

Tragedias en tiempo presente

Martín Schifino
29 mayo, 2015



Sófocles, *Antígona*. Manuela Paso, Carmen Machi, Raúl Prieto, Cristóbal Suárez, José Luis Martínez, Ángela Cremonte, Santi Marín, Silvia Álvarez. Dir.: Miguel del Arco. Teatro de La Abadía, 12 de mayo. Hasta el 21 de junio.

Sófocles, *Edipo rey*. Juan Antonio Lumbreras, Elena González, Paco Déniz, Natalia Hernández, Eva Trancón. Dir.: Alfredo Sanzol. Teatro de La Abadía, 15 de mayo. Hasta el 21 de junio.

Séneca, *Medea*. Aitana Sánchez-Gijón, Laura Galán, Joana Gomila, Andrés Lima. Dir.: Andrés Lima. Teatro de la Abadía, 14 de mayo. Hasta el 21 de junio.

En 1955, Albert Camus dictó en Atenas una conferencia sobre «el futuro de la tragedia». El problema, en realidad, era el presente. Nacido en Argelia al filo de la Primera Guerra Mundial, testigo de una Francia ocupada a lo largo de la Segunda, Camus se había formado en medio de la tragedia histórica, pero, como hombre de teatro, sabía que la tragedia dramática no respiraba aire desde hacía siglos. En tres mil años de historia occidental, le señaló a su audiencia, sólo había habido dos grandes períodos de arte trágico, concentrados en el tiempo y, en menor medida, en el espacio: la Grecia de Pericles y el Renacimiento tardío, con especial densidad en la Inglaterra isabelina, la España del Siglo de Oro y la Francia del siglo XVII. Desde entonces, versiones anticuarias, fogonazos románticos, ecos. ¿Era concebible un nuevo esplendor? Camus creía que sí: «Nuestra época coincide con un drama de civilización que podría fomentar, hoy como ayer, la expresión trágica. Muchos escritores, en Francia y en otros sitios, se preocupan por dar a la época su tragedia».

Es de suponer que pensaba en los dramas griegos de Jean Cocteau, Jean Anouilh o Jean Giraudoux, a quienes citaba más adelante, o en las piezas de Eugene O'Neill, quien no sólo ofreció en 1932 una reformulación de la *Orestíada* en clave norteamericana, sino que sumió a la mayoría de sus personajes en la fatalidad. Repasando la primera mitad de siglo, en cualquier caso, no es difícil completar una lista de reescrituras o versiones que dialogan de diversos modos con la tragedia clásica. T. S. Eliot, en *Reunión de familia* (1939), incluso se permitió reinterpretar *Agamenón* como alegoría cristiana; y el suelo esquilado fue fértil para que, durante la ocupación, Sartre extrajera una interpretación antinazi de esa misma obra en *Las moscas* (1943). Nutrientes similares aprovechó el propio Camus en *El malentendido* (1944). No parecía descabellado, pues, esperar que otros talentos se alimentaran de esa tradición. Pero ocurrió casi lo contrario. El año en que Camus aventuró sus predicciones fue el mismo en que se estrenó *Esperando a Godot*, una obra negrísima pero, ciertamente, no trágica. Y en la década siguiente, mientras resonaban los nombres de Eugène Ionesco, Tom Stoppard, Fernando Arrabal, Harold Pinter, Arthur Adamov o Vaclav Havel, los dramaturgos se volcaron cada vez más en formas múltiples, giros irónicos y mezclas tonales. Por razones largas de enumerar, pero bastante obvias, la época encontró su inflexión creadora en la tragicomedia. Tras la mayor catástrofe moderna, ¿quién quería oír la severidad de los trágicos?

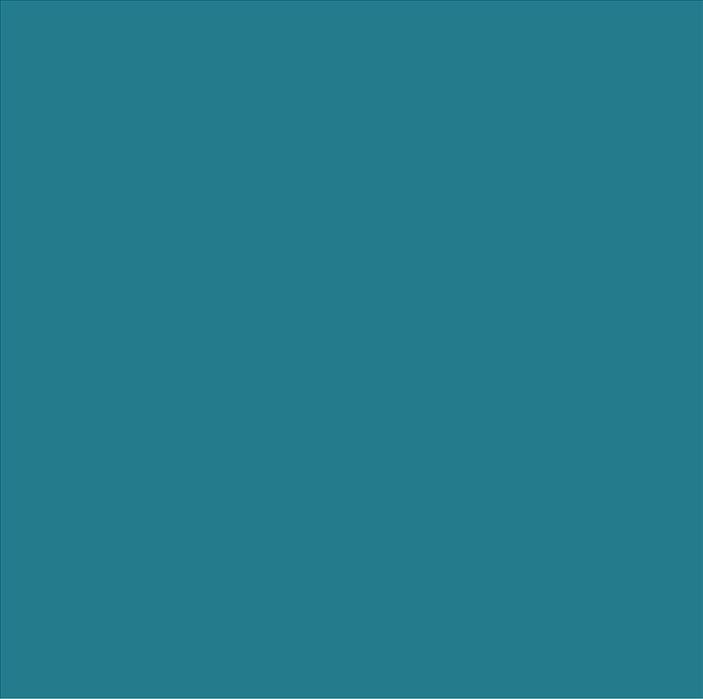
Shakespeare y sus contemporáneos no pudieron ver en escena a ninguno de los trágicos griegos (la única referencia era Séneca)

Curiosamente, mucha gente, aunque con los debidos ajustes. El presentimiento de Camus se revela acertado si cambiamos «escritores» por «directores» o, incluso, «adaptadores». La eclosión de la tragedia shakespeariana, que venía en aumento desde el siglo XIX, fue total a partir de la posguerra, pero quizá más significativa, en términos históricos, fue la reposición de los tres trágicos griegos en los escenarios de todo el mundo. No viene mal recordar que Shakespeare y sus contemporáneos no

podieron ver en escena a ninguno de ellos (el material clásico llegaba a través de Seneca). O que, si Racine refundió brillantemente a Eurípides, nunca vio una pieza de Esquilo. Incluso Goethe lo tuvo difícil a comienzos del siglo XIX cuando quiso montar a los griegos en Weimar. No hablemos ya de los inconvenientes de hacer pasar *Edipo*, una obra sobre el infanticidio, el parricidio y el incesto, en la Europa del siglo XIX. En el siglo XX, en cambio, los amantes del teatro tuvieron a su disposición no sólo traducciones fiables de todas las tragedias griegas conservadas, sino una profusión inusitada de montajes. Por tomar una obra que nos ocupa más abajo, y sin movernos de España, el Centro Nacional de Documentación Teatral atesora más de veinte montajes de *Medea* en los últimos cincuenta años (tres de ellos interpretados por Nuria Espert). Y eso, contando únicamente el original de Eurípides; hay cuarenta y tantos más si sumamos versiones de Séneca, Jean Anouilh, Heiner Müller o José Bergamín. Uno podrá preguntarse si el cruce del mito clásico con el romancero gitano, como en la versión de este último, cuenta como tragedia, pero lo cierto es que, al menos desde el siglo V a. C., nunca se han representado tantas Medeas en tan poco tiempo.

De qué manera se han representado es otro tema. Y aquí es imprescindible señalar que, para la rehabilitación contemporánea de la tragedia en la conciencia del público, se han combinado dos corrientes que, aunque no están forzosamente reñidas entre sí, a menudo responden a intereses opuestos. La primera es la de la erudición, que ha hecho un esfuerzo enorme y enormemente fructífero por desentrañar la génesis, la estructura, la simbología y el significado del drama antiguo. La historia literaria ha encontrado puntos de apoyo en la historia cultural y la historia cultural en la arqueología. Intelectualmente, se sabe mucho más sobre esas piezas de lo que se sabía en el Renacimiento. No es poco importante que todo esto esté al alcance del lector o espectador medio. Armado con clásicos sobre los clásicos como el *Diccionario de mitología griega y romana* (1951) de Pierre Grimal o *La tragedia griega* (1938) de Albin Lesky, cualquiera de nosotros cuenta con más información que Shakespeare. Un erudito como Carlos García Gual sería capaz de enseñar un par de cosas sobre Eurípides al mismísimo Jean Racine, que leía griego de corrido. No por ello va a escribir *Fedra*, pero sí podría exponerle al poeta francés, si alguna vez se lo cruzara en los Campos Elíseos, por qué haberle agregado a Hipólito una enamorada fue una tontería sentimental con muy poco de griego. (Naturalmente, Racine podría contestarle que él escribía para un público francés, por lo que el casto muchachito persiguiendo cervatillos por el bosque tampoco colaba).

Con perdón del profesor García Gual, esta fantasía ultramundana me lleva a la segunda corriente de rehabilitación de la tragedia y a los problemas que encuentra al confluir con la primera. Me refiero a los profesionales del teatro y, en especial, a directores y adaptadores. Hoy más que nunca, el saber acumulado les permite crear producciones fieles a la concepción original del género. Libres de contaminaciones neoclásicas o resquemores morales, los directores pueden, si quieren, otorgar el debido espacio al coro, calibrar con exactitud estrofas y antistrofas, adaptar los movimientos de los actores a las indicaciones implícitas de cada verso, crear un vestuario acorde con las fuentes pictóricas y así sucesivamente. Pero antes tienen que querer. Y el problema es que, aunque arqueológicamente interesante, un simulacro perfecto casi seguro será indigesto como espectáculo. Como es de esperar, los directores barren para su lado, que no es el del significado histórico, sino el del significado dramático. El clásico tiene que resonar aquí y ahora: si para ello hace falta que Hipólito sea un teleadicto, como vi una vez en una adaptación hecha (es cierto) a partir del texto moderno de Sarah Kane, que así sea.



A menudo, así ha sido. En la historia de las grandes producciones contemporáneas, son muchos los clásicos que se han montado con los preceptos de las nuevas dramaturgias, acercando la tragedia al posmodernismo más desenfadado. Por ejemplo, hay un momento en la *Antígona* de Miguel del Arco que no desencajaría en *Las pingüinas* de Fernando Arrabal: el coro se pone unas máscaras de lucha libre mexicana y ríe a carcajadas. Este tipo de disonancia estética, en particular cuando hay intención política de por medio, es también una tradición en sí misma. Bertolt Brecht dio la nota en 1948 al montar una *Antígona*, en la versión de Friedrich Hölderlin, en la que se establecía un paralelismo entre Creonte y Hitler. Y es obvio que la táctica de choque fue irresistible, incluso allí donde la tragedia no formaba parte de la herencia

cultural. Así, en Japón, el director y escritor Tadashi Suzuki, famoso en Occidente por organizar el primer festival de teatro internacional de su país, montó una producción de *Las troyanas* de Eurípides (una obra sobre el destino de las mujeres tomadas como botín de guerra tras la caída de Troya) en la que no sólo combinaba elementos de noh y kabuki con el texto clásico, sino que aludía al trato que habían recibido las japonesas a manos de los norteamericanos al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Más sonado aún, al menos en Europa, fue el ciclo *Les Atrides*, de Ariane Mnouchkine, con su compañía Le Théâtre du Soleil, que empalmaba *Ifigenia en Áulide* de Eurípides con los tres batientes de la *Orestíada* de Esquilo para completar la historia de los descendientes del rey Atreo de Micenas.

Mnouchkine incluyó elementos de kabuki, noh y kathakali en alusión al encuentro de Oriente y Occidente, pero además un coro de euménides mendigas que señalaba la pauperización de Europa. No menciono estos montajes por pedantería histórica. Lo que merece recalcar en cada caso es que el texto fuente se convierte en una alegoría de una situación reciente, al tiempo que, del choque del presente y el pasado, surge una chispa que esclarece nuestra comprensión de ambos. O así debería ser si la cosa funciona.

Es, sin duda, en este contexto de reapropiación y reformulación, adaptación y creación original, donde debe colocarse la iniciativa que pusieron en marcha los directores Miguel del Arco, Andrés Lima y Alfredo Sanzol para montar versiones contemporáneas de tragedias antiguas. Todo partió del taller de investigación «Mito y Razón», dedicado a *Antígona*, *Medea* y *Edipo* en junio del año pasado en el Teatro de La Abadía, con la participación de los directores, actores, público invitado y especialistas en su tema (García Gual se dio por allí una vuelta). Los resultados de aquella experiencia son los que ahora se presentan en La Abadía bajo el nombre de Teatro de la Ciudad. El nombre en sí remite a la dimensión política del teatro griego, de la que buscan hacerse eco los directores con la propuesta de «un teatro riguroso, de calidad, que no sólo dependa del éxito de

taquilla». Tampoco es casual la fecha de estreno en abril, el mes en que Atenas celebraba las festividades en honor a Dionisio, acogiendo durante tres días consecutivos los concursos de tragedias. Desde luego, el paralelismo no es perfecto. Por entonces, cada uno de los tres poetas preseleccionados ponía en escena una trilogía de tragedias y un drama satírico durante una jornada entera. Aquí se ha optado por tres tragedias independientes a lo largo de la semana, más una cuarta «experiencia escénica», «Entusiasmo», que abarca un poco de todo: conciertos, conferencias, encuentros con el público y libaciones a gusto.

Los directores mencionan en los programas «la necesidad de trabajar en equipo» y el «deseo de vincular la formación y la exploración compartida a la creación y presentación de espectáculos». En términos de producción, eso se ha traducido en una sinergia de medios materiales. Respondiendo a una voluntad común de modernización, todos los montajes emplean una misma escenografía de base: hemiciclo de suelo negro, como a imitación de la piedra basáltica de ciertas islas griegas, con un telón de fondo oscuro dividido en tabletas verticales, que permiten entradas y salidas por cualquier parte del escenario. También se comparten medios técnicos como la iluminación, el sonido y, por supuesto, la publicidad, pues no hay mejor anuncio de cada obra que las otras dos. No obstante, cada puesta en escena tiene sus señas de identidad, que son las de su director. Sanzol elige una veta de minimalismo, mientras que Lima y Del Arco se inclinan por el multimedia; y si el primero sigue de cerca a Sófocles (sin aclarar en qué traducción, a no ser que la versión que acredita el programa sea directa del griego antiguo), Del Arco (otro presunto traductor del griego) reescribe libremente a Sófocles y Lima utiliza la *Medea* de Séneca, en versión de Jesús Moreno Luque, como el marco en el que componer un libérrimo *collage* con fragmentos de Hesíodo, Müller, Anouilh, Ovidio, Eurípides y hasta Caetano Veloso.

Me resulta difícil secundar los hosannas que ha conseguido la trilogía de modo casi unánime

Todo lo anterior suena intrigante, y sin duda nada de esta envergadura se ha visto en un mismo sitio fuera de los festivales de teatro clásico. Pero debo decir que, tras esperar las obras durante meses y verlas en la misma semana, me resulta difícil secundar los hosannas que han cosechado casi todas por igual en la prensa. Y antes de repasar los méritos y deméritos de cada montaje, me pregunto por las razones que las aúnan en un ciclo. De todas las tragedias, ¿por qué se han escogido *estas*? Lima ha dicho que llevaba tiempo pensando en *Medea*, y otro tanto cabe suponer de Sanzol y Del Arco: quizá las afinidades electivas de cada uno sean las responsables. Lo cierto, en cualquier caso, es que se han tenido poco en cuenta las afinidades de las obras entre sí. No se hallará aquí nada de la coherencia temática que había en la tetralogía de Mnouchkine sobre los atridas (Agamenón y familia), ni en la *Orestíada* (ídem) de siete horas que montó Peter Stein en 1980 (Stein es famoso por el largo aliento: recuérdese su *Fausto* de veintipico horas). Los montajes de Sanzol y Del Arco, además, son tan diferentes que uno podría no reconocer a los muchos personajes que comparten. Y Lima, directamente, va por libre, con una fuente romana. Aunque su adaptación es, con diferencia, la mejor, la historia no casa con *Antígona* y *Edipo*, que sí pertenecen a un mismo ciclo (*Antígona*, recordemos, es una de las hijas de Edipo); hubiera podido montare *Edipo en Colono* (Sófocles), que más o menos cierra el mito.

También hay una mezcla heteróclita de tonos. Por emplear la terminología de Jacqueline de Romilly, tenemos un drama de pasiones (*Medea*) y dos dramas sobre la justicia divina (*Edipo Rey*, *Antígona*), con el añadido de que Del Arco parece hacer un esfuerzo voluntario por tergiversar su obra en lo que a la justicia (divina o no) se refiere. En la revista *Godot*, increíblemente, encuentro la siguiente declaración, que resume bastante bien el ánimo ideológico del montaje: «Me fascina la reflexión sobre el poder y sobre el ataque, eso de la famosa hubris griega, esto es lo que yo pienso y tengo la razón y soy inamovible y soy incapaz del diálogo [...]. Esta aniquilación del adversario me parece impresionante, porque es además lo que vemos ahora en la vida pública, la incapacidad para el consenso, para llegar a un lugar común donde podamos colaborar».

Que alguien le aclare, por favor, eso de la famosa hubris griega; pero se necesita un candor a prueba de aclaraciones para asombrarse de que, precisamente porque no hay diálogo posible, haya tragedia. Es la esencia del género, no digamos ya del sentimiento trágico de la vida. Unamuno: «La vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción». Camus lo expresa con más comedimiento: «Las fuerzas que se enfrentan en la tragedia son igualmente legítimas, están igualmente dotadas de razón. [...] Antígona está en lo cierto, pero Creonte no se equivoca». O, en palabras de un joven George Steiner: «Cuando las causas del desastre son temporales, cuando el conflicto puede ser resuelto con medios técnicos o sociales, entonces podemos contar con teatro dramático, pero no con tragedia. Leyes de divorcio más flexibles no podrían modificar el destino de Agamenón».



Leyes funerarias más permisivas con los enemigos de Estado tampoco modificarían el destino de Antígona, que tiene a los dioses en contra de su casa y, aun así, sabe que debe cumplir con los deberes sagrados. La obra gira en torno a ese duro conflicto. Tras la muerte en combate singular de Polinices y Eteocles, hermanos de Antígona, el rey Creonte decide enterrar con honores al segundo, defensor de Tebas, y dejar insepulto al primero, que amenazaba a la ciudad. «Nunca por mi parte los malvados estarán por delante de los justos en lo que a honra se refiere»: es la razón de Estado que proclama el rey en su primer monólogo, so pena de muerte para quien la transgreda. Antígona, sin

embargo, juzga que por encima de ella están «las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses, [que] no son de hoy ni de ayer, sino de siempre», y exigen darle sepultura a su hermano, aun si la consecuencia es que ella tiene que morir. Es así de simple. Y de irresoluble. Podría decirse que la tragedia es una advertencia hecha en plena polis sobre los peligros de faltar a la política, y no en vano el coro aconseja prudencia («Zeus odió sobremanera las jactancias pronunciadas por boca arrogante»), pero el conflicto cala más hondo: es tener que cumplir con el deber cuando el deber no puede cumplirse. Samuel Beckett captó muy bien esa aspereza en *El innombrable*, cuando el narrador dice: «Debes seguir, no puedo seguir, voy a seguir».

¿Qué hace Del Arco con la historia que encarna semejante mandamiento? Reducirla a una fábula más o menos trivial, como todas las fábulas, sobre el abuso de poder. El espíritu didáctico de Brecht no anda lejos, pero el director recarga además las tintas en los diálogos, con resultados de un anacronismo chirriante. Creonte dice cosas como que intenta «reconstruir un marco de convivencia» y que no tolerará «ni un atisbo de corrupción»; incluso promueve una especie de disciplina castrense: «No cabe pensar donde toca obedecer». La contrapartida de esta elección es que Antígona sólo puede ser una víctima, y no del destino, sino del sistema. De ahí sin duda la interpretación de Manuela Paso, a menudo al borde del melodrama: en la primera escena, cuando considera sus opciones con su hermana Ismene (Ángela Cremonte), Antígona parece más indignada que dispuesta a dar la vida. Una segunda carambola es que Ismene, que representa la resignación de los débiles, queda como casi como una oportunista: «Elijo vivir, olvidar, acatar». ¿Elijo? Sófocles (en versión de Assela Alamillo): «Obedeceré porque me siento coaccionada a ello»; o, en la versión más reciente de José María Lucas de Dios: «Ya que estoy obligada a ello, a los que están asentados en el poder obedeceré». Un abismo de intención y fibra moral separa las réplicas.

Es un dislate que el papel de Creonte se le confíe a Carmen Machi. Las razones de la inversión de género se me escapan

Estos problemas de sintonía fina palidecen, en cualquier caso, ante el dislate de que Creonte se le confíe a Carmen Machi. Las razones de la inversión de género se me escapan, aunque supongo que se relacionan menos con la obra que con cierto afán de provocación: si Blanca Portillo puede meterse en la piel de Segismundo, ¿por qué no puede ser Machi rey de Tebas, o, modificando las cosas, reina? Bueno, quizá porque la obra se desequilibra. Pero el desequilibrio parece haber estado en la base del montaje. Machi fue la primera actriz en confirmar su participación, y hasta que se anunció el elenco me pregunté si no asumiría el papel protagonista. Siendo Antígona una muchachita, por cierto, el *physique du rôle* jugaba en su contra. ¿La solución? Transformar la *Antígona* de Sófocles en una obra que, en su estado actual, sería preferible llamar *Creonta*. No es solo que Machi, vestida de negro, con botas altas y pavoneándose con la intensidad que desplegó en *Los Mácbez* (bajo la dirección, entonces, de Lima), ocupa con frecuencia en el centro del escenario: su personaje se sitúa en el corazón palpitante del drama, un ejercicio subshakespeareano lleno de politiquería paranoica sobre «la corrupción», «el imperio de la ley» y «el ejercicio del poder». Pobre Antígona. Y pobre Paso, que acaba de segundona aun en uno de los cuatro o cinco papeles femeninos más grandes del teatro occidental.

Por otro lado, extraña que se le haya confiado el papel a una actriz de más de cuarenta años, por muy

buena que sea (y lo es); para eso que se lo hubieran dado a Machi, que seguro le imprimía un giro original, como hizo con Helena de Troya en *Juicio a una zorra*. La elección del elenco, de hecho, resulta muy poco atinada; y eso sorprende especialmente viniendo de Del Arco, que en su *Misántropo* consiguió un maridaje perfecto de actores y papeles. Recuerdo de esa obra a Cristóbal Suárez, alto, guapo, con una sonrisa de cien vatios, sacándole chispas al papel de protoestrella del pop. ¿Cuál se le ha dado aquí? No el de Hemón, prometido de Antígona, ni el del guardia que la ve esparcir polvo sobre el cadáver. Se le ha dado el de Tiresias (adivino anciano, ciego y andrógino). Y no sólo eso, sino que se le ha puesto a recitar una de sus profecías con peluca rubia y vestido de brujo televisivo, paseando la voz por varias octavas y deshaciéndose en aspavientos, convulsiones e histrionismo *camp*. Con más ironía de la intencional, Creonte lo corta en seco: «Ya, la puesta en escena impide oír el mensaje». Nunca mejor dicho.

Alfredo Sanzol, en su *Edipo Rey*, no cae en esa trampa, ni en la de personajes que sueltan gritos o se cortan la garganta en escena. Su montaje es un dechado de comedimiento, en el que los actores hacen poco más que hablar, sentados a una mesa servida con copas, vajilla y restos de comida. De cara al escenario, los cinco componen un cuadro de gran fuerza simbólica, que remite a la iconografía de la última cena mientras nos planta en el lugar de reunión de toda familia, esa célula que incluso en el desastre, como esta, no puede evitar tenerse cerca. Un solo cuadro, con todo, se queda corto en toda una representación, y la economía de Sanzol pronto se vuelve una paradójica forma de derrochar posibilidades. Cabe notar que *Edipo Rey* es un mecanismo impecable de entradas y salidas, avisos y tanteos, recuerdos y revelaciones que conducen a la solución de un crimen terrible, cuyo investigador acaba cayendo en la cuenta de ser el asesino. Pudiendo jugar con la trama, y más aún con la acción, inmovilizar el engranaje se me antoja un riesgo equivalente al de aquel sketch de Monty Python en el que unos concursantes intentaban resumir a *À la recherche du temps perdu* en quince segundos, «una vez en traje de baño y otra en ropa de noche». Temerario, pero insensato.

Para ponérselo más difícil, Sanzol casi no ha cortado texto original, aunque clava la representación en una hora, a grandes rasgos lo que lleva leer la obra en voz baja. Para mantener ese ritmo en voz alta, los actores deben decirlo a toda prisa, casi sin interrumpirse y, con excepciones, sin muchos matices. Entre las excepciones, por desgracia, no se cuenta Juan Antonio Lumberas, que interpreta precisamente a Edipo. También esta elección es un poco desconcertante. Lumberas, que ya había colaborado con Sanzol en *Esperando a Godot*, es un cómico estupendo, lleno de energía y vivacidad, con un don para dar la réplica en el momento exacto de la risa. Al verlo interpretar a Vladimir realmente entendí el aspecto bufonesco de Beckett. Pero aquí, como es obvio, no hay lugar para esas inflexiones; y, en vez de oírse como simulacros de respuestas pensadas, sus réplicas se suceden al vuelo como lo que en realidad son: texto aprendido de memoria. Paco Déniz (un Creonte mucho más creíble que Machi) tiene el buen tino de bajar la velocidad, y logra un par de pasajes de altura retórica (los choques con Edipo, quien lo cree en su contra). Aun así, hay algo que no condice entre el texto original y la puesta en escena. «Viene Creonte», se dice en un momento dado, pero Creonte ya está sentado a la mesa. Lo mismo ocurre con un mensajero, con Tiresias y con Yocasta. Y, como los cinco actores se reparten no sólo varios personajes, sino además el coro, sobreviene un instante de duda cada vez que uno de ellos toma la palabra: ¿a quién representará?

Al experimento lo resarcen, en parte, las tres actrices, que combinan sus puntos fuertes de manera a veces inesperada. En la segunda mitad de la obra, se ponen de pie y hasta caminan hacia los lados del escenario. Un efectivo truco de dirección consiste en que dos de ellas, Eva Trancón y Natalia Hernández, hablen al unísono al interpretar al coro. Así, al menos, se aclaran un poco los roles. Como Yocasta, por lo demás, la primera está imponente, mientras que la segunda demuestra gran versatilidad al combinar los papeles del Sacerdote, el Corifeo, el Siervo e Ismene, quien, una vez desvelado el misterio, hace acto de presencia con su hermana Antígona sólo para enmudecer. A esas alturas, en efecto, el resto es silencio. Pero el público cuenta con el privilegio de oír el relato final del mensajero en boca de Elena González, una actriz que con muy poco logra un efecto arrollador. Al relatar el infortunio revelado de Edipo, su decisión de reventarse los ojos, la errancia a la que está condenado, la voz se le quiebra, los ojos se le nublan y el cuerpo le tiembla como dolorido. Sin un solo



grito, transmite un verdadero sufrimiento.

¿Hace falta gritar en la tragedia? Los textos originales están trufados de ayes y lamentos; y, dado que las representaciones ocurrían ante miles de espectadores a cielo abierto, es de suponer que los actores se desgañitaban en escena. Pero, ¿qué sucede hoy, cuando la sala es más pequeña y los intérpretes se sirven de micrófonos y sonido *surround*? A Andrés Lima, el director de una sobrecogedora *Medea*, no le cabe ninguna duda: hay que gritar. En una de las charlas de «Entusiasmo», Aitana Sánchez-Gijón, la protagonista, incluso contó que, entre las primeras cosas que le pidió Lima durante los ensayos en la sala pequeña de La Abadía, fue irse a la otra punta del teatro y ponerse a «parir gritos». «Es que grita muy bien», acotó el director. Y es cierto. Suena como una maternidad entera, una dura ironía aural en vista de cómo acaban los hijos del personaje.

Los hijos, a no temer, están representados por dos muñecos de yeso, lo que se agradece en más de un sentido. Cada vez que veo un niño en escena mi concentración se rompe, y ni que decir tiene si sólo ha subido a hacer de víctima sacrificial. Diez años después del hecho, aún recuerdo la incomodidad que me produjo la *Medea* de Fiona Shaw, dirigida por Deborah Wagner, al hacer su entrada con la camisa llena de sangre y el cadáver (falso) de un niño (real) a cuestas. Sólo pude pensar en que la enrojecida criatura iba a abrir los ojos y arruinar un montaje estupendo (los mantuvo cerrados). Pero los muñecos de Lima están al servicio de algo mucho más importante que mi temple de espectador: la mezcla de abstracción y entrega física, introspección y crueldad que se despliega a lo largo de la obra, en la que cada uno de los polos conspira para realzar la fuerza del otro. En el momento en que Sánchez-Gijón aporrea una de las figuras de yeso contra el suelo, la sala entera es una tumba. Para entonces, la actriz está convertida en una sombra ultramundana, en ropa interior color carne, después de ser embadurnada por los demás con una especie de limo ensangrentado, al son de una vibración estremecedora. Nunca nos parece *Medea*, la nieta de la hechicera Circe, más inhumana.

La interpretación de Sánchez-Gijón es antológica: desde *La Chunga* no se le veía semejante fiereza

Lima aporta el trasfondo mítico del personaje al principio, leyendo unos versos de la *Teogonía* de Hesíodo en que se narra su linaje, pero en muchos otros pasajes de la obra, que conserva intactos de Séneca, recalca precisamente la humanidad de *Medea*. Los razonamientos desesperados que la conducen al infanticidio se exploran en toda su extensión. Y aunque es cierto que para ella «no hay mayor dolor que el amor», detrás de la venganza va dibujándose, como en muchas tragedias, una serie de culpas no expiadas. No se trata sólo de que Jasón, su marido, la abandone para casarse con Creúsa, la hija del rey de Corintio, sino que ella misma traicionó a su padre y despedazó a su propio hermano para marcharse con Jasón. «Me debes un hermano», o: «Un lugar que con un crimen se formó, con un crimen hay que abandonarlo». La interpretación de Sánchez-Gijón, en cada una de esas fases, es antológica; es, de hecho, todo lo que no era su impalpable papel de maga en una obra desabrida como *Los cuentos de la peste*. Desde *La Chunga* no se le veía semejante fiereza, pero hay además pena, angustia y, por raro que parezca, ternura. Cómo no iba a haberlas: *Medea* no quiere matar a sus hijos; sólo debe hacerlo. «No tengo más, dolor mío, que ofrecerte», le dice a Jasón.

Lo que ofrece el montaje, al fin y al cabo, es una experiencia múltiple y multiplicada del dolor. Y no debemos olvidar que, en los papeles secundarios, hay dos actrices de presencia contundente. Laura Galán, que llega directo desde *Los Máxbez*, interpreta con igual bravura a la diosa Gea y a la nodriza de Medea, que no puede contenerla. Y Joana Gomila, la coreuta, se ocupa magníficamente de los momentos líricos, tocando el contrabajo y cantando con una voz dulce e hipnótica, nunca más que al recrear la versión de Caetano Veloso de «Tonada de luna llena». El propio Lima encarna al corifeo, a Jasón y al rey de Corintio, Creonte (no el de *Antígona*), cambiando apenas de camisa para marcar la diferencia. Mi reparo es que eso introduce cierta confusión, aunque quiero creer que no lo hace sólo por ahorrarse un actor. (En un sentido, Jasón y Creonte forman parte del mismo antagonista). La creatividad del director, de cualquier manera, es incuestionable. En el momento justo, por ejemplo, proyecta sobre el telón de fondo unas difusas y estremecedoras sombras infantiles (filmadas por Miguel Ángel Raió), o pasa una grabación del Coro de Jóvenes de Madrid (con dirección musical de Jaume Manresa), que salmodia, entre otras frases, el mantra demente «No hay mayor dolor que el amor». Como en el reciente montaje *Desde Berlín (Tributo a Lou Reed)*, la mezcla comporta una experiencia multimedia que golpea varios sentidos a la vez. Hace falta talento para orquestar ese acorde.

La inspiración que está detrás de todo ello, me atrevería a decir, es Heiner Müller, que consideraba la tradición literaria casi como material de sampleo y hacía con ella enlaces sorprendentes. Pero el artificio sólo es tan bueno como lo es el artífice. La aportación de Lima y su espléndido elenco, en este sentido, es el de retomar el aspecto ceremonial de la tragedia y combinarlo con un intimismo muy de nuestros días. Por ese lado, al Teatro de la Ciudad se le abrirían posibilidades interesantes que suplieran las falencias de esta primera edición. Pese a todos los medios técnicos de que se dispone actualmente, el desafío de las nuevas dramaturgias sigue siendo el mismo de siempre: crear una interpretación significativa de los trágicos, en la que los elementos escénicos modernos ayuden a desentrañar el significado de los textos antiguos. Y no es imposible. Uno hasta se permite soñar con lo que podría depararnos una edición futura. ¿Angélica Liddell montando *Las bacantes*? ¿Juan Carlos Pérez de la Fuente con *Heraclés loco*? Imaginemos incluso un ciclo anual de tragedias. Sería fantástico que en Madrid, como alguna vez en Atenas, abril fuese año tras año el mes más cruel.

Martín Schifino es crítico teatral de *Revista de Libros* y traductor.