en particular *Santa Sofia*, *I miserabili*, *La discesa di Inanna e Gilgamesh* (Castellucci, R. y C., 1992). En la obra *Santa Sofia. Teatro Khmer* (1985), se usa la técnica definida como “parálisis teatral” que implica la concentración de toda la energía del actor en la voz. Esta fase se basa en la reinterpretación “simbólica” de algunos mitos del antiguo Oriente mesopotámico. Recordemos que en la obra *La bellezza tanto antica* de 1987 se usan significativamente los

animales en el escenario y, a partir de *Gilgamesh*, también personas que no han hecho nunca teatro. Los espectáculos de la tercera fase, en cambio, aparecen en el libro *Eopea della polvere* (Castellucci R. et al., 2001). Se trata de cinco espectáculos puestos en escena desde 1992 hasta 1999: *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco*, *Masoch. I trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta*, *Oresteia (una commedia organica?)*, *Giulio Cesare* y *Genesi. From the museum of the sleep*. Como podemos notar por los títulos, se trata de cinco reescrituras de clásicos que muestran cómo la compañía se enfrenta al canon occidental. Castellucci comenta así su versión de *Hamlet*:

Shakespeare non si può resuscitare e non sarebbe neanche interesante farlo; non si tratta di cogliere il reale spirito dell'autore. Si tratta di acquisire una certa stupidità di fronte a questi testi: vanno letti molte volte, fino a non capire più niente e dopo questo lavoro continuo le parole diventano materiale come gli altri elementi sulla scena (Castellucci R., entrevista, 2000: 99).

El *Hamlet* de Castellucci no pronuncia ninguna palabra del texto clásico. Reescribir un clásico no significa actualizar, sino ir más allá de la palabra:

La parola aveva questo ingombro, esattamente il peso di un corpo, ma non per questo abbiamo fatto un lavoro di cancellazione del testo. Al contrario è stato fatto un lavoro di profondità, fino a farlo riassorbire. Là dove è cancellato ritorna in forma fantasmatica, di sogno inconsapevole, di scelte estetiche (Castellucci R., entrevista, 2000: 99).

El texto clásico está presente en la escena como si fuera un “fantasma”. *Hamlet*, el personaje del “ser o no ser”, se enfrenta ahora al problema del devenir y del “ser y no ser”. Al final de la pieza, el personaje pierde el lenguaje e intenta expresarse mediante la escritura. Sin embargo, su incapacidad de comunicar es resumida en una última frase “I'm aborto”. Como veremos con *Amleto* y la *Oresteia* del 1995, Castellucci trabaja sobre dos clásicos del teatro occidentales, en un movimiento doble de “ascesa e sprofondamento verso il libro e la scrittura” (Valentini, 1997: 39).

En 1997, la SRS presenta *Giulio Cesare*, un espectáculo sobre el concepto de *ars oratoria*, es decir, el lenguaje como artificio retórico. Tras la muerte de César, Antonio se convierte en un laringectomizado. Sus palabras ya no pueden seducir y, sobre todo, no tienen sentido. *Masoch*, de 1993, es una obra que trata el tema del masoquismo, una investigación sobre la relación entre dolor, placer y culpa con respecto al teatro y al mundo de los actores. Este drama nace a partir de una reinterpretación del concepto de “masoquismo” de Leopold von Sacher Masoch. La última obra del ciclo es *Genesi. From the museum of sleep* (1999), una versión muy libre y provocadora del *Génesis* a partir de la crueldad y el caos que gobiernan el mundo.

Tras este recorrido, falta solo recordar su compleja producción contemporánea, es decir, lo que podríamos denominar la “cuarta etapa”. Dos trabajos muy significativos son *Inferno, Purgatorio Paradiso* (2008) y *Sul Concetto di Volto nel Figlio di Dio* (2010). Romeo es el actor protagonista de esta obra y sale al escenario con sus hijos. La obra se representó en el 2008 en Aviñón en tres espacios distintos. El *Infierno* representa tanto la crisis del hombre como del artista. Castellucci entra en el escenario presentándose: “Je m'appelle Romeo Castellucci”, y, luego, llevando un mono acolchado se enfrenta a tres perros enfurecidos que lo atacan. El *Purgatorio* se desarrolla en una casa burguesa de los años setenta, donde una familia vive monótonamente su vida diaria; durante el desarrollo del drama descubrimos que en esta familia aparentemente normal el padre abusa de su hijo. Como conclusión de este ciclo, la SRS prepara varias instalaciones visuales para representar el Paraíso.

Quisiera concluir con una de las últimas obras *Sul Concetto di Volto nel Figlio di Dio* (2010), la primera de un tríptico (cuya segunda parte es *Il velo nero del Pastore*, de 2012). Se trata de una de las obras más criticadas de la compañía, debido a su particular representación de Cristo, considerada blasfema y ofensiva. En el fondo del escenario hay una reproducción gigante del *Cristo benedicente* de Antonello da Messina, mientras que, en el espacio de delante, hay un salón burgués enteramente blanco, en el que un abuelo incontinente sigue defecando acompañado por su hijo que le cuida. El contraste entre el

blanco de los muebles minimalistas, los excrementos del abuelo y la imagen de Cristo se insertan dentro del marco “iconoclasta”. Seguramente, se trata de uno de los espectáculos más controvertidos y criticados de la Societas, considerado “blasfemo” por ciertos grupos católicos.

2.3 Reformular el lenguaje trágico

Si bien es cierto que la *Orestiada* es la única reescritura del mito griego de la SRS, la reflexión sobre la tragedia griega atraviesa toda la teatrografía sanziana y encuentra su desahogo en el ciclo de espectáculos titulado *Tragedia Endogonidia* desde el año 2002 hasta el 2004. En este trabajo, la tragedia griega constituye una suerte de campo de referencia a la vez “implícito” y “explícito”, de manera que el “director crítico” compara su obra con la estructura, los objetivos, los personajes de la tragedia griega. Castellucci niega la posibilidad de representar la tragedia griega en la escena contemporánea; al mismo tiempo, nombra, comenta y se refiere continuamente a la tragedia clásica hasta el punto de que podríamos llegar a pensar que “la negación afirma”. Como veremos, el objetivo de la *Tragedia Endogonidia* no es tanto crear una obra trágica sino reformular el lenguaje trágico a partir de la pregunta: ¿cómo representar lo trágico en la época contemporánea? Se trata de un trabajo único en el panorama teatral europeo, no sólo por la complejidad, sino por la producción y la recepción internacionales. Cada uno de los once episodios de que se compone tienen lugar en una ciudad distinta de Europa y llevan por título un número en orden cronológico junto con las iniciales de la ciudad. Cesena, la ciudad de la compañía, constituye la primera y la última ciudad del ciclo, demostrando su función como fuente de inspiración de la SRS.

C.#01 CESENA. I Episodio della Tragedia Endogonidia (2002)

A.#02 AVIGNON. II Episodio della Tragedia Endogonidia (2002)

B.#03 BERLIN. III Episodio della Tragedia Endogonidia (2003)

BR.#04 BRUXELLES.. IV Episodio della Tragedia Endogonidia (2003)

- BN.#05 BERGEN. V Episodio della Tragedia Endogonidia* (2003)
- P.#06 PARIS. VI Episodio della Tragedia Endogonidia* (2003)
- R.#07 ROMA. VII Episodio della Tragedia Endogonidia* (2003)
- S.#08 STRASBOURG. VIII Episodio della Tragedia Endogonidia* (2004)
- L.#09 LONDON. IX Episodio della Tragedia Endogonidia* (2004)
- M.#10 MARSEILLE. X Episodio della Tragedia Endogonidia* (2004)
- C.#11 CESENA. XI Episodio della Tragedia Endogonidia* (2004)

Castellucci nombra cada espectáculo “episodio”, utilizando de este modo un término del vocabulario teatral griego para indicar las secuencias dramáticas. En realidad, estos episodios no presentan un desarrollo lineal; el director deconstruye la narración dramática y crea una sucesión de *performances* independientes, aunque interrelacionadas:

L'épisode, comme son nom l'indique, renonce à la cohérence et à la totalité de l'oeuvre pour se placer en dehors de la narration (Castellucci R., 2008: 14).

Esto no significa que los episodios no estén relacionados entre sí. En el libro *Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Endogonidia*, la compañía recoge las fotografías de los espectáculos y propone un atlas de los temas más importantes que atraviesan este ciclo: “l'espace, le temps, la loi, diagramme, la mère, las auxiliaires, la minoration” (Castellucci R. et al., 2008). Se trata de una especie de macrotexto que funciona a través de oposiciones como: culpa/innocencia, violencia/pureza, familia/individuo, anarquía/política. Además, este macrotexto se basa en la proliferación de eventos y escenas, lo que hace casi imposible resumir la trama.

Podríamos decir que, en general, los espectáculos desarrollan una dramaturgia visual, pues rechazan la lógica causal y utilizan el criterio asociativo. El espectador se enfrenta a personajes heterogéneos, ya sean gatos negros, chivos o caballos o *freaks* de todo tipo, seres hermafroditas, niños,

madres²⁰⁹, adivinos, etc. También, nos podemos encontrar con figuras teatrales (Arlequín), e históricas (Jesucristo, Mussolini), o figuras de nuestros días, como el cadáver del joven Carlo Giuliani, al que un policía mató en Génova durante la manifestación del 2001 contra el G8²¹⁰. Esta variada multitud de personajes puede habitar, además, en espacios cerrados, como en una habitación blanca de mármol, o abiertos, en donde unos curas juegan a baloncesto o unos militares atraviesan la superficie lunar representando escenas de guerras. En el episodio *Berlín*, por ejemplo, aparecen conejos de ropa en la platea, como una parodia directa y provocadora de la pasividad del público teatral.

Para comprender mejor este proyecto, es preciso atender al título del proyecto, que une dos campos muy distintos: el de la ciencia y el de la tragedia²¹¹. Según Castellucci:

Endogonidie: c'est un mot emprunté au vocabulaire de la microbiologie. Il se réfère à ces êtres vivants simples qui ont en eux la doublé présence des gonades mâles et femelles, les rendant ainsi aptes à se reproduire à l'infini [...] Le prix que ces êtres doivent payer est la division continue et la séparation d'avec eux-mêmes [...] Le mot 'endogonidie' est l'exacte antithèse du mot 'tragédie': celle-ci présuppose l'inévitable destruction de celui qui affronte la splendide solitude du héros, lequel, immédiatement, a pour horizon sa propre mort (Castellucci R., 2008: 14).

Castellucci emplea un término de la microbiología, “endogonidia”, para remarcar la reproducción infinita del arte. En cierto sentido, podríamos llegar a ver en este término (“endogonidia”) un eco de la teoría de Benjamin del arte como producto que ya no es único en la “época de la reproductibilidad técnica” (Benjamin, 2003). En la teoría de Castellucci, la reproducción infinita del arte se

²⁰⁹ Sobre la importancia de la figura de la madre en el ciclo *Endogonidia*, léase: “La Mère semble être la figure dans laquelle le monde de la scène se connaît comme créature” (Castellucci R., 2008: 129).

²¹⁰ La referencia a Carlo Giuliani aparece en los episodios de Cesena#01 y Aviñón#02. Además, en Bruxelles#04, los policías pisar a un hombre muerto.

²¹¹ Sobre la importancia de la ciencia, léamos esta entrevista en español: “La ciencia nos aporta sugerencias, nos propone conocimientos que abren la puerta a visiones desconocidas de la humanidad, del futuro. No se trata de que proponga cosas ciertas sino complejas. Y la riqueza de la mirada tiene que ver con la ciencia, es una solución enigmática” (Castellucci R., entrevista, 2002).

mezcla con un concepto de reproducción genital y crea una potente antítesis con el término “tragedia”, que, en cambio, está emparentada con el concepto de muerte. En efecto, el oxímoron une y opone la reproducción infinita de los seres unicelulares con el destino trágico de los héroes. Si la tragedia concluye a menudo con la muerte, hablar de tragedia “endogonidia” implica, en cambio, el rechazo de la muerte y una multiplicación ilimitada o “endogonica” de la vida. Respecto al concepto de tragedia, Castellucci remarca:

Il n'y a pas d'événement tragique, seulement une vision tragique des événements et de la réalité, apte à les transformer en tragédie (Castellucci R., 2008: 16).

Trágica es la mirada y no el hecho en sí²¹². Y trágico es el escenario porque constituye un laboratorio que muestra la violencia del hombre occidental:

Toute tragédie est en mesure d'inventer et d'accueillir entre ses murs le plus grandiose laboratoire de violence de l'homme occidentale: la scène. [...] la tragédie grecque expose à la cité un cadavre de violence parce que, pendant au moins soixante-dix ans, telle a été sa fonction esthétique, sa fonction de crise. [...] L'art tragique est un poison, avalé, consciemment et volontairement, par la communauté et qui finit, sans apporter aucune consolation, par l'effroi devant la découverte de la fragilité et de la solitude de l'être abandonné (Castellucci R., 2008: 17).

Podríamos decir, entonces, que la máquina teatral funciona como dispositivo para descubrir la tragicidad del mundo. Al mismo tiempo, Castellucci reflexiona sobre la imposibilidad de la tragedia en la contemporaneidad:

Nous partirons de ce fait: une authentique fondation de la tragédie est impossible aujourd'hui. [...] Rédemption, *pathos* et *ethos* sont de mots inaccesibles, tombés dans la plus

²¹² Castellucci afirma: “El epicentro del teatro se sitúa en el núcleo de la mirada trágica. De manera misteriosa, la tragedia nos permite la confusión de papeles, permite llevar al espectador al corazón del drama. Hay que preguntarse si hoy existe aún la posibilidad comunitaria de crear una mirada colectiva. Creemos que ése es el desafío que tiene planteado el teatro contemporáneo. Y hay que saber si mirar o, mejor dicho, si 'ver' tiene aún algún sentido” (Castellucci R., entrevista, 2002).

froide des abstractions. [...] Revenir à la tragédie ne signifie pas se tourner vers le passé. *Il faut couper- et non reprendre- le fil d'Eschyle*. Le théâtre que je respecte, aujourd'hui, est un théâtre qui fait pleurer. La Tragedia Endogonidia est une tragédie du futur (Castellucci R., 2008: 13 [la cursiva es mía]).

Con estas palabras, Castellucci subraya la imposibilidad de representar la tragedia griega en la contemporaneidad: “cabe cortar y no retomar el hilo de Esquilo” para crear la “tragedia del futuro”.

La obsolescencia de la tragedia expresa la imposibilidad de redención en la época contemporánea. Castellucci cita directamente el ensayo de Benjamin, *El origen del drama barroco alemán* en el que se rechaza el concepto de catarsis aristotélica con un “non liquet”: el drama no puede ser catártico porque no llega a una superación dialéctica del dolor (Benjamin, 1990)²¹³. Benjamin sostiene que la tragedia griega tiene una tendencia implícita hacia lo cómico evidente en el drama satírico. Otra fuente de inspiración es Franz Rosenzweig, filósofo judío que influyó en la estética de Benjamin. Según Rosenzweig, la tragedia es “el arte del silencio” (Rosenzweig, 1997).

A partir de estas teorías, Castellucci pretende superar la concepción “aristotélica” de lo trágico y escribir una tragedia sin héroes, sin coro²¹⁴, en la que predomina “l'absence de mythe” y la falta de una historia común (Castellucci R., 2008: 15). Se trata de representar en la escena “hechos desnudos”:

Il ne reste qu'un fait, exposé sur la scène. Un fait nu, et non soutenu par l'antiquité d'un texte (Castellucci R., 2008: 16).

²¹³ Se trata de una obra publicada íntegra en 1928, en la que Benjamin reflexiona sobre las conexiones entre tragedia griega y drama barroco alemán.

²¹⁴ Respecto al tema de la ausencia del coro, Castellucci afirma: “En la tragedia ática, el coro tenía la función de explicar los hechos, de comentarlos y juzgarlos. Sobre él descansaba la función moral y educativa de la representación. Nosotros sólo mostramos los hechos, lo que Aristóteles llama 'episodios'. Se trata de crear un nuevo misterio, de poner al espectador ante una serie de visiones y sensaciones. Nuestros 'episodios' son actos puros y suficientes, que no se articulan entorno a nada ni articulan nada, que existen sin raíces. También hemos renunciado al otro gran pilar de la tragedia ática: el mito, es decir, a una trama conocida por todos. Hoy el lenguaje mítico no funciona porque ha desaparecido la concepción trágica de la existencia, con un hombre que es, a la vez, culpable e inocente, un discurso que reconcilia lo humano y lo divino, vida y arte” (Castellucci R., entrevista, 2002).

De entre todos los episodios de esta enciclopedia trágica, quisiera centrarme en dos, los números dos y once, por sus interesantes conexiones con la tragedia griega. El episodio dos se escenifica en Aviñón. Ya sabemos que “tragedia” en griego, significa “canto del chivo”; en este espectáculo, el chivo es el protagonista y se reapropia de la tragedia²¹⁵. Castellucci trabaja sobre la escritura del chivo considerando como “il Poeta” por antonomasia. Chiara Guidi y Claudia Castellucci se mueven en un escenario blanco y son descritas como las “Ambassadrices du Poète” que traducen y convierten la escritura del chivo en una forma sonora. El espectáculo se basa en la contraposición absurda (y casi surrealista) entre el lenguaje no verbal del chivo y el alfabeto que, para el animal, constituye un sistema vacío.

Ici l'alphabet est directement- et non métaphoriquement- relié au corps de l'animal, plus précisement au corps d'un bouc. Le bouc est le poète de cette tragedia, son corps est le lieu qui est à l'origine du texte, qui est à l'origine de la lettre (Castellucci R., 2008: 63).

De este modo, Castellucci identifica la tragedia del futuro con la tragedia del animal por su simple y mudo estar en el mundo.

En el último episodio C#11 CESENA, el escenario representa la habitación de un niño que está a punto de dormir. De repente, entran en la habitación unos hombres vestidos con traje elegante, como si fueran gánsteres. En una video-proyección, vemos al niño perderse en un bosque, donde se cumple el sacrificio de un “niño-gato”. Se repite una pregunta: “Dove il bambino ha nascosto il seme?”. En efecto, el niño llevaba consigo el esperma de la reproducción. En el techo de la habitación se proyecta el movimiento de los espermatozoides, casi

²¹⁵ Comentando este segundo episodio en una entrevista en español, Castellucci afirma: “Los actores recitamos un poema escrito por el chivo, por un cuerpo no humano. Hoy las palabras no sirven para razonar, nos han sido alienadas y el texto objetivo del chivo, escrito al margen de cualquier sentimiento, redactado a partir de un alfabeto que es el de los símbolos de veinte aminoácidos, proporciona esa voz nocturna, que viene de antes de que nuestra especie existiera” (Castellucci R., entrevista, 2002).

aludiendo a la reproducción infinita de la vida en contraste con la violencia del sacrificio.

Cabe destacar que los dos episodios tienen como protagonistas a dos personajes peculiares: un chivo y un niño o “infante”. En el libro *Infanzia e storia*, el filósofo Agamben explica el significado etimológico de “infans”, como el mudo, el que no puede hablar (2001: 48-49). Tanto el niño como el animal están fuera del *logos* y tienen una percepción más profunda de la realidad. Como bien se explica en *Itinera*, los niños y los animales pueden representar en el teatro el concepto de “devenir menores”, ya que son más débiles y “menores” respecto a los adultos y, por este motivo, constituyen un recurso único en el escenario. Probablemente, en la puesta en escena de estos personajes, Castellucci se inspira, también, en las teorías de Gilles Deleuze y Carmelo Bene sobre el “teatro menor” (Bene y Deleuze, 1978). En el libro escrito a cuatro manos, *Sovrapposizioni*, Deleuze y Bene hablan de “movimiento de aminoración” para indicar el proceso de devenir en el que un ser menor huye de la homologación revelando así su capacidad de resistencia al sistema. En su tragedia, Castellucci pone en escena estos seres minoritarios que comparten la ignorancia de la escena y el lenguaje. Por medio de la utilización escénica de animales, Castellucci supera la visión antropocéntrica. En conclusión, este proyecto es un intento de representar lo trágico atravesando la frontera entre lo humano y lo inhumano. Ahí es donde reside la tragedia:

Je crois toutefois que la beauté ne peut se dégager que de la rencontre. Sur un terrain commun, de l'humain et de l'inhumain. Au fond, c'est exactement cela que la tragédie semble nous dire. Nous éloigner de l'humain pour que nous puissions nous apercevoir de sa fragile existence qui nous interroge (Castellucci R., 2008: 19).

Así las cosas, podríamos decir que para Castellucci reescribir la tragedia significa monstrar las contradicciones entre lo humano y lo inhumano.

3. ORESTEA (UNA COMMEDIA ORGANICA?)

3.1 Primer acto: *Agamennone*

El siguiente análisis se basa en el estudio del espectáculo, el guión y el programa de mano²¹⁶. El guión constituye un texto *sui generis* ya que no solo recoge diálogos y acotaciones, sino también notas de dirección y textos más bien críticos, cuya función es acompañar al lector. El programa de mano, por su parte, titulado *Appunti di un clown*, constituye una especie de mapa teórico y crítico de la obra. Los personajes principales de este espectáculo son: el Escolta, el Conejo corifeo, el Coro de yeso, Egisto, Clitemnestra, Casandra, el Heraldo, Agamenón, Orestes, Pilades, Electra, Hermes, Apolo, Pitia, Atenea y las Erinias. Los actores son, en orden alfabético, Claudia Castellucci, Loris Comandini, Giuseppe Furnari, Paolo Giudici, Enzo Lazzarini, Nicoletta Magalotti, Leone Monteduro, Carlotta Piras, Franco Pistoni, Fiorella Tommasini, Giovanni Vella, Silvano Voltolina. Como veremos, no todos son profesionales y algunos son personas reales.

No se trata únicamente de una reescritura del mito griego, sino de un intertexto múltiple que fusiona la tragedia de Esquilo y los famosos cuentos de Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas* y *Alicia a través del espejo*. En concreto, Castellucci emplea una traducción de Carroll realizada por Artaud:

In una parola l'*Orestea* attraversa lo specchio. [...] Aldilà dello specchio ho trovato Antonin Artaud senza volerlo e senza cercarlo, quindi fuori dell'accademia. [...] Da Eschilo a Carroll, da Carroll ad Artaud, e da Artaud al silenzio (Castellucci R., 2001c: 157).

²¹⁶ Con respecto a la bibliografía de Castellucci en castellano, quisiera recordar que al día de hoy se han traducido y publicado *La Orestiada a través del espejo* y, también, *Orestiada (¿una comedia orgánica?)* (Castellucci R., 2013: 35-38 y 91-98).

En las acotaciones, podemos leer otra explicación de esta extravagante combinación:

Alice= Ifigenia. La favola di due bambine rapite in una verticalità, nel segno degli animali, nell'antimondo della parola che ora solo lui, il Coniglio sembra poter restituire. Due favole iniziatriche in un unico destino. Solo la voce sacrificale della lepre di Ifigenia, o del coniglio di Alice, può sostenere il peso della parola trágica (Castellucci R., 2001d: 116).

Con estas palabras, se explica el porqué de la contaminación del texto Esquilo con Carroll: por un lado, la identificación de Alicia con Ifigenia, que representan la infancia, el “anti-mundo de la palabra”; y, por otro lado, el Conejo como figura clave que puede aguantar el “peso de la tragedia”.

El primer acto, el más largo, comienza en un escenario casi a oscuras, en el que se oye el latido de un corazón. Ya desde el principio, Castellucci define esta tragedia como violenta: “questa esemplare trilogia della violenza” (Castellucci R., 2001d: 96)²¹⁷. Aparece en el escenario el Corifeo, un actor disfrazado de conejo, con orejas muy grandes, una túnica blanca y una voz “acuta, da vecchio castrato, che non ha niente di tragico, del tragico” (Castellucci R., 2001d: 98). Desde el comienzo de la obra, el espectador se enfrenta a la paradoja de que lo trágico se mezcla con lo fantástico, es decir, el mundo dramático de los adultos con el mundo de los niños. En esta superposición de planos, la tragedia emerge solo después de la narración del Corifeo²¹⁸. Como en el famoso cuento, el Corifeo-conejo busca su reloj de bolsillo y empieza a gritar “È tardi!... Oh... com'è tardi!” (Castellucci R., 2001d: 97). Entonces aparece el coro de doce conejos de yeso que se mueven mecánicamente emitiendo ruidos estridentes. Se trata de una estrategia muy innovadora para representar el coro clásico, resaltando tanto el vínculo con el texto de *Alicia* como con lo inorgánico, en una

²¹⁷Leamos también: “la tragedia più violenta che sia mai stata partorita da mente umana” (Castellucci R., 2001d: 95).

²¹⁸ Según Lehmann (2010: 109), “the principle of narration is an essential trait of posdramatic theatre; the theatre becomes the site of a narrative act”.

evidente parodia de la tragedia griega²¹⁹. El Corifeo está dando una lección sobre la tragedia a este coro de yeso:

Chiaramente non è che il vecchio maestro, che viene qui a impartire la dura lezione sulla Tragedia a degli scolari che non ne vogliono sapere di colpe di padri che ricadono sui figli (Castellucci R., 2001d: 97).

El contraste es evidente: no solamente el Conejo quiere explicar un tema que no es de su competencia, sino que, además, sus alumnos no quieren escuchar e informarse sobre la “colpa dei padri”, es decir, la culpa de Agamenón por haber matado a su hija. El Corifeo intenta captar la atención de estos alumnos para relatar la historia de Agamenón:

Peso fatale, se respingo il comando, ma peso fatale è scannare, io stesso, la figlia gioiello della casa. [...] C’è scelta che esclusa la colpa? (Castellucci R., 2001d: 100).

La tragedia empieza con el cuento del sacrificio de Ifigenia, justo cuando el padre tiene que elegir entre matar a su hija o renunciar a la guerra. Alicia-Ifigenia es encarnada por una joven con pelo largo y rubio que lleva una amplia falda. Nada más aparecer, ella se sube a una silla mientras el conejo sigue narrando la historia del sacrificio de la hija por parte de Agamenón:

Poi levò la sua mente su una rotta contraria, di sacrilega, oscena empietà: ebbe cuore lui stesso di fare da boia sacro alla figlia. [...] Il padre compì la preghiera ai servi del rito (Castellucci R., 2001d: 100).

El sacrificio de la hija anuda lo sagrado y lo sacrílego: se trata de un ritual sagrado para asegurarse la benevolencia de los dioses y, al mismo tiempo, de un homicidio sacrílego que convierte al padre en un asesino. Agamenón es descrito como capaz de cometer “impiedad sacrilega y obscena”, mientras que se

²¹⁹ Bierl (2005: 302- 303 y 2004: 134), explica como Castellucci encuentra en el coro de conejos una manera para representar la violencia de la tragedia, que sino sería irrepresentable.

compara a Ifigenia con una “capra campestre” (Castellucci R., 2001d: 100). Casi a la mitad de este acto, aparece una obesa Clitemnestra, desnuda y tumbada encima de un triclinio de seda negra, posición que alude a una grosera y descompuesta sensualidad. La actriz no para de reírse sarcásticamente con una voz viril, mientras mira a su amante/esclavo Egisto. Al mismo tiempo, Agamenón vuelve a casa. El rey es encarnado por un actor con síndrome de Down que está ensayando. Se acerca al micrófono para probar si funciona y se dirige directamente al director de la obra:

Romeo come mai non va? [...] Io... sono... direttore... Comandini Loris... adesso facciamo il ballo...” (Castellucci R., 2001d: 105).

Una música de dibujos animados acompaña la escena y contribuye a crear el desconcierto del público. A continuación, Egisto llama a Agamenón y lo acompaña fuera del escenario para asesinarlo. En la oscuridad oímos sólo el latido de un corazón hasta que aparece un paralelepípedo de vidrio asfixiante que transporta a una inmensa Casandra. Como podemos leer en las acotaciones, su cuerpo obeso parece el doble del de Clitemnestra. En una evidente contraposición, los dos cuerpos simbolizan el placer; por un lado, el placer de la mujer prisionera y amante y, por otro lado, el de la mujer reina y adúltera. Además, entran en el escenario dos caballos negros que representan la condición animal. Egisto entra y sale, aparece y desaparece del escenario. Él mata a Casandra por medio de un instrumento mecánico, mientras se oyen unas risas televisivas grabadas que crean, otra vez, el distanciamiento del espectador y aluden al subtítulo provocador “commedia”. Se pretende con ello “espectacularizar” la tragedia y convertir irónicamente al espectador de teatro en telespectador. Seguidamente, el ruido de la risa es sustituido por el latido del corazón.

Reaparece Clitemnestra, descrita como una figura primitiva y terrible, la “Venere anatólica, la grande madre del neolítico” (Castellucci R., 2001d: 111). Mientras Egisto trae al cadáver del marido muerto, vemos a Clitemnestra gozar

casi como si estuviera en pleno orgasmo; se habla de “esperma rojo” y de “orgasmo de la señora” (Castellucci R., 2001d: 112). Egisto pega con una porra al Corifeo, que llora por la muerte del rey, mientras las cabezas de los conejos explotan bajo la música distorsionada de Wagner. Al final de este acto, el Corifeo tartamudea, como si ya no pudiera identificarse con su personaje.

3.2 Segundo acto: *Coefore*

En el segundo acto, la escenografía reproduce un espacio casi completamente blanco con el suelo lleno de harina, las paredes de papel y dos grandes estrellas en el fondo, como en una especie de viejo circo²²⁰. Una cortina de gasa blanca divide el espacio en dos partes. En un lado del escenario hay una silla de madera, una silla giratoria que no para de girar y una cama de hospital; en el centro, un paralelepípedo con una tumba. El lenguaje escénico es altamente simbólico y tan enigmático que resulta difícil de comprender.

Los actores entran en escena oscilando como si fueran péndulos. El movimiento oscilatorio constituye el ritmo de este acto y anuncia las dudas de Orestes ante el matricidio. Los personajes principales son Orestes y Pílades, interpretados por dos jóvenes muy delgados que van desnudos, pintados de blanco y con casquetes de látex blanco en la cabeza. Una joven muy gorda encarna a Electra, con un tutú rosa adherente y un pequeño miembro masculino de látex. Electra y Pílades representan la venganza y, por ello, llevan una pistola; mientras que Orestes representa la incertidumbre. En principio, los hermanos no se reconocen y se esconden como en una inversión de la famosa

²²⁰ Respecto al uso del color blanco, Castellucci escribe: “Il bianco delle *Coefore* (il bianco è per Melville il colore del terrore) è il bianco della luna, della sua polvere silenziosa. [...] la capra scuoia che riprende a respirare è il corpo stesso della tragedia (trágos) e che qui riceve il latte d’odio di una bambina per poter tornare a essere” (Castellucci R., 2001c: 158). En el programa de mano Castellucci remarca que la *Orestiada* se basa metafóricamente en la leche materna: “C’è tutta un’economia del latte nel texto de Eschilo, un’intrascrittura eseguita in bianco su bianco. Latte materno. Allattamenti negati. Latte che si mescola al sangue del seno morsicato, latte versato sui morti, il latte di Cilissa” (Castellucci R., 2001e: 151).

escena del reconocimiento (o *anagnórisis*) de Esquilo. Más tarde Electra llama a Orestes y este se arrodilla delante de ella.

Otra secuencia interesante de este acto es aquella en la que se abre la tapa de la tumba de Agamenón y aparece una cabra muerta con una capucha blanca en la cabeza²²¹. Este chivo ocupa un rol central tanto físicamente (al ocupar el espacio central del escenario) como simbólicamente. Remarcando la importancia de la cabra, Castellucci escribe:

Portare sotto braccio una testa di caprone. Capra nuda. Incappucciata. Il cadavere di Agamennone (Castellucci R., 2001e: 146).

El chivo representa el cadáver del padre. Por ello, Pílades y Electra lo conectan a Orestes a través de un tubo que sirve para que la cabra pueda volver a respirar. Entonces, Electra se dirige a la cabra diciéndole:

Bevi il mio latte, papà (Castellucci R., 2001d: 128)²²².

En las acotaciones, Castellucci define la cabra como “il corpo stesso del *tragos*” (Castellucci R., 2001d: 130). La identificación de la cabra con lo trágico remite también a otro tópos clásico, a la tragedia como sacrificio, igual que sucedía en el segundo episodio de la *Tragedia Endogonidia*. En la escena siguiente, Pílades lleva un sombrero cónico con dos grandes orejas de látex, mientras que Orestes lleva una nariz de *clown* serio, otra referencia a la “comedia” del subtítulo. Durante este ritual tragicómico, Pílades instala un brazo mecánico en el cuerpo de Orestes, que se trasforma en una especie de cíborg, criatura que une lo humano y lo cibernetico. El ruido del brazo mecánico se suma a la respiración automática de la cabra, mostrando la conexión profunda entre Orestes y Agamenón:

²²¹ Además, Castellucci escribe: “Portare sotto braccio una testa di caprone. Capra nuda. Incappucciata. Il cadavere di Agamennone” (Castellucci R., 2001e: 146).

²²² Electra se dirige así al chivo: “Oh dolce pupilla, tu sei, per me, tutte e quattro le parti dell’affetto. ‘Padre’, mi hanno ridotta a chiamarti e in te ho rivolto l’amore della madre” (Castellucci R., 2001d: 128).

Il mecanismo del braccio provoca un rumore di sfiato d'aria che si somma per un poco a quello del 'respiro' della capra. È evidente la continuità e il legame tra Oreste e Agamennone-capra, infatti avviene ora un cambio del testimone, perché il movimento del braccio armato subentra a quello del meccanismo della capra [...] (Castellucci R., 2001d: 133).

A través del brazo mecánico, Orestes recupera su relación con el padre y mata a la madre cumpliendo otro “sacrificio sacrílego”. El matricidio es visto como un acto de violencia porque rompe el vínculo con la madre, razón por la que luego no podrá haber democracia. Castellucci trabaja sobre una visión casi “matriarcal y feminista” de la *Orestiada*, en sintonía con la tesis del matriarcado de Bachofen (1987). En el programa de mano, él mismo declara que está a favor de la madre: “Dalla parte di Clitennestra” (Castellucci R., 2001e: 145). Asimismo, en una carta a la crítica italiana Valentini, el director remarca la importancia de una lectura al revés de la *Orestiada* a partir de la figura de la madre:

È stato come leggerla dal punto di vista materiale e, in questo senso, a rovescio, cioè secondo il punto di vista invertito dell'ordine che sta cedendo; dell'ordine che stava prima all'inizio; dell'ordine matriarcale. In una parola: io sto con Clitennestra (Castellucci R., 1997: 50).

En este sentido, esta *Orestiada* reinterpreta la relación madre/hijo y deja que sean Orestes y Clitemnestra los protagonistas absolutos. Por lo tanto, se subraya la culpa del hijo que se esconde en la tumba, mientras Clitemnestra vuelve a escena en su triclinio, declamando:

Figlio mio... fermati, oh figlio: abbi rispetto.. Ah!... Ah!... Ah!...-oh figlio- di questo seno... su cui tante volte il capo ti cadde[...]ahimè!... Ahimè!.... Questa serpe che io generai serpe che io nutrii (Castellucci R., 2001d: 135).

Por último, Orestes ahorca a Egisto detrás de una sábana que funciona como telón. Como podemos leer en las acotaciones, Pílades y Apolo han guiado

este matricidio:

È Pilade (e più ancora, Apollo) che decide quando dare aria e azionare il meccanismo idraulico del braccio (Castellucci R., 2001d: 136).

Podríamos hablar de un Orestes-Hamlet:

Oreste indugia di fronte al gesto matricida; è colto dal dubbio, non sa come e se agire. È, in sostanza, un Amleto ante litteram, anche se solo per pochi attimi. [...] Oreste colpisce, ma, a questo punto, ha già diluito nell'amico e nell'automatismo del braccio, la colpa del braccio del matricidio (Castellucci R., 2001e: 147).

El homicidio de la madre se realiza detrás del telón blanco, de manera que solo se ven unas manchas de sangre en la cortina. Al final de este acto, una especie de terremoto sacude el escenario, mientras Orestes se tira sobre la cama dejando caer su brazo mecánico.

3.3 Tercer acto: *Eumenidi*

La escena muestra a Orestes amenazado por los fantasmas de la madre. La voz femenina de la Pitia, la sacerdotisa de Apolo, declama:

Lo vedo: sacro orrore su lui; curvo, prostrato, figura di uno che implora. [...] Davanti a lui, all'uomo, una banda mostruosa di donne, assopite, posate sui seggi. No! Donne?! Che dico? Gorgoni, anzi (Castellucci R., 2001d: 138).

Con la expresión “horror sagrado”, se subrayan las aterradoras consecuencias de su gesto. Apolo está encarnado por un actor sin brazos y con unas grandes alas negras, una imagen que rompe con la representación clásica. Como veremos en las conclusiones, existe un problema de órganos y cuerpos en

este drama contemporáneo. No es casual que Apolo no tenga brazos y Orestes tenga que usar un brazo mecánico.

En el escenario hay una jaula de vidrio con cinco monos que representan a las Erinias²²³. El fantasma de Clitemnestra se dirige a ellas para revindicar su venganza:

Ah, voi dormite, dormite pure. /Che bisogno ho io di gente che dorme? [...] Fantasma di sogno, sono io: Clitennestra, che vi chiama (Castellucci R., 2001d: 140).

Mientras tanto, Orestes entra en la jaula de los monos, casi en un camino involutivo de humano a animal (recordemos, en cambio, que en el segundo acto se había transformado en cíborg). Como podemos leer en las acotaciones:

è lui che non vuole vedere, non vuole sentire e non vuole parlare. È un'idea che ruba alle scimmie. Non ne vuole sapere dell'inferno, e si finge pazzo (Castellucci R., 2001d: 141).

La atmósfera es cupa, caótica y ruidosa; por ello, Apolo ordena a las Erinias que abandonen el santuario para volver a establecer el orden:

Fuori da questo sacrario: ve lo ordino![...]/Non è lecito a voi penetrare in questi santuari (Castellucci R., 2001d: 140).

Se representa una vez más el contraste entre lo sagrado y lo sacrílego; el templo de Apolo se contrapone a los animales, considerados como seres impuros. Al final, aparece Atenea y absuelve a Orestes:

Tocca a me, ora, per ultima, dare il mio giudizio. Io voto in favore di Oreste/Madre che mi abbia generato, io non ho. [...] Io sono solamente del padre (Castellucci R., 2001d: 142).

El hijo absuelto puede salir de la jaula, mientras que Pílades se queda en ella mirando a los espectadores. Tras las palabras de Atenea, se oyen unos

²²³ En la trilogía esquilea, las Erinias persiguen a Orestes hasta Delfos, el santuario de Apolo.

truenos y el ambiente se vuelve más tenebroso. La escena pretende remarcar la injusticia del hijo absuelto impunemente, dejando al espectador en medio de una atmósfera densa y oscura, sin ninguna posibilidad de reconciliación.

3.4 La relación con el intertexto clásico

Castellucci utiliza dos traducciones de la *Orestiada*, una más antigua y literaria y otra escolar:

Per l'*Oresteia* ho adottato le traduzioni di M. Valgimigli e Savino, perché erano quelle che più si avvicinavano all'idea infantilmente scolastica che avevo sul teatro di Atene (Castellucci R., 2001c: 156).

Se trata de la traducción del filólogo Ezio Savino para Garzanti del 1978 y de otra más antigua que Valgimigli realizó en 1948 para el teatro griego de Siracusa (Savino, 1983 y Valgimigli, 1980). Castellucci no sigue la famosa traducción de Pasolini, ya que no quiere “democratizar” el texto griego, pero tampoco la traducción demasiado literaria y arcaizante de Mario Untersteiner que había empleado Ronconi. El director de la SRS elige dos traducciones “literarias” y, sin embargo, comprensibles para los espectadores. Digamos que, en general, la SRS respeta la estructura de la trilogía esquilea. No hay ningún cambio de acción drástico, aunque llama la atención que el primer acto sea la parte más larga y más importante de la historia y el tercer acto dure menos de veinte minutos. En el primer acto, la *Orestiada* se entrelaza con el mito de Ifigenia, que llega a ser la protagonista casi absoluta de la escena. Lo que resulta innovador es que mientras el texto de Esquilo nos presenta un desarrollo lineal del mito, Castellucci no soluciona el drama: Orestes sigue siendo culpable incluso después de ser absuelto.

3.5 Núcleos teóricos

3.5.1 Lo sagrado y lo sacrílego en la escena de la profanación

En la *Oresteia*, se desarrolla una amplia reflexión sobre la relación entre lo sagrado y lo sacrílego. Castellucci tiene en cuenta las teorías de René Girard (1983) y Pierre Vidal Naquet (2002a) y muestra una cierta afinidad con la filosofía de Agamben (2005).

En el libro *La violencia y lo sagrado*, el famoso antropólogo René Girard sugiere que lo violento y lo sagrado comparten varios rasgos y que el mismo sacrificio religioso constituye una especie de sublimación de la violencia. En el programa de mano de la *Oresteia*, Castellucci cita la definición de Girard de la tragedia como representación de la violencia:

La tragedia è l'equilibrio di una bilancia che non è quella della giustizia, bensì quella della violenza (Castellucci R. 2001e: 145).

A partir de la visión girardiana, se considera la *Orestiada* como la representación de esta interconexión entre la violencia y lo sagrado.

Castellucci, director crítico y erudito, sigue también a otros clásicos de los estudios sobre la antropología del mundo antiguo como, por ejemplo, el ensayo sobre caza y sacrificio de Pierre Vidal Naquet, que se centra en el sacrificio como momento clave en el que contaminación y purificación convergen (Vidal Naquet, 2002a)²²⁴. Según Castellucci, en esa coincidencia estriba el núcleo dramático de la *Orestiada*:

²²⁴ Vidal Naquet analiza la metáfora de la caza y el sacrificio en el desarrollo de la *Orestiada*: “son los mismos personajes, Agamenón y Orestes, los que son sucesivamente cazadores y cazados, sacrificadores y sacrificados (o amenazados con serlo)” (Vidal Naquet, 2002a: 139).

Il principio di ‘crisi sacrificale’ si ha nell’*Oresteia*, nel momento in cui Agamennone esubera il rito sacrificando la figlia Ifigenia: ciò che doveva essere purificazione, diventa al contrario contaminazione. È Vidal- Naquet a dire che l’*Oresteia* è dramma di purificazione. L’*Oresteia* pullula di cadaveri. Nell’*Oresteia* sono i morti a dare vita all’azione (Castellucci R. 2001e: 146).

La oposición sagrado/sacrílego, contaminación/purificación constituye el núcleo trágico de la obra de Castellucci. Al mismo tiempo, es importante recordar que en *Profanazioni*, Agamben ofrece una interesante interpretación del nexo sagrado/ profano a partir de la ambigüedad de fondo de ambos términos (Agamben, 2005)²²⁵. Etimológicamente, el verbo “profanare” puede significar tanto “sacrificar algo” como “aplicar algo sagrado a usos profanos”, igual que el adjetivo *sacer* puede significar tanto “sagrado” como “maldito”:

I filologi non cessano di stupirsi del duplice, contraddittorio significato che il verbo *profanare* sembra avere in latino: da una parte, rendere profano, dall’altra –in un’accezione attestata solo in pochi casi– sacrificare. Si tratta di un’ambiguità che sembra inerire al vocabolario del sacro come tale: l’aggettivo *sacer*, con un controsenso che già Freud aveva notato, significherebbe così tanto “augusto, consacrato agli dèi” che “maledetto, escluso dalla comunità (Agamben, 2005: 88)²²⁶.

Ahora bien, pensando en la *Oresteia* de Castellucci, ¿por qué los términos sagrado y profano constituyen el núcleo de esta obra? Volvamos a la escena final, en la que Apolo ordena a los monos que abandonen el santuario. ¿Qué quiere decir Castellucci con esta escena? ¿Por qué los monos y el dios sin brazos? Castellucci lleva a cabo una especie de “profanación” del mito y restituye al ámbito semántico de la violencia lo que en la tragedia griega se convertía en democracia. Parte de una ambigüedad de fondo entre lo sagrado y lo sacrílego rechazando cualquier interpretación “positiva” u evolutiva de lo

²²⁵ Ya en el ensayo *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, el filósofo investiga la ambigüedad de lo sagrado (Agamben, 1995).

²²⁶ En su ensayo *Profanazioni*, Agamben escribe “Sacro e profano rappresentano nella macchina del sacrificio, un sistema a due poli, in cui un significante fluttuante transita da un ambito all’altro senza cessare di riferirsi al medesimo” (2005: 90).

trágico y remarcando que el nudo trágico es inextricable. Mientras Esquilo soluciona el conflicto a través de la creación de un tribunal, Castellucci deja el final abierto y no ofrece ninguna posibilidad para la democracia. Si tenemos en cuenta la poética general de la *Societas Raffaello Sanzio*, podemos comprender como el núcleo sagrado/sacrílego se enmarca dentro de la visión iconoclasta del grupo. Podríamos decir que la escena iconoclasta se basa en la identificación entre lo sagrado y lo sacrílego, como teorizada en el ámbito filosófico por Agamben (2005). Además, en la *Orestíada*, Castellucci explica que no existe diferencia entre violencia pura e impura:

Ogni differenza tra violenza impura e violenza purificatrice scatena un indistinto e reciproco attacco. Da che parte sta la giusta violenza? Questa tragedia mette in scena proprio la perdita di differenza[...] (Castellucci R., 2001e: 146).

Según Castellucci, lo trágico constituye un campo de batalla sin reconciliación y redención. Por esta razón, Valentina Valentini remarca la presencia de conflictos infinitos en el fondo de esta *Oresteia* y escribe:

Secondo lo schema nietzscheano, il tragico è un campo di battaglia per le antitesi, senza conciliazione e senza redenzione. Non c'è dialettica del trágico perché non si dà unità entro le contraddizioni, ma contrasto infinito privo di *telos* (Valentini, 1997: 38).

3.5.2 Sobre los animales

Si bien es verdad que la cultura occidental se basa en el humanismo que proclama la superioridad del hombre, Castellucci pretende quebrar esta visión unívoca. Tanto el uso de animales como de cuerpos “al margen de la norma” forman parte de este proyecto que podríamos definir “anti-humanista”.

En el ensayo *L'uomo, l'aperto, l'animale*, Giorgio Agamben (2007) considera el humanismo una doctrina que ha tenido consecuencias peligrosas

para la civilización occidental, ya que el hombre ha llegado a sentirse el único habitante del planeta:

Nella nostra cultura, l'uomo è stato sempre pensato come l'articolazione e la congiunzione di un corpo e di un'anima, di un vivente e di un *logos*, di un elemento naturale (o animale) e di un elemento soprannaturale, sociale o divino. Dobbiamo invece imparare a pensare l'uomo come ciò che risulta dalla sconnessione di questi due elementi e investigare non il *mistero* metafisico della congiunzione, ma quello pratico della separazione. [...] Forse, anche la sfera più luminosa delle relazioni col divino dipende, in qualche modo, da quella più oscura- che ci separa dall'animale (Agamben, 2007: 24 [la cursiva es mía]).

Aunque la cultura occidental se basa en la unidad del hombre con lo divino, del alma con el cuerpo, falta una reflexión sobre el “misterio práctico” de la separación. En cierto sentido, el teatro de Castellucci pretende representar ese “misterio”. Los animales permiten reflexionar tanto sobre la “desconexión” como sobre las partes más oscuras del hombre.

Como ya hemos visto, los animales juegan un papel importante en la *Orestíada*; tanto el chivo muerto como los caballos y los monos escenifican el cuerpo como pura presencia. Tal como nos dice Agamben en su ensayo, los animales están fuera del ser y el lenguaje y, por esta razón, desempeñan un rol fundamental: “l'animale è fuori dall'essere, in un'esteriorità più esterna di ogni aperto e dentro in un'intimità più interna di ogni chiusura” (Agamben, 2007: 93). El uso de animales es un rasgo ya presente en las primeras producciones de la SRS para poner en escena el “instinto” y la fisicalidad del teatro²²⁷. En el ensayo *Il pellegrino della materia*, Romeo Castellucci escribe:

Un buon pezzo di teatro deve potersi condensare in un'immagine, che è l'immagine di un organismo, di un animale: con quello spirito. Questo animale è una presenza, molto spesso un

²²⁷ Con respecto al uso de animales en la primera producción de la SRS, leámos: “Il teatro degli esordi nasce sotto il segno del paradosso. Si professa iconoclasta e rifugge dalle immagini pur mettendo in scena simboli e figure potenti; mira a un teatro sacro, archetipico, che si ispira al mondo pretrágico (precedente, cioè, la comunità umana e i suoi riti di riconoscimento, a partire dalla scrittura) e bizantino (in quanto rifiuta la rappresentazione prospettica), ma lo cerca nella perfezione istintuale dell'animale e dell'animalità inscritta in una struttura scenica altamente culturale e codificata” (Chinzari y Ruffini, 2000: 88).

fantasma, che attraversa la materia, e io con lui. Il problema è essere pellegrini nella materia. La materia è l'ultima realtà. E' la realtà finale che ha come estremi il respiro del neo-nato e la carne del cadavere. E' un pellegrinaggio che facciamo nella materia. E', quindi, un teatro degli elementi (Castellucci R., 2001b: 270-271).

En este sentido, los animales remiten a la materialidad pura del ser y, también, a un núcleo pre trágico y ritual. Cabe recordar que a partir de los sesenta los animales son presentes en los *happenings* y en el *Performance art*, donde juegan un papel fundamental para el intercambio de energía con el público²²⁸. La presencia de animales acerca los espectadores a la ritualidad del arte y del teatro; se activa otro tipo de percepción no racional²²⁹. El objetivo es desplazar al espectador y quebrar el humanismo de la cultura occidental.

3.5.3 El infierno de los cuerpos y los órganos

Tal como afirma Castellucci en el programa de mano, “è precisamente nel *fisico* la violenza che emana questa trilogia” (Castellucci, 2001e: 146). El cuerpo constituye el núcleo central en esta representación de la violencia de la tragedia²³⁰.

Con respecto al cuerpo en la escena de la *Societas*, Fischer-Lichte habla de “aparición en escena de cuerpos monstruosos, deformes, casi diríamos ‘malditos’, cuerpos que parecen salidos de un infierno bruegheliano” (Fischer-Lichte, 2011: 176)²³¹. Se trata de una tendencia típica de los teatros de los

²²⁸ Sobre este tema, véase Fischer Lichte (2011: 208 y 210-211).

²²⁹ “L'animale attiva al pari della macchina quelle che Castellucci chiamerà le ‘tensioni disumane’” (Malaguti Calcagno, 2012: 151).

²³⁰ Como bien subraya José Antonio Sánchez hablando de la *Societas*: “El cuerpo constituye el anuncio terrible de la alteridad, un umbral difícil de traspasar” (Sánchez, 2007: 152).

²³¹ Leamos, también: “El cuerpo fenómenico de los actores durante la realización escénica era solamente semiótico en la medida en que era signo de vejez, enfermedad, muerte y extinción de la individualidad en sí, es decir, en su singular fenomenalidad, y por esa razón infundía terror” (Fischer-Lichte, 2011: 178).

noventa que implica el uso de cuerpos reales o “al margen de la norma” a partir de una visión anti-humanista y provocadora²³².

A partir de esta manera de concebir la corporalidad, podríamos hablar de una reescritura artaudiana de la *Orestiada*, ya que Castellucci pone en escena un teatro de la残酷²³³.

No hay sadismo ni sangre en esta残酷, al menos no de manera exclusiva. No cultivo sistemáticamente el horror. La palabra残酷 debe ser tomada en un sentido amplio, no en el sentido material que se le da habitualmente. Y reivindico así el derecho de romper con el sentido del lenguaje, de quebrar de una buena vez la armadura, de hacer saltar el collar de hierro, de regresar, en fin, a los orígenes etimológicos del lenguaje, que con conceptos abstractos evoca elementos concretos (Artaud, 2006: 115)²³⁴.

En efecto, el punto de partida para quebrar la “armadura del lenguaje” es el cuerpo del actor y sobre todo lo “real”. Pensemos en el cuerpo obeso de Clitemnestra, el cuerpo delgado y casi anoréxico de Orestes, el cuerpo sin brazos de Apolo o el cuerpo con Síndrome de Down de Agamenón. Los objetivos son quebrar la imagen del cuerpo estéticamente perfecto de la sociedad de consumo²³⁵ y representar el cuerpo “abyecto” en un sentido kristeviano, entendido como algo que choca con la sociedad homogeneizadora (Kristeva, 1988)²³⁶. De este modo, mediante el cuerpo del actor, la Societas readfirma una visión provocadora y “ritual” del teatro” (Valentini, 1997: 35-46).

L’attore della Raffaello Sanzio è la vittima che occorre per celebrare il rituale di degradazione e rigenerazione del corpo al centro dell’evento-spettacolo. La sua meta irraggiungibile è quella della stupidità animale (Valentini, 1997: 37).

²³² Como hemos señalado en el apartado 2.4 del capítulo III, el uso del cuerpo en los teatros de los noventa testimonia la irrupción de lo “real” (Sánchez, 2007; Foster, 2001 y Saison, 1998).

²³³ Ya sabemos que la teoría teatral de Antonin Artaud ha tenido un gran éxito en el teatro de la segunda mitad del siglo XX por ser pionera de un teatro del acto y no de la representación.

²³⁴ Además, según Artaud “el dominio del teatro no es psicológico, sino plástico y físico”(2006: 82).

²³⁵ Sobre este tema léase, también, el interesante análisis de Fischer-Lichte (2011: 303- 304).

²³⁶ Afirma Kristeva: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas”(Kristeva, 1988: 11). Sobre el concepto de abyecto en el teatro contemporáneo, léase Sánchez (2007: 145-160).

Otro núcleo importante de la *Oresteia* es el de los órganos. No hay más que recordar que el título de esta obra es “una comedia orgánica”. Castellucci desarrolla un “programa orgánico”, que subraya la importancia de los órganos. Sin embargo, este título es irónico ya que la comedia es, al mismo tiempo, orgánica y desorgánica. Pensemos en el brazo mecánico de Orestes que remite al cíborg y a una concepción posthumana, en la que se necesita un dispositivo electrónico para funcionar.

La macchina, così come all’opposto l’animale, è disumana perché è pura funzione, pura operazione depurata dall’esperienza. L’attore è esattamente tra questi due campi, tra l’animale e la macchina, perché è contemporaneamente le due cose, pura funzione e puro corpo esposto, puro essere (Castellucci, entrevista, 2005: 249).

Con esta pieza se pretende resaltar la relación íntima entre lo humano, lo orgánico y lo tecnológico. De esta forma, Castellucci construye un espacio que no representa al cuerpo sino que lo “presenta” hasta captar los aspectos “esquizofrénicos” de la realidad²³⁷. A través de esta perspectiva “cruel” del mundo, Castellucci quiebra la representación y provoca al espectador.

Por último, es importante señalar la afinidad entre esta visión del cuerpo y la que circula en el arte contemporáneo. Como afirma Lehmann con respecto a esta *Orestiada*, “theatre here exists in closest proximity to visual arts” (Lehmann, 2010: 165).

Así, los cuerpos delgados de Orestes y Pílades se inspiran en las esculturas de Giacometti, mientras que el cuerpo de Casandra, deformado dentro del paralelepípedo, parece una obra de Francis Bacon²³⁸. En el programa de mano aparecen varias imágenes de obras de arte como, por ejemplo, la obra de Joseph Beuys *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965), cuya temática

²³⁷ “L’uso di corpi liminali sposta lo spettacolo trágico in una zona di indefinitezza tra presentazione e rappresentazione, tra rituale e spettacolo” (Cacciagran, 2003-2004: 14).

²³⁸ Me refiero a la obra de Francis Bacon *Tríptico inspirado en la Orestiada de Esquilo* (1981). A través de una corporeidad exasperada, Bacon representa figuras deformadas y alucinantes que probablemente remiten a las Erinias.

podría relacionarse con la escena en la que el Corifeo da una clase sobre el tema de la tragedia al coro de conejos²³⁹. No es casual, en este sentido, la referencia continua en las acotaciones de la *Orestiada* a Hermann Nitsch, el artista del Accionismo Vienés, que lleva el arte al terreno de la acción por medio de una exaltación de la violencia (Castellucci R., 2001e:150)²⁴⁰. Estas interconexiones artísticas recalcan aún más la presentación “cruel” del cuerpo en el escenario de la *Orestiada* y la inspiración visionaria de la SRS.

3.5.4 ¿Una comedia orgánica? La búsqueda de lo “pre-trágico” en el teatro posdramático

En su reescritura de la *Orestiada*, lo “pre-trágico” constituye el núcleo originario en el que se con-funden de forma muy original el cuento infantil, la tragedia y la comedia. Como ya hemos visto, en el teatro posdramático, el escenario constituye un punto de partida y no un lugar para la transcripción de un mito (Lehmann, 2010). Entre los rasgos más importantes del teatro posdramático que pueden ser útiles para entender la *Orestiada*, se podrían señalar los siguientes: la parataxis o dejearquización de los elementos, la simultaneidad y la densidad de los signos. En las reescrituras posdramáticas, el texto de partida se convierte en un “sous-entendu”, ya que pierde su poder hegemónico y funciona como una “interferencia” entre otras muchas. Además, como bien afirma Valentina Valentini, la reescritura del mito pasa por un “vaciamiento semántico” del mito, casi por un “nivel cero” en el que se da una deconstrucción total del hipotexto y domina una estrategia “antinarrativa” y “antifigurativa” (Valentini, 2007: 12). Se trata de una especie de “aminoración”

²³⁹ Sobre este tema, véase también Bierl (2004: 130), quien habla de una inspiración “artística” de Castellucci en la composición de las escenas.

²⁴⁰ Con respecto a la influencia de Hermann Nitsch, véase: “Divertirsi con la finzione del sangue. Essere il toro macellato. Essere sotto il toro macellato. Taurobolion. Ma H. N. non mi ha mai convinto. È troppo serio. Il sangue vero non va” (Castellucci R., 2001e: 150).

del texto griego; la tragedia griega funciona como texto “menor” en el sentido deleuziano.

Pero volvamos al título *Oresteia (una commedia organica?)*: ¿dónde está la comedia en esta representación? El título es intencionalmente provocador; no significa que lo que veremos pertenece al género cómico, sino que sobrepasa la tragedia. En efecto, la “comedia” no es sin duda el género al que remite este texto. Para este espectáculo, quizás sería correcto hablar de una tendencia a lo grotesco. Como ya hemos señalado, Castellucci se sirve de la teoría de Benjamin para remarcar que la *Orestiada* se basa en un “non liquet” de lo trágico:

Benjamin chiama questo fatto *[mancata soluzione del dramma dell'eroe]* “non liquet”. [...] Ma non c’è catarsi. La catarsi è, come si sa, un’invenzione di Aristotele. C’è solo una risoluzione apparente. Così il trágico prosegue e si dissolve in forma nevrotica nella risata. È la commedia la sua unica catarsi (Castellucci R., 2001c: 158).

Podríamos decir que Castellucci no investiga lo trágico o lo cómico, sino algo que es anterior, es decir, lo pre-trágico. Por esta razón, se insiste en que lo trágico está muy cercano al silencio, ya que sobrepasa el lenguaje, entendido como explicación lógica del mundo. En este sentido, lo trágico es un género afín al cuento infantil:

Ciò che muove è la favola (Castellucci R., 2001e: 145)²⁴¹.

Y también:

Fiaba. Ho colto il baricentro della trilogía nel suo fatto infantile: nel ritorno degli adolescenti (Castellucci R., 2001e: 157).

²⁴¹ “Il trágico contiene in sé la tragedia della parola (clown) che, entrata sulla pista del silenzio, fa la commedia” (Castellucci R., 2001e: 145).

Podríamos hablar de una reescritura “oxímórica” del mito griego, a medio camino entre drama trágico y cuento infantil. De este modo, la Societas desarrolla, pues, aquella búsqueda de lo pre-trágico que ya había emprendido con las representaciones de los mitos suméricos y egipcios y que seguirá en la *Tragedia Endogonidia*.

Se trata de rechazar la ética del drama y el tópico esquileo del “*pathei mathos*”, el “aprender sufriendo”. Por todo ello, esta reescritura constituye una especie de anti-tragedia. El mito se entrelaza con situaciones banales, grotescas, vacías y, sobre todo, con el rito.

È la lontananza di questa forma [la tragedia] che mi ha attratto, come quando da bambino abitavo in campagna e partecipavo alle messe in latino, così oscure e gravide di mistero, con il prete di spalle che faceva tutte quelle cose incomprensibili, da insetto, che tornavano su quando avevo la febbre in fondo al letto. [...] *Il nucleo della tragedia non è trágico: è pre-trágico*, e si ritrae continuamente in se stesso come l'occhio della lumaca. [...] Ecco, con Ifigenia- Alice, questa Orestea vuole precipitare in un movimiento infantile di catabasi, un movimiento mistérico dove il mondo allude al teatro [...] (Castellucci R., 2001c: 156[la cursiva es mía]).

En el debate interminable entre “nosotros” y los griegos, Castellucci remarca la profunda lejanía que convierte la tragedia en rito y misterio. La tragedia encarna tal vez ese “misterio físico de la separación”, del que habla Agamben (2007). Se trata de un misterio incomprensible para la mentalidad del adulto, razón por la que son necesarios el cuento infantil y la comedia. En este sentido, el cuento, la comedia y la tragedia dejan de ser géneros opuestos y se con-funden en la búsqueda de lo “pre-trágico”. Esta contaminación remarca la búsqueda posdramática de algo que precede a los géneros y, al mismo tiempo, que los sobrepasa en el misterio de la creación artística.

CAPÍTULO V: *ORESTEA EX MACHINA* DE MAPA TEATRO (COLOMBIA, 1995)²⁴²

El dispositivo teatro y el mecanismo teatralidad, nos han llevado a la exploración de mundos posibles y también imposibles, de realidades y utopías, a abrir continuamente fisuras e intersticios y a preguntarnos, una y otra vez, sobre el sentido, o los sentidos, de aquello que conocemos como humano, a la vez sujeto y comunidad. (Abderhalden, entrevista, 2011)

¿Adónde, adónde me has traído? ¿A qué clase de casa? ¡A una casa que odian los dioses, testigo de innumerables crímenes en los que se asesinan parientes, se cortan cabezas, a una casa que es matadero de hombres y a un solar empapado de sangre! (Mapa Teatro, 1995b: 2)

1. SOBRE LA REESCRITURA DEL MITO GRIEGO EN LATINOAMÉRICA

Según afirma Costa Palamides (1989), el mito griego constituye uno de los temas más usados en el teatro de Latinoamérica en el siglo XX. Asimismo, Osvaldo Obregón sugiere que, a través de la reescritura de mitos griegos, Latinoamérica “asume la herencia europea” (1981: 220). Sin embargo, a pesar de que la reescritura del mito griego en Latinoamérica sea un ámbito muy prolífico, llama la atención la escasez de estudios críticos sobre este tema. En general, el teatro latinoamericano ha vivido (y vive) una condición de desvalorización y marginalidad respecto al canon occidental. Podríamos señalar varios estudios comparativos sobre la reescritura que no contienen ninguna referencia a Latinoamérica. Pensemos en el libro de Steiner (1987) sobre

²⁴² Parte de este capítulo fue presentada con el título “*Orestea ex machina* by Mapa Teatro. The representation of Greek Myth in Colombia” en el Postgraduate Symposium “Hierarchy/ies in the Theory and Practice of Greek and Roman Drama” (organizado por Archive of Performances of Greek and Roman Drama, University of Oxford y la Royal Central School of Speech and Drama, University of London) los días 17 y 18 de Junio de 2012.

Antígona o, con respecto a nuestro tema, en la publicación de Macintosh et al. (2005), en la que solo hay una referencia a una reescritura cubana²⁴³. Si bien es verdad que existen estudios específicos sobre algunas reescrituras del mito griego, faltan análisis críticos que atiendan desde una perspectiva general al fenómeno de la reescritura en Latinoamérica. A día de hoy, según los materiales consultados, un trabajo interesante que analiza globalmente el rol del mito griego en Latinoamérica en el siglo XX es la tesis doctoral de William García (1996) titulada *Subversión y reelaboración de mitos trágicos en el teatro latinoamericano contemporáneo*. Según García, casi todas las reescrituras latinoamericanas comparten tres rasgos: “ruptura, carnavalización del mito, metateatralidad” (1996: 219). Estos tres rasgos demuestran la compleja relación de continuidad y discontinuidad de Latinoamérica con la cultura griega y la formación de un discurso contra-hegemónico, cuyo objetivo es “el cuestionamiento a la autoridad” (García, 1996: 220). García analiza varias reescrituras de los mitos de Electra, Antígona y Medea entrecruzando mito, estudios teatrales y culturales. Los mitos más reescritos son Antígona, por su evidente corte político, y Medea, que coincide, en las tradiciones mexicana y centro americana, con la figura de la Llorona, la madre que, tras haber ahogado a sus hijos, llora por las noches²⁴⁴. Asimismo, el mito de los Atridas es objeto de varias reescrituras que utilizan “la degradación” de los personajes clásicos (García, 1996: 222). Con respecto a este mito, cabe remarcar que García analiza tres reescrituras ejemplares de Electra: la del cubano Virgilio Piñera (*Electra Garrigó*, 1941), la de la mexicana Luisa Josefina Hernández (*Los huéspedes reales*, 1956) y la del argentino Sergio de Cecco (*El reñidero*, 1965) (García, 1996: 2-74). Virgilio Piñera es considerado como el primer dramaturgo hispanoamericano en recrear el mito de los Atridas y elaborar “el modelo precursor de la reelaboración subversiva de la tragedia clásica en

²⁴³ Se trata de una reescritura cubana de Agamenón (1952) de Brieva Salvatierra (Wrigley, 2005: 380).

²⁴⁴ Con respecto al mito de Antígona, quisiera señalar un trabajo especialmente interesante de Luque Bedregal (2009), quien analiza la pieza *Antígona* del 2000 del grupo Yuyachkani. Se trata de una versión libre de José Watanabe con dirección de Miguel Rubio en la que se desarrolla una interpretación política del mito griego en relación con el contexto peruano.

Latinoamérica”, ya que se trata de una obra irreverente con respecto al modelo clásico (García, 1996: 9)²⁴⁵.

2. LA ESCENA COLOMBIANA Y LA *ORESTÍADA DE LA CANDELARIA*

En el amplio panorama teatral latinoamericano, Colombia ocupa un lugar privilegiado por la variedad de géneros usados y por la creatividad artística²⁴⁶. Según Víctor Viviescas, el término “teatro” no es apropiado para describir las prácticas de artistas colombianos hoy en día:

En los últimos treinta años, las prácticas escénicas en Colombia han visto la irrupción de lo performático [...]. Han visto la desterritorialización del teatro que se ha exiliado en la calle[...]. Han visto también la desestructuración de las prácticas de la dramaturgia y de la puesta en escena en los espacios convencionales de la sala de teatro, por último, aunque no finalmente, el desplazamiento a otras prácticas como el recorrido, la instalación, la ocupación de espacios caracterizados o de espacios re-enmarcados para la ocupación momentánea, pasajera y paseante del espectador (Viviescas, 2011: 178).

Colombia constituye un territorio muy fértil para el teatro y es la sede de uno de los más importantes festivales, el Festival de teatro Iberoamericano²⁴⁷. De entre los grupos teatrales más destacados, podríamos mencionar el TEC, Teatro Experimental de Cali, fundado por Enrique Buenaventura en 1958, y la Candelaria de Santiago García, a partir del 1966. Estos dos grupos construyen la base del Movimiento del Nuevo Teatro, cuyos rasgos son la creación colectiva

²⁴⁵ Con respecto a Piñera, García habla de una actitud “iconoclasta” en la reescritura del mito (1996: 40).

²⁴⁶ Según Diéguez (2005: 9): “Si bien la contaminación entre ficción y cotidianidad, la hibridación de formas artísticas, la negociación entre realidades de vida y muerte, es una situación casi común en Latinoamérica; tal vez sea en Colombia uno de los espacios de mayor manifestación”. Para un panorama general del teatro colombiano de los ochenta, léase González Cajiao (1992: 37-58). Sobre los años noventa, véase Garavito (2000: 67-79). Aunque brevemente, ambos artículos citan el grupo Mapa Teatro reconociendo su valor artístico.

²⁴⁷ Recordemos que en Bogotá se encuentran los grupos más conocidos de teatro, así como las escuelas más importantes en la formación de las artes escénicas y visuales.

como método de trabajo y la promoción de una “dramaturgia nacional” con el fin de encontrar un nuevo público popular (González Uribe, 1988: 378). La creación colectiva es un método de trabajo en grupo que se basa en la investigación histórico-social, la recogida de material, la improvisación y el montaje colectivo para crear una nueva dramaturgia popular y nacional.

En 1971, el grupo Candelaria pone en escena la primera reinterpretación libre de la *Orestíada*, con una versión elaborada por Carlos José Reyes²⁴⁸. La obra se llevó al Festival mundial del teatro de Nancy y a un encuentro con el Odin Teatret en Dinamarca, obteniendo siempre muy buena repercusión. Se trataba de una versión muy rompedora y grotowskiana basada en un lenguaje gestual con actores medio desnudos (García S., entrevista, 2004: 280-283), de manera que fue recibida como un trabajo moderno y actual por los argumentos tratados, sobre todo, en relación a los temas del “perdón y el olvido” (García S., entrevista, 2004: 281). Santiago García afirma:

El problema era que no teníamos una tradición de los clásicos como para sentirse que habíamos hecho una irreverencia. No había ninguna transgresión, sino que estábamos inventándolo todo, conociendo la cultura universal y alimentándonos de ella (García S., entrevista, 2004: 282).

En este proceso de adaptación de la *Orestíada* al contexto histórico cultural colombiano, García define a Esquilo como su “compañero” y muestra una profunda afinidad con el dramaturgo griego del siglo V²⁴⁹.

²⁴⁸ Cabe recordar que en 1999, en el Teatro Libre de Bogotá, Ricardo Camacho pone en escena una versión muy tradicional y fiel de la *Orestíada*. Véase Leon Giraldo (1999).

²⁴⁹ Véase el artículo ([s.a.], 2005).

3. MAPA TEATRO Y LA ESCENA LATINOAMERICANA

3.1 Teatro, performance y postmodernidad en Latinoamérica

Más que hablar de un teatro latinoamericano, habría que empezar desde la existencia de tantos teatros como países, actores y directores. Sin embargo, podría resultar útil mencionar algunos rasgos que comparten distintos teatros de Latinoamérica²⁵⁰. Como sugiere Diana Taylor, muchas compañías teatrales desarrollan una reflexión sobre temáticas políticas y sociales sobre todo con respecto a la construcción de una identidad cultural (Taylor, 1991a: 9). Los teatros latinoamericanos, a menudo, elaboran un tipo de discurso que une lo artístico, lo social y lo político. Muchas veces los directores o dramaturgos son intelectuales en un sentido amplio del término²⁵¹. En la época contemporánea la performance es el género más utilizado por ser abierto e interartístico. Según señala Taylor:

The concept of performance, as an embodied praxis and episteme, for example, would prove vital in redefining Latin American studies because it decenters the historic role of writing introduced by the Conquest (Taylor, 2003: 17).

A partir de los años sesenta predomina una estética de lo performativo que se basa en la centralidad del cuerpo (Fischer-Lichte, 2011)²⁵². En los países latinoamericanos, la performance es un “género” que ha tenido una rápida difusión y, a menudo, pretende constituir una provocación con respecto a las ideas occidentales de teatro y cultura (Taylor y Villegas, 1994).

²⁵⁰ Como sugiere Diana Taylor (1991a: 8): “The very notion of a Latin America, and hence a Latin American theatre or theory, is in itself misleading. It proves more constructive to think of twenty-five different countries- [...] that share a similar history of conquest, colonization, economic and political instability, and continuing sociopolitical and economic dependency”.

²⁵¹ Según el performer Guillermo Gómez-Peña (1994: 22), “In Latin America, the artist has multiple roles. He/she is not just an image-maker or a marginal genius, but a social thinker/educator/counter-journalist/civilian diplomat/human rights observer”.

²⁵² Sobre este tema, véase el apartado 2.3 del capítulo III de esta tesis.

Si bien es verdad que el teatro dramático es una invención europea y occidental; en Latinoamérica, la frontera entre teatro dramático y performativo es mucho más sutil y no tan rígida como en Europa. La forma híbrida de teatro-performance es muy frecuente en Latinoamérica y se aleja del canon occidental y de la “alta cultura”. Además, en muchos casos, el uso de la performance se combina con estrategias postmodernas y posdramáticas.

Es complicado evaluar la pertinencia de la categoría de postmodernidad en el teatro contemporáneo latinoamericano. Como sugiere Beatriz Rizk, podríamos decir que “la postmodernidad no necesariamente implica un cambio de valores sino una inclusión en la “modernidad” de todos los que antes se habían quedado afuera” (Rizk, 2001: 36). Esta inclusión es ambigua y contradictoria: no hay que olvidarse nunca de las contradicciones políticas, culturales y económicas en las que viven muchos países de Latinoamérica²⁵³. El teatro postmoderno latinoamericano se basa en la discontinuidad y heterogeneidad (De Toro et al., 2004). Las estrategias postmodernas surgen ya en los setenta, pero es a partir de los ochenta y noventa cuando podemos notar rasgos claramente postmodernos. Se trata de entender de que forma Latinoamérica ha vivido y vive la época contemporánea teniendo en cuenta la búsqueda de un “contra-discurso” a partir de su pluralidad político-cultural (Adriaensen, 1999: 56-63). A propósito de este tema, el crítico Villegas arguye:

Reinscribing a new meaning to “theatre” or “theatricality” makes it possible to understand the search for legitimation in the history of “theatre” and the use of dominant theatrical texts and codes for self-legitimation by dominant social formations (Villegas, 1994: 318).

Para concluir, podríamos decir que, a menudo, en los teatros latinoamericanos se busca un tipo de teatralidad que pueda “re-presentar” la

²⁵³ Adriaensen (1999: 56-63) examina cómo hablar de postcolonialismo en Latinoamérica sin caer en discursos “neocoloniales” y evalúa la posibilidad de utilizar términos como contrapostmodernismo y contraimperialismo para poner de relieve la crítica latinoamericana al sistema occidental.

historia local, política y cultural. Se trata de encontrar estrategias artísticas para legitimar y construir una identidad cultural crítica.

3. 2 Mapa Teatro: hacia una estética de las artes vivas

Mapa Teatro muestra muchos puntos de conexión con los teatros latinoamericanos. Como afirma el crítico José Antonio Sánchez:

La producción de Mapa Teatro está relacionada al trabajo de dramaturgia colectiva de Latino América y a grupos, cuyo objetivo ha sido tener viva la memoria histórica, por ejemplo el TEC y la Candelaria en Colombia, Yuyachkani en Perú, Escambray en Cuba o el Libre Teatro Libre en Argentina (Sánchez, [s.d.]).

De la misma manera que otros grupos de teatro de Latinoamérica, Mapa basa su trabajo escénico en el laboratorio colectivo y en la recuperación de la memoria a partir de una perspectiva socio-política. Sin embargo, Mapa ocupa una posición excéntrica. Los directores Rolf y Heidi Abderhalden se han formado en Europa y reinterpretan la dramaturgia europea contemporánea contaminándola con la cultura local. Hijos de padre suizo y de madre colombiana, los hermanos Rolf (1956) y Heidi (1962) se forman en el colegio Helvetia y consiguen una buena formación humanística y artística en Europa en lugares como la Universidad de Ginebra, la Escuela de Altos Estudios Sociales y Pedagógicos de Lausana, la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq en París, el Laboratorio de Escenografía y Movimiento LEM, el taller de Philippe Gualier y Monika Pagneux en París. A partir de 1984 han creado un amplio repertorio de teatro, opera, performance multimedia e instalaciones *site-specific*. En 1984, llegan a Bogotá y se instalan en una vieja casa que se convierte en un espacio interdisciplinario de artistas. Ellos mismos se definen como “un laboratorio de imaginación social” que ofrece un espacio para la presentación de asuntos micro-políticos. Esta expresión remite al concepto de teatro como “laboratorio de la fantasía social” usada por Heiner Müller (Müller, 1996: 149).

Como veremos, la dramaturgia mülleriana constituye un verdadero modelo para Mapa.

Probablemente, el nombre “Mapa Teatro” alude a la “cartografía” de los devenires, teorizada por Deleuze y Guattari. El “mapa” no es el territorio, sino que constituye un conjunto de líneas con varias direcciones que unen los devenires:

De ahí que lo aparentemente antagónico haga parte de una cartografía movediza [...] fluida, flexible, inestable, que no cesa de configurarse y re-configurarse en el movimiento temporal y espacial de nuestra obra. Por eso el mapa, más que el territorio, representa una figura esencial para entender nuestro trabajo artístico transdisciplinar (Abderhalden, entrevista, 2011)²⁵⁴.

Este laboratorio se basa en la transdisciplinariedad y tiene como objetivo superar las barreras entre teatro y artes visuales. La crítica Marta Ruiz llega a hablar de “espíritu antropofágico” de Mapa Teatro por la ávida asimilación, tanto de las tradiciones locales como de las occidentales (Ruiz, 2011: 13).

Como veremos, Mapa utiliza varios lenguajes artísticos creando una dramaturgia en plural: dramaturgias del texto, del espacio, de la imagen, del espectador, mediaturgia. Con este último término se denomina aquella dramaturgia de la imagen que utiliza fotografías, documentales y material audiovisual de vario tipo (Flórez Meza, 2011: 90-91)²⁵⁵.

Seguramente, en esta concepción de la obra de arte cobra un valor importante el concepto de “des-montaje” como formulado por Ileana Diéguez

²⁵⁴ “A pesar de intentar creer lo contrario, nuestro trabajo no sirve para nada. Al no estar sujeto a ninguna finalidad podemos encontrar su sentido ahí: *mapa*, decía Deleuze, es muy distinto a *territorio*. El Arte, hoy en día, es un lugar ideal para la instrumentalización de la vida... no quisiéramos que en eso consistiera nuestro deseo de un pensamiento-creación y aquí deberíamos volver a la palabra utilizada por Walter Benjamin al referirse a la obra de arte: ser *proyectil* y no proyecto. Entonces Mapa es un Teatro (todo allí es falso) Laboratorio de proyectiles” (Abderhalden, entrevista, 2011).

²⁵⁵ “Lo que ahora se está llamando mediaturgia sería una variante de la dramaturgia de la imagen. Esta forma de escritura escénica toma como fuentes creativas materiales audiovisuales, fotográficos o sonoros y los incorpora en el montaje, como viene haciendo Mapa Teatro desde trabajos como *Prometeo*, *Re-corridos*, *Psicosis 4:48*, *Testigo de las ruinas*, *Ansío los Alpes*, *Exxtrañas Amazonas*, *Orfeo* y *Eurídice* en Cielo Drive 10050 y *Los Santos Inocentes*” (Flórez Meza, 2011: 90-91).

(2009). Se trata de mostrar casi en directo el proceso de construcción y deconstrucción de la obra para que el espectador pueda participar activamente en ella. Como sugiere Diéguez, mediante el des-montaje se muestran al público los intersticios de la obra. Mapa explica en varias ocasiones la importancia de usar una óptica opuesta a la de la construcción lineal de una obra. Es preciso demoler la obra de arte para no presentar al espectador un producto acabado, sino un proceso creativo. Además, Mapa pretende crear una estética del teatro basada en las artes vivas:

Desde su creación, Mapa Teatro traza su propia cartografía en el ámbito de las Artes vivas, un espacio propicio para la trasgresión de fronteras- geográficas, lingüísticas, artísticas-, para la confrontación de problemáticas locales y globales y para el montaje de medios y dispositivos (Mapa Teatro, 2012: 1).

En efecto, este “laboratorio de artistas” pretende poner de relieve el cruce de fronteras tanto reales como conceptuales, en un doble movimiento del teatro hacia la vida y de la vida hacia el teatro²⁵⁶.

3.3 Teatrografía

La primera obra de Mapa es *La Casa Tomada*, basada en un cuento de Julio Cortázar y estrenada en el Festival Iberoamericano de Teatro en 1986. Tras esta obra, Mapa dedica dos años a profundizar los núcleos fundantes del teatro de Samuel Beckett, y en 1990 presenta *De Mortibus, Réquiem para Beckett*, un trabajo sobre la gestualidad de los actores mudos en un escenario minimalista donde la relación más importante es con el silencio.

²⁵⁶ “Para definir el arte, nos remitiremos a esa maravillosa frase del artista Robert Filliou que dice que “el arte es lo que hace la vida más interesante que el arte”. Lo que significa que entre el arte y lo real -el conjunto de todos los posibles- debe existir permanentemente una tensión a partir de la cual el artista intenta -es su desafío y responsabilidad como artista- potenciar la vida. El teatro puede ser un *dispositivo* (uno de los dispositivos) de esa tensión [...]Este mecanismo privilegiado del teatro que es la *teatralidad*, nos ha interesado siempre más que el teatro mismo”(Abderhalden, entrevista, 2011).

En los noventa, la dramaturgia de Heiner Müller empieza a jugar un papel fundamental. Como subraya Rolf:

En los años noventa, fuimos los primeros que leen y traducen a H. Müller en Colombia (Abderhalden, entrevista, 2013).

Podríamos hablar de un “ciclo mülleriano”: en particular, me refiero a *Medea Material* (1991), *Horacio* (1994), *Oresteia ex machina* (1995) y *C'ùndua* (2001-2005). Seguramente *Horacio* constituye una obra clave: llega a representar a Colombia en el IV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá en abril de 1994. Esta obra narra la historia de Quinto Horacio Flaco y reflexiona sobre el concepto de justicia, ya que la victoria del héroe y de Roma coinciden con un asesinato. En esta reescritura que trata de explorar la trágica coincidencia de la figura del héroe con el asesino, se puede sentir el eco de dos obras: *Los Horacios y los Curiacios. Terror y miseria del Tercer Reich. Los fusiles de la señora Carrar* de Bertold Brecht (1934) y, sobre todo, *Horacio*, de Heiner Müller (1976). Como afirma Mapa:

La experiencia de *Horacio* como término del ciclo de investigación dramatúrgica y de investigación teatral consagrado a la obra del autor Heiner Müller constituye, en este momento, el punto de partida de un nuevo ciclo de reflexión denominado *Teatro de la reconciliación: de un teatro post-dramático a un teatro pre-dramático* (Mapa Teatro, 1995c: 4).

Horacio ocupa un lugar simbólico, ya que desarrolla “una función real como laboratorio de la fantasía social y del imaginario colectivo” superando la separación entre espectadores y actores (Mapa Teatro, 1995c: 4). Se trata de una amplia reflexión sobre el concepto de teatralidad que se inscribe en la tendencia posdramática y empieza con un laboratorio interartístico llevado a cabo con los presos en la Cárcel La Picota de Bogotá. El uso de no actores y de personas reales, en este caso los presos, remarca el deseo de Mapa de llevar el teatro fuera de los escenarios convencionales.

En los trabajos siguientes, Mapa continúa experimentando nuevos

recorridos, hasta que en 1996 empieza una experiencia intercultural, poniendo en escena *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, el famoso cuento de Gabriel García Márquez. Esta experiencia constituye una original incursión en la literatura nacional colombiana y, al mismo tiempo, en otra tradición cultural extranjera, el Theru Koothu de la India del Sur.

En 1998, Mapa empieza a tratar el tema de la inmigración y presenta *El león y la domadora* (el autor del texto es Antonio Orlando Rodríguez), obra en la que dos personajes, inmigrantes y soñadores, dejan su tierra en busca de fortuna y terminan enfrentándose a una dura desilusión. Este espectáculo mezcla narración con música en vivo contando la dura experiencia de la emigración.

Con la obra *Ricardo III* de Shakespeare (2000), Mapa estrena su actual sede de trabajo. Para la reinterpretación de este clásico inglés, el escenario se llena de calaveras que simbolizan una reflexión sobre la muerte y el genocidio.

A partir del año 2000, el grupo bogotano empieza a utilizar textos de dramaturgos contemporáneos europeos, como Bernard-Marie Koltès y Sarah Kane. En particular, Mapa pone en escena dos textos de Koltès: *Muelle Oeste en 2002* y *La noche/nuit en 2003*. El primero es la historia de unos personajes que habitan un hangar, una especie de bajo mundo; mientras en el segundo, un texto bilingüe español/francés, hay dos personajes que reflexionan sobre la angustia de la existencia. En efecto, la dramaturgia de Koltès constituye otro eje importante para profundizar en la tendencia existencialista.

En 2003, Mapa reinterpreta *4.48 Psicosis* de la dramaturga inglesa Sarah Kane. En este trabajo, la voz constituye una herramienta central para una instalación sonora y poética. No se trata de una representación fiel del texto de Kane, sino de un collage en el que confluye la vivencia de una mujer en un mundo deshumanizado.

Una obra que habla del limbo entre vida y muerte es *Ansío los Alpes; así nacen los lagos* del autor Händl Klaus (2007). *Ansío* es un poema visual y sonoro donde se confunden imágenes, músicas y narración. La obra tuvo mucho éxito en Latinoamérica y en Europa.

Uno de los últimos trabajos de Mapa, todavía vigente (2010-2013), es

Anatomía de la violencia, cuya primera parte es la obra *Los santos inocentes* (2010)²⁵⁷. Esta pieza marca un fértil encuentro con el etnoteatro²⁵⁸. En ella se mezclan la fiesta de cumpleaños de Heidi Abderhalden, la fiesta colombiana de los Santos Inocentes y los temas de la violencia y el paramilitarismo (Senra y García dos Santos, 2012: 6-12). A este trabajo le sigue en 2011 *Discurso de un hombre decente*, que trata el tema de la legalización y la lucha contra las drogas.

Podemos recordar, también, otras obras musicales como *La Flauta Mágica* (2003) de W.A. Mozart, *Orfeo y Eurídice en cielo drive 10050* (2009), basada en la obra de C.W. Glück y *Exxxtrañas Amazonas* (2009), interesante *remake* de la película mexicana *Blue Demon*²⁵⁹.

Esta amplia lista de obras demuestra la versatilidad con la que Mapa atravesia géneros, recursos, ámbitos disciplinares diferentes a partir de una actitud creativa y política, siempre voraz. Como veremos, se trata de una búsqueda de la teatralidad que supera las distinciones clásicas de los géneros.

3.4 Reescribir el mito griego: arte, memoria y ciudad

La reflexión sobre el mito griego constituye un núcleo importante del trabajo de Mapa Teatro.

¿Por qué recurrir al mito? El mito es el *relato* por excelencia. Su naturaleza originaria hace de él un potenciador de relatos; estos se repiten como los sueños, configurándose y desconfigurándose continuamente en una estructura móvil que siempre se vivifica (Abderhalden, 2006)²⁶⁰.

Trabajar sobre el mito significa buscar la esencia de los relatos para desconfigurarlos y reconfigurarlos, a partir de la contemporaneidad. En 1991,

²⁵⁷ Tuve la oportunidad de asistir a esta obra en el Festival de Aviñón en julio 2012. Véase Palmeri (2012).

²⁵⁸ Véase Pradier (2001: 51-68), que es uno de los fundadores del etnoteatro en Francia. Actualmente Rolf colabora con él, al tiempo que escribe la tesis doctoral bajo su dirección.

²⁵⁹ El objetivo de *Exxxtrañas Amazonas* es llevar al espectador a descubrir la influencia de la música y la narrativa mexicana en el imaginario colombiano.

²⁶⁰ Se trata de una charla titulada *El artista como testigo*, realizada en diciembre de 2006 en la Academia Superior de Artes de Bogotá.

Mapa presenta en el teatro Colón de Bogotá *Medea material*, definida como una pieza músico-teatral. En esta reinterpretación de la obra de Müller, la mezzo-soprano colombiana Marta Shenn se coloca sobre un pedestal con un vestido amplio, para convertirse en una Medea gigante. Su voz une lo trágico y lo mágico, dentro de una escenografía surrealista. Cabe subrayar que esta primera reescritura del mito griego pasa ya por el filtro mülleriano.

El proyecto *C'ùndua* (2001-2005) se centra en el mito de Prometeo, el Titán amigo de los humanos²⁶¹. Ya Müller había retomado este personaje a partir de una visión paradójica y fragmentada del mundo griego. Como afirma Rolf:

Escogimos la versión del mito que hace Müller porque en ella Prometeo, una vez frente a Heracles, no está muy seguro de desear su liberación. Heracles no entiende cómo Prometeo no quiere ser liberado después de tantos años y de tanto esfuerzo. Prometeo duda y señala estar acostumbrado al águila: no sabe si podrá vivir sin ella. Es en este punto, precisamente, en este *turning point* de la fábula que se genera el “centro de temor” de la historia: Prometeo le tiene más miedo a la libertad que al pájaro. Abandonar El Cartucho representaba para muchos de los habitantes la posibilidad de una liberación y, al mismo tiempo, un destierro. [...]Este texto (lo de H. Müller) funcionó tal como funciona un *ready made*: un objeto encontrado que es sacado de su contexto para ser interpretado y re-significado por una multiplicidad de lecturas, de miradas y de gestos (Abderhalden, 2006).

El tema de *C'ùndua* es la gentrificación (o aburguesamiento) del centro histórico de Bogotá; es decir, la transformación del antiguo barrio, Santa Inés, más bien conocido como El cartucho, en una zona verde, el Green Park o Parque Tercer Milenio. El proyecto de “limpieza” urbana, surgido en 1998, implicó el desalojo de los antiguos habitantes del Cartucho, clasificado como una zona peligrosa de la ciudad y “sitio específico del miedo, el *centro de temor*” (Abderhalden, 2006). De repente, el centro antiguo se convierte en una especie

²⁶¹ “*C'ùndua*” es un término de la cultura arhuaca de Colombia e indica el lugar adonde se va después de la muerte.

de “no lugar”²⁶². Además, tal como afirma el estudioso Flórez Meza, *C'ündua* desarrolla una “poética del *detritus*” (Flórez Meza, 2011: 93)²⁶³. Mapa es capaz de recuperar la fuerza de la memoria que reside en el “*detritus*”, en el residuo, y convertirla en arte.

Es interesante relacionar la política urbanística llevada a cabo en Bogotá con el concepto de Agamben de “estado de excepción”, ya que el Cartucho ha constituido un pequeño estado de excepción, un lugar fuera de las leyes donde el estado permitía que ocurriera cualquier cosa (Agamben, 1995). En *C'ündua*, Mapa experimenta diferentes formatos (vídeos, cuentos, libros, acciones, instalaciones, performances), en un ciclo complejo que consta de cinco partes: *C'ündua*, *Prometeo I y II acto*, *Re-corridos*, *Limpieza de los Establos de Augías*, *Testigo de las ruinas*²⁶⁴. El espectador se convierte en “testigo activo”, tanto auditivo como visual, y puede conocer y vivir la historia del barrio. Según Sánchez:

El proyecto *C'ündua* constituye [...]una de las propuestas artísticas más ricas de las que en los últimos años han ocupado los *escenarios de lo real* (Sánchez, [s.d.]).

El mito y lo real se funden en una única experiencia. Los espectadores pueden enterarse de lo que ha sucedido en el barrio y que ha sido ocultado, o

²⁶² Se trata de “El fin de la historia de una *singularidad* local que deviene, al desaparecer, un no-lugar, homogéneo y global” (Abderhalden, 2006).

²⁶³ “El proyecto C'ündua fue un constante ejercicio de dramaturgia espacial en tanto se estaba interviniendo –y leyendo- un lugar, un espacio urbano que atravesaba un traumático proceso de desconfiguración y transformación espacial que había que traducir en imágenes, acciones y relatos para construir lo que yo llamaría una poética del *detritus*: la dramaturgia de un lugar que deviene en un no-lugar” (Flórez Meza, 2011: 93).

²⁶⁴ El primer acto, *Prometeo Primer acto*, se realiza el 13 de diciembre de 2002, durante la demolición del barrio y tiene la forma de una especie de “recorrido histórico” guiado por un grupo de antropólogos, comunicadores y geógrafos, cuyos discursos se alternan con los relatos de quienes han vivido las transformaciones históricas del barrio. La segunda parte, *Prometeo Segundo Acto*, mezcla el mito griego con la vida de los habitantes desterrados del Cartucho. El tercer resultado se basa en una instalación interactiva, *Re-corridos* en el Parque Tercer Milenio de Bogotá (2003). Este proyecto pretende representar a través de una instalación la demolición del barrio. En Agosto del 2004 se realiza la cuarta acción de *C'ündua* (*La Limpieza de los Establos de Augías*, video instalación) cuya referencia son los Trabajos de Heráclito. *Testigo de las ruinas* es la última parte del proyecto del 2005, en la que confluyen material audiovisual y performance. En el escenario, una habitante del Cartucho prepara en vivo arepas y chocolate, mientras se proyectan las imágenes de las demoliciones.

misticado, por la información pública. En efecto, esta experiencia mezcla varios niveles (la realidad y el mito) y crea una comunidad artística efímera cuyo objetivo es recuperar la memoria, una forma innovadora de representar el mito griego construyendo un tipo de discurso que conecta arte, memoria y ciudad.

4. ORESTEA EX MACHINA

4. 1 A partir del título

El título de este trabajo condensa varias nociones, tanto el tópico literario del *deus ex machina*, formulado en el teatro griego y romano, como el concepto de máquina elaborado por Deleuze y Guattari (1985) y puesto en escena por Heiner Müller con su *Máquinahamlet* (2008).

Como podemos leer en el *Programa de mano*, Mapa Teatro explica el título de la obra citando directamente el *deus ex máquina*, la deidad introducida a través de una grúa para resolver situaciones complicadas:

En algunas puestas en escena de las tragedias griegas (especialmente en Eurípides), existía el recurso de una máquina suspendida por una grúa que traía a la escena a un dios capaz de resolver “en un dos por tres” todos los problemas no resueltos. [...]. El *deus ex machina* es, a veces, un medio irónico de terminar una obra sin crear ilusión sobre la verosimilitud o la necesidad del epílogo. Se trasforma en un medio para poner en duda la eficacia de las soluciones divinas y políticas (Mapa Teatro, 1995b).

En este sentido, existe cierta “ironía trágica” en la elección del título: no hay ningún *deus ex machina*, sino una *Orestíada ex machina*. Se trata de remarcar la imposibilidad de una conclusión positiva y optimista de la tragedia, ya que no habrá ninguna estratagema que solucione la historia. La *Orestíada* en sí misma, con sus soluciones, sus estrategias y sus dinámicas, constituye un “*deus ex máquina*”.

Analicemos el concepto de “máquina” utilizado por Deleuze y Guattari. Como podemos leer en el *Programa de mano*:

En nuestra reescritura no son los dioses quienes descienden para solucionar los conflictos y las contradicciones de los humanos. Su espacio, en la tragedia contemporánea, está vacío. Y es desde esa ausencia que hemos interrogado la tragedia de Esquilo, hemos querido instalar las máquinas simbólicas de la muerte, la venganza y la justicia (Mapa Teatro, 1995b: 4).

Mapa Teatro habla en voz alta de la “ausencia de los dioses” y la necesidad de volver a interrogar lo trágico en la contemporaneidad. ¿Qué significa “instalar las máquinas simbólicas de la muerte, la venganza y la justicia”?

En el libro *Anti-Oedipus*, los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari (1985) explican el significado de un “sistema de máquinas”, indicando con esta expresión un proceso sin comienzo y final. La máquina indica el dispositivo de funcionamiento, la modalidad, tanto en el ámbito existencial como en lo social.

El término “máquina” aparece, también, en el título *Hamletmachine* de Müller (2008). En esta obra, *Hamlet* es considerado un dispositivo de un sistema complejo que sirve para desarticular el canon. El dramaturgo alemán deconstruye el *Hamlet* y crea una máquina teatral en una visión posdramática y post-antropocéntrica. Es imposible no resaltar las semejanzas entre las obras de Müller y Mapa Teatro. Rolf remarca que la reescritura de la *Orestiada* “viene después de dos trabajos que marcan una etapa, inspirada en el teatro de Müller, y que son *Medea Material* y *Horacio*” (Abderhalden, entrevista, 2012). Los rasgos müllerianos presentes en la estética de Mapa son la compleja y fragmentada estructura dramatúrgica, la construcción polifónica del texto teatral que une varios monólogos, la falta de división en escenas, acotaciones y diálogos y, por último, el uso “político” de la violencia.

A partir del concepto de máquina, Mapa distingue tres núcleos en la *Orestiada* y habla de las “máquinas del sacrificio, la venganza y la impunidad”. No es fácil describir la trama de la *Oresteia ex machina* porque no hay una fábula lineal y el mito se fragmenta y se recompone en mil secuencias. En general, podemos decir que dominan acciones minimalistas, repeticiones y

voces superpuestas. En los apartados siguientes, hablaremos, en primer lugar, de la importancia de la encuesta dramática y del *site-specific theatre* y analizaremos, a continuación, los tres núcleos de la obra.

4.2 Entre encuesta dramática y teatro laboratorio

En el Segundo informe sobre la *Orestíada*, Mapa afirma que la obra se basa en dos talleres: *Tras la huella de la tragedia antigua en la ciudad contemporánea* y *La máscara neutra o el estado creativo del actor* (Mapa Teatro, 1995d). El primer taller se centra en la reflexión sobre lo trágico en la ciudad contemporánea con el objetivo de identificar metamorfosis y continuidad con la tragedia griega. En cambio, en el segundo taller se desarrolla un proyecto de educación actoral a partir de la importancia de la máscara neutra y la gestualidad corporal. Se reflexiona sobre varios puntos claves:

1) ¿cuál es la situación trágica en el teatro de nuestro tiempo? 2) ¿cuál es el tono de la tragedia para un actor de nuestro tiempo? 3) ¿cómo se traspone la función del coro griego? 4) quién constituye el coro en nuestro tiempo [...] 5) ¿qué relación existe entre el actor de la *polis* y el actor de nuestra ciudad contemporánea? 6) ¿cómo puede el actor redimensionar la noción clásica de *dramatis personae* entre el *sujeto* y el *carácter*? (Mapa Teatro, 1995d).

La puesta en escena de la *Orestíada* constituye una especie de respuesta a estas preguntas. El trabajo escénico se basa en la “estética relacional” ya que el teatro es considerado como relación y encuentro entre sujetos (Bourriaud, 2006).

En estos laboratorios llega material de varios ámbitos, pues lo teatral se mezcla con lo político y lo social con lo artístico. Por lo tanto, la investigación sobre el cuerpo del actor se entrecruza con la investigación sobre el individuo en la ciudad y la historia. Tal como afirma Mapa con respecto a la metodología:

Nuestra compañía ha desarrollado, desde su fundación, un método de trabajo denominado *encuesta dramática*. Este método se puede definir como un trabajo de campo similar al de las

ciencias sociales, pero aplicado a las artes escénicas, y consiste en un riguroso proceso de observación activa a través del cual los participantes del montaje se introducen en un espacio de la vida análogo al descrito por el texto o sugerido por la hipótesis de la puesta en escena con el fin de aprender la dinámica de su estructura como sistema (Mapa Teatro, 1995c: 22).

Con estas palabras, se describen la fusión entre ciencias sociales y artes escénicas y la simbiosis total de vida y arte en la producción teatral de Mapa.

4.3 El *site-specific theatre* y la *Orestíada* como matadero

Oresteia ex machina se basa en una dramaturgia visual a través de una “visualización y puesta en imagen del texto de Esquilo” (Mapa Teatro, 1995a: 3). Dentro de este marco, es importante la relación entre micropolítica y poética del espacio: la micropolítica se desarrolla a través de una particular utilización del espacio. Se trata siempre de empezar a partir de las “huellas reales” presentes en los espacios urbanos y de construir una historia a partir de la ciudad. Así las cosas, ¿cuál es espacio de la *Orestíada*? La obra se puso en escena en los sótanos de la sede de la televisión colombiana, abandonada y ocupada por la compañía. Es importante recordar que el “*site-specific theatre*” indica un tipo de *performance* en donde el espacio influye directamente en la construcción de la obra²⁶⁵. El público de esta *Orestíada* se sienta en la escalera mecánica del avión y ocupa un espacio móvil. Como se afirma en un artículo de la prensa local:

Ahí al frente están las escalinatas que les prestaron dos líneas aéreas, Sam y Avianca. Pintadas y en buen estado, listas para subirse al avión. No hay avión, se mueven lentamente, al paso de los policías bachilleres que las empujan (Torres, 1995: 2).

²⁶⁵ Rolf subraya: “se trata de construir una obra de teatro en un lugar dejando que ese lugar influya en la construcción dramatúrgica” (Abdheralden, entrevista, 2012).

Mapa rechaza la rigidez del teatro a la italiana y trata de crear un espacio teatral que tenga un significado político, en una acepción amplia del término. Además, todos los objetos presentes reproducen el espacio de un matadero, aunque falta la carne de los animales. Se trata de trabajar “la gran metáfora del matadero”([s.a.], 1995a). De este modo, Mapa representa el mito sangriento de los Atridas, y evoca el cierre de un importante matadero ese mismo año en Bogotá.

4.4 ¿Actores u operadores?

Según el director, en esta obra no hay personajes ni actores, sino “operadores que hacen” (Abderhalden, entrevista, 2012). Se trata de una concepción que remite a Müller (2008 y 1996), quien repite que no existen actores ni personajes, y a Deleuze, que definía a los actores como “operadores” (Deleuze, 1978: 70).

En una entrevista, Tino Fernandez, uno de los actores de la *Orestíada*, define de este modo los personaje de la obra:

No. No existen. Somos precisamente operadores, todos somos un mismo personaje que surge en parte de la idea de las máquinas, ‘ex machina’, una cadena en la que se realizan una serie de acciones [...]” ([s.a.], 1995c)

El actor no encarna a un personaje sino que, a partir de una estética posdramática, se convierte en un elemento como cualquier otro en un proceso radical de “desjerarquización”.

Literalmente, el término “operador” deriva del verbo “operar”, cuyo significado es “realizar, efectuar algo”. El operador es una persona especializada en el manejo de unos aparatos técnicos, de manera que definir al actor como un operador significa remarcar su capacidad “técnica” con respecto a las herramientas teatrales, otorgando a los actores el mismo cargo de otros

trabajadores del mundo del espectáculo, tales como los operadores de cámara, de cabina, de audio, de sonido, de luces, etc.

Según Flórez Meza, este “actor-operador” se inspira también en la estética brechtiana:

Es una resemantización del actor brechtiano en tanto busca un distanciamiento frente al hecho escénico por otros medios: un continuo accionar en tiempo real, que remitiría a la idea de ejecución o a la labor del performero; [...] el actor no como creador de ficciones e ilusiones que imponen la pesada carga de la transformación, sino como articulador de realidades sociales o de lo real-ficcional que problematiza lo social, sin que por ello tenga que operar o actuar de un modo realista, mimético o naturalista y psicologista, que es la costumbre y la tendencia más generalizada (Flórez Meza, 2011: 53).

La aparente “falta de roles” entre los operadores revela la complejidad del teatro contemporáneo, que no puede ser fijado en la rígida forma dramática y en la representación mimética. No veremos nunca en el escenario a Clitemnestra o a Agamenón, sino a “operadores” en acción. A menudo aparecen dos o tres operadores que representan al marido o a la mujer, en una suerte de desclasamiento y desdoblamiento de los personajes trágicos que, más que resaltar la psicología de los caracteres, pone de relieve las dinámicas de la acción escénica y el des-montaje de la obra.

4.5 Análisis de la obra

4.5.1 La máquina del sacrificio

El telón se abre en un lugar destortalado y en ruinas, los sótanos de la biblioteca. Una voz femenina lee un fragmento de la *Orestiada* que nos interroga acerca del espacio:

¿Adónde, adónde me has traído? ¿A qué clase de casa? ¡A una casa que odian los dioses, testigo de innumerables crímenes en los que se asesinan parientes, se cortan cabezas, a una casa que es matadero de hombres y a un solar empapado de sangre! (Mapa Teatro, 1995b: 2).

La casa, desde siempre lugar de serenidad, es el espacio del delito y es considerada “matadero de hombres”. Por este motivo, predominan ruidos estridentes y metálicos: los operadores afilan los cuchillos, lavan las mesas de acero, empiezan a cortar unas cebollas con ritmo mecánico y monótono. Al mismo tiempo, las operadoras femeninas sacan de dentro de sus vestidos unas camisas para colgarlas en unas perchas, puestas encima de las mesas. Luego, los operadores cortan la ropa con cuchillos y se manchan de sangre. En este matadero, la ropa colgada hace alusión a los cuerpos, víctimas de la violencia y a los desaparecidos.

Esta primera escena implica un doble código: por un lado, un lenguaje concreto hecho por objetos reales (la ropa, los cuchillos); por otro lado, un lenguaje abstracto que se refiere a la historia colombiana (las víctimas y los verdugos de una historia construida a base de crímenes). Lo real se mezcla y se confunde con lo abstracto y lo simbólico.

Con tono pausado, los operadores nos llevan al interior de la compleja historia de los Atridas, casi como en una película a cámara lenta. En particular, hay cuatro hombres, vestidos con camisas blancas y pantalones negros, cuatro mujeres que llevan un vestido negro y una mujer joven que lleva un vestido y unos zapatos blancos. Los actores son: Heidi Abderhalden, Rolf Abderhalden, Nadya Avila, Tino Fernández, Natalia Helo, Harold Moreno, José Ignacio Rincón, Victoria Valencia, Ximena Vargas, Carlos Zamudio. Aunque no hay un interés específico por el tema de género, desde el comienzo existe una significativa contraposición entre sexo masculino y femenino tanto en el vestuario como en los roles.

En la segunda secuencia escénica de esta primera parte, las actrices se cosen la boca con un hilo de algodón e intentan coser las camisas sobre los operadores. A partir de aquí, unos actores leen en coro el texto de *Agamenón* sobre el sacrificio de Ifigenia remarcando la culpa del rey que sacrifica a su hija para ganar la guerra. En este contexto, una actriz vestida de blanco y caracterizada como una niña con pelo corto y gafas parece evocar a Ifigenia.

Como ya hemos adelantado, el efecto es de desdoblamiento: cada operador parece el doble del otro como si el escenario fuera un espejo. Existen cuatro Agamenones que recitan en coro el texto esquileo. La forma de sustituir el coro griego es utilizar los mismos “operadores” dentro de la máquina escénica mediante un desclasamiento de las estructuras trágicas.

Coro de hombres (Agamenón): Grave destino lleva consigo el no obedecer. Grave también si doy muerte a mi hija- la alegría de mi casa- y mancho mis manos de padre con el chorro de sangre al degollar a la doncella junto al altar. ¿Qué alternativa está libre de males? ¿Cómo voy a abandonar la escuadra y a traicionar a mis aliados? [...] Es lícito desear con vehemencia el sacrificio de una doncella, si de ese modo podemos partir a la guerra. ¡Que sea para bien! (Mapa Teatro, 1995a: 4).

Esta cita del *Agamenón* de Esquilo (vv. 206-215) constituye la primera referencia al mito y enfatiza el sacrificio de Ifigenia y la injusticia que da inicio al ciclo de tragedia familiar. Cabe recordar que en el mito original la figura de Agamenón representa el *pater familias* que tiene el control de los bienes materiales y de las personas de la familia. Podríamos decir que para ser un buen hombre de gobierno y de poder, Agamenón tiene que sacrificar, literalmente, su familia y su paternidad.

Al final de la primera parte, las actrices con tono mecánico leen en voz muy alta unas recetas para la preparación de la carne de cerdo, la morcilla y el pollo, mientras los hombres se tapan las orejas para no oír. En estas recetas, hay una alusión al sacrificio; los animales, convertidos en productos cárnicos y listos para la comida, simbolizan el sacrificio y constituyen una crítica a la sociedad consumista. Está claro que existe una relación entre la matanza de los animales, el sacrificio de Ifigenia y la violencia contra varios inocentes en Colombia. Recordemos que el objetivo de esta primera parte es “instalar una máquina del sacrificio” que une el mito de los Atridas a la historia actual de Colombia.

4.5.2 La máquina de la venganza

Una operadora con un vestido rojo anda a gatas, se levanta y se pone tacones. Con este gesto se representa una feminidad reprimida y que toma el poder. La operadora recita el texto de la venganza:

Si en la misma vasija pones vinagre y aceite, los puedes llamar enemigos, porque cada uno se mantendrá separado del otro (Mapa Teatro, 1995a: 6).

Así empieza esta segunda parte, que desarrolla el tema de la venganza, el conflicto entre conquistados y vencedores. ¿Es Clitemnestra esta operadora que explica lo que se esconde detrás del deseo de venganza? El espectador puede jugar a adivinar la identidad de esta operadora hasta que las citas fieles del texto griego demuestran que se trata de Clitemnestra. Si bien en la primera parte los hombres son los protagonistas y representan a los verdugos; en esta segunda parte, las mujeres desarrollan el papel principal y parecen una proyección de la figura de Clitemnestra. Este primer texto sobre el odio de los conquistados contra de los vencedores, representa tanto la historia familiar de los Atridas, núcleo de conflictos intrafamiliares, como la “Historia” colombiana lugar de venganzas sangrientas.

En el espacio trasero del escenario aparece la actriz vestida de blanco, Ifigenia, mientras en el espacio delantero hay cuatro operadoras en una atmósfera rociada, bajo una luz azul y fría.

Tras el primer texto, aparecen los operadores masculinos que arrastran las mesas de acero como si fueran camillas y recitan unas formulas de cortesía, como en un “metatexto” que recoge “las fórmulas de urbanidad, cortesía y etiqueta”:

Las fórmulas de cortesía son muchas y muy variadas. Lo habitual, cuando nos presentan a alguien, es responder inmediatamente con un “Encantado” o “Es un placer” (“Tanto gusto” es tolerable, aunque está en el límite de lo permitido) (Mapa Teatro, 1995a: 6).

En esta parte del drama se analizan los formalismos de la comunicación interpersonal. Los rituales sociales son ridiculizados y crean un contraste con el horror de la tragedia. Ahora, el vestuario y las formulas recitadas evocan lo “políticamente correcto”.

En la secuencia siguiente, vemos a una mujer matar a un hombre, cuya cabeza se queda suspendida en un cuenco colgado de la pared ¿Se trata acaso de una especie de representación del homicidio de Agamenón por parte de Clitemnestra?

Al final, el coro de las mujeres evoca el terrible sueño de la serpiente, que aparecía en las *Coéforas* (vv. 523-533):

Ay de mí, que parí y crié una serpiente! Soñé que había parido una serpiente. La envolví en mantillas, como a un hijo. Le di mi pecho al monstruo recién nacido y lo hirió, al punto de que, con la leche salió un coágulo de sangre. [...] Respeta este pecho en el que te adormecías cuando mamabas mi leche nutricia (Mapa Teatro, 1995a: 8).

Mientras dos Clitemnestras recitan este texto, otras dos operadoras lo transcriben en las mesas de acero que funcionan como pizarras. El tema es el sueño premonitorio que preanuncia la venganza del hijo Orestes. Esta pesadilla constituye el *leit motiv* de la máquina de la venganza; la realidad parece un reflejo de un sueño y los sueños preanuncian la realidad, en una ósmosis que subraya la conexión entre venganza imaginada y cumplida²⁶⁶. Se repite la frase “hay apariciones que matan”. Probablemente el término “apariciones” es la traducción del término griego “*eidolon*”, presente en las *Euménides* (v. 94), a menudo traducido al castellano con “sombra” o “aparición”. Sin entrar en detalles sobre el significado de este término en la cultura griega, me interesa subrayar que el “*eidolon*” es una “imagen” de algo, un “espectro”, ya sea un personaje de un sueño o el alma de un muerto²⁶⁷. A partir de este término, se

²⁶⁶ Sobre el sueño de Clitemnestra en las *Coéforas*, véase el interesante análisis de Devereux (1976: 181-214).

²⁶⁷ Sobre el término “*eidolon*”, véase Peters (1983: 45-46).

puede identificar un campo semántico de la sombra o aparición. Los personajes del mito griego recuperan en las reescrituras su presencia en la historia a partir de la ausencia y viven en un limbo entre vida y muerte. Si bien han sido asesinados, siguen presentes bajo la forma de “apariciones” reivindicando aún más la justicia. Al final de esta segunda parte, dos actrices se friegan los dientes delante de una mesa que sirve como espejo en un intento simbólico de lavar la culpa. Esta última imagen -como veremos- enlaza la máquina de la venganza con la máquina de la impunidad.

4.5.3 La máquina de la impunidad

No es extraño que Mapa Teatro titule esta parte de la obra “la máquina de la impunidad y el olvido”, remarcando la imposibilidad de “lavar” la culpa:

En la máquina de la impunidad y del olvido, un operador masculino realiza un recorrido por los dos espacios anteriores, en los cuales permanecen las huellas reales y simbólicas de las acciones ejecutadas- los actos pasados. La temática de esta máquina fue condensada en la metáfora de la limpieza (el operador lava ininterrumpidamente todos los lugares...) (Mapa Teatro, 1995a: 8).

Esta es la descripción sintética de la tercera parte como aparece en el informe final. En esta escena, vemos a la actriz vestida de blanco en el fondo del escenario, al actor muerto en el cuenco en la parte delantera y a un operador, Rolf Abderhalden, que se mueve por todo el escenario para limpiar compulsivamente las manchas de sangre. Aunque se esfuerza, el operador no consigue quitar las manchas de sangre en el suelo. El final feliz de la *Orestiada* es alterado; no hay ninguna absolución.

En este momento, por primera vez, el operador revela trágicamente su identidad gritando en voz alta “Soy Orestes” y confesando que al principio no se

sentía culpable de pensar en la muerte de la madre, pero ahora no consigue estar en paz consigo mismo.

Me duelen los crímenes y todo el sufrimiento de mi estirpe. Me duelen esta casa y este país que chorrean sangre y muerte y exhalan un olor semejante al que sale de un sepulcro. Me duele la mancha de esta victoria mía. Dicen sentencia ahora sobre si obré o no justamente. [...] Pero basta con aplicar una esponja mojada para que desaparezca un dibujo. Así se adormece y se va marchitando en mi mano la sangre: ya está lavada la mancha de haber dado muerte a mi madre. Todo lo va borrando el tiempo, conforme pasa. Al fin y al cabo, los muertos matan a los vivos (Mapa Teatro, 1995a: 9).

La casa y el país son comparados con un “sepulcro” por toda la sangre derramada. El oxímoron “mancha de la victoria” expresa toda la absurdidad de la guerra; no hay ninguna posibilidad de salvación porque la victoria deja una mancha indeleble. Domina el lenguaje del “yo”: Orestes se revela el protagonista de la historia y cuenta sus emociones, sus sensaciones, su dolor en primera persona (nótese la anáfora del pronombre “me”; el sujeto del crimen es, también, objeto de dolor).

En este paso, la cita griega “los muertos matan a los vivos” (verso pronunciado por un criado en las *Coéforas*, v. 886), tiene un doble reflejo: el operador no sólo grita “los muertos matan a los vivos”, sino también “los vivos matan a los muertos.” Se juega, entonces, con la ambigüedad para subrayar la sutil correspondencia entre los vivos y los muertos. Probablemente el significado “contemporáneo” de estas dos frases podría ser el siguiente: las personas que han sido injustamente asesinadas seguirán matando a los vivos y, asimismo, la gente viva mata a los muertos porque no se hace justicia de los muchos asesinatos que ocurren. La equivalencia entre vivos y muertos es el efecto de la impunidad que domina en el país.

Al final, Orestes habla a través de un megáfono e informa del cierre del matadero en Colombia²⁶⁸. Esta noticia resulta irónica, ya que el gobierno cierra los mataderos por sus condiciones insalubres, pero no hace nada en contra de las muertes injustificadas de millones de personas. Una vez más, en esta secuencia notamos una confluencia de intereses, ya que el mito griego se relaciona con la historia contemporánea que funciona como tragedia.

4.6 La relación con el intertexto clásico

La tripartición de este drama reproduce el esquema de la trilogía esquilea: la máquina del sacrificio se inspira en *Agamenón*, la de la venganza en las *Coéforas* y la de la impunidad en las *Euménides*. Ya sabemos que en la trilogía griega se representa la resolución de unos conflictos y la creación de la democracia. Mapa Teatro es consciente de que se trata de una “tragedia optimista” porque al final las culpas se solucionan en el tribunal del Areópago, a través de un desarrollo lineal y progresivo:

La *Orestiada* en su conjunto es denominada una “tragedia optimista” porqué la resolución de los conflictos enclavados en ella se resuelven- en las *Euménides*- mediante la institución de un tribunal humano que marca el fin de la serie de asesinatos[....] Aunque al instaurar la corte..... puede significar el completo abandono de las contradicciones propias de la tragedia entre los antiguos y los nuevos dioses, en el fondo continúa el conflicto entre las fuerzas opuestas, persiste la ambivalencia y esto se demuestra recordando que la mayoría de los jueces humanos hablaron en contra de Orestes porque es Atenea quien mitiga la votación. Esta igualdad de votos a favor y en contra evita la condena del matricidio [...], absuelve legalmente, por medio de una convención de procedimientos, el asesinato, pero no lo justifica o libra de culpa a Orestes (Mapa Teatro, 1995c: 18).

²⁶⁸“Un edicto real, emitido días antes, y que ordena el cierre del matadero por no cumplir con las normas higiénico-sanitarias (la presencia de la polis en el escenario) es leído por este mismo operador con un megáfono, al final del texto anterior” (Mapa Teatro, 1995a: 9).

La absolución “legal” que “no justifica ni libra de la culpa” al matricida constituye la causa principal de la acción en Mapa. Se trata de reescribir la historia a partir del intersticio creado por las contradicciones de una justicia solo aparente. En este sentido, *Las Euménides* es la parte de la trilogía esquilea más importante para Mapa Teatro, pues en ella desarrolla una compleja reflexión sobre la democracia y la justicia. Recordemos comentarios como:

En las *Euménides*, resalta un sentido más civil de patria que es la noción que nos interesa en este trabajo (Mapa Teatro, 1995c: 17).

Y también:

“Pero si un criminal, como éste, trata de esconder sus manos ensangrentadas por el homicidio, rectos testigos nos alzamos para defender los derechos de los muertos, y somos implacables vengadoras de sangre hasta que él pague el precio de haberla derramado” (*Euménides*, vv. 315-320). Esta exclamación bien puede ser la de cualquier colombiano pidiendo venganza (Mapa Teatro, 1995c: 19).

Podríamos decir que las *Euménides* constituyen el núcleo de la *Oresteia ex machina*. Sin embargo, en esta reescritura, no hay ningún paso de una forma de justicia arcaica a una moderna, sino una cruda representación de las contradicciones de la justicia colombiana.

4.7 Núcleos teóricos

4.7.1 El eco del contexto histórico- político en la obra

Si bien es cierto que Mapa basa su trabajo en la encuesta dramática, en el caso de la *Oresteia ex machina* se sirve del material recogido durante los laboratorios en la prisión la Picota en 1994 para la obra *Horacio*, un material que permite reflexionar sobre la violencia en Colombia:

En el caso de la *Orestiada: diálogo con nuestros muertos*, utilizaremos el material recogido durante un año de trabajo en la Penitenciaría central de Colombia La Picota, seleccionando algunos procesos judiciales en particular. Entre ellos se encuentra el caso judicial de Rodrigo Lara Bonilla, cuyo asesinato tuvo lugar en 1984 y en el cual se inicia en Colombia un período grave de nuestra violencia política: por primera vez desde la época de la violencia se atenta contra una figura pública y aparece un nuevo factor que es el narcotráfico y el surgimiento de la figura del sicario. Nuestra encuesta dramática se desarrollaría en el espacio de la cárcel donde actualmente se encuentra “Byron”, uno de los protagonistas de este acontecimiento trágico, así como en los tribunales y despachos jurídicos donde se halla recogida la memoria del proceso (Mapa Teatro, 1995c: 22).

La referencia a Byron y a Lara Bonilla constituye una importante conexión con la actualidad colombiana. Lara Bonilla fue el Ministro de Justicia dentro del gobierno de Belisario Betancur. Él trató de perseguir a los narcotraficantes del Cartel de Medellín, dirigido por Pablo Escobar y, por esta razón, fue asesinado. Su muerte se quedó impune y únicamente conllevó la condena de Byron²⁶⁹. Además, con su asesinato empezó una guerra entre el Estado y los narcotraficantes.

Otra referencia a la actualidad colombiana es el cierre de un importante matadero de Usme en mayo de 1995²⁷⁰. Varias veces Rolf Abderhalden subraya que “texto significa transposición” y que el texto puesto en escena contiene muchas referencias a la actualidad:

El texto de la *Orestiada* fue puesto en tensión con una noticia que apareció en la prensa colombiana y que llamó mucho la atención: después del cierre del matadero de Bogotá, un hombre se había cocido la boca... De ahí sale la idea de trabajar sobre la *Oresteia* como

²⁶⁹ El sicario enviado por Escobar, Byron, o sea Alexander Velázquez, era un menor de 17 años.

²⁷⁰ Léase un artículo sobre el cierre de los mataderos ([s. a.] 1995d), en el que se publica una carta escrita por el carnicero Edgar Fernando López, en protesta por el sellamiento de los mataderos de bovinos ubicados en la localidad de Usme: “Quiero que me ayuden para que el presidente Samper se entere de nuestra situación. Yo estoy apostando mi vida en favor de la promesa que Samper nos hizo cuando vino a Usme”. Según la información contenida en este artículo, este hombre primero se cose la boca y, luego, enfrente de los tres ediles que estaban presentes, procede a clavarse la mano, “suplicio, que recuerda la crucifixión utilizada por los Romanos en tiempos de Jesucristo”.

matadero. Orestes dialoga con esta figura de hombre encadenado (que se inspiraba en la prensa) (Abderhalden, entrevista, 2012).

Como ya hemos adelantado, el matadero cerró por no cumplir con las condiciones sanitarias. Este cierre representó un trauma para la población que perdió su trabajo: un carnicero se cosió la boca y se clavó la mano en una mesa en señal de protesta contra del Presidente Samper, quien había prometido durante su campaña electoral que no lo iba a cerrar. Además, Samper estaba involucrado en un gran escandalo de corrupción²⁷¹. El interés de Mapa Teatro por este tema es, al mismo tiempo, simbólico y real, pues trata de elaborar una reflexión más amplia sobre lo político, a partir de un problema concreto que afectó a la población civil.

De alguna forma, la historia de los Atridas es un “pretexto” para representar el mal funcionamiento de la política en Colombia. Podríamos decir que la obra recoge y reformula el candente problema de la violencia. La intención clara de Mapa Teatro es la de aprovechar los violentos eventos ocurridos dentro de la familia de los Atridas para hablar del país. Aunque mi objetivo no es el de profundizar en la historia de Colombia, creo que es importante contextualizar la obra.

Los años noventa marcan un cambio en la sociedad latinoamericana, que pasa de la influencia europea al impresionante influjo de los Estados Unidos. Por un lado, empieza a nacer una sociedad globalizada y postindustrial, por otro, una parte importante del país se va empobreciendo cada vez más. Ahora bien, aunque existe una fuerte presencia de violencia en Colombia, cabe remarcar el riesgo de caer en visiones simplificadas (y “narcotizadas”) de la historia

²⁷¹ Con respecto al contexto histórico, leamos también: “La pregunta por la justicia, en el contexto de un país con un alto nivel de impunidad, dio lugar a *Oreste ex Machina* (1995), que conectaba *La Orestiada*, de Esquilo, con el caos y patetismo de un statu quo judicial, ético, social, político, humano. Era un momento en que el país enfrentaba un escándalo nacional e internacional por el denominado Proceso 8.000, que había puesto en jaque al gobierno del presidente Samper debido a la infiltración de dineros del “Cartel de Cali” en su campaña presidencial. Era apenas la punta del iceberg de un statu quo corrupto, decadente y criminal” (Flórez Meza, 2011: 63). Respecto a Samper, cabe recordar que en 1995 se inicia un proceso judicial por la acusación de haber utilizado dinero del narcotráfico para su campaña electoral.

colombiana²⁷². El conflicto colombiano es mucho más complejo y presenta varias conexiones con las políticas nacionales e internacionales, mostrando una estrecha dependencia con ellas: la violencia aumenta porque las instituciones no consiguen mediar entre las fuerzas antagonistas, de manera que se crea una fértil connivencia entre el estado y los sistemas de organizaciones paraestatales, causando incontables víctimas inocentes dentro de la población civil. Entre los años ochenta y los noventa, se genera un aumento de guerrillas, paramilitarismo y tráfico de drogas en Colombia²⁷³. Las instituciones estatales pasan de la represión a la negociación sin que haya nunca justicia de por medio.

En un interesante ensayo sobre la historia de Colombia, el historiador José Aristizábal García sugiere:

Los poderes públicos se trasforman en poderes privados y los poderes privados en públicos. Y el Estado recurre siempre a la represión, al estado de excepción y a la violencia institucional y parainstitucional (García, 2007: 36).

Además, Colombia se caracteriza por “la impunidad del 95% de todos los delitos, la justicia por mano propia y el apogeo de los grupos de justicia privada; es decir, la negación de la justicia” (García, 2007: 39).

Es importante relacionar este concepto de violencia con el de orden social, ya que no son dos conceptos opuestos sino complementarios y “el orden social reproduce la violencia” (García, 2007: 183). La violencia es necesaria para guardar un falso y aparente orden social, ya que se configura como un modo casi “normal” de funcionamiento de la sociedad²⁷⁴.

²⁷² Asimismo, es necesario recordar que se emplea la palabra “Violencia” con mayúscula para identificar un periodo de la historia colombiana (la guerra entre liberales y conservadores a mediados del siglo veinte).

²⁷³ Narcotraficantes y latifundistas son cómplices y se unen para luchar contra el enemigo común de la izquierda, fomentando el paramilitarismo.

²⁷⁴ El punto clave de este discurso es entender que la violencia es aceptada como un común y normal tipo de relación. Sobre este tema léase Pécaut (1987).

4.7.2 Violencia, *nuda vita* y ritual

En esta última parte, quisiera enfocar el trabajo de Mapa Teatro en un marco biopolítico, a partir de la visión foucaultiana del biopoder, es decir, del impacto del poder político en la vida de los sujetos²⁷⁵. Concretamente, me centraré en los temas de la violencia, la falta de justicia y la culpa. Como ya he dicho, la impunidad es un tema delicado de la *Oresteia ex machina* y de la historia colombiana. Mapa Teatro pone en escena directamente lo “obsceno” de la historia, subrayando cómo la violencia personal y la del estado se confunden y se alimentan recíprocamente en un proceso que borra las fronteras entre privado y público, justicia y atrocidad. Me ha parecido interesante trabajar sobre las conexiones de la *Oresteia* con las teorías de Giorgio Agamben en *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* (1995)²⁷⁶. El teórico italiano elabora el concepto de *homo sacer* a partir del derecho romano para indicar un prototipo de hombre cuyo asesinato no constituye un crimen. Podríamos decir que en Colombia, tanto en los años ochenta y noventa como hoy en día, hay muchos asesinatos que no constituyen crímenes. El sistema de impunidad vigente y la violencia de cada día demuestran el bajo valor atribuido a la vida humana: la violencia es practicada cotidianamente como una rutina banal, a menudo, sin consecuencias legales. El mérito de Mapa es trabajar sobre este nexo violencia/*nuda vita* como si fuera un paradigma central de la historia colombiana. En la visión de Agamben, la “*nuda vita*” no es apta para el sacrificio, ya que queda excluida de las formas “sacralizantes” de violencia: es tan banal que no puede constituir una ofrenda para los dioses; lo cual implica desacralizar la muerte de unas personas. A partir de estas teorías y con respecto

²⁷⁵ Para Foucault el biopoder indica el control que el poder llega a tener sobre la vida de los individuos. Véase *La voluntad de saber* de Foucault (2005).

²⁷⁶ Agamben (1995) analiza los cambios políticos en la época contemporánea a partir de los campos de concentración donde los ciudadanos eran considerados “*nuda vita*” dentro de una especie de “estado de excepción” donde todo está permitido al poder.

a la *Oresteia*, podríamos decir que hay muchas acciones que remiten a esta concepción de la violencia. Recordemos la acción de cortar repetitivamente la cebolla; Mapa escoge un gesto cotidiano y banal para representar probablemente la banalidad de la violencia en Colombia. Las acciones de *real-life* desacralizan el mito griego en el escenario, lo cual no significa que el mito se convierta en algo poco importante, sino que se “contamina” con la cotidianidad. Se trata de subrayar simbólicamente la “cotidianidad de lo trágico” y la “tragedia de lo cotidiano”. En un cierto sentido, es como si la violencia fuera una “máquina” sin inicio y final que sigue funcionando cada día.

Sin embargo, quisiera subrayar la “ritualidad” de la violencia. La desacralización de la vida humana se combina con una atmósfera casi mística y ritual en la que se desarrollan las acciones escénicas. A este propósito, leamos el siguiente comentario sobre la *Oresteia*:

Es un viaje contemporáneo por las oscuridades de la violencia, el desarraigó y la incomunicación. [...] Mujeres de cabeza rapada y hombres pálidos se convierten en sacerdotes impotentes del rito ancestral de lavar una culpa que no se deja lavar. [...] Así, lo que toma protagonismo es el poder de producir un momento místico, en la medida en que esto es posible en una ciudad sin capacidad de soñar ([s.a.], 1995b).

Los operadores en el escenario cumplen un ritual casi sagrado en el que se enseña la desacralización de la vida. Mapa Teatro consigue trabajar sobre esta liminalidad entre lo ritual y lo real, la ficción y la vida. Tal como afirma Ileana Diéguez, el arte latinoamericano explora la “liminalidad” de contextos extremos inspirándose en las “culturas de la violencia” (Diéguez, 2007: 149).

Estas creaciones que exploran topografías del límite, implicándose en dinámicas de sobrevivencia, construyendo discursos que metaforizan situaciones extremas y cotidianas, ocupando intersticios, constituyen desde mi punto de vista instancias de liminalidad (Diéguez, 2007: 151)²⁷⁷.

²⁷⁷ Véase Diéguez (2007: 149- 173).

En efecto, la *Oresteia ex machina* se enmarca dentro las prácticas artísticas fronterizas que desplazan el límen entre la vida y el arte²⁷⁸.

4.7.3 La *Orestiada* como “modelo de materialidad escénica”

Mapa Teatro desarrolla lo real en la escena y pone en discusión el concepto clásico de teatro. En un interesante artículo, podemos leer:

Todo huele a cebolla, hay mucha agua y los actores se fueron. ¿Terminó? ¿En realidad, terminó? ¿Hay que aplaudir aquí? En un plegable se dice que son actos de instalación, tal vez por llamarlos de alguna manera. Pero es teatro puro. [...]Cebolla, cebolla, cebolla, cebolla. Agua, agua, agua, agua, agua. Cuchillos, cuchillos, cuchillos, cuchillos, cuchillos. [...] Es el espectador el que se mueve (Torres, 1995: 2).

Así un crítico colombiano describe la puesta en escena de la *Oresteia ex machina* como un espectáculo que mezcla sabores, olores, substancias diferentes y entrecruza varios géneros. Se trata de “actos de instalación”, como dice el subtítulo, secuencias de acciones, fragmentos que se basan en la materialidad de los sentidos y retoman lo real en la escena. La atención hacia lo real remite a la tendencia típica del teatro de los noventa (Lehmann, 2010; Sánchez, 2007; Foster, 2001 y Saison, 1998)²⁷⁹. Lo real protagoniza la escena borrando las jerarquías entre la cultura alta y la popular y desplazando las fronteras. Cada referencia a la vida cotidiana y contemporánea de Colombia provoca una ruptura que des-familiariza la tragedia griega y la re-familiariza. Mapa Teatro rompe el espacio ficcional y elabora dispositivos escénicos con los que convierte en presente lo que ha quedado oculto en la historia oficial. En este sentido, cabe remarcar que lo impactante de esta reescritura es la predilección por una forma híbrida que mezcla el teatro con situaciones de la vida a partir de

²⁷⁸ Según Flórez Meza, Mapa Teatro es el principal referente en Colombia de las prácticas escénicas fronterizas (Flórez Meza, 2011: 40).

²⁷⁹ Véase el apartado 2.4 del capítulo III de esta tesis.

una estética de lo performativo (Fischer-Lichte, 2011). En este encuentro de arte y vida, confluyen los conceptos de teatro de lo real de José Antonio Sánchez (2007), arte relacional de Bourriaud (2006) y estética liminal de Diéguez (2007). Como ya hemos adelantado con respecto a la estética de Mapa, se trata de trascender el concepto clásico de representación por lo de “artes vivas”. De esta forma, Mapa busca la teatralidad más allá y más acá de lo real y desarrolla un teatro político y de compromiso.

La reescritura de la *Orestíada* funciona así como una “presentación material” del mito griego. En este sentido, la tragedia constituye un modelo de “materialidad escénica”. Como afirma Mapa Teatro:

Nos remitiremos, pues, al teatro trágico griego como modelo de materialidad escénica, teatro a la vez religioso y democrático, primitivo y refinado, surreal y realista, exótico y clásico (Mapa Teatro, 1995c: 6)²⁸⁰.

Al ser polivalente y polisémico, el mito griego se convierte en un modelo escénico para crear un “arte vivo” que pueda abrazar la realidad.

4.7.4 Teatro pre-dramático y posdramático. Una reescritura de la “distancia”

Ya a partir del *Horacio*, Mapa Teatro busca un teatro de reconciliación entre lo antiguo y lo moderno, un teatro que supere la representación narrativa y se base en la presentación de las emociones y las acciones. Con respecto a la *Oresteia ex machina*, Mapa remarca, a menudo, el nexo entre lo pre y lo posdramático:

²⁸⁰ Diéguez (2007: 143) subraya la inspiración “matérica” presente en varios artistas colombianos y escribe: “la constitución poética del performer colombiano es matérica”.

Hemos escogido el modelo de una escritura pre-dramática: la *Orestiada*, de Esquilo- única trilogía que sobrevivió del teatro antiguo, y donde esos tres ejes temáticos se hallan expuestos- como modelo de una posible reescritura (posdramática) (Mapa Teatro, 1995c: 5).

Mapa se adueña del adjetivo posdramático para definir su poética en una época en la que todavía no era tan común el uso de este término. Como ya hemos adelantado, la estructura del teatro posdramático está muy relacionada con la del teatro predramático y con la tragedia griega, por su cercanía al ritual y la visión fragmentada del sujeto (Lehmann, entrevista, 2012). De esta manera, Lehmann observa un “puente” entre el teatro antiguo y contemporáneo a partir de la concepción del sujeto, como entidad contradictoria y misteriosa en sí.

En esta última parte, me interesa analizar de qué forma la *Orestiada* une lo pre y lo posdramático. La *Oresteia ex machina* es una obra que contiene varios rasgos posdramáticos: 1) el desclasamiento de los personajes clásicos a simples “operadores”; 2) la compleja relación entre teatro y performance (el centro ya no es la representación dramática del texto sino la teatralidad en sí; 3) la irrupción de lo real en la escena.

Mapa define de este modo sus objetivos:

Objetivos: 1) Hacer una lectura de *La Orestiada* y de nuestra propia historia, la historia de hoy en Colombia [...] Una confrontación escénica de dos tiempos de la historia, de dos visiones del mundo que nos llevará a un intersticio que podríamos llamar *teatro de la reconciliación* 2) Pretendemos pues acercarnos a *La Orestiada* para emprender poco a poco una reescritura, un viaje de regreso que llamaremos *Diálogo con nuestros muertos* [...] (Mapa Teatro, 1995c: 20).

En esta visión, lo predramático y lo posdramático tienen muchos puntos en común. Además:

esta nueva estética teatral que se está desarrollando puede calificarse de post-dramática, y con ello al mismo tiempo, de pre-dramática, pues el origen del teatro no se halla de ninguna manera en lo dramático, sino en cánticos corales y en amplios relatos épicos: los sujetos de la acción pasan a ser portadores- transmisores- del discurso (disolución de la consistencia de los *dramatis personae*) (Mapa Teatro, 1995c: 1).

Paradójicamente, la construcción de una “nueva estética teatral” pasa por la reinterpretación de lo clásico. ¿Cuál es, entonces, la relación de Mapa con los clásicos? En el informe final, Mapa define su relación con lo clásico con palabras contundentes:

Y esta misma verdad no puede ser sino una función, la relación que une nuestra mirada “posmoderna” con una sociedad muy antigua. Este modelo teatral nos concierne por su distancia (Mapa Teatro, 1995a: 9).

Mapa Teatro remarca que el mito griego nos concierne por la “distancia” y subraya la lejanía con la cultura griega; una lejanía que permite enfocar el espacio entre “nosotros” y los “otros” sin asimilar las culturas distintas a la nuestra. Se trata de ser conscientes de la imposibilidad de recuperar la cultura griega en sí misma. Por ello, el objetivo de Mapa es elaborar una especie “reescritura de la distancia” que mantenga viva la diferencia.

CAPÍTULO VI: AGAMENÓN. VOLVÍ DEL SUPERMERCADO Y LE DI UNA PALIZA A MI HIJO DE RODRIGO GARCÍA (ESPAÑA, 2003)

Y viene la camarera y me dice/ usted ya está mayor para jugar con la comida/ ¿Quiere que llame al guardia de seguridad?/ Yo no juego con la comida, le digo/ Estoy explicando a mi hijo el significado de la TRAGEDIA/[...] Y mi hijo dice:/Pues es muy fácil, capullos/ Las alitas de pollo son las grandes potencias/ representan el mundo industrializado/ Y si la TRAGEDIA se planifica desde el mundo industrializado/ la cuestión que nos planteamos es: ¿Dónde hay que ir a buscar la esperanza? [...] Y yo me quedo perplejo por lo bien que ha entendido/ mi hijo la historia de la TRAGEDIA/ y cómo, sin yo decir nada, acaba de apuntar la idea utópica de ESPERANZA. (García, 2007: 29)

INTRODUCCIÓN

El mito de los Atridas atrae el interés de Rodrigo García dos veces: la primera, en la obra *Martillo*, del 1989, la segunda en *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, del 2003. Dentro del complejo panorama de la reinterpretación del mito, este director hispano-argentino ocupa una posición peculiar y rompedora, hasta el punto de preguntarnos por el lugar que le correspondería a una reescritura tan distinta como la suya. Sus insólitas “propuestas” teatrales²⁸¹ abren un amplio espacio para el cuestionamiento de la reinterpretación de lo antiguo en el teatro contemporáneo. Desde el principio, el objetivo de su teatro parece ser salir de los caminos trillados y cuestionar el sentido de la teatralidad en sí. Por ello, en este capítulo no podemos proceder al análisis con los mismos parámetros utilizados para las otras reescrituras ya que

²⁸¹ García suele definir de este modo sus obras teatrales.

la operación de García presenta muchas variaciones. Por esta razón, no habrá un apartado dedicado a las fuentes clásicas como en los otros capítulos y habrá más referencias a la estética contemporánea que al mito griego. La radicalidad con la que García reescribe es una señal de una ruptura casi violenta con lo antiguo y, al mismo tiempo, de una bizarra creatividad. Como afirma la historiadora del teatro María José Ragué Arias:

Rodrigo García parte a menudo del mito para verterlo a una inmediatez absoluta, utiliza la palabra como uno de los elementos escénicos que emanan de la acción enérgica, dinámica, directa, trasgresora de los intérpretes; sus textos estimulan la creación de imágenes (Ragué Arias, 2005: 15).

En la primera parte de este capítulo, investigaré las reescrituras de la *Orestíada* en el contexto español y la estética de Rodrigo García y la Carnicería teatro. En la segunda parte, analizaré la obra *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*. En este punto intentaré estudiar las estructuras, el lenguaje escénico y los núcleos teóricos de este drama para resaltar de qué forma García construye una reescritura muy innovadora y original.

1. REESCRIBIR LA *ORESTÍADA* EN EL CONTEXTO ESPAÑOL

La reescritura del mito griego constituye un género recurrente en el teatro español tanto en la época franquista como en la transición²⁸². Ragué Arias (1992) subraya que las reescrituras españolas de mitos griegos tienen una fuerte carga política. En el teatro tardo-franquista (desde los años cincuenta hasta los setenta), la reescritura está estrechamente vinculada a la idea de resistencia y el mito griego se convierte en una metáfora para luchar contra la censura oficial de

²⁸² Véanse Vilches de Frutos (2005 y 1989) y Ragué Arias (2005 y 1992). En particular, Ragué Arias (1992) analiza los mitos griegos como metáfora de la situación política española desde el 1936 hasta los Ochenta. Véase, sobre todo, el capítulo dedicado a la *Orestíada* (Ragué Arias, 1992: 39-60).

forma oblicua²⁸³. Tras la muerte del dictador y la fase de “normalización” de los ochenta, el teatro toma caminos diferentes abandonando el realismo y abriéndose a la experimentación, sobre todo durante los años noventa²⁸⁴.

Tal y como se demuestra en el excelente estudio monográfico de Diana de Paco (2003), la *Orestiada* constituye uno de los mitos más utilizados dentro del amplio panorama de las reescrituras²⁸⁵. De Paco subraya que, ya desde el período comprendido entre los años cuarenta y los sesenta, el mito de los Atridas se relaciona con la historia y la política del franquismo retomando como tema central el poder. En las reescrituras, Agamenón puede ser considerado como un “republicano derrotado o militar” (De Paco, 2003: 335). En cambio, según De Paco, a partir de los años setenta pierde importancia la visión “lineal y optimista” de la *Orestiada* de Esquilo y adquiere valor otra más cercana a la de Eurípides, quien describe los conflictos más íntimos de los personajes desde una perspectiva más bien psicológica (De Paco, 2003: 336).

²⁸³ Dentro de este macrotema, habría que considerar la pluralidad de tendencias lingüísticas y culturales presentes en el territorio español. De tanta variedad, podríamos remitir, por ejemplo, a la producción teatral catalana, donde el mito griego ha sido muy utilizado sobre todo a lo largo del siglo XX (Santamaría, 2007: 199-219). Además sobre la presencia de figuras trágicas femeninas en la dramaturgia catalana contemporánea, véase Ragué Arias (1987).

²⁸⁴ Comentando la dramaturgia de esta fase histórica, Ragué Arias (2005) sostiene que los autores más innovadores son aquellos nacidos durante la democracia. Para un análisis histórico del teatro español contemporáneo desde la dictadura hasta finales el fin de siglo véase Oliva (2002: 219-334). Sobre los escenarios españoles tras el 1975, véase Oliva (2004: 37-110); sobre el teatro de los Ochenta y los Noventa hasta el año 2000, véase Oliva (2004: 111- 254).

²⁸⁵ Se trata de una tesis doctoral del año 2003. Aunque haya sido publicada recientemente por la Universidad de Murcia, en estas páginas remito a la tesis y no al libro. De Paco analiza las siguientes obras: 1) José María Pemán, *Electra* (estrenada en 1949); 2) Juan German Schroeder, *La esfinge furiosa* (escrita en 1951 y estrenada en 1960); 3) José Martín Recuerda, *Los Atridas* (obra inédita escrita en 1951 y estrenada en 1954); 4) Alfonso Sastre, *El pan de Todos* (elaborada en 1952-3 y estrenada en 1957); 5) Antonio Martínez Ballesteros, *Orestiada '39* (escrita en 1960); 6) Domingo Miras *Egisto* (1971); 6) Lorenzo Píriz-Carbonell, *Electra y Agamenón. Tragedia doméstica en un Acto planteado en 3 partes* (1981); 7) María Ragé Arias, *Clitemnestra* (versión abreviada de la *Orestiada* editada en catalán 1989); 8) Gil Novales, *La Urna de cristal* (editada en 1990); 9) Lourdes Ortiz, *Electra Babel* (1991) 10) Raúl Hernández, *Los restos Agamenón vuelve a casa* (1997). Asimismo, quisiera recordar otros ensayos de esta investigadora sobre el mito en el teatro español contemporáneo (De Paco, 2005) y sobre las *Euménides* en la escena contemporánea (De Paco, 1999).

Entre las reescrituras contemporáneas de los Atridas, podemos señalar la de Raúl Hernández *Los restos. Agamenón vuelve a casa* (Hernández, 1997)²⁸⁶. En esta obra, se utiliza una perspectiva temporal que entrecruza presente y pasado, modernidad y antigüedad clásica (De Paco, 2003: 309-310). Los protagonistas son dos personajes: el Vagabundo, detrás del cual podemos notar los rasgos de Agamenón, y la Muchacha que representa a Electra, única protagonista de la muerte de la madre y de Egisto. Agamenón vuelve a casa tras diez años pasados fuera en la calle y encarna el antihéroe que se siente como un “resto más” (Hernández, 1997: 38). Según Ragué Arias (2005), Raúl Hernández y, luego, Rodrigo García son los autores que han reescrito el mito griego de forma más innovadora dentro de la llamada “generación de los Noventa”. Aunque no vivieron la guerra civil española y su posguerra, suelen referirse a la violencia del mundo contemporáneo: “hay en ambos un tratamiento del mito que tiene algo de ritual y de misterio, un clima trágico lleno de violencia” (Ragué Arias, 2005: 15).

Otra reescritura interesante y muy libre de este mito es *Calcetines, pelucas y paraguas*, del dramaturgo Luis Riaza (1998)²⁸⁷, quien recupera el mito griego dentro de una escritura posdramática y vanguardista. El conflicto entre griegos y troyanos, tras el sacrificio de la hija de Agamenón, es el eje de este drama. Riaza muestra una actitud rompedora y provocadora en su reinterpretación de la cultura clásica tanto por el lenguaje como por los temas tratados.

Para concluir, cabe recordar en el ámbito de la historia de los espectáculos una representación de la *Orestíada* de Atalaya, grupo teatral fundado por Ricardo Iniesta en 1983 en Sevilla. *Elektra* (1996) es el primer montaje de la *Trilogía de las Heroínas Trágicas* (le seguirán *Medea*, en 2004 y *Ariadna*, en

²⁸⁶ Raúl Hernández Garrido es considerado como un dramaturgo de la “generación española de los 90”, la generación de autores de la época de la transición a la democracia. En 1996, gana el Premio Rojas Zorrilla con su reescritura de *Agamenón*.

²⁸⁷ Recordemos tan sólo unas obras de Riaza que retoman el mito griego de forma provocadora: *Medea es un buen chico*, de 1981 (en la que Medea es un homosexual) y *Antígona... ¡cerda!* de 1982 (sobre la corrupción y la inutilidad de los sacrificios). Según Ragué Arias, Riaza desarrolla una estética basada en la “desmitificación” (Ragué Arias, 1992: 113-121). Véase, también, el ensayo de Ruiz Pérez (1998: 83-96), en el que se resalta la actitud “desacralizadora” de Riaza en la reescritura del mito de los Atridas.

2008). En esta obra, cuyo tema principal es la cadena de muerte y venganza en la familia de los Atridas, se mezclan tanto textos antiguos como contemporáneos (de Esquilo a Sófocles, de Hoffmansthal a Heiner Müller).

La obra de García se puede colocar dentro de este contexto, aunque es preciso remarcar que se trata de un autor que nace y crece en Argentina y llega a Madrid en 1986. Al mismo tiempo, podríamos decir que García está tan conectado con las nuevas corrientes del arte y del teatro contemporáneo mundial que quizás sea más fácil encontrar conexiones entre su teatrografía y la de Heiner Müller que no entre su obra y la de otros dramaturgos españoles. No obstante, García empieza a hacerse famoso en España, por lo que puede ser útil analizar el panorama español en el que gravita. Seguramente, su estancia en España hace que se enfrente con el mito griego de forma distinta: por un lado, como argentino que mira a la cultura occidental desde fuera; por otro, como director europeo ya que vive y trabaja en Europa.

2. Rodrigo García

2. 1 Rodrigo García y la Carnicería teatro

García es escritor, dramaturgo, escenógrafo, performer y director. Por el carácter tan rompedor de su teatro, es uno de los directores más conocidos y queridos del panorama actual, pero también, de los más odiados. Ya simplemente echando un vistazo a los títulos más relevantes, nos damos cuenta de esta actitud contundente²⁸⁸. Sus espectáculos llenan todo tipo de salas y festivales internacionales, al tiempo que provocan debates, críticas, censuras y escándalos por espíritu polémico y su cinismo demoledor. García ha recibido numerosos premios y reconocimientos, como el XI Premio Europa Nuevas

²⁸⁸ En el epílogo de su libro *Cenizas*, García afirma: “soy un artesano en llevar la contraria, en generar malestar y, a la vez, destellos de belleza, y me siento obligado a confundir” (García, 2009b: 506).

Realidades Teatrales, otorgado por la UNESCO en 2009, y ha colaborado con importantes entidades, tales como el Centro Dramático Nacional, el Festival de Aviñón, la Bienal de Venecia.

Hijo de un carnicero, García nace en Buenos Aires en Buenos Aires en 1964 y vive en Argentina durante la dictadura militar (1976-1983), donde tiene la posibilidad de conocer un tipo de teatro político y de resistencia. Tras mudarse a Madrid trabaja como publicista y, en 1989, funda su actual compañía La Carnicería Teatro. El sugestivo nombre de la compañía es una alusión irónica a la actividad del padre: el hijo habría tenido que ser carnicero si no hubiera estudiado. Además, *Carnicería* contiene una referencia a la producción de carne en Argentina, fuente de desarrollo del país a pesar de que la mejor carne es exportada. Este nombre es representativo de la poética de la compañía. A nivel material, remite a la utilización de comida en el escenario; a nivel metafórico, remite al cuerpo en tanto que carne.

En las dos décadas y media de producción de García, España ya había experimentado la transición de la dictadura franquista a la monarquía parlamentaria, entrando en una fase de desarrollo económico descontrolada, desde aquel régimen autárquico hasta la actual crisis económica. García ha asistido tanto a la transición democrática como a su fracaso, debido al capitalismo salvaje. Este contexto cultural e histórico se refleja en su teatro.

2.2 Teatrografía

Quisiera sintetizar las obras más importantes de García, dejando el análisis de las reescrituras del mito griego para el siguiente apartado.

Al comienzo de su carrera profesional, García pone en escena obras del director Pavlosky que, sin embargo, no consiguen tener éxito en la capital española por el carácter conservador de las salas²⁸⁹. Fundamental es el encuentro

²⁸⁹ Sobre este tema, véase Cornago (2008: 87): “Al comienzo, durante los años noventa, como él mismo ha dicho a menudo, ese entorno era el teatro de Madrid, que le llevó a posicionarse frente

con el director, pintor y escenógrafo polifacético Carlos Marquerie en el Teatro Pradillo, espacio de creación interdisciplinar donde García pone en escena varios trabajos. De ahí, García pasa a la sala Cuarta Pared de la Calle Ercilla. En Madrid, colabora, también, con personajes como el director Oscar Gómez Mata y la bailarina Elena Córdoba.

El primer espectáculo que le da un cierto éxito es *Acera derecha*, de 1989, al que sigue *Matando Horas*, de 1991 (el Centro Nacional Nuevas Dramaturgias publica estos textos en 1991). De ellos cabe remarcar el estilo beckettiano que demuestra la fuerte influencia del teatro del absurdo, sobre todo en los comienzos de García. Los años noventa constituyen una época de formación, en la que García crea su estética a partir de un diálogo voraz con nombres del teatro, la literatura y el arte (sobre todo, con los artistas Bruce Nauman, Jenny Holzer y Paul Mc Carthey). En muchas de sus obras, es posible apreciar ricas referencias al arte contemporáneo.

A día de hoy, la mayoría de sus obras han sido publicadas en el volumen *Cenizas escogidas* (2009b) que recoge los textos escritos a partir del año 1986. García explica que los textos publicados encarnan una especie de “dramaturgia del residuo”:

Llamamos a este volumen *Cenizas escogidas* porque mis textos son infelizmente los residuos de mis montajes teatrales. A fin de cuentas unas víctimas (García, 2009b: 9).

En la obra *Notas de Cocina*, de 1995, podemos observar que la utilización de comida empieza a aportar una dimensión “corporal” que puede ser considerada central²⁹⁰. Como afirma José Antonio Sánchez:

a un ambiente teatral profundamente conservador. El reto no era fácil. En ese momento, su obra, a través de un intenso diálogo con el paisaje artístico contemporáneo, instalaciones, video-creación y *performance*, y de manera a veces directa a través de nombres como Bruce Nauman o Jenny Holzer, defendió para la escena una carta de naturaleza comparable a la que tenían estos otros medios, transformando las relaciones habituales establecidas en el teatro tradicional”. Para comprender la política normalizadora de los años ochenta en Madrid, véase Sánchez (2006b: 15-33).

²⁹⁰ Con respecto al “teatro de innovación” contemporáneo, Oliva (2004: 252) cita la obra de García *Notas de Cocina* por la técnica del collage y la “deconstrucción del lenguaje dramático”.

Las instalaciones de copas de vino, repetidas en diversas puestas en escena se completaron con el recurso a productos comestibles a partir de *Notas de cocina* (1995), un trabajo que marcó una inflexión en la trayectoria de La Carnicería y que abrió un período de búsqueda en que la presencia de lo orgánico adquirió cada vez mayor peso (Sánchez, 2006a: 207).

La comida aparece, también, en *Carnicero español*, obra puesta en escena en 1995 en el teatro Pradillo con Carlos Marquerie. Se trata de un texto autobiográfico, en el que es posible notar el eco de su vivencia argentina. En 1997, García reescribe *Rey Lear* y cambia radicalmente el hipotexto shakespeariano desarrollando una reflexión sobre lo trágico en la contemporaneidad. Otras obras importantes son *Protegedme de lo que deseo* (1997) y *Haberos quedado en casa, capullos* (1999). En ellas, García profundiza en el tema de lo real y lo abyecto²⁹¹.

A comienzos del año 2000, García lleva su lenguaje teatral al extremo y toma más conciencia de estar saturado por el público elitista que le sigue:

Mi última época fue un “crescendo” hacia obras que se iban haciendo cada vez más políticas, algunas de las cuales se vieron en Madrid, como *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* o *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's* [...]. Junto a esta saturación de mi propio lenguaje, de mis propios medios expresivos, también venía de la mano otra saturación, que era la saturación del medio en el que estaba trabajando. Estuve trabajando demasiados años en un circuito bastante elitista, presentando las obras casi siempre en grandes festivales, como el de Aviñón, o el Kunsten Festival. Esto tenía la parte positiva, que te permite producir, continuar con tu trabajo, pero también surgía en mí una gran desconfianza, porque estaba trabajando para cierta élite teatral, para cierta élite de público (García, 2008: 82- 83).

Analicemos ahora la trilogía que marca el comienzo del siglo XXI: *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002), *La Historia de Ronald, el payaso de McDonald's* (2002) y *Jardinería humana* (2003). Estas tres obras viajan por

²⁹¹ Sobre el tema de la abyección, el crítico Sánchez remarca: “Entre *Protegedme de lo que deseo* (1997) y *Haberos quedado en casa, capullos* (1999), García exploró un territorio tenebroso y excitante... fragmentos extraídos de mundos reales pero habitualmente ocultos o suavizados por la convención y las imágenes. La consigna parecía ser: ‘ensuciar la escena, ensuciar el texto’. (En *Conocer gente, comer mierda*, los actores leen un libro con la boca llena de patatas fritas)” (Sánchez, 2006a: 208).

varios teatros y festivales europeos con mucho éxito; en ellas, como veremos, García crea una especie de teatro “del cuerpo y de lo abyecto” (Sánchez, 2007: 159).

En la obra *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*, hay un hombre, una mujer y un niño con una tarjeta de crédito incrustada en el cuerpo, símbolo del consumismo desenfrenado²⁹². En una atmósfera casi surrealista, tres actores encuentran una lasaña precocinada en una caja, mientras una mujer canta ópera.

Comentando esta obra, Monleón (2002) habla de “teatro de profanación” porque se “profana” la visión común de muchos referentes “sacralizados” por la sociedad de masas:

Quizá sea la representación que mejor clarifica la poética trágica de Rodrigo. Buena parte de los referentes “sacralizados” y magnificados de la sociedad occidental estructuran la unidad subyacente del drama. Todos ellos, sucesivamente, van siendo profanados, pero -y esto es lo esencial, a mi modo de ver- con una dolorosa conciencia de esa profanación (Monleón, 2002).

En *Historia de Ronald. El payaso de McDonald's*, los actores se empapan en el suelo con leche, vino y ketchup. El payaso de McDonald's se convierte en el símbolo de una sociedad enferma que no sabe que lo es. Este payaso distribuye *Happy Meals* a los niños y, en cierto sentido, les envenena ya que “Quién coma esto, jamás en la vida podrá volver a pensar correctamente” (García, 2006c: 115).

Se trata casi de un teatro de “desenmascaramiento”, en el que García desvela las mentiras en las que se basa la sociedad. No se salva nadie. Tampoco el arte, porque su lógica más profunda es la de producir para “cobrar”, pues todo rueda alrededor de la economía:

²⁹² “Ikea, además de un furibundo ataque contra el consumismo, era un atentado despiadado contra las existencias regladas [...] El arranque del espectáculo es el más brillante de todos los ideados hasta hora por Rodrigo. Juan Loriente entraba en escena con una tarjeta de crédito clavada en la frente” (Sánchez, 2006a: 212).

¿Te acuerdas de Hiroshima? Te acuerdas de Auschwitz? Qué cuerpos te vienen a la memoria? [...] ¿Te acuerdas de Grotowski, de Bob Wilson, de Pina Bausch? [...] Todos cobraron, piénsatelo. Todos están pagados. Todos. Yo no me creo nada. ¿Te acuerdas del teatro? ¿Qué sentido tiene? ¿Y qué sentido tiene, en general todo esto? Cobrar (García, 2006c: 117).

En *Jardinería humana*, García sigue criticando las dinámicas vigentes entre los humanos que terminan cuidando más a sus perros que a otras personas; por esta razón, la sociedad se ha deshumanizado y se ha convertido en una “jardinería”.

A estas obras les sigue un breve periodo de pausa y, luego, la obra *Borges+Goya* en 2005. En este mismo año, se representa *Accidens. Matar para comer*, una especie de acción *performance* breve con una escenografía pobre, una video proyección del mar en el fondo del escenario y el actor, Juan Loriente, que actúa delante de un bogavante. La acción se centra en la muerte del bogavante que será cocinado suscitando varias polémicas porqué el animal muere en directo²⁹³. Se trata de una parodia en la que el apreciado crustáceo se convierte en una víctima. La frialdad con la que es asesinado provoca al espectador y muestra un despiadado juego entre verdugo y víctima. El ruido de fondo y el latido del bogavante contrastan con el tema *What a wonderful world* de Luis Armstrong. Además, la mesa de comer parece una mesa de operaciones, un altar donde se inmola la víctima perfecta del consumismo, la comida. Como veremos en las conclusiones, García desarrolla su reflexión sobre lo trágico a partir de la comida, como objeto casi “epifánico” que permite comprender la crueldad de la sociedad en la que vivimos.

Entre sus últimas obras, cabe recordar *Cruda, Vuelta y Vuelta, al Punto, Chamuscada* de 2007, con Juan Loriente y un grupo de murgueros de Buenos Aires. El título se refiere a la cocción de la carne. En esta obra, García continúa

²⁹³ Con respecto a la muerte en directo del animal, Tackels (2009: 16) resalta la ritualidad de la escena: “¿Por qué la muerte del animal sólo nos afecta en tanto que es visible, a plena luz? ¿Por qué no sentimos nada parecido en el momento en que este mismo ocurre, cada vez que ocurre, fuera de la escena teatral? La única hipótesis a tener en cuenta nos lleva de nuevo a reconocer la dimensión profundamente *sagrada* de la escena. No es que rivalice con los ritos y ceremonias religiosas, sino que, al contrario, ritualiza y sacraliza a la inversa aquello de lo que parece carecer”.

desarrollando una crítica cerrada a la sociedad consumista, al sistema de educación y la ética.

Para concluir, recordemos, la obra *Gólgota Picnic*, del 2011 (el texto fue publicado por el Centro Dramático Nacional). Esta obra tiene una fuerte inspiración interartística pues se inspira, concretamente, en el *Cristo* de Lorenzo Lotto y en la música de Haydn, a partir de la colaboración con el pianista Marino Formenti. En *Golgota Picnic*, García destruye la imagen tradicional de Cristo a partir de una perspectiva iconoclasta y un enfoque subjetivo y político.

2.3 Estética de la *desconfianza* y de la *distorsión*

En el entorno de las artes escénicas contemporáneas, García participa en la tendencia postmoderna y posdramática. Sus espectáculos se basan en la fragmentariedad, el desmontaje y la pluralidad de códigos artísticos que combina el texto escrito con el lenguaje corporal y las vídeo-proyecciones. El escenario puede ser un espacio pobre y minimalista o convertirse en un basurero de comidas y bebidas que muestra un cierto gusto expresionista y *trash*.

Dentro de este marco, cabe recordar que el trabajo sobre el texto ha sido y es enormemente importante para este autor hispano-argentino²⁹⁴. García es un gran dramaturgo que ha contribuido a la renovación de la escritura teatral en España, dentro de la tendencia del “teatro de autor” que revaloriza al texto en el paso del siglo XX al XXI²⁹⁵. Sin embargo, a partir de la obra *Aftersun* (2000), el cuerpo del actor empieza a desempeñar un papel más importante que el texto escrito. García deja claro que sus obras no están escritas para representar ciertos

²⁹⁴ “Estoy buscando de primera mano una relación no tanto de espectador- teatro, sino casi de escritor-lector, procurando una mayor intimidad en el hecho de leer una relación más directa y sin el actor como intermediario de mis pensamientos y de lo que puede recibir el público” (García, 2008: 83).

²⁹⁵ Con respecto a esta tendencia se ha hablado de “nueva dramaturgia española”, “generación de los 90” pero sobre todo de “generación Bradomín”. Esta “generación” toma el nombre del premio convocado en 1985 por el Instituto de la Juventud, el Premio Bradomín.

personajes sino para personas concretas²⁹⁶. Se trata de elaborar una especie de escritura escénica; por este motivo, el trabajo con los actores suele ser duro e intenso. La mayoría de las veces, García se sirve de pocos actores que, más que dialogar entre ellos, monologan o hablan directamente con los espectadores. El público no ve a unos personajes, sino a actores que rompen las convenciones teatrales y mezclan ficción y realidad en plena estética posdramática.

Por lo que concierne a la estructura de las obras, es importante destacar la ausencia de una historia lineal y la lógica de la “acumulación” de secuencias basadas en narraciones y performances²⁹⁷. El espectáculo nace como *pastiche*, *collage* que mezcla situaciones y registros lingüísticos muy distintos. En los textos de García se mezclan mundo teatral y extrateatral, mito griego y publicidad, referencias políticas a la actualidad y citas artísticas. Podemos encontrar tanto un tono lírico y ensayístico (su teatro se caracteriza, también, por el uso de panfletos y aforismos), como humorístico y coloquial. Muchas veces, García usa un formato breve e impactante, en el que es posible ver su formación como publicista.

Toda la teatrografía de García se basa en unos temas recurrentes: la crítica a las injusticias político-sociales, el compromiso político, la búsqueda de una ética más justa y el desencanto²⁹⁸. La crítica al teatro como institución conservadora se desarrolla a través del rechazo de los conceptos de representación y entretenimiento en la sociedad contemporánea. Se trata de luchar contra el adocenamiento de nuestro mundo y construir un teatro anti-spectacular²⁹⁹. Entonces, el objeto de este trabajo escénico es la teatralidad en sí como dispositivo útil para poner en escena las contradicciones de la sociedad en la que

²⁹⁶ Como afirma García en la obra *Notas de cocina*, publicada en *Cenizas*: “En este caso, los nombres que hay junto a cada frase corresponden al actor para el que estoy trabajando, en quien pienso cuando escribo el texto, es decir no son personajes, sino personas” (García, 2009b: 24).

²⁹⁷ A menudo, en el caso de García, el texto publicado no suele corresponder al texto del espectáculo y parece un fragmento.

²⁹⁸ Según Bruno Tackels (2009: 15): “Sobre el escenario, Rodrigo García verbaliza algunas pesadillas recurrentes, tres o cuatro [...]. Podemos resumirlas en la siguiente lista, casi exhaustiva: la matanza de los niños, la tortura de la comida, la violencia política de la patada en la puerta, y el hombre que se resiste tanto a convertirse en cosa (mercancía) como en animal”.

²⁹⁹ “¡Quién fue el hijo de puta que dijo que el arte era el espejo de la realidad!” (García, 2006b: 158).

vivimos. García afirma que “el arte no debe dar tranquilidad” (García, entrevista, 2000c: 18).

Parafraseando un título de su obra (*Aproximación a la idea de la desconfianza*, del 2006), podríamos hablar de una estética de la “desconfianza” ya que sus objetivos son: insinuar la duda, romper, provocar, desmontar y deconstruir.

Ante este paisaje desértico había dos opciones: abandonar (lo ha hecho el 60 % de la gente que trabaja *al margen* en teatro y danza), echar azúcar a la obra (lo ha hecho el 37%) o continuar a la contra. Yo decidí estar entre ese 3% y, al menos, soy libre para no vender mi alma (García, 2006, citado en Bergamín, 2006).

García se identifica con aquella minoría artística que no se conforma y decide “continuar a la contra”. Dentro de la estética de la desconfianza es posible notar tanto una actitud agresiva (el director puede criticar a su público por ser demasiado elitista)³⁰⁰ como una nostalgia, que genera un lirismo de fondo por lo que se ha perdido en el arte.

Sin embargo, el rasgo fundamental del teatro de García es la utilización de una dramaturgia del “yo” que “distorsiona” lo real para devolver una mirada personal. Como afirma García:

Y sin embargo no encuentro nada en el mundo que pueda existir sin mí. [...] En la distorsión de lo biográfico está la clave. [...] ¿De qué voy a hablar? ¿Queréis que me documente? ¿Y que eche toda la basura de mi documentación acerca de cierto tema en un molde diseñado en los talleres de escritura teatral? ¡Qué va! Me aburro y me siento como un animal (García, entrevista, 2000c: 16).

³⁰⁰ “Hemos perdido la posibilidad de mantener una relación real con la ciudad [...] Creo que hacemos un trabajo elitista pero esa élite no viene dada por el nivel de estudios, ni de ingresos... es otra clase de segmentación” (García, entrevista, 2000c: 20).

2.4 Reescribir el mito griego: *Prometeo* y *Aftersun*

Si bien es verdad que el mito griego no es el tema más recurrente de la producción de García, existen otras dos reescrituras de otros mitos que vale la pena analizar: *Prometeo*, de 1992, y *Aftersun*, del 2000. La primera obra, estrenada en Madrid, combina la historia del boxeador argentino Carlos Monzón, campeón del mundo de peso medio en 1970, con el mito griego de Prometeo, castigado por Zeus por robar el fuego a los dioses y darlo a los hombres. En la mitología griega, este Titán encarna el sacrificio, ya que inmola su cuerpo por el bien de la humanidad; asimismo, el cuerpo de Monzón, expuesto continuamente a la violencia del boxeo para el entretenimiento de las masas, constituye una parodia moderna del “sacrificio”. El drama desarrolla una amplia reflexión sobre la violencia de los boxeadores (Carlos Monzón llega a tirar a su mujer por el balcón, después de estrangularla). En el escenario hay cuatro actores, dos hombres (el boxeador y el speaker) y dos mujeres. Los intérpretes, más que dialogar, narran y mezclan la historia real del boxeador, el mito y varias referencias al arte, el cual juega un papel muy importante en este espectáculo³⁰¹. La figura del boxeador se ve como una especie de reencarnación del San Sebastián de varios artistas (de Mantegna a Bruce Nauman). San Sebastián representa el martirio y funciona como una especie de “sublimación” de la figura comercial del boxeador. Explicando la relación que existe entre el arte y el teatro en este texto, García afirma:

Prometeo es otro intento de eliminar kilómetros entre el teatro y la obra de arte. Que el estímulo para crear obras de arte se parezca en algo al impulso que da como resultado un espectáculo, es francamente sospechoso. Nuestro trabajo jamás debería acabar convirtiéndose en una función. No obstante, el teatro nos resulta imprescindible. De esta relación amor-odio surgen los problemas relacionados con la palabra y las imágenes.[...] Acabar con las estructuras

³⁰¹ Sobre este espectáculo, véase también Martí (2002) .

del espectáculo. Acabar con la duración aproximada del espectáculo. Estar predispuesto cada artista a encontrarse con formas que no sean ni representación teatral ni acción. Ni *performance* ni instalación. Sino lo Inclasificable. Lo único que se espera del público es que esa noche traiga consigo el alma (García, [s.d.]).

Estamos ante una especie de reescritura de grado “cero”, en la que el mito casi desaparece y únicamente funciona como referencia lejana dentro del texto basado en la memoria del boxeador³⁰². El título constituye la única referencia más explícita al mito griego. A través del título, el autor genera unas primeras expectativas en los espectadores que ya habrán pensado en el citado mito antes del comienzo de la obra (“paratextualidad”)³⁰³. El tema que relaciona el boxeo, el arte y el mito es el concepto de martirio, aunque en el boxeo se trata de un sacrificio sin objetivo. Según Valentini, en García la víctima y el mártir son la misma persona y no tienen calidad ya que su sacrificio no sirve para cambiar el mundo: “la vittima non è l’essere puro scelto per le sue qualità eccezionali (come l’animale totemico), ma è senza qualità, il suo è un sacrificio che non serve a cambiare il mondo” (Valentini, 2007: 17). En todo el texto existe una dramaturgia “corporal” que enfatiza el cuerpo de carne del boxeador. Pensemos en frases como las siguientes:

Para el boxeo, el hombre es su cuerpo. Más que nada, su cuerpo (García, 2000b: 201).

Tu carne empieza a abrirse/por partes/ perfectamente señalizadas (García, 2000b: 212).

El cuerpo desnudo, expuesto./La ofrenda./La ofrenda: el cuerpo desnudo (García, 2000b: 218)

Entonces, el cuerpo sacrificado es el hilo que une la historia de Monzón a las de San Sebastián y Prometeo.

Aftersun fue estrenada durante el X Festival Internacional de Drama Griego en Delfos, conocido por su academicismo. García elige el mito de Faetón, que ya en sí no es un héroe y declara abiertamente, suscitando así la polémica, que: “ya era hora de que el teatro fuera un acto vivo y no un repaso mitológico”

³⁰² Sobre el concepto de reescritura de “grado cero”, véase el apartado 3.3 del capítulo II.

³⁰³ Asimismo, existen varias referencias textuales al mito griego: “las luces. La sombra del águila. El *hook* al hígado. La cuenta de diez. Un nuevo hígado” (García, 2000b: 208).

(García, citado en Monleón, 2000: 27). El título se refiere irónicamente al mito del sol y “recicla” el nombre del cosmético que se puede aplicar en la piel tras la exposición a los rayos solares. El mito griego trata el tema de la ambición y la caída de Faetón, que conduce el carro del sol hasta ser fulminado por el propio Zeus. Los dos actores, Patricia Lamas y Juan Loriente, narran las versiones del mito según Ovidio y Apolonio de Rodas, como si fuera un cuento para niños.

El tema clave de este trabajo es la parodia del exceso que relaciona la figura del ambicioso Faetón con la sociedad contemporánea. El texto presenta varios núcleos temáticos en los que los actores reflexionan sobre la ética, la vida, la muerte y los deseos inducidos. Muy interesante es el monólogo que empieza con la frase “quiero ser como Maradona” y que se basa en una lista de deseos:

Quiero ser Diego Maradona./Y hacer lo que me da la gana y jactarme de eso/ Necesito que me quieran como Diego Maradona necesita que le quieran/ Y me voy a suicidar como se va a suicidar Diego Maradona, tirándose/de algún piso alto (García, 2009a: 419).

Dentro del imaginario argentino y global, Maradona es famoso tanto por ser campeón de fútbol como por haberse involucrado en hechos judiciales de índole diversa; se trata de un símbolo de la “pasión ciega” y el exceso (García, 2009a: 420). Como afirma el director en una entrevista:

After Sun parte de una idea general: tener el poder y que se escape de tus manos, caer, chocar, etc. (García, entrevista, 2001b).

A través de un cambio temático, el espectáculo, que había empezado hablando de los excesos, termina hablando de la inseguridad como “sal de la vida”, en una escena ambientada en una especie de MacDonald’s. De este modo, el autor representa ese movimiento de ascensión y descenso que caracteriza el mito de Faetón.

Para concluir, cabe subrayar que en ambos textos la relación con el mito es casi abstracta: si bien no es fácil reconocer el mito griego, es posible notar varias conexiones con éste. Incluso, podríamos decir que la reescritura se basa

en una especie de “radiación” pues a partir de los títulos y de las varias referencias hay una propagación del mito griego hacia otras micro-historias.

2.5 *Martillo*: el primer experimento sobre el mito de los Atridas

“Busca tus imágenes, haz tu propia función” (García, 1991b: 85). Con este epígrafe García empieza la reescritura de *Martillo* y resalta el valor de una mirada propia sobre el mito: no se trata tanto de retomar el mito tal y como ha sido trasmitido, sino de buscar una imagen propia.

Martillo es un texto escrito en 1989 y publicado en 1991, que nunca se puso en escena. A partir de una perspectiva psicológica, el sistema de los personajes se basa en contraposiciones y simetrías: por un lado, los dos esposos, Clitemnestra y Agamenón y, por otro, los dos amantes, Egisto y Casandra. En la primera parte de la obra podemos leer unos monólogos, mientras en la segunda, aparecen los diálogos dramáticos entre los protagonistas. En la primera escena, Clitemnestra está embarazada de una criatura, cuyo destino es ser sacrificada por su padre. El embarazo amplifica la crueldad del destino de Clitemnestra, considerada como la “victima” en un mundo de “carniceros con martillos en la mano” (1991b: 89):

A la reina la rodean/ carniceros/ carniceros con martillos en las manos/ Agamenón llora le ofrecen/ los martillos del sacrificio/ El rey de Micenas avanza/ sin quererlo/Los hombres del delantal/manchado/ cierran todas las salidas/ la reina estalla (García, 1991b: 89).

Es evidente la afinidad de fondo entre esta imagen y la *Orestíada*- matadero de Mapa Teatro. Además, esta escena nos da la clave para comprender el título: el sacrificio de Ifigenia es representado como un acto digno de carniceros y Agamenón es visto como el carnicero por anonomasia:

Agamenón da coces martillazos/ Ruido de la flota del ejército del/viento que no permite a las naves/un destino-Fosas/ Clitemnestra cubre su panza/ de las coces martillazos[...]/La sangre salpica el viento/ el viento se aplaca con esa sangre (García, 1991b: 90).

El mito de los Atridas se narra desde el punto de vista de Clitemnestra. Ya en el comienzo de la obra García remarca la imposibilidad de representar esta tragedia ya que es imposible representar el dolor:

No hay actor que pueda/ con los gestos/ de la muerte/ Yo no llevo máscara/ Mi nombre/aplastado entre tus manos/ en un programa de mano [La compañía sale a saludar a destiempo] En esta función nuestro/ dolor/ será no poder representarlos/ el Dolor (García, 1991b: 91).

A través de estrategias metateatrales, García desenmascara a los personajes: los actores hablan directamente con el público abatiendo la cuarta pared y destruyendo el teatro de representación. Por lo tanto, el tema principal no es el sufrimiento en sí, sino el dolor de los actores por no poder representarlo³⁰⁴. Agamenón es un anti-héroe. No vuelve de ninguna guerra célebre y no tiene a nadie que le espere, en un claro proceso de descalificación del héroe. Su viaje de vuelta está marcado por la sensación de sentirse “extranjero” en casa:

Cuando regresé a mis/ calles/ me di cuenta que seguían siendo/ más/ pero que no tenía con quién/ compartirlas/ entonces las esquinas se/hicieron a un lado/ No me atreví a abrir la boca/ por temor a que desconozcan/ mi idioma/ que hace diez años fue el/vuestro (García, 1991b: 100).

Asimismo, se describe a Casandra como “adivina de Troya y puta de Agamenón” (García, 1991b: 81). Sus discursos expresan una cierta conciencia feminista (García, 1991b: 105). La adivina define la ciudad de Argos como la “ciudad de los varones y las mujeres muertas” y revela el engaño al que

³⁰⁴ Se trata de un tema de inspiración pirandelliana que recuerda el dolor de los *Seis personajes en busca de autor*.

Agamenón la ha llevado (García, 1991b: 103). Una vez más, García revela una visión casi feminista del mito o, por lo menos, una versión a favor de las mujeres.

En la escena siguiente, aparece Egisto entre las ruinas de Micenas.

Ruinas de Micenas/ Agamenón es un turista japonés dentro de su propia ciudad/ Egisto guía/Desde los altavoces de un autocar...(García, 1991b: 112).

Agamenón es un turista que viola la belleza de las ruinas con su actitud consumista. Egisto y Clitemnestra hablan de cómo acoger al rey que vuelve grotescamente en un sillón de ruedas³⁰⁵. Clitemnestra llama a su marido “asesino”, mientras Egisto le considera como un muerto (García, 1991b: 123). Y en ese momento Clitemnestra se dirige a su amante:

Egisto/ ojalá tuvieras sangre/ de mujer/ Te atreverías a tantas cosas/ A ser engañada a cerrar los ojos/ a la traición [...] A tragarte el odio ablandado/ Te acostumbrarías a llevar muertos en la panza/ [...] Egisto ojalá fueras/ mujer/ Así serías un hombre/ de verdad (García, 1991b: 124).

En esta escena, Clitemnestra espera al marido en la bañera y lleva en sus manos los martillos de la venganza. Según lo que leemos en las acotaciones, los amantes desaparecen por las cañerías (García, 1991b: 127), mientras los esposos se quedan hablando, en una secuencia cuyo subtítulo significativo es “Cotidiano”:

Agamenón: Qué hay para comer

Clitemnestra: Sangre

Agamenón: Lo de siempre...(García, 1991b: 131).

Clitemnestra explica que prefiere dejar en vida al marido para que sufra más en su soledad. No hay ningún homicidio pero, en el diálogo siguiente,

³⁰⁵ “Agamenón en su sillón de ruedas/ Casandra encima dan vueltas/ simulando una erección/ Clitemnestra y Egisto/ testigos” (García, 1991b: 122).

Agamenón está en el reino de los muertos, al que ha sido condenado como único “vivo entre los muertos”. Agamenón coge a su amante por el pelo con violencia y exclama:

Y como el carnicero que soy/ llevo las uñas sucias/ de la sangre de los tuyos/Reseca/ Y soy rey/por eso no me lavaré/ a escondidas jamás[...] Me unto en las cenizas/ de mis tropas/En el polvo de cada hombre que mandé matar (García, 1991b: 136).

El texto termina con un monólogo, titulado “el regreso de Agamenón”, que resulta hermético por el estilo lírico y el uso reiterado de verbos sin sujeto. En síntesis, *Martillo* es un texto “anómalo” por su naturaleza literaria y su intertextualidad explícita que no volveremos a encontrar en las obras de García. Asimismo, aunque el texto presenta una clara memoria de la *Orestiada* esquilea, tanto la trama como la psicología y la ambientación son muy distintas, sobre todo porque utiliza un punto de vista “feminista” que remarca la violencia de Agamenón. Además, la ambientación contemporánea y las estrategias metateatrales revelan una tendencia postmoderna. Seguramente existe una relación de filiación entre esta obra y *Agamenón*, obra que radicaliza los rasgos potenciales de la primera. Podríamos decir, entonces, que el interés por Agamenón se vuelve central para una reflexión más amplia y política sobre el poder en la aldea global.

3. AGAMENÓN. VOLVÍ DEL SUPERMERCADO Y LE DI UNA PALIZA A MI HIJO

3.1 Análisis de la obra

El análisis de la obra se basa tanto en la representación del año 2003 producida por el Teatro de Nápoles y la Fundación Gibelina dentro del Festival

*Orestíadi*³⁰⁶, como en el texto publicado en la Colección Pliegos de Teatro y Danza, en una versión sintética que presenta solo el monólogo central del espectáculo, sin acotaciones (García, 2007). Los intérpretes de la obra son Nico Baixas, Gonzalo Cunill, Juan Navarro, Rubén Ametllé, Anne Maud Meyer.

El proceso de deconstrucción del mito de los Atridas empezado en *Martillo*, se hace más radical: no hay personajes, no hay trama y no hay ningún tipo de ilusión teatral, sólo actores en un espacio casi desnudo que se llena de imágenes proyectadas, comida y música.

En un escenario caótico, en el que cualquier cosa puede suceder, el tema central es la violencia, tanto familiar como política. En este sentido, *Agamenón* es uno de los últimos trabajos de García que presentan una crítica política directa y contundente.

Con *Agamenón...* llegué a un punto en que dije que tenía que parar de hacer un teatro tan eminentemente o descaradamente político (García, 2008: 82).

Pasemos a analizar el espectáculo. La música en vivo marca el comienzo, involucrando a los espectadores en una atmósfera frenética y ruidosa similar a la de un concierto rock. La banda que toca en directo se llama Standstill y pertenece al hardcore punk de la escena musical española. Podríamos decir que se trata casi de una sustitución extraña del coro de la tragedia por un grupo underground. Así empieza esta representación rompedora de la *Orestíada*.

Vemos a una mujer en bikini y a un hombre que la va mojando, mientras otros actores se manchan con harina y masa de pan. El escenario es concebido como un espacio rectangular único, en el que vemos al grupo musical situado en la parte izquierda. A la derecha, hay duchas para que los actores puedan quitarse de encima los restos de comida. En la representación que he podido visionar, los actores se dirigen al público en italiano rompiendo la cuarta pared:

³⁰⁶ Estrenada el 11 de septiembre en el pueblo siciliano Gibellina (donde tiene lugar el Festival internacional Le Orestiadi), la obra obtuvo el Premio italiano UBU en 2004 y participó en la Bienal de Venecia.

¿Buona sera? Come stai? Tutto bene? È una notte magica. Ci sono cose per mangiare e aprire l'appetito (García, 2003).

En este momento, los actores distribuyen entre el público platos de pasta y ensalada, transformando la platea en una especie de restaurante. En el escenario, un actor semidesnudo en posición de oveja intenta comer un billete de veinte euros y, luego, defeca objetos de valor en una visión paroxística del dinero que se convierte en comida. El comienzo de este espectáculo es muy parecido a un *show* o un programa televisivo; los actores que se mueven entre el público con los micros parodian las formas de entretenimiento de la televisión. En el fondo, se proyectan unas imágenes ralentizadas y sin audio, en las que aparece Berlusconi, el ex presidente del Consejo de Ministros italiano. En la deformación del video, el magnate de Mediaset pierde su poder ya que no podemos oír sus palabras, aunque lo vemos gesticular con las manos. Berlusconi encarna el poder de la política del entretenimiento -no es casual que se le haya definido como un ícono de la “dictadura mediática”. Frente a su imagen gigante, vemos a unos actores en ropa interior y a un niño sentarse a comer. Cautivados por las imágenes de la pantalla, empiezan a molestar entre ellos y a escupirse, mientras que en la pantalla se lee la frase: “acumular experiencia no te protege”(García, 2003). Se trata de una crítica al modelo “televisivo” que impone la lógica consumista del acumular tanto cosas como informaciones. Ahora, aparecen una presentadora y cuatro hombres: no cabe duda alguna de que estamos delante de una caricatura de la sociedad mediática.

Con voz llana y timbre grave, un actor empieza un monólogo, una especie de “teatro de narración”, basado en el *stream of consciousness* (asociaciones libres, recuerdos y reflexiones). En realidad se trata de la parte central del espectáculo y también de la única parte publicada. Considero más efectivo analizar este texto a partir de unas figuras en torno a los cuales gira la puesta en escena: el supermercado, las postales, la tragedia y el cuerpo.

En primer lugar, el actor relata una media jornada pasada en un

supermercado.

Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo/ Volví y me di cuenta de que había comprado dos o tres veces/ las mismas cosas/ Y que, para colmo, había comprado un montón de cosas/ que odio (García, 2007: 5).

El supermercado constituye un espacio tanto realista como surrealista, ya que en este lugar cotidiano pueden ocurrir sucesos extraños. El actor cuenta haber atado tres carros para poder comprar muchas cosas y describe detalladamente su sensación de confusión entre deseos y necesidades, pues se olvida comprar lo que necesita (García, 2007: 7).

La narración se construye siguiendo una lógica “acumulativa” como si se tratara de leer en voz alta una lista de la compra. El objetivo es subrayar que, aunque haya comprado muchos productos, se ha olvidado “de comprar lo que realmente necesitábamos, joder/ Me olvidé de comprar las cuatro chorraditas que necesitábamos,/ joder/” (García, 2007: 8).

Con estas palabras García desarrolla su crítica al consumismo que se basa en el imperativo del “comprar por comprar”. Como si en la sociedad de masas la locución cartesiana del *cogito ergo sum* se haya convertido en un “compro, *ergo sum*”. El actor utiliza un registro lingüístico coloquial con un vocabulario generalmente vulgar:

Y le dije a la cajera: toma gilipollas de mierda, coge la Visa y métetela por el culo/ Y la cajera me responde:/ Si me das el numero secreto hasta te la chupo (García, 2007: 8).

Este tipo de lenguaje tiene varias funciones, tales como provocar al público, reconvertir el espacio común del supermercado en un espacio surrealista y resaltar la violencia de lo cotidiano. Además, ya la segunda parte del título (“y le di un paliza a mi hijo”) añade un toque surrealista y reseña la violencia de lo cotidiano: Agamenón vuelve del supermercado, lugar rutinario, y le da una paliza a su hijo, gesto menos habitual. Podríamos decir que la paradoja es la figura clave de la dramaturgia de García y añade un toque lúdico a lo trágico. En

este caso, se trata de presentar la violencia como algo banal y trivial. Agamenón desahoga su agresividad con su mujer e hijo, pegándoles y utilizando un lenguaje inverosímil:

Cariño: creo que esta tarde va a haber hostias para todo el mundo (García, 2007: 8).

Y también:

Mira, te voy a dar una hostia más a ti/ y me voy a liar un rato con el niño (García, 2007: 9).

La violencia familiar es el hilo rojo que une todo el drama. El siguiente núcleo podría subtitularse “postales”, ya que el narrador define como postales las imágenes gigantes que se proyectan en la pantalla. Primero, se narra el viaje en coche “con la familia contenta y sangrante” (García, 2007: 15), en una especie de inversión perversa del típico viaje familiar. El padre afirma que viene desde Troya: “¡vengo de Troya!/ ¡De dar hostias y de repartir hostias!” (García, 2007: 18). Además, en este paso, García critica el turismo de masas. Ahora, en la pantalla gigante situada en el fondo, aparecen las imágenes de los personajes más importantes de la política mundial como si fueran unas postales gigantes.

Y mandamos postales a todos los amigos/ Para tocar las pelotas/Postales/ Desde Gibelina/ Desde Palermo/ Desde Siracusa/ Desde Troya, joder/ Desde la Zona Cero, joder/ Desde Irak/Desde Guantánamo, joder/ Postales para desconcertar a la peña./ Y vamos a mandar postales con fotos/ De famosos pero con el nombre cambiado/ Una postal con la cara de Hillary Clinton/ que ponga: Clitemnestra/ Una de Bill Clinton que ponga: Agamenón/ Una de Mónica Lewinsky que ponga: Casandra/ Una de Dodi al Fayed que ponga: Egisto/ Una de Lady Di que ponga: Casandra/ Y una del príncipe Charles que ponga: Agamenón cornudo (García, 2007: 23).

Es la primera vez que aparecen los nombres de los Atridas entremezclados con personajes políticos, sobre todo americanos e ingleses. Además, pueblos como el iraquí, el cubano y el palestino desempeñan el papel de los “troyanos” (García, 2007: 24). Esta parte se centra en un bombardeo televisivo de imágenes

y nombres y termina identificando el palacio de los Atridas con el Canal Cinco de Berlusconi. García no crea una correspondencia puntual entre figuras del mito y contemporaneidad y juega con una superposición múltiple en la que Agamenón puede corresponder a varios personajes políticos, a través de un efecto de “diseminación” del mito en la política. Sin embargo, existe una clara y puntual contraposición entre vencedores y vencidos; los políticos actuales corresponden a los griegos, mientras que los países en vías de desarrollo corresponden a los troyanos. Se trata de usar una estrategia paradójica y cómica para “actualizar” el mito griego. Podríamos incluso decir que la contemporaneidad se convierte en un gran mito mediático, tragedia de la banalidad y comedia de enredos.

En otro momento central del espectáculo, el actor se enfrenta al tema de la Tragedia en la época contemporánea, utilizando la metáfora de las alitas de pollo. Lo trágico es visto como la consecuencia lógica de la incapacidad “manual” del hombre moderno que no sabe “crear” nada. Según esta teoría “la TRAGEDIA/ empieza en el mundo industrializado/ Que la TRAGEDIA siempre ha empezado donde estaba el/DINERO/ y la comida” (García, 2007: 29). La escena en la que Agamenón explica a su hijo el significado de lo trágico encima de la mesa del restaurante es, al mismo tiempo, tragicómica y surrealista:

Y divido la TRAGEDIA en siete actos/ Y a cada acto le pongo el nombre/ de uno de los países más ricos del mundo/ Una alita de pollo frito: Alemania/ Otra alita de pollo frito: Japón/ Y le digo a mi familia: vamos escribiendo los nombres /con mostaza, ketchup y salsa barbacoa al lado de cada alita-/Otra alita de pollo frito: Francia/ Otra alita de pollo frito: Gran Bretaña/ Otra alita de pollo frito: Canadá/ Otra alita de pollo frito: Italia/ Y en medio, una pechuga de pollo entera: Estados Unidos (García, 2007: 28-29).

No hay esperanza en la sociedad contemporánea industrializada, en la que las personas se han convertido en mercancía. Ahora, el actor cuenta que, en un restaurante de la carretera, el Kentucky Fried Chicken, impartió a su hijo esta clase especial sobre la tragedia delante de una camarera y un guardia de seguridad que miran sin hablar:

Y viene la camarera y me dice/ usted ya está mayor para jugar con la comida/ ¿Quiere que llame al guardia de seguridad?/ Yo no juego con la comida, le digo/ Estoy explicando a mi hijo el significado de la TRAGEDIA/ [...] Y mi hijo dice:/Pues es muy fácil, capullos/ Las alitas de pollo son las grandes potencias/ representan el mundo industrializado/ Y si la TRAGEDIA se planifica desde el mundo industrializado/ la cuestión que nos planteamos es: ¿Dónde hay que ir a buscar la esperanza? [...] Y yo me quedo perplejo por lo bien que ha entendido/ mi hijo la historia de la TRAGEDIA/ y cómo, sin yo decir nada, acaba de apuntar la idea utópica de ESPERANZA (García, 2007: 29).

Para que el hijo pueda comprender el significado de la tragedia en la contemporaneidad, el padre pone en una mesa las alitas de pollo diciendo que representan las potencias mundiales y, en otras mesas, la basura que representa la escasa esperanza.

García critica ásperamente tanto a los países ricos que “llaman terrorismo a la simple y natural venganza” como al sistema mediático que nos bombardea con información falsa (García, 2007: 32-33).

Cuando termina el monólogo, hay dos actores que se echan kétchup por encima, se besan y se ponen una especie de corona de espinas en la cabeza como si fueran la reencarnación del Cristo. Una vez más asistimos al desperdicio de comida hasta el punto de que el escenario parece el lugar del sacrificio de los alimentos.

A continuación, se proyectan unas escenas en las que dos niños, dos modernos Hansel y Gretel, marcan el camino dentro de un supermercado con patatas fritas para no perderse. Las piedras y el bosque del cuento alemán han sido reemplazados por las patatas fritas y el supermercado. El premio final por no haberse perdido es una merienda en un McDonald’s.

En la siguiente proyección, aparecen unas imágenes del centro de detención de Guantánamo, en una clara superposición del McDonald’s con la Prisión. Los actores se tiran masa de pasta y huevos a la cara y se envuelven con film de cocina. En este escenario, reducido a basurero de comida, parece como si el cuerpo se hubiera convertido en *fast food*.

Además, un actor pinta en las espaldas de dos actores desnudos los rascacielos y un avión en una evidente e irónica alusión al 11 de septiembre 2001 en Nueva York. La acción de *body painting* remarca otra vez la trágica simbiosis entre corporalidad y política, como si los acontecimientos globales dejaran una huella en la piel. El escenario se llena de pequeños sarcófagos.

En el monólogo publicado, podemos leer:

Me gusta el hombre cuando el hombre es un animal/ Me gusta el animal del hombre cuando folla y suda [...] Me gusta el animal del hombre hasta cuando mata en defensa/ propia/ Y cuando el hombre se mete a hacer negocios,/ el hombre deja de ser un animal/ Y no me gusta/ Y odio la idea de experiencia/ya que para mí, cada acto es único [...] Cada día soy otra persona/ Acumular experiencias no protege (García, 2007: 34).

En estas palabras se pueden observar una apología del hombre como animal y una celebración de la energía y el movimiento. Se trata de criticar la falsedad de la sociedad contemporánea y la regla de lo “políticamente correcto”.

García cita también la muerte trágica en el año 2001 del joven Carlo Giuliani, aplastado (como si fuera una “máquina”) por un jeep de la policía durante la manifestación contra las potencias mundiales reunidas en Génova.

Y yo veo a los cuerpos como máquinas/ Y veo al chaval de Génova a punto de tirar el extintor de /incendios/ contra el jeep de la policía como lo haría una máquina/ [...] Y veo a un policía como una máquina apuntado a la cabeza/ Y veo caer el cuerpo fulminado del chaval,/como se derrumbaría una máquina/Y veo como un jeep pasa dos veces con sus ruedas por encima del cuerpo del chaval/ Una máquina aplastada por otra máquina/ Y veo esta humanidad sin humanidad/ como una puta, puta, puta máquina (García, 2007: 36).

A modo de conclusión, el drama sigue con un epílogo lírico sobre la trágica banalidad de la vida. Esta tragedia de la época actual termina con una alusión fugaz a la gente que se queda en la mediocridad atrapada, como gotas de rocío.

Esta mañana he visto gotas de rocío atrapadas/ en una fina telaraña [...] como perlas temblar y brillar. [...] Y luego he pensado en aquellos/ que no tienen siquiera el mérito de dejarse caer/ como una gota de rocío sobre una fina telaraña/ y desaparecen torpemente delante de nuestros ojos/ Y los absorbe la tierra./Es gente que no se lo ha currado (García, 2007: 38).

3.2 Núcleos teóricos

3.2.1 A partir del tema de la comida en el *Agamenón*. Sobre violencia y vulnerabilidad del cuerpo

En esta obra, la comida desarrolla un papel central tanto materialmente en la escena, como temática e ideológicamente. Desde el principio, los actores se manchan y tropiezan con la comida, se embadurnan con masa de pan, huevos y ketchup, hablan de supermercados y listas de la compra. Así, los conceptos más importantes se explican a través de alimentos, de manera que las “alitas de pollo” encarnan la tragedia en la contemporaneidad, entendida como fracaso absoluto de la democracia.

En realidad, el tema de la comida está presente en casi todas las obras de García. Profundizar en el desarrollo de este tema en *Agamenón*, permite comprender la raíz de esta reescritura. Si bien es verdad que el mito griego trata el tema de la transición de una sociedad arcaica a una democrática; en *Agamenón*, García nos enseña, a través de la comida, cómo esta sociedad democrática es, al mismo tiempo, “anti-democrática”. De esta forma García retoma el significado político del mito griego y lo actualiza demostrando la compleja relación entre violencia y cuerpo en la sociedad contemporánea.

Para comprender más a fondo el significado de la comida, podríamos llevar a cabo un breve *excursus*. La comida constituye un acto social, relacionado con la familia y con las tradiciones socio-culturales, y, también, un

gesto individual conectado a deseos y tabús³⁰⁷. La utilización de la comida en García puede mostrar varias conexiones con las artes visuales y con varias performances contemporáneas. Pensemos en obras como *Muerte de un pollo* de Ana Mendieta, *Meat Joy* de Carolee Schneemann o en varias piezas de Paul McCarthy. En todas estas obras, la comida conecta lo individual con lo social y muestra la violencia y la vulnerabilidad de los cuerpos en la sociedad actual. En la obra de García la comida conecta la esfera pública con la privada (además, existen varias conexiones entre la comida y la sexualidad)³⁰⁸.

En primer lugar, cabe señalar que el tema de la comida está muy relacionado con las injusticias sociales y la desproporción entre países occidentales ricos (donde la comida es objeto de desperdicio continuo) y países pobres (donde el hambre sigue siendo causa común de muerte). Por lo tanto, este tema presenta una fuerte connotación política y condensa el ataque a la globalización y a las falsas democracias occidentales. García afirma:

Y seguramente el hambre, que no hace nada, es el peor ejemplo de violencia. Violentar un cuerpo de esa forma: privándole del alimento (García, 2006b: 154).

García suele remarcar que la hipocresía de los países democráticos genera la pobreza de otros países³⁰⁹. En el discurso sobre las alitas de pollo, vemos cómo las alitas encarnan a los países occidentales, mientras la basura encarna a los demás países. Dentro de este marco político-ideológico comprometido,

³⁰⁷ Véase también Valentini (2007: 84-85) quien elabora un discurso sobre la comida y lo orgánico a partir del ensayo *Il teatro del cibo* de Bonnie Marranca (Marranca, 2006 citado en Valentini, 2007: 84).

³⁰⁸ Con respecto al espectáculo *Notas de cocina*, José Antonio Sánchez (2007: 159) pone en relación la comida con lo sexual y escribe: “En *Notas de cocina* García parecía establecer un paralelismo entre la pasión culinaria y la pasión sexual, que se basaba en ese ir y venir de lo crudo a lo cocido y lo cocido a lo crudo, en ese precario equilibrio entre lo brutal y lo frágil, entre lo físico y lo emocional, en la necesidad de alcanzar o preservar el punto (de frío, de calor, de cocción o de sal)”.

³⁰⁹ A este propósito, léase Iacobini (2007: 83-112). Iacobini remarca que la sociedad del consumo constituye el núcleo trágico de la obra de García: “Ma soprattutto è tragedia il consumo stesso, legge primaria del nuovo asservimento mondialista, che forgia gli uomini in consumatori, trasformandoli nelle prime vittime del progresso” (Iacobini, 2007: 94).

comer no es un acto neutro y se convierte en algo político, violento y trágico. En el epílogo del libro *Cenizas*, García escribe:

Quiero decir que somos lo que ingerimos. Y lo que tragamos (por la boca y por los ojos y por las orejas), curiosamente, insisto, nos hace cada vez más transparentes, traslúcidos, y nos debilita (García, 2009b: 505).

El tema de la comida está íntimamente ligado al tema del cuerpo. Como ya afirmaba Sánchez con respecto a otras obras garcianas: “la dimensión corporal de la escritura de García se manifestó siempre también a través de la utilización de la comida y la bebida en sus espectáculos” (Sánchez, 2007: 159)³¹⁰. Asimismo, Valentini (2007) demuestra como García trabaja obsesivamente sobre el tema de comer, digerir y evacuar para resaltar la reificación del cuerpo:

Nel teatro di García il tema è il feticismo delle merci, esemplificato ampiamente nella dimensione più organica e vitale (il ciclo del mangiare, assimilare, digerire, evacuare e ricominciare da capo) e completamente reificato (Valentini, 2007: 15).

Hoy en día, la comida no es una mercancía cualquiera, sino que la reificación de algo vital y orgánico y, en un cierto sentido, del cuerpo. Ya sabemos que García remarca siempre la centralidad del cuerpo en todas sus obras. Los actores del Agamenón usan la comida desnudos o en situaciones no habituales para parodiar los cuerpos “normales” y para resaltar situaciones extremas. La mayoría de las veces el exceso de comida en el escenario remite a una compleja reflexión sobre la violencia. Me refiero al concepto de violencia, como el elaborado por el intelectual Zizek quien habla de una violencia “invisible” que es más fuerte que la física y que es “inherente a este estado de cosas ‘normal’” (Zizek, 2009: 10). Según Zizek, hay que quitar esta “máscara humanitaria que oculta el rostro de la explotación económica” (Zizek 2009: 34). El discurso sobre la violencia de García tiene mucho que ver con estas

³¹⁰ “Y en efecto da la impresión de que los textos de García se han ido dejando penetrar por el vino, la comida, la carne, la materia tanto como por la realidad, el deseo y la memoria” (Sánchez, 2007: 160).

reflexiones, ya que la violencia es cotidiana, banal, “normal”. Así, tanto un supermercado como un coche o un restaurante en la carretera se convierten en lugares de violencia. No hay nada particularmente extraordinario; son las situaciones ordinarias las que se convierten en espacios de violencia. Por este motivo, el viaje familiar tiene lugar entre “comida, sangre y hostias”. García desarrolla una especie de “inversión” del mito quitando el aura y mostrando la violencia de los Atridas. Por un lado, la historia de los Atridas se convierte en la de una familia cualquiera en una especie de reducción de lo trágico a lo cotidiano. Por otro lado, lo cotidiano (visto a través de una distorsión) tiene la capacidad de ser aún más trágico.

Resumiendo, el uso de comida en *Agamenón* sirve para demostrar tanto la violencia del sistema como la vulnerabilidad del cuerpo. En el teatro de García, el cuerpo es hecho de carne y es vulnerable, en el sentido etimológico del término (recordemos que “*vulnus*” en latín significa “herida”). Cabe subrayar la vulnerabilidad del cuerpo humano frente a kilos de comida, kétchup, huevos y masa de harina. Podríamos concluir diciendo que *Agamenón* es una obra sobre el exceso de violencia y la fragilidad del cuerpo en la sociedad globalizada y consumista.

3.2.2 “After-reescritura”. Sobre la imposibilidad de reescribir la tragedia

Agamenón de García comparte los rasgos posdramáticos que tienen otras reescrituras contemporáneas del mito: la parataxis, o dejararquización de los elementos, la simultaneidad y la densidad de los signos (Lehmann, 2010). En la reescritura de García, el texto griego es objeto de un proceso radical de reducción hasta un nivel casi cero. Parafraseando el concepto de literatura “menor” de Deleuze, podríamos decir que García lleva a cabo un proceso de

“aminoración” del texto clásico (Deleuze y Guattari, 1990 y Deleuze, 1978)³¹¹. En la polaridad deleuziana entre menor/mayor, la reescritura representa el texto menor y el mito griego el texto mayor. En *Agamenón* no hay personajes griegos (¡y no hay personajes en general!), ni lugares del mito y ni siquiera hay citas directas del texto esquileo. Las referencias al mito son el título, los nombres de los personajes y el hilo temático, visto desde una óptica abstracta. Podríamos afirmar, entonces, que se trata de una intertextualidad que anula el hipotexto. Según la teórica Valentini (2007), la reescritura de los mitos es una operación compleja que puede llevar a cabo un “vaciamiento semántico”³¹²:

Nel teatro del secondo Novecento si attinge al mito per dissolverlo, nel senso che il presente della scena fagocita il passato del testo classico e quindi elide la relazione fra un’opera anteriore (ipotesto) e quella che la imita, la trasforma (ipertesto) (Valentini, 2007: 12).

Reflexionando sobre la discontinuidad respecto a los clásicos, Valentini subraya una actitud “fagocitadora” respecto a los mitos.

La obra de García traspasa los géneros y las etiquetas; se trata tanto de una tragedia como de una comedia, una *performance* y un acto teatral. Al mismo tiempo, *Agamenón* no pertenece a ninguno de estos géneros citados y García explica que su objetivo es huir de los géneros establecidos y quedarse en el fragmento y en el devenir. Podríamos decir que le interesa más la teatralidad como dispositivo y proceso, que como género (García, [s.d.]).

Como afirma el crítico Oscar Cornago hablando de las obras García y de otros creadores contemporáneos españoles:

Así se consigue crear un espacio otro de (re)presentación que solo puede hacerse visible de manera performativa, es decir, como acción en proceso (Cornago, 2006b: 232).

En este sentido, sería más correcto hablar de esta reescritura como de una obra de re- presentación de lo real, en línea con los “teatros de lo real” (Sánchez,

³¹¹ Véase el apartado 3.2 del capítulo II.

³¹² Véase el apartado 3.3 del capítulo II.

2007 y Saison, 1998). *Agamenón* comparte con los teatros de lo real la urgencia de presentar la realidad a través de una “distorsión”, como estrategia necesaria. El drama se basa en la imposibilidad de la reescritura del mito griego y de lo trágico, debida a la banalidad de la época en la que vivimos. En el *Kentucky Fried Chicken*, el padre explica el concepto de tragedia a través de las alitas de pollo y concluye diciendo que se ha acabado “esta jornada estúpida/ rodeada de estúpidos/ Una jornada trágica” (García, 2007: 37). Existe una perfecta coincidencia entre lo estúpido y lo trágico; la tragedia contemporánea coincide con la banalidad³¹³. Lo trágico pues está justo en esa imposibilidad de ver la catástrofe. Retomando una expresión del filósofo Massimo Cacciari, podríamos decir que se trata de una “catástrofe senza qualità”:

Il moderno spazio della catastrofe si presenta come quello di un’apocalisse “senza qualità” [...] Il termine moderno di catastrofe generalizza e secolarizza insieme il simbolo costruttivo-distruttivo dell’apocalisse, rendendone così indicibile il valore proprio: quello della redenzione (Cacciari, 1981, citado en Valentini, 2007: 19).

En su reescritura de la tragedia, García comparte este concepto de “apocalipsis sin redención”³¹⁴. No hay catarsis posible, porque no puede haber una verdadera tragedia sino tan solo una oscilación entre lo cómico, lo trágico y lo lúdico³¹⁵.

³¹³ Respecto al tema de la banalidad de la tragedia, véase también este fragmento de la obra *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*, publicada en *Cenizas*: “Tenemos que ir al Prado una de estas noches, le digo a mis hijos. Y ellos me dicen que tenían planeado ir a Disney World de París. Nosotros pensamos que ir a Disney World de París sería una idea mejor. Porque para comprender la tristeza del hombre moderno, mejor un ratito con Mickey Mouse en persona, o sea, un chaval mal pagado que curra 12 horas calcinado bajo un traje de peluche sin agujeros para respirar, que pasear frente a *Saturno devorando a sus hijos* o el *Duelo a garrotazos* o a cualquier cosa que hayan pintado Goya, Velázquez, Zurbarán o El Bosco me dice el mayor de mis chavales” (García, 2009b: 432).

³¹⁴ Véanse Valentini (2007: 16-19 y 2006: 168-169). A partir de la teoría de la catástrofe de René Thom, Valentini explica como funciona lo trágico en el teatro contemporáneo subrayando la ausencia de rendición y la banalización de lo trágico.

³¹⁵ Con respecto al concepto de imposibilidad de catarsis, véase Iglesias (2009), que trata específicamente sobre García y Nauman: “(la de García) podría considerarse una poética abyecta, violenta y desagradable, pues él mismo ha sustituido *catarsis* (peripecia y reconocimiento), por miedo y terror, incomodidad y desagrado”.

Para concluir, quisiera volver al concepto de “reescritura” analizado en el capítulo II de esta tesis. Dada la actitud tan demoledora con respecto al mito, quizás no sea correcto utilizar aquí este término; podríamos incluso acuñar un nuevo término como el de “post-reescritura”, utilizando el prefijo “post” que ha marcado varias corrientes actuales (pensemos en adjetivos como postmoderno, postcolonial, posthumano).

Detengámonos un momento en las distintas acepciones del prefijo “post”: se puede tratar de una marca temporal como, por ejemplo, en el caso del adjetivo “postmoderno”, donde se alude a algo que viene después de lo moderno. Sin embargo, en el caso del adjetivo “postcolonial”, el prefijo no indica solo una consecuencia temporal, sino también una oposición. “Postcolonial” contiene la acepción de “anticolonial” e incluye una deconstrucción política de lo colonial. En este sentido, mi concepto de “post-reescritura” incluye tanto un significado temporal como deconstrucionista (anti-reescritura), en una concepción dialéctica y dinámica del gesto de reescribir que implica una especie de trabajo sobre la presencia y la ausencia del mito.

Por un lado, García retoma un texto clásico y, por otro lado, el *enfant terrible* del teatro construye un espacio de ficción donde el mito griego es objeto de deconstrucción. Así las cosas, y a fin de situarnos en la estética del autor que tituló su obra sobre Faetón *After-sun*, podríamos hablar de “after-reescritura” más que de “post-reescritura”. El prefijo inglés “after” expresa bien aquella teatralidad irónica e irreverente tan típica de García y es más adherente al sentido de esta reinterpretación de los Atridas que nos explican el concepto de trágico en un restaurante en la carretera.

CAPÍTULO VII: MOLORA DE YAEL FARBER (SUDÁFRICA, 2003)³¹⁶

There is still time, Sister./ Walk away./ Rewrite this ancient end. (Farber, 2008a: 75-76)

From the ruins of Hiroshima, Baghdad, Palestine, Northern Ireland, Rwanda, Bosnia, the concentration camps of Europe and modern-day Manhattan- to the remains around the fire after the storytelling is done. Molora (the Sesotho word for ‘ash’) is the truth we must all return to, regardless of what faith, race or clan we hail from. (Farber, 2008a: 8)

1. SOBRE LA REESCRITURA DEL MITO GRIEGO EN SUDAFRICA

1.1 Aproximación a la cultura griega en África

En este capítulo, quisiera retomar el concepto de mito griego como frontera que separa y une culturas distintas en un complejo sistema de identificaciones y desidentificaciones. La reescritura del mito griego constituye una herramienta útil para explorar las tensiones entre pasado clásico y presente, entre nosotros y los otros.

Mi objetivo será analizar en qué medida Yael Farber reescribe la frontera

³¹⁶ He presentado parte de este capítulo en la conferencia internacional organizada en Barcelona por el GRAE y la UAB los días 1-3 de marzo 2012 y titulada *La Frontera*, un concepte ineludible?. Esta ponencia está pendiente de publicación (Barcelona: Punctum- GRAE) con el título *Apuntes para una Orestiada sudáfricana: la frontera con lo clásico en el teatro de Yael Farber*.

entre tradición europea y cultura sudafricana. En la primera parte de esta sección presentaré el marco teórico para analizar el lugar de la reescritura dentro del teatro sudafricano; en la segunda, analizaré la estética de Yael Farber y la obra *Molora*, en la que conviven teatro documental y mito griego.

En primer lugar, es importante resaltar la complejidad de la relación del mito griego con la cultura africana: ya Pasolini había trabajado mucho sobre esta relación en el documental *Appunti per una Oresteia africana* (1968-69). El famoso intelectual italiano comparaba la *Orestíada* griega y la cultura africana a partir del nexo político. En su visión, la transición política ocurrida en varios países africanos después de los años sesenta se parecía a la transición democrática ateniense, escenificada por Esquilo. En este sentido, Pasolini insiste: “il significato delle tragedie di Oreste è solo esclusivamente politico” (1996: 176). Ya sabemos que en muchos países que viven una compleja transición a la democracia, surge un fuerte interés por el mito griego³¹⁷. El tema de la recepción del mito en África ha sido muy trabajado y puede apoyarse en la amplia tradición de los estudios postcoloniales. En general, podríamos decir que el mito griego en África es considerado al mismo tiempo familiar y ajeno: se trata del producto de un contexto histórico-cultural perteneciente a los países dominantes y, asimismo, de un bagaje en el que es posible encontrar conexiones y nexos útiles. Re-escribir significa trabajar en ese intersticio y jugar con esa ambigüedad de los clásicos a la vez lejanos y cercanos.

Durante la época colonial, la perspectiva eurocéntrica determina la enseñanza en contra de las literaturas nacionales: mientras que la cultura local es concebida como arcaica y primitiva, la visión occidental y, en concreto, la herencia griega, empiezan a formar parte de la “alta cultura” dentro de los sistemas escolares africanos, generando una enorme discriminación. Como ya hemos adelantado en el apartado 3.3 del III capítulo, el drama postcolonial nace casi como respuesta y reacción al teatro occidental para desmantelar las estructuras de poder (Gilbert y Tompkins, 1996: 15-52). Dicho esto, cabe recordar que la corriente postcolonial reivindica el valor de los márgenes

³¹⁷ Sobre este tema, véase el apartado 4.3 del I capítulo.

respecto al centro.

Ahora bien, es importante entender que en el debate contemporáneo existen varios puntos de vista sobre la cultura africana: la visión eurocéntrica o colonialista que, a pesar de todo, sigue viva en algunos ambientes conservadores; la visión afrocéntrica, que ha idealizado el continente africano y la visión postafrocéntrica, que subvierte ambas perspectivas (Olaniyan, 1995: 11). El teórico Olanyan analiza la presencia de estos discursos en la literatura contemporánea africana y define el “postafrocentrismo” como una compleja intersección de las categorías de raza, clase, género y lenguaje. El postafrocentrismo remarca la insuficiencia del paradigma afrocéntrico, que sugería que la cultura griega en su núcleo más profundo es africana (Bernal, 1987)³¹⁸. En este sentido, el afrocentrismo es una tendencia que ha sido superada a causa de su escasa credibilidad científica y su actitud, idealizante y casi exótica, suscitando una fuerte y polémica crítica (Lefkowitz y MacLean, 1996). Las tesis de Olaniyan deconstruyen tanto el eurocentrismo como el afrocentrismo e intentan crear una nueva perspectiva intersticial y liminal teniendo en cuenta las diferencias de identidades culturales presentes en África.

1.2 Reescribir el mito griego en África

En el ámbito de la literatura postcolonial africana, existen muchas reescrituras de la tragedia griega, sobre todo de los mitos de *Antígona* y *Las Bacantes* (Gilbert y Tompkins, 1996: 40): mientras que *Antígona* es muy usada por su mensaje político, *Las Bacantes* han tenido mucho éxito por su conexión con el ritual y la fiesta, acontecimientos que en África tienen raíces muy profundas. La enorme cantidad de reescrituras demuestra la fertilidad que el mito griego ha tenido y tiene en este continente. En un interesante ensayo sobre

³¹⁸ El riesgo de la perspectiva afrocéntrica es elaborar una visión idealista panafricana en la que la historia no cobra mucha importancia.

la reescritura de la tragedia griega en África³¹⁹, el crítico Kevin Wetmore (2002) escribe:

Written Drama as recognized by the West does not exist in Africa before colonization. [...] However there were (and still are) a variety of traditional performance forms, all of which contain elements common to Western ideas of theatre. Festival, rites of passage, masquerades, storytelling, music, narrative, dance, the use of puppets, dolls, masks, and costumes and other social and celebratory rituals all inform the contemporary (postcolonial) theatre of Africa (Wetmore, 2002: 2).

Aunque en el continente africano no existía el teatro escrito, sí había varias formas y géneros teatrales³²⁰. Según Wetmore, la reescritura del mito griego se convierte en un verdadero “trend”, una tendencia, durante los años sesenta, cuando muchos países africanos consiguieron la independencia³²¹. En este sentido, existe una interesante relación entre mito griego y transición a la democracia (Wetmore, 2002: 2). Las reescrituras se convierten en “plays of self-exploration and colonial resistance” (Wetmore, 2002: 3)³²². Este proceso es contradictorio ya que el canon griego ocupa una posición doble de modelo y anti-modelo: “classical Athens stands for cultural sophistication and true democratic freedom” (Wetmore, 2002: 8). Según Wetmore, los puntos comunes entre la cultura griega y la africana son las tradiciones míticas y épicas, el uso de una cosmología antropomórfica y las tradiciones pre-teatrales y performativas que incluyen el uso del coro. Además, en ambas culturas, el momento trágico implica una transición de una condición a otra.

En otro ensayo sobre el *Edipo Rey* del dramaturgo nigeriano Ola Rotimi, Fabio La Mantia (2010) habla de un proceso de “reistoricizzazione della

³¹⁹ Wetmore analiza varias reescrituras del mito griego en Sudáfrica, Nigeria, Ghana y Congo.

³²⁰ Sobre este tema véase, también, La Mantia (2010: 62-68).

³²¹ Se trata de la misma hipótesis de Pasolini (1996: 176).

³²² Wetmore (2002:3) sugiere que: “such plays are not only cross cultural but also cross temporal”.

tragedia greca” presente en varias reescrituras africanas (2010: 49)³²³. Según La Mantia, los puntos de conexión entre África y Grecia son la fiesta, el ritual y la cosmología antropomorfa (2010: 55-56)³²⁴. Tanto en la cultura griega como en la africana, el concepto de comunidad constituye un núcleo profundo por la simbiosis entre *oikos* y *polis* y, también, por la unión entre lo político y lo religioso.

La parola d’ordine richiesta per scardinare i codici e le dinamiche dell’auditorio della tragedia africana è “comunitario”; in essa tutto è reso in funzione della collettività. Questa condivisione contempera pure la natura religiosa di cui il teatro africano è profondamente intriso; comunitario, infatti, significa anche il bisogno di comunicare con gli dei, con gli antenati e con le forze soprannaturali. La tragedia comunitaria africana afferisce contemporaneamente al mondo concreto, alla fisicità del gruppo e alle sue necessità, che includono il desiderio di interagire con la realtà metafisica; la prima condizione genera la seconda (La Mantia, 2010: 68).

Este concepto de “comunidad” permite comprender la frecuente reescritura de tragedias griegas en África. En este sentido, recordemos que el dramaturgo nigeriano Wole Soyinka³²⁵, sugiere que los puntos en común entre tragedia griega y drama ritual africano son, sobre todo, el concepto de comunidad, la cosmovisión, la relación íntima entre individuo y universo y la función ritual de las formas teatrales (Soyinka, 1992). Según Soyinka, tanto la religión griega como la religión nigeriana yoruba proponen una visión cíclica del mundo (el individuo se relaciona con los dioses), visión que ya se ha perdido en el mundo occidental contemporáneo. Retomando el concepto de muerte de la tragedia de

³²³ La Mantia analiza la obra *The Gods are not to blame* de Ola Rotimi (1971), reescritura del *Edipo* en el contexto Yoruba. Según La Mantia, la tragedia griega constituye un “letto procusto”, la “cama de Procusto”: “il dramma è un letto mellifluo, in grado di essere adattato all’ambito in cui è posto, diventandone parte integrante” (2010: 54).

³²⁴ La Mantia (2010: 55-56) insiste en la semejanza entre el panteón griego y el africano: “Gli dei greci e le divinità politeiste africane provano dei sentimenti, lottano con le debolezze, sono soliti intervenire personalmente per dirimere questioni umane, condividono progenie con gli uomini e così via”.

³²⁵ Soyinka, premio Nobel de literatura en 1986, es muy conocido por sus obras trágicas y teóricas. Su teoría de la tragedia tiene dos fuentes de inspiración: la tragedia griega y la cultura yoruba. Un texto clave es su reescritura *The Bacchae of Euripides. A communion rite* del 1973, texto que se basa en la comparación entre Dioniso y la deidad Yoruba OGUN. Véase el interesante análisis de esta obra de Fusillo (2006: 103-117). Fusillo sugiere que la reescritura de Soyinka se basa en la “hibridación” entre tradición yoruba, mito griego y cultura cristiana.

Steiner (2011), Soyinka sugiere que la muerte de lo trágico se debe en Europa al decaimiento de una visión orgánica y mitológica del mundo; en cambio, los países africanos presentan aún una cosmovisión simbólica más cercana a la griega (Soyinka, 1992: 48).

1.3 El contexto sudafricano

Sudáfrica es conocido por su diversidad de culturas, idiomas y creencias religiosas. Recordemos que se hablan once idiomas oficiales, dos indoeuropeos (inglés y afrikáans) y nueve de la familia bantú (ndebele, sotho del norte, sotho, suazi, tsonga, tswana, venda, xhosa, zulú). Esto implica una enorme variedad cultural dentro del mismo estado, aunque seguramente el inglés es la *lingua franca*. Además, en el país conviven y se confunden culturas precoloniales, coloniales y capitalistas (Ross, 2006 : 3).

La historia reciente de Sudáfrica ha estado marcada por el *apartheid*, término que en afrikáans significa “separación” y que se refiere a la discriminación social y jurídica de los negros a partir de 1948 y hasta 1990³²⁶. Se trata de un sistema cultural, social y jurídico que se basa en la separación entre blancos y negros y en la formación de los “bantustanes”, territorios donde los negros fueron guetizados. Hay que subrayar que en Occidente se ha difundido una visión maniquea según la cual los negros son siempre víctimas y los blancos son los verdugos, pero la situación sudafricana presenta matices distintos: existen, por ejemplo, varios términos para indicar las razas como “blacks”, “whites”, “coloureds” y “indians” y, entre ellas, se dan diferentes jerarquías³²⁷.

En 1990, el gobierno sudafricano inició una serie de negociaciones para terminar con las leyes discriminatorias que dividieron el país. Tras las primeras

³²⁶ El régimen apartheidista intentó “afrikanizar” el gobierno y llevar a cabo una “limpieza” de las ideas de izquierda. Así el idioma afrikáans se ha convertido en el idioma del opresor. Véase Ross (2006: 209-219).

³²⁷ Véase Nóbrega Correia (2009: 15-33).

elecciones democráticas de 1994, en las que gana Nelson Mandela, se creó un proceso de reconciliación, la Comisión para la verdad y la reconciliación presidida por el arzobispo Desmond Tutu (TRC o The Truth and Reconciliation Commission 1995-1998). La Comisión examinó los delitos graves contra los Derechos Humanos y concedió la amnistía a los criminales que confesaron sus delitos³²⁸. El TRC se basa en la filosofía del *ubuntu*: “una persona se hace humana a través de las otras personas”. Esta filosofía ha generado y sigue generando un amplio debate sobre el concepto de justicia a partir de la candente pregunta “¿es justo absolver los culpables?”. Por un lado, Desmond Tutu ha conseguido crear una corriente fuerte que ha apoyado el proceso como única vía para la reconciliación (Tutu, 2000); por otro lado, gran parte de la población ha visto en el TRC una inútil tentativa de reconciliación y una muestra de procesos que han dejado impunes a los culpables (Bharucha, 2002: 361-388 y James y Van de Vijver, 2001). Con respecto a este tema, Rory Bester hace hincapié en la importancia de la dialéctica olvidar/ recordar en la Sudáfrica actual (2002: 155-173)³²⁹. Testimoniar y recordar no son neutros y conllevan una “política de la memoria”. Tal como afirma Bester:

Bodies such as South Africa’s Truth and Reconciliation Commission (TRC) are important spaces where remembered history is negotiated in preparation for the archive (2002: 155).

Finalmente, a través de la “organización” de la memoria, el TRC ha contribuido a la creación de una nueva “South Africanness” que ha tenido como principal objetivo la construcción de una identidad política basada en la unidad nacional.

³²⁸ Véase la página web del Truth and Reconciliation Commission (2009).

³²⁹ Véase también Enwezor et al. (2002), enteramente dedicado al tema de la justicia transicional y las comisiones de Verdad y Reconciliación. El libro es uno de los resultados de la Documenta 11 (1998-2002) de Kassel.

1.4 Sobre el teatro post-apartheid: conexiones entre teatro y TRC

El teatro sudafricano es muy variado en relación a los géneros (cabaret, drama, comedia, musical, danza, baile y opera) pero también en cuanto a los espacios utilizados (tanto teatros tradicionales como estructuras postmodernas y lugares peculiares: viejas fábricas, mercados de la fruta) (Kruger, 1999). En la escena contemporánea, los temas más frecuentes son la política, el amor, la religión, la familia, la violencia, la homosexualidad y las drogas. Respecto a la cuestión lingüística y racial, cabe remarcar que durante mucho tiempo ha existido una frontera entre un teatro hecho por negros y otro por blancos. Generalmente el teatro hecho por blancos se ha llevado a cabo en afrikáans e inglés. Muchos grupos de mestizos y negros han usado a menudo el inglés interesándose más por las culturas y las tradiciones locales. Hoy en día, la tendencia general indica que existen aún varias líneas de demarcación entre culturas distintas a pesar de que hay una fuerte contaminación entre ellas³³⁰.

La historia de Sudáfrica ha influido e influye de forma determinante en el teatro y, en la época post-apartheid, la reconciliación del país se ha convertido en uno de los temas más abordados (Kruger, 1999: 191-216). Según el crítico y escritor Zakes MDA, el teatro de la época post-apartheid se preocupa mucho por el tema de la reconciliación y, a menudo, el problema de la unidad nacional hace que se le reste importancia a las violaciones políticas y a los crímenes ocurridos (1996: 15). MDA ha sido siempre muy crítico con el proceso de reconciliación, remarcando que “the era of reconciliation did not pass with the presidency of Nelson Mandela from 1994 to 1999” (2002: 280). MDA remarca que los procesos del TRC se basan en la estructura dramática y en la espectacularidad. Dentro de esta concepción, la expresión del *pathos* dentro del TRC tiene como objetivo conseguir una *catharsis* colectiva³³¹.

³³⁰ Sobre este tema véase también Nóbrega Correia (2009: 81).

³³¹ Tutu habla de “catharsis” como principio fundador del TRC(2000: 167).

The TRC itself was a unique experience that brought the excesses of the apartheid past into the living rooms of South Africa through television screens [...] Here was drama to top all drama (MDA, 2002: 279).

Asimismo, el intelectual indio Rustom Bharucha subraya la “performatividad” del TRC:

It could likewise be argued that the South Africa TRC functioned as a performance in its own right- a grand performance, in fact, represented live in the actual forums of the hearings and also disseminated through daily radio and television programs (Bharucha, 2002: 371).

También, Bester (2002) habla de “spectacles of violence” con respecto a la “política” del TRC de mostrar la violencia a través imágenes reales y representaciones. En efecto, en la época post-apartheid se ha hecho uso de la cultura visual para recordar y representar las violencias ocurridas en el país³³².

1.5 Reescribir la *Orestiada* en Sudáfrica

La reescritura de mitos griegos en el teatro sudafricano ha tenido un fuerte desarrollo a finales del siglo XX y comienzos del XXI. Ya a partir de los años sesenta, los clásicos griegos son utilizados dentro de un teatro experimental de protesta que mezcla varias tradición teatrales y lenguas a través de un estilo basado en la “hibridez” (van Smyth, 2008: 374). Según Wetmore, la *Orestiada* constituye uno de los mitos más utilizados en el teatro sudafricano debido a sus múltiples conexiones con el tema de la justicia, la violencia y la democracia (Wetmore, 2002: 143-168).

En general, uno de los primeros autores de teatro que utiliza el mito griego es Athol Fugard, pionero del teatro de protesta³³³. *La isla*, obra del 1973, es la

³³² Véase, por ejemplo, Fitzpatrick (2011: 59-67). En este último artículo, se explora el concepto de “ética de los espectadores” en el caso de un teatro que escenifica la violencia (Fitzpatrick, 2011: 64).

³³³ Athol Fugard, John Kani y Barney Simon son los pioneros del *Theatre of testimony*.

reescritura de Antígona, en la que dos hombres encarcelados en una isla acaban recurriendo a la puesta en escena de la obra sofoclea. El teatro dentro del teatro constituye un medio para expresar la protesta contra el poder y la ley imperante. En 1971 Fugard escribe *Orestes*, una especie de *performance* que no se ha visto nunca fuera de Sudáfrica y apenas existe como texto por haberse concebido sólo como improvisación (Wetmore, 2002: 145-152). En ella se trata la historia verdadera de un maestro de escuela blanco de veintiséis años que coloca una maleta bomba en el vestíbulo de la estación de ferrocarriles de Johannesburgo el 24 de julio de 1964. Durante este episodio muere un niño, una anciana sufre graves quemaduras y veintitrés personas resultan heridas. El maestro, miembro del African Resistance Movement, es condenado a muerte por asesinato y sabotaje. El eje central de esta obra es el conflicto entre la justicia, la legalidad y la violencia a través de un teatro “pobre” y de inspiración grotowskiana (Mezzabotta, 1999).

En la época post-apartheid, la *Orestíada* sigue cobrando mucha importancia. Entre las reescrituras más importantes, cabe señalar *In the City of Paradise* de Mark Fleishman (1998) y *Electra* de Mervyn McMurtry's (2000)³³⁴. Ambas obras son un producto de teatros universitarios. La primera se representa en Ciudad del Cabo en abril de 1998 con los estudiantes de la University of Cape Town. Se trata de una reescritura que retoma varios textos clásicos: la *Orestíada* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y Eurípides. En ella, se ponen en discusión el trabajo del TRC y el concepto de democracia: el título es claramente irónico e indica antifrágicamente una sociedad que está muy lejos de ser “una ciudad del Paraíso”. Probablemente por ello es posible leer una crítica de la ideología de la reconciliación que trata de rechazar las contradicciones políticas para difundir una imagen positiva y optimista del país de ahora.

Como afirma Kruger “This is the theatre conventionally associated with the anti-apartheid movement, the theatre of testimony variously identified with the ‘protest’ and resistance and with the names of Athol Fugard, John Kani, or Barney Simon” (Kruger, 1999: 11). Dentro del panorama sudafricano, Athol Fugard es un autor muy prolífico e innovador. En sus espectáculos, durante el apartheid, los actores negros y blancos actúan juntos por primera vez.

³³⁴ Sobre las obras de Fleishman y Mervyn McMurtry, véase van Zyl Smit (2010 y 2008). Sobre la reescritura del mito griego de Fleishman, véase también Mezzabotta (1999).

La obra *Electra* de Mervyn McMurtry se estrena en la University of KwaZulu-Natal en Durban en el 2000. Se trata de una adaptación de *Electra* de Sófocles con fragmentos de Ésquilo y Eurípides, a través de una perspectiva postmoderna. McMurtry enfoca la tensión “post-traumática” que ha generado el proceso del TRC concediendo la amnistia a los culpables sin solucionar el problema realmente el problema de la justicia. Comparando la *Orestíada* Fleishman y McMurtry, van Zyl Smit escribe:

Both McMurtry's *Electra* and Fleishman's *In the city of Paradise* make clear that the transition process involves much suffering and while bringing resolution and 'closure' to some, leaves others with their desire for justice unfulfilled (van Zyl Smit, 2010: 122).

En realidad, las obras de Fleishman and McMurtry no han gozado de mucho éxito ni publicidad, ya que se han representado muy pocas veces y los textos no han sido publicados (van Zyl Smit, 2010: 118). En todo caso, el interés de estos dramaturgos y directores sudafricanos por el mito de los Atridas demuestra la fertilidad del nexo mito griego-política y remite a la reflexión sobre las contradicciones de la justicia en la Sudáfrica contemporánea.

2. YAEL FARBER

2.1 Yael farber y la Farber Foundry

Nacida en Johannesburgo, Yael Farber es una directora y dramaturga nombrada *Artist of the year* en 2003. Sus producciones han recorrido varias ciudades de África, EEUU, Inglaterra, Canadá y Australia. Farber Empieza a trabajar como actriz y, más adelante, como directora fundando en 2004 su compañía, *The Farber Foundry*:

In the crucible or relentless heat, precious metal is distilled into fiery liquid- ready to take on any form. It is the actor, the story, the audience, that longs for the engagement of such heat because we long to be transformed. Let us settle for nothing less than a theatre that promises the

fiery possibility to face ourselves, and one another, in our true and unconfined form. [...] Farber's passionate engagement with theatre remains focused upon human stories, which powerfully implicate the socio-political realities of countries and contexts reaching for change (FarberFoundry, 2011).

Con las metáforas de la fundición y del metal, se alude al deber del teatro de cambiar a la gente. La pasión por el teatro nace a partir de una vocación “política” tras asistir a varios espectáculos de protesta³³⁵. Farber subraya la urgencia de narrar el drama de su tierra:

I find that nowhere in the world is there the kind of passion and soul present here. Theatre – if done well – has the power to take us forward. There is an *urgency* in the mandate here that I find I miss elsewhere (Farber, entrevista, 2012 [la cursiva es mía]).

En 2008 Farber publica tres dramas “testimoniales” bajo el título programático *Theatre as witness. Three testimonial plays from South Africa* (Farber, 2008d). El título sintetiza un programa más amplio: replantear el teatro de testimonio para poner en escena las atrocidades que han marcado la historia del país durante el apartheid y la dura transición a la democracia. Los tres textos (*Woman in waiting*, *He left quietly*, *Amajuba: like doves we rise*) nacen de historias reales. La primera obra *Woman in waiting*, puesta en escena en 1999 en Grahamstown, constituye una incursión en la vida de una mujer durante el apartheid, una mujer que para poder ganar algo tiene que dejar a su hija para ir a cuidar a los hijos de una familia rica. Para ella, “narrar” es la única forma de salvarse de la tragedia de la historia:

When I walk through this museum in me, I finally understand the power of facing the past [...] And we must speak... or it will eat us inside (Farber, 2008d: 84).

³³⁵ “I found theatre as an early teenager at The Market Theatre. I remember sitting in The Lager in my school uniform, watching ‘Woza Albert’ in the bleak 80s in South Africa and feeling like this was the only place someone was telling me the truth. It was thrilling and potent – feeling the blast of reality watching Protest Theatre in those days” (Farber, entrevista, 2012).

Amajuba: like doves we rise fue representada por la primera vez en Sudáfrica en Mmabatho en 2001. En esta obra se recogen cinco historias testimoniales sobre la vida cotidiana durante los años del apartheid. La narración se alterna con los cantos que influyen en la creación de una atmósfera ritual y casi comunitaria³³⁶. Se trata de investigar en las emociones de las personas que vivieron directamente el apartheid.

There are statistics and numbers that will some day speak to our grandchildren of the damage wrought by Apartheid... But the emotional devastation of those years cannot be audited. [...] Everything they will share with you tonight is true: the intimate details of their own childhoods lived within the Apartheid divisions (Farber, 2008d: 91).

Farber basa su teatro testimonial en la importancia de expresar y compartir las emociones subyacentes a los violentos hechos históricos que afectaron a su país. La historia de cada personaje de la obra se convierte en una posibilidad útil para explorar el pasado y llegar a comprenderlo.

Presentada por primera vez en Berlín en 2003, la tercera obra (*He left quietly*) retoma el testimonio de Duma Kumalo, quien, en 1984, es condenado a la pena de muerte por su presunta participación en el homicidio del concejal de Sharpeville. El juicio reveló un error de la justicia según el cual, quince horas antes de su ejecución, el estado le había concedido un aplazamiento de la sentencia, pero Kumalo permaneció en la cárcel durante siete años más. Sobre este caso nunca se ha hecho justicia, ni siquiera después de su muerte en 2006. Yael Farber escribe en este sentido:

It is a story about one of the darkest chapters of South Africa's notorious past, and the wholesale murder of men deemed "guilty" by a system flagrantly using the guise of "justice" to serve a political agenda of oppression (Farber, 2006).

³³⁶ A menudo, Farber ha remarcado el poder del canto en el teatro: "But sometimes- when I sing... I'm back there in Stavela Village. I can hear it- I can feel it- as if it were just yesterday" (Farber, 2008d: 100). También: "The healing capacity of these songs should be communicated powerfully in the spirit with which each note is sung" (Farber, 2008d: 95).

Dentro de su teatrografía son importantes los textos de inspiración shakespeariana, como *SeZar* (2001) y *King Lear* (2011). El primero adapta la trama de *Julio César* de Shakespeare al contexto del África contemporánea y fue representado en el National Arts Festival, en Grahamstown (2001). Esta producción no sólo mezcla la tradición literaria inglesa con la cultura local, sino que además combina varias lenguas.

This is not a Julius Caesar for the purists. Removed from its Roman context, the story is set in the fictitious African State of Azania. As in the Elizabethan world, this is a universe filled with portents, omens, significant dreams and ghostly visitations (Farber, 2001).

La otra pieza shakespeariana, *King Lear*, nace en la residencia de la Universidad Maryland en Washington a partir de su colaboración con el actor Bruce Meyers, actor muy conocido de la Peter Brook Company. Farber ambienta la obra inglesa en Oriente Medio y desarrolla los temas de la ambición de poder, la locura y la vejez a través del personaje de Lear.

Otro proyecto interesante de Farber es *Ram: The Abduction of Sita into Darkness*, presentado dentro de *The Culture Project* en Manhattan (2012). En esta obra, Yael Farber pone en escena el *Ramayana*, un poema épico escrito en sánscrito que constituye uno de los libros más importantes de la India.

Entre sus últimos trabajos, cabe recordar *Mies Julie*, adaptación sudafricana de la obra *La señorita Julia* de August Strindberg, puesta en escena en Ciudad del Cabo en 2012 y presentada también en el festival de Edimburgo. Todo transcurre en la época post-apartheid en una cocina donde se mueven tres personajes principales: John, un criado negro, Mies Julie, la hija del terrateniente, y Christine que ha criado a los dos. La obra de Strindberg, basada en la emancipación sexual y de clase, se convierte en un pretexto para hablar de los problemas de clase, género y raza tras el final del apartheid³³⁷. A través de

³³⁷ Véase la reseña de este espectáculo de Gardner (2012) para el festival de Edimburgo. “Strindberg’s 1888 drama was a shocker for its excavation of class and gender – and in 1985, during apartheid, a South African production featuring a cross-race kiss caused national controversy. Farber moves the play – and the debate – on, presenting John and Julie as children so damaged by the past that it is impossible for them to forge any relationship in the present”.

esta obra, la directora destaca su interés por las dinámicas de género, confirmando que un núcleo de su trabajo es la condición de las mujeres (Farber, entrevista, 2012)³³⁸.

2.2 El teatro de testimonio. Estética y política

En un interesante ensayo titulado *Trauma, Authenticity and the limits of Verbatim*, Amanda Stuart Fisher explora las ventajas del teatro de testimonio con respecto al *verbatim theatre* (2011: 112- 122)³³⁹, ya que el primero convierte un hecho real en una obra artística, mientras el segundo combina muy fielmente transcripciones o entrevistas que dejan poco espacio a la interpretación (2011: 119)³⁴⁰. Según Stuart Fisher, la obra *He left quietly* constituye un excelente ejemplo del teatro de testimonio ya que Farber no emplea entrevistas o transcripciones, sino que aborda la historia de forma colaborativa y procesual: “focusing more on an exploration of the subjectivity of Kumalo’s testimonial truth than on the re-presentation of the facts of the case” (Stuart Fisher, 2011: 115). Farber no explica los hechos, sino que utiliza un lenguaje poético para narrar la historia de Kumalo (Stuart Fisher, 2011: 120). En este tipo de teatralidad testimonial, el trauma es importante como “espacio liminal”:

Indeed, I would argue that trauma has the capacity to throw the subject into what we might describe as the *liminal* space of survival. [...] It is this liminality that can precipitate what, following Heidegger, we might call an authentic seizing of one’s own existence (Stuart Fisher, 2011: 113).

³³⁸ “Strindberg’s original ‘Miss Julie’ was a piece that created great controversy in its time. It remains a compelling examination of the power dynamics between classes and genders” (Farber, entrevista, 2012).

³³⁹ Stuart Fisher (2011: 112) propone reemplazar el concepto de “verdad” con lo de “auténticidad” en una óptica heideggeriana, ya que en caso de sujetos traumatizados la “verdad” puede ser muy conflictiva, mientras la “auténticidad” tiene que ver con algo más “sujetivo” y “personal”.

³⁴⁰ “While verbatim theatre could be described as being constitutively incapable of engaging with the radical asymmetry of trauma, theatre of testimony uses poetry and metaphor to open up the possibility for an authentic reflection[...].” (Stuart Fisher, 2011: 119).

La “liminalidad” del trauma constituye el núcleo central del teatro testimonial³⁴¹. Podríamos decir que la categoría “testimonial theatre” describe no sólo los tres dramas recogidos en el libro *Theatre as witness. Three testimonial plays*, sino todo el programa estético-político de Farber. En el prefacio a *Molora*, Desmond Tutu escribe: “Theatre is the ambitious sister of testimony. It strives to heal through truth” (Tutu 2008: 7). Ya en estas palabras, se muestra la relación directa entre la ideología del TRC y la poética de Yael Farber, pues se trata de crear un teatro que sirva, al mismo tiempo, de testimonio y reconciliación. Tal como afirma la directora en una entrevista:

To me ‘testimonial theatre’ is a genre wrought from people bearing witness to their own stories through remembrance and words. [...] The essential component of this genre lies in its capacity for healing through speaking, hearing and being heard (Farber, entrevista, 2008c: 19).

Es importante en este punto destacar el valor casi “terapéutico” de la palabra pronunciada y escuchada. En este sentido, la palabra es importante no sólo para expresar, sino también para compartir (Nield, 2008: 9-11). Tanto el destinatario como el remitente de la comunicación desempeñan un papel significativo:

I profoundly believe that speaking is a form of healing. [...] The power of having a listener was evident during the Truth and Reconciliation Commission. [...] Our task is simply to tell a story well. But I do know that if we get it right, there can be a tremendous healing power that results from speaking, listening and being Heard (Farber, entrevista, 2008c: 24).

Los objetivos del teatro son tejer nudos entre la historia con “H” mayúscula y las distintas microhistorias a partir de una perspectiva subjetiva. Podríamos decir, entonces, que el objetivo de esta directora es el de representar una especie

³⁴¹ En general, sobre el tema del trauma en el teatro contemporáneo, remito al número completo de *Performance Research* (2011).

de “verdad vivida y sentida”³⁴². En cierto sentido, Farber participa en un amplio proyecto de estética política que implica la denuncia del pasado y la esperanza puesta en el futuro. El crítico Bharucha insiste en los riesgos de adoptar esta posición, ya que la palabra constituye una obligación y un “imperativo” para la ideología del TRC. Hablar, además, significa negar el silencio, imponer una verdad (Bharucha, 2002: 384)³⁴³. Como veremos más adelante, este tipo de teatro de testimonio apoya el discurso nacionalista y de refundación de la “South Africanness” en la época del post-apartheid. Denunciar, testimoniar, hablar significan apoyar la reconstrucción del país y, tal vez, olvidarse de las minorías que no consiguen tener la palabra y se quedan al margen de la historia.

2.3 Reescribir el mito griego: *Kadmos*

Una atención aparte merece la reciente reescritura del mito griego propuesta por Farber y titulada *Kadmos: Damned Be the Hands that Did this Thing*. La obra elabora los textos de Sófocles sobre Tebas (sobre todo *Antígona* y *Edipo rey*) y se llevó a cabo con los estudiantes de teatro de una escuela de Montreal en el año 2011³⁴⁴.

En esta versión, en el momento en el que pretende sepultar a su hermano, la hija de Edipo descubre que este ha sido torturado antes de ser asesinado. Antígona decide no callar y narrar la verdadera historia y, por esta razón, entra en conflicto con Creón, que representa la autoridad política y el poder del patriarcado. En este drama, el mito griego se combina con los textos de Mark Danner, escritor y periodista americano que ha denunciado las políticas

³⁴² En la ideología del TRC, se trata del concepto de “truth that is felt” (Braude, 1996, citado en Bharucha, 2002: 372).

³⁴³ El crítico Bharucha (2002: 384) asegura que la ideología de la reconciliación acepta mejor la falta de justicia que el silencio: “if there is any element in the discourse of truth and reconciliation that is consistently rejected, it is silence. You have to speak out. That is the underlying imperative of almost any exposure of violence”.

³⁴⁴ En concreto, fue puesto en escena en el Ludger-Duvernay Theatre of the Monument-National de Montreal. Para más información sobre esta obra, véase la página web de la National Theatre School of Canada (2012).

internacionales de los Estados Unidos por no respetar los derechos humanos. En particular, la crítica de Farber se dirige a los Estados Unidos, responsables de varios casos de tortura, masacres y abusos³⁴⁵. Antígona representa las víctimas de injusticias políticas y torturas. Una vez más la directora subraya que la experiencia de la guerra deja unas señales casi indelebles en las poblaciones. En el escenario, aparecen *Las Furias*, encarnadas por las madres de niños desaparecidos y asesinados. Según leemos en el programa de mano:

Tracking two generations of the line of KADMOS - this work looks to a leader in Oedipus, who - though flawed - has a deep sense of accountability to finding the truth at all costs. His horror when he discovers this truth, speaks of a time when once there were ramifications spiritually, morally, politically - if one discovered oneself to be the source of "plague". The transference of this power to Kreon (an arch-conservative and patriarch) creates the possibility for an electrifying encounter with the defiant daughter of Oedipus. I wanted to create a work that imagines a future in which this conservatism grows beyond democratic ambitions, and into a fascism that defies the principles of democracy - in order to preserve a myth of this very ideal. I have attempted to evoke The Furies, - through the haunting testimonies of a single survivor from a massacre (here real testimony from the massacre at El Mozote - courtesy of Mark Danner) (Farber, 2011b).

La intención de esta obra es la de criticar el concepto de “guerra humanitaria” que ha sido utilizado como excusa y representa una paradoja, pues ningún conflicto es humanitario. Farber pretende investigar cómo en las democracias occidentales el espíritu conservador consigue abatir desde dentro las estructuras democráticas. Antígona muestra toda la crueldad de la política e insiste en que los muertos piden justicia.

En el centro del escenario, hay una tumba rectangular llena de arena delante de la cual la heroína afirma:

³⁴⁵ “I felt it could be a very powerful way to talk about the concepts of freedom and democracy which seem to have a spiritual quality of righteousness that are protected by powerful nations like America, who consider themselves aligned with notions of democracy and humanity, yet in times of extreme stress they have foregone the basic founding principles - like use of torture - for example Abu Ghraib”(Farber, entrevista, 2011a).

I lay there with my face in that hole. And screamed in silence. Too dark to hear. To see. [...] You will rise up the forgotten! The rumor spread throughout the world (Farber, 2011c).

Una vez más, Farber destaca la importancia de hablar y narrar el trauma político. Llama la atención la esperanza de que la palabra pueda ser catártica para las víctimas y que, a pesar de todo, pueda haber paz en el futuro. Con respecto a *Molora*, en este caso la referencia no es el Sudáfrica, sino el contexto americano y el Occidente en general. El mito griego se usa con un objetivo “político” y domina un lenguaje trágico-lírico. En una entrevista, la directora habla de su relación con el mundo griego y afirma:

The Greek tragedies have a remarkable way of showing just how far we haven't come in 4000 years – this is both distressing and comforting. With the Greek tragedies, there is an extraordinary availability that they offer themselves to an artist in which you can speak about the contemporary world through these ancient voices. Again and again I'm struck by how the same dilemmas face us, the same crises, the same questions existential and spiritual, that our forefathers and ancestors have been speaking of directly to us through Greek tragedies. It's both humbling and comforting to know we're as human as they were, and no less no more (Farber, entrevista, 2011a).

Farber subraya una igualdad de fondo entre el mundo contemporáneo y los griegos. Se trata de romper la distancia histórica y trazar una especie de ecuación: “nosotros como los griegos”. De esta forma, la directora trabaja a partir de una perspectiva humanista que pretende enfocar la “misma” búsqueda existencial y política de las personas tanto en el pasado como en el presente.

3. *MOLORA*

3. 1 Introducción a *Molora*

Molora se estrena en el National Arts Festival de Grahamstown³⁴⁶ en el año 2003, vuelve al escenario en 2007 en el Market Theater de Johannesburgo y, en ese mismo año, en la Playhouse de Oxford³⁴⁷, donde obtiene un éxito arrollador, similar al de Sudáfrica³⁴⁸. El título en *sesotho*, uno de los idiomas más hablados en Sudáfrica, significa “ceniza” y los temas de este drama son la justicia, la venganza, el perdón y las violaciones desde la sociedad griega hasta la sudafricana. Además, el subtítulo *Based on the Oresteia by Aeschylus* destaca su derivación de la trilogía esquilea.

The ancient *Oresteia* trilogy tells the story of the rightful heirs to the House of Atreus, dispossessed of their inheritance. Forced to live as a servant in the halls of her own father's house, Elektra waits for her brother Orestes to return from exile to the land of his ancestors and take back what is rightfully theirs. The premise of this ancient story was striking to me as a powerful canvas on which to explore the history of dispossession, violence and human-rights violations in the country I grew up (Farber, 2008a: 7).

En esta pieza se trabaja sobre una historia de desposesión, violación y revindicación. Para defenir a su país, Farber usa términos que se refieren al campo semántico del colonialismo: “heirs, inheritance, servant in the halls of her own father's house, exile, land of ancestors” (2008a: 7).

El drama *Molora* se desarrolla en un tribunal y se basa en el conflicto entre Electra y Clitemnestra, que representan la constante tensión entre víctima y

³⁴⁶ Se trata del festival más importante de Sudáfrica, inaugurado en el año 1973.

³⁴⁷ El Market Theatre de Johannesburgo es uno de los lugares de teatro más peculiares de Sudáfrica, pues fue inaugurado en 1974 en un antiguo mercado de fruta. En este espacio se producía un tipo de teatro de protesta y compromiso.

³⁴⁸ La obra ha obtenido reseñas muy positivas tanto en Sudáfrica como en el extranjero Estados Unidos, Canadá, y Japón. En Europa, la obra tuvo mucho éxito sobre todo en Oxford y Londres.(Rossend, risulta generica questa nota?)

verdugo, resistencia y opresión. Como veremos, si bien al comienzo de la obra, nos parecen dos personajes antagónicos, hacia el final, hay muchos motivos que demuestran que son dos figuras parecidas. En la edición publicada del texto, Farber usa como epígrafe las palabras de una madre que, tras perder a su hijo, afirma delante del TRC:

This thing called reconciliation... If I am understanding it correctly ... if it means this perpetrator, this man who has killed my son, if it means he becomes human again, this man, so that I, so that all of us, get our humanity back...then I agree, then I support it all (Farber, 2008a: 7).

Esta madre revindica la importancia de la reconciliación como paso necesario para la paz, una ideología presente a lo largo de todo el drama.

Los personajes de la obra son Clitemnestra, Orestes, Electra, el Coro y un Traductor. Farber hace más hincapié en las acciones que en la psicología de los personajes. En efecto, en el texto hay diecinueve escenas que se basan más en el desarrollo de la acción teatral que en la profundización psicológica. Los subtítulos de las diecinueve escenas son *Testimony, Murder, Exile, Interrogation, Dreams, Grief, Grave, Wet bag method, Initiation, Ash, Found, Plan, Home, Curse, Vengeance, Lost, Truth, Shift, Rises*. Está claro que algunos subtítulos se refieren directamente a la tragedia griega (*Murder, Dreams, Grave*), mientras otros se refieren a la historia de Sudáfrica y al TRC (*Testimony, Wet Bag Method, Truth*). El texto contiene, también, un prólogo de tipo descriptivo, que relata la entrada en escena del coro y los personajes de la obra, y un epílogo, de estilo poético, con el discurso final de Clitemnestra.

A continuación, hay dos apartados sobre espacio escénico y coro. Para que el análisis de toda la obra sea más accesible, he decidido distinguir dos partes: la primera incluye las escenas I a IX; la segunda comprende las secuencias que siguen a la vuelta de Orestes. A modo de conclusión, analizaré los núcleos teóricos de la obra que me parecen más importantes.

3.2 Espacio escénico: una *Orestiada* en tribunal

Molora presenta varias conexiones tanto con el Areópago griego como con el TRC pues, tal como veremos, el teatro se trasforma en tribunal³⁴⁹. En una reseña de la representación que se hizo en Oxford, un crítico escribió que “what made this show special and unique was the layout of the stage” (Pedroza, 2008). El punto más original de este drama es el espacio escénico, que representa un tribunal en donde los actores están muy cerca de los espectadores. Asimismo hay dos jurados, uno dentro del escenario y otro fuera. El primero es el coro de las mujeres que “miran” los eventos dramáticos desde dentro, como si fueran espectadores internos; el segundo es el público que está sentado en una gradería como testigo. La escenografía pobre y sencilla muestra únicamente dos mesas viejas dotadas de micrófonos y sillas.

En un apartado, titulado *Mise en scène*, la directora afirma:

This work should never be played on a raised stage behind a proscenium arch, but on the floor to a raked audience. [...] Contact with the audience must be immediate and dynamic, with the audience complicit- experiencing the story as witnesses or participants in the room, rather than as voyeurs [...]. The ideal venue is a bare hall or room- much like the drab, simple venues in which most of the testimonies were Heard during the course of South Africa’s Truth and Reconciliation Commission (Farber, 2008a: 19).

Notemos la contraposición entre espectadores activos y pasivos o, mejor dicho, “espectadores-testigos” y “voyeurs”. Farber comienza su obra remarcando la diferencia entre teatro testimonial y de entretenimiento. Podríamos decir que toda la escenografía tiene una función importante en la involucración del espectador en un tribunal. En particular, se pueden distinguir tres espacios: 1) el espacio central, con una plataforma baja, una tumba llena de

³⁴⁹ A pesar de esto, *Las Euménides* no es el drama griego que más ha inspirado a la dramaturga.

“arena roja de África” y un hacha; se trata de un espacio en el que “the past/memory will be re-enacted” (Farber, 2008a: 19) y donde se desarrollan las acciones principales del drama; 2) los espacios laterales derecho e izquierdo que cuentan con dos mesas y micrófonos, para los testimonios de Electra y Clitemnestra; se trata del espacio de la narración y el testimonio; 3) el espacio frontal en el que hay siete sillas para el coro de mujeres y el traductor.

3.3 El coro

Al comienzo de la obra, las mujeres del coro están sentadas en medio del público, una estrategia que sirve para involucrar al público³⁵⁰. El coro constituye el personaje más original de todo el drama. Se trata del NGQOKO Cultural Group, un grupo de mujeres de Transkei, que se dedica al canto y la conservación de las tradiciones locales en la pequeña comunidad rural Xhosa. Farber realiza con las mujeres de este grupo un *workshop*, forma típica del teatro sudafricano ya a partir de Athol Fugard³⁵¹. En un apartado sobre la elección del coro, titulado *The Ngqoko Cultural Group. The Chorus Reinvented*, Farber escribe:

In *Molora* the device of the ancient Greek Chorus is radically reinvented in the form of a deeply traditional, rural Xhosa aesthetic (Farber, 2008a: 12).

La directora narra su viaje a Transkei para encontrar a las mujeres de la comunidad. El trabajo con ellas empieza con la narración de la *Orestíada* y con el debate sobre los temas más importantes de la tragedia griega:

³⁵⁰ “They are the community that provides the context to this event” (Farber, 2008a: 19).

³⁵¹ En el teatro sudafricano, el método del *workshop* es elaborado por Athol Fugard que lo convirtió en sello de un teatro antiapartheidista.

The reaction to the story was deeply felt and met with much discussion on the moral implication of killing your own mother. Farber instantly knew she had found the Chorus is to this new Oresteia (Farber, 2008a: 12).

Tal como veremos, el coro desarrolla un papel importante dentro del espectáculo como detonador en los momentos de tensión y facilitador e intermediario en los momentos rituales y en el desenlace de la historia. La puesta en escena del coro de la tragedia griega es uno de los aspectos más delicados en el teatro contemporáneo y, en este caso, la elección de representarlo a través de las mujeres de una pequeña comunidad supone una óptima solución para trabajar tanto el sentido “comunitario” del coro como su ritualidad³⁵². Con respecto al vestuario, las mujeres llevan encima una manta, que es muy típica de la región Xhosa; mientras que el traductor, quien traduce del inglés al Xhosa, lleva un traje occidental y un sombrero. El coro siempre utiliza una tonalidad grave y oscura que añade un toque trágico y religioso a la obra.

Within the Ngqoko group are two spiritual diviners who are trained in the channelling of ancestral powers. While these women are restrained in their use of authentic trance on stage, their authority in spiritual conduct allows a moment in which the audience may experience a deep participation in a prayer to our ancestors for an end to the cycle of violence in South Africa- and indeed the world (Farber, 2008a: 13).

Sin duda, el coro constituye uno de las razones del éxito de la obra. Como subraya Donelly (2009) es el coro que contribuye a dar una cierta *gravitas* al drama representado.

³⁵² Sobre el tema del coro en la tragedia contemporánea, véase Bierl (2005: 291- 306).

3.4 Análisis de la obra

3.4.1 Escenas I-VIII

El drama empieza cuando una mujer mayor del coro quita el lienzo de plástico que cubre el escenario y canta en lengua Xhosa “blood has been spilt here” (Farber 2008a: 20). Después de ella, en la gradería se levantan otras mujeres del coro y el traductor. Clitemnestra es interpretada por la actriz de piel blanca, Dorothy Ann Gloud, la única actriz blanca del reparto, mientras Electra es interpretada por la actriz negra, Jabulile Tshabalala. Las dos se sientan en las mesas, una en frente de la otra:

She is here to testify [...]. Perpetrator and victim face one another at last (Farber, 2008a: 20).

Clitemnestra está delante del tribunal para confesar sus delitos: ella encarna el poder de los blancos sobre los negros y cuenta su historia al micrófono en inglés, mientras el traductor traduce su discurso al Xhosa para el coro. Clitemnestra toma su responsabilidad frente a los hechos cumplidos y confirma todos sus delitos:

Here I stand and here I struck/ and here my work is done. I did it all. I don't deny it (Farber, 2008a: 22).

Se trata de una cita directa del *Agamenón* de Esquilo (vv.1380-1381), que subraya la determinación de Clitemnestra, quien confirma que no negará el homicidio. Esta confesión? (“I did it all. I don't deny it”) enfatiza la doble culpa de la reina: por un lado, el homicidio en sí; por el otro lado, la osadía. Electra se dirige a su madre y recuerda la necesidad de vengar al padre.

For if the dead lie in dust and/nothingness,/ while the guilty pay with blood for blood (Farber, 2008a: 24).

Desde el comienzo Clitemnestra habla sólo en inglés, mientras que Electra alterna Xhosa e inglés, en un *code-switching* continuo. La contraposición entre madre e hija se desarrolla a partir del nivel lingüístico con el objetivo de desorientar al público³⁵³. Puesto que el inglés es una de las lenguas del colonialismo, es evidente que Clitemnestra habla siempre la lengua del poder, mientras que Electra habla la lengua del sometido.

En la plataforma central empieza la representación de los hechos pasados: Electra tenía sólo 7 años cuando la madre mató al padre. Clitemnestra saca el cuerpo del marido envuelto en un plástico y lo lleva hasta la tumba cubriendolo con arena roja. Tras este *flashback*, Electra (III escena) cuenta su historia diciendo que fue ella quien salvó a Orestes mandándolo lejos. En la escena siguiente, Clitemnestra llega a torturar a su hija apagando un cigarrillo en su piel mientras cita un paso del *Genesis*:

And Ham saw the nakedness of his father, and told his brethren without. And Shem and Japheth went backward, and their faces were backward So that they saw not their father's nakedness. And when he awoke from his wine, and knew what his younger child had done unto him. He said...Reaching out for Elektra's hand. Cursed be your children. *She pushes the burning tip of the cigarette into Elektra's palm. Elektra screams.* The servants of servants shall they be unto their brethren. The seed of your line shall be the carriers of water and the hewers of wood. *Straddling Elektra, she pushes the burning tip into the side of her daughter's neck. Screaming, Elektra tries to crawl away.* For the Lord thy God is a jealous God. And your dark descendants shall live in slavery...All the days of their lives (Farber, 2008a: 30-31).

La dramaturga explica en una nota al texto que se trata de un pasaje del

³⁵³ “When the actor speaks in their vernacular, the actor is deep in their integrity, while the audience is momentarily an “outsider” who misses out” (Farber, entrevista, 2008c: 26). Además, Farber sugiere: “Telling a story to reclaim yourself, in a language that has been enforced on you by a dominating regime, is a contradiction in itself. However, language is your bridge to reach out to the wider community of the world.... or the perpetrator, who will very often not speak the survivor mother tongue” (Farber, entrevista, 2008c: 25).

Genesis que ha sido utilizado para justificar el racismo durante el apartheid; no cabe ninguna duda respecto a la identificación de la madre con el verdugo y, sobre todo, con el poder colonialista. Después de la escena V, podemos notar una Clitemnestra más fragil y temorosa:

What is guilt? What is memory? What is pain? (Farber, 2008a: 32).

Y más adelante:

If you were a mother- you/ would have done the same. This brutal/ father of yours, whom you mourn and/ mourn, sacrificed your sister- /For some godforsaken Holy War!/ He let her die (Farber, 2008a: 36-37).

Tras el sacrificio de la hija Ifigenia, Clitemnestra pretende tomarse la justicia por su cuenta³⁵⁴. La verdad es que Agamenón ha matado a su primer marido y a su primer hijo antes del sacrificio de Ifigenia, razones por las que ella decide matarle³⁵⁵.

En la escena quinta, *Dreams*, se representa a Clitemnestra encima de la mesa pariendo a una serpiente con la ayuda de las mujeres del coro. Se trata de una referencia a las *Coéforas*: el sueño funciona como expresión de un miedo profundo y, también, como profecía (*Coéforas*, vv. 540-550).

Las escenas VI y VII se desarrollan en el centro del escenario donde está la tumba³⁵⁶. Electra defiende a su padre, mientras Clitemnestra la amenaza con un látigo y revindica las “leyes de la madre” (Farber, 2008a: 37)³⁵⁷. Electra es

³⁵⁴ Clitemnestra afirma: “years later he would/ slit your own sister’s throat as a sacrifice/ for peace/ PEACE? WHOSE PEACE” (Farber, 2008a: 41). El sacrificio de Ifigenia es la demostración de la crueldad de Agamenón; en este sentido, el homicidio del marido parece enmarcarse en un ajuste de cuenta.

³⁵⁵ Se trata de una versión de la historia de Clitemnestra que aparece en *Ifigenia en Aulis* de Eurípides.

³⁵⁶ El título de estas escenas es *Grief* y *Grave*. La aliteración entre los dos subtítulos remarca la cercanía entre estos términos: “grief”, “dolor” y “grave”, “tumba”.

³⁵⁷ Además, Clitemnestra afirma: “I’ m not so exceeding glad at the deeds that I have done”(Farber, 2008a: 40). Se trata de una cita literal de Clitemnestra presente en la *Electra* de Eurípides (v.1106): ahora, ella explica que no ha tenido otro remedio que matar y que no lo ha hecho por “placer”. Clitemnestra repite en otra escena estas palabras: “I am not so exceeding

representada según los tópicos clásicos de víctima y esclava en su propia casa (Farber, 2008a: 38- 43). La relación entre madre e hija remite simbólicamente a las historias narradas durante la época del TRC.

Clitemnestra se apoya en la ley del talión: “Eye for an eye, blood for blood, and a/ tooth for a tooth” (Farber, 2008a: 42). Cabe destacar que la construcción de este personaje muestra una cierta ambigüedad, ya que puede encarnar sentimientos muy distintos pasando de reina arrogante a mujer frágil, de opresora a oprimida, de manera muy rápida, sin que ello haya sido sembrado en el transcurso de la obra.

En las secuencias siguientes, el conflicto verbal entre las dos termina en violencia física y se representa el *wet bag method*, tortura típica del apartheid en contra de los activistas políticos. Ahora Clitemnestra envuelve la cabeza de Electra con una bolsa de plástico para ahogarla, pero al final no lo consigue.

3.4.2 Escenas IX- XIX

En la arquitectura general del texto, el regreso de Orestes, encarnado por un actor negro, ocupa una posición central y provoca un interesante cambio en la acción escénica. En esta escena, titulada *Initiation*, el coro entona el canto tradicional dedicado a los hombres Xhosa que vuelven de las montañas tras el ritual de iniciación a la vida adulta. Las mujeres del coro ponen una manta encima de Orestes y le entregan un bastón, como símbolo de la bendición de los antecesores. Electra comenta así este ritual:

It falls softly: the spirit of revenge./The brooding Fury finally comes-/leading a child inside the house/ to cleanse the stain of blood from long/ago (Farber, 2008a: 46).

glad at the deeds I have done. But we were a country at war” (Farber, 2008a: 47). Recordemos que Clitemnestra de Eurípides es una figura más bien frágil con respecto a la de Esquilo.

Se trata de una adaptación de un paso de las *Coéforas* (vv. 646-651), en el que el coro preanuncia la venganza de Orestes y la llegada de las Erinias³⁵⁸.

No es casual que la escena siguiente se titule *Ash, Ceniza*, evocando el título general del drama. Se trata de las cenizas que Orestes trae a su madre presentándose como un extranjero³⁵⁹. En la escena del *anagnórisis*, Electra reconoce a su hermano por su semejanza con el padre:

Orestes... Orestes.../Let me look at you. Let me look at your/ face./*Ungumfanekiso ka yihlo uAgamemnon.*./[you are the image of Agamemnon]./ You are the father's son./ Here is Orestes that was dead in craft./ And now by craft restored to life again./ Child of the body that I loved best at last you have found me./ You have found those you yearned for (Farber, 2008a: 54)³⁶⁰.

Los dos hermanos se unen al ritual invocando la protección del padre para el plan de venganza. En este momento, Orestes recuerda el tremendo sueño de la serpiente y cita el famoso paso de las *Coéforas* (vv. 540-550):

I Come From The same womb as that/snake./ This dreams fulfils itself in me./ She will die by violence for she has nursed a violent thing" (Farber, 2008a: 60).

En la escena siguiente asistimos a una cena, en la que se escenifica el desequilibrio y la crueldad de la madre. Mientras la madre y el hijo cenan abundantemente, la hija recibe solo pequeñas porciones de comida y pasa el tiempo en el suelo limpiando unos zapatos. Citando un fragmento de *Electra* de Eurípides (vv. 1102-3), Clitemnestra se dirige así a la hija:

Girl- It was ever your nature to love/your father.../But sons have a deeper affection for their/mothers.../And mothers for their sons./As a babe- I could not wean him from/ the breast. /

³⁵⁸ Además, la construcción de este paso presenta varias conexiones con el epílogo de Clitemnestra que empieza también con “it falls [...]”(Farber, 2008d: 79).

³⁵⁹ El hijo ha vuelto para vengar al padre y ofrece hierbas para conseguir el apoyo de los antepasados, costumbre típica en la cultura Xhosa.

³⁶⁰ La dramaturga cita literalmente la escena del reconocimiento en *Electra* de Sófocles (vv. 1228-9).

He was just a little boy when she took him away./ (Addressing the shoes.) Orestes.../I never saw you a man (Farber, 2008a: 65).

En la familia de los Atridas, existe una especie de quiasmo relacional que confirma la existencia del complejo de Edipo y Electra: el hijo ama a la madre y la hija al padre.

En este punto, es interesante recordar que los protagonistas de esta escena son los zapatos, es decir, las botas gigantes de Egisto, las de Clitemnestra y los zapatos de la niñez de Orestes. El homicidio de Egisto es representado simbólicamente: Orestes golpea con un pico las botas, de las que sale un corazón sangriento. En este sentido, los zapatos recuerdan el título de un capítulo de Desmond Tutu (2000) *This is my brother. I know those shoes*. Cabe recordar que durante muchos años, en Sudáfrica, los zapatos se convierten en signos de reconocimiento durante las exhumaciones (Tutu, 2000: 192).

En la escena siguiente (XIV), Electra cuelga una serpiente muerta detrás de Clitemnestra en una atmósfera inquietante y agitada, mientras que el coro invita a Orestes a reflexionar sobre la残酷 del homicidio:

My child! Why do you kill? /A human being should never be murdered/ Do you know that human blood will haunt/ you always?/ What you have done is terrible./Never kill again (Farber, 2008a: 69).

Orestes confiesa su sentimiento de culpa y dice a la hermana que ya están perdidos (“Elektra- we are lost”, 2008a: 71). El título de esta escena, *Lost*, crea una fuerte contraposición con la escena del anagnórosis titulada *Found*. Además, en ese momento, Clitemnestra reconoce a su hijo y lo compara con su marido: “Of course- the dark face of Agamemnon. My son, my child, Orestes” (Farber, 2008a: 72). Ahora la madre se dirige a Orestes con las siguientes palabras:

My son, - hear me- For I will say this/ only once./ Upon this breast you often lay asleep./ And from here you sucked the milk that/made you strong./I gave you life. And if you take mine- / you will never know peace again (Farber, 2008a: 74).

Se trata de una cita directa de *Las Coéforas* (vv. 896-897): Clitemnestra reivindica su rol de madre, apoyada por el coro que pretende inocular dudas en Orestes, quien al final cambia su plan e intenta convencer a su hermana:

There is still time, Sister./ Walk away./ Rewrite this ancient end (Farber, 2008a: 75-76).

Orestes plantea la posibilidad de cambiar el mito. Sin embargo, Electra no se deja convencer muy fácilmente y termina encarnando aquella justicia retributiva que había encarnado la madre (Farber, 2008a: 76)³⁶¹. En este momento, intervienen las mujeres del coro, quienes convencen a Electra para que no mate a la madre e invocan a los antepasados para que haya paz entre blancos y negros:

I pray for unity between black and White/We pray for our children/that they may stop crime and killing each/other/ [...] and speak the truth (Farber, 2008a: 78).

En el epílogo final, el coro, Orestes y Electra están frente al público, mientras Clitemnestra pronuncia sus últimas palabras a través del micrófono. La madre sigue estando del lado de los culpables, detrás de una mesa, consciente de estar viva solo por haber recibido una “gracia” (2008a: 79). De este modo, la obra termina sin que se cumpla el matricidio, revocando el final de la *Orestíada* de Esquilo.

³⁶¹ Electra afirma: “Vengeance! An eye for an eye and a tooth for a tooth!”(Farber, 2008a: 76).

3.5 Fuentes clásicas

En una representación de esta obra en Oxford (2007), Farber utiliza el título *Molora. Based on The Orestes trilogy, adapted and directed by Yael Farber*. En este título, la dramaturga ya no cita a Esquilo y, quizás, alude a la variedad de textos sobre los que ha trabajado. En efecto, ya en el texto publicado y titulado *Molora. Based on the Oresteia by Aeschylus* Farber citaba las muchas y muy distintas fuentes clásicas utilizadas. Si bien es verdad que las citas son muy fieles, la crítica Betine Van Zyl Smit insiste en la continua modernización del lenguaje (2010: 131-132)³⁶². En orden de importancia, los textos más citados son: *Las Coéforas* de Esquilo, *Electra* de Sófocles, *Agamenón* de Ésquilo y *Electra* de Eurípides³⁶³. La dramaturga hace explícita la intertextualidad citando directamente los versos y las traducciones³⁶⁴.

Con respecto al contenido de la obra, me parece útil recordar que la autora se inspira sobre todo en *Las Coéforas* de Esquilo y en *Electra* de Sófocles y de Eurípides. El resultado es contradictorio con respecto a la construcción del personaje de Clitemnestra, que reúne rasgos presentes en los tres autores trágicos y que es una mujer, al mismo tiempo cruel y frágil. En cambio, por lo que concierne al personaje de Electra, Farber se inspira sobre todo en los dramas homónimos de Sófocles y Eurípides y la caracteriza como la hija pobre y la servienta. Farber, también, se inspira en *Las Moscas* de Sartre³⁶⁵. Tal como ocurre en el drama sartriano, Electra a lo largo de la historia se va pareciendo a su madre.

En general, las referencias intertextuales presentes en la obra son muchas y

³⁶² “Farber has updated the language of the nineteenth- century version, omitting words like ‘hapless’ and ‘slayers’ and has changed the moral idea expressed to a more contemporary one” (van Zyl Smit, 2010: 132).

³⁶³ Puede ser útil elencar el numero de las citas clásicas presentes en el texto: hay siete citas de *Agamenón*, ventitrés de *Las Coéforas*, dieciocho de *Electra* de Sófocles, cinco de *Electra* de Eurípides y dos de *Ifigenia en Aulis* de Eurípides.

³⁶⁴ Además, la dramaturga ofrece las referencias bibliográficas exactas de las traducciones utilizadas: 1) Aeschylus, *Agamemnon* de Louise Mac Neice y Robert Fagles 2) Aeschylus, *The Libation Bearers* de Ian Johnston; 3) Sophocles, *Electra* de Richard Claverhouse Jebb y otra de David Grene; 4) Euripides, *Electra* de Edward Paley Coleridge (Farber, 2008a: 16).

³⁶⁵ Sobre este punto, véase van Zyl Smit (2010: 129).

muestran tanto el bagaje clásico de la dramaturga como la práctica, muy común en el teatro sudafricano, de mezclar sincréticamente tradiciones distintas (Kruger, 1999). En *Molora* se combinan citas de Esquilo, Sartre o del *Mercader de Venecia* de Shakespeare, del *Viejo Testamento* (*Génesis* y *Éxodo*) y de la cultura popular Xhosa. En este sentido, el drama constituye un interesante *collage* de referencias, citas y textos que pertenecen a diferentes culturas.

3.6 Núcleos teóricos

3.6.1 Transición, reconciliación y rol de las mujeres

Los temas de la justicia, la transición y la reconciliación constituyen el núcleo de esta obra y funcionan como filtro a partir del cual se puede releer el mito griego. Es a través de estos temas que la *fábula* griega se entrecruza con la cultura contemporánea de Sudáfrica. Podríamos, incluso, hablar de una “reescritura testimonial” que utiliza la estética del teatro testimonial en la reinterpretación del mito griego. Como hemos visto, *Molora* es un texto que recoge eslógans, referencias, palabras del TRC. En este apartado trataré de demostrar cómo el final de la obra desarrolla el tema de la reconciliación como única forma posible de acabar con la violencia. Además, no hay tanta diferencia entre víctima y verdugo, si la víctima quiere convertirse en verdugo y no es posible acabar con el mal sin la intervención de un *tertium* (en este caso, el coro de las mujeres). En este marco ideológico, la reconciliación permite romper la visión cíclica de la historia superando el espíritu de venganza, según una concepción casi “cristiana” del perdón³⁶⁶. Como ya hemos adelantado, estos temas son objetos de un amplio y complejo debate en Sudáfrica entre los que apoyan el proceso del TRC y los que lo critican.

Ahora bien, me parece interesante relacionar el tema de la reconciliación, con el tema del género sexual y con el proyecto nacionalista de reconstrucción de una nueva Sudáfrica.

³⁶⁶ Véase el interesante análisis de Stathaki (2009: 126-127).

El final de *Molora* constituye un punto delicado del drama, ya que Clitemnestra, quien representa el poder blanco opresor, queda absuelta de su culpa. Por un lado, nos preguntamos ¿hasta qué punto se trata de un anti-Orestíada y cómo es posible que Clitemnestra no muera? En cierto sentido, podríamos decir que al igual que el TRC ha concedido la amnistía a los culpables, el tribunal de *Molora* deja impune a Clitemnestra. El hecho de que Clitemnestra permanezca viva delante de sus hijos no significa que termine con el drama de los culpables y las víctimas. *Molora* deja la historia abierta a través de un final intencionalmente ambigüo en el que hay varios elementos que conviven y se contradicen. Quizás la intención de la directora sea demostrar que este proceso histórico no puede solucionar totalmente la tragedia de los sobrevivientes. Y en efecto Farber afirma:

I have long wanted to create a work that explores the cycle of violence and the dilemma of survivors who have to choose between the impulse to avenge and the impulse to forgive (Farber 2008, citado en Nield, 2008: 10).

Farber considera la venganza y el perdón como los dos fundamentos tanto del mito de los Atridas, como de la historia de Sudáfrica.

Desde una perspectiva de género, cabe remarcar que Clitemnestra es una mujer y, también, quienes invocan la absolución son mujeres. Podríamos decir que *Molora* constituye un homenaje a las mujeres sudafricanas y a la función que ellas desarrollaron durante el apartheid y el post-apartheid. En el prefacio de la obra de *Woman in waiting*, Farber afirma:

It was whilst watching the televised Truth and Reconciliation Hearings each Sunday night several years ago that I was first struck by a haunting, silent presence on the periphery of these proceedings: the women-mothers, daughters, wives of those murdered or still missing [...]. These matriarchs are the spine of a society that has endured the limit a regime can impose. Women have always been the filters for a society: the vessels through which the pain of a community flows (Farber, 2008d: 34).

Las mujeres han desarrollado un rol muy importante dentro de la sociedad sudafricana como “intermediarias”. Asimismo, en *Molora*, las mujeres facilitan el cambio de la acción dramatúrgica y trasforman imprevisiblemente la historia sangrienta de los Atridas. Cabe recordar que, durante los workshops en Transkei, la trama de la *Orestíada* griega (sobre todo el matricidio y la absolución final de Orestes) había generado cierto escándalo entre las mujeres Xhosa.

Podríamos identificar el respeto a la madre con el respeto a la nueva nación. En este marco, hay que leer el “no-matricidio”: la defensa de Clitemnestra constituye pues un nexo dentro de la cartografía nacionalista. Podríamos afirmar que se trata de una defensa de la “madre patria”. Es importante relacionar la ideología de la reconciliación con la construcción de la “South- Africanness”, que mira a la unidad nacional. En una interesante tesis doctoral, Aktina Sthataki sugiere que:

Molora employs elements of cultural and political history and performance in order to construct an image of ‘South Africanness’ pointing to an imagined national identity and reaffirming dominant perceptions on reconciliation (Sthataki, 2009: 170).

Molora apoya la ideología dominante de la reconciliación a toda costa: se trata de un *puns dolens* de la historia de Sudáfrica. El crítico Barucha sugiere que el TRC ha elaborado una especie de “master narrative”, es decir, un tipo de discurso dominante y capilar basado en varias “prescripciones” que se ha difundido en cualquier ámbito de la cultura y de la vida sudáfricana (2002: 374)³⁶⁷. A día de hoy, es preciso relativizar este concepto de reconciliación e identificar la retórica subyacente que ha reprimido cualquier forma de rabia en nombre de una paz ideal (Bharucha, 2002: 376).

Podríamos concluir con la idea de que la misma retórica que domina en la historiografía nacional prevalece en *Molora*. El conflicto inicial entre

³⁶⁷ Bharucha (2002: 366) recuerda que las minorías quedan siempre fuera de la historia oficial de la reconciliación: “in any invocation of the past there is an activation of memory, which may be one of the most volatile agencies in determining the evidence in any context of truth and reconciliation”.

Clitemnestra y Electra se trasforma en una reconciliación para ofrecer una interpretación casi “optimista” tanto de la tragedia griega³⁶⁸, como del país. Por esta razón, quizás, *Molora* ha tenido más éxito que las otras dos reescrituras sudafricanas de la *Orestiada*; ya que ofrece un final más reconfortante y tranquilizador.

3.6.2 Cenizas

A modo de conclusión, quisiera reflexionar sobre las “cenizas” como metáfora fundamental de esta obra. Las cenizas construyen un denso entramado de significados que une lo existencial a lo político, lo religioso a lo ritual. Me refiero tanto al término en sí como al objeto: la ceniza de los cigarrillos de Clitemnestra, la de la urna de Orestes, la de las pipas de las mujeres del coro y, por último, la lluvia de ceniza que cae sobre el escenario al final del espectáculo. Además, podríamos añadir que “cenizas” es un término frecuente en la dramaturgia farberiana y que remite a la fragilidad del ser humano, en una perspectiva en la que se entrecruzan existencialismo y religión³⁶⁹. En la religión, este símbolo constituye una especie de “memento mori” para recordar al hombre que su cuerpo se convertirá en polvo³⁷⁰.

Creo que vale la pena reflexionar sobre el significado de la ceniza en tres escenas de *Molora*, sobre todo en la escena del regreso de Orestes, que se titula significativamente *Ashes* y en la que este lleva a su madre las cenizas del hijo muerto, como en la *Electra* de Sófocles, a modo de representación de la muerte. En la escena *Found*, el reconocimiento entre los dos hermanos tiene como referencia las cenizas. Durante la *anagnórosis*, Electra llora la muerte de su padre y afirma que “our future is now ash” (Farber, 2008a: 52). Es posible

³⁶⁸ Según van Zyl Smit (2010: 122), *Molora* constituye “a much more optimistic interpretation of the role of the TRC as a means of creating a peaceful resolution in South Africa”.

³⁶⁹ Las cenizas, también, aparecen en Farber (2008d).

³⁷⁰ Ya en los primeros siglos de la iglesia católica, las personas que reciben la reconciliación el jueves santo, se ponen ceniza encima como señal para adquirir un “ hábito penitencial”.

asimilar a Electra, Orestes y Agamemnón con el país sudafricano y con la ceniza como símbolo de la nación oprimida. No es casual que Electra diga: “with this ashes I cry for my nation” (Farber, 2008a: 51). Por último, es interesante pensar en la importancia de las cenizas en el desenlace. Como ya hemos visto, en el final de la obra, es posible notar elementos de divergencia con respecto al mito griego, sobre todo la salvación de Clitemnestra. Recordemos que en el epílogo Clitemnestra afirma:

It falls softly the residue of revenge.../Like rain./And we who made the sons and/daughters of this land, servants in the/ halls of their forefathers.../ We know./ We are still only here by grace alone./ Look now- dawn is coming./ Great chains on the home are falling off. This house rises up./ For too long it has lain in ash on the/ ground (Farber, 2008a: 79)³⁷¹.

Según la directora, este final se inspira en el derrumbe de varias ciudades. Detrás de los Atridas se esconde el mito de la democracia occidental; está claro que Farber no reescribe simplemente la *Orestiada* sino el mito de la democracia. En el prefacio a *Molora*, podemos leer:

From the ruins of Hiroshima, Baghdad, Palestine, Northern Ireland, Rwanda, Bosnia, the concentration camps of Europe and modern-day Manhattan- to the remains around the fire after the storytelling is done. *Molora* (the Sesotho word for ‘ash’) is the truth we must all return to, regardless of what faith, race or clan we hail from (Farber, 2008a: 8).

Esta *Orestiada* sudafricana recuerda la politización del mito griego en países con conflictos políticos y transiciones traumáticas a la democracia. Comentando la recepción contemporánea de la *Orestiada* y el documental de Pasolini *Appunti per un 'Orestiade africana*, el crítico Massimo Fusillo escribe:

Application to traumatic transitions is certainly a constant element in the modern reception of *Oresteia* [...] (Fusillo, 2005 : 228).

³⁷¹ Recordemos que la construcción de este pasaje presenta cierta semejanza con los versos “It falls softly: the spirit of revenge [...]” (Farber, 2008a: 46).

En efecto, la *Orestíada* funciona como hilo rojo en varios contextos políticos conflictivos porque permite replantear temas como la guerra y la paz, la venganza y la reconciliación. En un cierto sentido, algunos contextos históricos ofrecen directamente muchas semejanzas con las tramas narradas en las tragedias griegas, sobre todo con respecto a la tragedia de los sobrevivientes.

Según la estudiosa Edith Hall, la recurrencia de la tragedia griega en la contemporaneidad se relaciona con los discursos sobre la guerra y los “sobrevivientes”³⁷²:

The term ‘survivor’ is one of the hallmarks of our age. [...] The incestuous Oedipus, the infanticidal Heracles, Medea, and Agave, the mother-murdering Orestes, the bereaved women of Troy- they all survive their terrible experiences and stagger from the stage leaving the audience wondering how they can possibly cope with their psychological burdens. It is perhaps in this respect more than any other that Greek tragedy has chimed with the obsessions of an age which has itself only just survived the man-made horrors of the twentieth century (Hall, 2004: 45).

En cierto sentido, *Molora* cuenta la historia de los “sobrevivientes”, tanto víctimas como verdugos. Ahora, retomando la metáfora de las cenizas, símbolo de lo efímero, quizás queda más claro que se refieren a la tragedia real de la gente que ha “sobrevivido” a la historia del apartheid. Las cenizas unen lo político con lo ritual y lo religioso. Son lo que queda al extinguirse el fuego, un resto y, al mismo tiempo, la posibilidad de un nuevo comienzo.

³⁷² Sobre este tema véase el apartado 4.3 del I capítulo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El objetivo de trabajo con el que comenzó esta investigación fue el de indagar la visión de la cultura griega en el teatro contemporáneo. El análisis de las reescrituras de la *Orestiada* ha sido el laboratorio para intentar contestar a esta cuestión inicial a partir de cuatro obras específicas. Efectivamente, la reescritura del mito griego funciona como un complejo laboratorio que permite observar varias dinámicas, ya que implica un trabajo sobre las fronteras que posibilita el desplazamiento de las jerarquías temporales (entre antigüedad y modernidad) y espaciales (nosotros y los otros). La lógica de este proceso es, por lo menos, doble e implica moverse entre dos planos: de nosotros hacia los griegos y de los griegos hacia nosotros.

Si bien en la estructura general de esta tesis, me he ocupado primero de la parte teórica y luego de los casos seleccionados; en estas conclusiones, quisiera invertir este orden y empezar por las obras para pasar, luego, a las teorías analizadas. Como hemos visto en los capítulos de IV a VII, se trata de reinterpretaciones muy distantes y casi incomparables que remiten a la pluralidad del proceso de *mythmaking*. A pesar de ello, querría comentar las convergencias y divergencias que existen entre ellas a partir de cada una de las conclusiones que he ido sacando en los distintos análisis.

1) En el capítulo siguiente IV, he resaltado cómo la *Oresteia. Una commedia organica?* de la Societas Raffaello Sanzio se basa en una puesta en escena posdramática, visionaria y casi onírica del texto esquileo. La obra desarrolla una extravagante conexión entre tragedia, cuento infantil y comedia a través de la contaminación del texto de Esquilo con la *Alicia*, de Lewis Carroll. En el texto, predomina el uso de una intertextualidad “crítica”, ya que en el programa de mano abundan los comentarios eruditos sobre la tragedia griega.

Como en la mayoría de las obras de la Societas, no hay referencias concretas a la contemporaneidad; sin embargo, en la elección de un mito que ha sido reescrito en Italia varias veces con objetivos políticos (a partir de Pasolini), podemos hallar un cierto interés por la filosofía política. Según Castellucci, la *Orestíada* con el asesinato de la madre muestra el comienzo violento de la democracia occidental. En este sentido, se remite a una lectura negativa y pesimista de la trilogía y a la imposibilidad de una esperanza política. La crueldad de fondo se expresa a través de la presentación impactante de cuerpos reales con problemas físicos (muchas veces, cuerpos de personas que no son actores). Con su reescritura de la *Oresteia*, Romeo Castellucci insiste en la lejanía del género trágico de la contemporaneidad y elabora una reescritura “ritualizante”, grotesca y cómica.

2) En el capítulo sobre la *Oresteia ex machina* de Mapa Teatro he analizado cómo el texto griego es desmontado, deformado y leído al lado de las noticias de crónica como si se tratara de un canto a dos voces. Ficción y realidad se mezclan y generan una estética política. A través de las tres partes (*Máquinas del sacrificio, de la venganza y de la impunidad*) se vuelca el desarrollo linear esquileo y se subraya una involución que resalta una afinidad con la historia colombiana, en la que reina la impunidad sobre la justicia. El objetivo de esta estructura es conectar lo pre y lo posdramático en busca de un modelo de “materialidad escénica” para un discurso político sobre la actualidad (Mapa Teatro, 1995c: 6). El análisis de esta obra ha demostrado la presencia de muchas conexiones tanto con la estética posdramática contemporánea como con los discursos contra-hegemónicos específicos del teatro latinoamericano. Además, en la *Oresteia ex machina* se funden lo ritual y lo político. De este modo, Mapa presenta su propia cartografía del mundo clásico y habla de una reescritura de la “distancia” que no pretende superar la lejanía con los griegos sino partir de ella, para enfatizar la importancia de la diferencia.

3) En la reescritura de la *Orestíada* de Rodrigo García, he centrado la atención en la deconstrucción radical del texto esquileo a través de la ausencia de personajes, trama e ilusión teatral. En esta obra hay sólo actores en un

espacio casi desnudo que se llena de imágenes proyectadas, comida y música rock. El objetivo es representar la violencia familiar y política de la sociedad contemporánea. Se trata de utilizar el texto de Esquilo como un esqueleto, del que quedan solo los nombres de los personajes que se sobreponen a las caras de los políticos contemporáneos en las imágenes proyectadas. Lo real entra en escena y se adueña casi del mito. La reescritura de García nos habla de la vulnerabilidad del cuerpo en la tragedia contemporánea del consumismo, del que somos víctimas y verdugos al mismo tiempo. Ya que esta reescritura reduce el mito a un nivel cero, he pensado utilizar el concepto de “post-reescritura”. Mejor dicho, he acuñado el concepto de “after-reescritura”, inspirándome en la estética de este director que titulaba de forma irónica *Aftersun* su reescritura del mito de Faetón. Con este concepto de “after-reescritura”, he pretendido subrayar la radicalidad y la irreverencia de las reescrituras de Rodrigo García, quien retoma el mito y lo trastorna, lo viola, lo rechaza mientras lo reescribe. A través de estrategias demoledoras, García alude a la lejanía con respecto a los Griegos y desplaza a los espectadores a una visión anti-elitista de la cultura griega. Este caso demuestra no solo la pertinencia general a la estética posdramática sino, también, una actitud política cínica y devastadora.

4) En el último capítulo, he analizado cómo la reescritura de Yael Farber combina el mito griego con la historia sudafricana contemporánea aludiendo continuamente al desarrollo de la democracia post-apartheid tras el complejo proceso de la Comisión de Verdad y Reconciliación. Esta reescritura se basa, sobre todo, en la contraposición entre Clitemnestra, que representa el poder blanco opresor, y Electra, encarnada por una actriz negra que representa a la población oprimida del país. El coro, que constituye el elemento más innovador de este drama, lo encarna un grupo de mujeres de una comunidad Xhosa, con quienes la directora llevó a cabo un *workshop* sobre el mito de la *Orestiada*. La sonoridad oscura y grave del coro añade un matiz ritual y trágico a la obra. Esta reescritura se basa en la “cita” directa del texto esquileo (presente como “texto en el texto”), en un juego explícito de dos registros literarios. Bajo la máscara del humanismo, Yael Farber realiza una lectura universalista de la cultura

griega. Este caso demuestra un uso político y nacionalista del mito griego que no desmonta el eurocentrismo, sino que lo reutiliza para la construcción de una nueva South Africanness. El análisis de la reescritura sudafricana me ha llevado a deconstruir el estereotipo, según el cual cualquier reescritura fuera de Europa constituye una contra-escritura postcolonial. Por ello, he intentado analizar cómo la cultura griega puede ser utilizada dentro de un proyecto nacionalista que se combina con la problemática de la construcción de una identidad cultural y de una imagen no contradictoria del país.

Para terminar esta primera parte de las conclusiones, quisiera centrarme en tres rasgos principales: la conexión entre las reescrituras y el contexto histórico-político; la relación con la cultura griega y, por último, el aspecto ritual. Con respecto al primer rasgo, cada reescritura demuestra una fuerte conexión con su contexto histórico-político y cultural. En general, como hemos debatido en el primer capítulo, la *Orestíada* muestra una fuerte vinculación con el tema político. Podríamos decir que la mayoría de las reescrituras contemporáneas de la *Orestíada* elaboran una reflexión sobre la política en un sentido muy amplio del término, ya sea referidas a contextos históricos específicos o bien que trasciendan la realidad concreta y trabajen, de forma general, sobre la crueldad de la sociedad contemporánea.

Como ya he resaltado en las hipótesis iniciales de esta tesis, dentro de los casos analizados hay dos núcleos de interés: la reescritura dentro y fuera de Europa. Podemos apuntar que en la reescritura de Castellucci no hay referencias concretas a la historia, mientras que Mapa Teatro y Yael Farber se refieren continuamente a hechos concretos del contexto histórico. Aunque García no se refiera a hechos históricos concretos, remite continuamente a la política contemporánea. En general, estos rasgos remarcan una cierta desconfianza de los grupos teatrales occidentales con respecto a la posibilidad del teatro de incidir en la historia política. En cambio, Mapa Teatro y Yael Farber parten de la urgencia de narrar la historia de sus respectivos países. Esto no significa que García y Castellucci no elaboren una reflexión política, sino que ésta se desarrolla de manera más transversal y menos puntual y concreta.

Con respecto al segundo núcleo, Rodrigo García, Romeo Castellucci y Mapa Teatro subrayan la lejanía con respecto al mito, mientras Yael Farber incide en la cercanía con los griegos. Tras haber analizado varias actitudes referentes a la reescritura del mito griego, me parece interesante poner de manifiesto que existen por lo menos dos tendencias distintas: una “asimilacionista” (asimilar al otro en una óptica universalista “nosotros somos *como* los griegos”; pensemos en *Molora*) y otra, en cambio, basada en la “distancia”, que implica una toma de conciencia de nuestra lejanía con respecto a los griegos para situarnos en el presente (“nosotros somos *distintos* de los griegos”; pensemos en las obras de García, Castellucci y Mapa Teatro)³⁷³. Llama la atención que en un país tan lejano como Sudáfrica se insista en la cercanía con la cultura griega y, en cambio, dentro de Europa se produzcan reinterpretaciones tan críticas como las de Castellucci y García que radicalizan el texto esquileo a partir del tema de la violencia³⁷⁴. Dentro de este marco, Mapa Teatro ocupa una posición muy peculiar: el grupo latinoamericano presenta una posición fuertemente crítica respecto a la interpretación “asimilacionista” de la cultura griega. En la *Oresteia ex machina*, el mito griego constituye una estrategia para reflexionar sobre la actualidad colombiana a partir de una mirada crítica.

Por último, quisiera resaltar que el rasgo “ritual” está presente en todas las reescrituras seleccionadas. En las obras de Mapa Teatro, García y Castellucci lo ritual se inscribe dentro la estética posdramática, en una búsqueda de una teatralidad que une lo predramático y lo posdramático a través de la centralidad del cuerpo. En cambio, Yael Farber busca lo ritual en el coro de las mujeres y en las conexiones con una cultura muy antigua basada en los cantos y la oralidad.

³⁷³ A este respecto, quisiera recordar que Settis apunta dos tendencias una “a-histórica”, que ha manipulado los clásicos hacia una perspectiva nacionalista, y una “histórica”, que enfoca las diferencias (Settis, 2004: 92).

³⁷⁴ Podría ser interesante, investigar la función de la cultura griega en el teatro contemporáneo a partir de la crisis actual de la Unión Europea; sin embargo, esto es otro tema que queda para otra investigación.

Concluyendo esta primera parte, podríamos decir que a finales del siglo XX y comienzos del XXI la tragedia griega sigue viva gracias al entrelazamiento de lo ritual con la reflexión política.

¿Cómo replantear, entonces, un discurso sobre la reescritura a finales del siglo XX y comienzos del XXI?

A lo largo de la parte teórica de la tesis (capítulo II), he ido analizando las diversas teorías sobre la intertextualidad, evaluando la posibilidad de emplear esta categoría en la escena contemporánea. En este sentido, se ha demostrado útil el hecho de llevar a cabo un análisis teórico de los distintos conceptos referentes a este ámbito (“intertextualidad”, “hipertextualidad”, “parodia”, “transducción”, “perlaboración”, etc...). He elegido el término “reescritura” porque se refiere de forma amplia a un proceso cultural y remite a la cultura de los años sesenta, momento en el que emergen nuevos sujetos políticos que pretenden “reescibir” la historia y la cultura. Con el término “reescritura”, pues, no aludo a un fenómeno literario o textual, sino más bien cultural y simbólico.

Cuando hablamos de reescritura teatral, el primer punto clave es el reconocimiento del teatro como sistema intertextual en sí mismo, ya que el “trabajo intertextual” subyace a cada texto espectacular” (De Marinis, 1992: 12). En el ensayo *Diferencia y repetición* Deleuze considera el teatro como el espacio de la puesta en escena del dispositivo de repetición/diferencia y escribe:

En el teatro de la repetición se experimentan fuerzas puras, trazos dinámicos en el espíritu que actúan sin intermediarios [...] un lenguaje que habla antes que las palabras [...] espectros y fantasmas anteriores a los personajes. Todo el aparato de la repetición como “potencia terrible” (Deleuze: 2002, 34-35).

Las teorías deleuzianas han aflorado recurrentemente en estas páginas, gracias al hecho de haber sido aplicadas al teatro contemporáneo (Valentini, 2007; De Toro A., 2004a y 2004b y De Toro F., 2004). Por ello, me ha parecido oportuno considerar la reescritura como encarnación de algunos conceptos: el

dispositivo de diferencia/repetición, la estructura rizomática y el concepto de aminoración. Acogiendo las sugerencias deleuzianas, quisiera subrayar que la reescritura funciona exactamente como este “teatro de la repetición”, que despierta “espectros y fantasmas anteriores a los personajes”. Ello significa que, en la reescritura del mito, juega un papel muy importante el imaginario del espectador, hasta el punto de que podemos aplicar a este ámbito el concepto de “dramaturgia del espectador” (De Marinis, 1987). La competencia intertextual del público es la causa de lo que he definido, también, como el “placer” de la reescritura. Este placer se genera a partir del juego de repetición y diferencia que se realiza en el escenario y en el que los espectadores llegan a reconocer esos “espectros y fantasmas anteriores a los personajes”.

Para poder delinear un cuadro más claro de la estética contemporánea, he analizado las líneas generales de la escena, aunque no es fácil reconstruir un panorama plural, complejo y aún *in fieri*. He considerado oportuno partir de los paradigmas postmoderno y posdramático porque ponen de manifiesto cómo el teatro actual quiebra las estructuras clásicas y cuestiona la noción misma de representación a favor de la de performance. Me ha parecido útil resaltar la presencia determinante de algunos rasgos posdramáticos en las reescrituras: la parataxis y la desjerarquización de los elementos, la irrupción de lo real y el trabajo sobre el concepto de re-presentación (Lehmann, 2010). En la escena posdramática se disipan las fronteras interartísticas: teatro y arte se acercan para replantear un discurso sobre el cuerpo. Además, cabe tener en cuenta, la nueva búsqueda de la teatralidad, en la que el teatro es concebido fundamentalmente como espacio de “interrogación” del sentido a través del cuerpo (Dort, 1988). Dentro de este marco, el teatro contemporáneo tiene una relación ambigua y doble con los mitos clásicos: de apropiación y recreación y, asimismo, de violación y rechazo, porque representan la tradición establecida.

En el capítulo III, he resaltado la importancia de las tendencias interculturales y postcoloniales. Hablar del mito griego en países tan distintos ha implicado desarrollar un discurso sobre el intercambio entre diferentes culturas. Non se trata solamente de reinterpretar un texto clásico, sino, también, una

cultura antigua y “otra” que ha representado (y, en algún caso, representa o sigue representando) el canon occidental. Analizar las exclusiones e las inclusiones culturales dentro de la tradición permite una reflexión más amplia sobre lo que se queda y lo que desaparece en nuestro sistema cultural, ya que la cultura re-organiza la memoria (Assmann, 2011). A lo largo del capítulo III, también, he analizado cómo la tendencia intercultural ha sido objeto de muchas críticas por su actitud eurocéntrica (Bharucha, 1993). Mientras el interculturalismo permite enfocar la interrelación lúdica entre culturas distintas, el postcolonialismo hace hincapié en el matiz político (Bhabha, 2002 y Said, 1996). En este sentido, el análisis del paradigma postcolonial me ha permitido enfocar la tendencia presente en ciertas reescrituras a devolver la palabra al otro, desmontando el concepto de universalidad de los clásicos; aunque no siempre es así.

Asimismo, he subrayado cómo en el ámbito del feminismo y de la teoría de género, la reescritura del mito griego ha desarrollado un papel fundamental en la deconstrucción del imaginario occidental considerado falocéntrico y, tal vez, misógino (Zetlin, 1996 e Irigaray, 1985). He considerado necesario vincular las reescrituras al concepto de “revisión feminista” de la tradición para comprender la centralidad tanto del cuerpo como de la subjetividad en la relectura contemporánea de la mitología clásica (Rich, 1972).

Con respecto a los problemas identificados a lo largo de la investigación, podemos señalar la complejidad de abarcar obras y ámbitos disciplinares tan distintos en una única visión interdisciplinar. Este trabajo no pretende ser exhaustivo e intenta mostrar los resultados de una investigación personal sobre algunos casos específicos. Si en el futuro pudiera ampliar esta investigación, me gustaría enfocar la atención sobre tres núcleos:

1) investigar la especificidad de las reescrituras del mito griego en países que han tenido una transición a la democracia conflictual fuera de Europa (tanto Latino América, como África y Asia);

2) trabajar sobre un mapa geocultural de los mitos griegos en el teatro contemporáneo a partir de la relación entre las reescrituras y los contextos históricos, culturales y geográficos;

3) investigar la recepción de los clásicos griegos en los festivales internacionales de teatro. En efecto, en el circuito de los festivales, giras y bienales se desarrolla una nueva canonización de la cultura clásica que merece ser estudiada con preguntas como ¿qué es lo que se queda dentro del canon y lo que va fuera? o ¿Qué mitos siguen vivos en nuestra perspectiva actual?.

La riqueza semántica del mito, su capacidad de remitir a la historia y la política y su conexión con el rito justifican la capacidad de este género de superar los siglos. Dicho esto, no quisiera en ningún modo hablar de una universalidad a-histórica; la tragedia es siempre un producto de su tiempo como también lo es la reescritura. Esto no excluye, claro está, que haya sido considerada un “modelo” universal (Vasseur-Legangneux, 2004). Uno de los objetivos de mi investigación ha sido el de mantener vivo este sentido de los clásicos como “ruinas”, tal como lo explicaba Settis (2004: 84). Las “ruinas”, en nuestra sociedad, señalan una ausencia y una presencia, a la vez: nos recuerdan el pasado y, sin embargo, ocupan un espacio en el ahora y el aquí.

La recepción de la cultura clásica en las performances contemporáneas permite observar cómo se desarrolla la percepción de esas “ruinas” en la escena contemporánea y cómo funciona la “presentificación” del pasado (Hutcheon, 1988: 19-20). Las reescrituras de Mapa, García, Farber y Castellucci ponen en escena, de forma distinta, la tendencia a “re-vivir” la cultura griega.

Aunque ya hemos hablado en la introducción del declive de los estudios filológicos griegos y humanísticos en la sociedad contemporánea, es interesante subrayar que el teatro sigue desarrollando una función importante, porque recupera continuamente los mitos griegos y les devuelve su esencia primaria: la reflexión sobre la política y el ritual a través del cuerpo en escena. Los personajes de los clásicos se convierten en cuerpos en el escenario y

suscitan emociones reales. El teatro, el arte efímero, es el espacio de la reescritura por antonomasia, porque en el aquí y ahora del evento teatral la reescritura encuentra un cuerpo (mejor dicho, encuentra dos cuerpos: el del actor/performer y el del espectador). Todos los ejemplos analizados demuestran la capacidad del mito de superar el tiempo y reencarnarse a través de visiones distintas. En este sentido, la reescritura revela una visión de lo antiguo dentro de lo contemporáneo en una especie de *myse en abyme*. A lo largo de esta tesis, me ha sido útil pensar la reescritura como un espejo que puede ser cóncavo o convexo y proporciona un campo de visión continuamente cambiante, pese a que, miremos por donde miremos, lo primero que vemos es a nosotros mismos reflejados en él.

RIASSUNTO

La ricerca propone uno studio sulla riscrittura del mito greco nel teatro contemporaneo. L'attenzione si focalizza sulla reinterpretazione dell'*Oresteia*, tragedia che ben rappresenta il passaggio da una società arcaica e violenta a una democratica, dove, nonostante la creazione di un tribunale, Oreste viene assolto. Nella storia culturale europea l'*Oresteia* di Eschilo ha rappresentato un importante modello teatrale così come un nucleo per poter riflettere sul nesso tragedia, politica e rito. Riscrivere il mito significa decostruire l'immaginario e lavorare sulle rappresentazioni del canone occidentale, che spesso ha svolto una funzione normativa.

Nella prima parte di questa tesi propongo un percorso teorico e propedeutico a partire da tre nuclei: l'approssimazione all'*Oresteia* dal punto di vista storico-culturale; l'analisi dei concetti “intertestualità” e “riscrittura” a partire dalle teorie letterarie e teatrali; la descrizione panoramica delle diverse tendenze estetiche e culturali presenti nel teatro contemporaneo (dalla tendenza postmoderna a quella postdrammatica, dall'interculturalismo al movimento postcoloniale e alle teorie di genere). Nella seconda parte analizzo quattro riscritture contemporanee: *Oresteia. Una Commedia Organica?* di Romeo Castellucci e della Societas Raffaello Sanzio, (Italia, 1995); *Oresteia ex machina* di Mapa Teatro (Colombia, 1995); *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mis hijos* di Rodrigo García e della Carnicería Teatro (Spagna, 2003); *Molora* di Yael Farber e della Farber Foundry (Sudafrica, 2003). L'obiettivo è quello di analizzare la reinterpretazione dell'*Oresteia* dentro e fuori i confini europei e osservare le influenze del contesto storico, politico e culturale nella riscrittura. Da una parte, l'analisi delle opere pretende approfondire la relazione fra il sistema scenico e lo specifico contesto storico-culturale.

Dall'altra, la ricerca si impernia sulla ricostruzione dell'estetica specifica di ogni compagnia e sull'analisi delle strategie messe in atto nell'appropriazione del mito classico.

Ho ritenuto opportuno considerare il teatro contemporaneo come uno spazio culturale e artistico adatto per ripensare la relazione fra il mito greco, la politica e il rito nella contemporaneità. La prospettiva teorica utilizzata è interdisciplinare e abbraccia vari discorsi: gli studi teatrali, la teoria del teatro e della letteratura, la semiotica, gli studi postcoloniali e di genere. Nel panorama contemporaneo la riscrittura costituisce un complesso laboratorio per lavorare sulla dialettica passato-presente e, allo stesso tempo, su quella noi-gli altri.

A MO' DI CONCLUSIONE

Il presente lavoro ha avuto come obiettivo esaminare la visione della cultura greca nel teatro contemporaneo. La riscrittura del mito funziona come uno strumento che mette in discussione le gerarchie temporali (fra antichità e modernità) e spaziali (noi e gli altri). La logica del processo intertestuale, infatti, è doppia e implica un movimento su almeno due piani: da noi verso i greci e dai greci verso noi.

Sebbene nella struttura generale della tesi mi sia occupata prima dell'analisi teorica e poi dei singoli casi; in queste conclusioni vorrei invertire questo ordine e iniziare da quest'ultimi. Come abbiamo già osservato nei capitoli IV-V-VI-VII, si tratta di interpretazioni difficilmente comparabili e che rimandano alla pluralità del processo di *mythmaking*. Ciononostante, mi sembra utile riflettere sulle convergenze e sulle divergenze che emergono a partire dalle conclusioni specifiche.

1) Nel capitolo IV mi sono soffermata sulla messa in scena postdrammatica, visionaria e quasi onirica dell'*Oresteia* della Societas Raffaello Sanzio. L'opera propone una stravagante connessione fra tragedia, racconto per l'infanzia e commedia. La riscrittura si basa sulla contaminazione del testo di Eschilo con quello di Lewis Carroll attraverso un tipo di intertestualità "critica"; proprio per questa ragione, il programma di sala presenta vari commenti critici ed eruditi sulla tragedia greca. Come nella maggior parte delle opere della Societas, non vi sono riferimenti concreti alla contemporaneità; tuttavia, nella scelta di un mito che in Italia è stato riscritto varie volte e sempre con finalità politiche (già a partire da Pasolini), possiamo riscontrare un certo interesse per la politica, almeno dal punto di vista filosofico. Secondo Castellucci, il matricidio dell'*Oresteia* documenta l'inizio sanguinario e ingiusto della

democrazia occidentale e rimanda all'impossibilità di una speranza politica. La crudeltà di fondo si esprime attraverso la presentazione sconcertante di corpi reali con problemi fisici (molte volte corpi di non attori). Attraverso questa opera, Romeo Castellucci insiste sulla lontananza del genere tragico dalla contemporaneità e individua nella riscrittura “ritualizzante”, grottesca e comica l'unica forma possibile del tragico.

2) Nel capitolo V sull'*Oreste ex machina* di Mapa Teatro ho analizzato la modalità attraverso la quale il testo greco è smontato, deformato e letto accanto a notizie di cronaca, come in una sorta di canto a due voci. *Fiction* e realtà si con-fondono e danno luogo a un'estetica politica. Attraverso le tre parti in cui è strutturata l'opera (*Máquinas del sacrificio, de la venganza y de la impunidad*), si ribalta lo sviluppo lineare eschileo, in un'involuzione che ne rimarca l'affinità con la storia colombiana, dove l'impunità regna sulla giustizia. L'obiettivo è quello di collegare il predrammatico e il postdrammatico alla ricerca di un modello di “materialità scenica”, che ben si relaziona a un discorso politico sull'attualità (Mapa Teatro, 1995c: 6). Inoltre, nell'*Oreste ex machina* si fondono l'aspetto politico e rituale. L'analisi dell'opera ha messo in luce la presenza di molteplici connessioni sia con il movimento postdrammatico sia con il discorso contro-egemonico specifico del teatro latinoamericano. Mapa Teatro presenta la propria cartografia del mondo classico e parla espressamente di una riscrittura della “distanza”, che non pretende di superare la lontananza con i greci quanto piuttosto di partire dalla lontananza per valorizzarne la differenza.

3) Nella riscrittura dell'*Oreste* di Rodrigo García ho centrato l'attenzione sulla decostruzione radicale del testo eschileo, attuata attraverso l'eliminazione di personaggi, trama e finzione teatrale. Nell'opera compaiono solo attori in uno spazio quasi nudo, che si riempie di immagini proiettate, cibo e musica rock allo scopo di rappresentare la violenza familiare e politica della società contemporanea. Il fine ultimo dell'allestimento mira a utilizzare il testo di Eschilo come uno scheletro di cui rimangono unicamente i nomi di alcuni personaggi, che si sovrappongono ai visi degli uomini politici contemporanei proiettati sullo schermo gigante. La realtà entra in scena e si impadronisce del

mito. La riscrittura di García ci parla della vulnerabilità del corpo nella tragedia contemporanea del consumismo, di cui siamo al contempo vittime e carnefici. Poiché questa riscrittura riduce il mito a un grado “zero”, ho pensato di utilizzare il concetto di “post-riscrittura”. Meglio ancora, ho usato il concetto di “after-reescritura”, ispirandomi all'estetica del regista che intitolava ironicamente *Aftersun* la sua riscrittura sul mito di Fetonte. Tramite il concetto di “after-reescritura” ho sottolineato la radicalità e l'irriverenza delle riscritture di García, il quale stravolge, violenta, rifiuta il mito mentre lo riscrive. Riesce, in tal modo, a mettere in evidenza la lontananza con i Greci spiazzando gli spettatori attraverso una visione antielitista della cultura classica. Questo caso dimostra non solo l'appartenenza alla estetica postdrammatica, ma anche a una tendenza politica cinica e decostruzionista.

4) Nell'ultimo capitolo ho analizzato in che modo la riscrittura di Yael Farber combini il mito greco e la storia sudafricana contemporanea (in particolare la storia post-apartheid e della Truth and Reconciliation Commission). La riscrittura si impenna soprattutto sulla contrapposizione fra Clitennestra, che rappresenta il potere bianco oppressore, ed Elettra, che simboleggia invece la parte oppressa del paese. Il coro, che costituisce l'elemento più innovativo del dramma, è rappresentato da un gruppo di donne di una comunità Xhosa, con cui la regista ha svolto un *workshop* sul mito dell'*Oresteia*. La vocalità oscura e grave del coro contribuisce ad amplificare il tono rituale e tragico dell'intero dramma. *Molora* si basa sulla “citazione” diretta del testo eschileo (presente come “testo nel testo”), in un gioco esplicito di due registri letterari che punta al sincretismo. Dietro la maschera dell'umanismo, Yael Farber realizza una lettura universalista della cultura greca. L'analisi del testo ha permesso di svelare un uso politico e nazionalista del mito greco, che non decostruisce l'eurocentrismo, ma lo riutilizza per la costruzione della nuova “South Africanness”. Per questa ragione, è stato opportuno decostruire lo stereotipo secondo cui qualsiasi riscrittura, che non sia compresa nei confini geografici e culturali dell'Europa, costituisce una controscrittura postcoloniale e osservare, invece, come la cultura greca possa essere utilizzata

per la costruzione di un'identità culturale e di un'immagine non contraddittoria del Paese in questione.

Per concludere la prima parte di queste riflessioni, vorrei focalizzare l'attenzione su tre nuclei: la relazione fra riscrittura e contesto storico-politico; il rapporto con la cultura greca e, infine, l'aspetto rituale. Per quel che riguarda il primo nucleo, ogni riscrittura dimostra una forte connessione con il contesto storico-politico e culturale. Come ho già avuto modo di esplicitare nel I capitolo, *l'Oresteia* rivela sempre un forte legame con il tema politico.

Potremmo sostenere che la maggior parte delle riscritture contemporanee dell'*Oresteia* elabori una riflessione sulla politica, intesa in senso lato, sia che le opere si riferiscano a contesti storici precisi sia che trascendano la realtà concreta e rappresentino in modo generale e postmoderno la crudeltà della società contemporanea. Come già messo in risalto nelle ipotesi iniziali di questa ricerca, la scelta dei casi delle riscritture parte dall'osservazione delle dinamiche dell'intertestualità dentro e fuori i confini europei. Mi preme sottolineare che nella riscrittura di Castellucci non vi sono riferimenti concreti alla storia, mentre Mapa Teatro e Yael Farber rimandano continuamente a episodi concreti del contesto storico. García si riferisce continuamente e polemicamente alle politiche globali vigenti. Tali aspetti evidenziano una certa sfiducia dei gruppi teatrali che lavorano dentro i confini europei rispetto alla possibilità del teatro di incidere sulla storia politica. Al contrario, Mapa Teatro e Yael Farber partono dall'urgenza di narrare la storia dei loro rispettivi paesi. Questo non significa che García e Castellucci non elaborino una ampia riflessione politica, ma piuttosto che questa si sviluppa in modo trasversale e meno concreta.

In riferimento al secondo aspetto, bisogna sottolineare che Rodrigo García, Romeo Castellucci e Mapa Teatro sottolineano la lontananza con il mito, mentre Yael Farber insiste sulla prossimità con la cultura greca. Dall'analisi della relazione di ogni compagnia con il mito greco si deduce che esistono almeno due approcci diversi: uno “assimilazionista” (assimilare l'altro in un'ottica universalista: “noi siamo *come* i greci”; pensiamo a *Molora*); e uno basato sulla “distanza”, che implica una presa di coscienza della nostra lontananza rispetto ai

greci e un riposizionamento critico nel presente (“noi siamo *diversi* dai greci”; pensiamo alle opere di García, Castellucci e Mapa Teatro)³⁷⁵. È senz’altro significativo che una compagnia sudafricana evidensi la prossimità con la cultura greca e, invece, varie compagnie che lavorano in Europa producano reinterpretazioni molto critiche: mi riferisco a Castellucci e García, che radicalizzano il testo eschileo a partire dal tema della violenza³⁷⁶. Mapa Teatro occupa una posizione peculiare: il gruppo latinoamericano, infatti, presenta una posizione fortemente critica rispetto all’interpretazione “assimilazionista” della cultura greca. Nell’*Oresteia ex machina* il mito greco costituisce una strategia per riflettere lucidamente sull’attualità colombiana.

Vorrei infine soffermare l’attenzione sull’aspetto rituale, presente in tutte le riscritture selezionate. Nelle opere di Mapa Teatro, García e Castellucci l’aspetto “rituale” si iscrive nella tendenza postdrammatica, nel momento in cui ricerca una teatralità che unisca il pre e il postdrammatico, anche attraverso la centralità del corpo. Yael Farber, invece, ritrova la ritualità nel coro e in una cultura molto antica basata sui canti e sull’oralità delle donne della comunità.

Concludendo questa prima parte, potremmo quindi sostenere che alla fine del XX secolo e all’inizio del XXI la tragedia greca continua a essere viva grazie al legame fra ritualità e riflessione politica.

Come ripensare, quindi, un discorso sulla riscrittura alla fine del XX secolo e all’inizio del XXI?

Nella parte teorica (capitolo II) ho analizzato le diverse teorie sull’intertestualità e sulla riscrittura, valutando la pertinenza di queste categorie alla scena contemporanea e analizzando diversi concetti afferenti a questo campo semantico (“ipertestualità”, “parodia”, “transduzione”, “perlaborazione”, etc...). Ho scelto il termine “riscrittura” perché si riferisce in modo ampio a un

³⁷⁵ A questo riguardo vorrei ricordare che Settis descrive due tendenze una “a-storica”, che ha manipolato i classici dentro un discorso nazionalista, e una “storica”, che mette a fuoco le differenze (Settis, 2004: 92).

³⁷⁶ Un altro interessante tema di ricerca potrebbe essere la funzione della cultura greca nel teatro contemporáneo a partire dalla crisi attuale dell’Unione europea.

processo di reinterpretazione culturale e rimanda alla cultura degli anni Sessanta, momento in cui emergono nuovi soggetti politici che pretendono di “riscrivere” la storia e la cultura. Con il termine “riscrittura”, non alludo perciò a un fenomeno solamente letterario o testuale, quanto piuttosto culturale e simbolico.

Quando parliamo di riscrittura teatrale, il primo punto chiave è il riconoscimento del teatro come sistema in sé intertestuale, giacché il “lavoro intertestuale” soggiace a qualsiasi testo spettacolare (De Marinis, 1992: 12). Nel saggio *Differenza e ripetizione*, Deleuze considera il teatro come lo spazio della messa in scena del dispositivo di ripetizione-differenza e scrive:

Nel teatro della ripetizione, si incontrano un linguaggio che parla prima delle parole, gesti che si elaborano prima dei corpi organizzati, maschere prima dei volti, spettri e fantasmi prima dei personaggi: l'apparato della ripetizione come “potenza terribile” (Deleuze, 1971: 24)³⁷⁷.

Le teorie deleuziane e guattariane sono comparse frequentemente in queste pagine, grazie al fatto di essere state applicate al teatro contemporaneo (Valentini, 2007; De Toro A, 2004a e 2004b e De Toro F., 2004). Per questo, mi è sembrato opportuno considerare la riscrittura come l’“incarnazione” di alcuni concetti deleuziani e guattariani: il dispositivo di differenza/ ripetizione, la struttura rizomatica e il concetto di aminorazione. Accogliendo queste suggestioni filosofiche, vorrei sottolineare che la riscrittura funziona esattamente come questo “teatro della ripetizione”, che sveglia “spettri e fantasmi anteriori ai personaggi”. Ciò significa che nella riscrittura gioca un ruolo fondamentale l’immaginario dello spettatore; possiamo infatti parlare anche in questo ambito di “drammaturgia dello spettatore” (De Marinis, 1987). La competenza intertestuale del pubblico è la premessa di ciò che ho definito il “piacere” della riscrittura, che nasce a partire dal gioco di “ripetizione e differenza”.

³⁷⁷ L’edizione italiana utilizzata per questa citazione è Deleuze, G. (1971) *Differenza e ripetizione*. Bologna: Il Mulino.

Per delineare un panorama piú chiaro del teatro contemporaneo, ho ritenuto opportuno partire dai paradigmi postmoderno e postdrammatico, perché entrambi mettono in evidenza come il teatro attuale incrini le strutture classiche e metta in questione la nozione stessa di rappresentazione a favore di quella di performance. Mi è sembrato utile evidenziare la presenza determinante di alcuni tratti postdrammatici nelle riscritture analizzate: la paratassi e la degerarchizzazione degli elementi, la irruzione del reale e il lavoro sul concetto di presentazione/rappresentazione (Lehmann, 2010). Sulla scena contemporanea i confini interartistici sono sfumati: teatro e arte si avvicinano per presentare un discorso sul corpo. Bisogna inoltre considerare la nuova ricerca della teatralità, in cui il teatro è concepito fondamentalmente come spazio di “interrogazione” del senso attraverso il corpo (Dort, 1988). In questa cornice, il teatro contemporaneo instaura una relazione ambigua e doppia con i miti classici: di appropriazione e ricreazione e anche di violazione e rifiuto, perché i miti rappresentano la tradizione canonica.

Nel capitolo III, ho messo in risalto l’importanza delle tendenze interculturali e postcoloniale. Parlare del mito greco in paesi così diversi ha comportato lo sviluppo di un discorso sullo scambio fra le culture incrociando studi interculturali e postcoloniali. Non si tratta solamente di reinterpretare un testo classico, ma una cultura antica e “altra” che ha rappresentato (e, in qualche modo, continua a rappresentare) il canone occidentale. Analizzare le esclusioni e le inclusioni culturali rispetto alla tradizione canonica permette una riflessione più ampia su ciò che resta e ciò che scompare dal nostro sistema culturale, visto che la cultura ri-organizza la memoria (Assmann, 2011). Per queste ragioni, è stato utile analizzare il modo in cui la tendenza interculturale è stata oggetto di molte critiche a causa della sua attitudine eurocentrica (Bharucha, 1993). Mentre l’interculturalismo mette a fuoco la relazione fra culture diverse in maniera quasi ludica, il postcolonialismo mette l’accento sulla sfumatura politica (Bhabha, 2002 e Said, 1996). In questo senso, l’analisi del paradigma postcoloniale mi ha permesso di mettere a fuoco la tendenza, presente in alcune

riscritture, a ridare la parola all'altro, decostruendo il concetto di universalità dei classici; per quanto non sia sempre così.

Ho considerato molto importante anche sottolineare come nell'ambito del femminismo e della teoria di genere, la riscrittura del mito greco ha svolto un ruolo fondamentale nella decostruzione dell'immaginario occidentale considerato fallocentrico e, talora, misogino (Irigaray, 1985 e Zetlin, 1996). Il discorso sulla riscrittura si lega con il concetto di “revisione femminista” della tradizione per comprendere la centralità del corpo e della soggettività nella rilettura contemporanea della mitologia classica (Rich, 1972).

Riguardo ai problemi riscontrati durante la ricerca, vorrei rilevare la complessità che emerge dall'affrontare opere e ambiti così diversi in un'unica visione interdisciplinare. Il presente lavoro non ha la pretesa di essere esaustivo e vuole piuttosto mostrare i risultati di una ricerca personale. Se potessi ampliare questa tesi in futuro, vorrei intervenire su tre linee di ricerca:

- 1) investigare le specificità delle riscritture del mito greco nei paesi extraeuropei che hanno avuto una transizione conflittuale verso la democrazia e in cui si vivono situazioni molto estreme di disuguaglianza economica, di genere e di razza (America Latina, Africa ed Asia);
- 2) tracciare una mappa geoculturale dei miti greci nel teatro contemporaneo a partire dalla relazione fra le riscritture e il contesto storico, culturale e geografico;
- 3) investigare la ricezione dei classici greci nei festival internazionali di teatro. In effetti, nel circuito contemporaneo di festival, tournée e biennali si produce una nuova canonizzazione della cultura classica (cosa o chi determina il dominio di alcuni miti su altri? Quali miti continuano ad essere “vivi”?)

La ricchezza semantica del mito, la sua capacità di rimandare alla storia e alla politica, la sua connessione con il rito giustificano la sua capacità di superare i secoli. Ciononostante, non vorrei in nessun modo parlare di una universalità astorica; la tragedia è sempre un prodotto del suo tempo e così anche la riscrittura. Questo non esclude che sia stata considerata un “modello”

universale (Vasseur-Legangneux, 2004). Uno degli obiettivi della mia ricerca è stato mantenere vivo questo senso dei classici come “rovine”, così come lo spiega Settis (2004: 84). Le “rovine”, nella nostra società, rappresentano simultaneamente un’assenza ed una presenza: ci ricordano il passato e, tuttavia, occupano uno spazio nell’*hic et nunc*.

La ricezione della cultura classica nelle performances contemporanee consente di osservare come si sviluppa la percezione di queste “rovine” sulla scena contemporanea e come funziona la “presentificazione” del passato (Hutcheon, 1988: 19-20). Le riscritture di Mapa, García, Farber e Castellucci mettono in scena, in modo diverso, una tendenza a restituire alla vita la cultura greca. Il teatro, l’arte effimera per eccellenza, costituisce lo spazio in cui un testo si trasforma in corpo e “ri-vive”.

Sebbene abbiamo già parlato nell’introduzione della decadenza degli studi filologici greci e umanistici nella società contemporanea, bisogna sottolineare che il teatro continua a svolgere una funzione fondamentale nel recuperare continuamente i miti greci e nel restituirne l’essenza primaria: la riflessione sulla politica e il rituale attraverso la messa in scena del corpo. I personaggi dei classici si trasformano in corpi vivi sulla scena e suscitano emozioni reali. In un certo senso, la scena costituisce lo spazio della riscrittura per antonomasia, perché nell’*hic et nunc* dell’evento teatrale il mito ritrova un corpo in cui incarnarsi (o meglio ancora, trova due corpi: quello dell’attore/performer e quello dello spettatore). Tutti gli esempi analizzati dimostrano la capacità del mito di superare il tempo e di reincarnarsi attraverso differenti visioni. In questo senso, la riscrittura svela una visione dell’antico dentro la contemporaneità in una sorta di *mise en abyme*. Nel corso di questa ricerca, mi è stato utile immaginare la riscrittura come uno specchio che può essere concavo o convesso e che riflette un campo di visione continuamente cangiante, giacché da qualsiasi punto guardiamo verso lo specchio, la prima cosa che vediamo è la nostra immagine riflessa.

APÉNDICE: GALERÍA DE LAS *ORESTÍADAS*³⁷⁸



Figura 1. *Oresteia (una commedia organica?)* Societas Raffaello Sanzio (1995).



Figura 2. *Oresteia (una commedia organica?)* Societas Raffaello Sanzio (1995)

³⁷⁸ Las imágenes de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro y Rodrigo García son cortesía de los autores. En cambio, las de Farber se han extraído de la página web Farber Foundry (2011).



Figura 3. *Oreste ex machina* Mapa Teatro (1995)



Figura 4. *Oreste ex machina* Mapa Teatro (1995)



Figura 5. Agamenón. *Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*
Rodrigo García (2003)



Figura 6. Agamenón. *Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*
Rodrigo García (2003)



Figura 7. *Molora* Yael Farber (2003)



Figura 8. *Molora* Yael Farber (2003)

BIBLIOGRAFÍA

- Abderhalden, R. (2006) “El artista como testigo”, en Archivo virtual artes escénicas (Universidad de Castilla La Mancha), en http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/304/El_artista_como_testigo_RolfAbderhalden.pdf, [consultado el 1 de septiembre 2012].
- (2011) [entrevista por B. Diaz] “De viva voz. Entrevista con Rolf Abderhalden: el arte y el artista como proyectiles”. *El sótano. Revista de artes escénicas*, en <http://www.elsotanorevista.org/old/revistaelsotano/numero1/devivavoz/devivavozabd.html>, [consultado el 22 de febrero 2012].
- (2012) [entrevista por D. Palmeri. Skype. Fuente oral] 23 de abril.
- Adriaensen, B. (1999) “Postcolonialismo postmoderno en América Latina: la posibilidad de una crítica radicalmente ‘heterogénea’”. *Romaneske*, pp. 56-63, en http://academia.edu/1347561/Postcolonialismo_posmoderno_en_America_Latin_a_la_posibilidad_de_una_critica_radicalmente_heterogenea, [consultado el 30 de agosto del 2012].
- Agamben, G. (1995) *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- (2001) *Infanzia e storia*. Torino: Einaudi.

- (2005) *Profanazioni*. Roma: Nottetempo.
- (2007) *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Allen, G. (2000) *Intertextuality*. London: Routledge.
- Anderson, B. (1983) *Imagined Communities*. London: Verso.
- APGRD (1996) *Archive of Performances of Greek & Roman Drama* [University of Oxford], [WWW], en <http://www.apgrd.ox.ac.uk>, [consultado el 9 de enero 2012].
- Archivo virtual de artes escénicas [s.d.] *Artes escénicas* [Facultad de Bellas Artes de Cuenca UCLM], [WWW], en <http://artesescenicas.uclm.es/index.php>, [consultado el 10 de marzo 2012].
- Artaud, A. ([1938] 2006) *El teatro y su doble*. Traducción de E. Alonso y F. Abelenda. Barcelona: Edhasa.
- Ashcroft B. et al. (eds.) (2002) *The Empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. London: Routledge.
- Assmann, J. (2011) *Historia y mito en el mundo antiguo. Los orígenes de la cultura en Egipto, Israel y Grecia*. Traducción de A. Berasain Villanueva. Madrid: Gredos.
- Aston, E. (1995) *An Introduction to Feminism and Theatre*. London and New York: Routledge.

Bachofen, J. J. ([1861] 1987) *El matriarcado: una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Traducción de M. Llinares García. Madrid: Akal.

Barba, E. (1988) “Eurasian Theatre”. *The Drama Review*, XXXII (3), pp. 126-130.

Barthes, R. ([1973] 1974) *El placer del texto*. Traducción de N. Rosa. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

--- ([1964] 2002) *Ensayos críticos*. Traducción de C. Pujol Jaumandreu. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Bateson, G. (1977) *Doble vínculo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.

Bellisco M. et al. (eds.) (2011) *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: Cendeac Centro Párraga.

Bene, C. y Deleuze, G. (1978) *Sovrapposizioni. Riccardo III. Un manifesto di meno*. Milano: Feltrinelli.

Benjamin, W. (1925] 1990) *El origen del drama barroco alemán*. Traducción de J. Muñoz Millanes. Madrid: Taurus.

--- ([1936] 2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de A. E. Weikert. Colonia del Mar, México: Itaca.

Bergamín, B. (2006) ‘El corrosivo y poético teatro de Rodrigo García conquista los escenarios del mundo’. *El País*, 15 de enero, en http://elpais.com/diario/2006/01/15/espectaculos/1137279603_850215.html, [consultado el 10 de enero 2013].

Bernal M. (1987) *Black athena: the afroasiatic roots of classical civilization. The fabrication of AnciEnt greece 1785-1985*. vol. 1. London: Free Association.

Bester, R. (2002) “Trauma and Truth”, en O. Endwezor et al. (eds.) *Documenta 11 Platform 2. Experiments with Truth*. Ostfildern: Hatje Cantz, pp. 155-173.

Bhabha, H. K. ([1994] 2002) El lugar de la cultura. Traducción de C. Aira. Buenos Aires: Manantial.

Bharucha, R. (1993) *Theatre and the world. Perfomance and the politics of culture*. London and New York: Routledge.

--- (2002) “Between Truth and reconciliation: Experiments in Theater and Public Culture”, en O. Enwezor et al. (eds.) *Documenta 11 Platform 2. Experiments with Truth*. Ostfildern: Hatje Cantz, pp. 361-388.

Bierl, A. ([1996] 2004) *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*. Traducción de L. Zenobi. Roma: Bulzoni.

--- (2005) “The Chorus of Aeschylus’ *Agamemnon* in modern stage productions: towards the ‘Performative Turn’”, en F. Macintosh et al. (eds.) *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press, pp. 291-306.

Birringer, J. (1991) *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Bloom, H. (1994) *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace.

Blumenberg, H. ([1979] 2003) *Trabajo sobre el mito*. Traducción de P. Madrigal. Barcelona: Paidós.

Bobes Naves, M. C. (1997) *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros.

--- (2004) “Teatro y semiología”. *Arbor*, CLXXVII, pp. 497-508.

Borràs Castanyer, L. (1998) “Prólogo”, en L. Borràs Castanyer (ed.) *Reescribir la escena*. Madrid: Fundación Autor, pp. 11-30.

--- (2000) “Hermenéutica del cuerpo”, en L., Borràs Castanyer (ed.) *Escenografías del cuerpo*. Madrid: Fundación Autor, pp. 7-25.

--- (ed.) (1988) *Reescribir la escena*. Madrid: Fundación Autor.

--- (ed.) (2000) *Escenografías del cuerpo*. Madrid: Fundación Autor.

Bourriad, N. (2006) *Estética relacional*. Traducción de C. Beceyro y S. Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Braidotti, R. ([1994] 2000) *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Traducción de A. Bixio. Buenos Aires: Paidós.

Bremmer, J. N (2011) “A Brief History of the Study of Greek Mythology”, en K. Dowden y N. Livingstone (eds.), *A companion to Greek Mythology*. Oxford: Blackwell, pp. 527-547.

Brook, P. ([1989] 1996) “The Culture of Links”, en P. Pavis (ed.) *The Intercultural Performance Reader*. London and New York: Routledge, pp. 63-

Brown, S. A. (2007) “Introduction: Tragedy in Transition”, en S. A. Brown y C. Silverstone (eds.) *Tragedy in Transition*. Oxford: Blackwell, pp. 1- 15.

--- y Silverstone, C. (eds.) (2007) *Tragedy in Transition*. Oxford: Blackwell.

Brunel, P. (1971) *Le mythe d'Électre*. Paris. Colin.

--- (1992) *Mythocritique: Théorie et parcours*. Paris: Presses Universitaires de France.

--- (1994) “El hecho comparatista”, en P. Brunel y Y. Chrevrel (eds.) *Compendio de literatura comparada*. Traducción de I. Vericat Núñez. México: SIGLO XXI, pp. 21-50.

--- (2008) “Mythe et destin. 1930-1960: un nouveau miracle grec?”, en J. Herrero Cecilia y M. Morales Peco (eds.) *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 45-66.

Butler, J. (2001) *El grito de Antígona*. Traducción de E. Oliver. Barcelona: El Roure.

--- (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de M. A. Muñoz. Barcelona: Paidós.

--- (2009) *Dar cuenta de sí mismo: violencia ética y responsabilidad*. Traducción de H. Pons. Buenos Aires: Amorrortu.

Cacciagrano, A. (2003-2004) *Societas Raffaello Sanzio: tragedia endogonidia. Rifondazione del trágico e nuova “polis”*. Tesis doctoral inédita. Università Alma Mater Bologna.

Calderón Dorda, E. (2010) = Esquilo *Coéforos. Euménides. Tragedias*. vol. 4. Traducción y notas. Madrid: CSIC.

Case, S. E (1988) *Feminism and Theatre*. New York, Routledge.

Cassin, B. (ed.) (1992) *Nos grecs et leurs modernes: les stratégies contemporaines d'appropriation de l'antiquité*. Paris: Seuil.

Castellucci, C. (2001) “La sindrome di Platone nel teatro delle operazioni”, en R. Castellucci et al. *Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*. Milano: Ubulibri, pp. 288-292.

Castellucci, R. (1995) [entrevista por S. Chinzari] “Oreste, eroe maschilista”. *L'Unità*, 23 de enero, p. 12.

--- (1995) *Oresteia (una commedia orgánica?)* de R. Castellucci y la Societas Raffaello Sanzio. Dirigido por R. Castellucci. [Prato] VHS.

--- (1997) “Lettera a Valentina Valentini”. *Biblioteca teatrale*, 42, pp.47- 51.

--- (2000) [entrevista por S. Chinzari y P. Ruffini] “Amleto secondo Romeo Castellucci”, en S. Chinzari y P. Ruffini *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*. Roma: Castelvecchi, pp. 95- 101.

--- (2001a) “Etica ed estetica. Una lettera di R. Castellucci a Frie”, en R. Castellucci et al. *Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*

1992-1999. *Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*. Milano: Ubulibri pp. 306-308.

--- (2001b) “Il pellegrino della materia”, en R. Castellucci et al. *Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*. Milano: Ubulibri pp. 270-271.

--- (2001c) “L’Oresteia attraverso lo specchio”, en R. Castellucci et al. *Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*. Milano: Ubulibri, pp. 156-158.

--- (2001d) “Oresteia (una commedia organica?)”, en R. Castellucci et al. *Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*. Milano: Ubulibri, pp. 95-143.

--- (2001e) “Oresteia (una commedia organica?)Appunti di un clown (Il programma)”, en R., Castellucci et al. *Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*. Milano: Ubulibri, pp. 145-152.

--- (2002) [entrevista por O. Martí] “El teatro es el arte que más se parece a la vida, por eso es peligroso”. *El país*, 3 de agosto, en <http://elpais.com/diario/2002/08/03/babelia/1028329574_850215.html>, [consultado el 8 de octubre del 2012].

--- (2002-2004) *Tragedia endogonidia*. de R. Castellucci y la Societas Raffaello Sanzio. Dirigido por R. Castellucci. [Once episodios. Cesena. Avignon. Berlin. Bruxelles. Bergen. Paris. Roma. Strasbourg. London. Marseille. Cesena] VHS.

- (2005) [entrevista por B. Marranca y V. Valentini] “L'universale: il più semplice posto possibile”. *Biblioteca teatrale. Il teatro di fine millennio*, 74-76, pp. 243-253.
- (2008) “Système, fonctions et opérations pour une tragédie d'or”, en R. Castellucci et al. *Itinera. Trajectoires de la forme. “Tragedia Endogonidia”*. Traducción de J.-L. Provoyeur. Arles: Actes sud, pp. 13-19.
- y Castellucci, C. (1992) *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*. Milano: Ubulibri.
- y Castellucci, C. (2013) *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis del teatro. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio*. Traducción de C. Matteini. Madrid: Continta Me Tienes.
- et al. (2001) *Eopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*. Milano: Ubulibri.
- et al. (2008) *Itinera. Trajectoires de la forme. “Tragedia Endogonidia”*. Traducción de J.-L. Provoyeur. Arles: Actes sud.
- Cavarero, A. (1990) *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*. Roma: Editori Riuniti.
- Centro de Documentación Teatral (ed.) (1988) *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Ceserani, R. (1990) *Raccontare la letteratura*, Torino: Bollati Bolinghieri.
- Chevallier J. F. (2007) “Deleuze y el teatro”. *Revista K.* (México D.F), 1, pp. 12-18, en <http://salonkritik.net/08->

09/2008/09/deleuze_y_el_teatro_jeanfreder_1.php, [consultado el 15 de mayo del 2012].

Chin, D. (1991) “Interculturalism, Postmodernism, Pluralism”, en B. Marranca y G. Dasgupta (eds.) *Interculturalism and Performance*. New York: PAJ Publications, pp. 83-95.

Chinzari, S. y Ruffini, P. (2000) *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*. Roma: Castelvecchi.

Clavo, M. (2007) “Atenes i la unitat de l'Orestea”, en M. Clavo y X. Riu (eds) *Teatre grec perspectives contemporànies*. Lleida: Pagès pp. 177-196.

Condello, F. (2010) *Elettra. Storia di un mito*. Roma: Carocci.

Cornago, O. (2006a) “La teatralidad como crítica de la modernidad”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (Universidad de Zaragoza), 15-17 , pp. 191-206, en http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/271/teatralidad_modernidad_cornago.pdf, [consultado el 22 de febrero del 2013].

--- (2006b) “Teatro posdramático: las resistencias de la representación”, en J. A. Sánchez (ed.) (2006) *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha pp.219-238.

--- (2008) “Rodrigo García. Palabra y cuerpo”. *Primer Acto*, 322, pp. 86-91.

--- (2011) “Introducción. En torno al conocimiento escénico”, en E. Fischer-Lichte *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, pp. 7-19.

De Beauvoir, S. ([1949] 1981) *El segundo sexo*. Traducción de P. Palant. Buenos Aires: Siglo Veinte.

De la Combe, P. J. (2005) “Ariane Mnouchkine and the History of the French *Agamemnon*”, en F. Macintosh et al. (eds.) (2005) *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press, pp. 273-289.

De Lauretis, T. (1987) *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Deleuze, G. (1978) “Un manifesto di meno” en C. Bene y G. Deleuze *Sovrapposizioni. Riccardo III. Un manifesto di meno*. Milano: Feltrinelli, pp. 69-92.

--- ([1968] 2002) *Diferencia y repetición*. Traducción de M. S. Delpy y H. Beccacece. Buenos Aires: Amarrortu Editores.

--- y Guattari, F. ([1976] 1977) *Rizoma: introducción*. Traducción de C. Casillas y V. Navarro. Valencia: Pre-textos.

--- ([1972] 1985) *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de F. Monge. Barcelona: Barral.

--- ([1975] 1990) *Kafka: por una literatura menor*. Traducción de J. Aguilar Mora. México: Ediciones Era.

--- ([1980] 1997) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de J. Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.

De Marinis, M. (1978) “Lo spettacolo come testo”. *Versus*, 21, pp. 66-104.

--- (1987) “Dramaturgy of Spectator”. *The Drama Review: TDR*, 31 (2), pp. 110-114.

--- (1988) *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze: La Casa Usher.

--- ([1982] 1992): *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano: Bompiani.

--- (2005) *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.

--- (2011) *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*. Firenze: La Casa Usher.

De Paco Serrano, D. (1999) “Erinies y Euménides en el teatro español contemporáneo”, en M. C. Alvarez Morán y R. M. Iglesias Montiel (eds.) *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, Murcia: Universidad de Murcia, pp.307-314.

--- (2003) *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia. Facultad de Letras, en http://edit.um.es/library/docs/books/tragedia_de_agamenon.pdf, [consultada el 10 de octubre del 2011].

--- (2005) “Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento”. *Foro Hispánico*, 27, pp. 23-29.

Derrida, J. (1992) “Nous autres Grecs”, en B. Cassin (ed.) *Nos grecs et leurs modernes: les stratégies contemporaines d'appropriation de l'antiquité*. Paris: Seuil, pp. 251-276.

Detienne M. ([1981] 1985) *La invención de la mitología*. Traducción de M. A. Galmarini. Península: Barcelona.

--- ([2005] 2007) *Los griegos y nosotros. Antropología comparada de la Grecia antigua*. Traducción de A. Iglesias Diéguez. Madrid: Akal.

De Toro, A. (1990) “Hacia un modelo para el teatro postmoderno”, en F. De Toro et al. (eds.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, pp. 13-42.

--- (1992) “El productor “rizomórfico” y el lector como ‘detective literario’”, en K. A. Blüher y A. De Toro, A. (eds.) *Jorge Luis Borges: Variaciones sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Madrid: Iberoamericana, pp. 133- 168.

--- (2004a) “Introducción: teatro como discursividad espectacular- teórico-cultural-epistemológica-mediática-corporal”, en A., De Toro et al. (eds.) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid: Iberoamericana, pp. 9-20.

--- (2004b) “Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial?”, en A., De Toro et al. (eds.) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid: Iberoamericana, pp. 21-72.

--- y de Toro, F. (eds.) (1999) *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica: una modernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Madrid: Iberoamericana.

--- et al. (eds.) (2004) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro*

latinoamericano actual. Madrid: Iberoamericana.

De Toro, F. (2004) “La(s) teatralidad(es) postmoderna(s): simulación, deconstrucción y escritura rizomática”, en A. De Toro et al. (eds.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid: Iberoamericana pp. 73-94.

Devereux, G. (1976) *Dreams in Greek tragedy. An ethno-psycho-analytical study*. Oxford: Blackwell.

Di Benedetto, V. (1978) *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*. Torino: Einaudi.

--- (2006) “Introduzione”, en E. Medda et al. (eds.) (2006) = Eschilo: *Oresteia*. Traducción y notas. Milano: Bur, pp. 5-190.

Diéguez Caballero, I. (2005) “Indigencias cotidianas y escenarios de lo real en el arte escénico colombiano”. *Teatro al Sur. Revista Latinoamericana*, (29), pp. 9-15.

--- (2007) *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.

--- (2009) *Des/tejiendo escenas, Desmontajes: Procesos de investigación y creación*. México: Editorial Universidad Iberoamérica.

Di Piazza, E. (2004) “Studi (post-) coloniali”, en R. Coglitore y F. Mazzara (eds.) *Dizionario di Studi culturali*. Roma: Meltemi, pp. 417-424.

Dolezel, L. (1986) “Semiotics of literary communication”. *Strumenti Critici*, 50, pp. 5-48.

--- (1999) *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Traducción de F. Rodríguez. Madrid: Arco Libros.

Donelly, P. (2009) “*Molora*: Greek Tragedy transformed and audience trasfixed”. *The Montreal Gazette*, 24 de enero, en http://arktype.org/wp-content/uploads/2012/03/MOL_CompletePRESS_Feb09.pdf, [consultado el 10 de junio 2013].

Dort, B. (1988) *La représentation émancipée*. Mayenne: Actes Sud.

Durand, G. ([1979] 1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Traducción de A. Verjat. Rubí: Anthropos.

--- ([1960] 2005) *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Traducción de V. Goldstein. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Eagleton, T. ([1996] 1997) *Las ilusiones del posmodernismo*. Traducción de M. Mayer. Buenos Aires-Barcelona: Paidós.

Easterling P. E. ([1997] 2001) *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University press.

--- (2005) “Agamemnon for the Ancients”, en F. Macintosh et al. (eds.) *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press, pp. 23-36.

Eco, U. (1962) *Opera Aperta*. Milano: Bompiani.

--- ([1979] 1985) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.

Elam, K. (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Methuen.

Eliade, M. ([1957] 1998) *Lo sagrado y lo profano*. Traducción de L. Gil Fernandez y R. A. Díez Aragón. Barcelona: Paidós.

Eliot, T. ([1939] 1953) *Reunión de familia*. Traducción de R. Chacel. Buenos Aires: Emecé.

Enwezor, O. et al. (eds.) (2002) *Documenta 11 Platform 2. Experiments with Truth*. Ostfildern: Hatje Cantz.

Errandonea, I. (1991) = Sófocles *Electra. Tragedias*. vol. 2. Introducción, traducción y notas. Madrid: CSIC.

Farber, Y. (2001) [“Note. SeZaR”], en FarberFoundry [WWW], en <http://www.farberfoundry.com/sezar-info.php>, [consultado el 10 de octubre del 2012].

--- (2006) [“Note. He lefft quietly”], en FarberFoundry [WWW], en <http://www.farberfoundry.com/he-left-quietly-info.php>, [consultado el 10 de octubre del 2012].

--- (2008a) *Molora: based on the Oresteia by Aeshylus*. London: Oberon.

--- (2008b) *Molora*. Dirigido por Y. Farber. [Kamppnagel Festival, Germany], en <http://vimeo.com/5226606>, [consultado el 10 de enero del 2012].

--- (2008c) [entrevista por A. Stuart Fisher] “Interview”, en Y. Farber (2008d), *Theatre as witness: three testimonial plays from South Africa. A woman in*

waiting. Amajuba: Like Doves We Rise. He left quietly. London: Oberon, pp. 19-28.

--- (2008d) *Theatre as witness: three testimonial plays from South Africa. A woman in waiting. Amajuba: Like Doves We Rise. He left quietly.* London: Oberon.

--- (2011a) [entrevista por CKUT Upstage Producer E. Rosen] “The Upstage Interview: Yael Farber Kadmos Damned Be The Hands That Did This Thing”. *The Charlebois Post-Montreal*, en <http://www.charlebois-montreal.com/2011/02/upstage-interview-yael-farber.html>, [consultado el 25 de noviembre del 2012].

--- (2011b) [“Note. Kadmos”], en FarberFoundry [WWW], en <http://www.farberfoundry.com/kadmos-info.php>, [consultado el 5 de enero del 2012].

--- (2011c) [Trailer. *Kadmos*]. Dirigido por Y. Farber, en <http://www.youtube.com/watch?v=iIwliX3biCU>, [consultado el 8 de enero del 2011].

--- (2012) [entrevista por P. Tromp] “For Yael Farber There Is No Place Quite Like Home”. *The next48 hours of Cape Town*. 10 de Julio, en <<http://48hours.co.za/for-yael-farber-there-is-no-place-quite-like-home/>> , [consultada el 28 de octubre del 2012].

Farber Foundry (2011) *Farberfoundry* [WWW], en <http://www.farberfoundry.com/about.html>, [consultado el 10 de enero del 2012].

Féral F. (1998) “Les Grecs à la Cartoucherie. La recherche des formes”, en F. Féral *Trajectoires du Soleil. Autour d'Ariane Mnouchkine*. Paris: Ed. Teatrales, pp. 199-223.

Ferraresi, F. (2006-2007) *Corpi gloriosi, corpi caduti. Poetica ed estética della fisicità in Rodrigo García, Matthew Barney e Romeo Castellucci*. Tesis inédita de maestría. Università Tor Vergata di Roma.

Fischer-Lichte, E. (1990a) “Theatre own and foreign. The intercultural trend in contemporary theatre”, en E. Fischer-Lichte et al. (eds.) *The dramatic touch of difference. Theatre Own and foreign*. Tübingen: Günter Narr Verlag, pp. 11-22.

--- (1990b) “Staging the foreign as cultural transformation”, en E. Fischer-Lichte et al. (eds.) *The dramatic touch of difference. Theatre Own and foreign*. Tübingen: Günter Narr Verlag, pp. 277-287.

--- ([1989] 1994) “El Posmoderno: ¿continuación o fin del moderno?”. Traducción de D. Navarro. *Criterios*, 31, pp. 49-64, en <<http://www.criterios.es/pdf/fischerpost.pdf>>, [consultado el 10 de octubre 2012].

--- (1999) “Invocation of the Dead, Festival of Peoples’ Theatre or Sacrificial Ritual? Some remarks on Staging Greek Classics”, en S. Patsalidis y E. Sakellaridou (eds.) *(Dis)Placing Classical Greek Theatre*. Thessaloniki: University Studio Press, pp.252-263.

--- (2004) “Thinking about the Origins of Theatre in the 1970s”, en E. Hall et al. (eds.) (2004) *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford: Oxford University Press E., pp.329-360.

--- ([2004] 2011) *Estética de lo performativo*. Traducción de D. González

Martín y D. Martínez Perucha. Madrid: Abada.

--- et al. (eds.) (1990) *The dramatic touch of difference. Theatre Own and foreign*. Tübingen: Günter Narr Verlag.

Fitzpatrick, L. (2011) “The performance of violence and the ethics of spectatorship”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*. vol. 16 (1), pp. 59-67.

Flórez Meza, J. A. (2011) *Imago theatrum. El teatro como praxis expandida en las creaciones del grupo colombiano Mapa Teatro*. Tesis inédita de maestría, Universidad andina Simón Bolívar, en <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2966/1/T1059-MEC-Florez-Imago.pdf>, [consultada el 10 de mayo del 2013].

Foley H. P. (2005) “The Millennium Project: Agamemnon in the United States”, en F. Macintosh et al. (eds.) *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press, pp.307-342.

Foster, H. ([1996] 2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Foucault, M. ([1966] 1968) *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.

--- ([1976-1984] 2005) *Historia de la sexualidad*. Traducción de U. Guiñazú. Madrid : Siglo XXI.

Freiert, W. K. (1990) Marta Graham’s “Clytemnestra”, en S. MacEwen (ed.) *Views of Clytemnestra. Ancient and Modern Studies in Comparative Literature*. Lewiston, Queenston and Lampeter: Edwin Mellen Press, pp. 84-90.

Freud S. ([1899] 1978) *La Interpretación de los sueños*. vol. 1. Traducción de L. López- Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza.

Fuchs, E. (1996) *The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism*. Bloomington: Indiana University Press.

Fusillo, M. (1996) *La Grecia secondo Pasolini*. Firenze: La Nuova Italia.

--- (2005) “Pasolini’s *Agamemnon*: Traslation, Screen Version and Performance”, en F. Macintosh et al. (eds.) *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press, pp. 223- 234.

--- (2006) *Il dio ibrido. Dioniso e le Baccanti nel Novecento*. Bologna: Il Mulino.

Gabriele, J. P. y Candyce, L. (eds.) (2000) *Teatro de la España demócrata: Los noventa*. Madrid: Fundamentos.

Gallego J. y Iriarte A.(2009) “La tragedia ática política y emotividad”, en L. Sancho Rocher (ed.) *Filosofía y democracia en la grecia antigua*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 103-126.

Garavito, L. (2000) “El teatro colombiano: caleidoscopio de nuevos rostros, nuevas voces”. *Latin American Theatre Review*, 34 (1), pp.67-78.

García, A. J. (2007) *Metamorfosis. Guerra, Estado y Globalización en Colombia*. Bogotá: Bogo Ediciones desde abajo.

García Canclini, N. (1997) “Después del postmodernismo. La reapertura del debate sobre la Modernidad”, en N. García Canclini *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA, pp.19-67.

García Gual, C. (2008) “Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos”, en J. Herrero Cecilia y M. Morales Peco (eds) *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp.31-44.

García, R. (1991a) *Acera derecha. Martillo. Matando horas*. Madrid: Centro Nacional Nuevas dramaturgias.

--- (1991b) “Martillo”, en R. García (1991a) *Acera derecha. Martillo. Matando horas*. Madrid: Centro Nacional Nuevas dramaturgias, pp.77- 148.

--- (1992) *Prometeo* de R. García y la Carnicería Teatro. Dirigido por R. García. [Madrid] VHS.

---([1996] 2000a), [entrevista por L. Candyce] “Entrevista”, en J. P. Gabriele, y L. Candyce (eds.) (2000) *Teatro de la España democrática: Los noventa*. Madrid: Fundamentos pp.39-46.

--- ([1996] 2000b) “*Prometeo*”, en J. P. Gabriele y L. Candyce (eds.) (2000) *Teatro de la España democrática: Los noventa*. Madrid: Fundamentos, pp.197-233.

--- (2000c) [entrevista por J. Mayorga y J. Henríquez] “Rodrigo García. Entrevista a dos bandas: Yo no quiero ser un animal”. *Primer acto*, 285, pp. 15-22.

--- (2001a) *AfterSun* de R. García y la Carnicería Teatro. Dirigido por R. García. [Madrid] VHS.

--- (2001b) [entrevista por J. López Rejas] “Rodrigo García. Pertenezco a una

degeneración con los mismos trastornos genéticos". *El Cultural*, 14 de febrero, en http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/2046/Rodrigo_Garcia, [consultado el 12 de enero 2013].

--- (2003) *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* de R. García y la Carnicería Teatro (2003) Dirigido por R. García. [Gibellina] VHS.

--- (2006a) *Aproximació a la idea de desconfiança i altres textos*. Reus: Arola Editors/Centre d'Arts Scèniques de Reus.

--- (2006b) "France Culture", en R. García (2006a) *Aproximació a la idea de desconfiança i altres textos*. Reus: Arola Editors/Centre d'Arts Scèniques de Reus, pp.151- 165.

--- (2006c) "La Historia de Ronald, el payaso de McDonald's", en R. García (2006a) *Aproximació a la idea de desconfiança i altres textos*. Reus: Arola Editors/Centre d'Arts Scèniques de Reus, pp.101-11.

--- ([2003] 2007) "Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo". *Pliegos de Teatro y Danza*, 9, Madrid: Aflera.

--- (2008) "Como encontrar el lugar de la palabra dentro del teatro". *Primer acto*, 322, pp. 82-85.

--- (2009a) "Aftersun", en R. García (2009b) *Cenizas escogidas: obras 1986-2009*. Segovia: La Uña Rota, pp.415- 452.

--- (2009b) *Cenizas escogidas: obras 1986-2009*. Segovia: La Uña Rota.

--- (2011) *Gólgota Picnic*. Madrid: Centro Dramático Nacional.

--- [s.d.] [“Comentario *Prometeo*”], en Archivo virtual artes escénicas. (Universidad de Castilla La Mancha), en <<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=103>>, [consultado el 12 de enero 2013].

García, S. 2004 [entrevista por F. Duque y J. Prada] “La *Orestiada* (1971), una lectura deconstructora o como apropiarse de los clásicos”, en F. Duque y J. Prada, *Santiago García: El teatro como coraje*. Bogotá: Investigación teatral Editores, pp. 280-283.

García, W. (1996) *Subversión y reelaboración de mitos trágicos en el teatro latinoamericano contemporáneo*. Tesis doctoral inédita, Rutgers University.

Gardner, L. (2012) “*Mies Julie*: Review”. *The Guardian*, 8 de agosto, en <http://www.guardian.co.uk/culture/2012/aug/08/mies-julie-edinburgh-review>, [consultado el 2 de noviembre del 2012].

Genette, G. ([1982] 1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de C. Fernández Prieto. Madrid: Altea.

Gilbert, H. y Tompkins, J. (1996) *Post-colonial Drama, Theory, practice, politics*. London: Routledge.

Giraudaux, J. ([1937] 1987) *Électre : pièce en deux actes*. Paris: Bernard Grasset.

Girard, R. ([1972] 1983) *La violencia y lo sagrado*. Traducción de J. Jordá. Barcelona: Anagrama.

Goff, B. (ed) (2005) *Classics colonialism*. London: Duckworth.

Goldhill S. (1986) *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

--- (1992) *Aeschylus: the Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press.

--- (2001) “Modern critical approaches to Greek Tragedy”, en P.E. Easterling (ed.) (2001) *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University press, pp.324- 347.

Gómez- Peña, G. (1994) “The multicultural paradigm: an open letter to the national arts community”, en D. Taylor y J. Villegas (eds.) *Negotiating performance. Gender, sexuality, theatricality in Latin/O America*. Durham y London: Duke University Press, pp.17-30.

González Cajiao, F. (1992) “Los años ochenta en Colombia. El derecho a ser distintos”. *Latin American Theatre Review*, 25 (2), pp. 37-58.

González Uribe, G. (1988) “Modos de producción en el teatro colombiano”, en Centro de Documentación Teatral (ed.) *Escenarios de dos mundos. inventario teatral de Iberoamérica*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp.378-382.

Grandes Rosales, M. A. (1998-2001) “Hacia un teatro global. Cultura e identidad en el teatro contemporáneo”. *Teatro. Revista de Estudios Escénicos*, 13, pp. 185-197.

Goodman, L. (1993) *Contemporary Feminist theatres. To each her Own*. London and New York: Routledge.

Guzmán Guerra, A. (2000) = Eurípides *Electra. Tragedias*. vol. 4. Introducción, traducción y notas. Madrid: CSIC.

Hall, E. (2001) “The sociology of Athenian tragedy”, en P. E. Easterling (ed.) *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University press, pp. 93-126.

--- (2004) “Introduction. Why Greek tragedy in the Late Twentieth Century”, en E. Hall et al. (eds.) *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford: Oxford University Press, pp. 1-47.

--- (2005) “Aeschylus’ Clytemnestra versus her Senecan Tradition”, en F. Macintosh et al. (eds.) *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press, pp. 53-76.

--- et al. (eds.) (2004) *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford: Oxford University Press.

Hardwick, L. (2004) “Greek drama and anti-colonialism. Decolonizing Classics”, en E. Hall. et al. (eds.) *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford: Oxford University Press, pp. 221-242.

--- (2005) “Refiguring Classical Texts: Aspects of the Post-colonial Condition”, en B. Goff (ed.) *Classics colonialism*. London: Duckworth, pp. 107-17.

Hartog, F. (1996) “Il confronto con gli antichi”, en S. Settim (ed.) *I GRECI. Noi e i Greci*. vol. 1. Torino: Einaudi, pp. 3-38.

Hernández, R. (1997) *Los restos. Agamenón vuelve a casa*. Toledo: Mondadori.

Herrero Cecilia, J. (2006) “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”. *Cedille. Revista de estudios franceses*, 2, en <http://cedille.webs.ull.es/dos/herrero.pdf>, [consultada el 16 de febrero 2013].

--- y Morales Peco, M. (eds.) (2008) *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Hutcheon, L. (1988) *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. New York and London: Routledge.

--- ([1991] 1993) “La política de la parodia postmoderna”. Traducción de D. Navarro. *Criterios*, [edición especial de homenaje a Bajtín], pp. 187-203, en <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>, [consultado el 6 de septiembre 2011].

--- ([1985] 2000) *Theory of parody: the teaching of Twentieth*. Urbana and Chiacago: University of Illinois Press.

Iacobini, V. (2007) “Della nozione di incertezza. Il teatro di Rodrigo García”, en A. Audino (ed.) *Corpi e visioni: indizi sul teatro contemporáneo*. Roma: Artemide, pp.83-112.

Iglesias, A. L. (2009) “Artes plásticas, Performance y literatura. Bruce Nauman y las puestas visuales de Rodrigo García”. [Ponencia] Universidad Nacional de La Plata, en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Iglesias.pdf>, [consultado el 21 de enero 2013].

Irigaray, L. ([1980] 1985) “El Cuerpo a cuerpo con la madre”. Traducción M. Bofill y A. Carvallo. *Cuadernos inacabados*, 5, pp. 5-17.

--- ([1974] 2007) *Espéculo de la otra mujer*. Traducción de R. Sánchez Cedillo. Madrid: Akal.

Iser, W. ([1976] 1987): *El Acto de leer: teoría del efecto estético*. Traducción de J. A. Gimbernat y M. Barbeito. Madrid: Taurus.

Itim Theatre Ensemble [s.d.] *Itim Theatre Ensemble Rina Yerushalmi* [WWW] en

http://itimtheatre.mdesigns.co.il/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1&lang=english, [consultado el 20 de junio del 2012].

James, W. y Van de Vijver, L. (eds.) (2001) *After the TRC- reflections on Truth and Reconciliation in South Africa*. Cape town: David Phipip.

Jameson, F. ([1984] 1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de J. L. Pardo Torío. Barcelona: Paidós.

Jung, C. G. ([1912] 1999) *Freud y el psicoanálisis. Obra Completa*. vol. 4. Traducción de Ángel Reparaz. Madrid: Trotta.

Jürs-Munb, K. (2010) “Introduction”, en H. T. Lehmann *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge pp. 1-15.

Kane, S. (2001) *Complete plays*. London: Methuen Drama

Kermode, F. (1975) *The classic: literary images of permanence and change*. New York: Viking Press.

Klossowski, P. et al. (eds.) (1990) *Carmelo Bene, Il teatro senza spettacolo*. Venezia: Marsilio.

Kowzan, T. (1992) *Sémiologie du théâtre*, Paris: Nathan.

Kristeva, J. (1974) *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Editions du Seuil.

--- ([1969] 1978) *Semeiotiké=Semiótica*. Traducción de J. Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos.

--- ([1980] 1988) *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis F. Céline*. Traducción de V. Ackerman y N. Rosa. México: Siglo XXI.

Kruger, L. (1999) *The drama of South Africa: plays, pageants and publics since 1910*. London: Routledge.

La Mantia, F. (2010) *La tragedia greca in Africa. L'Edipo re di Ola Rotimi*. Milano: Franco Angeli.

Lasagabáster, J. M. (1988) “La recepción del mito: desmitificación o transmitificación?”, en F. Ruiz Ramón y C. Oliva (eds.) *El mito en el teatro clásico español*. Madrid: Taurus, pp. 223-234.

Lauter, E. (1984) *Women as mythmakers*. Bloomington: Indiana University Press.

Lazaridès, A. (2002) “La rancune des morts : L’*Orestie* (*Agamemnon, les Choéphores, les Euménides*)”. *Jeu : revue de théâtre*. 102, (1), pp. 46-50, en <http://id.erudit.org/iderudit/26333ac>, [consultado el 23 de abril 2013].

Lefkowitz, M. R. y MacLean, R. (eds.) (1996) *Black Athena Revisited*. London: Chapel Hill.

Lehmann, H. ([1999] 2010) *Postdramatic Theatre*. Traducción de K. Jürs-Munb. London and New York: Routledge.

--- (2011) “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después”, en M. Bellisco et al. (eds) *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: Cendeac Centro Párraga, pp. 309-330.

--- (2012) “El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político”. [entrevista por Soto, I. Del 15/08/12]. RevistaÑ (Clarín), en http://www.revistaen.clarin.com/escenarios/teatro/Hans-Thies-Lehmann-Teatro-posdramatico-politico_0_755924664.html, [consultado el 1 de mayo de 2013].

Leon Giraldo, D. (1999) “La *Orestiada* una obra impecable”. *El tiempo*, 17 de marzo, en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-875753>, [consultado el 2 de junio del 2012].

Loraux, N. (1999) *La Voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*. Paris: Gallimard.

Lotman, Y. M. ([1993] 1999) *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Traducción de D. Muschietti. Barcelona: Gedisa, 1992-1993.

Lyotard, J. F. ([1979] 1984): *La Condición postmoderna: informe sobre el saber*. Traducción de M. Antolín Rato. Madrid: Cátedra.

--- (1986) “Reescribir la modernidad”. Traducción de E. Halffter. *Revista de Occidente*, 66, pp. 23-33.

--- ([1998] 2002) *La Confesión d'Augustin*. Traducción de M. G. Mizraje y B. Castillo. Buenos Aires: Losada.

Luque Bedregal, G. (2009) *La persistencia de la memoria: identidad, culpa y testimonio en Antígona de José Watanabe y el grupo Yuyachkani*. Tesis inédita de maestría, Universidad Autónoma de Barcelona, en <http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/40657/Treball%20de%20recerca%20-%20Gino%20Luque%20Bedregal.pdf?sequence=1>, [consultada el 10 de octubre del 2012].

MacEwen, S. (ed.) (1990) *Views of Clytemnestra. Ancient and Modern Studies in Comparative Literature*. Lewiston, Queenston and Lampeter: Edwin Mellen Press.

Macintosh, F. et al. (eds.) (2005) *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press.

Malaguti, A. y Calcagno, M. (2012) *La sperimentazione nei processi di produzione teatrale*. Milano: Franco Angeli.

Mapa Teatro (1991) *Medea material*. Dirigido por R. y H. Abdherladen. [Bogotá], en <http://hidvl.nyu.edu/video/003305356.html>, [consultado el 1 de septiembre 2012].

--- (1995a) *Oreste ex machina. Informe final*. Inédito, Bogotá.

--- (1995b) *Oreste ex machina. Programa de mano*. Inédito, Bogotá.

--- (1995c) *Oreste ex machina. Texto Proyecto*. Inédito, Bogotá.

--- (1995 d) *Segundo Informe. Oreste*. Inédito, Bogotá.

--- (1996) *Oreste ex machina* de Mapa Teatro. Dirigido por R. y H. Abdherladen. [Bogotá], DVD.

--- (2003) *Recorridos (C'índua)* de Mapa Teatro. Dirigido por R. y H. Abdherladen. [Bogotá], en <http://hidvl.nyu.edu/video/000031729.html>, [consultado el 1 de septiembre 2012].

--- (2005) *Testigo de las ruinas (C'índua)* de Mapa Teatro. Dirigido por R. y H. Abdherladen.[Bogotá], en <http://vimeo.com/19431640>, [consultado el 1 de septiembre 2012].

--- (2012) [Dossier bilingüe español-francés, distribuido durante el festival de Aviñón en Julio 2012]. Inédito, Bogotá.

--- [s.d.] *Mapateatro* [WWW], en <http://www.mapateatro.org>, [consultado el 5 de mayo 2012].

Maraini, D. (2000) “I sogni di Clitennestra”, en D. Maraini *Fare teatro*. Milano: Rizzoli, pp. 621-670.

Marranca, B. y Dasgupta G. (eds.) (1991) *Interculturalism and Performance*. New York: PAJ Publications.

Marti, O. (2002) “Rodrigo García lleva a Aviñón su mirada ácida y triunfa con Prometeo y dos obras más”. *El País*, 20 de julio, en http://elpais.com/diario/2002/07/20/espectaculos/1027116001_850215.html, [consultado el 12 de enero 2013].

McDonald, M. (1990) “Suzuki's Clytemnestra: Social Crisis and a Son's Nightmare, en S. MacEwen (ed.) *Views of Clytemnestra. Ancient and Modern Studies in Comparative Literature*. Lewiston, Queenston and Lampeter: Edwin Mellen Press, pp. 65-83.

--- (1992) *Ancient sun, modern light*. New York Oxford: Columbia University Press.

--- (1999) “Mapping Dyonisus in new global spaces: multiculturalism and ancient greek tragedy”, en S. Patsalidis y E. Sakellaridou (eds.) *(Dis)Placing Classical Greek Theatre*. Thessaloniki: University Studio Press, pp. 145-167.

MDA, Z. (1996) “Politics and Theatre: current trends in South Africa”, en G. Davis y A. Fuchs (eds.) *Theatre and Change in South Africa*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, pp.193-218.

--- (2002) “South african theatre in an era of reconciliation”, en F. Harding *The performance arts in Africa a reader*. London and New York: Routledge, pp.279-289.

Medda E. et al. (eds.) (2006) = Eschilo *Oresteia*. Traducción y notas. Milano: Bur.

Meier, C. (1993) *The Political art of Greek tragedy*. Cambridge: Polity.

Mezzabotta, M.R. (1999) “Ancient Greek Drama in the New South Africa”, *Classical Receptions*, en <<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/Conf99/mezza.htm#L1>>, [consultado el 18 de octubre del 2012].

Michelakis, P. (2005) “Introduction: Agamemnons in Performance”, en F. Macintosh et al. (eds.) *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press, pp. 1-20.

Miralles, C. (1968) *Tragedia y política en Esquilo*. Barcelona: Ariel.

Moi, T. (1986) *The Kristeva reader*. Oxford: Basil Blackwell, pp. 1-22.

Monleón, J. (2000) “*After sun*, un pequeño relámpago sobre Delfos”. *Primer acto*, 285, pp.23-27.

--- (2002) “Teatro de la Profanación”, en Archivo virtual artes escénicas (Universidad de Castilla La Mancha), en https://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/criticas/12/Monleon.%202002.%20Teatro%20de%20Profanacion.pdf , [consultado el 20 de enero del 2013].

Mounin, G. (1970) *Introduction à la sémiologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Müller, H. (1996) *Germania: Muerte en Berlín y otros textos*. Navarra: Argitaletxe Hiru, pp. 149-168.

--- ([1977-1982] 2008) *Máquina Hamlet; Cuarteto; Medeamaterial*. Traducción de G. Massuh y C. Baricco. Buenos Aires: Losada.

National Theatre School of Canada [2012] [Kadmos Yael FARBER. Dossier y ficha técnica], en <http://ent-nts.ca/en/events/performances/item.aspx?i=93>, [consultado el 9 de marzo del 2012].

Nield, S. (2008) “The power of Speech”, en Y. Farber (2008a) *Molora: based on the Oresteia by Aeschylus*. London: Oberon, pp. 9-11.

Nietzsche, F. W. ([1874] 1999) *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida. II Intempestiva*. Traducción de G. Cano. Madrid: Biblioteca Nueva.

([1886] 2012) *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y Pesimismo*. Traducción de J. Rafael Hernández. Madrid: Valdemar.

Nóbrega Correia, J. C. (2009) *Las palabras también son piedras: el teatro de Athol Fugard frente al régimen del Apartheid*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid Facultad de Filología inglesa, en <http://eprints.ucm.es/9686/1/T31442.pdf>, [consultada el 15 de octubre del 2012].

O' Connor, P. (1988) *Dramaturgas españolas de hoy*. Madrid: Fundamentos.

Olaniyan, T. (1995) *Scars of conquest. Mask of resistance. The Invention of Cultural Identities in African, African-American and Caribbean Drama*. Oxford: University Press.

Oliva, C. (2002) *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis.

--- (2004) *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*. Madrid: Cátedra.

O'Neill, E. ([1931] 1988) *A Electra le sienta bien el lucto*. Traducción de L. Mirlas. Barcelona: Orbis.

Palamides, C. (1989) “Mito griego y teatro latinoamericano del siglo XX”. *Primer Acto*, 299, pp.121-135.

Palmeri, D. (2011) “Cuando la sombra de Clitemnestra se despierta: *mythmaking* y dramaturgia feminista. Las reescrituras de Dacia Maraini y de María Ragué Arias”, en A. Del Pozo y A. Serrano (eds.) *La piel en la palestra. Estudios Corporales II*. Barcelona: Editorial UOC, pp. 281- 291.

--- (2012) “*Los Santos Inocentes* de Mapa Teatro”. *Stratagemmi teatrali*, en <http://www.stratagemmi.it/?p=3338>, [consultado el 1 de septiembre 2012].

--- y Pasquino, M. (2009) “Il linguaggio dell'autocoscienza tra filosofia e teatro: Carla Lonzi e Dacia Maraini”. *Bollettino filosófico (Roma)*, XXIV, pp. 494-508.

Pasolini, P. P. (1968-69) *Appunti per un 'Orestiade africana*. [Documental]. Dirigido por P. P. Pasolini, en www.youtube.com/watch?v=tjcx8mhtoxc, [consultado el 1 de abril 2012].

--- ([1966] 1988) “Pilade”, en P. P. Pasolini *Teatro*. Milano: Garzanti, pp. 277-406.

--- ([1960] 1996)= Eschilo: *L 'Orestiade*. Torino: Einaudi.

Patsalidis, S. y Sakellaridou, E. (eds.) (1999) *(Dis)Placing Classical Greek Theatre*. Thessaloniki: University Studio Press.

Pavis, P. ([1985] 1998a) *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Traducción de G. M. Martínez. Santiago de Chile: Universidad Arcis.

--- ([1987] 1998b) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Traducción de J. Melendres. Barcelona: Paidós.

--- ([1996] 2000), *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Traducción de E. Foch González. Barcelona: Paidós.

--- (ed.) (1996) *The Intercultural Performance Reader*. London and New York: Routledge.

Pécaut, D. (1987) *Orden y violencia: Colombia 1930-1954*. Bogotá: Siglo XXI Editores.

Pedroza, A. (2008) “*Molora* at the Playhouse”. *BBC News- OXFORD*, 3 de abril, en http://www.bbc.co.uk/oxford/content/articles/2008/04/03/molora_feature.shtml, [consultado el 17 de octubre del 2012].

Performance Research: A Journal of the Performing Arts (2011) vol. 16 (1).

Peters, F. E. (1967) *Greek philosophical terms. A Historical Lexicon*. New York University Press.

Picone, G. (1999) *L'antichità dopo la modernità*. Palermo: Palumbo.

Piégay-Gros, N. (1996) *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod.

Ponte di Pino, O. (2002) “Per farla finita con il nome del padre Alcuni appigli per scalare la Societas Raffaello Sanzio dopo vent'anni di spettacoli”. *Ateatro. Webzine di cultura teatrale*, en <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=27&ord=1>, [consultado el 14 de noviembre del 2012].

Pradier J. M. (2001) “L’ethnoscénologie. Vers une scénologie générale”. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 29, pp. 51-68, en <http://www.erudit.org/revue/annuaire/2001/v/n29/041455ar.pdf>, [consultado el 2 de septiembre del 2012], [consultado el 4 de enero de 2013].

Quadri F. (1973) *Il rito perduto: Luca Ronconi*. Torino: Einaudi.

Rabau, S. (2002) *L'intertextualité / introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie*. Paris: Flammarion.

Ragué Arias, M. J. (1986) *Clitemnestra*. Barcelona: Millá.

- (1987) *Els personatges femenins de la tragedia grega en el teatre català del segle XX*. Sabadell: Ausa.
- (1992) *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (1994) “Comunicació entre gèneres”, en M. J. Ragué Arias (ed.) *Dona i teatre: ara i aquí*. Barcelona: Institut Català de la Dona, pp. 15-26.
- (2005) “Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra”. *Foro Hispánico*, 27, pp. 11-21.
- Rancière, J. ([2008] 2010) *El espectador emancipado*. Traducción de A. Dillon. Castellón: Ellago.
- Rich, A. (1972) “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”. *College English*, 34 (1), pp. 18-30.
- (1976) *Of Woman Born*. New York: Norton.
- (1986) “Notes towards a Politics of Location”, en A. Rich *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985*. New York: W.W. Orton, pp. 210-231.
- Riaza, L. (1998) *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*. Madrid: Comunidad de Madrid-Asociación de Autores de Teatro.
- Rizk B. (2001) *Postmodernismo y teatro en América latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.

Rodríguez Adrados, F. (2006) “Introducción. *Agamenón*” en F. Rodríguez Adrados y M. Vílchez Díaz (2006) = Esquilo: *Agamenón. Tragedias*. vol. 3. Traducción y notas. Madrid: CSIC, pp. XI- XLV.

--- (2010a) “Introducción. *Coéforos*”, en E. Calderón Dorda (2010) = Esquilo *Coéforos. Euménides. Tragedias*. vol. 4. Madrid: CSIC, pp. XXI- XLIV.

--- (2010b) “Introducción. *Euménides*”, en E. Calderón Dorda (2010) = Esquilo *Coéforos. Euménides. Tragedias*. vol. 4. Madrid: CSIC, pp. XLIX- LXV.

--- y Vílchez Díaz, M. (2006) = Esquilo: *Agamenón. Tragedias*. vol. 3. Traducción y notas. Madrid: CSIC.

Ronchetti, A. y Sapegno, M. S. (eds.) (2007) *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*. Ravenna: Longo Editore.

Rosenthal, D. (1998) “Clear and unmasked, but still a tragedy”. *The Independent*, 18 de octubre, en <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/clear-and-unmasked-but-still-a-tragedy-1178960.html>, [consultado el 8 de febrero del 2012].

Rosenzweig, F. ([1921] 1997) *La estrella de la redención*. Traducción de M. García-Baró. Salamanca: Sígueme.

Ross, R. ([1999] 2006) *Historia de Sudáfrica*. Traducción de J. M. López de Sa y de Madariaga. Madrid: Akal.

Ruffini, F. (1978) *Semiotica del testo: l'esempio teatro*. Roma: Bulzoni.

Ruiz, M. (2011) “Teatro de vanguardia. La antropofagia de Mapa Teatro”. *Arcadia*, 70, pp.12- 13.

Ruiz Pérez, P. (1998) “La raíz del mito y de la violencia en Riaza”, en L. Riaza, *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*. Madrid: Comunidad de Madrid-Asociación de Autores de Teatro, pp. 83-96.

[s.a.] (1995a) “El Mapa de la tragedia”. *El espectador*, 17 de julio.

[s.a.] (1995b) “La *Orestiada*. Un montaje actual y alucinante inspirado en las inmortales tragedias de Esquilo”. *Semana*, 28 de agosto, en <http://www.semana.com/cultura/articulo/la-orestiada/26365-3>, [consultado el 8 de septiembre del 2012].

[s.a.] (1995c) “Le atinó al Mapa”. *La Prensa*, 29 de julio.

[s.a.] (1995d) “Protesta por cierre de matadero”. *El tiempo*, 8 de julio, en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-362031>, [consultado el 8 de septiembre del 2012].

[s.a.] (2005) “El compañero Esquilo”. *El universo*. 15 de noviembre, en <http://www.eluniverso.com/2005/11/15/0001/21/297FDDB737234411B4B07CD2238E6957.html>, [consultado el 6 de septiembre 2012].

Said, E. ([1973] 1990) *Orientalismo*. Traducción de M. L. Fuentes. Madrid: Libertarias-Prodhufi.

--- ([1993] 1996) *Cultura e imperialismo*. Traducción de N. Catelli. Barcelona: Anagrama.

Saison, M. (1998) Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre Contemporain. Paris: L'Harmattan.

Sánchez, J. A. (2002) *Dramaturgia de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

--- (2006a) “El pensamiento y la carne”, en J. A. Sánchez (ed.) (2006) *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp.183-218.

--- (2006b) “Génesis y contexto de la creación escénica contemporánea en España”, en J. A. Sánchez (ed.) (2006) *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp.15-34.

--- (2007) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.

--- (2008) “El teatro en el campo expandido”. *Quaderns portàtils* [MACBA], 16, pp. 4-29.

--- (2011) “Dramaturgia en el campo expandido”, en M. Bellisco et al. (eds.) *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: Cendeac Centro Párraga, pp. 19-37.

--- [s.d.] “C’úndua”, en Archivo virtual artes escénicas (Universidad de Castilla La Mancha), en http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/3/Cundua.pdf, [consultado el 4 de septiembre del 2012].

--- (ed.) (2006) *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

Santamaria, N. (2007) “Els mites clàssics en la producció dramàtica catalana dels darrers vint-i-cinc anys”, en J. Malé y E. Miralles (eds.) *Mites en la literatura catalana moderna i contemporània*. Barcelona: Universitat de Barcelona - Aula Carles Riba, pp. 199-219.

Sapegno, M. S. (2007) “Uno sguardo di genere su canone e tradizione”, en A. Ronchetti y M. S. Sapegno (eds.) *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*. Ravenna: Longo Editore, pp. 3-23.

Sartre, J. P. ([1943] 1982) *Las Moscas*. Traducción de A. Bernárdez. Madrid: Alianza.

Savino E. ([1978] 1983) = Eschilo: *Oresteia. Agamennone, Coefore, Eumenidi*. Traducción y notas. Milano: Garzanti.

Schechner, R. (1973) “Interculturalism”. *The Drama Review*, 17, p. 3.

--- (1995) *Oresteia*. Dirigida por R. Schechner con *The contemporary Legend Theatre* [Taipei, Taiwan] en <http://hidvl.nyu.edu/video/000033694.html>, [consultado el 4 de febrero del 2012].

SCOT (2009) *ScotSuzukiCompany* [WWW] en <http://www.scotsuzukicompany.com/en/>, [consultado el 27 de octubre del 2012].

Scott, J. W. (1986) “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”. *American Historical Review*, 91 (5), pp. 1053–1075.

Segal, R. A. (ed.) (1998) *The Myth and Ritual Theory. An Anthology*. Malden, Mass: Blackwell.

Segre, C. (1984): *Teatro e romanzo*, Torino: Einaudi.

Senra, S. y Garcia dos Santos, L. (2012) “La inocencia de los santos”, en Mapa Teatro [Dossier Inédito], Bogotá, pp.6-12.

Settimi, S. (1996) “Introduzione”, en S. Settimi (ed.) *I GRECI. Noi e i Greci*. vol. 1. Torino: Einaudi, pp. XXVII-XXXIX.

--- (2004) *Futuro del classico*. Torino: Einaudi.

-- (ed.) 1996 *I GRECI. Noi e i Greci*. vol. 1. Torino: Einaudi.

Soyinka, W. ([1976] 1992) *Myth, literature and african world*. Cambridge: University Press.

Spivak, G. Ch. (1990) *The Postcolonial Critic*. London: Routledge.

Stathaki, A. (2009) *Adaptation and performance of Greek drama in post-apartheid South Africa*. Tesis doctoral inédita, University of Toronto, en https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/19235/6/Stathaki_Aktina_2009_11_PhD_Thesis.pdf, [consultado el: 12/04/12].

Steiner, G. ([1984] 1987) *Antígonas*. Traducción de A. L. Bixio. Barcelona: Editorial Gedisa.

--- ([1961] 2011) *La muerte de la tragedia*. Traducción de E. L. Revol. Madrid: Siruela.

Stuart Fisher, A. (2008) “Introduction”, en Y. Farber (2008d) *Theatre as witness: three testimonial plays from South Africa. A woman in waiting. Amajuba: Like Doves We Rise. He left quietly*. London: Oberon, pp. 9-18.

--- (2011) “Trauma, Authenticity and the limits of Verbatim”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* (2011), vol. 16 (1), pp.112- 122.

Suzuki, T. (1986) *The way of acting. The theatre writings of Tadashi Suzuki*. New York: Ed.Theatre Communications Group.

Szondi P. ([1956] 1994) *Teoría del Drama moderno: 1880-1950. Tentativa sobre lo trágico*. Traducción de J. Orduña. Barcelona: Destino.

Tackels, B. (2009) “Inmersión en el mundo según Rodrigo García”, en R. García (2009b) *Cenizas escogidas: obras 1986-2009*. Segovia: La Uña Rota, pp.11-18.

Taplin, O. (2001) “The experience of an academic in the rehearsal room”. *Didaskalia*, 5 (1), en <http://www.didaskalia.net/issues/vol5no1/taplin.html>, [consultado el 10 de diciembre del 2012].

Taylor, D. (1991a) *Theatre of crisis: drama and politics in Latin America*, Lexington: University Press of Kentucky.

--- (1991b) “Transcultarating Transculturation”, en B. Marranca y G. Dasgupta (eds.) *Interculturalism and Performance*. New York: PAJ Publications, pp. 60-74.

--- (2003) *The Archive and the Repertoire. Performing cultural memory in Americas*. Durham y London: Duke University Press.

--- y Villegas, J. (eds.) (1994) *Negotiating performance. Gender, sexuality, theatricality in Latin/O America*. Durham y London: Duke University Press.

Theater Combinat [s.d.] *Theatercombinat* [WWW]
en:<http://www.theatercombinat.com/projekte/massaker/index_en.htm>;
[consultado el 10 de diciembre del 2012].

Thomson, G. (1941) *Aeschylus and Athens: a study in the social origins of drama*. London: Lawrence & Wishart.

Torras, M. (2004) “Móntame un espectáculo. Género, teatro y performatividad”, en M. J. Vega (ed.) *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*. Barcelona: Mirabel, pp. 345-362.

Torres, A. (1995) “Mapa de una sinfonía desconcertante”. *La Prensa*, 20 de julio, pp. 2-3.

Trinh, T. Minh-ha (1989) *Women Native Other*. Bloomington: Indiana UP.

Truth and Reconciliation Commission (2009) *Truth and Reconciliation Commission Website* [WWW], en <http://www.justice.gov.za/trc/index.html>, [consultado el 26 de septiembre del 2012].

Tutu, D. (2000) *No future without forgiveness*. New York: Doubleday.

--- (2008) “Foreword”, en Y. Farber (2008d) *Theatre as witness: three testimonial plays from South Africa. A woman in waiting. Amajuba: Like Doves We Rise. He left quietly*. London: Oberon, pp.7-8.

Turner, V. (1982) *From ritual to theatre*. New York: Paj Publications.

--- ([1969] 1988) *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Traducción de Beatriz García Ríos. Madrid: Taurus.

- Ubersfeld, A. ([1977] 1978) *Lire le théâtre*. Paris: Ed. Sociales.
- Valentini, V. (1997) “L’*Oresteia* della Societas Raffaello Sanzio”. *Biblioteca teatrale*, 42, pp.35-46.
- (2006) “La catastrofe senza qualità. I miti tragici nel teatro del XX secolo”. *Biblioteca teatrale*, 75-76, pp.145-171.
- (2007) *Mondi, corpi, materie Teatri del secondo Novecento*. Milano: Mondadori.
- Valgimigli, M. ([1948] 1980) = Eschilo: *Oresteia*. Traducción y notas. Milano: Rizzoli.
- Vasseur-Legangneux, P. (2004) *Les Tragédies grecques sur la scène moderne: Une Utopie théatrale*. Paris: Septentrion.
- Vega Ramos, M. J. (2003) *Imperios de papel: introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica.
- Vernant, J. P. (1987) *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Traducción de C. Gázquez. México: Siglo XXI, pp. 170-220.
- (2002a) “Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega”, en J. P. Vernant, y P. Vidal Naquet *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. vol. 1. Barcelona: Paidós, pp. 24-43.
- (2002b) “El sujeto trágico: historicidad y transhistoricidad”, en J. P. Vernant y P. Vidal Naquet *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. vol. 2. Barcelona: Paidós, pp. 77-86.

--- y Vidal Naquet, P. (eds.) ([1972] 2002) *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. voll. 1-2. Traducción de M. Armiño. Barcelona: Paidós.

Vidal Naquet, P. (2002a) “Caza y sacrificio en la *Orestíada* de Esquilo”, en J. P. Vernant y P. Vidal Naquet *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. vol. 1. Barcelona: Paidós, pp. 137-162.

--- (2002b) “Esquilo, el pasado y el presente”, en J. P. Vernant y P. Vidal Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. vol. 2. Barcelona: Paidós, pp. 87-108.

Vilches de Frutos, M. F. (1989) “Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro español de posguerra”. *Segismundo*, 37-38, pp. 184-207.

--- (2005) “Introducción. Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo”. *Foro Hispánico*, 27, pp. 7-9.

Villegas, J. (1994) “Closing remarks”, en D. Taylor y J. Villegas (eds.) *Negotiating performance. Gender, sexuality, theatricality in Latin/O America*. Durham y London: Duke University Press pp.306-320.

Viviescas, V. (2011) “De la multiplicidad y la construcción de nuevas singularidades del teatro y los estudios teatrales”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13 (1), pp. 165-187.

Weber, C. (1991) “AC/TC Currents of Theatrical Exchange”, en B. Marranca y G. Dasgupta (eds.) *Interculturalism and Performance*. New York: PAJ Publications, pp. 27-37.

Wendolin Ríos V. (2012) “Ahora con ustedes: Atenea! La diosa de la ciudad en

la sociedad contemporánea". *ACTA SOCIOLOGICA*, 57, pp. 167-184, en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/29768>, [consultado el 8 de abril 2013].

Wetmore, K. (2002) *The Athenian Sun in an African Sky: Modern African Adaptations of Classical Greek tragedy*. Jefferson: McFarland.

Wrigley, A. (2005) "Appendix: Agamemnons on the APGRD Database", en F. Macintosh et al. (eds.) *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press, pp. 359- 435.

Yourcenar, M. ([1944] 1986) "Electra o la caída de las máscaras", en M. Yourcenar *Teatro*. Traducción de S. Baron Supervielle. vol. 2. Barcelona: Lumen, pp. 9-83.

--- ([1957] 2000) "Clitemnestra o el crimen", en M. Yourcenar *Fuegos*. Traducción E. Catalayud. Barcelona: Suma de Letras; pp. 107-118.

Zeitlin, Fr. (1996) *Playing the Other*. Chicago: The University of Chicago Press.

Zizek, S. (2009) *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Traducción de A. J. Antón Fernández. Barcelona: Paidós.

Zyl Smit, B. (2008) "Multicultural Reception: Greek Drama in South Africa in the Late Twentieth and Early Twenty-First Centuries", en L. Hardwick y C. Stray (eds.) *A Companion to Classical Receptions*. Oxford: Blackwell, pp. 373-385.

--- (2010) "Orestes and the Truth and Reconciliation Commission". *Classical Receptions Journal*, 2 (1), pp. 114-135.

