

Cruel and Tender, de Martin Crimp, las *Traquinias* del s. XXI¹

Paula Martín Ventas²

Recibido: 25 de Noviembre de 2022 / Aceptado: 14 de Diciembre de 2022

Resumen. *Cruel and Tender*, una tragedia escrita por Martin Crimp que vio la luz en 2004 bajo el subtítulo “After Sophocles’ *Trachiniae*”, no ha recibido prácticamente ninguna atención por parte de los expertos en tradición clásica. Esta investigación pretende ayudar a llenar ese vacío. Para llevar a cabo este estudio sobre la presencia de las *Traquinias* de Sófocles (s. v. a.C.) en el drama de Martin Crimp, se ha decidido comparar las estructuras, las tramas, los coros y los temas de ambas obras con la intención de descubrir en qué aspectos el dramaturgo británico se ciñe más a su modelo y en cuáles no. Asimismo, se han estudiado las expresiones y los símiles sofocleos introducidos en *Cruel and Tender*, en tanto en cuanto son una manifestación más del hipotexto de dicha obra.

Palabras clave: *Traquinias*; *Cruel and Tender*; tradición clásica; Sófocles; Martin Crimp.

[en] *Cruel and Tender*, by Martin Crimp, the *Trachiniae* of 21st century

Abstract. *Cruel and Tender* is a tragedy written by Martin Crimp that came out in 2004 with the subtitle “After Sophocles’ *Trachiniae*”. This has not received enough attention on the part of experts in the classical tradition. The present submission tries to help to fill that void. The principal intention of this research is discovering in what respects the British dramatist gets closer to the source and in which not. For this purpose, We will compare the structures, the plots, the chorus and the subject matters of Sophocles’ *Trachiniae* (5th century BC) and this Martin Crimp’s tragedy. In addition, Sophoclean expressions and símiles present in *Cruel and Tender* have been studied as confirmation of the model behind that work.

Keywords: *Trachiniae*; *Cruel and Tender*; classical tradition; Sophocles; Martin Crimp.

Sumario. 1. Introducción: *Cruel and Tender* de Martin Crimp. 2. La estructura, la trama y el coro. 2.1. Estructura y trama. 2.2. El coro. 3. Temas. 4. Expresiones y símiles comunes. 5. Conclusiones.

Cómo citar: Martín Ventas, P. (2023). *Cruel and Tender*, de Martin Crimp, las *Traquinias* del s. XXI, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 33, 345-360.

1. Introducción: *Cruel and Tender* de Martin Crimp

Cruel and Tender (2004) es una adaptación de las *Traquinias* de Sófocles³ en la que encontramos «a modern world of political hypocrisy and emotional terrorism» (Fa-

¹ Me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento al Dr. Manuel Sanz Morales, a la Dra. Miriam Librán Moreno y a los revisores anónimos por sus acertados comentarios y útiles sugerencias.

² Universidad de Extremadura, Departamento de Ciencias de la Antigüedad.
ORCID: 0000-0002-6620-3199
paulamv@unex.es

³ «He does his subject proud, acknowledging the original but creating a very powerful, sometimes upsetting play that will appeal to modern audiences who may not even be aware of its Greek origins» (Fisher 2004).

ber 2004). Martin Crimp cuenta la historia de Amelia, una mujer de cuarenta años, que ansía que su marido, el General, vuelva de la guerra. Poco antes de su regreso, un ministro del Gobierno, Jonathan, trae consigo a dos hermanos subsaharianos, Laela y Edu, para que Amelia se haga cargo de ellos. Cuando esta se percata de que la joven, que es en realidad la amante de su esposo, se está empezando a convertir en la señora de la casa, toma una decisión desesperada: enviarle al General una almohada con un tubito que contiene una sustancia química que, si se libera, supuestamente conseguirá que se olvide de la guerra. Este acto tiene fatales consecuencias, pues el líquido encerrado en el cristal es en realidad un veneno. Arrepentida, Amelia decide quitarse la vida. La obra se cierra con la figura del General, que, en lugar de morir, ha perdido la razón y la movilidad de sus piernas. Debido a sus crímenes de guerra, es detenido por orden del Gobierno.

Esta obra forma parte de un movimiento llevado a cabo por el teatro, que utilizaba la tragedia antigua para explorar los problemas actuales (Cole 2016: 16). En el drama de Martin Crimp, dos mundos entran en colisión, el de Amelia y el del General. El primero se relaciona con lo privado, lo doméstico, y se caracteriza por las tensiones y los conflictos entre los habitantes de la casa; en cambio, «the second world inhabits the public, military domain of the battlefield and records its brutality with crudeness» (Angelaki 2006: 36).

Cruel and Tender se estrenó en 2004⁴, un año después del inicio de la Guerra de Irak y tres después de los sucesos del 11 de Septiembre en Nueva York (Angelaki 2006: 39). En opinión de Angelaki (2006: 39), tiene más sentido relacionar esta tragedia con el conflicto armado porque ya un año antes en *Advice to Iraqi Women* el autor había manifestado su preocupación por los grupos sociales vulnerables que sufrían las consecuencias de la guerra. Aunque es evidente que se hace referencia a la Guerra de Irak, el dramaturgo británico elige África como escenario para las acciones militares del General (Carvalho 2009: 85). Como el propio autor indicó, lo realmente importante para él era «say something», «relate it to contemporary politics» (Crimp & Sierz 2016: 111).

Martin Crimp quería traer las *Traquinias* a la actualidad y acercarlas al público del siglo XXI. Para ello debía introducir una serie de modificaciones de carácter general.

La primera que llama la atención es el título: Sófocles se decanta por el nombre del coro (dado que es norma en el teatro griego clásico que el título de la obra haga referencia al protagonista o al coro), mientras que el dramaturgo británico destaca dos características, la crueldad y la ternura, que dominan por completo la obra.

El marco espaciotemporal tampoco es el mismo, ya que se deja atrás la Traquis de la Edad de los Héroes y se traslada la escena al siglo XXI. Todos los hechos suceden en «the General and Amelia's temporary home close to an international airport» (pág. 6)⁵. La decisión de traer al presente estos sucesos obliga a Martin Crimp a llevar a cabo una serie de actualizaciones que afectan a la forma de hablar de los personajes (palabras obscenas y malsonantes) y a sus comportamientos (las faltas de respeto a las figuras paternas, la infidelidad de Amelia), a los objetos mencionados (un teléfono móvil, un cepillo de dientes, una silla de ruedas, una cámara fotográfica,

⁴ Véase una crítica de la representación de la obra en Billington (2004).

⁵ Los pasajes de *Cruel and Tender* han sido extraídos de Crimp (2015: 1-77). Las traducciones en español son propias.

una pistola, una tarjeta de crédito, un coche, un reproductor de música, una linterna), a la vestimenta (un traje de fiesta, un chándal). Como es lógico, estos elementos no podrían encontrarse en una tragedia del siglo v a.C.

Asimismo, cabe señalar que, puesto que el dramaturgo británico ha compuesto una obra realista, los elementos fantásticos, sobrenaturales o sin una explicación racional no tienen cabida en *Cruel and Tender*. Por esa razón, no aparece el recurso del oráculo. En cambio, Sófocles incluye dos profecías sobre Heracles: que su vida acabaría a manos de un morador del Hades (vv. 1159-1163)⁶ y que sus trabajos pronto llegarían a su fin (vv. 164-174; 1164-1173). Ambas se cumplen, pues el semidiós muere a causa del veneno de Neso, un centauro que él mismo mató, y el sueño eterno lo libera de todas sus obligaciones. La presencia de los oráculos es fundamental en *Traquinias* para poder demostrar que el destino no puede cambiarse, que el futuro de cada ser humano está decidido de antemano. Los dioses, que determinan el sino de los hombres, en la obra de Martin Crimp son sustituidos por las autoridades, por el Gobierno. Si bien este en el pasado le encomendó una misión en África al General (como a Heracles su primo Euristeo), al final le da la espalda y lo considera responsable de todo. Esta figura decreta que el destino de este falso semidiós sea la prisión.

2. La estructura, la trama y el coro

2.1. Estructura y trama

Algunas de las tragedias de Sófocles, como *Áyax*, *Antígona* o *Traquinias*, presentan una estructura díplica, en la que la primera parte es protagonizada por un personaje y la segunda por otro⁷. En el caso que nos ocupa, Deyanira actúa en los dos primeros tercios (vv. 1-946) y Heracles, en la parte restante (vv. 947-1278). Los dos personajes sobre los que pivota la tragedia griega no llegan a encontrarse en escena⁸. Este esquema se mantiene en *Cruel and Tender*: los dos esposos se reparten la obra en las mismas proporciones.

Martin Crimp divide su tragedia en tres grandes actos. El primero tiene tres escenas; el segundo, dos y el último, una sola. *Cruel and Tender* respeta bastante la estructura de las *Traquinias*; existen, en efecto, muchas correspondencias entre los esqueletos de ambos textos:

⁶ Se cita a Sófocles según la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990: 239-292). Aunque las traducciones en español son propias, también se han consultado las de Alamillo (1981: 193-238) y Vara Donado (1996: 89-125).

⁷ No está de acuerdo con esta división Loukas Papadimitropoulos, que propone una estructura cuatripartita: «However, the play, as I see it, can be structurally divided into four sections, each with two different versions of the truth. In each instance the person primarily involved is initially deluded by appearance; later on he or she discovers the truth by accident. Apart from this transition from ignorance to knowledge, these four main sections also feature a transition from passivity to activity. Moreover, reason each time replaces an emotional response to the facts. This whole movement, in the final analysis, advances towards Heracles' deification» (Papadimitropoulos 2006: 184).

⁸ «Es probable que un mismo actor representara ambos papeles. Aunque, para la leyenda, el destino de Deyanira era un capítulo más en el destino de Heracles, el drama sofocleo disocia ambos destinos o [...] no nos muestra “un destino a dos”, sino “dos destinos en uno” [...]. Son dos figuras encadenadas una a otra, pero a las que el destino impone una autonomía propia» (Lasso de la Vega 2003: 52). Cf. McCall (1972: 142; 144-145).

<i>TRAQUINIAS</i>	<i>CRUEL AND TENDER</i>	
Prólogo	1.1.	1ª Parte
Párido	Inicio de 1.2.	
Episodio 1º	1.2. y 1.3.	
Estásimo 1º		2ª Parte
Episodio 2º	2.1.	
Estásimo 2º	Canción	
Episodio 3º	2.2.	
Estásimo 3º		3ª Parte
Episodio 4º	Escena única	
Estásimo 4º		
Éxodo		

La forma más sencilla de comprobar qué grado de similitud existe entre las tramas de ambas obras es comparar los acontecimientos que tienen lugar en las diferentes secciones:

Primera parte

Prólogo (vv. 1-93) – 1.1. (págs. 7-11)

Las dos protagonistas femeninas, Deyanira y Amelia, presentan los antecedentes de la historia y muestran su preocupación por no conocer el paradero de sus maridos. Por eso, envían a sus hijos en su busca.

Párido (vv. 94-140) – Inicio de 1.2. (págs. 11-13)

El coro de traquinias, por un lado, y, por otro, la fisioterapeuta, la esteticista y el ama de llaves protagonizan respectivamente la párido y el inicio de la escena 1.2, comentando el estado de agitación y de insomnio en el que se encuentran las dos protagonistas. Mientras que las mujeres de Traquis aconsejan a Deyanira que no pierda la esperanza porque Heracles cuenta con la protección de Zeus, las tres empleadas de Amelia le explican que necesita relajarse para aliviar la tensión en sus hombros y estar cansada para poder dormir por las noches.

Episodio 1º (vv. 141-496) – 1.2. y 1.3. (págs. 13-30)

Ambas mujeres tienen un mal presentimiento en relación con sus esposos y así se lo hacen saber a sus respectivos coros. Por un lado, Deyanira se muestra inquieta porque los oráculos predijeron que ese mismo día terminarían los trabajos de Heracles. Por otro, Amelia simplemente siente que algo malo le va a suceder al General. No obstante, la llegada de un nuncio les devuelve la tranquilidad: un Mensajero llega ante la hija de Eneo con la noticia de que el semidiós viene de camino y el periodista Richard aparece en casa de Amelia para informarle de que su marido está vivo y de que regresará a casa cuando asegure la ciudad de Gisenyi.

Las buenas noticias son celebradas con música: en *Traquinias* el coro canta y baila, y en *Cruel and Tender* se reproduce la canción *My Man* (1938) de Billie Holiday, cuya letra habla de una mujer que siempre amará a su cónyuge y que volverá junto a él pase lo que pase.

A continuación, entran en escena dos personajes, el heraldo Licas y el ministro Jonathan, que confirman los datos que han sido proporcionados previamente. Sin embargo, ocultan a Deyanira y Amelia el verdadero motivo por el que sus esposos

destruyeron Ecalia y Gisenyi (el deseo que sienten hacia dos jóvenes, Yole y Laela). Finalmente, presionados por las insistentes preguntas del Mensajero y Richard y por las serias palabras de ambas mujeres, confiesan la verdad.

Estásimo 1º (vv. 497-530) – Sin correspondencia

El estásimo 1º de la tragedia de Sófocles –en el que el coro habla sobre el gran poder del Amor, que vence incluso a los dioses, y sobre los hombres que pretendieron a Deyanira, entre los que salió victorioso Heracles– no encuentra una correspondencia en *Cruel and Tender*.

Segunda parte

Episodio 2º (vv. 531-632) – 2.1. (págs. 31-38)

Deyanira y Amelia, celosas tras descubrir que sus esposos pretenden sustituirlas, deciden recurrir a un remedio que los devuelva a su lado: la heroína de *Traquinias* unta en una túnica un filtro amoroso –regalo del centauro Neso en su lecho de muerte– para recuperar su amor, y la protagonista de *Cruel and Tender* introduce en una almohada un tubito –obsequio de Robert, un antiguo compañero de universidad– que contiene una sustancia química que le hará olvidar sus deseos de guerrear. El heraldo Licas y el ministro Jonathan son los encargados de entregarles los presentes a Heracles y al General, respectivamente.

Estásimo 2º (vv. 633-662) – Canción (págs. 38-39)

En esta sección de ambas tragedias, se incluye otro elemento musical: el coro de *Traquinias* con su canto expresa sus deseos de ver regresar al semidiós para que así acabe el sufrimiento de su señora y para que le sea devuelta la felicidad conyugal. En cambio, Martin Crimp opta, de nuevo, por la reproducción de una canción. En este caso, se trata de *I can't give you anything but love* (1936) de Billie Holiday, en la que una mujer le explica a su amado que lo único que puede entregarle es su corazón.

Episodio 3º (vv. 663-820) – 2.2. (págs. 39-52)

Las dos heroínas tienen la corazonada de que sus maridos se encuentran en peligro: Deyanira ha contemplado cómo el vellón de oveja que usó para extender el filtro en la túnica de Heracles se ha deshecho en contacto con el sol, y Amelia ha presenciado cómo Edu, el hermano de la amante de su esposo, ha dejado de respirar por un instante, tras haber tocado el cajón de sus perfumes.

En ese momento, aparecen sus respectivos hijos, Hilo y James, para contarles la tragedia que se ha cernido sobre sus familias. En *Traquinias* el filtro amoroso de Neso, que era en realidad un veneno, está matando al semidiós, y en *Cruel and Tender* la sustancia química escondida en la almohada ha convertido al General en un monstruo. Los dos vástagos culpan a sus madres del irreparable daño causado a sus progenitores.

Los dos personajes femeninos abandonan la escena. Por un lado, Deyanira, sintiéndose responsable y con la intención de hacer realidad la promesa de suicidarse si algo malo le sucedía a su esposo, se marcha del escenario en silencio. Por otro, Amelia decide quitarse la vida y se propone arrastrar con ella a la amante de su marido.

Estásimo 3º (vv. 821-862) – Sin correspondencia

Mientras que en *Cruel and Tender* se omite el pasaje musical, Sófocles deja cantar a su coro: las mujeres de *Traquis* insisten en que los oráculos se han cumplido, los trabajos de Heracles han llegado a su fin. El veneno del centauro lo va a conducir a la muerte. Además, aquellas están seguras de que Deyanira se siente muy culpable y se lamentan de la desgracia que ha caído sobre todos ellos por obra de Afrodita.

Tercera parte

Episodio 4º (vv. 863-946) – Escena única (págs. 53-56)

Gracias a la explicación que la nodriza le da al coro (*Traquinias*) y a la conversación que mantienen la esteticista, la fisioterapeuta y el ama de llaves (*Cruel and Tender*), el público es informado sobre el suicidio de las dos protagonistas (hecho que ha tenido lugar fuera de escena) y sobre el sentimiento de culpabilidad que corroe a sus hijos (Hilo no llegó a tiempo de evitarlo y James se dio cuenta de las intenciones de su madre demasiado tarde).

Estásimo 4º (vv. 947-970) – Escena única (pág. 56)

En *Traquinias*, el coro entona un canto lastimero por las dos muertes que pesan sobre la familia: la de Deyanira, que ya ha tenido lugar, y la de Heracles, que pronto llegará. Anuncia que una comitiva está transportando hacia su hogar al moribundo semidiós. En cambio, en *Cruel and Tender* es el General el que se ocupa de la parte musical: sumido en su locura, canta unos versos de *I can't give you anything but love* (1936) de Billie Holiday. El nuevo sentido que cobra esta canción al aparecer en boca del esposo de Amelia se explica en el subapartado 2.2, dedicado al coro.

Éxodo (vv. 971-1278) – Escena única (págs. 56-76)

En la última parte de ambas tragedias, Heracles y el General aparecen en escena por vez primera. El semidiós está en su lecho de muerte y el militar ha perdido la cordura y la capacidad de andar.

Ambos mantienen una conversación con sus hijos. Mientras que Hilo hace ver a su padre que Deyanira no tenía malas intenciones y que el verdadero responsable de su muerte es el centauro Neso, James no consigue que su progenitor recuerde que Amelia está muerta y que él es el culpable. Ante las palabras de sus vástagos, los protagonistas masculinos reaccionan de manera distinta: Heracles acepta la verdad y se lamenta porque los oráculos se han cumplido y, en cambio, el General no quiere entender que él es un criminal de guerra.

Los dos padres hacen a sus hijos una serie de peticiones. Hilo cumple las últimas voluntades de Heracles, pese a que no está del todo de acuerdo con ellas. Sin embargo, James no está dispuesto a obedecer al General porque considera que debe pagar por sus viles actos. Por eso, permite que el ministro Jonathan se lleve detenido a su progenitor por orden del Gobierno.

En conclusión, la trama es prácticamente idéntica. Los sucesos más importantes se mantienen. No obstante, Martín Crimp actualiza algunos aspectos, como ciertos oficios u ocupaciones (mensajero > periodista; heraldo > ministro), el remedio empleado para lograr el regreso del marido (filtro amoroso > tubito con una sustancia química) o el canto del coro (voz de los coreutas > reproducción de una canción). También introduce cambios novedosos, como un medio distinto para anticipar el trágico sino del protagonista (vellón de oveja convertido en cenizas > cajón de perfumes destrozado) o un nuevo final para el héroe (muerte > locura e invalidez). Asimismo, modifica las actitudes de algunos personajes; por ejemplo, ante el descubrimiento de la verdad (aceptación de Heracles vs. rechazo del General) o ante las peticiones paternas (la promesa de Hilo vs. la negativa de James)⁹.

⁹ Los personajes y su comportamiento serán analizados en una futura investigación.

2.2. El coro

Un elemento que en la tragedia griega está indisolublemente unido a la estructura es el coro. Es necesario recordar que antiguamente desempeñaba tres funciones generales: 1. separar los episodios (función estructural), 2. hacer progresar la acción (función de desarrollo de la acción o de la intriga)¹⁰ y 3. representar los valores de una comunidad (función cívica)¹¹. En *Cruel and Tender* solo encontramos las dos primeras. El coro abre cada una de las tres grandes partes en las que se divide la tragedia de Martin Crimp y permite que los protagonistas hablen (por tanto, la acción avanza), anuncia la entrada de personajes o los saca de escena. No cumple la función cívica por varios motivos: en primer lugar, el dramaturgo inglés sustituye el coro griego de mujeres por dos (o, incluso, tres) figuras individuales: Cathy, Nicola y, a veces, Rachel. No se trata de una colectividad, sino de individuos con sus propias personalidades y opiniones. Por ejemplo, en la segunda escena de la primera parte, Nicola y Cathy conversan sobre el estado de melancolía en el que se encuentra la protagonista y discrepan sobre cuál es el motivo. En segundo lugar, su actitud y su forma de comportarse no son tan intachables y admirables como cabría esperar. Una prueba de ello se halla en la segunda parte de la obra, en la que el coro, tras robarle unos zapatos a Amelia, se marcha entre risas y abandona a su señora que está siendo intimidada y reprendida por su hijo James:

Physiotherapist.— Love those shoes.
 Beautician.— Found them in her wardrobe –don’t tell anyone.
 [...]
 Physiotherapist.— Let’s just get out of here. Come on.
 [...]
Laughing and joking, the three women leave (pág. 47).

Estas tres mujeres son una fisioterapeuta, una esteticista y un ama de llaves. La elección de esas profesiones no es baladí. Hay dos posibles explicaciones, una que responde a la época contemporánea y otra a la Antigüedad clásica: a) las tres empleadas de Amelia representan lo que hoy en día supuestamente se espera de una mujer; es decir, que esté hermosa y en buena forma y que cuide de su hogar; y b) en el pasado, las esclavas y criadas se encargaban de atender y asear a su señora y de las tareas domésticas. Estas afirmaciones pueden ser corroboradas gracias a las acotaciones que introduce el dramaturgo: *Her Housekeeper tidies the room* (pág. 7), *Amelia has cotton-wool between her toes. Her Beautician paints her toenails, while her Physiotherapist massages or manipulates her shoulders* (pág. 11) y *Laela, exactly like*

¹⁰ El coro ayuda al poeta «a trabar la acción y llevarla adelante» (Navarro Noguera 2018: 71). Es cierto que normalmente no participa en la trama de manera directa o física, sino verbal. Para lograr que la acción avance, dialoga con los otros personajes –lo cual «es imprescindible para el desarrollo» de la misma (Galaz 2017: 146)– o «urge the characters on to a particular course of action» (Murnaghan 2012: 221). Además, no hay que olvidar que en la tragedia griega las palabras priman sobre los actos. Muchos de los sucesos tienen lugar fuera de escena y es preciso que alguno de los personajes (entre ellos el coro) narre lo ocurrido (Navarro Noguera 2018: 76, 103).

¹¹ Cf. Galaz (2017: 134) y Vélez Upegui (2018: 42, 48-49, 51-52). Para conocer las variadas opiniones de otros expertos sobre el papel del coro, *vid.* Lasso de la Vega (1981: 28-29) y Navarro Noguera (2018: 53-66). La gran diversidad de posturas demuestra que el coro es un personaje flexible y que puede cumplir otras funciones específicas (dependiendo de la obra y de las preferencias del autor).

Amelia in the earlier scene, is being given beauty treatment by the Beautician and Physiotherapist (pág. 31).

El coro de *Cruel and Tender*, igual que el de *Traquinias*, actúa como personaje de diálogo para que la protagonista pueda contar los antecedentes o algunos aspectos importantes para la trama (por ejemplo, Amelia narra “su aventura” con un conocido de la universidad y el plan de la almohada que encierra la sustancia química). No obstante, introduce un elemento novedoso: nos muestra la situación o el estado de otros personajes (por ejemplo, la preocupación que muestra Amelia en la primera parte a causa del testamento de su marido).

Cabe destacar que la actitud de ambos coros hacia su señora difiere sensiblemente: mientras que la esteticista, la fisioterapeuta y el ama de llaves se ríen de Amelia y creen que ha perdido la cabeza, las mujeres de Traquis apoyan incondicionalmente a Deyanira. De hecho, el corifeo, actuando como personaje de diálogo, anima a la esposa de Heraclés a que se desahogue, la consuela y defiende su inocencia¹². En cambio, Martin Crimp hace patente la complicidad entre las tres empleadas y Laela, la “nueva señora”, y eso hace que el espectador se percate de que la distancia que separa a Amelia de su coro es cada vez mayor.

En *Cruel and Tender*, frente a lo que ocurre en la obra sofoclea, la tríada de empleadas nos ayuda a conocer mejor al personaje de la amante, Laela (Yole en *Traquinias*). Se comporta como un personaje de diálogo para que la muchacha pueda hablar de cómo ha aprendido inglés (no en la escuela, sino en el club Tuseme, donde se apoya y educa a las mujeres y se las protege de los abusos sexuales). También nos hace ver que se trata de una chica quizá un poco caprichosa porque desea que el General le compre un vestido que ve en una revista y porque toma sin permiso un colgante de Amelia¹³.

En la última parte, las tres mujeres, especialmente la esteticista, participan en una escena que da a conocer el estado en el que se encuentra el General. Este ha perdido la razón y lo demuestra, por ejemplo, cuando zarandea a Nicola porque piensa que mantiene relaciones sexuales con su hijo. Por tanto, el coro nos muestra cómo son los demás personajes, permite su caracterización.

Otro elemento reseñable es que, al contrario de lo que sucede en esta tragedia griega –donde el coro siempre está presente, aunque permanezca en silencio, y en todo momento es un apoyo para Deyanira–, la fisioterapeuta, la esteticista y el ama de llaves abandonan la escena en dos ocasiones. La primera vez tiene lugar en la segunda parte (concretamente en 2.2): las mujeres se marchan de fiesta cuando James llega a casa e impreca a su madre por lo que le ha hecho a su padre. A pesar de que la criada muestra una aparente preocupación por lo que sucede en la casa (la puerta, los niños), tras el robo de unos zapatos perpetrado por la esteticista, las tres se van entre risas, abandonando a su señora a su suerte. La segunda vez que el coro deja el escenario es durante la escena final: tras un tenso encuentro con el General, James ordena a las empleadas que se vayan.

¹² Cuando Hilo culpa a su madre del asesinato de su padre y ella se marcha en silencio, el corifeo revela que Deyanira no es responsable de ese acto: τί σὶγ' ἀφέρπεις; οὐ κάτοισθ' ὀθοῦνεκα / ξυνηγορεῖς σιγῶσα τῷ κατηγορῶ; (vv. 813-814), «¿Por qué te retiras en silencio? ¿No te has percatado de que, permaneciendo callada, le estás dando la razón al acusador?».

¹³ Hardwick (2007: 360) recoge las diversas reacciones que el personaje de Laela provocó en espectadores de diferentes partes del mundo y con culturas y experiencias completamente distintas.

Por último, es preciso señalar que, en contraposición al drama sofocleo que estamos analizando y a otras tragedias griegas, el coro de *Cruel and Tender* no canta, sino que habla como el corifeo. Sin embargo, ese elemento musical y la función que cumplía no se pierden. El dramaturgo británico le otorga una nueva forma, realista y eficaz, que se adapta perfectamente a las exigencias de una obra actual¹⁴: el canto del coro es sustituido por dos canciones que se oyen a través de un reproductor de música:

- *My Man* (1938) de Billie Holiday aparece en la primera parte de la obra y trata de una mujer que no puede alejarse de su amado, al que ama profundamente y que se siente feliz en sus brazos.
- *I can't give you anything but love* (1936) de Billie Holiday suena en la segunda parte. La letra, como indica el título, habla sobre un individuo enamorado que, como no tiene nada más, solo puede ofrecerle su amor a la persona que ocupa su corazón.

Ambas canciones expresan los sentimientos de Amelia. Siempre están conectadas a ella, salvo en la tercera parte del drama, en la que el General entona un fragmento de *I can't give you anything but love*. En ese momento, la canción adquiere un sentido irónico, pues Amelia, que prometía darle a su esposo lo único que poseía, amor, lo ha condenado a una existencia miserable. Además, cabe señalar que Martin Crimp hace cantar al General porque intenta respetar un aspecto que le resultó muy llamativo durante su lectura de *Traquinias*: el momento en el que Heracles aparece en escena y expresa su sufrimiento a través de pequeñas onomatopeyas: «it must have been the most extraordinary thing at the time because he's using the lyric form that's usually reserved for the chorus» (Sierz & Crimp 2013:106).

3. Temas

Los dos grandes asuntos que se tratan en *Traquinias* son «la inocencia del humano en la desgracia que le sobreviene» y «el tránsito desde el error a la verdad» (Lasso de la Vega 1981: 77). Por una parte, Deyanira representa el primero de ellos. Ella, aunque desencadena la tragedia, no es la culpable, sino una simple víctima. No obstante, como se siente responsable, decide suicidarse. Por otra, Heracles experimenta ese paso del error a la verdad¹⁵. Se da cuenta de que es una insignificante pieza en el ajedrez de los dioses. Los oráculos se han cumplido. Todo está determinado y nada se puede hacer para cambiarlo. Esto puede remitir a la justificación divina o teodicea que siempre está presente en las obras de Sófocles. Esas muertes han sucedido por-

¹⁴ El coro es el elemento que más problemas causa a los dramaturgos «de todos los tiempos y latitudes» (Pociña & López 2017: 421) a la hora de adaptar o reescribir tragedias clásicas. Por eso, muchas veces los autores se decantan por la eliminación, la sustitución o el desmembramiento de esta figura (Morais & Shao 2017: 389).

¹⁵ Según López Férrez, tres personajes sufren este cambio: «en *Traquinias*, [...] hay una evolución evidente y paulatina desde la ignorancia hasta el conocimiento de la realidad iluminada por los hechos. Todos aprenden tarde: Deyanira, que ha enviado un regalo letal a su esposo; Heracles, que el final de sus trabajos es realmente su muerte, y [...] que se estaba cumpliendo la profecía que le diera su propio padre, Zeus [...]; Hilo, que su madre había actuado de buena fe y sin malicia» (López Férrez 2007: 112). Con todo, consideramos que ese paso del error a la verdad debe tener un carácter más transcendental. El personaje ha de comprender cuál es su papel en el mundo y cuál es su relación con los dioses (cf. Easterling [1982: 3, 10]).

que el orden cósmico debía restablecerse. Los seres humanos no entienden por qué las deidades toman estas determinaciones (la justicia divina y la humana no tienen nada que ver), pero los dioses saben más porque su perspectiva es mayor. Ellos contemplan todo el universo y deciden lo que es mejor para la especie humana (Lasso de la Vega 2003: 127-128)¹⁶.

En *Cruel and Tender*, Crimp también reflexiona sobre la inocencia del ser humano ante una desgracia. Él se sirve de la ambigüedad para sembrar las dudas en el público. ¿Es realmente inocente Amelia? ¿Es culpable? ¿Qué debe entenderse por culpabilidad? ¿En el siglo XXI es posible hablar de inocencia? El dramaturgo británico desea que sus espectadores reflexionen sobre esto y complica aún más el asunto con las últimas palabras de la protagonista: «I could be mistaken for a victim and that's not a part, Laela, that I'm prepared to play» (pág. 52). ¿Se quita la vida porque se siente culpable o porque está harta de ser humillada y de sufrir el rechazo de los que la rodean? Su suicidio parece ser un acto de liberación.

Ese “tránsito desde el error a la verdad” no aparece en la obra de Martin Crimp. El General, sumido en su locura, no quiere entender que sus actos no son heroicidades, sino crímenes de guerra. Sigue anclado en su equivocación. Es importante recordar que podría estar fingiendo su enajenación para hacerse pasar por una víctima¹⁷.

En las tragedias comentadas, encontramos otros temas comunes, como la soledad y la incompreensión del ser humano, representadas especialmente por las protagonistas femeninas. Ambas son rechazadas por sus hijos, que las odian por el error que cometieron. Además, Amelia tampoco se siente apoyada por su coro, que se ha puesto del lado de su rival. Frente a lo que ocurre con el Heracles de Sófocles, el General aparentemente también se siente abandonado. Él cree haber llevado a cabo una hazaña, acabar con el terrorismo a través de la violencia¹⁸. Sin embargo, todos lo consideran un criminal peligroso.

El dolor que atenaza a Deyanira y Amelia es muy intenso. Como señala Lasso de la Vega, «el dolor del héroe sofocleo es absoluto, sin salida» (1981: 47). El desprecio de la gente de su alrededor y el sentimiento de culpa las atormentan. Debido al sufrimiento que experimentan, tiene lugar un cambio en ellas: ese martirio «hace que el héroe sea por primera vez lo que él es y que su puesto en el mundo se le revele como lo que realmente es» (Lasso de la Vega 1981: 49). Ellas comprenden que son una anomalía, que ya no tienen un lugar en el orden cósmico. Por ese motivo, recurren a la única salida que les queda: la muerte¹⁹.

Martin Crimp explora otros temas, ausentes en el texto sofocleo, como el de la locura²⁰. El personaje del General ha perdido el juicio a causa de la sustancia quími-

¹⁶ Cf. Lesky (2001: 198, 200-201, 212-213 y 219).

¹⁷ Martin Crimp reconoce esa posible interpretación: «I was also fascinated by the idea –suggested by these lyric outbursts in the Greek text– of him going mad. And this led to playing with the idea that he was pretending to be mad to escape responsibility for his actions» (Sierz & Crimp 2013: 107). En opinión de Budelmann (2007: 461), el General, que a veces es capaz de controlar el dolor que siente mediante técnicas de relajación, utiliza su sufrimiento en su propio beneficio, como se advierte en el momento en que va a ser arrestado por sus crímenes.

¹⁸ De hecho, «The General's fight in the war against terror is an updated version of Heracles' labours» (Mills 2017: 547).

¹⁹ Cf. Lesky (1968: 315, 318); Lasso de la Vega (2003: 92). A juicio de Ryzman (1991: 396), Deyanira también se quita la vida porque Heracles era la razón de su existencia. Sin él su vida está vacía, carece de sentido. Por su parte, Rood argumenta que se debe a una mezcla de «shame, guilt and honor» (2010: 355).

²⁰ Ciertamente, aunque en la tragedia griega Heracles enloquece (μᾶνιᾶς, *Tr.* 999) a causa del dolor que le provoca el veneno del centauro (llegando a arrojar a su amigo Licas desde lo alto del monte Eta), no pierde la cordura de manera permanente. Asimismo, cabría preguntarse si Sófocles trata algún otro tipo de locura, como la locura de

ca que se liberó dentro de su almohada. Eso le hace estar desorientado al final de la obra, llegando incluso a identificarse con Heracles y con sus gestas. Sin embargo, desde el principio padece de megalomanía. Se cree con derecho a destruir una ciudad por un capricho. Su filosofía es claramente maquiavélica, pues entiende que el fin justifica los medios.

El dramaturgo británico utiliza *Cruel and Tender* para lanzar tres críticas: una contra el machismo y la violencia que padecen las mujeres, otra contra la situación de estas en África y en los países de fe islámica y la última contra la guerra y la brutalidad.

La primera se refleja en el sufrimiento de Amelia, una mujer que se casó demasiado joven por presión familiar. Ella es maltratada por su esposo, ha sido abandonada, se siente ahogada y amenazada en su propia casa, no tiene apoyos y nadie la cree. Todos se compadecen de ella y es algo que no puede soportar. La situación que vive y los celos que la consumen la llevan a cometer actos de los que se termina arrepintiéndose.

La segunda se introduce a través del personaje de Laela, la joven subsahariana. En su país, solo los varones pueden asistir a la escuela. No obstante, según ella misma indica, pudo aprender inglés gracias a un Tuseme club, que «in central Africa [...] are organised to empower girls and protect them from sexual abuse» (pág. 77). Ella no parece estar conforme con ese tipo de grupos o al menos no se fía de lo que le dicen: «That's what they tell girls at Tuseme club» (pág. 33). La educación machista que recibió en su hogar le hace pensar que está bien que el General tenga dos mujeres: «One man can have many wives. [...] A man can have two wives under one blanket» (pág. 33). Amelia, en una conversación que mantiene con ella, intenta en vano hacerle ver que está equivocada. A pesar de su negativa, su mentalidad ha cambiado un poco, pues se atreve a leer en voz alta una revista que habla sin tapujos de un sexo sano y respetuoso.

La tercera se hace evidente en la crueldad con la que se describen los episodios bélicos ocurridos en Gisenyi («And here are some heads on poles» [pág. 24]; «Smoked it out of its cave, thrown acid into its eyes and burned it to carbon» [pág. 63]) y en el rechazo de Amelia a las armas, aunque sean de juguete («I thought I said no guns. [...] I said no guns» [pág. 33])²¹. De todo lo relacionado con la guerra, el autor dirige una mayor atención hacia los niños soldado, un tema grave y candente del que quiere concienciar a sus lectores o espectadores. De ellos se habla en los siguientes términos: «The child-soldier thing has made our lives particularly difficult –since nobody likes killing children– whereas children themselves seem to find death and dismemberment one big joke» (pág. 19). Los niños, que no distinguen el bien del mal, la realidad del juego, son obligados a combatir o a presenciar actos violentos. Pierden para siempre la inocencia y adquieren un trauma que no consiguen fácilmente superar.

amor. Cuando el dramaturgo hace referencia a la pasión que Yole u otras mujeres han despertado en Heracles, emplea los términos νόσος, ('enfermedad, mal' [Tr. 445, 544]) y ἐνθερμαίνω ('estar inflamado de pasión, arder en deseos' [ἐντεθέρμανται, Tr. 368]). Y solo una vez utiliza ἐκμαίνω ('enloquecer de pasión'), cuya raíz transmite la idea de 'locura'. Aparece en boca de Hilo cuando le explica a su padre que su madre descaba a través del filtro mágico despertar en él de nuevo la pasión amorosa, la locura de amor (ἐκμῆνα, Tr. 1142). Como no se alcanzan los resultados esperados, el tema no llega a desarrollarse.

²¹ Es preciso especificar que esta actitud de Amelia ante las armas también se debe a que le recuerdan a su marido y a que son el motivo que los ha distanciado.

4. Expresiones y símiles comunes

En *Cruel and Tender* se han localizado algunas expresiones que Martin Crimp ha tomado de las *Traquinias* de Sófocles y que las ha reproducido de manera literal o adaptándolas ligeramente²²:

- Deyanira se muestra inquieta ante la repentina preocupación de su esposo por la idea de una muerte cercana. Antes de emprender su último viaje, le dejó una tablilla en la que aparecían unas instrucciones, los nombres de sus herederos (entre los que ella estaba incluida) y las posesiones que les correspondían. Hasta ese momento siempre ὥς τι δράσων εἶρπε κοῦ θανούμενος (v.160), «partía para acometer una hazaña y no para morir». En cambio, esta vez lo hacía ὥς ἔτ' οὐκ ὄν (v. 161), «como si ya no existiese».
- Cuando Amelia descubre en un cajón el testamento de su marido, en el que se indica que todos los bienes los heredará su hijo James, emplea la misma expresión que su *alter ego* griego: «this whole ridiculous document seems to be written as if I no longer exist» (pág. 14), «todo este ridículo documento parece haber sido escrito como si yo ya no existiera». Sin embargo, se lleva a cabo un cambio de sujeto. Con esa oración no se refiere al General, sino a ella misma, que ha sido excluida de la herencia. Martin Crimp utiliza la frase de Sófocles, pero la modifica para mostrar el poco aprecio que su marido le tenía a Amelia.
- Para expresar el deseo que siente Heracles hacia Yole, el mensajero dice que ἐντεθέρμανται πόθῳ (v. 368), «arde en deseos». Esa idea del fuego se mantiene en el parlamento del periodista Richard cuando describe los sentimientos del General por Laela: «he is so – what's the word? – inflamed – he is so – that's right – inflamed» (pág. 24), «él está tan – ¿cuál es la palabra? – encendido – él está tan – eso es – encendido».
- El mensajero se disculpa ante Deyanira por revelarles una verdad tan desagradable del siguiente modo: εἰ δὲ μὴ λέγω φίλα, / οὐχ ἦδομαι (vv. 373-374), «en verdad, no hallo placer alguno en pronunciar palabras desagradables». En *Cruel and Tender*, Richard articula una frase similar: «Don't think telling you this gives me any pleasure» (pág. 25), «no creas que decirte esto me produce algún tipo de placer». Con todo, la acotación “(grins)”, ‘(sonríe)’ indica que sus palabras no son sinceras.
- La esposa de Heracles manifiesta ante el coro su convicción de que Yole no es simplemente una esclava, sino su amante: καὶ νῦν δὺ' οὔσαι μίμνομεν μιᾶς ὑπὸ / χλαίνης ὑπαγκάλισμα (vv. 539-540), «y ahora somos dos las que esperamos abrazos bajo una sola manta». Por su parte, Martin Crimp repite esa misma idea de las dos mujeres bajo un único cobertor, pero la pone en boca de Laela, la joven subsahariana: «A man can have two wives under one blanket» (pág. 33), «un hombre puede tener dos esposas bajo una sola manta». De esta forma, el dramaturgo británico refleja una costumbre de la religión islámica e introduce una sutil crítica hacia esa práctica.

²² Cf. Easterling (2004). Esto prueba que la historia de Heracles y Deyanira no ha llegado a Martin Crimp mediante un intermediario –las *Metamorfosis* de Ovidio–, como era la tónica general entre los autores posteriores a Sófocles (Mills 2017: 521); sino a través del propio texto sofocleo.

- Deyanira describe ante el coro el estado en el que encontró el vellón con el que untó el veneno de Neso en la túnica de su marido. Al entrar en contacto con el sol, la lana se deshizo en pequeñas partículas, como si fuera serrín: κατέψηγκται χθονί, / μορφή μάλιστ' είκαστὸν ὥστε πρίονος / ἐκβρώμαθ' ἄν βλέψειας ἐν τομῇ ξύλου (vv. 698-700), «ha quedado consumido en el suelo, muy parecido en el aspecto al serrín que podrías ver al cortar un tronco». Esa misma imagen es la que emplea Amelia en *Cruel and Tender* cuando habla del cajón de los perfumes que Edu, el hermano pequeño de Laela, tira involuntariamente al suelo: «that drawer completely to pieces and [...] apart from the splinters of wood there's nothing» (pág. 41), «ese cajón completamente hecho pedazos y, salvo por las astillas de madera, no hay nada».

Martin Crimp también ha utilizado algunos símiles sofocleos:

- Heracles es identificado por su esposa con un labrador poseedor de unas tierras lejanas con la intención de hacer referencia al escaso contacto que tiene con sus hijos: γήτης ὅπως ἄρουραν ἔκτοπον λαβών, / σπείρων μόνον προσεῖδε κάξαμῶν ἅπαξ (vv. 32-33), «Como un agricultor que ha tomado una tierra de cultivo alejada <y> solo la atiende durante la siembra y la cosecha». De este mismo símil se sirve Amelia para describir a su marido: «Like a farmer inspecting a crop in a remote field» (pág. 8), «como un agricultor que inspecciona una cosecha en un lejano campo».
- Deyanira es comparada con un pájaro que sufre por la marcha de su compañero (οἶά τιν' ἄθλιον ὄρνιν [v. 105], «como un infeliz pájaro») y Amelia es equiparada con este mismo animal doliente: «She's like a bird in a box [...], like a wounded bird» (págs. 12-13), «Ella es como un pájaro en una caja, como un pájaro herido».

Obviamente no se trata de simples casualidades, pues el propio dramaturgo en una entrevista manifestó la fascinación que siente hacia los autores griegos por su capacidad para emplear imágenes y metáforas cotidianas en sus relatos sobre héroes y dioses (Sierz & Crimp 2013: 108).

5. Conclusiones

Como es evidente, Martin Crimp ha tomado como fuente las *Traquinias* de Sófocles para componer su tragedia *Cruel and Tender*. Además de las notorias similitudes, se debe recordar que el propio autor británico reconoce la influencia en el subtítulo de la obra: “*Cruel and Tender, after Sophocles' Trachiniae*” (pág. 1). Asimismo, no es la primera vez que Crimp adapta una tragedia clásica, pues *The Rest Will Be Familiar to You from Cinema* (2013) se basa en las *Fenicias* de Eurípides.

De entre los diferentes niveles de imitación existentes, *Cruel and Tender* es un caso de *imitatio*, pues, aunque su autor introduce innovaciones y algunos cambios significativos, «respeto la idea principal o intención» (Laguna Mariscal 2001: 47)

de Sófocles. Los críticos literarios se mantuvieron firmes hasta la segunda mitad del siglo XX en su desacuerdo con las adaptaciones, pues consideraban que esas nuevas composiciones distorsionaban o corrompían la obra original (Carvalho 2009: 75). En nuestra opinión, la tragedia de Martin Crimp no desvirtúa el texto sofocleo. Coincidimos con la visión del propio dramaturgo: adaptar una obra, sobre todo una que se desarrolla en un pasado lejano, consiste en trasladar la acción a la contemporaneidad y examinar las consecuencias y las transformaciones que ello implique. Traer al mundo contemporáneo un texto, llevando a cabo algunos cambios y ajustes –necesarios por la gran distancia temporal que separa a los espectadores del modelo–, demuestra una fidelidad sincera y entusiasta para con el original. Este proceso comporta «un aumento do impacto comunicativo dos textos na cultura receptora» (Carvalho 2009: 76)²³.

Martin Crimp reproduce con gran fidelidad la estructura de la obra sofoclea y consigue introducir el coro de una manera natural, aunque lleva a cabo ciertas actualizaciones (los oficios propios del siglo XXI, el nuevo remedio al que recurre Amelia para recuperar a su esposo o el uso de un reproductor de música para sustituir el canto de los coreutas) y algunos cambios llamativos (el enloquecimiento y el encarcelamiento del General al final de la obra) que lo separan del original. Asimismo, la inclusión de expresiones y símiles procedentes de las *Traquinias* puede considerarse una evidencia más de que *Cruel and Tender* ha tomado dicha obra como su principal hipotexto. Estas coincidencias permiten establecer conexiones entre ciertas escenas y figuras de ambas composiciones. No obstante, a pesar de que no niega su modelo en ningún momento, el dramaturgo británico siempre les da un enfoque personal o más moderno para poder ahondar en problemas de su tiempo (como la subordinación de la mujer hacia el hombre en ciertas naciones o culturas) o para establecer algunas diferencias entre sus personajes y los sofocleos (como el desprecio no disimulado que siente el General hacia Amelia o la falsedad del periodista Richard).

Tal vez el aspecto en el que Martin Crimp se separa más de Sófocles es en la selección de los temas. Aunque mantiene algunos de los principales –la inocencia, la soledad, la incomprensión y el dolor del ser humano–, añade otros nuevos que son de mayor actualidad, que afectan especialmente a los seres humanos de esta centuria –la violencia doméstica, el trato hacia la mujer en África y en los países islámicos, la guerra y las consecuencias de la misma o los niños soldados. En este sentido, recuerda más a Eurípides, que trataba temas realistas, cotidianos e innovadores para su época, como la indefensión de los infantes, la situación de las mujeres o los estados psicológicos.

El hecho de que los autores y artistas del siglo XXI aún sigan recurriendo a los clásicos grecolatinos como fuente de inspiración es una prueba irrefutable de la universalidad de los textos de la Antigüedad. A pesar del paso del tiempo, los seres humanos no han cambiado drásticamente. Aún siguen teniendo las mismas pasiones, preocupaciones y aspiraciones y los mismos miedos, defectos e intereses. Hoy en día existen valientes Antígonas que defienden sus creencias hasta el final, inflexibles Penteos que quieren conseguir sus propósitos a través de la fuerza y la violencia, ambiciosos Jerjes que buscan un poder ilimitado y desdichadas Deyaniras que son víctimas de la crueldad de su entorno.

²³ Para ahondar más en la importancia y la necesidad de la recepción, *vid.* Martindale (2013: 171; 181).

Bibliografía

Fuentes primarias

- ALAMILLO, A. (1981), *Tragedias de Sófocles* (introducción de José S. Lasso de la Vega), Madrid, Gredos.
- CRIMP, M. (2015), *Martin Crimp: Plays 3 (Cruel and Tender, Fewer Emergencies, The City, Play House, Definitely the Bahamas, In the Republic of Happiness)*, Londres, Faber & Faber.
- LLOYD-JONES, H. & WILSON, N. G. (1990), *Sophoclis Fabulae*, Oxford, Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198145776.book.1>
- VARA DONADO, J. (1996), *Tragedias completas de Sófocles*, Madrid, Cátedra.

Fuentes secundarias

- ANGELAKI, V. (2006), «The Private and the Public Wars: A Play by Martin Crimp», *Platform*, 1 (1): 32-41. Disponible en Internet: https://www.royalholloway.ac.uk/media/5231/04_the_private_and_the_public_wars_angelaki.pdf
- BILLINGTON, M. (2004), «Reseña de M. Crimp, *Cruel and Tender*», *The Guardian*, 14/05/2004. <<https://www.theguardian.com/stage/2004/may/14/theatre>> (Fecha de consulta: 03/01/2022).
- BUDELMANN, F. (2007), «The Reception of Sophocles' Representation of Physical Pain», *AJPh* 128 (4): 443–467. Disponible en Internet: <https://www.jstor.org/stable/27566672>
- CARVALHO, P. E. (2009), «Sófocles e Molière (per)vertidos por Martin Crimp», *Cadernos De Literatura Comparada* 20: 73-89. Disponible en Internet: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/214>
- COLE, E. K. (2016), «Adapting Greek tragedy during the War on Terror: Martin Crimp's *Cruel and Tender*», *Journal of Adaptation in Film & Performance* 9 (1): 1-31. DOI: https://doi.org/10.1386/jafp.9.1.37_1
- CRIMP, M. & SIERZ, A. (2016), «UCL Guest session: Attempts on His Life– Martin Crimp –playwright, translator, translated», *Journal of Adaptation in Film & Performance* 9 (1): 101-116. DOI: https://doi.org/10.1386/jafp.9.1.101_7
- EASTERLING, P. E. (1982), «Estudio introductorio», en *Sophocles: Trachiniae*, Cambridge, Cambridge University Press: 1-24. Ed. de P. E. Easterling.
- EASTERLING, P. E. (2004), «Critical notes on the relationship between Sophocles' *Trachiniae* and Crimp's *Cruel and Tender*», en *The reception of the texts and images of Ancient Greece in late Twentieth-Century drama and poetry in English*. Disponible en Internet: <https://www3.open.ac.uk/cRep/cRep/ASP/ViewDetails.asp?ProductionID=2740> (Fecha de consulta: 27/03/2022).
- FABER (2004), «*Cruel and Tender*», *Faber*. <<https://www.faber.co.uk/product/9780571224951-cruel-and-tender/>> (Fecha de consulta: 30/12/2021).
- FISHER, P. (2004), «Reseña de M. Crimp, *Cruel and Tender*», *British Theatre Guide*. <<https://www.britishtheatreguide.info/reviews/crueltender-rev>> (Fecha de consulta: 03/01/2022).
- GALAZ, M. (2017), «El coro en las comedias de Aristófanes: personaje literario y documento histórico», en J. V. Bañuls & F. De Martino (eds.), *El coro dramático, un personaje singular*, Bari, Levante Editori: 131-152.
- HARDWICK, L. (2007), «Translating Greek Tragedy to the Modern Stage», *Theatre Journal* 56 (3): 358-361. DOI: <https://doi.org/10.1353/tj.2007.0148>

- LAGUNA MARISCAL, G. (2001), «La influencia de la poesía latina en la española durante el Renacimiento», en C. M. Cabanillas Núñez (coord.), *Actas de las II Jornadas de Humanidades Clásicas*, I.E.S. Santiago Apóstol, Almendralejo, febrero 2000: 40-50. Disponible en Internet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2676716>
- LASSO DE LA VEGA, J. S. (1981), «Estudio introductorio», en *Tragedias de Sófocles*, Madrid, Gredos: 7-112. Trad. de A. Alamillo.
- LASSO DE LA VEGA, J. (2003), *Sófocles*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- LESKY, A. (1968), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos.
- LESKY, A. (2001), *La tragedia griega*, Barcelona, Acantilado. Trad. de J. Godó.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2007), «Deyanira y Heracles en Sófocles. La esposa y el héroe, dos mundos opuestos», *CFC(G)* 17: 97-143. Disponible en Internet: <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0707110097A>
- MARTINDALE, C. (2013), «Reception—a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical», *Classical Receptions Journal* 5 (2): 169-183. DOI: <https://doi.org/10.1093/crj/cls003>
- MCCALL, M. (1972), «The Trachiniae: Structure, Focus, and Heracles», *The American Journal of Philology* 93 (1): 142-163. Disponible en Internet: <https://www.jstor.org/stable/pdf/292908.pdf>
- MILLS, S. (2017), «The women of Trachis», en R. Lauriola & K. N. Demetriou (eds.), *Brill's companion to the reception of Sophocles*, Leiden, Brill: 512-558. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004300941_009
- MORAIS, C. & SHAO, L. (2017), «El Coro en *La sangre de Antígona*: texto, música y puesta en escena», en J. V. Bañuls & F. De Martino (eds.), *El coro dramático, un personaje singular*, Bari, Levante Editori: 389-408.
- MURNAGHAN, S. (2012), «Sophocles' choruses», en K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, Oxford, Wiley-Blackwell: 220-235. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118350508.ch16>
- NAVARRO NOGUERA, A. (2018), «El coro clásico: exploraciones trágicas sobre su identidad y función», en F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *El coro clásico: ayer y hoy*, Bari, Levante Editori: 51-116.
- PAPADIMITROPOULOS, L. (2006), «On the structure of Sophocles' Trachiniae», *A Class* 49: 183-189. Disponible en Internet: <https://hdl.handle.net/10520/EJC27217>
- POCIÑA, A. & LÓPEZ, A. (2017), «Sustituciones del coro en versiones cinematográficas de *Fedra*», en J. V. Bañuls & F. De Martino (eds.), *El coro dramático, un personaje singular*, Bari, Levante Editori: 419-434.
- RYZMAN, M. (1991), «Deianeira's Moral Behaviour in the Context of the Natural Laws in Sophocles' Trachiniae», *Hermes* 119 (4): 385-398. Disponible en Internet: <https://www.jstor.org/stable/pdf/4476836.pdf>
- ROOD, N. (2010), «Four silences in Sophocles' Trachiniae», *Arethusa* 43 (3): 345-364. Disponible en Internet: https://www.jstor.org/stable/44578344#metadata_info_tab_contents
- SIERZ, A. & CRIMP, M. (2013), «'Dialogue is inherently cruel'. Martin Crimp in Conversation», en A. Sierz (ed.), *The Theatre of Martin Crimp*, London, Bloomsbury: 86-109. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781408184998.ch-005>
- VÉLEZ UPEGUI, M. (2018), «El principio de la alternancia en la tragedia griega», *Revista Filosofía UIS* 17 (1): 37-56. DOI: <https://doi.org/10.18273/revfil.v17n1-2018002>