

Editorial

TEATRO EN EL MUNDO ANTIGUO: POSIBILIDADES Y RECEPCIÓN

Elina Miranda Cancela

En estos días la noticia reflejada en la prensa mundial de que profesores españoles de lenguas clásicas, latín y griego, tomaron las calles en protesta por la poca atención brindada a la enseñanza de la lengua de los antiguos helenos en los institutos de enseñanza preuniversitaria, pone de nuevo ante la consideración de todos un viejo problema que data de las reformas en la enseñanza del siglo XIX y el debate entre la llamada universidad literaria y la científica, pero que se aguzó en el siglo XX con el acelerado desarrollo de las ciencias y las técnicas y, por ende, con la necesidad de ofrecer una enseñanza que prepare al niño, al joven, para hacer frente a sus circunstancias.

Ya por entonces José Martí, prócer de la independencia cubana y figura descollante de las letras latinoamericanas, al tiempo que defendía la búsqueda de una integralidad favorecedora de la formación no solo de “hombres de ideas” sino de “hombres de acto” (1975:10, 235), prestos a enfrentar los requerimientos de la vida moderna, recordaba que, sin embargo, no debía olvidarse los valores que enaltecen al ser humano, la enseñanza humanística que tenía su punto de partida en la Antigüedad grecorromana. A diferencia de muchos de sus contemporáneos que volvían sus ojos al pasado en busca de la belleza perdida, para Martí el estudio del pasado era un medio para comprender mejor la vida presente “sin esa ‘niebla de familiaridad’ o de preocupación que la anubla para los que vamos existiendo en ella” (15, 365), y en definitiva un medio para proyectarnos hacia el futuro.

Ya a principios del siglo XX otro ilustre antillano, Pedro Henríquez Ureña, a quienes sus contertulios del mexicano Liceo de la Juventud, entre quienes figuraba el joven Alfonso Reyes, consideraban el Sócrates del grupo, observaba -luego de la renovadora visión de la Hélade aportada por Federico Nietzsche, los entonces recientes descubrimientos arqueológicos y literarios así como las teorías antropológicas originadas en esa época- que "desde el Renacimiento hasta nuestros días... no transcurre cuarto de siglo sin que en la Europa intelectual se suscite la cuestión helénica" (1960: 159) y que "enterrada la Grecia de todos los clasicismos hasta la de los parnasianos, había surgido otra, la Hélade agonista, la Grecia que combatía y se esforzaba buscando la serenidad que nunca poseyó" (1960: 294).

Fue en 1908 cuando Henríquez Ureña recurre a la dramaturgia para dar expresión a tales ideas y escribe su única obra teatral "El nacimiento de Dionisos" con la que pretende ofrecer una muestra de cómo debió ser la tragedia antes de Esquilo y consagrar mediante la apelación a los dioses griegos y su carga significativa los valores que hacía propios y necesarios para salir de la sensación de ahogo que por entonces sentían los jóvenes de su entorno, en medio de los acuciantes problemas no solo de México, sino en mayor o medida de toda el resto de la llamada "Nuestra América" por José Martí que comprendía desde el Río Grande hasta la Patagonia.

Con esa pieza teatral Henríquez Ureña se unía tempranamente, aun sin proponérselo, a los dramaturgos que también en distintos países europeos buscaban no representar sino cuestionar su entorno social. Al igual que los trágicos griegos que hacían de los mitos de todos conocidos los asuntos de sus piezas, puesto que no les interesaba presentar los hechos sino buscar y reflexionar sobre las causas y consecuencias, los modernos dramaturgos recurren a versiones de las tragedias clásicas en una medida inusitada en relación con los siglos anteriores, e igualmente esta tendencia se abrirá paso desde mediados de siglo en el teatro latinoamericano, marginado por críticos, estudiosos y aún por su propio público.

Me gusta recordar como ilustrativa de lo antes expresado la anécdota contada por el crítico Rine Leal sobre la reacción del público que asistió en 1947 al estreno de *Electra* Garrigó, escrita por Virgilio Piñera en 1941 y que en la actualidad se considera como la obra fundacional del teatro cubano contemporáneo. Fue entonces calificada por alguno de los indignados espectadores de “escupitajo al Olimpo” (1967: 203) pues ni complacía a quienes esperaban una pieza apegada a los cánones de la tragedia ática ni a quienes reclamaban un teatro nacional y, al ver los vestuarios y los personajes, acusaban al autor de mimetismo y evasión. Sin embargo, las versiones de *Antígona*, *Electra*, *Medea* y de otras tragedias, y aun de algunas comedias áticas, han sido numerosas no solo en las décadas finales del siglo XX sino también en los lustros transcurridos de la centuria actual, aunque con diferencias marcadas en la forma de recepción, al tiempo que han contribuido a romper los estrechos límites localistas y proyectar la reflexión sobre el propio entorno con una perspectiva más amplia.

También desde fines de la pasada centuria las versiones latinoamericanas han comenzado a interesar a estudiosos de distintos ámbitos y se han publicado libros y actas de congresos que recogen estudios no solo sobre el teatro sino sobre la tradición o recepción clásica en general, aunque no por ello se ha dejado de cuestionar la enseñanza de las humanidades ni ha dejado de tener vigencia aquel decir de que los autores clásicos son de todos conocidos pero que nadie los lee y, habría que agregar, ocupan cada vez menos espacio en los planes de estudio de los distintos países.

Sin embargo, es obvio que el mundo antiguo sigue suscitando interés, pues como decía Henríquez Ureña la cuestión helénica se plantea con cierta periodicidad y cabe preguntarse, por ende, cómo se presenta en los inicios de este nuevo siglo. Una posible respuesta se desprende de los estudios presentados en esta revista en torno al teatro del mundo antiguo, sus posibilidades y recepción. En primer lugar habría que destacar la multiplicidad de miradas, no solo porque el hecho teatral se aborda desde distintas disciplinas y métodos de análisis, sino también por la convergencia de

investigadores procedentes de diversos países y que ejercen como profesores en universidades de Brasil, Argentina, Cuba, Venezuela, España y Gran Bretaña.

El teatro como lugar de representación se convierte en punto de partida para búsquedas históricas, sustentadas en recientes hallazgos arqueológicos, los cuales ofrecen explicaciones sobre lo que anteriormente se consideraba excepcional -la estructura de teatro asentado en Thorikos, por ejemplo-, al tiempo que en su replanteo ofrecen posibilidades de reflexión sobre la tiranía de Pisístrato como patrocinadora del hecho teatral; al tiempo que las consideraciones sobre el papel de las liturgias, sus características y condicionamiento social, pero en particular el pago de los gastos de representación o coregia, hacen reparar cómo las diversas hetaírias atenienses podían aprovecharse, mediante el sufragio de los gastos concernientes al corego, para que los dramaturgos presentaran temas favorecedores a sus intereses. A la vez, la proyección de figuras sociales como la del campesino en obras de Eurípides y Aristófanes colabora a comprender las mudanzas sociales experimentadas en la época. Las piezas de este trágico también son punto de partida para la distinción de las modalidades asumidas por Dioniso en su manifestaciones como entidad divina y de los rasgos distintivos de su thiasos, ilustrado en las cerámicas de la época, e igualmente se examina la percepción de la profecía y el éxtasis provocados por Apolo y por Dioniso, con sus diferencias y puntos de contacto, a través de la adivina Casandra en los textos de Esquilo y Eurípides.

El análisis lingüístico del discurso de personajes de la comedia de Menandro advierte cómo las diferencias en el habla de los interlocutores en función de su sexo, posición social o situaciones de comunicación exigen a los traductores un especial cuidado, al tiempo que contribuye a perfilar la sociedad ateniense de la época. El vínculo con la filosofía sirve para subrayar el modo en que el tirano en Sófocles conlleva una catarsis social; mientras que textos tomados de la patrística ilustran sobre la interdicción de los espectáculos teatrales a partir de premisas originadas en el

Imperio, pero también por la consideración en torno al cuerpo que se explicita en tales documentos.

El análisis literario y sus posibilidades para una mejor comprensión de los textos trágicos, los cuales no por las centurias transcurridas han sido siempre entendidos de forma adecuada, se demuestra al develar cómo interacciona el coro con los protagonistas en dos momentos de intercambio lírico de la Antígona de Sofocles; mientras que la recepción actual de la antiguas tragedias se presenta en cuanto a la indagación de las razones que explicitan cómo el personaje de Agamenón, importante pero siempre secundario en las obras conservadas de la Antigüedad grecorromana, adquiere una importancia inusitada para los dramaturgos contemporáneos españoles, quizás como respuesta, se me ocurre pensar, a la súplica del Agamenón Garrigó de la Electra de Virgilio Piñera cuando clamaba: “¡Pero, decidme, os suplico, decidme!, ¿Cuál es mi verdadera tragedia? (...) ¡Una tragedia! Yo vivo una tragedia y se me escapa su conocimiento” (2002: 19). Indagación dentro de la propia dramaturgia a la que se suma la recepción actual de una Antígona entre gente de pueblo en Perú a quien la violencia ejercida durante el fujimorismo había negado el derecho de enterrar a sus muertos y, tal como Ismene, se atuvo al silencio; de modo que la puesta de la versión trágica del colectivo teatral Yuyachkani, después de no menos de veinticinco centurias del estreno de la tragedia sofoclea en el teatro de Dioniso en Atenas, alcanza igual resonancia. La Hélade agonista, de la que hablara el dominicano Henríquez Ureña, sigue presente.

Resalta, pues, en el conjunto de artículos aquí reunidos la importancia de un enfoque multidisciplinario, tan acorde con los reclamos de la investigación actual; pero, sobre todo, sin importar el punto de visto seleccionado, prima el hecho de que en todas las propuestas no solo se busca una mejor comprensión del pasado, sino se procura iluminar nuestro presente, tal como en su tiempo subrayara José Martí al precisar aquello de que: “No desdeñemos lo antiguo...” (15, 365).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Henríquez Ureña, P. (1960), **Obra crítica**, México, F.C.E.

Leal, R. (1967), **En primera persona**, La Habana, Instituto del Libro.

Martí, J. (1975), **Obras completas**, La Habana, Ed. Ciencias Sociales

Piñera, V. (2002), **Teatro completo**, La Habana, Ed. Letras Cubanas.