

REGIONE SICILIANA
ASSESSORATO DEI BENI CULTURALI AMBIENTALI
E DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

STUDI DI FILOLOGIA CLASSICA

IN ONORE DI

GIUSTO MONACO

IV

UNIVERSITÀ DI PALERMO
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
ISTITUTO DI FILOLOGIA GRECA
ISTITUTO DI FILOLOGIA LATINA

Las representaciones clásicas en España: algunas reflexiones y experiencias

En el volumen dedicado a Giusto Monaco, que tanto, tantísimo ha hecho dentro de la gran tradición italiana de las representaciones del teatro clásico, parece oportuno dar una noticia sobre las representaciones que en España vienen haciéndose. Voy a centrarme en mi propia experiencia sobre el tema y concretamente, en las puestas en escena, con textos míos (a veces en colaboración) de la *Asamblea de las Mujeres* de Aristófanes, el Hipólito de Eurípides y la *Oresteia* de Esquilo a partir de 1982. Pero la puesta en escena de estas obras ha de ser colocada dentro de la problemática de las representaciones del teatro clásico en general y, más concretamente, de lo que viene haciéndose en España en este terreno. Aunque está muy lejos de mi intención, aunque solo sea por razones de espacio, presentar un catálogo completo de estas representaciones en España, ni siquiera en los últimos años.

Los comienzos están en los años treinta: cito, sobre todo, la *Medea* en traducción de D. Miguel de Unamuno, puesta en escena por Margarita Xirgu, que alcancé a contemplar, de niño, en las escalinatas del neoclásico Palacio de Anaya, en Salamanca. Luego la tradición fue continuada, a partir de los años cuarenta, por la compañía que dirigía D. José Tamayo y que presentaba adaptaciones de los clásicos griegos obra de D. José María Pemán, conocido poeta y dramaturgo de formación clasicista. *Antígona*, *Edipo Rey* y la *Orestíada* fueron representadas una y otra vez en los teatros romanos de Mérida y Sanguito y en teatros cerrados en Madrid y otros lugares. Los mejores actores y músicos españoles del momento intervinieron en estas representaciones.

Muchas son las críticas que se les pueden hacer (recuerdo la mía, a la *Antígona*, en « El Español » de 2-VI-1945), pero no cabe duda de que estas representaciones descubrieron en España, para el gran público, el teatro clásico e hicieron posible todo lo que ha venido después. En realidad, Pemán-Tamayo (o Tamayo-Pemán) seguían una tradición española barroca y efec-tista. El lenguaje grandilocuente, el sentimentalismo, las grandes masas de

« extras » atraían a un público ávido. Por otra parte, las monodias eran cortadas, los corales reducidos; la simplicidad del teatro clásico era sacrificada a esos efectismos y a un cierto popularismo de tipo tradicional. Eso sí, había un buen manejo de los artificios teatrales, buenos actores, a ratos buena poesía, aunque, ya digo, de un tipo entre neoclásico y barroco más que puramente antigua. Toda esta tradición surgió en torno al teatro romano de Mérida, aunque se difundió por todo el país. Mérida sigue estando hoy día en el centro de las representaciones clásicas españolas.

En algún momento, hubo en España conocimiento de las representaciones griegas: me refiero a las representaciones de *Medea* y *Electra* por el teatro del Pireo, dirigido por Rondiris, representaciones que tuvieron lugar en Mérida y Madrid en 1963 y que causaron honda impresión por lo ajustado del tratamiento de los corales y por la simplicidad helénica: ello pese a que se hacían en griego moderno que, naturalmente, el público no entendía. Pero puede decirse que estas representaciones, pese al impacto que causaron, no influyeron grandemente, al menos de momento, en las puestas en escena que se hacían en España. Luego últimamente sí que ha influido lo que se hace en Grecia y directores como Evangelatos, Lazanis, Doufexis y otros: de eso hablaré luego. Y lo que es verdaderamente lamentable es la escasa o nula influencia de las representaciones italianas promovidas por el « Istituto del Dramma antico », que rarísimamente han podido verse en España: la única excepción que conozco es la de las *Troyanas* de Séneca, puestas en escena en Barcelona en 1981.

Pero ocurrió que, de una parte, la tradición de Pemán-Tamayo lógicamente fué agotándose y además quedaba desfasada frente a las corrientes teatrales más en boga; que, de otra, los filólogos que estudiábamos el teatro clásico, buscábamos un modelo que fuese al tiempo accesible al público y fiel al original; y que, además, existía ahora una verdadera demanda por parte del público de más y más puestas en escena de teatro clásico. Sin duda los espectáculos teatrales de Grecia e Italia (entre otros países), cuyo eco llegaba a España de una u otra manera, influían en esto. En realidad, las representaciones de teatro clásico están haciéndose más y más frecuentes a escala internacional, están en el centro de festivales que se crean en todas partes y que a su vez las exigen.

Me bastará referirme, en este contexto, a los festivales de Atenas y de Delfos en el verano de 1985. Allí han podido verse unos *Persas* del Teatro de Stuttgart, una *Antígona* de los esquimales de Alaska (el « Perseverance Theater ») y otra india (del « Avadh Theater Group »), una *Lisístrata* griega (del Teatro de Calamata), nada menos que tres *Troyanas* (las japonesas de Tadashi Suzuki, las del « Schwerin Theater » de la R.D.A. y las griegas de Yannis Tsarouchis), un *Edipo* de La Mamma (« Oedipus Myth Dance Theater »), otro *Edipo Rey* yugoslavo (del « Pralipe Theater »), una *Paz* del « Am-

phi-Theater » griego, unos *Acarnienses* también griegos del « Art Theater » y todavía una *Medea* del « Karezi-Kazakos Theater Group » griego. Todo esto en Delfos y en Atenas, donde había otras representaciones más.

Es bien claro que las representaciones del teatro griego y latino se internacionalizan y se presentan ante todos los públicos por obra de traductores y adaptadores, directores, actores, músicos de todas las culturas. Todo esto encierra una gran riqueza cultural, es una nueva oportunidad que al teatro clásico se le ofrece para exponer su mensaje. Al mismo tiempo, qué duda cabe de que esta nueva situación ofrece riesgos y abre una amplia problemática sobre qué pretendemos con estas representaciones del teatro antiguo y cómo deben hacerse.

España no podía escapar a este nuevo ambiente internacional, dado, sobre todo, que no tiene una sólida tradición en este campo como la tiene Italia. La escena de Mérida, por poner el ejemplo central y típico, ha estado abierto a puestas en escena muy diversas. Entre ellas, griegas e italianas. Hemos visto los últimos años representaciones griegas como los *Caballeros* de Lazanis (1984), un *Fiestaristófanos* de Doufexis (1985), una pieza de inspiración plautina titulada *Comoedia* (del « Teatro di Roma »). Quizá pueda decirse que no siempre se ha traído a España lo mejor de los esfuerzos realizados en Italia y Grecia para hacer vivir de nuevo los clásicos griegos: las dos últimas piezas citadas entran dentro de esa moda del « collage » y de utilizar las piezas antiguas más bien como pretexto para introducir, con desigual fortuna, ocurrencias contemporáneas de autores, directores y actores.

Naturalmente, han continuado las representaciones española. En ellas ha habido de todo. Quiero referirme, siquiera sea de pasada, a representaciones ya antiguas, de fines de los años cincuenta (en Mérida y en diversos lugares) de mis traducciones del *Edipo Rey* y el *Hipólito*, fundamentalmente con actores no profesionales, estudiantes, que me convencieron, por la reacción del público, de la viabilidad de un teatro clásico ajustado al original y, sin embargo, vivo. Otras veces se ha seguido más o menos la línea de Pemán-Tamayo, a veces con buenos actores: así en el caso de una *Medea* de Schroeder del 1979, que renunciaba a presentar lo más bello de Eurípides (por ejemplo, el monólogo de la protagonista) e introducía lo más efectista de Séneca y del propio adaptador; o de unas *Troyanas* de Canseco en 1984 que fundían *Hécuba*, *Troyanas* y otras cosas más. O se ha procurado presentar una versión fiel del original, pero con una presentación muy intimista y poco coral, así en el caso del *Edipo Rey* de García Calvo, presentado en Mérida en 1982 por José Luis Gómez. Otras veces, al contrario, se han presentado adaptaciones que poco tenían que ver con el original y sin mayor interés: así un *Anfitrión* de Juan Pedro de Aguilar (1984) y una *Lisitrata* de Martínez Mediero (1981). Con esto no está completa la enumeración: pienso en las *Bacantes* de Fernando Savater (1978) y en la *Electra* de Santiago Paredes (1984), entre otras obras.

Hay que tener en cuenta que, como decía más arriba, en España existe

hoy un mercado, por así decirlo, para el teatro clásico: sobre todo en los Festivales de verano. Obras estrenadas en Mérida y otras más se ponen también en escena, con frecuencia, en los teatros romanos en Sagunto y Málaga (y hay representaciones escolares en el de Segóbriga, cerca de Madrid), en el anfiteatro de Itálica, en el teatro griego de Montjuich, en Barcelona, y al aire libre o en teatros cerrados en lugares numerosísimos. Pora ejemplo, el *Hipólito* (que por capricho de la primera actriz y directora de la compañía fue rebautizado *Fedra*) que presenté en Mérida en 1984, recorrió prácticamente toda España: Alicante, Segovia, Albacete, Valladolid, Soria y tantos y tantos lugares más. Piénsese que, solo en Madrid, en los Festivales organizados por el Ayuntamiento, ha habido más de un mes de representaciones en siete lugares diferentes, a más de algunas aisladas en otros más. Claro que no solo se trata de teatro clásico antiguo, también de teatro clásico español, teatro internacional en general, ballet... Pero el teatro greco-latino ocupa un lugar importante.

Sobre todo en el templo de Debod, trasladado a Madrid del Sudán y que compone un escenario más o menos clásico, y en el gran patio del antiguo Cuartel del Conde Duque, hay todos los veranos varias representaciones clásicas. Por allí han desfilado, desde 1982, los *Acarnienses* y la *Paz de Aristófanes* (más el *Fiestaristófanes* antes mencionado), la *Asinaria* de Plauto, la *Asamblea* de Aristófanes, la *Medea*, el *Hipólito* y las *Troyanas* de Eurípides, la *Orestiada* de Esquilo. Hay que decir que las características de estas representaciones son muy diferentes y que algunas (así la *Asamblea* de Alberto Miralles, en 1984, vulgar y chabacana) yo no las suscribiría. Pero no hay duda de que poco a poco va creándose una tradición y que el público está a su lado. Básteme decir que la *Orestiada* de que luego hablaré atrajo al templo de Debod, en 1985, más de 6.000 personas en las ocho únicas representaciones que nos fueron concedidas. Y que la *Asamblea* que presenté en 1982 en Mérida estuvo luego poniéndose en escena durante un mes, en Enero-Febrero de 1983, en un teatro de Madrid.

Con lo dicho hasta aquí no he hecho, sin embargo, otra cosa que comenzar a perfilar las circunstancias en que hemos de movernos quienes intentamos llevar al público contemporáneo las antiguas piezas teatrales griegas y latinas. Intentamos encontrar la fórmula que haga que su mensaje alcance, en la mayor medida que sea posible, a un público de una formación cultural diferente. Y hemos de hacerlo colaborando con directores y hombre de teatro de una formación que tampoco es la nuestra. Y en un ambiente en que el teatro clásico greco-latino es solo un elemento dentro de un « melting pot » en que entran formas teatrales muy diferentes: de cronologías y países diversos, representando ideologías de lo más variopinto.

El panorama ha cambiado. En Italia, el « Istituto del Dramma Antico » ha constituido una tradición sólida, que evidentemente se hace sentir, aunque

a su lado surjan fórmulas diferentes para poner en escena el teatro antiguo (he aludido arriba a la *Comoedia* del « Teatro di Roma »). En Grecia, que ha promovido espectáculos espléndidos, de antigua simplicidad, con una vuelta a potenciar la función del coro, hallamos de cuando en cuando cosas que se desvían de esa tradición. Nada logrado es, me parece, el « collage » del *Fiesta-ristófanes*, vulgar y chabacano, infinitamente menos atractivo para el público que el original griego. Y en una *Lisístrata* representada en Delfos en el verano del 1985, cuyo texto, por lo demás, reproduce el original, vimos cosas tan bizarras como un coro formado por una especie de gangsters de Chicago en los años 30, coro que ya salía de una trampa en el suelo ya de las metopas del templo. ¿Es esto realmente necesario para llevar al público un mensaje permanente o son recursos de los que no conocen bien ese mensaje y desconfían de que, sin tales artificios, pueda ser captado?

Pero el problema no solamente está en las desviaciones innecesarias y poco afortunadas, como éstas y otras paralelas en España a las que he hecho somera alusión. En realidad el problema es más profundo y, posiblemente, admite soluciones diversas, no una única. Las piezas que yo he presentado en España últimamente y a las que he aludido al comienzo de este trabajo, están, por decirlo así, en la línea clasicista, la seguida por el movimiento de renovación del teatro antiguo en Grecia e Italia y que encuentra paralelos igualmente en otros lugares. Querría hacer ver cuáles son las características de esta línea, en las piezas que yo he presentado. Y el problematismo, peseza todo, de su situación. Pues ya he dicho que las cosas no son tan simples. Existe, ciertamente, un sector desinformado sobre el teatro antiguo, que utiliza como puro pretexto o que subordina a oportunismos: a veces, con grave daño para su transmisión al público moderno. Pero, de otra parte, es bien claro que el teatro antiguo ha servido de fuente de inspiración para la dramaturgia moderna y que los modernos directores y actores pueden aportar mucho a su comprensión y transmisión. Y queda el problema abierto de en qué medida una traducción literal del texto es la mejor traducción. Como decía, existen posiblemente soluciones diversas. Quiero, simplemente, colocar las que he seguido dentro de las que son posibles. Ver lo que una línea clasicista y fiel ha de hacer para dejar vivo el mensaje del poeta antiguo. Para no hacer arqueología ni, falsificarlo tampoco.

Hay, en realidad, dos temas a tocar en este contexto: el de en qué consiste la línea no clasicista, en qué medida está justificada y en qué debe consistir; y el de cómo se justifica a su vez la línea clasicista y en qué debe consistir exactamente.

Al hablar de línea no clasicista no me refiero solamente a una serie de productos teatrales que, con los méritos que tengan (y desde luego los tienen), sufren demasiado de la escasa información de adaptadores y directores, de su

a su lado surjan fórmulas diferentes para poner en escena el teatro antiguo (he aludido arriba a la *Comoedia* del « Teatro di Roma »). En Grecia, que ha promovido espectáculos espléndidos, de antigua simplicidad, con una vuelta a potenciar la función del coro, hallamos de cuando en cuando cosas que se desvían de esa tradición. Nada logrado es, me parece, el « collage » del *Fiesta-ristófanés*, vulgar y chabacano, infinitamente menos atractivo para el público que el original griego. Y en una *Lisístrata* representada en Delfos en el verano del 1985, cuyo texto, por lo demás, reproduce el original, vimos cosas tan bizarras como un coro formado por una especie de gangsters de Chicago en los años 30, coro que ya salía de una trampa en el suelo ya de las metopas del templo. ¿Es esto realmente necesario para llevar al público un mensaje permanente o son recursos de los que no conocen bien ese mensaje y desconfían de que, sin tales artificios, pueda ser captado?

Pero el problema no solamente está en las desviaciones innecesarias y poco afortunadas, como éstas y otras paralelas en España a las que he hecho somera alusión. En realidad el problema es más profundo y, posiblemente, admite soluciones diversas, no una única. Las piezas que yo he presentado en España últimamente y a las que he aludido al comienzo de este trabajo, están, por decirlo así, en la línea clasicista, la seguida por el movimiento de renovación del teatro antiguo en Grecia e Italia y que encuentra paralelos igualmente en otros lugares. Querría hacer ver cuáles son las características de esta línea, en las piezas que yo he presentado. Y el problematismo, peseza todo, de su situación. Pues ya he dicho que las cosas no son tan simples. Existe, ciertamente, un sector desinformado sobre el teatro antiguo, que utiliza como puro pretexto o que subordina a oportunismos: a veces, con grave daño para su transmisión al público moderno. Pero, de otra parte, es bien claro que el teatro antiguo ha servido de fuente de inspiración para la dramaturgia moderna y que los modernos directores y actores pueden aportar mucho a su comprensión y transmisión. Y queda el problema abierto de en qué medida una traducción literal del texto es la mejor traducción. Como decía, existen posiblemente soluciones diversas. Quiero, simplemente, colocar las que he seguido dentro de las que son posibles. Ver lo que una línea clasicista y fiel ha de hacer para dejar vivo el mensaje del poeta antiguo. Para no hacer arqueología ni, falsificarlo tampoco.

Hay, en realidad, dos temas a tocar en este contexto: el de en qué consiste la línea no clasicista, en qué medida está justificada y en qué debe consistir; y el de cómo se justifica a su vez la línea clasicista y en qué debe consistir exactamente.

Al hablar de línea no clasicista no me refiero solamente a una serie de productos teatrales que, con los méritos que tengan (y desde luego los tienen), sufren demasiado de la escasa información de adaptadores y directores, de su

tendencia a plantar su *ego* en medio de la escena, de su oportunismo. Estos productos teatrales no tienen gran razón de existir, una mejor colaboración entre los estudiosos del teatro antiguo y los hombres de teatro de hoy debería hacerlos desaparecer. Pero junto a ellos encontramos bellas representaciones de obras antiguas que, sin perder lo esencial del antiguo mensaje, lo renuevan y actualizan. En cierto modo, están a medio camino entre una obra nueva digna de ser firmada (como hay una *Antígona* de Anouilh o de Brecht al lado de la de Sófocles) y una adaptación como las que modestamente otros proponemos. Creo que representan una fórmula que hay que aceptar, que contribuye a promover la influencia y la vitalidad del teatro antiguo. Solamente, al lado de esta fórmula la otra, la que he llamado clasicista, está también justificada, constituye, pienso, o debe constituir el núcleo central de las representaciones del teatro antiguo. A su lado estas otras representaciones son ensayos diversos para una renovación del mismo, próximos, como digo, a la creación de nuevas obras dramáticas sobre la base de las antiguas.

Pondré algunos ejemplos. En el festival de Delfos de 1985 se vieron varios ensayos de esta fórmula: sin duda más de los que voy a citar, no pude presenciar todas las obras. A su vez, responden a varios modelos diferentes.

En una ocasión, la representación de los *Persas* por el teatro de Stuttgart, se trataba de una traducción fiel al alemán del texto de Esquilo con una presentación en escena ambientada en las guerras del Imperio Austro-húngaro y de Alemania. El coro (femenino) se viste con las galas de los bailes de sociedad de la época de entreguerras; pero en ocasiones los trajes se vuelven y presentan un aspecto militar. Darío, cuando es evocado, entra en un armón de artillería cubierto de banderas. La intención es obvia: la representación alude al imperialismo de la Alemania del Kayser (y, por implicación, de la de Hitler) y a su consecuencia: la gran derrota. Todo realizado de manera impecable.

Muy diferentes fueron las *Troyanas* de Suzuki. Aquí la obra griega ofrece el paradigma de la derrota del Japón y la ocupación americana. Un espectáculo bello y magnífico. Pero en esta ocasión se trata casi de una nueva obra. Nos movemos entre el Japón derrotado y la Troya ocupada. Una mujer japonesa, sola y errante, incorpora a ratos a Hécuba, a ratos a Andrómaca. Bárbaros guerreros violan a Andrómaca (¿son samurais o americanos o griegos?), destrozan a su hijo, un muñeco de trapo. Jizo, el dios que guarda a los niños, permanece bello e inmovil durante todo el desastre, para luego derrumbarse. Hécuba o la mujer japonesa sufre un ataque de histeria al no poder realizar la ceremonia del té. En realidad, nos hallamos en los límites de lo que es una obra nueva.

Suzuki habría podido, quizá debido, firmarla, como Anouilh o como Brecht, entre tantos otros. Pero quizá este punto no tenga tanta importancia. Hay toda clase de grados intermedios. Así, en la *Antígona* esquimal, relati-

vamente fiel, parece, pero con un Tiresias que es un shaman esquimal, con todo el ambiente del mundo esquimal de las tiendas, la pesca, la larga noche, el frío.

Todo esto es bello y sugestivo, hace ver en definitiva que los temas y las emociones de los griegos son eternos, se aplican a situaciones bien diversas. El único problema es que tiende a convertirse en único modelo de la representación trágica. Y suprime en definitiva el texto: un texto en esquimal o japonés no es para nosotros un texto. Suzuki decía, en el coloquio de Delfos, que el teatro griego es como un *anamniote* y que ésta es la única manera de resucitarlo. Esto, creo, no es cierto. Y enlaza con ideas que se levantan, a veces, como un obstáculo a toda representación de tipo clasicista que trate tan solo de recrear la obra antigua, de hacerla accesible al público moderno.

Efectivamente, el verdadero problema para poner en escena hoy día el teatro antiguo griego y latino es el de cómo hacerlo vivir ante nuestro público. Hay el problema de si realmente es ello posible o es de todo punto necesario que las obras sean enteramente reescritas, a base de « collages », cortes, adiciones, presentadas en un ambiente histórico distinto, alteradas totalmente en su lenguaje teatral y en su expresión verbal. Mi respuesta es que, con diferencias de matiz, la fórmula que necesitamos existe, y está dada en tantas representaciones de Italia, de Grecia, de España también, entre otros países. No hace obstáculo a que se hagan también nuevas versiones como las aludidas. Pero niega que sean el único sistema. Y objeta a alteraciones caprichosas a que también hemos aludido y en las cuales hay bastante de ignorancia y bastante de divismo.

No voy a expresarme largamente sobre los problemas teóricos y prácticos que se nos presentan cuando queremos poner en escena una obra antigua y pretendemos que sea sentida y vivida por el público, que mantenga vivo para éste aquello que su mensaje tiene de permanente. En realidad, y prescindiendo de escritos míos antiguos, como mi crítica a la *Antígona* de Pemán a que antes hice referencia, me he manifestado en dos ocasiones con cierta detención sobre este problema. Me refiero a un trabajo titulado « Hagamos teatro clásico en nuestros teatros clásicos », que reproduce una conferencia dada en Mérida en un Simposio en 1980¹ en que yo arremetía contra las mediocres adaptaciones que a veces se presentan; y a un trabajo posterior titulado « Text and staging in performing classical Drama », leído en las « I Jornadas teatrales de Mérida » (Agosto de 1984) y (con modificaciones sensibles) en el « International Meeting of ancient Greek Drama » (Delfos, Junio de 1985).

Pero sí he de dejar aquí constancia de impresiones personales recogidas en éstas y otras reuniones y en el contacto mismo con los hombres de teatro. Ya decía yo en el título que iba a hablar de experiencias personales. He de

¹ En *El Teatro en la Hispania romana*, Badajoz 1982, pp. 245-353.

antiguo, cuyo conocimiento con frecuencia se improvisa. Ellos saben — dicen — cómo reacciona el público y nosotros no (y en esto pueden a veces tener razón). Saben, también, que hay varias « lecturas » de un texto antiguo y que se puede acudir a unas u otras según lo que se quiera destacar. Saben que la literalidad puede producir reacciones distintas de las pretendidas, etc. Que el texto no lo es todo, ni mucho menos, en una representación. En todo esto hay, insisto, mucho de cierto, no dudo que nosotros tenemos cosas que aprender. Pero un filólogo no es un mero erudito como a veces se dice en esas reuniones, se ocupa precisamente de la comprensión del texto antiguo y, por ello, sus conocimientos son esenciales si se pretende llevar ese texto al público de hoy. Y un director no debe ser un « creador » como ellos dicen a veces, más bien un recreador. Y el texto es importante, esencial, la tendencia a centrarlo todo en la puesta en escena y en la labor del actor empobrece el teatro antiguo, lo vuelve al preteatro de que nació.

Todo esto impone, exige, una colaboración activa entre uno y otro sector. Esto se ha llevado a veces a cabo, así en la elaboración de los textos por parte del « Istituto del Dramma Antico ». Yo he intentado hacerlo en estos últimos años cada vez más, con éxito desigual. La colaboración es a veces difícil, luego daré detalles.

En los casos más delirantes, ciertos hombres de teatro actuales desechan toda ayuda del filólogo, que es después de todo el que conoce los textos antiguos y sabe qué quieren decir, qué pretendían sus autores. Suplantando al autor. Recuerdo la frase de un conocido director español en una de las reuniones de Almagro: « Cuando pongo en escena a Calderón, Calderón soy yo » (« yo creía que era un señor del siglo XVII », contesté).

Pero quizá no sean tan interesantes las anécdotas y excesos verbales como el hecho de que estos encuentros (que, pese a todo, han acortado las distancias) nos han abierto a la comprensión del problema.

Tratamos de que las representaciones que organizamos transmitan al público moderno aquello que sigue siendo válido y permanente en el mensaje antiguo. Pero, de una parte, nuestros conocimientos sobre la puesta en escena antigua, la danza, la música, son escasos. De otra, hay cosas percederas o incomprensibles que, si nos empeñamos en mantener, ponen en riesgo el total de la representación. Todavía: el lenguaje verbal y teatral que manejamos tienen que basarse en el principio de lograr resultados comparables a los que lograban las representaciones antiguas, pero para ello tenemos que modificar a veces ese lenguaje, para hacer que el público responda a él. No podemos ir radicalmente contra sus hábitos, pretender que reaccione de una manera a la que no está habituado. Aunque, de otra parte, hemos de educar a ese público, poner en juego recursos nuevos para él, aunque sean antiguos, y habituarle a producir respuestas adecuadas.

Entre la arqueología y la falsificación (cuando ofrecemos algo que nunca

ofreció el autor antiguo) nos movemos en un estrecho límite, en el filo de una navaja. Nunca lograremos transmitir en un 100% lo que el autor antiguo transmitía, se trata de una cuestión de tanto por ciento, de transmitir el máximo posible. Y no hay una fórmula única, los acentos pueden variarse, las fórmulas para lograr esa transmisión también. Y puede haber más y más ensayos para avanzar por este camino. En los trabajos arriba aludido me he expresado con más detalle sobre este punto vital.

La conclusión, de todos modos, es relativamente optimista, sobre todo si acudimos al juez al que, en definitiva, debemos acudir: al público. Este puede gustar, sin duda, de las nuevas presentaciones originales del teatro griego, cuando están hechas con talento. Pero gusta también de las representaciones de tipo clásico, aquellas en que los actores salen vestidos de griegos, se habla de mitos y de temas griegos, se intenta reproducir en cierto modo, aunque sea a través de traducciones, el lenguaje verbal y teatral de los griegos. Son representaciones que no aluden directamente a los problemas contemporáneos: pero sí por implicación, pues el tema griego, si de verdad es universal, hace pensar sobre el presente.

Todo esto quiere decir que en una representación clásica no basta reproducir literalmente un texto griego o latino y ponerlo en escena de la manera que pensamos que los antiguos lo ponían: todo debe ser repensado, la colaboración con los hombres de teatro es importante. Pero ciertos vicios procedentes de un mimetismo de hábitos contemporáneos o tradicionales, de desconfianza en la capacidad de comprensión del público, de divismo y, a veces, de ignorancia, deben ser extirpados. En la escena española pesan todavía demasiado, en ocasiones. Y la moda universal de las recreaciones favorece, sin querer, ese prejuicio de que por sistema hay que pasar por alto al autor antiguo, introducir alusiones modernas, ampliar, recortar, fundir. Las más veces no es necesario.

Pero no pretendía hacer aquí una exposición teórica, ni tampoco dar un inventario completo de las representaciones españolas ni criticarlas en detalle. Solo quería ofrecer a grandes rasgos el panorama dentro del cual hay que colocarlas. Y, dentro de ellas, dar una pequeña noticia de las tres obras en cuya presentación en España en estos últimos años he intervenido: la *Asamblea* de Aristófanes, el *Hipólito* de Eurípides, la *Oresteia* de Esquilo. Quizá sea útil mencionar algunos de los problemas con que me he debatido.

La *Asamblea* — que con traducción mía se puso en escena en Junio de 1982 en el teatro romano de Mérida, en agosto del mismo año en el teatro Carlos III de El Escorial, en Enero y Febrero de 1983 en la sala Cadarso de Madrid — es, quizá, la obra en que he trabajado más a gusto. Aprovechando la nueva libertad de los tiempos ensayé introducir en España (ya lo había hecho antes con la *Lisistrata*) un lenguaje totalmente moderno y coloquial que no rehuía los términos directos, sexuales y otros, de Aristófanes. Evitando,

eso sí, la chabacanería y la vulgaridad. Hay que decir que conectó perfectamente con el público, sobre todo con el público juvenil.

La *Asamblea* es una obra menos teatral que la *Lisístrata* y sus elementos corales son mucho menores. Pero la dirección de Manuel Canseco — que se ha especializado en puestas en escena del teatro clásico, antiguo y español — hizo el milagro de convertir la comedia en una verdadera fiesta, que es lo que realmente es. La música de Elías Danelis y la coreografía de Despina Kalagerópulos ayudaron eficazmente a ello. Quedó demostrado que las alusiones a la política de Atenas y a personajes y sucesos desconocidos por el público, eran « traducidas » perfectamente por éste. Quizá por falta de elementos para crear un decorado ideal, la escena de las tres viejas perdía algo de su verismo aristofánico: pero lo esencial se conservaba. La mezcla de obscenidad y lirismo operaba directamente sobre el público. Puedo, ciertamente, engañarme, pero creo que Aristófanes en el estado relativamente puro en que lo presentábamos, tiene sobre el público un poder mucho mayor que el alterado de representaciones de la *Paz*, la *Lisístrata* y la propia *Asamblea* que se han puesto en escena en Madrid, a base de alusiones contemporáneas, de eliminar lo que parece ininteligible, de disminuir la parte coral, de suavizar las situaciones.

Una experiencia más agridulce es la del *Hipólito* (titulado *Fedra*) que presenté en 1984, con la compañía de M^a Paz Ballesteros, en Mérida y en diversos lugares, como antes quedó dicho. Aquí el problema con que choqué es, me parece, la difícil comunicación con la gente de teatro, su afán de autosuficiencia. Posiblemente, el carácter poético de mi versión, que trata de recoger la poesía de la obra, encontró incompreensión. El actor español, en general, recita mal el verso, no tiene ese hábito. Y se teme que esto, unido a la existencia de alusiones míticas y otras difíciles de seguir, no conecte con el público.

Mi versión fue adaptada por Rafael Pérez Sierra: se hizo más breve, más fácil en cierto sentido, de un coloquialismo que pienso inadecuado. Tenía lapsus diversos, de otra parte: y no hubo manera de subsanarlos. El director fue Evangelatos, bien conocido en Grecia y fuera. Realmente, hizo una buena labor, estimo, en la organización de los coros, sobre la base de danzas populares griegas. Pero le es difícil a un director griego, pienso, dirigir a actores españoles y, así, el nivel de la representación bajó en este aspecto. No hubo, tampoco, forma de colaborar con él. Impuso una escenografía consistente en una gran sábana blanca que ocupaba todo el frente de la escena, destruyendo la magnificencia del teatro romano de Mérida. Ofreció extrañas caracterizaciones de Afrodita y Artemis y no captó innumerables matices.

En suma, pudo verse una representación bastante fiel, con un hermoso juego escénico del coro y los actores: pero difícil de seguir por el público (no se entendían bien los corales, que tendían a desligarse como bellas danzas no muy ligadas a la acción) y con baches de estilo. No un fracaso, pero tam-

poco un gran éxito. Los peligros de la difícil colaboración entre los diversos especialistas del teatro se pusieron una vez más de relieve. Para mi, resultaba más efectivo el viejo *Hipólito* que, con simples estudiantes, yo había puesto en escena muchos años antes, con mi traducción sin retocar

Esta colaboración se hizo, en cambio, más fácil en la presentación de la *Orestíada* en el verano de 1985, en Mérida y luego en Madrid, Sagunto y Málaga.

El primero es su extensión, tanto la del conjunto como la de los corales: nosotros la hemos reducido levemente, algo así como en un 20%, durando la representación, incluidos los dos entreactos, cuatro horas. Demasiado para lo que es habitual: pero necesario. La reducción se ha limitado a abreviar levemente corales y diálogos, sin quitar nada esencial.

Otro problema es el lenguaje. Así como una traducción fiel, poética, del *Hipólito* puede, pienso yo, sostenerse en escena, mi traducción de la *Orestíada*³ era, posiblemente, demasiado difícil para nuestro público. Trataba, precisamente, de mantener fielmente el lenguaje majestuoso y remoto, los hipérbatos, el tono críptico y poético de Esquilo. Aquí el desafío consistía en presentar una *Orestíada* que no perdiera su dignidad y que, al propio tiempo, fuera más accesible. Creo que en esto prestaron un buen servicio a la obra mis colaboradores Domingo Miras y Manuel Canseco.

La coreografía, la música, la puesta en escena en general, plantean otros tantos problemas nada fáciles. Esta vez sí hubo una colaboración con el director de escena, Manuel Canseco, e incluso con los actores, aunque menor de lo deseable por las premuras del tiempo. No digo que yo esté de acuerdo con todo lo que se ha hecho: podrían haberse mejorado momentos como el *desmios hymnos*, se ha criticado la indumentaria desmasiado « moderna » de la furias, así como la jaula colocada sobre la escena y que simboliza el peso de los crímenes que aplastan a los personajes. Dificultades diversas impidieron presentar la tumba de Agamenón cual un túmulo funerario sobre el cual hacen su escena Orestes y Electra, como yo quería; y otras cosas más.

Pero, con todo, esta *Orestíada*, que es sin duda mejorable, pienso que es un paso adelante para una verdadera puesta en escena de la obra. El tratamiento de los coros con su simetría de estrofas y antístrofas, los momentos en que se sacan a escena los cadáveres, la presentación teatral del juicio final, pienso que se ajustan al original. El público se deja llevar por las escenas preliminares, con sus monólogos y sus corales, por alejados que estén de lo que hoy se entiende por teatro, y penetra en la obra, queda captado por ella. Se trata de una nueva lectura de la *Orestíada*, sin duda mejorable: pero creo que introduce algunos avances notables y que a ellos no ha sido ajena la colaboración entre todos nosotros.

³ Madrid, Hernando, 1966, 2ª ed. 1984.

Otro problema que afecta muy directamente al texto está en ciertas escenas que pueden hoy producir en el público sorpresa o repulsa, alejamiento de la ilusión dramática en todo caso. Me refiero a pasajes como el del reconocimiento de los dos hermanos por la igualdad de las huellas del pie, cuya ingenuidad es conocida; o a las explicaciones biológicas de Atenea, según la cual solo el padre y no la madre es quien engendra al hijo. Sin suprimirlos, en nuestra versión han sido suavizados en forma que el público, dramática e ideológicamente, pueda aceptarlos. Y tampoco he tenido inconveniente en profundizar el sentido de *Euménides* con alusiones a la filosofía profunda de la trilogía, expresada en los corales del *Agamenón*, sobre todo.

Así, dentro de las muy diversas posiciones que reflejan las presentaciones modernas españolas del teatro griego y que por lo demás encuentran paralelos un poco en todas partes, estas obras en cuya presentación en escena he intervenido últimamente juegan la carta de la tradición que he llamado clásica o clasicista. Pero no en el sentido del arqueologismo ni de la literalidad un tanto ingenua. Estamos aprendiendo unos de otros, intentando con más o menos éxito una colaboración. Las representaciones de tipo clasicista no intentan poner ante nuestros ojos y oídos lo que vieron y oyeron los de los atenienses del s. V. Buscan llevar a nuestros contemporáneos los mismos temas, el mismo pensamiento, las mismas emociones, en cuanto son actuales todavía y son comunicables. Para lograrlo, a veces ha de recurrirse a determinadas modificaciones, cierto que escasas, de la literalidad antigua; a determinados elementos nuevos también. Pero hay que evitar deformaciones y postizos, toda la hojarasca de una tradición muerta y de una pretendida originalidad.

Se trata de presentar un teatro tradicional y poético que rememora los antiguos mitos para presentar una lección a todo el pueblo. Un teatro que conjunta el diálogo, el monólogo, los corales, el juego de estos y de los actores. Un teatro simple en su estructura, próximo y remoto al mismo tiempo.

En todo caso, es bien claro que no hay una fórmula única y que sin duda es bueno que se presenten versiones de las obras antiguas con orientaciones muy diferentes, aunque algunas nos parezcan a nosotros equivocadas. El público es quien ha de juzgar. Y aunque el público responda a motivaciones muy diversas, es realmente importante el hecho de que acude a las representaciones clásicas de unas y otras tendencias. Y que, de entre ellas, las que están en la línea de la fidelidad esencial a los poetas antiguos, aunque ello comporte un alejamiento de ciertas tradiciones de la escena contemporánea, sean especialmente favorecidas. No solo a nuestros ojos, sino a los de todos se viene dando este fenómeno en España. « A veces subestimamos al público », comentaba el crítico de « El País » (3-VIII-85) al reseñar la masiva afluencia a una *Orestíada* de cuatro horas, en un lugar poco cómodo y en el que se pasaba frío.

Lo cual no quiere decir, insistimos, que no haya otros modelos que tam-

bién gustan al público y que testimonian la vitalidad del teatro clásico. Pero quiere decir que las representaciones clasicistas que hemos calificado de esencialmente fieles son viables y que no son necesarias esas refundiciones oportunistas, con alusiones contemporáneas, con pruritos de originalidad, con efectos teatrales para captar a un público en cuyo buen juicio se desconfía.