

- Gil, Luis
1975 *Transmisión mítica*. Barcelona: Planeta.
- Guirand, Félix (dir.)
1971 *Mitología general*. Barcelona: Labor.
- Hartwig, Susanne y Klaus Pörtl (eds.)
2003 *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*. Frankfurt am Main: Valentia.
- Henríquez, José
2001 'Diana de Paco y las heroínas de *Polifonía*: "Son mujeres transgresoras que rompen el silencio."' En: *Primer Acto* 291: 98-102.
- Nieva de la Paz, Pilar
1994 'Recreación y transformación de un mito: *La nieta de Fedra*, drama de Halma Angélico.' En: *Estreno* 20. 2: 18-22 y 44.
1998 'Los mitos literarios en el teatro de las autoras españolas contemporáneas: una aproximación panorámica.' En: *Blesa* 1998, vol. III: 267-273.
- Paco Serrano, Diana M. de
2001 *Polifonía*. En: *Primer Acto*, 291: 103-123.
2003 *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. Murcia: Universidad.
- Ragué-Arias, María-José
[1992] *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el Teatro Español Actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- Riaza, Luis
1981 *Medea es un buen chico*. En: *Pipirijaina. Textos* 18: 29-71.
- Rodríguez Adrados, Francisco
1995 'Introducción.' En: *Eurípides* 1995, vol. III: XI-XXXIII.
1999 *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza.
- Ruiz de Elvira, Antonio
1975 *Mitología clásica*. Madrid: Gredos.
- Segura Grañó, Cristina (ed.)
2001 *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*. Madrid: Narcea.
- Séneca, Lucio Anneo
1979-1980 *Tragedias*. Ed. de J. Luque Moreno. 2 vols. Madrid: Gredos.
1979 *Medea*. En: *Séneca* 1979, vol. I: 277-341.
- Vilches de Frutos, M^a Francisca
1983 'Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la posguerra española.' En: *Segismundo* 17: 183-209.
2002 'La regeneración social a través de los mitos: Circe en la escena española contemporánea.' En: *Estreno* 28.1: 5-7.
2003 'Identidad y mito en el teatro español contemporáneo.' En: *Hartwig y Pörtl* 2003: 1-14.
- Zurro, Alfonso
1998 *A solas con Marilyn*. Sevilla: Galaor.

IDENTIDAD Y MITO EN LA ESCENA ESPAÑOLA ACTUAL:
CASANDRA COMO PARADIGMA

La escena española actual muestra la vigencia de los mitos para entender las profundas transformaciones experimentadas por la sociedad contemporánea, en especial, en la delimitación de los rasgos de identidad de sus individuos, en la comprensión de los problemas generados por la existencia de nuevos modelos sociales, en la definición de las emergentes relaciones surgidas por la consolidación de los mismos, y en la búsqueda de claves de comprensión para entender mejor estos cambios. Sin alejarse de la caracterización progresista otorgada por algunos autores españoles como Benito Pérez Galdós y M^a Luisa Algarra, que optaron por convertirla en símbolo de la lucidez del librepensamiento frente a los modelos conservadores, la Casandra actual rescata su condición de concubina de Agamenón y es presentada como un símbolo de la marginación, en una doble vertiente, la sufrida por todas aquellas mujeres victimizadas a manos del varón y la de todos aquellos seres que deben emigrar y abandonar sus países y costumbres para defender su dignidad. También se erige como una profetisa que alerta sobre los graves peligros de los planteamientos belicistas, aboga por el respeto a los derechos humanos, y advierte sobre las consecuencias de la deshumanización del entorno urbano.

Como ya he apuntado en la introducción a este volumen, en la actualidad son numerosas las creaciones literarias donde se reflexiona sobre la identidad humana, los problemas generados por la existencia de nuevos modelos sociales, la definición de emergentes relaciones surgidas por la consolidación de los mismos, y la búsqueda de claves de comprensión para entender mejor estos cambios. Y, entre estos caminos, no deja de sorprendernos el interés de algunos de los jóvenes escritores dramáticos contemporáneos por los mitos griegos. También en períodos anteriores se detuvieron otros escritores dramáticos en estos mismos arquetipos de la tradición cultural. La nómina es extensa.¹ No obstante, en su proceso de búsqueda de nuevas señas de identidad los autores contemporáneos han preferido elegir unos mitos en detrimento de otros, cuestionar el sentido de sus existencias tras el paso del tiempo, y prestarles nuevas configuraciones más acordes con los problemas del ser humano en el momento presente. Los espacios donde se desarrollan sus conflictos han sido modificados para adquirir las dimensiones y características del entorno de la

sociedad contemporánea: las grandes ciudades. Lejos de plantear una plena identificación con los modelos clásicos, éstos han sido filtrados por el tamiz de la crítica y de la ironía. Incluso, bajo la influencia de los presupuestos de la posmodernidad, han optado por crear nuevos universos en los que los caracteres y acciones definitorios de unos mitos se fusionan con los de otros. Ulises, Penélope, Circe, Antígona, Fedra, Agamenón, Medea, Clitemnestra, Electra, Orestes, Edipo, Aquiles, Pentésiliea, Penteo, Ismena y Egisto, entre otros, han sido protagonistas de modernas creaciones dramáticas en las que los autores dramáticos españoles han reflexionado sobre la identidad personal actual.²

En esta ocasión me gustaría llamar la atención sobre el tratamiento de uno de estos personajes mitológicos de la tradición clásica, Casandra³, en dos creaciones teatrales: *Martillo seguido de el regreso de Agamenón*, de Rodrigo García, y *La noche de Casandra*, un trabajo de dramaturgia liderado por Raúl Hernández García, con la colaboración de Luis Miguel González Cruz, José Ramón Fernández y José Monleón sobre textos de varios autores. Como veremos a continuación, la recreación de la figura de Casandra en estos dos textos permite a sus autores incidir en la denuncia de una sociedad dominada por el egoísmo, el interés y la violencia, que no ha sido capaz de dar una respuesta adecuada a los profundos cambios acaecidos en los últimos años en su seno. Plantean así la discriminación e instrumentalización a las que se ven sometidas las mujeres, se manifiestan en contra de la deshumanización de los entornos urbanos, y realizan un valiente alegato antibelicista.

Como viene siendo habitual en su trabajo como creador (Ragué-Arias 1996: 258-260), la obra de Rodrigo García presenta una estructura integrada por once escenas, cuatro de las cuales están protagonizadas directamente por ella: 'Los cinco monólogos de Casandra', 'El diálogo de Clitemnestra, Agamenón, Egisto y Casandra', 'El diálogo de Casandra y Agamenón', y 'El diálogo de Casandra y Egisto'.⁴ La profetisa comparte el protagonismo de la obra con otros tres personajes más de la tradición mítica, Clitemnestra, Agamenón y Egisto (Paco Serrano 2003) y con uno más, procedente del mundo de los objetos, la Atalaya del palacio de los Atridas. Los datos que acompañan a los 'Dramatis personae' al inicio del texto orientan ya al lector/espectador sobre los rasgos del personaje de Casandra que le interesan a Rodrigo García: "CASANDRA- adivina de Troya, puta de Agamenón." (García 2000: 112). No es éste el perfil que desarrollaron con anterioridad otros escritores como Benito Pérez Galdós en su obra homónima, estrenada en el teatro Español, de Madrid, el 28 de febrero de 1910, o M^a Luisa Algarra en *Casandra, una crónica española*, un drama sobre la guerra civil española, que optaron por recrear principalmente la condición de adivina del personaje. Llama la atención el hecho de que los modelos femeninos creados en ambas se plantearan también como paradigmas para un sector de la sociedad española del momento, representando la lucidez del librepensamiento frente a los modelos conservadores predominantes. "Yo no adivino más que lo que ignoran los tontos y lo que olvidan los desmemoriados" (Pérez Galdós 1963: 796), pronuncia la Casandra del escritor canario, unas palabras semejantes a las

reflexiones de la Juana/Casandra de la obra de M^a Luisa Algarra (Nieva de la Paz 1997), capaz de intuir el conflicto que se avecinaba:

"¡Sucedo todo! Y ellos no quieren dar su brazo a torcer. ¡Nunca lo darán! Se ponen cada vez más nerviosos..., más irritables... más agresivos conmigo... (*Se encoge de hombros.*) Vivirían mucho más tranquilos si se decidieran a aceptar la realidad... pero ¡no! cualquier cosa antes que eso... (*Pausa. Transición más lenta.*) La mía es una facultad inútil que no tiene a qué aplicarse... Como una llave que no tuviera qué abrir... la llave de una puerta inexistente." (Algarra 1994: 62)

En *Martillo seguido de el regreso de Agamenón*, Rodrigo García retoma la tradición literaria clásica y algunos de sus personajes míticos más conocidos para hablarnos de las consecuencias de la práctica de la violencia y de la injusticia, aunque sea en aras de un supuesto cumplimiento del deber con la sociedad en la que el ser humano está inmerso. La ciudad a la que vuelve Agamenón, acompañado de Casandra, no es la mítica Micenas, sino un entorno urbano actual con rascacielos, poblada de seres degradados. Es la consecuencia de diez años de guerra, la emprendida contra Troya, pero de las guerras existentes cuando se gestó el texto. En un momento como el presente, en el que la sociedad española se ha manifestado en contra de continuar con una política belicista, el mensaje de Rodrigo García cobra aún mayor vigencia que cuando se escribió y se llevó a escena, a comienzos de la década de los noventa, cuando muy pocos podrían prever las nuevas caras que presentarían las guerras del siglo XXI.

Esta degradación llega a todos sus protagonistas, y, en especial, a Casandra, presentada por el autor de origen argentino, afincado en España desde mediados de la década de los ochenta, en el momento en que se convierte en concubina de Agamenón como botín de guerra. Tras los dos monólogos iniciales, protagonizados por Clitemnestra y Agamenón, en el tercero, titulado 'Los cinco monólogos de Casandra', el personaje irrumpe con fuerza dramática. En éste monólogo no se encuentra ninguna referencia a su condición de adivina: sólo la imagen de una mujer destruida, obligada a acompañar al rey de Micenas, que aparece en la obra en una silla de ruedas, símbolo de las trágicas consecuencias de la guerra vivida. El lamento de Casandra, como el de tantos refugiados de guerra, es el de una persona a la que se le ha sustraído su identidad, a la que se le ha alejado de su patria, familia y amigos:

Yo voy descalza/Para qué me has traído/Agamenón/Para qué me has arrastrado/de mi patria La patria/Devastada por tus tropas/Tus manos/Para que empuje tu cuerpo/Por el corazón/Por el infarto/de las ciudades (¿?) (García 2000: 123)

En este texto no es difícil ver a Casandra como un moderno paradigma de tantos y tantos seres que llegan a las ciudades modernas impelidos por la emigración y el exilio, víctimas de la creciente deshumanización a la que los sistemas económicos les han abocado. Pero no es ésta la única lectura simbólica del personaje. En el destino de Casandra, Rodrigo García vislumbra también el de otros personajes de la epopeya clásica, como Helena o Clitem-

nestra, pero también el de todas aquellas mujeres que han sido objetualizadas sexualmente por el varón:

Llámame Helena/Casandra Clitemnestra/Todas las furcias somos/una/A mí me toca crear/las noches/Por eso traigo el mundo/patas arriba/ [...] Yo me encuentro con los hombres/cuando los hombres ya son/viejos/Y no quieren regresar al insomnio/de su cama/Y visitan la mía que es/la calle/Y pasean con los ojos como platos/por mi cama/Y se emborrachan y se saltan los discos/de mi cama/Escupiendo en las aceras de mi/Cama/Gritando sumándose al /bullicio de mi cama/Perdiéndose entre mis/escaleras-mecánicas/Resguardándose cuando llueve/Bajo las torres de mi cama, (García 2000: 124)

Esta identificación metafórica de Casandra con un espacio urbano integrado por calles, aceras, escaleras y torres, al que acuden los hombres cuando “ya son/ viejos”, parece remitir a una percepción de su identidad como un ser engañado, victimizado y explotado. Pero Casandra se defiende en cambio frente al varón con una fortaleza que en absoluto responde al modelo de debilidad femenina transmitido a lo largo de la Historia. Coincide en esto con el otro personaje femenino de la obra, Clitemnestra, que en otra de las escenas de la obra, ‘Los dos diálogos de Clitemnestra y Egisto’, se manifiesta en el mismo sentido:

Egisto/ojalá tuvieras sangre/de mujer/Te atreverías a tantas cosas/A ser engañada a cerrar los ojos/a la traición/A ocultar tus palabras/y tus varices/A mojar tus gritos en una/pila de platos/A tragarte el odio ablandado/Te acostumbrarías/a llevar muertos/en la panza/Te acostumbrarías a tanto/Egisto ojalá fueras/mujer/Así serías un/hombre/de verdad. (Ibidem: 135)

Este nuevo planteamiento de la identidad de Casandra, que, como un caidoscopio, nos presenta distintas facetas, desde la de tantas mujeres objetualizadas sexualmente por los hombres hasta la de paradigma de tantos seres humanos marginados y oprimidos como consecuencia de la emigración y del exilio, parece justificar las modificaciones que el autor realiza sobre la acción, la caracterización de los personajes y el marco espacio-temporal de la historia transmitida por las fuentes clásicas.⁵ Como tantos otros creadores que han bebido en las textos de la tradición, su deseo es resaltar el potencial mensaje actual de la historia clásica y situar al espectador/lector ante unos hechos cercanos, a pesar de la lejanía cronológica. Con este objetivo introduce en la obra numerosos elementos anacrónicos, surgidos en las narraciones contenidas en los diferentes monólogos: personajes –carniceros ataviados con mandiles y cuchillos, el chófer del autobús que llevó a Agamenón a la ciudad, unos camareros que atienden a los invitados de Egisto–; espacios urbanos –una ciudad llena de rascacielos, una suite de hotel, un aeropuerto, una autopista, unos bares–; objetos –confetis, serpentinas, globos de colores, un reloj, tazas de café, frascos de maquillaje, cubos y camiones de basura, revólveres, un autobús, una silla de ruedas, una cabina telefónica, un contestador, altavoces, una postal, un avión, coches, leche en polvo, periódicos, balas, un frac, carretes de fotos, un vídeo, mangueras, ascensores–. Las rutinas de la vida urbana afloran por doquier. Así, en el primer monólogo pronunciado por

afloran por doquier. Así, en el primer monólogo pronunciado por Clitemnestra, cuando se produce su agrio lamento por pertenecer y vivir en un estercolero, se alude también a un destino compartido por otros ciudadanos “pagados/para revolver allí/durante ocho horas laborables”, a pesar de que el hedor los siga “hasta las camas”. (García 2000: 117) Ni siquiera en los períodos de ocio, el individuo contemporáneo logra sustraerse a la degradación del entramado social. En ‘Los tres monólogos de Egisto’, éste ofrece una agria visión de unos visitantes que recorren las ruinas de la ciudad de Micenas: la de unos seres sometidos a la vertiginosa marcha del recorrido, más atentos a disparar sus flases y comprar recuerdos turísticos que a la contemplación estética del entorno.

Pero encontramos en ‘Los cinco monólogos de Casandra’ la escena en la que mejor se aprecia ese rechazo a la vida urbana contemporánea, donde sus habitantes deben convivir en espacios reducidos, contaminados por el humo, sujetos a una rutina laboral que deshumaniza, sometidos a un régimen de apariencias, aplastados simbólicamente por esas grandes torres de rascacielos con cristales. De ahí el lamento de Casandra ante la contemplación del espacio que le aguarda:

El humo corroe/no oxigena/Veinte metros cuadrados enloquecen/no hacen a la convivencia/El trabajo humilla/no dignifica a nadie/Las cosas/son más claras que cuando/las veo/detrás del cristal/por eso/Cómo amarte/ciudad del reflejo/Viviré en el temblor/que corresponde a/las apariencias/puestas de pie/bajo las torres/Las torres que gritan/caérseme encima/si/Osada/Intento mirar al cielo. (Ibidem: 124)

No son los únicos momentos en los que Rodrigo García se aparta de la tradición. La transgresión más llamativa y vigente se produce cuanto altera el relato del asesinato de Agamenón, que no sucumbe a manos de Egisto, puesto que es este último el que perece, para hacerle participe de un destino que Clitemnestra le augura como todavía más cruel que la muerte: la soledad, una de las lacras que menos soporta la sociedad contemporánea:

Para/Los/Asesinos/El/Infinito/Abandono/Serás/Igual/Que/El Minotauro/Pero/Nadie/Vendrá/A/Matarte/Porque/Te/Habrás/Quedado/Tan/Solo/Que/Ni/Enemigos/Se/Preocuparán/Por/Ti/Estarás/Con/El/Interminable/Expirar/De/Los/Objetos/Como/Estuve/Yo/Durante/Soles/Te/Cansarás/De/Ocupar/El/Vacío/Con/Palabras. (Ibidem: 140)

Esa condición de paradigma, de símbolo de la esclavitud a la que tantas mujeres han sido condenadas a lo largo de los siglos, esa moderna identidad asociada a la de otras tantas que deben emigrar y abandonar sus países y costumbres para defender su dignidad, ese rechazo a una política belicista como justificación a otros actos anteriores de la misma naturaleza, subyace también en la obra *La noche de Casandra*. El texto publicado por la revista *Primer Acto* constituyó el resultado de una interesante experiencia colectiva que pretendía dar cauce a la creatividad de varios artistas de distintos países: autores dramáticos, directores, intérpretes, un escenógrafo y un músico.⁶ El equipo de dramaturgia, liderado por Raúl Hernández García, con la colabora-

ción de Luis Miguel González Cruz y José Ramón Fernández, miembros los tres del grupo Teatro del Astillero, y el autor y crítico, José Monleón, trabajó con los textos de Miguel Murillo y Juan Pablo Heras, de España; Armando Nascimento Rosa, de Portugal; María Pia Daniele, de Italia; Matei Visniec, de Francia, y Draga Potocnjack, de Eslovenia, reunidos para tal fin en la Residencia de la Universidad Carlos III, de Madrid. Como se puede apreciar, son seis los autores españoles destacados, pertenecientes a distintas generaciones, los que participaron en esta sugestiva recreación del mito clásico. Se trataba de montar un espectáculo que presentara a Casandra, sometida a la esclavitud como consecuencia de la guerra, erigida en baluarte, según palabras de José Monleón, “de un nuevo concepto de justicia –que hoy llamamos Derechos Humanos, o Derechos Fundamentales– frente al aceptado sistema de venganzas ‘nacionales’, dirigidas por los intereses del poder”. (Monleón 2001:10)⁷

El texto se abre con un diálogo entre dos personajes, Vibko y Stanko, dos seres a los que les unen vínculos familiares –son cuñados–, enfrentados por una contienda bélica, en un espacio desolador donde viven familias desmembradas por la muerte o el exilio, sujetas al hambre y al dolor.⁸ A ésta le seguirán otras breves escenas: el encuentro de una emigrante embarazada con un guardia que le impide el paso al no tener los permisos reglamentarios; el cerco de su hija, Casandra, por parte de un grupo de personas que claman para que les sean devueltas su libertad, sus familias, sus casas y sus tierras; el diálogo entre dos mujeres que acuden al cementerio a velar a sus muertos, víctimas los de la primera de la tortura infringida por el marido de la segunda, un militar de alto rango; la defensa por parte del niño Armin y de su abuelo de los cadáveres de sus familiares, asesinados por unos soldados a los que se les ha dado la orden de incinerarlos; el relato de la tortura infringida a un hombre que ha llegado a otro país huyendo de la guerra; la presentación de la indiferencia de un médico ante la locura de Armin, siempre acompañado por esos difuntos; varios actos de tortura física y psicológica a personas retenidas contra su voluntad, y la contemplación del trabajo de un grupo de inmigrantes ilegales, integrado por un niño, su madre, un médico y un ingeniero que son delatados y deportados. Finaliza con un alegato a favor de la unión de los seres humanos para alcanzar un mundo mejor para todos.⁹

Como ocurriera en la creación de Rodrigo García, ya desde el comienzo, en la primera acotación escénica con la que se abre el texto, los autores presentan la condición simbólica del personaje, que anuncia “*el camino hacia la dignidad del individuo*”. (Hernández et alii 2001: 48) La mítica Casandra, princesa de Troya, adivina por el favor de Apolo, convertida en la esclava de Agamenón como botín de guerra, se transforma así, gracias a la recreación de estos escritores, en símbolo de otras tantas mujeres violadas, ultrajadas y expulsadas de sus tierras de origen, pero también en paradigma de esperanza, en baluarte de resistencia, en promesa de utopía, a la que debemos aspirar todos los seres humanos siempre y más en un momento como el que se presenta, en el que demasiados signos recuerdan oscuras épocas del pasado que se creían ya olvidadas en la noche de los tiempos:

CASANDRA: Yo he sido expulsada de mi tierra.
Yo he sido violada y ultrajada.
Me han asesinado y mis restos han sido profanados.
Pero no han podido con mi voz.
Mi voz se alza por encima de todas las torturas.
Mi voz perseguirá a mis opresores, a mis torturadores.
Mi voz construirá un futuro
Donde nunca más
El sufrimiento
La tortura
El asesinato
Tengan cabida. (Hernández et alii 2001: 52)

Casandra se erige así en un nuevo paradigma para un determinado sector crítico con la sociedad contemporánea, una ‘aldea global’ que todavía no ha dado soluciones viables a los problemas generados por el encuentro entre identidades divergentes asociadas a la diferencia de razas, culturas y religiones, y que todavía tiene pendiente generar nuevos cauces para un desarrollo económico sostenido que evite las desigualdades entre países pobres y ricos, deteniendo los grandes flujos migratorios tan contrarios al mantenimiento de la dignidad de tantos seres humanos arrojados a otros países en búsqueda de unas condiciones de vida más aceptables. La violencia y la guerra como respuesta a los drásticos cambios experimentados por la sociedad alumbrada a comienzos del siglo XXI no constituye la senda por la que estos autores nos animan a transitar. Un fuerte espíritu antibelicista subyace en toda la obra. Sus creadores no escatiman palabras a la hora de presentar los signos de los desastres de la guerra y de la violencia.¹⁰

Recuperando la identidad del mito clásico, la obra profundiza en la incapacidad de la sociedad actual para comprender y seguir el camino trazado por la protagonista: la negación de la venganza, el repudio de la violencia como respuesta inmediata a la persecución, la devolución del ‘golpe por golpe’. (Ibídem: 53) Como el mito del que bebe, la moderna Casandra tampoco encuentra la manera de advertir a sus congéneres sobre los peligros que entraña la práctica de la violencia, de la guerra, del asesinato y de la tortura, a menudo justificados como una venganza ante tantas iniquidades sufridas¹¹: “*Casandra se enfrenta de nuevo a su maldición. ¿Quién quiere oír a la razón, quien quiere hablar de derechos, cuando todos prefieren el lenguaje del odio, de la venganza? Otra vez más, y quizá no sea la última. Otra vez más.*” (Ibídem: 56) Casandra aboga una y otra vez a lo largo de la acción dramática por construir la paz dejando a un lado el rencor, el cese de cualquier acción bélica, un mensaje amplificado por el coro, que funciona en esta creación como la voz de la conciencia:

CORO:
-Nunca más sufriremos el peso de la opresión. Hemos sufrido una guerra tan dura. Si queremos la paz, debemos construirla. ¿Es justo lo que digo o no?
-Es justo.
-Sí, es justo. Pero es hora de desterrar el rencor. Que la violencia cese, en todas sus formas. Que la cicatriz se cierre.

[...]

Cuidado. Os dirán que los derechos humanos deben subordinarse a las exigencias del estado de las tradiciones nacionales, de la religión del bienestar.

Os hablarán de justicia, de libertad. Pero no de la justicia y libertad de todos. Manipularán esas palabras, las mismas por las que nosotros luchamos, y os pedirán el sacrificio por el bien de los principios, de sus principios. Os predicarán con la esperanza en un mundo mejor para silenciarlos. (Hernández et alii 2001: 59)

Podemos concluir afirmando la vigencia de los mitos para entender las profundas transformaciones experimentadas por la sociedad contemporánea, en especial, en la delimitación de los rasgos de identidad de sus individuos y en la definición de sus espacios. Como otros personajes míticos, Casandra se convierte de la mano de algunos de los escritores dramáticos más destacados de la escena española actual en un paradigma vigente, a través del cual reflexionan sobre la identidad humana, abordan los problemas generados por la existencia de nuevos modelos sociales, tratan de definir las emergentes relaciones surgidas por la consolidación de los mismos, y buscan claves de comprensión para entender mejor estos cambios. Sin alejarse de la caracterización progresista otorgada por algunos autores españoles como Benito Pérez Galdós y M^a Luisa Algarra, que optaron por convertirla en símbolo de la lucidez del librepensamiento frente a los modelos conservadores, la Casandra actual rescata su condición de concubina de Agamenón y es presentada como un símbolo de la marginación, en una doble vertiente, la sufrida por todas aquellas mujeres victimizadas a manos del varón y la de todos aquellos seres que deben emigrar y abandonar sus países y costumbres para defender su dignidad. También se erige como una profetisa que alerta sobre los graves peligros de los planteamientos belicistas, incluso los justificados como venganza ante las iniquidades sufridas, aboga por el respeto a los derechos humanos, y advierte sobre las consecuencias de la deshumanización del entorno urbano.

NOTAS

* Deseo expresar mi agradecimiento a José Ibáñez Haro por su labor como ayudante de investigación.

1. Entre los más destacados citaremos a M^a Luisa Algarra, Antonio Buero Vallejo, M^a Francisca Clar (*Halma Angélico*), Antonio Gala, Agustín García Calvo, Ramón Gil Novales, Alfonso Jiménez Romero, María de la O Lejárraga, José Martín Elizondo, José Martín Recuerda, Antonio Martínez Ballesteros, Domingo Miras, Lourdes Ortiz, José M^a Pemán, M^a José Ragué-Arias, Carmen Resino, Luis Riaza, Alfonso Sastre, Fernando Savater, Gonzalo Torrente Ballester, Miguel de Unamuno y María Zambrano. (Vilches de Frutos 1983; Lamartina-Lens 1986; Serrano 1991; Ragué-Arias 1992; Nicva de la Paz 1994, 1998; Paulino 1994; Paco Serrano 2003)
2. Véase en Vilches 2003 la creación de nuevas identidades en obras como *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual; *La balada de la cárcel de Circe*, de Elena Cánovas; *Martillo seguido de el regreso de Agamenón*, de Rodrigo García, y *Los restos: el regreso de Agamenón*, de Raúl Hernández Garrido, entre otras.
3. En la tradición clásica, Casandra, hija de Príamo y de Hécuba, era conocida por sus poderes como profetisa, otorgados, según una de las leyendas, por el dios Apolo, que, enamorado de ella, le arrancó la promesa de corresponderle si se los proporcionaba. Sin embargo, a pesar de haber aceptado, Casandra no accede a ello finalmente, por lo que el dios decide castigarla haciendo que nadie preste crédito a sus profecías. En el saqueo de Troya es entregada a

Agamenón, que enamorado de ella, la convierte en su concubina y la lleva a Micenas, donde sucumbirá, junto con él, a manos de Clitemnestra y Egisto. Casandra dio a Agamenón dos gemelos: Teledamo y Pélope. (Grimal 1966: 89-90)

4. Completan la obra 'Los siete monólogos de Clitemnestra', 'Los dos monólogos de Agamenón', 'Los tres monólogos de Egisto', 'El monólogo del Atalaya', 'Los dos diálogos de Clitemnestra y Egisto', 'Los dos diálogos de Clitemnestra y Agamenón', y una brevísima pieza que añade al final de la obra, 'El regreso de Agamenón'.
5. Véanse las citas específicas en Grimal 1965: 89.
6. El resultado del taller español en formato de espectáculo se presentó en España en los teatros García Lorca, de Getafe, y Rigoberta Menchú, de Leganés; en Portugal, en la Escuela Superior de Cine y Teatro, de Lisboa, y, en Italia, en el Espacio Florian, de Pescara y el Teatro Municipal de L'Aquila. Participaron como directores el español Pedro Álvarez Ossorio, la italiana Nicoletta Guidotti y el portugués Pedro Saavedra, el escenógrafo esloveno G. Vlado, y el músico francés Phil Spectrum.
7. Como señaló José Monleón en la presentación previa al texto aparecido en la revista *Primer Acto*, "el proyecto no suponía tanto la aceptación de un determinado modo de construir el espectáculo, como la de abrir esta construcción a artistas procedentes de diversos países, que se desconocían entre sí, sujetos a tradiciones teatrales distintas, y a los que se pedía que dieran su visión y su testimonio sobre el tema de los Derechos Humanos en la actual realidad europea, con especial referencia a su propio país y a su experiencia concreta". (Monleón 2001: 8)
8. El entorno humano y material en el que se desarrolla la obra se presenta así desde el inicio:
"El Actor responde, y con él las voces describen lo que hay. Lo que tenemos:
-Barro, confusión, tierra. Luces en las tinieblas, que lo único que hacen es ensuciar el aire.
-Tristes éxodos, despedidas, pérdidas.
-Familias desmembradas.
-El hijo perdido, la madre muerta.
-Un camino de dolor.
-Y el hambre." (Hernández et alii: 50)
9. Con esta finalidad los autores trabajaron con técnicas procedentes del teatro-documento y del teatro épico brechtiano. Sirvan como ejemplo las constantes intervenciones de los actores dirigiéndose al público/lector para exponer sus propios puntos de vista e interpelarlo, o la presentación de Casandra, realizada a través de otro personaje, una mujer que para recordar al auditorio quién es ésta figura recurre a la lectura de un texto que informa sobre la aprobación de la Declaración Universal de Derechos Humanos el 10 de diciembre de 1948 por la Asamblea General de las Naciones Unidas. (Hernández et alii: 50)
10. "Enseñanos las huellas de tu sufrimiento./-Mira las mías. Me arrancaron los ojos./-A mí me quemaron viva./-A mí me arrancaron de entre los brazos a mi hijo, y lo masacraron delante de mí./-A mí me marcaron el cuerpo a latigazos" (52).
11. Según señala José Monleón, era uno de los objetivos del proceso al comienzo de su gestación: "Y que tal demanda, según la maldición que pesó sobre Casandra, no fuera aceptada ni creída por nadie. Es decir, que se transformara en una profecía postergada, de cuyo incierto y futuro cumplimiento depende la instauración de un justo orden internacional." (Monleón 2001:10)

BIBLIOGRAFIA

- Algarra, M^a Luisa
1994 *Casandra, una crónica española*. En: *Primer Acto* 253: 36-76.
- Bermejo Barrera, J. C. y F. Díez Platas (eds.)
2002 *Lecturas del mito griego*. Madrid: Akal.
- Blesa, Túa (ed.)
1998 *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de Semiótica*. Vol. III. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

- García, Rodrigo
2000 *Obras (in)completas. Notas de cocina. Acera derecha. Martillo. Matando horas.* Madrid: La Avispa.
- Grimal, Pierre
1966 *Diccionario de la mitología griega y romana.* Barcelona/Madrid/Buenos Aires/Río de Janeiro/México: Labor.
- Hartwig, Susanne y Klaus Pörtl (eds.)
2003 *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo.* Frankfurt am Main: Valentia.
- Hernández Garrido, Raúl, Luis Miguel González, José Ramón Hernández, José Monleón et alii.
2001 *La noche de Casandra.* En: *Primer Acto* 288: 46-65.
- Lamartina-Lens, Iride
1986 'Myth of Penelope and Ulysses in *La tejedora de sueños. ¿Por qué corres Ulises? and Ulises no vuelve.*' En: *Estreno* 12.2: 31-34.
- Monleón, José
2001 'El proceso de Casandra.' En: *Primer Acto* 288: 7-14.
- Nieva de la Paz, Pilar
1994 'Recreación y transformación de un mito: *La nieta de Fedra*, drama de *Halma Angélico.*' En: *Estreno* 20.2: 18-44.
1997 'Mito e historia: Tres dramas de escritoras españolas en el exilio.' En: *Hispanística XX*, 15: 123-131.
1998 'Los mitos literarios en el teatro de las autoras españolas contemporáneas: Una aproximación panorámica.' En: *Blesa* 1998: 267-273.
- Paco Serrano, Diana M. de
2003 *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX.* Murcia: Universidad de Murcia.
- Paulino, José
1994 'Ulises en el teatro español contemporáneo. Una revisión panorámica.' En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Annals of Contemporary Spanish Literature* 19.3: 327-342.
- Pérez Galdós, Benito
1963 *Casandra.* [1ª ed. 1905]. En: *Obras completas*, vol. VI. Madrid: Aguilar.
- Ragué-Arias, María-José
[1992] *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el Teatro Español Actual.* Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
1996 *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy).* Barcelona: Ariel.
- Serrano, Virtudes
1991 *El teatro de Domingo Miras.* Murcia: Universidad de Murcia.
- Vilches de Frutos, M^a Francisca
1983 'Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la posguerra española.' En: *Segismundo* 37-38: 183-209.
2002 'La regeneración social a través de los mitos: Circe en la escena española contemporánea.' En: *Estreno* 28.1: 5-7.
2003 'Identidad y mito en el teatro español contemporáneo.' En: Hartwig y Pörtl 2003: 11-24.

MITO E IDENTIDAD FEMENINA. LOS CAMBIOS DE LA IMAGEN
DE PENÉLOPE EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

En la segunda mitad del siglo XX los mitos masculinos tradicionales parecen haber perdido importancia frente a los mitos femeninos. Esta tendencia puede observarse también en la plasmación dramática del mito de Ulises y Penélope en el teatro español del siglo pasado, que se analiza en el presente artículo. Frente a la desmitificación de Ulises podemos observar en el personaje de Penélope una recodificación del modelo tradicional de la mujer que conduce a la reafirmación tanto del poder exterior como de la fuerza interior de la heroína femenina.

La función de los mitos en la construcción de la identidad humana es sobradamente conocida y está también ampliamente analizada en el campo del teatro español (Ragué-Arias 1988a, 1988b, 1992; Nieva de la Paz 1998; Hartwig y Pörtl 2003; Paco Serrano 2003). Los mitos ofrecen paradigmas significativos del comportamiento humano y crean arquetipos de caracteres ejemplares que ilustran dicho comportamiento y al mismo tiempo establecen modelos a seguir. Como el origen de nuestra cultura radica en la Antigüedad greco-latina, no es sorprendente que los modelos de la mitología antigua hayan inspirado nuevas configuraciones mitológicas en el arte y la literatura occidentales. Además, el mundo occidental cristiano ha creado nuevos mitos, que han adquirido un significado similar en lo concerniente a la definición de la identidad humana, como lo ilustran las figuras de Fausto o de Don Juan. Al mismo tiempo, la configuración del mito en el arte y la literatura ha pasado a lo largo del tiempo de una afirmación a una revisión crítica. Ésta ha afectado también al teatro español desde los tiempos de la vanguardia histórica y mucho más intensamente desde la segunda mitad del siglo XX. (Paco Serrano 2003: 9 y ss.) La ironía y la parodia son las técnicas estéticas esenciales que determinan la configuración crítica del mito. La nueva interpretación de los mitos sigue la contextualización social y cultural correspondiente. En las últimas décadas el mito sirvió también para la recodificación de la identidad de los sexos y de la mutua relación entre ellos. (Vilches de Frutos 2003)

En España es sobre todo el moderno mito de Don Juan, creado por Tirso de Molina en el siglo XVII, el que ha representado a lo largo del tiempo el ideal masculino y también ha arrojado una luz significativa sobre la imagen

FORO HISPÁNICO. REVISTA HISPÁNICA DE FLANDES Y HOLANDA

núm. 27, abril de 2005

Consejo de dirección:

Patrick Collard (Universidad de Gante)
Nicole Delbecque (Universidad de Lovaina)
Rita De Maeseneer (Universidad de Amberes)
Hub. Hermans (Universidad de Groninga)
Francisco Lasarte (Universidad de Utrecht)
Luz Rodríguez (Universidad de Leiden)
Maarten Steenmeijer (Universidad de Nimega)

Redacción de este número:

M^a Francisca Vilches de Frutos

Secretaria de redacción:

María Eugenia Ocampo y Vilas
Toda correspondencia relacionada con la redacción de la revista
debe dirigirse a:
T.a.v. María Eugenia Ocampo y Vilas - Foro Hispánico
Departement Letterkunde (Romaanse Talen)
Universiteit Antwerpen - Campus Drie Eiken
Universiteitsplein 1
B-2610 Wilrijk
Bélgica

Suscripciones y administración:

Editions Rodopi B.V.
Toda correspondencia administrativa debe dirigirse a:
Tijnmuiden 7
1046 AK Amsterdam
Países Bajos
Tel. +31-20-6114821 Fax +31-20-4472979

Diseño y maqueta:

Editions Rodopi

ISSN: 0925-8620

MITOS E IDENTIDADES EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Bajo la dirección de

M^a Francisca Vilches de Frutos



Amsterdam - New York, NY 2005

ÍNDICE

ESTUDIOS: Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo

- M^a Francisca Vilches de Frutos
Introducción 7
- María-José Ragué-Arias
Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra 11
- Diana M. de Paco Serrano
Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento 23
- Pilar Nieva de la Paz
Las transformaciones de un antiprototipo femenino: Medea en el teatro español contemporáneo 31
- M^a Francisca Vilches de Frutos
Identidad y mito en la escena española actual: Casandra como paradigma 43
- Wilfried Floeck
Mito e identidad femenina. Los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del siglo XX 53
- Anita L. Johnson
La recreación del mito en el teatro de Alfonso Sastre: Inversión e intertextualidad en El viaje infinito de Sancho Panza 65

ANÁLISIS

- José Rodríguez Richart
El tragaluz, de Antonio Buero Vallejo. Un análisis textual 73

ARTÍCULO-RESEÑA

- Maarten Steenmeijer
Sobre M. Mar Langa Pizarro, Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores. José María Pozuelo Yvancos, Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI. Fernando Valls, La reali-

All titles in the Foro Hispánico (from 2002 onwards) are available online:
See www.rodopi.nl

Electronic access is included in print subscriptions.

Cover design: Pier Post

The paper on which this book is printed meets the requirements of "ISO 9706:1994, Information and documentation - Paper for documents - Requirements for permanence".

ISBN: 90-420-1806-2

©Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2005

RESEÑAS

- Eva Francisca Navarro Martínez, *La nueva novela española en la última década del siglo XX.*
por Rita De Maeseneer 101

COLABORAN 105

Desde mediados de la década de los sesenta las reflexiones sobre el concepto 'identidad' han ocupado un lugar relevante en la filosofía, la psicología, la sociología y el arte. A partir de entonces han proliferado los debates sobre la construcción de la identidad del ser humano teniendo en consideración sus vínculos sociales, culturales y lingüísticos. La existencia en la actualidad de cambios transcendentales de naturaleza científica y tecnológica, con un impacto indiscutible en lo económico y lo social, ha puesto de relieve la vigencia de las reflexiones sobre la necesidad de establecer nuevos modelos de identidad más acordes con la situación y el sentir del hombre contemporáneo. Sin duda uno de los más relevantes ha sido la aplicación de los avances informáticos a los sistemas económicos y de comunicación (Castells 1996, 1997, 1998), aunque no se le quedan a la zaga los descubrimientos en genética, que han posibilitado la elección de sexo y la clonación de seres vivos, obligando a modificar la legislación sobre la práctica de la ciencia y comenzar a reflexionar sobre la conveniencia de tener en cuenta el 'principio preventivo' en los nuevos enfoques científicos. (Jeremy Rifkin 2003) Conviene apuntar asimismo la influencia de los flujos migratorios procedentes del tercer mundo en la extensión del mestizaje y el multiculturalismo (Gruzinski 2000), la masiva incorporación de la mujer al mercado de trabajo, con una redefinición de los 'roles' tradicionales (Gilles Lipovetsky 1997), las consecuencias para el medio-ambiente de un crecimiento económico sostenido sin restricciones (Ramonet 2002), y la crisis de los sistemas políticos socialistas, que han llevado a Anthony Giddens (2001) a cuestionar la dicotomía entre los conceptos de 'izquierda' y 'derecha'. Los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York no han hecho sino agudizar más la sensación de desorientación generalizada, traducida en un profundo malestar, cuya verbalización ha efectuado el galardonado Premio Nobel de Economía 2001, Joseph E. Stiglitz, en su elogiado ensayo *Globalization and its Discontents* (2002).

En este contexto, pues, es cada vez mayor el número de escritores que dedican sus obras a reflexionar sobre la identidad humana, a abordar los problemas generados por la existencia de nuevos modelos sociales, a tratar de definir las emergentes relaciones surgidas por la consolidación de los mismos, y a buscar claves de comprensión para entender mejor estos cambios. En el ámbito español, durante las últimas temporadas teatrales, han triunfado espectáculos comprometidos con estas indagaciones sobre la identidad. Unos se han detenido a 'ilumi-