

Índice

13-16	Prólogo
17-30	Introducción
	CAPÍTULO 1. NARRACIÓN, POESÍA Y DRAMA. <i>LOS PERSAS</i>, DE ESQUILO
31-32	Hecho escénico y comunicación
32-35	<i>Los persas</i> , como modelo
35-38	Documentación, información y narración
38-39	El signo teatral y sus funciones
39-40	Función representativa y narración
40-42	De lo narrativo a lo poético
42-46	De la expresión a la apelación
	CAPÍTULO 2. LAS UNIDADES. <i>LAS SUPPLICANTES</i>, DE ESQUILO
49-51	Un ámbito para la imaginación
51-53	Lo mimético y lo ritual
53-55	Las unidades potencian la tragedia
55-58	Unidad de tiempo
58-59	Unidades de lugar y de acción
59-61	Una tragedia contemporánea
61-63	La clave, en la unidad de acción
??-65	Diferentes tiempos
	CAPÍTULO 3. ESTRUCTURA DE LA OBRA DRAMÁTICA. <i>AGAMENÓN</i>, DE ESQUILO
69-72	El teatro español y los tres actos
72-73	Planteamiento, desarrollo y desenlace

- 73-77 Plantear bien
- 77-79 El nudo o desarrollo
- 79-81 Y, por fin, el desenlace
- 81-85 Deconstrucción de la estructura

CAPÍTULO 4. LA CRISIS. *LAS COÉFORAS*, DE ESQUILO

- 85-87 De *Agamenón* a *Las coéforas*
- 87-89 De la normalidad a la crisis
- 89-90 Tensión y desencadenantes
- 90-93 La explosión
- 93-96 El clímax
- 96-99 La catástrofe

CAPÍTULO 5. EL CONFLICTO. *LAS EUMÉNIDES*, DE ESQUILO

- 103-104 Las piruetas del teatro
- 104-106 Un orden desordenado
- 106-108 El desorden y el caos
- 108-110 Las reglas del teatro
- 110-113 Como un auto sacramental
- 113-115 El espectro de Clitemnestra
- 115-119 Teología y orden

CAPÍTULO 6. PROTAGONISTA Y ANTAGONISTA. *PROMETEO ENCADENADO*, DE ESQUILO

- 123-127 Zeus *versus* Prometeo
- 127-130 El deseo del protagonista
- 130-132 Todos desean
- 132-135 Hefesto, con el protagonista
- 135-137 Antagonistas de visita
- 137-139 La última tentación es la de Hermes, un mensajero

CAPÍTULO 7. EL PERSONAJE, SU CARÁCTER. *EDIPO REY*, DE SÓFOCLES

- 143-145 Sófocles y Edipo, un respeto
- 145-150 Sociedad, genes y dioses
- 150-154 Caracteres, personajes y actores
- 154-158 Carácter y ética
- 158-160 La cólera y la inteligencia

CAPÍTULO 8. LOS ACTANTES. *ÁYAX*, DE SÓFOCLES

- 163-165 *Áyax*, solo ante dioses y hombres
- 165-167 *Atenea*, vigilante de noche
- 167-168 Tragicomedia, teogonía y actantes
- 168-173 Actantes individualizados
- 173-176 Ayudantes y oponentes
- 176-178 *Teucro*, en el actante del suicida *Áyax*

CAPÍTULO 9. TEATRO Y CONTEMPORANEIDAD. *EDIPO EN COLONO*, DE SÓFOCLES

- 181-183 Sin público no hay teatro
- 183-186 Sófocles es Edipo
- 186-189 Los anacronismos
- 189-193 *Colono*, “Valladar de Atenas”
- 194-198 Atención al público

CAPÍTULO 10. LOS DIÁLOGOS. *ANTÍGONA*, DE SÓFOCLES

- 201-204 Primero fue Homero
- 204-208 Diálogo entre *Antígona* e *Ismene*
- 208-210 Cuando el diálogo se quiebra
- 210-213 La doble enunciación
- 213-215 Cada pregunta, como el disparo de una pelota
- 215-218 Monólogos

CAPÍTULO 11. DEL TEATRO RITUAL AL TEATRO MIMÉTICO. *LAS BACANTES*, DE EURÍPIDES

- 221-225 Eurípides, el traidor
- 225-228 De la *anagnórisis* a la *catarsis*
- 228-230 Acotaciones explícitas e implícitas
- 230-233 Del rito a la *mímesis*
- 233-235 Jugar con el disfraz, mimetismo del mimetismo
- 235-238 Tragedia y *anagnórisis* de *Agave*

CAPÍTULO 12. LA TRAGEDIA, HOY. *MEDEA/EL CÍCLOPE*, DE EURÍPIDES, O LA XENOFOBIA

- 241-245 De Grecia a hoy
- 245-248 Sensacionalismos
- 248-250 Cuando el rito queda atrás
- 250-253 La tragedia en la posmodernidad
- 253-257 Del *ditirambo* al drama satírico

CAPÍTULO 13. AL FINAL, LA COMEDIA. *PLUTO*, DE ARISTÓFANES.
IÓN, DE EURÍPIDES. *EL MISÁNTROPO*, DE MENANDRO

261-264	El teatro, un hallazgo de la civilización
264-266	<i>Pluto</i> y la comedia antigua
266-269	El arte de la conversación
269-273	Eurípides y la comedia
273-274	Confidencias de mujer en Delfos
274-278	La comedia nueva de Menandro
281-284	ÉXODO
287-297	BIBLIOGRAFÍA

Introducción

“La forma en la que el pasado afecta al presente”

Simon Critchley, filósofo británico asentado en Nueva York, es un pensador que reflexiona en esta modernidad líquida, según Bauman, sobre la filosofía de la tragedia y sobre la tragedia de la filosofía. Es un converso de la tragedia y del universo griego. Desde su perspectiva, la tragedia “ofrece el marco más poderoso para diagnosticar los conflictos aparentemente insolubles que definen nuestro presente y encontrar recursos éticos que nos permitan pensar en alternativas” (2014: 50).

El filósofo inglés se opone a posturas extremas como la muy primeriza del siempre sugerente George Steiner en su tesis doctoral, en la que decretaba la muerte de la tragedia, tanto desde las raíces míticas griegas, como desde los principios cristianos sobre la existencia y, sobre todo, desde la entonces candente –años 50-60– concepción marxista de la vida. Critchley considera estas perspectivas –la de Steiner, o, también, la de Szondi, en su *Tentativa de lo trágico*– más que antimodernas, reaccionarias. A este respecto es interesante su valoración de la esperanza en la tragedia. Uno, en este punto, no puede sino alumbrar sobre su maestro Antonio Buero Vallejo y las sintonías de su dramaturgia con una tragedia esperanzada desde su tan temprana como emblemática *Historia de una escalera*, de 1949. Un Buero Vallejo que en la esclarecedora reflexión sobre su propio teatro, ocho años más tarde, lo afirma como de “carácter trágico”, subrayando la “esperanza” que mueve su pluma (1957: 4-6).

Critchley, en uno de sus razonamientos, se fija en el *Prometeo* de Esquilo, cuando el corifeo se sincera ante el titán y, repasando las adversidades que ha soportado el amigo de los mortales, le hace saber su solidaridad.

Pero, más allá de por sus dolores en el suplicio de la roca, le pregunta a Prometeo por las acciones que no hayan podido trascender. Y Prometeo le confiesa que, sobre todo, hizo que los mortales dejaran de andar pensando en la muerte antes de tiempo. Entonces el corifeo inquiere sobre qué medicinas encontró el coloso para esa enfermedad, que le contesta: “Puse en ellos ciegas esperanzas”. Las ciegas esperanzas, con prioridad sobre el fuego que cedió a los humanos, y con él, las artes. ¡La esperanza! Y subraya el filósofo: “Hay algo muy potente en todo esto. Albergamos esperanza, eso es seguro. Pero para una sensibilidad trágica, para una conciencia trágica, esa esperanza tiene que ser contrastada particularmente con la compleja y para nada engañosa conciencia del pasado, la forma en la que el pasado afecta al presente. Creo que esa es la lección más importante” (2014: 76). Subrayemos esta “conciencia del pasado”, que para el filósofo es “la forma en la que el pasado afecta al presente”.

Antes hemos visto con Critchley que, ante los conflictos del presente había que encontrar “recursos éticos” que nos faciliten el encaminarnos a la búsqueda de “alternativas”. Y ahí, la conexión con la Ilustración ateniense. Bernard Williams (2011), destacado filósofo de la ética, al que sigue Critchley, ya pensó en la necesidad de recuperar algunos conceptos morales de aquel tiempo con una garantía de origen:

Si es cierto que nuestras ideas éticas tienen más en común con las de los griegos de lo que suele creerse, tenemos que reconocer que esta verdad no es sólo histórica, sino también política, y que afecta a las formas en que deberíamos pensar nuestra verdadera condición (2011: 32).

Critchley se refería a la “conciencia del pasado” y hacía hincapié en que nos fijáramos en “la forma en la que el pasado afecta al presente”. En ese sentido, no sólo hemos de ver la recuperación de factores éticos griegos, sino, eliminando telarañas de nuestros sentidos, tras observar los valores de la tragedia, y de la comedia, griegas, aprender de ellas y nutrirnos de ellas.

Siempre me ha complacido la matización del sugerente Steiner, cuando, criticando algunos intentos, muy apreciados, por otro lado, de recuperación formal de elementos de la tragedia griega por parte de creadores como O’Neill, Giraudoux, Hoffmannsthal o Cocteau, ensalza el “rasgo genial de Joyce [al] advertir la necesidad de una corroboración exterior cuando amarró su *Ulises* a la *Odisea*” (1991: 268). Advirtiéndolo, con lucidez, que lo “antiguo no es un guante que el moderno pueda ponerse a voluntad”, rematará luego (1991: 273).

Algo muy pertinente en nuestra contemporaneidad. Claudel será para Steiner otra excepción.

El *Ulises* de Joyce o *Partición de mediodía* de Claudel son vino eterno en nuevos odres. El vino eterno de los recurrentes problemas del ser humano bajo el prisma dramático de la Ilustración ateniense. La memoria histórica permanece presente. En las artes, desde entonces, otras culturas han incidido sobre aquella primigenia de nuestro humanismo, entre ellas las consideradas por Steiner, desde sus raíces judías: el cristianismo y el marxismo, dejando a un lado las influencias del mundo islámico, o las corrientes específicamente asiáticas o africanas, en la literatura y en las artes plásticas.

En nuestro teatro español, el más genuino ejemplo de estas presencias está en la “terenciana” obra de Fernando de Rojas, *La Celestina*. Una obra de teatro, emparentada directamente con la comedia humanística italiana, como afirma en su cuidada edición de la obra Peter E. Russell, apoyando la tesis primera de Menéndez Pelayo, confirmada por José María Casas Homs y María Rosa Lida de Malkiel. Una obra concebida para su lectura, debida sobre todo a la tradición universitaria de la propia comedia humanística. Recordemos la nota del Prólogo del autor: “quando diez personas se juntaren a oír esta comedia”, o la advertencia final de Proaza, cuando “Dize el modo que se ha de tener leyendo esta [tragi] comedia”, y lo que especifica la octava que sigue al epígrafe: “Si amas y quieres a mucha atención / leyendo *Calisto* mover los oyentes, / cumple que sepas hablar entre dientes, / a vezes con gozo, esperança y pasión...” Circunstancia esta de la lectura en la que no me gusta descartar que colaborase el consenso propiciado por la convivencia de cristianos, judíos y musulmanes. Ya por la incidencia de la Sura 3 (6/49) del Corán, para los seguidores del islam, ya por el mandato del Éxodo (20, 1-17), para los judíos, e incluso para algunos cristianos. *La Celestina*, en aquel final del siglo XV, no era para exponer en ámbitos que no fueran universitarios, y sólo como lectura, aunque dramatizada, como apuntó Proaza.

Por todo ello, observando estas circunstancias, que nos vinculan a un Fernando de Rojas con Joyce o Claudel, estoy con Bernard Williams, cuando indicó: “El proceso por el que la modernidad pueda absorber otras tradiciones no anulará el hecho de que el mundo moderno fue una creación europea presidida por el pasado griego” (2011: 22). Y se podría añadir que el mundo posmoderno, que estamos viviendo, también.

En la presente reflexión, *Siempre la tragedia griega: claves de la escritura dramática*, nos detendremos, casi en primera instancia, en el signo teatral y todo su valor, estudiado no plenamente por una semiótica que, paradójica-

mente, arrió su enseña sin completar su destino. En una ocasión –se le imponía la medalla de oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid–, tuve la ocasión de comentar con Umberto Eco su acertada, aunque exigua dedicación, dentro de sus trabajos, a la semiótica del teatro, más allá de sus breves, aunque muy iluminadoras líneas, sobre la cinésica, la paralingüística y la proxémica, en el corto estudio sobre “El signo teatral”, en *De los espejos y otros ensayos*, donde él mismo, tras una postrera consideración, indica que podría inclinarse a “afirmar que la contribución de la semiótica al teatro es mínima” (1988: 48). En nuestro diálogo, Eco no se apeó de esta opinión, mostrándome, tal vez, una cierta disculpa por no haberse implicado más en el arte dramático.

Con todo, es de admirar la definición del concepto de semiótica teatral de Patrice Pavis: “Método de análisis del texto y/o de la representación que centra su atención en la organización formal del texto o del espectáculo, en la organización interna de los sistemas significantes que componen el texto y el espectáculo, en la dinámica del proceso de significación y de instauración del sentido por la acción de los practicantes del teatro y del público” (1984: 440). Muchas de las claves del teatro se encuentran en esta hoja de ruta investigadora.

Es fascinante entrar en el terreno de los signos. El siempre clarividente Roman Jakobson –hablaremos de él y del precursor Bühler– en las conversaciones con su estudiosa Krystina Pomorska, en un libro de culto, *Lingüística, poética y tiempo*, recuerda las consideraciones del “patriarca” Charles Sanders Peirce, a propósito del “tiempo en la sistemática de los signos” (1981: 96-97). El tiempo, un ámbito que analizaremos en relación con el teatro especialmente. El teatro es un arte que en el hecho escénico –como en el hecho musical– se desarrolla más en el tiempo (¡en la contemporaneidad!) que en el espacio.

Pero antes de entrar en estas consideraciones de Pierce, no me resisto a comentar una reflexión de la propia Krystina Pomorska, en el arranque del epílogo del libro citado, donde retrata de una manera admirable el perfil biográfico e intelectual de Jakobson, siempre unido al arte moderno. Aprovechando que el Pisurga del teatro pasa por el Valladolid de Jakobson y su pasión por el arte, habla de un trabajo de otro lingüista, Viacheslav Vsévolodovich Ivánov, en el que “demuestra de forma convincente cómo son a la vez fuertes y sutiles los lazos entre la ciencia actual y el arte teatral”. Pomorska, argumenta: “Lo importante no es la relación causal directa, sino el sistema de control retroalimentado (*feed-back system*). El teatro debe mucho a la física, a la neurología y a la psicología actuales, pero estas disciplinas, a su vez, deben

mucho al teatro. La dependencia significativa, teoría del movimiento elaborada por Kleist ya en 1810 y que, a través del teatro de E. G. Craig y de Meyerhold, a través del cine de Eisenstein, ha influido en la biomecánica actual, ha intervenido en gran medida en la formación de las disciplinas en cuestión. Es una muestra de la complejidad de relaciones entre campos distintos así como el papel inesperado del arte en la vida humana”. Y para conectar el razonamiento con su entrevistado, concluye: “Los trabajos y la manera de ver las cosas de Roman Jakobson ponen de manifiesto precisamente esta dialéctica del control retroalimentado” (1981, 163). Una retroalimentación que viene a complementar aquella retroalimentación que para Williams había tenido el teatro griego con otras tradiciones.

Y habríamos de considerar en este punto la importancia que se está dando ahora en los EE. UU. al STEAM frente al STEM, acrónimos bien diferentes, dado que en el primero se agrega a los terrenos de la Ciencia, la Tecnología, la Ingeniería y las Matemáticas, el de las Artes, algo que, últimamente, se había despreciado. Pero en Silicon Valley se han dado cuenta de que las Artes mueven los demás campos. Nuestro lingüista Viacheslav Vsévolodovich Ivánov no iba muy desencaminado. Pero volvamos a Jakobson y Pierce.

En la larga entrevista, propuesta por la editorial Flammarion para su colección “Dialogues”, Jakobson y Pomorska, reflexionan, dentro de la ciencia de los signos, sobre el alcance diverso del tiempo en la estructuración de la lengua, recorriendo parcelas como la poética, el folklore, los sonidos, la literatura, el espacio, la gramática, el cine, el mito o la semiótica. Me interesa especialmente el capítulo titulado “El tiempo en la sistemática de los signos”, como ya he indicado, donde se contempla el tiempo en relación con los signos.

En su análisis, Jakobson echa mano de los tres tipos de signos considerados por Pierce: el índice, el icono y el símbolo. “El índice y el icono basados en un lazo de hecho entre el significante y el significado –y Jakobson nos lleva a Ferdinand de Saussure, y al que escribe, concretamente, por haber sido su alumno, a Antonio Quilis–, por su contigüidad y su similitud. Sin embargo, el tercer tipo de signo: el *símbolo*, que se basa, a diferencia de los dos primeros, en un lazo no factual, sino prescrito, convencional, aprendido, entre el significante y el significado”.

Y aquí, Jakobson, entra en harina: “En relación con el tiempo, Pierce concibe el icono como la imagen acabada de una experiencia ya pasada y el índice como ligado a la experiencia presente. El símbolo, que siempre está dotado de una significación común, se funda en una ley común: ‘Todo lo que es

verdaderamente común se sitúa en el futuro indefinido, pues el pasado es un hecho acabado. Una ley común no puede ser totalmente acabada. Es una potencialidad y su modo de existencia es el *esse in futur*'. El valor del símbolo, y especialmente del símbolo lingüístico, consiste en que 'nos da la posibilidad de predecir el porvenir'".

Y aquí queríamos llegar: Jakobson remarca el valor de la palabra como símbolo:

El contexto es variable y cada nuevo contexto confiere a la palabra una nueva significación. En ello reside la fuerza creativa del signo literario. Por su fuerza creativa, el signo se reserva caminos hacia el futuro indefinido; anticipa, predice el porvenir. Estas tesis resumen en substancia la ciencia de la creatividad de la lengua en general y de la lengua poética en particular (1981: 97).

Sublime especificación de Jakobson con relación al símbolo lingüístico y que, con relación a las palabras teatrales de Esquilo, Sófocles o Eurípides –y sus “consecuencias”, como Menandro–, van más allá de las situaciones dramáticas –aunque también– de Orestes, Edipo o Ión, porque en la ordenación en el tiempo teatral de esas palabras teatrales están las estructuras de los espectáculos que ellos prodigiosamente concibieron, estableciendo una “ley común” que, como subraya Jakobson “no puede ser totalmente acabada”. A partir de ahí, los nuevos contextos, de las correspondientes contemporaneidades, que dan a la palabra “una nueva significación”. Es lo que pasa con las palabras de los personajes del *Hipólito* de Eurípides, que trasplantados, con Fedra a la cabeza, a las topografías históricas de Séneca, Jean Racine, Miguel de Unamuno, Salvador Espriu, Sarah Kane o Raúl Hernández Garrido (teatro), Jules Dassin y Marguerite Libéraki (cine) o Hans Werner Henze y Christian Lehnert (ópera) cobran nuevas significaciones temporales, y también espaciales. Una larga lista en la que, en el ámbito de la literatura dramática, además de a los citados, es obligado incluir, entre muchos otros, en los años veinte del pasado siglo, a Jean Cocteau, con *Edipo rey* y *Antígona*; en los treinta, a Jean Giraudoux, con *La guerra de Troya no tendrá lugar* y *Electra*, y en los cuarenta, a Jean Paul Sartre, con *Las moscas*, y Jean Anouilh, con *Antígona*.

Al hilo de la convulsa Europa, sobre las bases grecolatinas, Jean Anouilh vertebrará una tragedia que hundirá sus fauces en el melodrama, donde el héroe trágico no se encontrará con su destino sino con... un policía. Anouilh dice: “En el reino de lo trágico tenemos el corazón tranquilo, porque sabe-

mos que no hay esperanza”. Entre *Eurídice* (1941) y su espléndida *Antígona* (1944), en las que la esperanza sólo puede encontrarse fuera de los límites de este mundo, y *Medea* (1946), donde Jasón se conforma con el amor convencional de una Creusa sin problemas, media ese paso de la tragedia al drama ordinario. ¿Desaparece de verdad la esperanza?

Y en ese tiempo cruel de guerra, en 1943, Jean Paul Sartre, escribe *Las moscas*, donde las erinias de *Las euménides* son como dípteros que lo invaden todo y enfrentan y dividen trágicamente a los hermanos Orestes y Electra. Un año después, Sartre estrena *A puerta cerrada*, una tragedia contemporánea con un trío en el que tres personajes, Garzin, que pretende a Inés; Inés, lesbiana, que pretende a Estelle, y Estelle, que pretende a Garzin, establecen un rondó amoroso imposible en el que “el infierno es el otro”. La pieza, como una herencia teatral francesa, nos lleva a la emblemática tragedia de Racine –el más excelso de los trágicos de la modernidad–, *Andrómaca*, en la que los cuatro personajes principales: Andrómaca, Pirro, Orestes y Hermione, se pretenden en parejas imposibles, y, también, trágicas.

En trabajos anteriores, como “Cuando la muerte no es tragedia” o “El hecho teatral y la transgresión”, analicé la plasmación de la tragedia en nuestra contemporaneidad y los límites del teatro, a la luz de reflexiones como las de los ya citados Steiner y Bauman, y de Nietzsche, Peter Brook, Massimo Cacciari, Ernst Fischer, Antonio García Berrio, Javier Gomá, Peter Sloterdijk, Gillo Dorfles, Georges Balandier o Ilya Romanovich Prigogine.

En “Cuando la muerte no es tragedia”, apoyándome en Aquiles, venía a concluir que la decisión del hijo de Tetis al abandonar el gineceo protector recomendado por su madre, atendiendo a los requerimientos de su amigo, el liante Odiseo, y partir hacia Troya, a morir, no entrañaba una tragedia. Abandonaba su calidad divina y optaba por su esencia humana, para ir a Troya, donde habría una derrota, pero plena de humanidad, de esperanza. Una realidad humana en la que la muerte es vida, y no una realidad divina en la que la vida era muerte. Si, traída al hoy la cuestión, Aquiles en su gineceo nos resultaba envuelto en la modernidad líquida, pugné para que “el mejor de los griegos” se desarrollara en una modernidad sólida¹.

En “El hecho teatral y la transgresión” quise analizar, a través de la dialéctica orden-desorden los límites dentro de los cuales se podía desenvolver el hecho teatral. Me preocupaba, y me preocupa, la extensión del ámbito,

¹ Se ha de indicar la incidencia que en este autor tuyo la lectura de *Aquiles en el gineceo*, de Javier Gomá, que fue el origen de mi obra de teatro *Aquiles tiene un problema*, escrita en 2012 y todavía inédita.

más allá de los parámetros que la sincronía y la diacronía pueden otorgarnos. Llegando a la conclusión de que aquellos límites existían, dentro de la flexibilidad que el *decorum* horaciano –conjunto de pautas entre las cuales se desarrolla la convivencia, palabra que volverá reiteradamente– puede brindar.

En este trabajo lo que se pretende es indagar en la “resistencia de los materiales” que las obras teatrales de la Grecia de la Ilustración han tenido en el pasado, tienen en el presente y pueden seguir teniendo en el futuro como sostén de la dramaturgia. La “resistencia de los materiales”, un concepto importante en las dramaturgias.

Fue George Balandier, antropólogo, profesor insigne de la Sorbona, el que, desde la etnología y la sociología, apuntó sobre los límites en el teatro al pensar sobre la relación del rito con la representación dramática, como insistiremos en esta reflexión:

El rito es una dramatización que impone condiciones de lugar, tiempo, circunstancias propicias, designación de los que incluye o excluye. Requiere que sus ejecutantes lo realicen de conformidad con unas reglas, pues toda infracción importante al orden que lo constituye lo arruina, y engendra efectos nefastos, de desorden contagioso (1990: 28-29).

Así que en el teatro se imponen unas condiciones de lugar y tiempo. Y esto es así desde las representaciones en el teatro de Dioniso en Atenas hasta las puestas en escena en nuestros más modernos espacios. El teatro requiere que sus actores, sus sacerdotes, realicen su labor de acuerdo con unas reglas que el tiempo va perfilando: la declamación en nuestros escenarios es ya desorden; la interpretación stanislavskiana, en su metodología rusa o americana, se ha impuesto, estableciendo derivas interpretativas que llegan a estar acordes con el radical “teatro de la crueldad” de Antonin Artaud, siendo este el nuevo orden del arte dramático, con sus consecuencias en compañías como el Living Theatre, en autores como Jean Genet, en directores como Peter Brook o en creadores teatrales como Jerzy Grotowski –esto sin entrar en referentes más cercanos en el tiempo y en el espacio como Heiner Goebbels o Angélica Liddell. Es relevante fijarse en Grotowski y su montaje, en 1965, de *El príncipe constante*, de Calderón, uno de los hitos dramáticos del siglo XX. Porque en este análisis anotaremos algo suficientemente estudiado: las vinculaciones, por ejemplo, de la tragedia de ese Calderón, en el caso de *La vida es sueño*, con el *Edipo* de Sófocles; cómo el rey Basilio tiene una correspondencia con Layo, de la misma forma que Segismundo la tiene con Edipo. Uno de los mu-

chos casos de impregnación de dramaturgias modernas y contemporáneas por los modelos griegos.

En la contemporaneidad más vibrante, no podemos dejar de tener en cuenta las escenificaciones de textos griegos por talentos de la dirección más rompedora, como Thomas Ostermeier, de *A Electra le sienta bien el luto*, de O'Neill; Anatoli Vassiliev, de *Medea-material*, de Müller; Krzysztof Warlikowski, de la *Electra*, de Sófocles, y *Las bacantes*, de Eurípides, o Heiner Goebbels, ya citado, del *Prometeo*, de Esquilo².

Arriba sacábamos a plaza una digresión de Krystina Pomorska, la entrevistadora de Jakobson, al indicar cómo el lingüista ruso Viacheslav Vsévolodovich Ivánov veía fuertes lazos entre el arte teatral y la física, la neurología y la psicología actuales, y viceversa. Desde esta perspectiva, Pomorska observaba también cómo los trabajos y la manera de ver las cosas de Jakobson subrayaban esta, para ella, “dialéctica del control retroalimentado”. Y vamos a contemplar el fenómeno de la permanente inserción de la creación en parámetros generales desde el punto de vista de un científico.

Ilya Romanovich Prigogine, Premio Nobel de Química (1977), estudió la relación del caos con el orden de una manera lúcida. Así, destaca el pensamiento de Paul Valéry: “Durée est construction, vie est construction”. Prigogine nos dice que la frase de Valéry nos indica la responsabilidad que tenemos en la construcción del futuro, de nuestro futuro y del futuro de la humanidad (2004: 39). *Mutatis mutandis*, podemos hablar de la responsabilidad que tuvieron Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes y Menandro en la construcción de su futuro y en la construcción del futuro de la humanidad. Hoy por hoy, de nuestro presente, y nuestro futuro.

Quiero enmarcar la reflexión del científico en la realidad del ser humano, para indicar que la belleza acompaña a este ser humano en la marcha del Universo. Prigogine afirma: “La infinita personalidad del Hombre incluye el Universo. No puede haber nada que no sea clasificado por la personalidad humana, lo cual prueba que la verdad del Universo es una verdad humana. (...) Cuando nuestro universo está en armonía con el hombre eterno, lo conocemos como verdad, lo aprehendemos como belleza. (...) Si no existiera el hombre, el Apolo de Belvedere ya no sería bello” (2004: 41-42). El hombre eterno también en su consideración de la belleza. Una belleza eterna. Un canon de belleza inmutable.

² Referencias, en *La escena del siglo XXI*, de J. G. López Antuñano.

En este sentido, es plausible reproducir unas palabras de Einstein a Niels Henrik David Bohr, Premio Nobel de Física (1922), sobre el famoso jugar o no a los dados de Dios, anotadas por Prigogine: “Usted cree en un Dios que juega a los dados, yo en una ley y un orden completo en un mundo que existe objetivamente y que trato de representarme de un modo francamente especulativo. Creo *en ello* firmemente, y espero que alguien lo descubra con un método más realista, o mejor dicho, estableciendo unos fundamentos más tangibles que de lo que a mí el destino me ha permitido. Incluso el gran éxito inicial de la teoría cuántica no me impulsa a creer en un juego de dados primordial, aunque soy muy consciente de que nuestros jóvenes colegas interpretan esta convicción como signo de senilidad” (2004: 144). Einstein creyó que existía una ley y un orden completos. Con relación a las estructuras del teatro podemos arriesgarnos a afirmar lo mismo.

Existe una naturaleza a la que nos sometemos, queriéndolo o no. Y el acierto en nuestros propósitos al conformar una obra de arte estará en los márgenes que nos ofrece esa “naturaleza”. Se podría completar el razonamiento de Einstein, en la existencia de límites, con estas palabras de Prigogine: “Nuestro diálogo con la naturaleza sólo logrará éxito si se prosigue *desde dentro* de la naturaleza. (...) La teoría cuántica y la de la relatividad, todas estas definiciones teóricas tienen un elemento común: marcan ciertos límites a nuestra manipulación de la naturaleza. (...) Por ejemplo, la existencia de la velocidad de la luz como constante universal indica que no podemos transmitir en el vacío señales a mayor velocidad que la de la luz” (2004: 29-30).

O sea, que nos encontramos con nuestros límites. Porque los problemas de los límites del determinismo, del azar y de la irreversibilidad, y la noción de la realidad, están estrechamente vinculados. Habla Prigogine de los límites de la velocidad de la luz. Pero también podemos apreciar que dentro de los límites marcados por la naturaleza están los límites establecidos por esa naturaleza en el teatro por lo que se refiere al espacio de la utopía; unos límites éticos y estéticos, que tienen su consideración en el *decorum*.

En esa creación libre nos movemos entre unos límites, en unos cánones determinados, en unas ecuaciones deterministas. Pero, sin embargo, las bifurcaciones, con el movimiento que encierran, nos llevan hacia el caos. “A pesar del hecho de que comencemos con ecuaciones deterministas”, dice Prigogine, “las soluciones que obtenemos son ‘caóticas’. Algunos autores hablan de ‘caos deterministas’. Lo cierto y curioso es que, en el núcleo de la dinámica, aparecen elementos probabilísticos. Deben necesariamente tenerse en cuenta

las fluctuaciones y las posibilidades de autoorganización”. Así, también en el teatro.

Una autoorganización que en la escena tiene que ver con la recepción, en donde la distancia estética, y también ética, entre el emisor y el receptor, se tiene que reducir al mínimo, a cero, en virtud de los límites de la contemporaneidad. Tras actuar tanto la tensión del emisor como la del receptor. Una tensión receptora que no debe ser coaccionada por el emisor. Porque en el receptor, en el espectador, estará la dinámica, el caos determinista, de la autoorganización.

Pero estamos también con Prigogine cuando afirma que no se puede “inmovilizar” la creación, despreciando la capacidad de “creatividad”, de recreación, “de las generaciones futuras”. Los textos griegos que consideramos conservan en la actualidad la virtualidad de robustecer nuestras creaciones. Como también otros textos que fueron inspirados por los áticos tienen también su posibilidad de nutrir nuestras contemporaneidades. En la línea dramática, por ejemplo, de *Los persas*, de Esquilo, considero la *Numancia*, de Cervantes. Como también *La indagación*, de Peter Weiss, que es heredera de la obra que nos dejó aquel documento fiel de la batalla de Salamina.

Don Miguel de Cervantes seguro que no se asombraría ante las puestas en escena de su *Numancia* en los siglos que le sucedieron. Por ejemplo, en la Zaragoza castigada por Napoleón³. O en el sitio de Madrid, adaptada por Rafael Alberti y dirigida por María Teresa León, el 26 de diciembre de 1937; versión que presentó Margarita Xirgu en Montevideo el 3 de agosto de 1943. En dos ocasiones montó Jean-Louis Barrault la obra en París; la primera, el 22 de abril de 1937 –meses antes que María Teresa León en Madrid–, en el teatro Antoine, y la segunda, en 1965, en el Odeón, en versión de Jean Cau. Y en 1966, Miguel Narros la presenta en Madrid, en pleno franquismo, con los romanos con botas altas austríacas, cosa que “hizo gracia” al ministro Fraga Iribarne. Escipión se nos convierte, en el juego de la sincronía con la diacronía, a través del carácter dialéctico del anacronismo, en Bonaparte, Franco, Hitler e, incluso, en De Gaulle. La *Numancia* del frustrado autor teatral que fue Cervantes puede cobrar vida en todas las contemporaneidades. Su gran triunfo. Y de los griegos.

³ En puridad, se duda sobre si fue la obra de Cervantes o la de Ignacio López de Ayala, *Numancia destruida*, la que se representó en Zaragoza. La pieza del ilustrado, publicada en 1775 y estrenada en 1778, tuvo un gran predicamento, llegándose a representar durante años en las celebraciones patrióticas del 2 de Mayo.

Volviendo a Balandier, me satisface el análisis que hace el antropólogo del papel de Dioniso y Apolo:

Dos grandes figuras del destino [Dioniso y Apolo], pero una división demasiado simple: las civilizaciones y las culturas nacen del desorden y se desarrollan como orden, están vivas gracias a uno y a otro, llevan a ambas en ellas. (...) En las sociedades de la tradición –como es nuestro caso–, el mito proclama el orden, pero a partir del caos, del desorden que él contribuye a ordenar y a dominar sin fin. Con la irrupción de las modernidades en el curso de la larga historia de las civilizaciones y las sociedades occidentales, aparecen nuevos temas y figuras, todos vinculados con movimientos de superación (1990: 226).

Desde esa perspectiva analiza Balandier la figura del novelista Henry Miller, como “exaltación jubilosa del desorden”. Y, a continuación, la del dramaturgo alemán Heiner Müller –modelo para Hans-Thies Lehmann, teórico del “teatro posdramático”–, con el que, dice, “la ilustración del desorden asume un aspecto más trágico”, evocando que la “confrontación de dos épocas: la del individuo y la de la historia, reencuentra lo que ha hecho nacer y ha mantenido la tragedia y que se traduce, en palabras de hoy, por la oposición de los derechos del hombre a la razón de Estado” (1990: 227-228).

¿Planteamos la relevancia del “eterno retorno”? Tomo palabras de Mircea Eliade:

Fue menester esperar a nuestro siglo [el XX, para Eliade] para que se esbozaran de nuevo ciertas reacciones contra el “linealismo” histórico y volviera a despertarse cierto interés por la teoría de los ciclos: así asistimos, en economía política, a la rehabilitación de las nociones de ciclo, de fluctuación, de oscilación periódica; en filosofía, Nietzsche pone de nuevo en el orden del día el mito del eterno retorno; en filosofía de la historia, un Splengler, un Toynbee se dedican al problema de la periodicidad, etc. (1995: 134).

Una de las visiones más sugerentes sobre la tragedia es la que expone Christoph Menke (2008), pasando al terreno de la representación de la tragedia en la contemporaneidad; al ámbito de la puesta en escena, y la interpretación de la tragedia hoy en día, un escalón más en la propia dialéctica del género. Piensa que “representación teatral y praxis trágica es-

tán contrapuestas agonalmente. Con ello la perspectiva se abre hacia una forma de la tragedia nueva y posmoderna: la tragedia de la representación del juego teatral” (2008: 132). En su discurso, Menke llega a considerar *Final de partida*, de Beckett; *Filoctetes*, de Heiner Müller, e *Ítaca*, de Botho Strauss.

Antes, hace una incursión en *Hamlet*, a partir de *Edipo rey*, de Sófocles: “Aunque, según [Walter] Benjamin, el ‘drama barroco’ de Hamlet esté muy alejado del modelo de la tragedia sofoclea (porque representa la contemplación teatral en el vértigo de su reflexión irónica), al final en ella se vuelve a dar una actitud de escepticismo práctico. La tragedia de Sófocles es una tragedia de la acción, el drama de Hamlet es una tragedia del espectador reflexivo” (2008: 222). La tragedia despliega sus tentáculos...

Con relación a la obra de Beckett, considera: “*Final de partida* es una representación del final del juego teatral. (...) Quizá este sea el motivo por el cual en la obra de Beckett sus propias estrategias de juego o de la representación abandonan la estética ‘moderna’ de la representación y vuelven a la estética ‘clásica’ del orden y la medida” (2008: 240). Un retorno.

Por lo que respecta a *Filoctetes*, Menke dice: “*Tragedia y farsa*, los dos polos en torno a los cuales gira el pensamiento dramático de Heiner Müller, *aguardan siempre en el vientre del otro*” (2008: 256). Su tragedia, puesta en escena, a través de la farsa del actor brechtiano, del actor dialéctico.

Y en lo referente a la significación de la pieza de Strauss, indica: “La cualidad trágica de *Ítaca* es paradójica y por esto moderna (o bien, si la modernidad está caracterizada por la promesa de una autodisolución estética de lo trágico, posmoderna): *Ítaca* debe su cualidad trágica justo y solamente a su proximidad con la comedia” (2008: 268). Es darle la vuelta al calcetín. Pero es el mismo calcetín, la tragedia tradicional. Y ya Eurípides reconvirtió la tragedia en comedia. Siempre a partir de la tragedia.

Desde los presupuestos y supuestos arriba anotados, es desde los que se concibe nuestra reflexión, al ser su objetivo, a través de elementos substanciales de la poética tradicional, el observar cómo en la treintena de tragedias y en la veintena de comedias, que nos han quedado de la Ilustración ateniense, podemos detectar que los caracteres clave de aquellas dramaturgias son la base del desarrollo posterior, hasta nuestros días, del teatro.

La que se considera obra más antigua entre las conservadas del teatro griego, que ya se ha mencionado, *Los persas*, de Esquilo, anticipo del teatro documento de nuestros días, bien ponderada por Bertolt Brecht, será el pórtico

de nuestra consideración⁴. Luego, otras piezas de Esquilo, como *Las suplicantes*; la trilogía de *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las euménides*, y *Prometeo encadenado*, propiciarán que nos ocupemos de la vigencia de elementos conformantes de la estructura dramática tradicional, como el tiempo, el lugar y la acción; el planteamiento, el nudo y el desenlace; la crisis dramática y sus consecuencias hasta la catástrofe; el conflicto entre el orden y el caos, y la prevalencia del protagonismo y el antagonismo en el teatro.

Con Sófocles penetramos, a través del análisis de obras como *Edipo rey*, *Áyax*, *Edipo en Colono* y *Antígona*, en la consideración de elementos como el personaje y sus caracteres —que nos llevará a analizar a Teofrasto—, los actantes, el anacronismo y la dialéctica, el público, el diálogo y el monólogo, y la magia de la “doble enunciación”.

Por último, contando con el universo del “traidor a la tragedia”, Eurípides, y sus obras *Las bacantes*, *Medea* y su drama satírico *El cíclope* —el único conservado—, y partiendo de los presupuestos clásicos del rito y la mimesis, analizaremos los fenómenos de la anagnórisis y la catarsis, entonces y ahora, observando los orígenes dionisiacos en la “simpleza” del ditirambo y su conexión con el drama satírico.

Todo, para concluir en la comedia, sirviéndonos del “moderno” *Pluto*, de Aristófanes, y, desde luego, de *Ión*, esa sorprendente tragedia-comedia de Eurípides, al que tendremos que volver a recurrir para precipitarnos en Menandro y su *Misántropo*, y con él llegar hasta la comedia de situación de las televisiones de hoy en día.

Titulábamos esta introducción con una frase del filósofo Simon Critchley, “La forma en la que el pasado afecta al presente”. Y es lo que se quiere decir en este ensayo, que el pasado nos afecta en el presente con sus formas, unas maneras que se mueven en el doble juego de las fuerzas dionisiacas y apolíneas, entre unos límites de los cuales no podemos salir, como la velocidad de la luz no puede pasar ni bajar de los trescientos mil kilómetros por segundo. Y, siguiendo también a Einstein, yo afirmaré que el dios del teatro tampoco juega a los dados.

⁴ Esta reflexión parte de años de docencia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) y en el Máster de Estudios Avanzados de Teatro de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), que se plasmó en la tesis doctoral *Claves de la escritura dramática contemporánea a través de la tragedia griega*.