

FRANCISCO RODRIGUEZ ADRADOS

Hagamos teatro clásico en nuestros teatros clásicos

Separata

Actas del Simposio “El Teatro en la Hispania Romana”

BADAJOZ, 1982

HAGAMOS TEATRO CLASICO EN NUESTROS TEATROS CLASICOS

Francisco Rodríguez Adrados

Invitado a pronunciar una conferencia en este simposio, había yo jugado con la idea expresada en el título que se me ocurría: “Hagamos teatro clásico en nuestros teatros clásicos”. No una disertación más sino una invitación a hacer vivos estos monumentos que nos ha legado el pasado y a hacer vivo hoy el teatro para el que fueron creados: algo que es para mí casi una obsesión en ensayos y artículos publicados nada menos que desde 1.945 —recuerdo— mi artículo de ese año en *El Español*, a propósito de la “Antígona” de Pemán— y también, en la medida de mis fuerzas, en la práctica. Pues ya en 1956 ponía yo en escena, aquí en Mérida, un “Edipo” que procuraba la máxima fidelidad al original y luego en varios lugares he intentado lo mismo con el “Hipólito” (1963), y con la “Lisístrata” (1978): siempre a base de representaciones estudiantiles, faltas de medios y de posibilidades de eco y de continuidad.

Vacilaba yo, sin embargo, en lanzar aquí ese manifiesto o proclama: de un lado, por cierta desesperanza resultante de tanta predicación en el desierto, de otro lado porque pensaba que quizá un marco erudito como un simposio sobre los teatros romanos en España no fuera el lugar más adecuado. Pero en medio de estas dudas, leí en los periódicos que el Patronato del Teatro de Mérida había acordado que este se reservara a la representación del teatro greco-latino. Esto me dió una nueva esperanza. Existen hoy órganos específicos e instituciones autonómicas que pueden ayudarnos a todos a recuperar este tesoro que es la atención al, diríamos, *genius loci*, esa salvación o recuperación de las tradiciones en este caso, la del teatro greco-latino en Mérida y, espero, en otros lugares. Entonces me dije que era el momento de hablar claramente de este tema y aquí estoy para hacerlo, aunque sea en el estrecho marco de una conferencia.

Se me va a decir que estas representaciones en los teatros romanos de España no son una novedad que es algo que, bien que esporádicamente, viene realizándose, sobre todo a partir de la mencionada “Antígona” de Pemán en 1945. Se me va a decir que puede haber razones especiales, que yo no negaría enteramente, para ocasionalmente representar en estos teatros obras no greco-latinas que por su tema y sus exigencias —vasto espacio— de exteriores, despliegue de coros, etc. se adaptan bien a ellos. Pero esto no me desvía de mi tema, porque lo que más exacta y concretamente quiero decir es que el teatro greco-latino que debe representarse en los teatros griegos y romanos o en teatros modernos al aire libre de análogas características es muy concretamente el que escribieron griegos y romanos y no las llamadas adaptaciones y versiones libres que con tanta frecuencia le sustituyen.

Precisamente fue mi experiencia en el Festival de Mérida de 1979 la que volvió a atraer mi atención sobre ese tema: no puedo hablar del de 1980, porque no estuve presente pero por lo que he oído las reflexiones que se me presentaban en 1979 se habrían confirmado y aun ampliado. Recuerdo que en 1979 la Dirección General de Teatro me invitó muy amablemente a pronunciar la conferencia de clausura del Festival, pero que ni a mí ni a ningún otro clasicista se nos pidió nuestra opinión sobre la forma de poner en escena una obra clásica. Recuerdo que las observaciones que, a raíz de esa representación, elevé espontáneamente a la Dirección General de Teatro en mi calidad de miembro, más bien teórico, del Patronato del Festival, no surgieron el menor efecto en la organización del de 1980. Por eso estoy aquí hoy para decir lo que pienso.

Se representaba en 1979 una "Medea" en versión de J.G. Schroeder. Tuvo, ciertamente, éxito de público: la interpretación de Nuria Espert, la puesta en escena en la que destacaba un adecuado tratamiento escénico de los coros, aquello que en la versión subsistía de la antigua poesía, lograban esto. Pero, pensaba yo, ¿a qué esa fusión de la "Medea" de Eurípides y la de Séneca, que son obras sobre el mismo tema pero con intención diferente? ¿A qué esos otros añadidos del adaptador o autor de la versión? Los puntos clave de la "Medea" de Eurípides quedaban mutilados: baste citar el monólogo de Medea antes de dar muerte a los niños, el momento más bello de la misma. Surgían contradicciones e incoherencias en el nuevo entramado mixto, solo disimuladas por el movimiento escénico y la tensión de la acción.

Cierto, era lo mismo de siempre: búsqueda de una mayor complejidad de la acción, un mayor barroquismo; fobia contra los parlamentos, desvalorización del papel lírico e ideológico del coro. ¡Cuánto más simple, más bella, más profunda la "Medea" del trágico ateniense! ¡Cómo se echaba de menos, pese a cosas valiosas, la "Medea" puesta en escena, aquí mismo en Mérida, en 1963, por el *Pirakón Théatron*, bajo la dirección de Rondiris!. En griego moderno y todo era seguida religiosamente por el público. ¡Qué no habría sido en español, ayudado el texto por nuestros actores, por nuestros hombres de teatro!.

Hay que decirlo abiertamente. No tenemos en España una tradición de la puesta en escena de las obras clásicas. Parece como si, a veces, los antiguos textos quemaran las manos, parecieran pobres o sosos. Unas veces se toman como pretexto para grandes espectáculos como los que en tiempos puso de moda Tamayo. Otras, se complica el argumento mediante contaminaciones, se añaden personajes y escenas, se quitan otros, se mutilan parlamentos, se minimizan los coros, se hacen entrar ingredientes eróticos, sociológicos, políticos que no vienen a pelo. En la tragedia, se barroquiza e ideologiza sobre modelos del siglo XVII y XVIII, a veces puestos más o menos al día. Se introduce, inevitablemente, algo de híbrido y blando.

En versiones de la Comedia, como en las dos de la "Paz" puestas hace años en Madrid, o bien se sustituye a los griegos en lucha civil por chinos, vietnamitas, etc., o bien se añaden complicaciones, suciedades o obscenidades complementarias, temas homosexuales, etc. ¿Era, de verdad, necesario todo esto?

Este es el tema que quiero plantear aquí y ya se sabe cual es mi opinión. Por supuesto este tema de las adaptaciones y versiones merece un tratamiento teórico más fondo y voy a presentarlo aquí en lo posible. Precisamente hace bien poco que estuve en el Festival de Almagro y en el simposio que allí se celebró, en el cual, a propósito del teatro clásico español, debatimos a fondo el tema que aquí me ocupa. Tuve ocasión de escuchar opiniones de directores y críticos de teatro contrarias a la mía y de discutir con ellos. He de reconocer que esta discusión fue clarificante, haber estado presente en ella me hace más fácil exponer las encontradas razones y posturas, buscar, incluso, a veces, soluciones que tengan en cuenta lo que en unas y otras pueda haber de justo.

Pero antes de pasar a este tema teórico y de, luego, detenerme en la medida que sea posible en la propuesta de fórmulas prácticas para la representación del teatro antiguo, quiero insitir, todavía, sobre la que podríamos llamar la historia de la cuestión.

Historia sumamente incompleta, de otra parte. Pues disponemos de repertorios adecuados relativos a las representaciones clásicas en Italia y en Grecia, pero no en España. Para Italia tenemos, sobre todo, el precioso repertorio de Mario Pintacuda, su libro titulado *Tragedia antica e musica d'oggi*, publicado en Cefalù en 1978, que nos ofrece los datos sobre todas estas representaciones a partir de 1904: datos no solo sobre fechas y lugares de las representaciones, actores, directores, etc., sino también sobre las características de cada representación, la música, los coros. Pone al día una obra anterior de Sanmartano, *Gli spettacoli classici in Italia, 1914-1964*, publicada en Urbino en 1965. Para Grecia conozco un libro de G. Cillemi, *Il dramma antico nella Grecia moderna*, ya algo antiguo (Bolonia 1963). Para España hemos de contentarnos con espigar aquí y allá: donde mejor fruto se recoge es en la revista "Estudios Clásicos", aunque solo en los diez primeros volúmenes de 1950 a 1966, y en la publicación anual *El espectador y la crítica*, de Francisco Alvaro, a partir de 1958. Pero es claro que aquí no vamos a dar un tratamiento erudito y detallado.

Prescindo ahora de representaciones estudiantiles como las más arriba aludidas y de muy raras representaciones de textos antiguos preparados por clasicistas: así el *Anfitrión* de Carmen Codoñer en Madrid en 1966 y el *Díscolo* de Miralles en Barcelona en 1971, ambos en el marco de los Congresos Nacionales de Estudios Clásicos. Esto pertenece, realmente, a otro apartado, estas representaciones de ambiente universitario, han sido el refugio del teatro antiguo, refugio comparable a otros en Universidades extranjeras y a celebraciones como las delfiadas de Coimbra. Prescindo también, en éste caso por falta de conocimiento directo, de los Festivales de Teatro Clásico de Málaga organizados en aquel teatro romano por la Condesa de Berlanga de Duero a partir de 1959.

Fuera de estos casos especiales y de tales o cuales representaciones esporádicas o visitas de teatros extranjeros, la línea principal de las representaciones clásicas en España en los años cuarenta y cincuenta es la de las adaptaciones de Pemán puestas en escena por la Compañía Lope de Vega bajo la dirección de José Tamayo: "Antígona" en 1945, "Edipo Rey" 1953, la "Orestíada" en 1959.

Libreme Dios de poner en duda los valores de estas obras, ni su impacto en el público, ni su contribución a crear un ambiente que haga posible la presentación del teatro antiguo. La cuestión es otra: no existe posibilidad de lograr una representación de un texto teatral antiguo que para el hombre de hoy de vida al 100% de las ideas y sentimientos de la obra antigua. Se trata, yo diría, de una cuestión de grado: en qué medida nos acercamos al idea del 100% o en qué medida, por pérdida de elementos o introducción de otros nuevos, nos alejamos de él. Pues bien, he pensado siempre, desde viejos ensayos como el aludido de *El Español* de 1945 (2 de Junio) y otro de *Insula* en 1962 (número 187), que ese tanto por ciento puede elevarse notablemente en relación con obras como las mencionadas, que han contribuido a crear en España una idea bastante equivocada de lo que es el teatro clásico.

Era un acierto, ciertamente, llevar este teatro al aire libre, a nuestros teatros romanos como el de Mérida: siguiendo precedentes anteriores a nuestra guerra, como la "Medea" traducida por Unamuno, el teatro antiguo está hecho para los exteriores, para un conjuntarse de arquitecturas y músicas, luces y cuerpos bellos, repele el intimismo de los interiores. Pero el teatro antiguo se englobaba en ese género mixto en que entraba también Shakespeare y entraban creaciones retorizantes como "La destrucción de Sagunto" de Pemán y Sánchez Castañer, todo bajo el signo de la grandilocuencia y el ambiente barroquizante del XVII y el XVIII a que ya he aludido. Ciertamente, la tragedia es un género poético: pero no de una poesía entre calderoniana y raciniana, romántica y sentimental también a ratos. Su belleza de líneas, su simplicidad, su búsqueda del conflicto puro, de lo humano, se pierde en buena parte en esa balumba de palabras, valores visuales, complejidades de la acción, mutilaciones de los parlamentos y los coros.

Puede ser legítimo en una "Orestíada", por ejemplo, modificar la escena un tanto ingenua del reconocimiento de los dos hermanos por la semejanza de las huellas de sus pies o visualizar los remordimientos de Orestes mediante la danza de las furias. Pero una música sin liras ni flautas, a base de trompetas y platillos, crea un clima nada helénico. Los cortes de los coros y de los parlamentos de Agamenón o Clitemestra, dejan la obra desideologizada: el problema de la injusta justicia de Agamenón en su expedición contra Troya, de la justicia criminal del Clitemnestra, de la constante presencia de los dos planos divino y humano, se desvanecen. Queda una intriga poco interesante, aunque se la decore fastuosamente. ¿Y a qué esos detalles sentimentales y antihelénicos como el beso en escena, con un Egisto enamorado, un Egisto, de otra parte, un tanto ridículo, una especie de rey asirio? ¿A qué ese rechazo de lo más puramente helénico del drama, la exhibición de los cadáveres, unidos en muerte como en vida?

En realidad, son las mismas críticas que ya en 1945 hacía yo a la "Antígona" de Pemán: eliminación del elemento religioso sustituido por sentimentalismo, erotismo, política entendida en un sentido nuevo; mutilación y desaprovechamiento de los coros, retórica, escenas nuevas e innecesarias. A la pretensión del adaptador de acercar la tragedia griega al público moderno yo, quizá en forma demasiado radical, oponía en aquella época la afirmación de que la obra antigua había sido falsificada.

No es, de verdad, para ensañarme con obras que tienen, evidentemente, sus valores, por lo que digo esto, sino por poner un ejemplo de qué es lo que ha estado en la imaginación de los españoles en general cuando se hablaba de teatro griego: qué es lo que ha sido, luego, o seguido o rechazado, según los casos, pero siempre actuando como modelo. Y para rechazar de plano la alegación que se hacía en defensa de estas adaptaciones y que es la misma que yo he odiao una y otra vez en Almagro, luego volveré sobre esto. Recuerdo que me decía Sánchez Castañer, adaptador con Pemán de la "Orestíada", que la obra estaba hecha para el público, no para los helenistas, que el público no entendía lo que nosotros entendíamos, que había que darle esto. No son palabras literales, pero algo así es lo que se piensa siempre. Pues bien, yo creo que el drama simple, directo, sin adherencias sentimentales o sociológicas, sin esa vaga teología sobre el destino, tan antihelénica, y que, sin embargo, nos sirven una y otra vez los adaptadores, llega al público, y sobre todo a un público que es pueblo en día de fiesta, el que viene a los festivales de teatro al aire libre: igual, por cierto, que el que era espectador del teatro antiguo. Es un público ni preso de esos hábitos tradicionales a que he aludido, ni aterrado por ciertos tabús de los modernos adaptadores y directores, ni desgajado, como quizá ellos mismos a veces, de un pensar tradicional. Un público capaz de comprender un espectáculo total, en que los momentos decisivos del hombre se resuelven en un ambiente no morbosamente personalista, sino colectivo, tradicional, religioso. Y que queda preso igualmente de la comedia antigua con su naturalismo, su vitalidad, su realismo que llega a todos los tiempos.

Es claro que ciertas alusiones, determinados contextos culturales, quedan desfasados y pueden suprimirse o retocarse para que no queden como puntos muertos. Pero incluso con una cierta dosis de elementos difíciles de asimilar, pienso que existen pruebas, y no solo teorías, de la adhesión del público común, no me refiero ahora a ciertas *élites* intelectuales, al teatro antiguo. Tampoco en Atenas Esquilo era integralmente comprendido: Aristófanes nos lo dice muy claramente en las "Ranas". Pero no se trata de una comprensión analítica punto por punto, sino de una comprensión sintética a partir de la interacción del texto, la música, la puesta en escena. Y quienes hemos seguido por las ciudades y pueblos de España representaciones estudiantiles, sin duda defectuosas, de tragedias y comedias antiguas, hemos visto con qué inmediatez, con qué unanimidad, la esencia de las obras antiguas era captada. Yo diría que mucho mejor que en el caso de adaptaciones modernas a veces de esas mismas obras. Y he visto lo mismo en los espectáculos teatrales de Grecia y de Italia, en que se trata de representar el teatro antiguo en forma al tiempo auténtica y accesible.

Volviendo al tema. El estilo Pemán-Tamayo (o Tamayo-Pemán) de poner en escena las obras antiguas tiene sus pros y sus contras. No hay duda de que llenó un vacío y creó un ambiente, aunque pienso que habría sido preferible que ese vacío se llenara en la forma en que se ha hecho en Grecia e Italia, a la que he aludido y sobre la que volveré. Sin embargo, sucedió que a partir de 1960 dejaron de hacerse montajes de obras antiguas sobre esa línea y que hubo una nueva ruptura, esta vez no llenada por ninguna tradición coherente.

Ha habido algunos ensayos individuales, como, aquí en Mérida, el de Savater con las "Bacantes" (que no vi) en 1978 y el de Schroeder con la "Medea" en 1979, del que hablé antes.

Fuera de esto, no es gran cosa lo que se encuentra espigando la bibliografía antes mencionada, si se exceptúan algunas creaciones de Espriu y otros y obras de tema clásico de Shakespeare, Racine, Anouilh, etc., Merece la pena citar, sobre todo, las "Troyanas" de la Compañía "Angel Guimerá" en 1974.

Ha habido otros ensayos con la comedia, concretamente, dos adaptaciones de la "Paz" (en 1975 y 1977) y una de la "Lisístrata" (en 1972), todas en teatros cerrados y buscando una aproximación a modelos de comedia modernos, con actualización a veces de los temas. Es este un género híbrido, ni antiguo ni moderno, con ciertos valores por supuesto, pero que ni se sostiene en los teatros normales, ni es apto para el aire libre y la fiesta. De la "Lisístrata" que se puso aquí en Mérida el año pasado ya he dicho que no puedo hablar.

En definitiva, nos encontramos, hoy, sin una tradición, si es que no se quiere dar este nombre a representaciones estudiantiles y lecturas teatrales que pueden espigarse en las publicaciones arriba mencionadas. Y no sólo sin una tradición en cuanto a frecuencia de la presentación de obras y a libertad para ensayar, estudiar, buscar inspiraciones fuera. Cierta idea de lo que supuestamente "es" el teatro antiguo (retórica, efectismo, sentimentalismo, poderes tenebrosos del destino) difícilmente puede desterrarse. Tampoco el cine o la televisión han hecho gran cosa entre nosotros para suplir este vacío. Se piensa con envidia en películas como la "Electra" de Cacoyannis o representaciones televisivas como la de los "Persas" en la televisión francesa en 1962.

Lo que yo proponía aquí es que, con Mérida como centro, se creará esa tradición sobre la base de traductores, compositores, directores de escena, actores que, en cambio, existen. Habría que tomar como modelo las dos tradiciones hoy en día vivas y a las que ya he hecho alusión, la griega y la italiana, más antigua es esta última, impulsada por Ettore Romagnoli, el gran helenista, desde comienzos de siglo: fue el primer organizador, autor además de las traducciones y de la música de los corales. Luego se introdujo una distinción entre los helenistas autores de las traducciones en colaboración con un director de escena y los compositores autores de la música de los corales. A lo largo de los tiempos se han hecho diferentes ensayos para solucionar problemas difíciles de la puesta en escena, sobre todo en relación con los coros: luego diré algo. Pero lo más importante es que todo ha sido institucionalizado y que hay un *Instituto del Drama Antiguo*, dirigido hoy por el profesor Monaco, en el que colaboran clasicistas y gente de teatro y que con mucho tiempo elige, prepara y monta las obras. En años alternativos tienen lugar las representaciones teatrales, sobre todo en teatros griegos y romanos, y *Convegni* de estudiosos sobre el drama antiguo. Así se han logrado óptimos resultados, con éxitos de público que superan todo lo esperable. Baste decir que este año de 1980 desde el 31 de Mayo al 30 de Junio se han puesto diariamente en escena, en forma alternativa, las "Bacantes" de Eurípides y las "Traquinias" de Sófocles, en el teatro griego de Siracusa. Estas obras se presentan luego en otros teatros.

Más moderna es la tradición griega, que arranca del poeta Sikelianós, muerto en 1951, y que organizó las primeras representaciones en Delfos. Fue luego Linos Karzis el que defendió el ideal de la pureza antigua en las representaciones, no siempre compartida por otros directores, más "modernos" y atentos a las modas. Ahora bien, tanto el Teatro Nacional de Grecia como el Teatro de Pireo, a que arriba aludí a propósito

de una actuación suya en España (donde a más de la *Medea* citada ha presentado una "Electra" en 1963 e "Ífigenia en Aúlides" e "Hípólito" en 1968), han desarrollado una excelente capacidad, una especialización en la presentación de las antiguas tragedias y comedias. El festival de Epidauro, en Junio, y diversas representaciones en Atenas, en el teatro de Herodes Atico, son los marcos habituales de esta actividad.

Estos son los modelos, pienso, a que habríamos de atenernos si realmente nos lanzáramos a la empresa de hacer esta aportación a nuestra cultura que es presentar en forma viva y fiel a la vez el teatro antiguo, antes que en ningún sitio en el marco que le es propio: nuestros hermosos teatros romanos. Modelos no para ser seguidos servilmente, sino a la luz de las experiencias y resultados que unos u otros hayamos aquí obtenido. Pero siempre con la condición, pienso, de que se trate realmente de teatro clásico en el sentido del título de esta conferencia, piezas antiguas que lleguen al público de hoy, pero piezas antiguas, no pretextos para pastiches sobre una vieja tradición desgastada o ensayos personales que usurpan indebidamente el nombre del poeta antiguo.

Ahora bien, al llegar a este punto tengo que volver a algo que ya anuncié: al problema de en qué medida es accesible hoy el teatro antiguo, de cómo se puede lograr en todo caso que lo sea en el grado máximo posible. Y aquí hay diferencias de grado entre el respeto y la alteración. Es necesario eliminar el problema teórico y decir algo de las soluciones prácticas.

Como decía antes, acabo de estar en Almagro sumergido en esta discusión a propósito de nuestro teatro clásico español. El problema es próximo, aunque hay que decir también que en parte es diferente. Nosotros tenemos el problema de la traducción, aunque el teatro clásico español no deja de tener también un problema de lenguaje. Tenemos, de otra parte, una ventaja: el teatro antiguo nos ha llegado seleccionado, con piezas casi siempre valiosas, mientras que en el inmenso volumen del teatro clásico español hay cosas mediocres que difícilmente pueden llegar al público. Por otra parte, en uno y otro sector las obras están escritas para un público de una cultura y una mentalidad distinta de la del nuestro, lo que dificulta la comprensión. Pero en esto hay desventaja. No siempre, como a primera vista podría pensarse, es proporcional la distancia cultural a la distancia temporal. A veces, se diría que ciertas posiciones sociales (el tema del honor) o teológicas del teatro del siglo XVII están hoy más distantes del común del público que otras posiciones del teatro griego. Y se diría también en el cambio de los tiempos, el ambiente de liberalización en las relaciones humanas, en el lenguaje, un aflojamiento de ciertos tabús tradicionales, hace ahora poder seguir con naturalidad, diríamos, por primera vez en la historia desde el siglo V a.C., una comedia de Aristófanes.

No debe asustarnos el bache temporal con los griegos: procura dificultades de comprensión, no imposibilidades.

Tengase en cuenta, de otra parte, que para los griegos del siglo V a.C. los temas míticos y legendarios eran un recurso para representar sus propios problemas: ¿Por qué no pueden representar los nuestros sin sustituir a los pueblos griegos en lucha por los chinos o vietnamitas, por ejemplo?

Pero vayamos al fondo del problema, que es este: ¿qué se busca con la puesta en escena de una obra antigua, sea del siglo V a.C. o del siglo XVII d.C.? ¿Cuáles son los problemas para que el público de hoy la viva, la asimile, la considere como propia? ¿En qué medida el texto debe ser respetado, en qué medida no? ¿Cuál es la importancia que debe atribuirse al texto y cuál a la dirección, la escenografía, la coreografía, etc., forzosamente innovadas?

Yo dije en Almagro que cuando ponemos en escena una obra antigua nos movemos entre dos polos, testigos de una aporía de la que de algún modo hemos de salir: la arqueología -en el mal, vulgar sentido de aquello que es ajeno e inactual- y la suplantación. Me explicaré.

Una obra de teatro, como una obra literaria cualquiera, es un mensaje o conjunto de signos, en este caso orales y no orales, enviados por un emisor o autor a un receptor o público. Es bien sabido que un mensaje es interpretado variamente según quien sea ese receptor o público: según su grado de identidad o compenetración cultural, sentimental con el autor, ese público captará más o menos completamente el mensaje, destacará unos aspectos del mismo sobre otros, introducirá incluso, erróneamente, elementos que en el mensaje original no constaban. Son razones tanto de contenido como de forma las que intervienen en esa mayor o menor fidelidad de la recepción, de la comprensión.

Es bien claro que una obra literaria, y en nuestro caso más concretamente una pieza teatral, procedente de un pasado alejado temporal y culturalmente tiene especiales problemas de recepción y de interpretación. Y más si una parte de los signos -la música, la coreografía, la puesta en escena- solo tentativamente podemos reconstruirlos. Hay partes del mensaje que llegan deformadas y susceptibles de falsas interpretaciones, hay otras que no llegan. En teoría de comunicación se dice que entre el emisor y el receptor hay un canal y que en ese canal, en circunstancias desfavorables como estas, surgen "ruidos" que afectan a la buena

comprensión. Hace falta aplicar una serie de elementos correctores para efectuar la transmisión. Hace falta, en cierto modo, una traducción de los contenidos y formas originarios a otros que nos sean más familiares y que, en cierto modo, despierten en el receptor moderno ideas y sensaciones equiparables a las que recibía el receptor antiguo. La traducción del texto griego o latino al español no es más que una parte de esa traducción en sentido amplio. Los restantes capítulos tienen que ver con las modificaciones que se introduzcan en ese texto, con la escenografía, la puesta en escena, etc.

Ahora sí puede comprenderse el dilema a que antes yo hacía referencia y que es el que vamos a intentar superar. “Arqueología” en ese trivial y poco justo sentido quiere decir: un mensaje que no llega, que no es adecuadamente interpretado. “Suplantación”, quiere decir sustituir el mensaje por otro que supuestamente lo “traduce” pero que, en realidad, es otro mensaje distinto. Esto puede ocurrir bien por ignorancia del adaptador, que no ha entendido el mensaje original, bien por la intención de este de tomar el texto antiguo como pretexto para explayar su propio ego. Esto, a su vez, puede ser algo deliberado y consciente o puede ser inconsciente, puro vedetismo implantado en una situación de desconocimiento del antiguo mensaje.

Los adaptadores de obras antiguas (y con esto no prejuzgo contra las adaptaciones en bloque, pues en cierta medida son “traducciones” necesarias) se justifican como autores de aportaciones a la transmisión del mensaje. Y la transmisión del mensaje no con destino a un receptor especializado, como sería un público de helenistas o latinistas, sino a un público amplio. Aunque aquí habría que observar que tampoco es seguro que el adaptador reproduzca siempre las condiciones de ese público amplio: pues ya he dicho más arriba que sería una falsa conclusión la de identificar una *élite* intelectual y crítica, de una ideología y una estética con frecuencia minoritarias, con la masa del público de nuestros festivales. Y habría que añadir que todo “traductor” del mensaje antiguo tiene que, en cierto modo, identificarse con el emisor antiguo: tiene que conocerlo a fondo, estudiarlo a fondo, a través de comentarios, estudios eruditos y, sobre todo, del texto original en su lengua original. ¿Cómo, si no, intentar una “traducción” al lenguaje dramático moderno?

Es en esta problemática en la que hay que colocar el problema de la presentación en escena del teatro antiguo. Por supuesto, hay que conocer el lenguaje teatral moderno, tener experiencia de cómo reacciona el público actual. Pero hay que conocer a fondo el mensaje antiguo en su texto y en lo que de su puesta en escena puede saberse. O sea: resulta imprescindible la colaboración de un estudioso del antiguo teatro, un filólogo con gusto literario, y un hombre de teatro. Así es como se procede en Italia, según decía más arriba.

Entiendo que el problema de desplaza a veces cuando se dice que la presentación en escena de una obra antigua ha de buscar salvar y exponer los valores actuales de la misma. Ya es bastante concesión, porque a veces lo que se hace, en realidad, es inyectar nuevos valores que el adaptador, con ingenuidad o sin ella, cree descubrir en el texto antiguo: ya hemos hablado del erotismo, el sociologismo, la teología del destino y podríamos hablar de los elementos freudianos y otros. Esto es, insisto, sustituir un mensaje por otro. Pero hay que ir más lejos. La presentación en escena de una obra antigua no tiene esa única finalidad de aprovechar el pasado desde el presente. Tiene otra más, fundamental: traer el pasado al presente.

Enriquecer el presente con el pasado en la medida en que son comunicables y apoyándose en los elementos comunes, universales: esta es la finalidad. Estamos encerrados en el presente, es una cárcel más que nos aprisiona, que aprisiona al hombre inculto, sobre todo. La humanidad es algo más amplio que el pasado y el presente y la cultura debe intentar superar esta antinomía. El adaptador, director, compositor, coreógrafo deben hacer que el mensaje del pasado se incorpore al presente: sea aceptado, asumido. Pero a su vez debe intentar que el público se acerque al pasado, comprenda y admita incluso ciertos elementos de contenido o de forma del pasado aunque sean distintos de los suyos. Por supuesto, esto no se consigue con una sola obra: hace falta una educación del público a lo largo de sucesivas representaciones de los clásicos. Hace falta una tradición que, en cierto modo, ya está creada, pero que debe ser modificada y profundizada. El caso es comparable al del enriquecimiento del presente mediante la contemplación de las obras de arte del pasado, pintura, arquitectura, música, etc., que por supuesto, necesita de una educación y una tradición. Presente y pasado son términos cuya oposición debe superarse, al servicio de un humanismo que abraza ambos dentro del concepto de lo generalmente humano.

Ciertamente, el tanto por ciento de aproximación al ideal puede resultar variable: la comprensión, la comunión sentimental, ideológica, estética, variarán. Entre la arqueología y la suplantación hay lugares intermedios en los que hay que colocar una buena puesta en escena de los clásicos. El traductor, el director, el compositor deben estar al servicio de ese ideal y lo mismo los actores. No al servicio de ningún vedetismo ni al de ninguna nueva idea dramática o de otro tipo: el que quiera lograr esto, debe hacer obras con su nombre y apellidos, no hacer pasar por Sófocles o Esquilo lo que no es Sófocles ni Esquilo o lo es en pequeñas dosis. Aunque a veces esto se haga de buena fé.

Es legítimo, pienso, dejar fuera elementos que difícilmente pueden llegar al público moderno medio. Me refiero a pasajes como el ya citado del reconocimiento de Orestes por las huellas de sus pies o a la curiosa (y explicable, por otra parte) teoría de Antígona de que ella que arrastra la muerte por su hermano, no lo haría por un marido o un hijo. Harían falta demasiadas explicaciones y paráfrasis para hacer comprender esto: no vale la pena. Lo mismo hay que decir de tantas alusiones de actualidad en la Comedia, en la medida en que no puedan ser traducidas por otras fácilmente interpretables.

De otra parte, elementos antiguos que se quieren traer a la conciencia del público y que proceden de un ambiente cultural diferente, pueden a veces ser "traducidos" mediante rasgos comparables. Es claro que la base de la comprensión está en la comunidad, aunque sea con variantes de detalle. En el momento en que el respeto al cuerpo muerto desapareciera totalmente, no sería comprensible la "Antígona": y aun siendo como son las cosas, hace falta un cierto esfuerzo de imaginación para aceptar todas las consecuencias de la obra, pero todavía es posible. Y pueden ponerse subrayados diversos, incluidos los externos al texto, para hacer más verosímil la acción de la obra.

Quedan todavía muchos universales de contenido que están vivos, aunque con matices diferentes; quedan muchos universales de forma, sin ir más lejos, el verso. Por supuesto, nadie criticará que en una obra puedan subrayarse más unas u otras partes del mensaje, según su actualidad, su capacidad de llegar al público. Lo que no se podrá es dejarlo muerto, lejano ni, por supuesto, suplantarlos mediante frívolos cambios.

A veces, ya lo decía arriba, estos cambios dependen de una errónea concepción de lo que era el teatro antiguo: concepción basada en modelos barrocos o dieciochescos, o en desconocimiento de las ideas, la religión, la política antigua o en apresuradas interpretaciones por cosas modernas. Hay que ir a buscar el teatro antiguo en su pureza, en su simplicidad de formas, en su religiosidad, en sus posiciones políticas: por otra parte, en tan gran medida comparables con otras modernas. No hay tampoco que desvalorizar el texto y convertir este en un pretexto para escenografías y vana hojarasca.

En definitiva, lo primeramente necesario es hacer una buena traducción en un lenguaje adecuado. En el caso de la tragedia, esa traducción debe ser bien en verso, bien, mucho mejor, en prosa poética, rítmica, que aleje las equiparaciones con determinados versos modernos que tienen ya un *ethos* propio. He dado ejemplos de lo que en este campo puede hacerse en traducciones mías de Esquilo y de algunas obras de Sófocles y Eurípides. Pero si nos contentamos con traducciones en prosa, hay buenas traducciones en prosa a veces, pero otras habría que hacer traducciones que se alejaran tanto de la trivialidad y el lenguaje acartonado e inactual como de retoricismos ya pasados. En la comedia, hay que ir al lenguaje más actual, sin temor, no retrocediendo, a veces, ante la posibilidad de reproducir efectos comparables mediante chistes y alusiones nuevas -que no lleven, ciertamente, demasiado directamente a nuestra actualidad-.

Es la traducción, no la adaptación, la base o punto de partida que debe tomarse. Lo que debe lograr la adaptación del texto es, a mi ver, poco: eliminaciones o aclaraciones de puntos no inteligibles, de ideas difíciles de comprender para nosotros; pequeños cortes o alteraciones que procuren a veces un poco más de viveza, pequeñísimas adiciones que aclaren, visualicen. Nada más. El prejuicio del corte de los parlamentos y la mutilación de los coros se basa en el desconocimiento de su función en el teatro antiguo y de la dificultad evidente, de manejar los segundos. Ciertamente, frente a las largas tiradas, a los largos coros, a lo poético en el teatro en general, debe ser superado. Da la impresión, a veces, de que el público es más accesible a estos recursos del teatro antiguo que ciertos adaptadores o directores presos de una tradición, después de todo, circunstancial y superable. Yo he visto una y otra vez seguir al público el teatro antiguo en versiones fieles, que nada cortan de parlamentos y coros: y lo hacía con naturalidad completa.

Junto al texto, que es la nuez del drama antiguo, está la cáscara que lo envuelve: vestuario, escenografía, coreografía, música, etc. Son partes importantes del mensaje pero siempre, pienso, al servicio del texto: no viceversa, como a veces sucede hoy en día.

Respecto a todos estos elementos, hoy tenemos un conocimiento de lo que era el teatro en la Antigüedad y una experiencia de representaciones en Grecia, Italia y otros lugares. Ciertamente, nuestro conocimiento de la puesta en escena del teatro en la Antigüedad, es escaso y en parte está sometido a dudas. Pero merece la pena estudiar, por ejemplo, las reconstrucciones que se han hecho, sobre la base de los textos, de la escenografía de ciertas obras de teatro antiguas: remito, por ejemplo, a los datos que suministra Blanco Freijeiro ya en 1950 en un artículo de *Estudios Clásicos*.

Respecto a la actualización del coro, este es un punto muy debatido, e igual el de la música. Lo que es bien claro es que el teatro griego no era el teatro romano, se representaba en la orquesta no en la escena, con la presencia simultánea de coro y actores, que dialogaban entre sí a través del corifeo o cantaban juntos.

Hay que dar su justo papel al coro, papel que en ocasiones ha recuperado para sí el teatro moderno. Con su ayuda, hay que devolver al teatro antiguo su rigidez formal, sus escenas-tipo de vario significado en que el coro canta alternativamente (semicoro frente a semicoro o alternancia de los coreutas) o canta dialogando con el actor o los actores o se da el llamado epirrema, que combina canto y recitación. Es un bello espectáculo que llega al público. Trivializar el teatro antiguo, tragedia y comedia, hasta convertirlo prácticamente en una pieza dialogada moderna con libertad total en la actuación de los actores, no es ponerlo al alcance de los espectadores de hoy, es falsificarlo. Y una falsificación de la forma, afecta al contenido.

Por lo demás, en cuanto a música y coreografía los ensayos que se han hecho son muy varios. Yo he tratado, en mi "Edipo" y en otras obras, de lograr un recitado rítmico del coro, a base de pequeñas frases equivalentes a los kómata antiguos: pequeñas frases pronunciadas al unísono por los coreutas, primero por un semicoro y, luego, en forma simétrica, por el otro. Ciertamente, en dicha obra la música era simultánea con el recitado, pero sin distinción de estrofa y antiestrofa: música muy bella del maestro Rodrigo que intentaba reproducir el *ethos* de los cantos de duelo con agudo de música de ambiente religioso, de Semana Santa; y el de algún coral alegre de ambiente báquico, con la música orgiástica de percusión y de metales.

Otras veces se han hecho ensayos diferentes: el canto del coro, la música que es puro subrayado en los pasajes no corales, etc. En lo que, sin embargo, se va llegando más o menos a una coincidencia es en introducir una coreografía que sea más bien a base de movimientos plásticos, lo cual, por otra parte, es lo más probables que fuera el proceder de los antiguos coros trágicos. En presentaciones del Teatro Nacional Griego como la "Medea" antes mencionada, se acudía a gestos simbólicos del coro (que se arrodilla, implora, se acerca expectante, tiembla) para subrayar diversos momentos del diálogo de actores y evitar, así, además una presencia inactiva e incómoda.

En el libro de Pintacuda sobre las representaciones dramáticas en Italia se dan datos sobre los diversos ensayos que se han hecho en este campo. Ya se trata de reproducir, en lo posible, la música y la danza antiguas, ya de sustituirlas por equivalentes modernos populares o religiosos, ya de introducir música de las más modernas tendencias.

En todo caso, lo que es claro es que todo esto debe estar al servicio del texto: para ponerlo en relieve y foco, no para ponerlo en la sombra y casi sustituirlo. No podemos llegar a una reproducción exacta de la puesta en escena de una obra antigua: debemos en cambio, deducir a partir del texto debidamente interpretado por un buen conocedor, cuáles son los elementos no textuales que hay que añadir para ponerse en cierto modo en la sombra del director de escena de la obra.

No hay fórmulas mágicas. Pero hay clara definición, de un lado, de lo que una representación clásica no debe ser. No podemos prestar nuestros teatros clásicos para ensayos personalistas ni para refundiciones sobre la base de una tradición que debe superarse. Hay que tratar de volver a la pureza de los clásicos, pureza realzada, que no alterada, por los mínimos retoques necesarios. Y a partir de aquí hay que aportar los elementos no textuales que ayuden a llevar un mensaje total, no actualizado, sino atemporal: algo que subsuma el presente y el pasado, que lleve al espectador moderno e identificarse con los personajes de la obra, a ver en el conjunto una misma y única humanidad.

Todo esto representa ensayos, dudas, soluciones a veces divergentes. Significa la creación de una tradición de presentación de las obras clásicas; la creación de una educación teatral del público. No puede hacerse saltuariamente, al hilo de las oportunidades, las relaciones personales, los cambios en los puestos políticos.

Hace falta, en definitiva, que se cree en España un organismo comparable a los que hemos mencionado en Grecia e Italia: quizá un Instituto del Teatro Antiguo, que puede ser muy bien una subsección del Centro Dramático Nacional; quizá una compañía especializada; quizá lo uno y lo otro, en relación íntima. Solo así puede lograrse una especialización de los directores y actores (algo se ha hecho ya en este sentido en lo que al teatro clásico español concierne). Pero, insisto una vez más, esto no puede realizarse en desconexión con los especialistas en el teatro antiguo.

En la reciente reunión de Almagro surgía periódicamente una cierta antinomia y aun cortés batalla entre los que se llamaban ellos mismos los hombres de teatro y aun los teatreros y los que estos calificaban de eruditos y profesores. "Calderón soy yo", decía uno de los primeros. Grave error. Pero también sería un error no valorar la experiencia y el oficio, aunque tienda a aplicar al dominio de los clásicos recursos que a veces son más bien propios de dominios diferentes. Ni la arqueología ni la suplantación, que unos y otros se atribuían, a veces, reciprocamente, son soluciones. Es necesario una colaboración y la creación de una tradición que desemboque en la presentación periódica de obras antiguas. Por razones de toda índole, lo aconsejable sería que estas obras se pusieran en escena en los diferentes teatros romanos, para que el máximo de espectadores recogieran el fruto del esfuerzo. Y que la puesta en escena se acompañara de reuniones en que se pudieran debatir los resultados y ofrecer soluciones nuevas.

Así se puede llegar a algo que sea, a la vez, antiguo y actual: que interprete la antigüedad. Que supere distinciones traduciendo unos elementos con otros. Ciertamente, una obra evolucionará en sus diversas representaciones a través de los tiempos. Hagamos ahora el teatro clásico de nuestro tiempo. Pero teatro clásico, no cosas de oportunismo ajenas al espíritu original y, con frecuencia, el de hoy. Los antiguos se vengán de los que los desprecian o ignoran.

A la vez sería buena idea, creo yo, fomentar el cultivo del teatro clásico en los ambientes universitarios. Se han trabajado ya en este campo, es sabido: pero un estímulo oficial, un marco como algún festival destinado a estas representaciones, sería una gran ayuda.

Tenemos bellos teatros romanos que queremos convertir en piezas vivas, hacer vibrar como en los tiempos antiguos. Tenemos bellos restos del antiguo teatro, que esperan como Blancanieves a aquel que sea capaz de hacerlos revivir con amor. Tenemos un público que espera: está cansado de tanta mediocridad pretenciosa como es, tantas veces, por desgracia, el teatro moderno y el espectáculo moderno. Una programación a nivel regional y nacional en manos de especialistas competentes, con garantías de continuidad, podría unir todos estos cabos. A este plan quizá ilusorio, quizá realizable con la ayuda de todos, y muy concretamente, de las autoridades de Mérida y de Extremadura, me refería yo con el título "Hagamos teatro clásico", es decir, teatro clásico de verdad, "en nuestros teatros clásicos". No es tan difícil, créanme. Y pienso que el éxito en todos los terrenos, también en el del público estaría garantizado. Hay experiencias sobre ello.