

**Reescritura, intertextualidad y autorreferencialidad
en dos espectáculos de Antonina Grzegorzewska,
*Ifigenia y Tauryda. Apartado 679***

Urszula Aszyk
Universidad de Varsovia
uaszyk@aol.com

Palabras clave:

Antonina Grzegorzewska. Mito de Ifigenia. Reescritura. Intertextualidad. Teatro del siglo XXI.

Resumen:

En el presente ensayo se estudian dos obras, *Ifigenia y Tauryda. Apartado 679*, escritas y puestas en escena por Antonina Grzegorzewska, además, se intenta establecer cómo esta dramaturga y artista polaca lleva a las tablas la reescritura del antiguo mito griego de Ifigenia. Partiendo de la teoría de Marco de Marinis, analizamos las obras mencionadas como «textos espectaculares», a su vez, como resultado del «trabajo intertextual», para demostrar que dichos textos no solo se relacionan intertextualmente con los de las tragedias de Eurípides, sino que también con la realidad contemporánea y la experiencia vital de la misma autora.

**Rewriting, intertextuality and self-referentiality
in two works by Antonina Grzegorzewska,
*Ifigenia and Tauryda. Apartado 679***

Keywords:

Antonina Grzegorzewska. Iphigenia myth. Rewriting. Intertextuality. 21st Century theatre.

Abstract:

This essay studies two works, *Ifigenia and Tauryda. Apartado 679*, written and staged by Antonina Grzegorzewska, with the objective of establishing how this Polish dramatist and brings to the stage a reinterpretation of the ancient Greek myth of Iphigenia. Using the theory of Marco de Marinis as a starting point, we analyse these works as «performance text», as well as the result of «intertextual practices», in order to demonstrate that such texts relate not simply in an intertextual way to Euripides' tragedies, but also to contemporary reality and to the author's own life experience.

Ifigenia y Tauryda. Apartado 679: fuentes de inspiración y el contexto autobiográfico

Al montar *Ifigenia* en el Teatro Nacional de Varsovia (estreno: 7-11-2008), Antonina Grzegorzewska (n. 1977), dramaturga y artista polaca, debutó como directora de escena, llamando la atención de los críticos e incitando el interés del público. Igualmente bien fue recibida la posterior *Tauryda. Apartado 679* (Táuride. Apartado 679)¹, estrenada (12-12-2012) en el Teatr Współczesny de Szczecin. Las dos obras las concibió Grzegorzewska a partir de las tragedias de Eurípides: en *Ifigenia* recreó casi todos los elementos estructurales de *Ifigenia en Áulide*, y en *Tauryda. Apartado 679*, el inicio de *Ifigenia en Táuride*². El proyecto teatral así estructurado lo realizó con el propósito de llevar a las tablas la versión contemporánea del antiguo mito de Ifigenia.

Para conseguir tal objetivo, opina Grzegorzewska, es preciso «introducir un mito viejo en nuevos tiempos, o –tal vez– un nuevo mito, en viejos tiempos» [2008d, en línea]. En las obras que aquí nos interesan el mito griego de Ifigenia revive en el contexto actual y universal, no obstante, hay en ellas referencias a los mitos (o anti-mitos) nuevos. Es de notar que donde mejor se aprecian los resultados del procedimiento de Grzegorzewska son los espectáculos y en ellos enfocamos el presente ensayo³. En lo que respecta a los textos previamente escritos por ella⁴ estos han sufrido serios cambios y modificaciones durante los montajes y por eso los citamos, o

¹ Esta y todas las demás traducciones del polaco al castellano son de la autora del ensayo y tienen carácter provisional.

² Según demuestra José Luis Calvo Martínez, la traducción correcta de este título es: *Ifigenia entre los tauros* [Eurípides, 2000, en línea].

³ En nuestro estudio nos servimos de las grabaciones en vídeo y solo ocasionalmente aludimos a los textos escritos. Pues: el vídeo de *Ifigenia* ha sido producido en 2008 por el equipo técnico del Teatr Narodowy de Varsovia, y el de *Tauryda. Apartado 679*, en la temporada 2012–2013, por el equipo técnico del Teatr Dramatyczny de Szczecin. Aprovecho la ocasión para agradecer a los Directores de los archivos de los Teatros mencionados por haberme facilitado la consulta de dichos vídeos. Debo aclarar que, cuando estaba prácticamente redactado este trabajo, los dos videos han aparecido en la página web de Antonina Grzegorzewska: www.e-morze.es.

⁴ Cabe advertir que el texto de *Tauryda. Apartado 679* no ha sido publicado y el de *Ifigenia*, incluido en programa de mano [Grzegorzewska, 2008c], difiere de la versión escenificada que conocemos en versión grabada en video. Los dos textos en versión electrónica me los ha facilitado la autora, por lo que desde aquí quisiera darle las gracias.



aludimos a ellos, solo cuando lo es imprescindible. Nuestro estudio se centra, por tanto, en los «textos espectaculares», tal como los define Marco de Marinis [1978; De Toro, en línea]. Los tratamos –siguiendo también a De Marinis [1993]– como parte de un «sistema intertextual», pues, además de las obvias relaciones intertextuales con los textos dramáticos concebidos por Grzegorzewska, mantienen estos un diálogo intertextual con las tragedias de Eurípides, al mismo tiempo haciendo referencia al mundo extrateatral, para el público reconocible, y a los episodios de la biografía de la misma autora, de lo cual se dan cuenta solo algunos enterados.

Las alusiones al presente se observan a todos los niveles de las representaciones en cuestión, siendo el lenguaje el que más resalta. En el caso de *Ifigenia* los críticos lo han comparado con el lenguaje de las obras de Elfriede Jelinek y Werner Schwab [Mieszek, 2009, en línea]. Grzegorzewska, sin embargo, prefiere situar sus obras en las proximidades de Heiner Müller. En una carta dirigida a este dramaturgo alemán confiesa que hablar de la brutalidad del mundo de hoy lo ha aprendido leyendo su *Máquina Hamlet* [Grzegorzewska, 2008d, en línea]. Sin duda, el teatro de Müller le ha servido de modelo en cuanto al uso de los dramas clásicos y relatos mitológicos en función de textos contemporáneos. Recordemos que Müller es autor de las obras como *Hércules*, *Edipo*, *Prometeo*, *Orfeo* y *Electra*, creadas bajo la influencia de Brecht y su teoría de la adaptación actualizada del teatro clásico. Pero, siendo hija de Jerzy Grzegorzewski⁵, uno de los más originales directores del teatro polaco de las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI, Grzegorzewska tuvo la oportunidad de conocer de cerca también otro modo de representar a los clásicos, más personal y más centrado en efectos plásticos.

⁵ Jerzy Grzegorzewski (1939–2005) estudió arte en la Estatal Escuela Superior de Bellas Artes de Łódź y luego la dirección teatral en la Estatal Escuela Superior de Arte Dramático de Varsovia. En la primera etapa de su vida creativa se interesó por el teatro de vanguardias, polaco y europeo, montando obras de Witkiewicz, Gombrowicz, Kafka y Genet, etc. Más tarde empezó a experimentar con los textos de los clásicos polacos, así como con los de canon internacional. [Klimczak, en línea].



Sirva de ejemplo su colaboración (2005) con el padre en el montaje de la adaptación de la obra de Stanisław Wyspiański (1869-1907), *Powrót Odysa* (El regreso de Odiseo, 1907), una dramatización modernista de episodios del poema épico de Homero. La versión de Grzegorzewski, titulada *On. Drugi Powrót Odysa* (Él. El segundo regreso de Odiseo), incluía el monólogo de cinco páginas escrito por Grzegorzewski. Lo pronunciaba el personaje de On (Él), es decir, el doble de Odiseo. Si a este último se le asociaba con el mundo de arte, al On se le presentaba como un hombre de muchas caras: de «un borracho, un director de escena [...], alguien que participó en la guerra [...]» [Szczawińska, en línea]. Así, aquel personaje desdoblado aludía al Odiseo del poema homérico y al Odiseo del drama de Wyspiański, además, al protagonista del espectáculo montado por Tadeusz Kantor en 1944, a saber, un Odiseo-soldado que volvía de la guerra cuyo fin se acercaba⁶. Dado que en el escenario había elementos escenográficos de anteriores producciones teatrales de Grzegorzewski, los críticos se dieron cuenta de que él mismo se retrataba en la figura de On. A muchos de ellos les resultaba inadmisibles la inserción de referencias autobiográficas en una obra de canon nacional, como lo es el drama de Wyspiański, encima, montarlo en el escenario del Teatro Nacional de Varsovia.

Dado que en piedra de escándalo se ha convertido el monólogo de On, Grzegorzewski se vio obligada a explicar que su intención no era sino la de llevar a cabo una «vivisección» de relación entre dos personas que se aman, al mismo tiempo se separan a causa de la actitud de una de ellas [Wyżyńska, 2005]. No ocultaba, sin embargo, que la relación entre padre e hija tenía que ver con su propia experiencia. En sus posteriores obras, incluidas las que aquí nos ocupan, Grzegorzewski retoma el mismo tema,

⁶ En 1944 Tadeusz Kantor escenificó *Powrót Odysa* de Wyspiański en una casa privada de Cracovia con el fin de representar un regreso imaginado del soldado de la segunda guerra mundial. Lo recordó Kantor en 1981 al hablar de su Teatro de la Muerte: «Aquel Odiseo regresando se convirtió en precedente y prototipo de todos los posteriores personajes de mi teatro.» [Baranowa, en línea].



pero desde otra perspectiva, ya que dos meses después de aquel polémico estreno su padre murió en trágicas circunstancias. En consecuencia del trauma que entonces sufrió, Grzegorzewska se marchó de Polonia y se instaló en Andalucía donde vive hasta ahora. Y allí nació la idea de escribir y montar obras sobre Ifigenia.

***Ifigenia*, o los protagonistas de las tragedias euripidianas vistos desde la perspectiva posmoderna**

En el prólogo a la versión escrita de *Ifigenia* Grzegorzewska explica que en la obra se representan unas relaciones «claustrofóbicas» que los seres humanos experimentan en determinadas circunstancias [2008a]. No se trata, sin embargo, de claustrofobia que sufre el prisionero encerrado en una celda, sino del claustrofóbico «estrechamiento» del espacio (simbólicamente comprendido) entre los individuos⁷. Realmente, los protagonistas de *Ifigenia* se hallan en esta clase de situaciones, en parte debidas a la guerra iniciada contra Troya: Ifigenia, la que aparte de su madre (Clitemnestra) no ve a nadie más, sufre porque ella la vigila constantemente e invade su espacio privado, además, su padre (Agamenón), a quien adora, la traiciona, lo que se descubre en la última parte de la obra; mientras tanto la suerte del Agamenón como militar depende de la divina Artemisa, además, su hermano (Menelao) le presiona para que ataque a Troya; por fin, Clitemnestra, cuya vida depende de su marido (Agamenón), sabe que él la engaña.

Se recrean en las relaciones así rápidamente esbozadas las que se imaginaba Eurípides. Sin embargo, el ambiente en *Ifigenia* de Grzegorzewska difiere del representado en *Ifigenia en Áulide*. El contexto sociocultural en el cual la autora polaca coloca a sus personajes hace que todo lo que les pasa puede ser considerado como algo común hoy en día: Agamenón no es rey de Argos y Micenas, sino jefe del ejército y está

⁷ Para no multiplicar las notas, aquí y más adelante, si hace falta aludir al texto de *Ifigenia*, o citarlo, acudo a la versión electrónica (sin número de páginas), la que me ha facilitado la autora [Grzegorzewska, 2008a].



rodeado por soldados; su familia no vive en un palacio real y su hermano, Menelao, también militar, es un borracho, encima, un maniaco sexual. Así, aunque los nombres propios y geográficos remiten a la mitología griega, al igual que los acontecimientos dramáticos (la guerra de Troya), la obra es fruto del proceso de reescritura que conduce a la desacralización del mito y su actualización. En este sentido la labor creativa de la autora polaca se asemeja a la de Eurípides y otros trágicos griegos para los que el relato mítico constituía solo el punto de partida, siendo el objetivo principal «hacer comentario acerca del actual *hic et nunc* del espectador» [Budzowska, 2018:25]. Para realizar ese propósito, Grzegorzewska viste a sus personajes al estilo de nuestra época y les hace hablar de manera común hoy, como se ha dicho al principio. De indudable importancia es también el uso de diversos recursos de los que dispone el teatro de nuestros días. De la convención teatral antigua se guarda, no obstante, el coro, aunque, como veremos, también a este se ‘moderniza’.

El texto de *Ifigenia* está dividido en quince escenas, pero al ser montado se divide en más pequeñas unidades: en la primera parte se turnan rápidamente breves situaciones dramáticas, gracias a lo cual se conocen los sucesos simultáneos en dos distantes lugares de la acción: la casa de Clitemnestra y el campamento militar de Agamenón. Al acercarse el trágico desenlace, se descompone este orden y los protagonistas aparecen en distintos espacios dentro de un espacio mayor que alude a la mítica ciudad de Áulide.

El montaje así estructurado se ha realizado en el transformado espacio de la sala de cámara del Teatro Nacional de Varsovia, sin utilizar el escenario fijo. Aparte de los más imprescindibles muebles y objetos, no había decorados, en cambio, se daba una particular importancia a la luz, la música y los efectos sonoros⁸.

⁸ El montaje es el resultado de colaboración de la directora de escena con la escenógrafa, Barbara Hanicka, el compositor, Stanisław Radwan, y el equipo técnico: iluminación, Wojciech Puś; visualizaciones, Michał Jankowski.



El espectáculo comienza en silencio. En un sofá de colores fuertes, rojo y naranja, enfocado por la luz amarillenta está sentada Ifigenia (Anna Gryszkówna), una chica joven que viste como las adolescentes de hoy. Su largo y bonito pelo cubre toda su espalda. Al rato empieza a hablar, lanzando hacia los espectadores una serie de preguntas marcadas por una amarga ironía: «¿Sabéis dónde está el pozo en el cementerio?»; «¿Habéis comprado ya las regadoras?»; «¿El cantero está haciendo ya una lápida?»⁹. La muerte que la espera no tiene explicación ninguna, pero –reflexiona– hay «cosas que explicadas se quedan sin explicación». De lo que dice se desprende que está dispuesta a morir y en eso se parece a la protagonista de la tragedia de Eurípides. Su monólogo constituye una especie de introducción a la obra la que vamos a ver montada. En la versión escrita lo pronuncia Ifigenia antes del sacrificio.

Con la ruidosa entrada de Clitemnestra (Aleksandra Justa) se produce un *flashback*. Lo primero en que ella se fija es la palidez de su hija, pero lo que más le inquieta es que la chica se está arreglando el pelo. No obstante, sin esperar la respuesta a dónde y con quién sale empieza a ayudarle ponerse rulos, al mismo tiempo la bombardea con otras preguntas. Concluye por fin que su palidez se debe a la ausencia del padre, pero –advierte– esperarle no es obligación de la hija, sino de la esposa. Intentando consolar a Ifigenia a continuación suelta un cínico comentario: Agamenón va a volver como héroe con muchas medallas y «las va a meter debajo de los sujetadores de cariátides, las va a pegar en sus blancos pechos, en sus corazones, senos y aortas». Se crea así un fuerte contraste entre las palabras y elegante aspecto exterior de la mujer de clase alta burguesa. Ifigenia no parece escucharla, pero de repente grita: «Mi padre es soldado, jefe, comandante militar, [...]. Déjame en paz [...]».

A Clitemnestra no le gusta que su hija la trate así, no obstante, le prepara unos crepés, luego, la sopa, siempre oyendo lo mismo: «No tengo

⁹ Aquí y más adelante cito el texto de *Ifigenia* tal como ha sido pronunciado en el escenario, basándome en la grabación en video. Ver arriba la nota 3.



hambre, no tengo apetito.» A Ifigenia no le gustan las muestras del amor materno y, evidentemente, estima más al padre, incluso se preocupa por su salud, ante lo cual Clitemnestra reacciona otra vez con ironía y cinismo: «[el padre va volver y] vas a pasar las vacaciones en Troya y todos verán que ya tienes tetas y la primera menstruación». Ifigenia se pone furiosa al oír tales comentarios y varias veces las dos están a punto de pegarse. Queda claro que la rebeldía de Ifigenia es de una joven poco madura. Por eso sus gritos: «Fuera con estas manos. No me toques, apaga la luz.», no influyen en la actitud de su madre. Además, independientemente de sus peleas diarias, a las dos las une la preocupación por la suerte de los soldados y a las dos las vemos como donantes de sangre. Lo comenta el coro: «Hermandad de sangre. [...] La fuerza de la sangre.» Los versos que vienen después incluyen unas profecías inquietantes: «La sangre caerá sobre alguien. [...] A sangre y hierro. [...] A sangre fría.»

Las causas de la guerra, la que ha separado a Ifigenia y Clitemnestra de Agamenón las conocen todos los personajes del drama. Se sabe, pues, que la esposa de Menelao, Helena, a su vez hermana de Clitemnestra, ha huido con su amante, el joven Paris, a Troya. Grzegorzewska se sirve del relato mitológico, pero los elementos del que este se compone los pone en boca de varios personajes. Y, como en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, también en su obra se habla de que atacar a Troya desde el mar no va a ser posible sin viento que ha dejado de soplar por orden de Artemisa, la diosa ofendida en el pasado por Agamenón.

El más interesado en cambiar dicha situación es, por supuesto, Menelao (Arkadiusz Janiczek). Le vemos por primera vez cómo medio borracho, tumbado en un camastro, lamentando la pérdida de su esposa y se la imagina en cama con Paris. Oyéndole Agamenón (Jerzy Radziwiłłowicz) añade no sin malicia:

[Helena] envuelve con las piernas su espalda. [...]. Él, sudando, le muerde su hombro. Ella está maravillosa. Venas en el cuello. Su corazón late fuertemente, palpita [...]. A él le vas a golpear contra la pared, que esa



pieza de carne deje una huella en el palacio de Príamo. Que sepan allí, qué quiere decir follar con la esposa que es de otro hombre.

A Menelao se le ocurre entonces la venganza no menos cruel: a Paris le va a cortar la garganta y a Helena la va a violar como si fuera «un carnicero». Piensa que solo humillando a su esposa la reconquistaría, que solo así ella haría lo que él quisiera: «va a abrir las piernas delante de mí, en el suelo, al lado de la nevera, en la bañera [...]». A Menelao le obsesiona el sexo, pero también la idea de vengarse. El coro, refiriéndose a Helena, le aconseja: «Déjala.» Pero él sigue con sus planes: «Vamos a quemar las sábanas salpicadas de espermatozoides y camisones de noche. Ella desnuda, con la sangre seca entre las piernas, será un retrete para mis perros y cerdos ensuciados con fango [...]». Dirigiéndose de pronto a Agamenón, constata: «Tú conquistarás Troya, yo reconquistaré a mi esposa gastada [...]».

Al tocar el tema del machismo, Grzegorzewska va por el camino trazado ya por las feministas, aunque reconoce que no es del todo feminista y por ello se considera una «feminista de ideas conservadoras» [Jaworska, en línea]. La crítica polaca sitúa, sin embargo, sus obras en la corriente posmoderna del teatro feminista, o *women writing* [Derkaczew, 2008, en línea]. De todos modos, el punto de vista feminista condiciona el carácter de los personajes masculinos en *Ifigenia*, y no solamente el de Menelao. Los crea Grzegorzewska acudiendo a estereotipos, pero con el fin de desacreditarlos. Los actores lo comprenden y logran distanciarse de los personajes que interpretan, exponiendo así su dimensión teatral, asimismo evitando la representación realista o naturalista.

Cuando Agamenón duda si llevar al altar de sacrificio a su hija, está a punto de convertirse del poderoso militar sin escrúpulos en un héroe trágico. Pero tal metamorfosis no se produce. Lo impide Menelao con sus intervenciones y planeada venganza. En sí es un personaje grotesco. Lo notamos al verle sentado en un taburete al lado del mar: bebe vino y habla, al mismo tiempo limpia los peces que está sacando de las cajas llenas de hielo, les corta las cabezas con tanto empeño que parece estar entrenándose



para las futuras matanzas. Agamenón le mira con desprecio. El problema que tiene que resolver es serio: sacrificar, o no, a Ifigenia. Empujado por Menelao, decide confrontarse con Artemisa.

Va a su casa donde la encuentra metida en una sofisticada bañera. Artemisa (Magdalena Warzecha) es una mujer excéntrica, a su vez, bien fuerte. Al acercarse Agamenón, ella le coge de pelo, mueve su cabeza atrás y mirándole su cara le dice: «La guerra es un permanente orgasmo de cadáveres. Mira, Agamenón, si quieres mover tu ejército del puerto, a ese impotente a Troya, territorio de apocalipsis, sacrifica a Ifigenia, tu hija, y mándamela.»¹⁰ El «impotente» es el ejército griego; para que este gane la guerra es necesaria la ofrenda de sangre de una mujer. Cuando Artemisa se levanta se ve cómo su bonito cuerpo cubre un traje rojo y cómo el líquido con que salpica el suelo afirma que acaba de bañarse en sangre. La imagen que así se crea parece ser inspirada en algún dibujo de las vasijas griegas, pero –dado el motivo del encuentro con Agamenón– se la podría titular: «alegoría de la guerra». Completa esa imagen la presencia de tres figuras negras de grandes perros que destacan en el fondo del espacio escénico. Grzegorzewska ha creado esas figuras en los tiempos de estudiante y las ha utilizado ya en otros montajes. Con sus cabezas levantadas como si estuvieran ladrando, los tres perros aluden a los Anubis, los que antiguos egipcios representaban como chacales u hombres con cabezas de chacales [«Anubis», en línea; Buzowska, 2018: 305].

Agamenón sabe, al igual que lo sabía el héroe euripidiano, que su deber es cumplir lo que ha prometido a los soldados. Lo demuestra al regresar al campamento donde ordena: «Movilización. Dentro de poco salimos. Pelar las cabezas. Revisar las armas. Curarse de resaca. Nada de borracheras. Disciplina.» El coro le trata de frenar: «Sálvala [a Ifigenia].

¹⁰ Artemisa, diosa de la caza y los bosques, pero también de la virginidad. En *Ifigenia* no se alude a estas características directamente. La autora parece situarla entre los dioses de los que depende la suerte (el destino) del hombre. En *Tauryda*. *Apartado 679*, hará, en cambio, la referencia a la variante del mismo mito según la cual Artemisa quiso convertir a Ifigenia en su amiga y de antemano sabía que el sacrificio iba a ser falso [Graves, 1974:400–405].



Acaba con Artemisa. Vuelve a casa.» Pero Agamenón no lo oye. Tampoco se dé cuenta de las profecías del coro: «La muerte de la hija, / la sangre en una taza. / Sin embargo, guerra / guerra... guerra... guerra... guerra...» Los versos citados hacen referencia a la guerra de Troya, pero los uniformes que llevan los soldados son de hoy. Es más, las mujeres del coro visten chadores negros y cinturones de materiales explosivos. Su aspecto exterior hace una obvia referencia a las figuras de mujeres suicidas, esposas de los jihadistas, uno de los más espantosos ‘fenómenos’ de nuestros días. Un anti-mito del siglo XXI.

El coro así representado comenta los sucesos escenificados, cantando una vez en polaco y otra en antiguo griego. Los versos en griego los ha extraído Grzegorzewska de la tragedia de Eurípides, *Ifigenia en Táuride*. Para arrojar la luz sobre la función del texto en griego en el espectáculo aquí comentado, cabe acudir al trabajo de Małgorzata Budzowska, especialista en el antiguo teatro griego. Según ella, el texto en la lengua del drama antiguo vincula el drama de Grzegorzewska con el tiempo y espacio del relato mítico, el que el poeta griego ha utilizado para contar la «más horrible acción del hombre», justificada solo por «la razón de la guerra». Por otra parte, en el mismo drama de Eurípides ofrece un ejemplo de la «dignidad del individuo», capaz de aceptar su muerte en función de «sacrificio por la patria» [Budzowska, 2018: 302]. Ese papel se lo otorga a Ifigenia, tanto en Eurípides como en Grzegorzewska. En cuanto a la sustitución de los hombres del coro griego por las mujeres en chadores negros, es un ‘truco’ muy acertado: llama la atención de los espectadores y les obliga pensar en que hoy en día las mujeres participan en los acontecimientos que cambian el mundo, paradójicamente, también cuando –matándose a sí mismas– matan a otra gente.

Después del encuentro de Agamenón y Artemisa la acción se acelera. Agamenón llama a Ifigenia por teléfono y la invita a Áulide para que se case con Aquiles quien, aunque la conoce solo de una foto, ha comprado ya los anillos de boda. A Ifigenia le entusiasma la idea de ser



esposa del famoso guerrero y quiere saber todo sobre él: «¿Está divorciado? ¿Por quién ha votado? ¿Le gustan las espinacas?» Y enseguida empieza a pensar en lo que tiene que hacer: «Voy a comprarme un vestido y un velo, además, los zapatos y guantes, y arroz para que nos lo echen encima. Tendré pelo suelto, ¿qué opinas?» Agamenón no sabe qué decir y disimula que el teléfono público no funciona bien, que hay interferencias. Logra, no obstante, darle algunos consejos: «Trae el abrigo oscuro. [...] Trae un vestido oscuro para cambiarte, puede ser negro. [...] Aquí, en el puerto, hay arena, hollín, restos de barcos quemados [...]. Las novias se visten de negro. [...]».

Sin darse cuenta del engaño, Ifigenia va a Áulide acompañada por su madre, igual que la protagonista euripidiana. Allí, aún inconsciente de la situación, Clitemnestra organiza el banquete, mientras tanto su hija se divierte probando el traje de novia y bailando en presencia de mujeres del coro. Estas, al quitarse los chadores negros, han quedado en trajes de verano de colores alegres y bailando comparten la alegría con Ifigenia. Cuando por fin se produce su encuentro con Aquiles (Marcin Przybylski), los espectadores saben ya que este no piensa casarse con ella, pues en una escena anterior le han visto en compañía del bailarín, Patroclo (Robert Jarociński), y del diálogo entre los dos han deducido que eran gays. Y es entonces cuando Ifigenia descubre que ha sido traicionada por su padre. El coro lo resume con ironía: «Divorcio sin boda. Anillos sobre los dedos sin sus propietarios. El ramo de novia de flor de lila negra.» Ifigenia se siente desesperada y al oír a Agamenón declarando: «Eres mi mundo, eres mi frambuesa, eres mi huerto, soy tu padre.» – no es capaz de decir nada. Al rato le comunica con amargura: «Me entró la gana de enamorarme, igual puedo tumbarme en un ataúd llevando encima mi vestido de novia. Y tú, padre, vigila todo, y dales propinas a los sepultureros para que metan correctamente mi cuerpo en la tumba. ¡Qué tu guerra sea un éxito!» Como antes la alegría, ahora la desesperación la expresa Ifigenia bailando y esta vez toda la sala teatral se convierte en discoteca.



También decepcionada y engañada se siente Clitemnestra. La vemos paseando por el parque y hablando consigo misma. Si fuera pitonisa, dice, sabría lo que Agamenón estaba tramando, y a ese «pulpo de mentiras» le cortaría «todos sus miembros». En el mismo lugar aparece Medea y también maldice a su marido, Jasón. Ella viene empujando los cochecitos de niños por dentro vacíos. Las dos llevan vestidos de color rojo, muy agresivo. Esas heroínas de la mitología griega, convertidas en protagonistas de las tragedias por Eurípides (*Medea*) y Esquilo (*Agamenón*), nunca se han encontrado antes. Hablan, pero no se comunican, se sienten, no obstante, unidas como mujeres engañadas y rechazadas. Las dos se quitan los anillos de boda y los tiran. El coro recita entonces: «Vuestros matrimonios han sido unas estupideces. Declaraciones de vuestros maridos se han anulado ya [...]».

Tras el encuentro con Medea la actitud de Clitemnestra se radicaliza con respecto a su marido y por su cuenta ella decide salvar a Ifigenia. Se sienta junto a ella y trata de convencerla de que debiera huir de Áulide: «Siempre has sido anarquista, no votabas, y, de pronto, Hélade [...]. A Hélade la tratabas como una ladrona la que te ha robado a tu padre. ¡Hija! ¡Vive! ¡Tienes que querer vivir! No conviertas a tu padre en un ídolo [...]» Como tantas veces antes, Ifigenia no la escucha, sin embargo, reflexiona: «He cambiado de identidad. He perdido el temperamento. Aquiles prefiere a los muchachos, a Patroclo. Y yo de todos los chicos prefiero a Aquiles. El padre prefiere la guerra.» Clitemnestra, no obstante, insiste y le explica por dónde debe salir de casa y dónde le va a esperar un pequeño barco. Viendo que ella no reacciona, la empuja por espalda y así las dos desaparecen en oscuridad. Casi enseguida se oyen disparos y un soldado pasa por el escenario arrastrando el cuerpo de Ifigenia cogido por su largo pelo.



Ifigenia entre los tauros, o la liberación de las sombras del pasado¹¹

El sacrificio en Áulide ha sido fingido, o no se ha producido. De todos modos, Ifigenia no ha muerto. Según la versión más difundida del mito, a Ifigenia la salvó Artemisa. Gracias a sus poderes divinos, en vez de Ifigenia, en el altar de sacrificio se hallaba una cierva y ella, envuelta en una nube, fue trasladada a Táuride. Grzegorzewska omite estos detalles, no obstante, desde su posición de directora de escena alude a la distancia entre Áulide y Táuride realizando la representación de *Tauryda. Apartado 679* en el teatro de Szczecin, ciudad que se halla a casi 600 km al noroeste de la capital polaca, y no en Varsovia donde cuatro años antes estrenó su *Ifigenia*.

A la mítica Ifigenia la convirtió Artemisa en sacerdotisa de su templo en Táuride donde tenía que sacrificar a los forasteros traídos por el mar a causa de los naufragios¹². En otra variante del mismo mito se cuenta que Artemisa eligió a Ifigenia porque quería que la acompañase en caza; y en una más, que fuese su amiga. Con esta última versión dialoga intertextualmente el drama de Grzegorzewska, es decir, Ifigenia (Małgorzata Klara) se aloja en Táuride en una casa de pueblo, equivalente del templo de Artemisa, asimismo Rosa (Anna Januszewska), dueña de casa, equivale a aquella diosa-amiga: atiende a su huésped y si la critica lo hace amistosamente, además, le da consejos y le ayuda desatarse del pasado. En una de las entrevistas Grzegorzewska precisa que en la primera parte de *Tauryda. Apartado 679*, Táuride simboliza el «destierro» y en la segunda, la «felicidad» [Frymus, en línea]¹³.

¹¹ En este apartado me sirvo de lo establecido con respecto a la puesta en escena de *Tauryda. Apartado 679* en el artículo ya publicado [Aszyk, 2019, 23–36].

¹² Según una de ellas, se mantiene que Ifigenia no sacrificaba a los forasteros, sino vigilaba a los que a tales tareas se dedicaban [Graves, 1974:400–405; Budzowska, 2018:326–339].

¹³ El texto de este drama está dividido en tres actos; además, se distinguen un prólogo y una especie de obertura, y al final, un breve epílogo.



Al principio, Ifigenia discute con Rosa, como lo hacía antes con su madre, y rechaza todo lo que ella le ofrece, incluso la comida. Lo justifica su condición de forastera y (e-)migrante, pues se siente perdida. Se siente también sola y aislada, y por ello echa de menos a sus familiares. Intenta localizarles llamando por teléfono, pero en vano. Tampoco le contestan a sus cartas. «Soy huérfana, soy medio cadáver», lamenta delante de Rosa y ella le recuerda: «Ellos piensan que has muerto, que no te mueves, que te estás pudriendo.» [Grzegorzewska, 2012a]¹⁴. Ifigenia sufre, pero no quiere aproximarse a los tauros ni estudiar su idioma. Rosa la describe en una frase pronunciada en castellano: «Terca como una mula», y el coro la repite a modo de canto a voces. Cuando por fin Ifigenia empieza a asimilar algo de la lengua de los tauros, mezcla el suyo con el de ellos, lo cual afirma la presencia de los vocablos castellanos en diálogos pronunciados en polaco. Alude a este fenómeno también el título de la obra, *Tauryda. Apartado 679*: el nombre del pueblo está escrito de acuerdo con la ortografía polaca y la dirección postal, en castellano.

Los problemas de Ifigenia los especialistas calificarían de «efectos psicológicos de la emigración» [Maldonado, en línea]. Dado que el país al que llega es «culturalmente distante» del que ha dejado atrás, Ifigenia –al igual que miles de (e)migrantes en el mundo– vive con estrés. Grzegorzewska alude así a algunos síntomas del llamado «impacto psicológico de emigración» y, como parece, pensando en su propia experiencia de emigrante en Andalucía, los trata con ironía y una dosis del sentido de humor.

La diferencia entre lo que Ifigenia encuentra en Táuride y lo que ha dejado atrás, lo resalta el montaje. Grzegorzewska lo realiza en el escenario a la italiana y del caótico ambiente de Áulide lleva a su Ifigenia a un lugar ordenado: una mesa redonda de madera con sillas, una terraza y las hamacas para descansar. La carpeta verde que cubre el suelo imita un césped y las

¹⁴ Para no multiplicar las notas aclaro que aquí y más adelante cito el texto de *Taryda. Apartado 679* en versión electrónica, la que me ha facilitado la autora, cotejándola con la versión en vídeo [Grzegorzewska, 2012a y 2012b].



tablas que brillan, las placas solares. Por debajo del proscenio destacan siluetas de construcciones pintadas de color verde, haciendo referencia al huerto de naranjos. En varios momentos las naranjas, frescas y aromáticas, aparecerán en el escenario, constituyendo unos elementos escenográficos muy originales, por el público y la crítica muy aplaudidos [Muller, 2012, en línea]. Y como dichas frutas, también los muebles, platos y regaderas, así como trajes de flamenca¹⁵, son verdaderos. Su distribución hace que las sucesivas escenas se parezcan a los cuadros pintados según las reglas de la estética hiperrealista.

En cuanto a la representación escenográfica, el papel decisivo desempeña en *Tauryda. Apartado 679* la iluminación. En *Ifigenia* dominaba la penumbra y los momentos de oscuridad contrastaban con la fuerte iluminación de un punto en el espacio escénico. Aquí el espectador tiene la impresión de asistir a una función que se da de día y cuando hace un sol radiante. Gracias a esta iluminación se ven justificadas las quejas de Ifigenia de que el sol le daña los ojos y que sufre a causa del calor. Cuando oscurece, la luz adquiere el color rojo de burdeos, la que remite a las puestas del sol en África, cuyas playas las protagonistas parecen ver desde la terraza.

A la naturaleza de la luz solar aluden dos grandes cuadros¹⁶, originales de Wojciech Fangor, internacionalmente reconocido pintor de *op-art* (arte óptico). Dichos cuadros están colocados en el fondo del escenario y un mecanismo permite moverlos. Según la situación escénica, se ven una vez uno y otra, el otro. Lo que representan son composiciones de círculos de colores entre rojo y negro, pintados sobre el fondo blanco¹⁷. Es interesante notar que en el montaje de Grzegorzewska los elementos plásticos se corresponden y armonizan con los musicales. Se crea así un

¹⁵ Los trajes de flamenca son de la colección de Grzegorzewska, comprados en los mercados andaluces [«Berlín. Autoprezentacja», en «Biogram», en línea].

¹⁶ El cuadro titulado «*M 64*» (1970), es de 102x02 cm y el «*MA 32*» (1971), es de 142x 42 cm [Grzegorzewska, 2012c].

¹⁷ En sus cuadros, Fangor (1922–2015) recrea lo que queda en nuestra mente de la luz solar al mirar rápidamente al otro lado, o lo que queda como un «rastros del objeto con la misma forma pero del color opuesto», fenómeno conocido como *afterimage* (posimagen) [Wojciech Fangor», en línea].



collage de elementos de géneros y estéticas distintos. Stanisław Radwan, quien compuso la música también para el espectáculo de *Ifigenia*, ha tratado el texto de *Tauryda. Apartado 679* como fuente de inspiración para crear una obra de música concreta. Para este fin ha utilizado distintos sonidos, canciones y fragmentos musicales¹⁸.

Al aspecto ‘musical’ del espectáculo contribuye también el coro que se expresa medio cantando, medio recitando. Lo forman cinco mujeres¹⁹ que visten trajes de flamenca, la única indicación tan obvia de que el pueblo de los tauros lo sitúa la directora polaca en Andalucía. El idioma de sus intervenciones cambia: una vez lo es polaco, otra, castellano. Las cinco mujeres llevan pelucas negras y peinetas rojas al estilo andaluz. Aparte de comentar lo que sucede en escena, el coro a menudo hace referencia a los pensamientos de Ifigenia. Para dar un ejemplo citemos la escena en la que ella piensa en los familiares muertos y el coro canta la lírica canción *Amor muerte*. Pero la mente de Ifigenia crea también imágenes que comprueban su posición crítica con respecto a las mujeres del pueblo, pues, las ve ridículas y grotescas y es lo que el coro recrea en el escenario. Surgen así unas escenas cortas de carácter pantomímico, paródicas y grotescas.

En el segundo y tercer acto las intervenciones del coro adquieren rasgos más dramáticos. Ese cambio se inicia después de la escena en la que las mujeres del coro encuentran el cuerpo de un torero muerto y lo colocan en el proscenio, hecho que remarca un nuevo rumbo de la acción dramática. También el personaje de Ifigenia vive entonces su metamorfosis. Al ver el cadáver del torero, ella grita y lo golpea. Las palabras de odio las dirige a su padre, cuya persona asocia con el torero muerto. Le acusa de haberla engañado, pero termina susurrando que aún le quiere. Igualmente sorprende ver que lo que con tanta rabia pisaba eran naranjas acumuladas detrás del

¹⁸ La música que se oye durante la función de *Ifigenia* se compone de fragmentos de la ópera *Carmen*, canción de Janis Joplin, *Little Girl Blue*, canciones y melodías andaluzas, además de sonidos de la naturaleza: pájaros y cigarras, o los ruidos que hacen bolas de tenis saltando por el suelo de madera, etc.

¹⁹ El coro lo forman: Barbara Biel, Maria Dąbrowska, Joanna Matuszak, Magdalena Myszkiewicz, Magdalena Wrani Stachowska.



cuerpo del torero. Y como esta, en espectáculo hay más situaciones que nos hacen pensar en juegos de los surrealistas que se proponían chocar o, al menos, sorprender al público.

El porqué de la figura del Torero/Agamenón (Grzegorz Młodzik) lo explica Grzegorzewska: «A través de la doble figura del Torero/Agamenón intento reinterpretar el sacrificio de Ifigenia. [Tengamos en cuenta] que a Ifigenia le han concedido el papel analógico a un animal de sacrificio y este podría ser un toro» [en Budzowska, 2018: 329]. Aparentemente hipotética, esta teoría tiene sus partidarios entre los especialistas. Demuestran ellos que la Artemisa venerada por los tauros fue entre ellos conocida por su sobrenombre de «Taurolapos», es decir, «la que caza los toros». Es de recordar que el nombre del pueblo de los tauros tiene que ver con la historia de la diosa Io transformada en becerra [Budzowska, 2018: 329]. Según la versión clásica en este trabajo ya citada, en vez de Ifigenia se sacrificó una cierva, pero igual podría ser un «toro de sacrificio», símbolo al que se volverá a aludir en el último acto de la obra.

El Torero/Agamenón interviene en la obra de Grzegorzewska como un recuerdo teatralizado del pasado. Destaca su aparición a finales del segundo acto: en un elegante traje negro y camisa blanca lleva del brazo a la novia vestida de blanco. La imagen alude a la fallida boda de Ifigenia, aunque no es ella la que aparezca en traje de novia, sino otra mujer. Al llegar al extremo de la sala, la novia se aparta del padre y se sienta en un rincón del proscenio. Se acerca entonces hacia ella Ifigenia y le cuenta cómo la han traicionado y le advierte a la novia que le espera lo mismo, o incluso algo peor, ya que le pueden cortar la cabeza. La joven tira su ramo de novia y huye espantada. El recuerdo de la boda se vuelve a representar otra vez en el tercer acto. Lo evoca el traje de novia que Ifigenia saca de su maleta. En este momento se presenta a su lado la novia de la escena anterior y las dos empiezan a bailar. Se oye la voz de Janis Joplin y su canción *Little Girl Blue*, y es entonces cuando la representación de *Tauryda. Apartado 679* se conecta intertextualmente con la representación de *Ifigenia*, en la que –al



prepararse a su boda– Ifigenia y las mujeres del coro bailaban al ritmo de otra canción de Joplin, *Piece of My Heart*.

Aquí el baile termina al caerse muerta la novia. Su cuerpo lo recoge el Torero/Agamenón. Al rato vemos a este hombre-espíritu de nuevo, esta vez en casa de Ifigenia. Vestido en plan informal, se sienta y por primera vez habla. Le pide perdón a su hija, quiere hacer paces, pero ella ni le escucha ni le oye. Tampoco reacciona cuando él grita, da puñetazos sobre la mesa y desesperado se levanta. Se inclina entonces hacia el centro de la mesa de manera que su cabeza casi toca la cabeza de Ifigenia, la que –también inclinada hacia el centro de la mesa– prepara papillas para su bebé. La mesa es redonda y los dos parecen estar ensayando una escena de la plaza de toros, es decir, el toro está a punto de atacar al torero.

Lo que presenciamos después, es un breve epílogo. Queda claro que Ifigenia ha salido viva de aquel enfrentamiento con el espíritu de Torero/Agamenón, o dicho de otro modo, liberada de sus pesadillas. Ha cortado por fin los hilos que la ataban con el padre muerto²⁰ y ahora pasea con su hija entre las ruinas de Áulide. Le explica a la pequeña qué había allí antes del «gran incendio». Las dos visten trajes de flamenca y parecen sentirse felices. Con la obra así acabada Grzegorzewska rinde «homenaje a Andalucía», «su Táuride», en la que ha encontrado la felicidad [2018].

Observaciones finales

Llegados a este punto, deberíamos tratar de colocar las obras de Grzegorzewska en el contexto de otros intentos polacos de poner en escena los antiguos mitos griegos, pero esto, dada la cantidad de obras y montajes que forman una larga tradición (sus inicios se remontan al siglo XVI), supondría rebasar los límites de este ensayo. Incluso si nos ceñimos al teatro

²⁰ Se alude a la muerte de Agamenón, la que es el tema de las tragedias de Eurípides y Esquilo; allí se dice que le ha matado Clitemnestra al regresar él de Troya; en otras versiones es Egisto que lo hace, pero en ambos casos se trata de venganza por haber sacrificado a Ifigenia. En Grzegorzewska, Ifigenia solo se imagina a su padre muerto. A propósito de su muerte, la autora cita en el programa de mano un fragmento del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca [Grzegorzewska, 2012c, 14].



de la generación a la que pertenece Grzegorzewska, es decir, de la gente de teatro nacida a mitades de los años setenta del siglo pasado, tendremos el material para un extenso estudio²¹. Destacan, sin duda, las representaciones de Michał Zadara, Jan Klata y Maja Kleczewska. El mito que más les atrae es el de Orestes y, curiosamente, se vuelve a representar con más frecuencia *La Orestíada*. Desde luego, se ofrecen lecturas nuevas también de obras basadas en mitos como Fedra, Edipo, Electra o Ifigenia. En todos estos casos las tragedias clásicas se utilizan como pretexto para hablar de problemas del hombre contemporáneo o expresar su desacuerdo con el mundo de hoy.

En este contexto las obras de Grzegorzewska en este ensayo comentadas destacan en cuanto propuestas más íntimas y personales, marcadas por una ironía discreta. Queda obvio que lo que le resulta importante es acercarse al ser humano metido en una situación conflictiva y por ello difícil. Y en esto estriba la particularidad de su teatro. Inscrito por la crítica en la corriente feminista posmoderna, como lo hemos advertido anteriormente, plantea desde esta perspectiva temas considerados urgentes. En *Ifigenia* lo es la dominación del hombre y el machismo, la sobrevaloración del sexo y la desintegración familiar, además de la brutalidad y violencia de seres humanos, así como la absurdidad de las guerras que estos emprenden. En *Tauryda. Apartado 679* de dichos problemas quedan solo sombras, surge en cambio la cuestión de (e)migración contemporánea. Junto con esta se plantea el tema de soledad de un(-a) (e-)migrante, en parte inspirado en la experiencia de la autora. Además, en las dos obras se pone de relieve la superficialidad de relaciones interhumanas, debida a la falta de una verdadera comunicación entre la gente. Los personajes creados por Grzegorzewska hablan, pero no escuchan a los demás y nunca dialogan. Por eso todo resulta ambiguo en sus obras, incluso su aspecto genérico: *Ifigenia* se aproxima a la tragedia al estilo

²¹ Sobre la presencia y transformaciones de los mitos griegos en los escenarios polacos de hoy ver el libro de Budzowska [2018].



beckettiano²², pero no lo es exactamente, y en *Tauryda. Apartado 679* podemos señalar rasgos del teatro del absurdo, pero solo en parte.

Con lo dicho se confirman las diferencias estilísticas y estéticas entre los dos dramas, no obstante, los dos puestos en escena llaman la atención en el panorama teatral polaco del principio del siglo XXI: en el caso de *Ifigenia* se nota el intencional eclecticismo escenográfico, y en el de *Tauryda. Apartado 679*, la organización espacial al estilo del arte hiperrealista. Gracias a la evidente preocupación de Grzegorzewska por la sincronización de los elementos plásticos y musicales, y los demás elementos visuales y sonoros, nada en sus montajes es casual. Los cuadros escénicos los construye pensando en el efecto estético, en consecuencia de lo cual estos se asemejan a los cuadros pictóricos. En sus trabajos escénicos se observan por ello huellas de la convención teatral a cuya evolución contribuyó también su padre.

El fundador de dicha convención, Stanisław Wyspiański, poeta, dramaturgo, pintor y excelente escenógrafo en este ensayo ya citado, solía unir la palabra poética con la representación plástica, modelo del teatro que adquirió rasgos nuevos en los años sesenta y setenta del siglo pasado con los estrenos de montajes de Tadeusz Kantor, Józef Szajna y otros partidarios del «teatro de expresión plástica»²³, más tarde definido como «teatro de narración visual» [Taranienko, 1975]. Las representaciones de Grzegorzewska pueden ser consideradas variantes de aquel modelo de teatro, pero ella no renuncia a la palabra como, por ejemplo, lo hacía Szajna, y tampoco reduce su función al estilo de Kantor. Al igual que ellos y su propio padre, Grzegorzewska estudió pintura²⁴, sin embargo, en su pasión se

²² Véase las definiciones y teorías en Steiner [2001].

²³ Kantor y Szajna, al igual que Wyspiański, estudiaron pintura en la Academia de Bellas Artes de Cracovia. También otros representantes de esta corriente, entre los que hay Henryk Tomaszewski, Janusz Wiśniewski, Krystian Lupa y Jerzy Grzegorzewski, llegaron al teatro tras haber experimentado como artistas-pintores.

²⁴ Grzegorzewska estudió en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Su interés por compaginar el arte y la literatura lo confirmó ya el trabajo del fin de carrera (2002), titulado: *Hommage à Koltès*, realizado en técnica mixta: cuadros cerámicos, madera policromada, esculturas cerámicas y un texto escrito por ella: *Monolog złodzieja*



convirtió la cerámica artística, aparte de la escritura. Las experiencias en estos campos han determinado el carácter estético-formal de los espectáculos en este trabajo analizados.

BIBLIOGRAFÍA

- ASZYK, Urszula, «*Tauryda. Apartado 679* de Antonina Grzegorzewska, o Ifigenia se instala en Andalucía», en *Theatralia*, 2019, 21:23-36.
- BARANOWA, Anna, «Itaka roku 1944. *Powrót Odysa* według Tadeusza Kantora», [en línea], http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2269/1/Baranowa_Itaka_Roku_1944_2000.pdf, [consultado: 08-05-2019].
- «Biogram» [página web de Antonina Grzegorzewska], www.e-morze.es, [consultado: 10-05-2019].
- BUDZOWSKA, Małgorzata, *Sceniczne metamorfozy mitu. Teatr polski XXI wieku w perspektywie kulturowej*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018.
- DERKACZEW, Joanna, «Kto się boi Ifigenii?», [en línea], 2008, http://wyborcza.pl/1,75410,5923340,Kto_sie_boi_Ifigenii_.html, [consultado: 10-05-2019].
- EURÍPIDES, *Ifigenia en Áulide*, [en línea], Traducción de Germán Gómez de la Mata, [http://interclassica.um.es/divulgacion/traduccion/obras/tragedias/ifigenia_en_aulide__1/german_gomez_de_la_mata/1_303/\(offset\)/](http://interclassica.um.es/divulgacion/traduccion/obras/tragedias/ifigenia_en_aulide__1/german_gomez_de_la_mata/1_303/(offset)/), [consultado: 15-07-2019].
- _____, *Ifigenia entre los tauros*, [en línea], Traducción, introducciones, notas de José Luis Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 2000, <https://www.cch.unam.mx/bibliotecadigital/libros/Euripides/Ifigenia%20entre%20los%20Tauros.pdf> [consultado: 10-12-2019].

uciekającego z Luwru z obrazem (Monólogo del ladrón huyendo del Louvre con un cuadro). Véase: «Biogram», en línea.



- FRYMUS, Małgorzata, «Rozmowa z reżyserką Antoniną Grzegorzewską», [en línea], 2012, <http://radioszczecin.pl/172,1205,rozmowa-z-rezyserka-antonina-grzegorzewska>, [consultado: 15-03-2019].
- GŁOWACKA, Aneta, «Doświadczenie kobiece: odrzucona w dramatach Antoniny Grzegorzewskiej», [en línea], 2014, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/2752/1/Glowacka_Do_swiadczenie_kobiece.pdf, [consultado: 3-02-2019].
- GRAVES, Robert, *Mity greckie*, Traducción Henryk Krzeczowski, Introducción Aleksander Krawczuk, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
- GRZEGORZEWSKA, Antonina, *Ifigenia*, 2008a [versión electrónica, recibida: 22-02-2019].
- _____, *Ifigenia*, en Programa de mano, Warszawa, Teatr Narodowy, 2008b: 32-74.
- _____, *Ifigenia* [espectáculo en vídeo], Warszawa, Teatr Narodowy, 2008c, y copia en www.e-morze.es, [consultado: 12-05-2019].
- _____, «List do Heinera Müllera», [en línea], en *Teatr*, 2008d, <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&cf=pokaz&cnr=3998pnr=28>, [consultado: 15-03-2019].
- _____, *Tauryda. Apartado 679, (Dramat w trzech aktach)*, 2012a, [versión electrónica, sin publicar, recibida: 10-12-2018].
- _____, *Tauryda. Apartado 679, (Dramat w trzech aktach)*, [espectáculo en vídeo], Szczecin, Teatr Współczesny, 2012b, y copia en www.e-morze.es, [consultado: 10-05-2019].
- _____, «*Tauryda. Apartado 679*», en Programa de mano, Szczecin, Teatr Współczesny, 2012c: 14.
- _____, [Carta dirigida a la autora del presente trabajo, enviada por internet, el 16-12-2018], 2018.



«Grzegorzewska, Antonina», [en línea], en *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/autorzy/4524/antonina-grzegorzewska>, [consultado: 17-02-2019].

«Grzegorzewska we Współczesnym» [en línea] [Entrevista a Grzegorzewska], en *Dziennik Teatralny*, 2012, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/grzegorzewska-we-wspolczesnym.html>, [consultado: 10-12-2018].

JAWORSKA, Justyna, «“Gniew to moja katapulta”. Rozmowa a Antoniną Grzegorzewską», [en línea], en *Dialog*, 2012, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/131064,druk.html>, [consultado: 14-08-2019].

KLIMCZAK, Ryszard, «Jerzy Grzegorzewski (1939-2005)» [en línea], en *Archiwum Jerzego Grzegorzewskiego*, en *E-teatr*, 2018, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/jerzy-grzegorzewski-1939-2005-1.html>, [consultado: 24-11-2018].

MALDONADO, G. Mario, «El costo psicológico de la migración», [en línea], <http://www.estedolor.com/dolor/migracion.htm>, [consultado: 5-03-2019].

MARINIS, Marco de, «Lo spettacolo come testo», en *Versus*, 1978, 21: 66-104.

_____, *The Semiotics of Performance*, Traducción Áine O’Healy, Bloomington, Indiana University Press, 1993.

MIESZEK, Dorota, «Słowa jak pociski. *Ifigenia*», en *Teatr*, 2009, [en línea], <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/slowa-jak-pociski.html>, [consultado:12-12-2018].

MULLER, Alicja «Artystka i pomarańcze», [en línea], en *Teatralia*, 2012, http://www.teatralia.com.pl/wpcontent/uploads/2012/11/fora_nova_nr2.pdf, [consultado: 10-03-2019].

STEINER, Georg, *La muerte de la tragedia*, Barcelona, Azul, 2001.

SZCZAWIŃSKA, Weronika, «Prospero poza Azylem. *On. Drugi powrót Odysa Jerzego Grzegorzewskiego*», [en línea],



<http://jerzygrzegorzewski.net/?artykul=prospero-pozazylem-%E2%80%9Eon-drugi-powrot-odysa%E2%80%9D-jerzego-grzegorzewskiego>, [consultado: 15-07-2019].

TARANIENKO, Zbigniew, «*O narracji plastykowej w teatrze*», *Sztuka*, 1975, 3.

THODE, Rosa y LÓPEZ, Francisco, «Anubis», [en línea], http://egiptologia.org/?page_id=1898, [consultado: 15-08-2019].

TORO, Fernando de, «Texto, texto dramático, texto espectacular» [en línea], 1987, <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6330/198719P101.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, [consultado: 18-07-2019].

«Wojciech Fangor», [en línea], <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-fangor>, [consultado: 10-03-2019].

