

EL MITO DE ORESTES EN LA ESCENA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA*
ORESTÍADA. CENIZAS DE TROYA, DE DIANA DE PACO
Y ALQUIBLA TEATRO

José Manuel Martínez Martínez

Universidad de Almería
jmanuelmmartinez@gmail.com

Artículo recibido: 19/07/2013

Artículo aceptado: 03/09/2013

RESUMEN

En este artículo se analiza la compleja tarea de la tradición/recepción de un conjunto de obras entre las más significativas del repertorio de la tragedia ática, la trilogía *Oresteia* de Esquilo. Centraremos nuestra atención en la versión realizada por la clasicista y dramaturga Diana de Paco, titulada *Orestíada. Cenizas de Troya*, llevada a escena en la temporada 2006/2008 por la compañía teatral Alquibla Teatro, bajo la dirección de Antonio Saura.

PALABRAS CLAVE: teatro, recepción, escena, Esquilo, Diana de Paco.

ABSTRACT

This article analyzes the complexity of the reception of one of the most significant Attic tragedies, Aeschylus' *Oresteia*. To this purpose I shall focus on the version written by the classicist and playwright Diana de Paco, *Orestíada. Cenizas de Troya*, which was put on stage in the season 2006/2008 by the theatre company Alquibla Teatro, directed by Antonio Saura.

KEYWORDS: theatre, reception, Scene, Aeschylus, Diana de Paco.

* Este artículo tiene como base el estudio que lleva por título «Adaptación del mito de Orestes a la escena española contemporánea», en el marco del Trabajo Fin de Máster de *Estudios Superiores de Filología y Tradición Clásicas* (expediente nº 3146/2010), dirigido por los profesores Campos Daroca y Romero Mariscal, disponible en el Repositorio Institucional de la Biblioteca de la Universidad de Almería, en <<http://hdl.handle.net/10835/1092>> (12/07/2012).

Cuando Diana de Paco,¹ en *Orestíada. Cenizas de Troya*, se dispone a adaptar el mito de Orestes al teatro actual,² se encuentra con un dilema: ¿cuál es el punto exacto de distanciamiento y encuentro entre la tragedia antigua y moderna?; ¿debemos evitar la adaptación libre de la versión clásica con una traducción fiel del texto matriz?,³ o ¿acaso es inevitable una ruptura de la base, y es natural y beneficiosa su actualización sin causar la pérdida de su esencia? Evidentemente, de Paco, en consonancia con lo establecido por Simon Goldhill,⁴ toma partido por la colaboración entre filología y teatro como la manera más eficaz de interpretar la sustancia del texto original, sin desvincularse por completo del mensaje que se pretendía transmitir en la Atenas del siglo V. a. C.⁵

Un claro ejemplo de ello es la actualización del mito de Orestes objeto de este estudio, realizada por Diana de Paco, que, como classicista experta en el mito de los Atridas y su tradición clásica en la literatura española,⁶ colabora con Antonio Saura y la compañía Alquibla Teatro, profesionales del teatro con experiencia en representaciones de textos clásicos,⁷ cumpliendo con el ideal propuesto por Helen P. Foley, para quien debe haber una relación estrecha entre especialistas en estudios clásicos y profesionales de la escena, que enriquezcan los textos teatrales de los que se parte y que se vivifican en la tradición performativa.⁸

¹ Diana de Paco, profesora de griego de la Universidad de Murcia, destaca como dramaturga, tras haber publicado numerosas obras como *Eco de Ceniza* (1998), con un accésit en el V Certamen Literario de de la Universidad de Sevilla, *Polifonía* (2001), finalista del Premio Calderón de la Barca en el año 2000, *La jaula* (inédita), además de *Lucía y La Antesala* (2002), *Su tabaco, gracias* (2004), *Obsession Street* (2008), *El canto póstumo de Orfeo* (2009) y *PCP* (2010). Como afirma Wilfried Floeck en de Paco 2009: 9, «las obras muestran ya varios rasgos significativos de la producción dramática de Diana de Paco: el protagonismo de heroínas femeninas, la representación de la mujer como transgresora de las leyes de su sociedad y como víctima y delincuente a la vez, la importancia significativa del tema de la culpa y la expiación y, finalmente, un marcado interés por los problemas de la sociedad y por la crítica de los abusos y defectos». Por tanto, sigue diciendo, «con esta concepción, Diana de Paco se coloca inmediatamente en la tradición del teatro de Antonio Buero Vallejo y su intención de revisar y denunciar los antiguos modelos tanto históricos como mitológicos desde la perspectiva presente».

² Para la relevancia de la *Orestea* cf. Bierl 2004: 21.

³ Usamos estos términos en el sentido específico propuesto por Lorna Hardwick para los estudios de recepción. Cf. Hardwick (2003).

⁴ Goldhill (2007).

⁵ Para un estudio general de la producción dramática de Diana de Paco, cf. López Mozo 2010: 13-28 y Villán 2010: 72-81.

⁶ Cf., entre otros trabajos, su monografía de 2003.

⁷ Cf. la página oficial de la compañía: <<http://www.alquiblateatro.com>> (12/07/2013).

⁸ H.P. Foley (1999).

1. RECEPCIÓN Y TRADICIÓN DEL TEATRO ANTIGUO: IDEAS GENERALES

Uno de los trabajos de recepción teatral más importantes se concentra en la actividad que, desde finales del siglo XIX, se conoce como «puesta en escena». Esta instancia de creación escénica desarrolla la labor que originalmente tenían asignados el poeta y el actor principal, y supone una transformación muy importante en la historia de las artes escénicas. Como señala Patricia Vasseur-Legagneux, en la recepción del teatro grecolatino adquiere un protagonismo casi absoluto.⁹ La puesta en escena hace del texto el elemento permanente e inventa una realización escénica cada vez diferente y original. El director de escena, en efecto, incluso si declara su pretensión de someterse lo más posible al texto, no puede escapar a una interpretación, dado que su trabajo consiste en una traducción semiológica de datos textuales. Por tanto, el texto y su representación están siempre en perpetua tensión y tejen cada vez «una obra singular». Cada puesta en escena de una tragedia griega propone una interpretación diferente que hace aparecer una o muchas significaciones que el director de escena lee en la obra.

Por otro lado, del mismo modo que los nuevos recursos teatrales ayudan – más que perjudican – a actualizar el mito sin que el espectador moderno, ajeno a la cultura mitológica de la antigüedad grecolatina, se sienta del todo desplazado, la ubicación del espectáculo en los antiguos lugares de representación tiene a la vez de voluntad de continuidad y de ruptura, porque no se puede encontrar espacio más ajeno a las convenciones vigentes desde la institución del teatro a la italiana, que las que demanda un teatro radicalmente ambiental, como es el antiguo. De este modo, vemos que una y otra vez los actos de restitución son algo así como actos revolucionarios.

Además, debemos hacer hincapié en la universalidad del mito griego por la emoción (más o menos catártica) que puede causar al espectador de cualquier época dado el tratamiento de temas imperecederos de una arrebatadora humanidad. En efecto, la tragedia antigua se correspondería en la modernidad con la variación contemporánea de temas eternos que sancionan una continuidad cultural y hasta civilizatoria. Al respecto, J. S. Lasso de la Vega señala que

... el trágico, al ocuparse de lo que hicieron o sufrieron Orestes y Electra, se ocupa de lo que puede pasar al hombre en general. Pinta lo que verosíblemente y hasta necesariamente debe suceder, y puede inventar situaciones que despier-

⁹ P. Vasseur-Legagneux (2004).

ten temor y compasión en el espectador, un hombre común y normal que se siente reflejado en aquellos hombres ‘iguales a él’, sus hermanos y homólogos, que se mueven sobre la escena.¹⁰

De ahí que L. Gil, refiriéndose al mito, hable de su «tipificación», «intemporalidad» y «recurrencia», las cuales permiten el desarrollo del contenido heredado. Asimismo, Gil hace referencia a la denominada «toma de postura» del autor frente al mito, la cual consta de la «integración», la «proyección» y el «enfrentamiento». Todo ello sin olvidar la capacidad del mito para contraer nuevos valores simbólicos en función del entorno sociopolítico y del interés del autor por enfocar el trasfondo mítico desde una perspectiva determinada.¹¹

El teatro antiguo se ha convertido en un privilegiado dispositivo *meta-teatral*, donde se proyecta más allá de sí mismo un mundo en permanente búsqueda de su identidad. Y eso a través de una actividad que ya, al parecer, sirvió a los griegos para decir cosas de sí mismos de las que no eran del todo conscientes o no parecían capaces de decir de otro modo.

2. VERSIONES ESCÉNICAS ESPAÑOLAS DE LA *ORESTEA*: *ORESTÍADA. CENIZAS DE TROYA*

Una vez aclarados los presupuestos teóricos de la tradición/recepción del teatro antiguo, hemos de dar paso a su aplicación concreta a la versión/representación dramática realizada por Diana de Paco, en calidad de dramaturga, y Antonio Saura, de director artístico y de escena, por la prestigiosa compañía Alquibla Teatro en el Teatro Romea de Murcia en febrero de 2007.¹²

Sirviéndose de su vocación filológica, Diana de Paco, en esta versión, revisa concienzudamente los textos griegos que sirvieron de impulso al mito, teniendo en cuenta, en primer lugar, la famosa adaptación que Alessandro Baricco hizo de la *Ilíada* Homero –«Todo empezó en un día de violencia»–.¹³ Toma como fuente fundamental la trilogía de Esquilo, si bien recurre frecuentemente a las correspondientes reinterpretaciones de Sófocles (*Electra*), Eurípides (*Ifigenia en Áulide*, *Electra*, *Orestes*) y Sé-

¹⁰ J. Lasso de la Vega 1964: 426.

¹¹ Gil 1975: 17.

¹² El estreno de la obra tuvo lugar el viernes, 6 de octubre de 2006, en el Teatro Guerra de Lorca. La presentación oficial se celebró en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, del 9 al 12 de agosto de 2007. Del mismo modo, el domingo, 20 de abril de 2008, en el Auditorio de La Alberca (Murcia), se llevó a cabo la última representación.

¹³ Alessandro Baricco (Homero, *Ilíada*).

neca (*Agamenón, Tiestes*). Consideramos esenciales las declaraciones de la propia Diana al respecto:

El objetivo principal de la versión tal y como el Director de la misma la concibió, era aunar en un solo espectáculo los distintos episodios que relataban cada uno de los trágicos grecolatinos, tomando de ellos aquellos rasgos significativos que harían posible volver a comprender y a sufrir el conflicto y la catástrofe de estos héroes como imágenes universales, intentando en todo momento mantener vivos en el nuevo texto los elementos simbólicos que recorren los dramas clásicos. En definitiva, se trataba de recrear el mito y a sus protagonistas sin modificar sus características esenciales pero reconfigurando estos perfiles desde los ojos contemporáneos que se identifican con sus antepasados. En esta «versión libre» hay gran parte de versión y gran parte de libertad, pero desde el primer momento está realizada con devoción, admiración y respeto por aquellos que en la Grecia Clásica nos transmitieron tan valiosas enseñanzas a través de la tragedia del hombre. Hemos prescindido de elementos fundamentales en el pensamiento trágico griego, como la presencia de los dioses, porque hoy la fuerza divina ha sido desterrada del universo, incluso en los más crudos conflictos, por el egocentrismo de un ser humano que considera su poder y su fuerza como medida de todas las cosas; también hemos modificado la estructura de los dramas antiguos, aunque sin prescindir totalmente del coro y de su papel, de modo que nos resultara posible ofrecer en un único espectáculo el pasado y el presente de la familia de Agamenón. En esta nueva tragedia de los antiguos héroes no queríamos perder el sabor arcaico y ritual de un teatro de la palabra que los griegos nos regalaron, ni adaptar a modos y usos contemporáneos la belleza heredada de los héroes trágicos, y así hemos pretendido, al reescribir el conflicto, que el espíritu del teatro griego antiguo no se pierda del todo a lo largo de esta representación.¹⁴

De este modo, serán frecuentes en la versión de de Paco las alusiones a las versiones trágicas antiguas, cuyos ecos resuenan en ocasiones como una suerte de traducción.¹⁵ En lo relativo a las cuestiones de traducción, debemos tener en cuenta que, como señala Simon Goldhill,

¹⁴ «Notas para una puesta en escena», Diana de Paco Serrano, junio de 2006.

¹⁵ Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje coral, perteneciente al Prólogo, Secuencia 9: «Llevará el ejército griego a través de los mares a las costas de la bien amurallada Troya, dispuestos con sus lanzas y sus antorchas a convertir en cenizas esta ciudad. Lucharán los griegos, arrebatando de los brazos de sus esposos e hijos a las mujeres troyanas, que entre gritos de terror serán convertidas en esclavas. (...) Troya arderá, se consumirá en llamas de devastación y duelo. Sobre los restos de esta ciudad, en otro tiempo dichosa, Agamenón arrastrará el cuerpo de los más insignes príncipes frigios tras haber raptado a las princesas de palacio. Incluso la victoria acarrea la ruina a quien actúa con desmesura. En el humo de Troya, cuando tiña de negro el cielo entero, se verá reflejado el destino de los hombres».

... la diferencia entre una traducción para la escuela o la universidad y una traducción para la escena es absoluta. Por otra parte, cada uno de los tres grandes tragediógrafos griegos conlleva sus diferentes problemas de traducción. Esquilo escribe una poesía inmensamente densa, con muchas imágenes, con frases largas y alambicadas, donde la gramática es a menudo tortuosa y el vocabulario es una intimidatoria combinación de grandilocuencia, metáforas relucientes y crudas yuxtaposiciones.¹⁶

De ahí que se haya optado por conservar la intensidad de la tragedia original por medio de una prosa poética rica en matices, pues, en palabras de Saura, «la puesta en escena debe imbricar el horror de las acciones violentas con la belleza de la poesía, el contraste entre un espacio/tiempo contemporáneo y lo poético del lenguaje».¹⁷

En la colaboración de dramaturga y director, a veces el intento de fidelidad a la tragedia antigua crea un efecto algo estridente, como podemos ver en la escena en que Orestes, con pantalones ceñidos de cuero rojo, una camiseta y chaqueta negras también ceñidas, gafas de sol oscuras y una mochila, lamenta la muerte de su padre con altisonante grandilocuencia. Sin embargo, en otras ocasiones, la evocación de la grandeza poética y la imaginaria simbólica de las versiones antiguas se traslada con gran efectividad, recreándose en una versión nueva de fina ironía. Un ejemplo de ello es el que concierne a la famosa imagen de la red. En las versiones antiguas, Clitemnestra (y Egisto) daban muerte a Agamenón en el baño atrapándolo con una red que la esposa infiel tejiera malévolamente, a diferencia del tejido de Penélope, aquella esposa ejemplar. En la versión de Antonio Saura y Diana de Paco, Clitemnestra asestará varios disparos a Agamenón, de forma que, en principio, la red queda desestimada. En cambio, la mención explícita de la red es repetida por varios personajes a lo largo de la obra, con una fina ironía que alienta falsas expectativas por parte, sobre todo, del espectador culto o familiarizado con la tradición antigua. Aquí, la red siempre tendrá un sentido metafórico, de trampa o engaño.

Del mismo modo, podemos observar cómo algunas escenas fueron suprimidas en la colaboración entre dramaturga y director, una muestra más de ese delicado equilibrio entre la *fidelidad* a las versiones antiguas y la adaptación a la modernidad, que hubo de pactarse, ensayarse, y, en ocasiones, eliminar. Tomemos como ejemplo la escena del centinela que abre la trilogía, apostado en el palacio de los Atridas esperando noticias de la llegada del general aqueo,

¹⁶ Goldhill 2007: 154-155.

¹⁷ Antonio Saura, Dossier de Prensa, diciembre de 2005.

y que en la adaptación de Diana de Paco habla a través de un móvil con un compañero. Así, en el guión, se lee lo siguiente:

Espacio / tiempo: Es de noche; en escena se halla un centinela apostado por orden de Clitemnestra en la azotea del palacio de los Atridas, en Argos. Reina un profundo silencio. Un hombre/guardián/guardaespalda espera impaciente noticias de Troya. La espera dura un año. Habla por el móvil con otro. Le cuenta que está haciendo guardia y que lleva un año esperando noticias de Troya y de Agamenón. Después cuelga.¹⁸

Esta escena, como sabemos, fue eliminada de la representación, probablemente por razones de duración del espectáculo.

La historia es focalizada desde la perspectiva de una «tragedia doméstica que surge de un enfrentamiento familiar»: Agamenón sacrifica a su hija por ambición de poder; a su vez, éste, junto a Casandra, la profética concubina, es sacrificado por su adúltera esposa, la reina Clitemnestra, y Egisto, su amante, hijo de un incesto, que desea vengar las atrocidades cometidas por Atreo contra su familia; finalmente, estos morirán en manos de Orestes, quien será juzgado por el pueblo. Es decir, la tragedia en el palacio de los Atridas se desarrolla desde las atrocidades cometidas por Atreo en el «banquete de los inocentes», hasta la venganza de Orestes; de ahí la *contaminación* de los textos de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides y del *Agamenón* y *Tiestes* de Séneca que, por otra parte, hacen más claras y comprensibles al público actual las alusiones a estos antecedentes míticos en la propia *Orestea* de Esquilo.

De este modo, son elevados a protagonistas los personajes de Agamenón, Clitemnestra, Egisto, Casandra, Electra y Orestes, a los que se suman dos personajes más –un hombre y una mujer de la familia–, portavoces o trasuntos del coro, ausente en esta versión escénica. A la trilogía propiamente dicha le precederá un prólogo, adaptado, en su mayor parte, a partir de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, y el final se cerrará con un epílogo, original, a cargo de todos los actores.¹⁹

¹⁸ Esta escena se elimina en la representación, donde el vigía no aparece en absoluto, y el mensajero que precede a la entrada de Agamenón es el hombre de la familia y su intervención es muy breve.

¹⁹ La intervención de la segunda (Susi) y la tercera mujer (Lola) será tomada, respectivamente, del prólogo de *Andrómaca* y de *Hécuba* de Eurípides. A su vez, de Séneca (*Agamenón*) recogerá el discurso de Tiestes en la escena del banquete de los inocentes. Finalmente, del *Agamenón* de Esquilo se seleccionará el episodio del sacrificio de Ifigenia por el jefe griego, además de la *Ifigenia en Áulide* ya mencionada. Ifigenia es, por tanto, también un personaje que aparece en escena, si bien su intervención es breve, aunque efectiva. El epílogo se quitó tras unos meses de representación, de forma que la obra se cerraba con el monólogo de Orestes.

En el prólogo, destacará la presencia de mujeres despojadas de sus hijos y de sus seres queridos por la guerra, que remiten a *Andrómaca*, *Hécuba* y *Las troyanas*... Una mujer abrirá el discurso invocando las impiedades y la destrucción cometidas en Troya:

Todo comenzó en un día de violencia. La ciudad humeante llora a sus muertos. Las madres buscan los cadáveres de sus hijos, y lamentan, mesándose los cabellos, el incierto futuro que les espera. La sangre empaña los campos y los muros de la ciudad, destruidos, ya no sirven de cobijo para sus ciudadanos. Han sido saqueados santuarios, vaciados los tesoros y raptadas las jóvenes doncellas que ya no harán libaciones ni danzaran en coros en las fiestas patrias. Sólo deseo que los ejércitos griegos no se afanen en la destrucción sin límite y no creen mayores dolores a los vencidos. De toda desmesura el castigo es inminente.

Los antecedentes de la historia son expuestos a continuación, refiriendo el citado «banquete de los inocentes», el rapto de Helena y el sacrificio de Ifigenia a manos de su padre, episodio que tomará una especial relevancia en escena por su elevado nivel de patetismo, sumiendo al espectador en un proceso de auténtica catarsis. Por otro lado, el adulterio de Clitemnestra con Egisto servirá de enlace con la secuencia anterior. El coro será el último en intervenir:

Llegará (...) el conjunto del ejército de los helenos; a bordo de sus naves y bien armados entrarán en (...) Troya (...). / La Tomarán (...) deseosos de llevarse a Helena, (...) desde la casa de Príamo a tierras de la Hélade, por medio de los escudos que aguantan las lanzas y de las picas de los aqueos! / Y (...) el Atrida le arrancará a Paris la cabeza, separada del cuello, abatirá la ciudad de arriba abajo y dejará sumidas en el llanto a las jóvenes troyanas y a la esposa de Príamo. / Y Helena, (...) sabrá de estar sumida en llano por haber abandonado a su esposo. Que no llegue nunca sobre mí ni sobre los hijos de mis hijos una angustia como la que aguantarán las mujeres de los troyanos. (...) las fábulas lo transmitieron así a los hombres contrariamente a toda realidad.

En la lejana Troya todo lo que acontece se resume en violencia por ambición, intolerancia, que acarrea aún más destrucción y criminalidad, pues la violencia no trae más que violencia. Mientras tanto, Agamenón aparece en escena violando a su concubina troyana, la adivina Casandra. Lo que pasará en las posteriores escenas podemos intuirlo, pues no difiere demasiado de la versión de Esquilo, si bien, un factor primordial de la recreación del mito de Orestes por Diana de Paco será el de la desacralización de la tragedia ática, dando primacía a la mente humana, y, en consecuencia, elevando al hombre como el responsable absoluto de sus actos. Así pues, Orestes, en el juicio que cierra

la pieza, ya no será respaldado por Apolo y ayudado por Atenea, sino que se valdrá por sí mismo, autoculpándose de los hechos cometidos:

¡Basta, es suficiente, jueces! Yo mismo me juzgo y me condeno. No vais a llegar a acuerdo alguno, pues es absurdo el destino que hasta aquí me ha arrastrado. Hagáis lo que hagáis vosotros ya siempre viviré bajo la sombra de este acto, aguantando el peso de la culpa, errando de aquí hacia allá y desvariando.²⁰

La última de las tragedias que completan la trilogía será precedida de un epílogo, que sirve de exhortación de paz, pues, según Saura, «esta es la historia de la destrucción de una familia sustentada en el crimen (por extensión de una sociedad, de un país, de Europa...), para no dar nunca por respuesta a la violencia con más violencia. Y que el deseo de venganza sea apaciguado por la Justicia en un estado democrático»:

Los muros del palacio tienen ojos, ojos que han observado generación tras generación el dolor que azota a toda una familia, a todo un pueblo, a todo el universo. Cerremos esos ojos de los muros definitivamente, no les ofrezcamos más imágenes de duelo y de dolor y, en la medida de nuestras propias fuerzas, luchemos por lo justo, para acabar con estas salvajadas, con esta sed de sangre que destruye la tierra, devora las ciudades y envenena las almas de los hombres.

Llegado a este punto, analizaremos la puesta en escena del espectáculo, grabado en formato DVD por la propia compañía teatral. Centraremos nuestra atención en el espacio, personajes (coro y personajes individuales), dioses y fantasmas, así como en el elemento político, aspectos, según Goldhill, que «debe encarar cualquier compañía que decida llevar a escena una tragedia griega».²¹

²⁰ Parte III, Secuencia 4. Orestes inculpa también a Electra, cuya sed de venganza y participación moral en los hechos la hace igualmente culpable. Tanto la dramaturga como el director hacen una auténtica reinterpretación de Electra al hacerla padecer en cierta medida las mismas furias del arrepentimiento de Orestes, pues mientras el actor pronuncia las siguientes palabras, la actriz que hace de Electra, subida en la palestra a espaldas de su hermano, se retuerce por el remordimiento: «Yo soy culpable. Y lo mismo mi hermana, que orgullosa parece que no sufre el crimen que tanto deseó. Aunque fuera perpetrado por mis manos, ella también lo hizo y por ello se derrumbará algún día. Sufrirá pesadillas y verá a nuestra madre lanzándole a las furias para que castiguen el odio que la ha envenenado. Y entonces pensará que la quiere, deseará liberarse, se le quebrará el alma por haber destruido a un ser amado y ahí empezará para ella una tortura sin fin. Haced lo que queráis, pero sabedlo, Electra y yo ya estamos condenados».

²¹ Goldhill 2007: 2. Como señalamos anteriormente, la traducción que presentamos es nuestra. No analizaremos en este apartado la cuestión, importante también para Simon Goldhill, de

En primer lugar, el espacio en el que se representa la obra es cerrado, presenta la disposición de un teatro moderno. En esta ocasión, la escenografía de Antonio Saura intenta respetar la apertura del teatro antiguo. Ciertamente, a pesar de que en la *Oresteia* fue de una vital importancia la pared de la escena, pues, como ya es sabido, casi con toda seguridad Esquilo la estrenará precisamente en esta trilogía, en *Orestíada*. *Cenizas de Troya* no hay escena a la antigua, es decir, no hay pared ni puerta que separe el espacio escénico en dos (espacio visible o propiamente escénico y espacio retroescénico o interior).

Sin embargo, el espacio que se corresponde con la antigua *orchestra* (visible o escénico) está dividido en dos focos o en dos ámbitos focalizados: uno llano y otro elevado y central. Este foco central es representado en forma de una especie de cuadrilátero de boxeo con adornos de héroes griegos en lucha en la parte inferior de su base. De marcado carácter simbólico, refleja la violencia de la trama; es el espacio del conflicto, donde tendrán lugar acciones importantes, como, por ejemplo, el sacrificio de Ifigenia, los disparos de Clitemnestra a Agamenón y Casandra, el matricidio cometido por Orestes y la aparición del fantasma de Clitemnestra cuando azuza a las furias vengadoras. Como espacio simbólico, representa tanto el interior de palacio, en la Parte I, correspondiente al *Agamenón*, como la tumba de este en la Parte II, correspondiente a *Coéforos-Electra*. El espacio llano se extiende alrededor de ese cuadrilátero o palestra, y es allí donde suceden todas las escenas que en Esquilo y en otras versiones antiguas tenían lugar en la *orchestra* propiamente dicha. Del mismo modo, a ambos lados del espacio escénico, se alza una hilera de columnas iluminadas, corintias en el lado izquierdo del espectador y jónicas en el lado derecho,²² que no solo decoran sino también permiten la salida y entrada de los personajes a escena, una suerte de accesorios que permiten la entrada al espacio extraescénico, a modo de *eisodoi* que «expanden el foco de atención a espacios exteriores y proveen un largo camino para las transiciones dentro y fuera de escena».²³ Finalmente, unos maniqués con forma de torsos desnudos de estatuas griegas, aparecerán ubicados al fondo del escenario para destacar, aún más, la ambientación helénica. Estos torsos serán revestidos con los trajes de los personajes cuyas muertes van a ser re-

la traducción, por no tratarse exactamente de una representación de una tragedia griega, sino de una versión compleja.

²² Del espacio escénico y el diseño de iluminación se encargará el propio Antonio Saura. La música, que formará parte de los episodios más audaces, adaptándose a la perfección a las circunstancias de la obra en cada momento, correrá a cargo de Salvador Martínez. Dominan los instrumentos de percusión y viento.

²³ *Ibid.*, p. 10.

cordadas para la venganza: primero el de Ifigenia, luego el de Agamenón y, en último lugar, el de Clitemnestra.

Como bien señala Goldhill, no debemos obviar tampoco el eje vertical del espacio teatral. El aprovechamiento escénico de este eje vertical no coincide en la escenografía de *Orestíada*. *Cenizas de Troya* con el de la *Oresteia* antigua, ya que la famosa escena del vigía no tiene lugar sobre el tejado del palacio.²⁴ Con todo, el espacio central ocupado por la palestra está bastante más elevado que el resto del escenario,²⁵ de modo que algunos de los actos más significativos se ubican en ese espacio superior, como la célebre escena de la alfombra roja, que extienden el hombre y la mujer del coro a instancias de Clitemnestra, y que será empleada tanto por Agamenón para entrar en palacio como por Casandra para representar, en su delirio profético, la sangre de las víctimas de palacio, no solo las pasadas –los hijos de Tiestes– sino también las futuras –Agamenón y ella misma–.

Antes de hablar de los personajes que intervienen en la acción, debemos hacer referencia a un rasgo más de la fidelidad a la tragedia antigua, como es que, en esta ocasión, un mismo actor/actriz represente papeles y personajes diferentes. Se trata de un recurso que, cualesquiera que sean los motivos del director, favorece la denominada «reflexividad teatral».²⁶ Así, por ejemplo, la actriz que interpreta a Ifigenia hace también de Casandra, ambas víctimas inocentes y jóvenes, así como de coreuta, servidora de palacio, esclava al servicio de Clitemnestra y mujer compasiva con Electra, como en las *Coéforos* de Esquilo. El hombre que representa un miembro del coro durante la Parte I de la obra, correspondiente a *Agamenón*, hace las veces de Pedagogo de Orestes en la Parte II, y de miembro del jurado favorable a Orestes en la Parte III. En el prólogo todos los personajes aparecen en escena y las mujeres, cubiertas con una especie de saya, representan a las troyanas cuyos familiares han muerto en la guerra entre las Cenizas de Troya.

Otro rasgo de adaptación de la versión original lo encontramos en la modernización del vestuario de los personajes, algo muy frecuente en numerosos

²⁴ Si bien no está claro, como señala Oliver Taplin, que el actor estuviese realmente apostado en el tejado de la escena, ya que no hay ninguna evidencia interna o léxica, sí es posible desde el punto de vista de la pertinencia dramática, dada la función de vigía del personaje. Cf. Taplin 1977: 277.

²⁵ Hay, de hecho, una escalerita que sirve a algunos de los actores para subirse a dicho espacio.

²⁶ Entendemos por reflexividad teatral una forma de metateatralidad que implica la referencia refleja a la representación como teatro. Como ha señalado Morenilla 2006: 44, una de las características de la dramaturgia de los últimos años es reforzar la teatralidad del teatro: mostrar de un modo más o menos explícito que se está haciendo teatro, que se juega con una ficción.

montajes escénicos de nuestros tiempos.²⁷ De este modo, Agamenón viste una chaqueta de cuero, Clitemnestra un vestido rojo, del mismo color que los pantalones de su hijo Orestes,²⁸ así como una especie de rebeca dorada en forma de redecilla,²⁹ y Egisto, con unos pantalones de pinzas y camisa naranja. Así pues, queda patente el simbolismo de las prendas utilizadas a lo largo de la representación, que mantienen una estrecha relación con el vestuario característico de la mafia, donde la idea de castigo como venganza o «vendetta» es primordial, en un inexorable «golpe por golpe».

La presencia del coro en escena tampoco debe ser pasada por alto. En el prólogo, una vez las mujeres, en un acto de arrebatada pasión, se lamentan de las atrocidades cometidas en Troya por el ejército aqueo, con una nítida evocación de los coros de las tragedias troyanas de Eurípides, *Hécuba* y *Troyanas*, un hombre (Julio Navarro) toma la palabra, alzándose, desde ese preciso instante, como ‘miembro del coro’,³⁰ constituido únicamente por dos personas, un hombre y una mujer, que formarán parte de la acción en la medida en que intervienen en ella como instructores y moderadores de la misma. En este momento, el hombre toma en sus manos un libro para ilustrar al público acerca de los antecedentes del conflicto, a modo de monólogo explicativo que se combina con la representación tanto del macabro festín de Tiestes, con las cabezas de los niños metidas en una bolsa de plástico, como la del sacrificio de Ifigenia, que remite a la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides.

En suma, se trata de un coro abordado con éxito por Antonio Saura, pues «no hay nada más tedioso y deprimente en el teatro que un grupo de actores en sábanas blancas entonando pomposas banalidades con expresiones de pro-

²⁷ Este tipo de modernización en la puesta en escena implica, frente a las versiones llamadas arqueológicas, una posición hermenéutica que se hace manifiesta al público. Con todas las reservas que dicho intervencionismo crítico pueda suscitar, se trata de una opción que merece todo nuestro respeto y que es defendida, entre otros, por Garland (2003). El montaje escénico de Alquibla Teatro responde, pues, al modelo interpretativo reconocido por del Corno (1993), frente al modelo representativo. En el modelo interpretativo, los autores de la puesta en escena reivindican para sí la responsabilidad exegética de los valores propios del original.

²⁸ Lo cual puede tener relación con el rojo de la sangre que derramará Clitemnestra en brazos de Orestes.

²⁹ Este tejido de redecilla parece un guiño y un recuerdo de la red que usaba la Clitemnestra antigua para dar muerte a Agamenón. Con todo, en esta versión moderna Clitemnestra, como ya se ha señalado, se servirá del arma de fuego característica de los matones de la mafia, la pistola, y no llevará esa rebeca dorada hasta que no haya dado muerte a Agamenón y se haya hecho con el gobierno de la ciudad. Es significativo que la actriz cambia su calzado, rojo en la Parte I y dorado en la Parte II, para destacar su ‘nuevo status’.

³⁰ En el texto original, se contemplaba como una alternativa, si bien se había pensado también en un coro más numeroso, similar en número al de las representaciones de la Antigüedad.

fundidad».³¹ Por tanto, «el coro está ahí y dramatiza la voz de la comunidad, que se enfrenta al individualismo del héroe».

Prestemos ahora atención a los actores y sus personajes. Agamenón es interpretado de un modo muy eficaz por Alfredo Zamora como un hombre corpulento, pero con una voz tenue de profunda convicción. De otro lado, Lola Martínez hará el papel de Clitemnestra, la esposa infiel del general aqueo que, instigada por su amante, Egisto –encarnado, con destacado maquiavelismo, por Pedro Segura–, en cuyos brazos se muestra frágil y profundamente enamorada, espera con ansia la venganza por la muerte de su hija Ifigenia a manos de su padre.

La elevada capacidad de persuasión de Egisto podemos observarla en el momento en que protagoniza el derrumbamiento de Clitemnestra, cuando el coro le comunica el regreso de su esposo Agamenón, al que todavía ama y por quien siente celos al saber que vuelve con Casandra. Egisto, aprovechándose descaradamente de la situación, la convence de los crímenes cometidos por el general griego y la prepara para el asesinato y la irremediable venganza:

Tú, hija de Leda, compañera de estos años, ¿por qué también la duda empaña tu rostro ahora que ha llegado el día de la venganza? ¿Qué miedo provoca que tiemblen tus labios al intentar dirigirme la palabra? Ven, acércate, no desfallezcas ahora. Agamenón vuelve de Troya, junto a una princesa hija de Príamo, su concubina, su compañera de lecho, no olvides esto, mi reina. Él, que se atrevió a sacrificar a tu hija, Ifigenia, amado fruto de tus entrañas, sólo por obedecer a la flota y emprender la travesía hacia Troya. Sin compasión rasgó su cuello y clavó la espada en sus entrañas. ¿No son estas razones suficientes para mantener ahora tu odio contra el Atrida?³²

No sólo consigue hacer que manipule el arma que le da muerte (una pistola, otra seña de modernidad), sino que, en cierto modo, la enamora, hiriendo para siempre la unión que establece el enlace matrimonial.³³ Clitemnestra, en busca de la venganza, hará también uso de la persuasión y el engaño,³⁴ y en el

³¹ Goldhill 2007: 45.

³² Parte I, secuencia 7.

³³ Incluso, en un momento de la obra, Egisto le hace el amor a Clitemnestra en escena. Pero lo que hace realmente repulsivo a Egisto es un gesto totalmente gratuito de la versión escénica, ausente tanto en las obras teatrales antiguas como en la versión textual de Diana de Paco y es el intento de violación de Casandra por parte de Egisto, que aprovecha la ausencia momentánea de Clitemnestra. Esta vulneración de uno de los dos «vetos fantásticos» del teatro antiguo, la representación explícita de sexo y de violencia mortífera, es una característica de muchas de las representaciones contemporáneas.

³⁴ Aunque confiesa en escena, ante la mujer del coro, que desea castigar a Agamenón por la muerte de Ifigenia.

instante en que saca a relucir el arma de la hipocresía, Electra y la mujer de la familia huyen aterrorizadas. A continuación, una sucesión de disparos acabará con la vida de Agamenón y de la desventurada Casandra.³⁵

Por su parte, Orestes, el joven exiliado, protegido por Estrofo, fiel amigo de Agamenón, es interpretado por Jacobo Espinosa e irrumpe en escena con fuerza, consciente del dolor de su hermana. A pesar de tener en mente la muerte de su padre, y en consecuencia, la venganza, luego, la presencia de su madre Clitemnestra lo hará más débil, si bien la voz de su hermana reconduce su alma en el camino hacia el último asesinato que tendrá cabida en el palacio de los Atridas.³⁶ Electra desempeña aquí el mismo papel que en las versiones trágicas de la Antigüedad, al igual que destaca la ausencia de Pílates, tan representativa en la versión de Esquilo. En esta ocasión, la hermana de Orestes será quien ostente todo el protagonismo.

Además, uno de los objetos más característicos de la dramaturgia sofoclea –la urna con las supuestas cenizas de Orestes–, aparece representado en la esperada escena de la anagnórisis de los hermanos.³⁷ La urna marca eficazmente el tránsito entre el extenso lamento de Electra y la alegría del reconocimiento del mechón de cabello de su hermano y las ropas que ella misma tejiera para este cuando era solo era un pupilo.³⁸

Siguiendo el patrón de Goldhill, es ahora el momento de hablar de las figuras sobrehumanas que aparecen en escena de un modo explícito o implícito en la tragedia griega. Como hemos señalado anteriormente, lo primero que debemos considerar es la desacralización de la versión de Diana de Paco, pues, como ha señalado Simon Goldhill, la representación de los dioses en el teatro moderno implica diversos problemas: a) somos incapaces de compartir los prejuicios antiguos que hacen que los dioses interactúen con los humanos; b) el peligro del ridículo, sobre todo cuando se hace uso del *deus ex machina*; c) su «representabilidad». Sin embargo, la presencia fantasmagórica de los muertos, como espectros simbólicos de la memoria,

³⁵ La representación en escena de la muerte de Agamenón y Casandra, así como las de Clitemnestra y Egisto, es la otra gran transgresión de la norma performativa antigua. Sobre el tema de la representación ‘oscena’ de la violencia, cf. Romero (2009).

³⁶ No aparece en escena Pílates, que no se encuentra en el elenco de personajes de la versión. Tampoco formarán parte del reparto Cilisa, la afectuosa nodriza de Orestes en las *Coéforos* de Esquilo, ni el criado de la casa. De hecho, la versión de Diana de Paco se despega más bien de las *Coéforos* de Esquilo para darle mayor protagonismo a Electra, al modo de Sófocles.

³⁷ Esquilo solamente hace una referencia muy breve a esta urna en *Cho.* 686-7 y, como señala Lloyd 2005: 70, no la saca a escena.

³⁸ En Sófocles, de hecho, el lamento de Electra sobre la urna (*El.* 1126-70) marca, en palabras de Lloyd 2005: 70-71, el climax del sufrimiento y la decepción y engaño de Electra.

sí que se representa, tanto de manera indirecta como directa. Así, de manera indirecta, Egisto dice escuchar la voz de su padre Tiestes, y, de manera directa, aparecen en escena el fantasma de Agamenón o la sombra de Clitemnestra, que invoca a las furias vengadoras.

Por último, es obligada la alusión a la política en la tragedia. En primer lugar, debemos tener en cuenta la importante repercusión del teatro en la Atenas del siglo V a. C. No hay más que observar la disposición del público en el teatro para ser consciente del interés político del espectáculo.³⁹

En el caso de la *Oresteia*, la vinculación de la tragedia con la política es tanto argumental como representativa, pues Esquilo representó el mito de los Atridas y de Orestes en una evolución desde Argos a la misma Atenas, la ciudad de la democracia cuyas leyes acabarán por absolverlo. Así, Simon Goldhill afirma que la *Oresteia* está dominada por un modelo narrativo (*narrative pattern*) de venganza y retribución, expresado en el verso de 313 de *Cho.*: «el que lo hizo, lo sufra».⁴⁰ La venganza es en la versión de Diana de Paco y de Antonio Saura una *vendetta*: *Cho.* 310-312 «Que por golpe asesino se pague otro golpe asesino».⁴¹ Como en la versión antigua, en la moderna se exploran las razones y los límites del resentimiento, el castigo y la justicia.

Por otra parte, con la última pieza de la *Oresteia* esquilea queda instaurado ‘legalmente’ el discurso misógino de la ideología patriarcal ateniense.⁴² Nada de esto se encuentra en la recepción contemporánea de esta última obra a través de la versión dramaturgica y escénica de Diana de Paco y Antonio Saura.

La estrecha colaboración entre dos disciplinas aparentemente opuestas, pero con mucho en común, como son la filología y la dramaturgia, hace de la versión de Diana de Paco y Antonio Saura, una sugerente obra de arte para un público moderno cada vez más exigente.

³⁹ Así lo afirma Goldhill (ibíd.: pp. 121-123): «La organización de los festivales teatrales y los cuatro rituales que los precedían también revelan la fuerte implicación política de la ciudad en la celebración teatral. 1º) Las libaciones rituales eran hechas por los diez generales de la ciudad, los líderes más importantes, desde el punto de vista político y militar, de la ciudad; 2º) el espectáculo de la contribución de los tributos de los aliados; 3º) la proclamación de los nombres de los benefactores de la ciudad; 4º) la presentación de los huérfanos de guerra. Cada uno de estos cuatro rituales estaba diseñado para proyectar y promover los valores del estado democrático y la correcta ideología de participación en el estado de cara a los ciudadanos congregados para su contemplación. Todos estos rituales juntos enmarcaban la festividad de las Grandes Dionisias como un acontecimiento verdaderamente cívico».

⁴⁰ Cf. Goldhill 1992: 25-30.

⁴¹ En el espectáculo que nos atañe, Antonio Saura hace énfasis en el «golpe, por golpe», al que alude el coro constantemente.

⁴² Zeitlin (1978).

BIBLIOGRAFÍA

- Bierl, A. (2004). *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoricche e realizzazioni sceniche*. Roma. (ed. orig. 1996).
- De Paco, D. (2003). *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo xx*. Murcia.
- Del Corno, D. (1993). «La tragedia greca dal testo alla scena moderna», *Dioniso* 63. 2: pp. 35-42.
- Foley, H.P. (1999). «Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy», *TAPhA* 129, pp. 1-12.
- Garland, R. (2003). «Up-Staging Greek Tragedy: The Use (and Abuse) of Genre?», in E. Csapo & M. Miller (eds.), *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater*. Oxford, pp. 185-202
- Gil, L. (1975). *Transmisión mítica*. Barcelona.
- Goldhill, S. (1992). *Aeschylus. The Oresteia*. Cambridge.
- (2007). *How to Stage Greek Tragedy Today*. Chicago-London.
- Hardwick, L. (2003). «Reception Studies». *Greece & Rome. New Surveys in the Classics* N° 33. Oxford.
- López Moro, Jerónimo. 2010. «Diana De Paco Serrano, de los mitos griegos a nuestros contemporáneos», *Estreno* 36,2: 13-28.
- Morenilla, Carmen. 2006. *Mitos griegos en el teatro español*. Valencia: Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana.
- Romero Mariscal, Lucía P. 2009. «La obscenidad de la violencia y los problemas de la recepción moderna de la tragedia antigua», in F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *Legitimación e institucionalización política de la violencia*. Bari: Levante Editori: 493-504.
- Sánchez Lasso de la Vega, J. (1964). «Teatro griego y teatro contemporáneo», *Estudios sobre el teatro de la antigüedad*. Madrid.
- (1981). *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo*. Murcia.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford.
- Vasseur-Legagneux, P. (2004). *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtral*. Villeneuve d'Ascq.
- Villán, J. (2010). «Diana de Paco, ensayista y dramaturga: complejidad de un teatro que parte de la tragedia», *Estreno* 36,2, pp. 72-81.
- Zeitlin, F.I. (1978). «The Dynamics of Mysogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia», *Arethusa* 11, pp. 149-184 (= 1996. *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago-London, pp. 87-119).