

GARCÍA PÉREZ, David (ed.), *Teatro griego y tradición clásica (Supplementum I, Nova Tellus)*, México, IIFL, UNAM, 2009, 214 págs.

A fines del año pasado, por vez primera, fueron publicados dos *Suplementos* de la revista mexicana *Nova Tellus*, revista reconocida por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de este país. El mantener este nivel internacional es un mérito del director de la misma, doctor David García Pérez y sus colaboradores nacionales e internacionales. Cabe decir también que esta publicación nació gracias al Proyecto de investigación que el mismo director ha coordinado desde hace algunos años dentro de la UNAM: “Teatro clásico grecolatino y su tradición en Occidente” (Proyecto de investigación PAPIIT IN-403308).

Es elogiable el diseño de la portada del *Supplementum II*, en un bello tono rojo bermellón con una cinta negra en la parte superior, misma que recuerda la de *Nova Tellus* y unas hojas también negras que atraviesan la portada principal y la contraportada, de manera que al abrir el volumen puede verse atrás una corona.

El Suplemento que ahora reseño está conformado por dos tipos de estudio interpretativo: el del teatro antiguo griego y, en segundo lugar, el de su tradición, de manera que el título mismo lo aclara todo: *Teatro griego y tradición clásica*. La participación en este Suplemento es de diversos países y universidades: de México, de

PALABRAS CLAVE: tragedia, comedia, tradición clásica.

KEYWORDS: tragedy, comedy, classical tradition.

RECEPCIÓN: 1 de marzo de 2010.

ACEPTACIÓN: 24 de mayo de 2010.

España, de Argentina, de Italia y de Venezuela, cuatro investigadoras y tres investigadores.

Deseo mostrar ciertos aspectos conclusivos de estos artículos cuyo alto nivel se manifiesta en interpretaciones originales.

El artículo *Teatralidad, discurso y poesía* (pp. 15-55), de Antonio López Eire†, sigue a Aristóteles, reconociendo que el teatro, sin palabras, no es teatro y las palabras que utiliza, imitan acciones humanas, es decir, el teatro utiliza un lenguaje de diálogo humano constante y ese diálogo es, indudablemente, literario; en el teatro no se dice cualquier cosa, sino todo aquello que en verdad ha nacido de los rituales griegos, en especial aquellos que tienen que ver con Dioniso.

No señalaré aquí el estudio minucioso de la *hypókrisis* en la acción de los oradores áticos (López Eire se refiere especialmente a Demóstenes) que a través de muy variadas estrategias constituye un elemento dialógico del lenguaje y convierte en teatralidad el discurso retórico, sino que me centraré en la poesía como “mímesis”, proveniente de los rituales, tomando tan sólo un ejemplo maravilloso que Antonio López Eire presenta. Se trata de un episodio de *Los Acarnienses* de Aristófanes, donde Diceópolis (nombre de diversos personajes en algunas comedias) organiza una fiesta popular en las dionisias rurales que incluían procesiones y cantos para el “pene”, cantos para la fertilidad de la tierra. Diceópolis ordena a uno de sus criados, Jantias, enarbolar con decisión y empeño el hasta que en su extremo superior sujetaba un falo o insignia emblemática del culto de Dioniso, para que el hasta sexual, cómica y ritual sea transportada bien erguida por detrás de una joven *canéfora* que en el texto corresponde a la hija misma del protagonista. Él elogia allí la belleza de su hija y su garbo y proclama, con mucha felicidad, al hombre que llegue a compartir su lecho y

haciendo con ella el amor la convierta en madre de gatitos o comadreja-tas que al amanecer no sean inferiores a su madre en la agradabilísima función de soltar algunas ventosidades. Realizar la función sexual y ventosear en el lecho al rayar el alba es un placer inigualable para los héroes cómicos aristofánicos (p. 45).

A través de la traducción de López Eire se puede “escuchar” la voz de Diceópolis quien dice lo siguiente:

¡Guardad silencio y compostura; ¡Avanzad un poco hacia delante, tú, la canéfora; ¡Jantias, levanta el falo bien derecho! ¡Hija, baja la cesta para que ofrezcamos las premicias!... ¡Qué cosa tan bonita de verdad! ¡Dioniso, señor nuestro, que te resulte agradable esta procesión que yo conduzco y el sacrificio que te ofrezco con todos los miembros de mi familia y mi casa para así celebrar con fortuna las Dionisias del Campo, bien apartado yo del servicio militar, y que la tregua de treinta años que he concluido me reporte provecho; ¡Venga, hija, a ver si llevas la cesta con tanta galanura como tú eres de galana, mirando con ojos de haberte hinchado a comer ajedrea! ¡Qué feliz el que se case contigo y te haga gatitas no menos dotadas que tú para tirarse pedos al amanecer! Sigue avanzando y guárdate entre la muchedumbre no te vaya alguien a choricear las joyas sin que te des cuenta. ¡Venga, Jantias, que vosotros dos os tenéis que ocupar de que el falo vaya bien cogido y derecho detrás de la canéfora! Yo iré detrás cantando el himno fálico (Ar., *Ach.*, 241 ss.).

Como puede observarse, la traducción es gozosa y exacta, lo mismo su interpretación: “No falta nada en este pasaje. Hay de todo menos fino humor inglés provisto de suave aroma de lavanda” (p. 46). Como se trata del teatro, hay risa, carcajada liberadora de males, alusiones sexuales y también mención del “aparato excretor de los humanos” e incluso insulto a los espectadores (véase el “choricear la joyas”).

Luego de una discusión sobre este texto, el autor concluye diciendo que el primitivo poeta es un improvisador de canciones, ligado a rituales que imitan o “redirigen” acciones humanas moralmente buenas o “flojas”, es decir, que la poesía, siempre dialógica y dramática, es la mimesis de una acción humana, una teatralización redirigida, o dicho de otra manera, es un ritual: “un ritual en forma germinal que puede desarrollarse más o menos, pues es posible que alcance el desarrollo máximo de la tragedia o la comedia o que se quede en formas menos evolucionadas, que son las de la lírica, la épica y la yambografía” (p. 51).

El segundo artículo de Omar Álvarez Salas: *El κωμωδεῖν de Epicarmo: una interacción escénica con la filosofía magno-greca* (pp. 57-94), muestra la pugna existente entre los filósofos “especializados” y los poetas que reflexionan filosóficamente en la época arcaica de la cultura griega en la denominada Magna Grecia. Entre otros elementos se encuentran aquí las discusiones de los filósofos

tal vez más importantes y conocidos por la humanidad: la afirmación de que el “Todo es Uno” (Parménides) o bien, que “No existe una identidad única”, sino un “flujo” constante (Heráclito).

Pasando brevemente de una discusión muy cómica, pero elocuente sobre las discusiones realmente filosóficas que Epicarmo, el autor que en este artículo se estudia, tuvo contra Jenófanes el famoso poeta que discute el problema fundamental de la creación humana de los dioses, en el sentido de que si los animales pudieran crear a sus propios dioses, los moldearían a su imagen y semejanza (los bueyes, los caballos o los leones). Epicarmo, en un pasaje de una comedia ahora ignota, “atribuye chuscamente a algunas de las especies menospreciadas el enfoque psicológico de los humanos hacia la belleza, introduciendo así en su texto un rasgo humorístico en apariencia banal, aunque dotado al mismo tiempo de un gran potencial para desencadenar una reflexión ideológica profunda”. El texto dice:

No es ninguna maravilla...
 ni que nos parezca
 que somos de naturaleza hermosa. Pues de hecho el perro
 le parece al perro lo más hermoso, y el buey al buey,
 y el asno al asno, y el cerdo, por cierto, al cerdo (Epich. 23 B 5 D.-K.=
 fr. 279 K.-A.).

Entonces, es claro que Epicarmo era capaz de obtener sesgos jocosos a concepciones sumamente serias gracias a su gran habilidad paródica.

Más interesante es la hipótesis filológica que plantea Omar Álvarez en el sentido de que Epicarmo, relacionado con los pitagóricos (como él mismo dice en su artículo), en un pasaje de una obra teatral, el autor realiza una sátira de la concepción de Parménides sobre el Ser inmutable. Dice así:

... Y [Epicarmo] representó esto en una comedia que trata de un hombre al que se exige el pago de su deuda y que niega ser la misma persona, puesto que algunas cosas nuevas se le han agregado y otras se han ido de él. Pero como el acreedor lo golpeó y fue llamado a juicio, éste alegó a su vez que una cosa era el golpeador y otra el citado ante la justicia (*Anonym. in Plat. Theaet.* 71, 12).

El autor aclara:

Epicarmo habría representado a un deudor en el acto de sustraerse a sus obligaciones de pago alegando su alteridad con respecto de quien contrajo la deuda tiempo atrás, a lo que el acreedor habría respondido propinándole una golpiza: cuando es llevado a juicio, éste último declina su responsabilidad por los golpes asestados al deudor alegando a su vez su alteridad con respecto de quien cometió la agresión días atrás (p. 87).

Este razonamiento paradójico nada tiene que ver con un comportamiento social aceptable en procesos judiciales, pero para comprender el pasaje es preciso remontarse a las discusiones científicas de ese momento respecto a una observación empírica, a saber, el crecimiento/decadencia de los organismos, pues la habilidad dialéctica de Epicarmo está sustentada en el saber aritmético-geométrico de su propia época, donde la adición o sustracción de componentes a una magnitud de base trae como consecuencia la alteración. No es pues, ya, el Ser uno. Omar Álvarez demuestra, con una sólida argumentación, cómo este dramaturgo tenía una alta conciencia intelectual que proyectaba ante un público heterogéneo. Podría decirse que no sólo en Atenas había surgido un teatro que presentaba una problemática científico y política, sino que ya la Magna Grecia estaba aportando numerosos elementos en este sentido.

Brevemente puede hablarse de *El espacio-tiempo narrado en Antígona* (pp. 95-110), por Carmen Chuaqui, quien hace tomar conciencia a sus lectores de que la manera en que los griegos “veían” y “sentían” las tragedias del siglo V a. C. es muy distinta a la manera en que hoy se leen y escuchan en el teatro. Otro aspecto importante es el de reconocer que los mitos usados en el teatro correspondían a muchísimos siglos anteriores. Pero la hipótesis fundamental es que no es fácil seguir las interpretaciones aristotélicas tradicionales. La autora propone, a partir de la *Antígona* de Sófocles la existencia de un binomio ‘espacio-tiempo para la acción’, es decir, aquella que se desarrolla en el escenario mismo, en contraposición con un binomio ‘espacio-tiempo de la narración’, aquella que se encuentra fuera de la escena. La conclusión es la siguiente:

Las narraciones de las escenas que transcurren en el *interior del edificio teatral*, en general, son breves y pueden ser descritas de manera concisa,

en tanto que las narraciones de lo que sucede en el *espacio exterior*, fuera del escenario, suelen ser extensas y detalladamente relatadas. En el caso de *Antígona* la narración ocupa la sexta parte de la obra y el espacio está centrado en la ubicación del cadáver de Polinices (p. 103).

Además, hay otra conclusión: las narraciones del tiempo y el espacio del exterior no son “reales”, sino más bien, completamente imaginarios, a diferencia de lo que sucede en las tragedias del cine.

Al pasar a la *Crisis de fertilidad en la tragedia: el imaginario de la ἀποιδία en Eurípides* (pp. 111-150), por Lidia Gambón, estamos en terrenos de las interpretaciones antropológicas de la escuela francesa de Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet o Nicole Loraux, cuestión interesante que lleva a la autora a una hipótesis muy original: la tragedia ateniense está ligada a la medicina hipocrática de ese tiempo, en tanto que existe una discusión entre el sufrimiento humano y sus causas. En el *oikos* o la ciudad, a través del matrimonio se promueve la fertilidad, o sea, el papel cívico de la mujer es el asegurar la continuidad familiar del ciudadano. Por ello, en el teatro se plantea la crisis de la fertilidad o *apaidía* (ausencia de hijos). Si en la época arcaica la esterilidad era considerada como un castigo divino, en la época clásica la infertilidad o *nósos*, “enfermedad”, debe tratarse y curarse a través de un diagnóstico y de una terapia. En la tragedia la esterilidad se enfoca a la *nosología* del *oikos* y busca remedios. Veamos tan sólo un caso, posiblemente el más conocido de todos: la *Medea* de Eurípides, donde encontramos a hombres que sufren *apaidía*, como Egeo, quien debe ir a Delfos para buscar el “simiento de hijos” o a Jasón, quien los pierde a causa del filicidio o extinción de su propio linaje. Personajes como el rey Creonte consideran que la “mujer es sólo un suelo y sus hijos le pertenecen” a él, lo cual es claro dentro de una sociedad griega de descendencia patrilineal. Sin embargo, a Eurípides le interesa mucho este problema, pero sobre todo, la muerte de los niños en manos de Medea. En este sentido hay dos elementos de fertilidad diferenciados: en Jasón, el varón que es considerado como la fertilidad propia del *oikos* y la de Medea, la hembra, fertilidad que lleva a la muerte. En los avances de la medicina en ese momento en Atenas se habla de una fertilidad femenina y el personaje de Medea se apropia de esta idea y ella misma decide acabar con lo que ella misma fertilizó, sus

propios hijos. Esta maga extranjera, entonces, decide el destino de una descendencia, no sólo de la futura prole de Jasón, sino inclusive de los propios hijos.

De cualquier forma, hay una naturaleza transgresora en Medea, puesto que se hace a sí misma dueña de su maternidad y por ello, su *apaidía* la empuja fuera de las leyes del *oikos*. Ella misma sale de la escena en el carro alado de Helios: ella es, justamente, lo “otro”, una alteridad inaceptable no sólo en el teatro sino también en la sociedad.

Siguiendo con Medea, el próximo paso, de manera natural, es el análisis de la *Medea de Ignacio Arriola Haro: de la antigüedad clásica al Teatro del Absurdo latinoamericano* (pp. 195-214), por Isabel de Brand.

El dramaturgo Arriola Haro (1930-1999), nació en Guadalajara y se nutrió de la tradición clásica griega para representar personajes como Electra, Clitemnestra, Medea y Jasón, siendo estos últimos personajes los que aparecen en su última obra teatral. El escenario del Acto Único de Medea es el siguiente:

Estación de metro abandonada y sucia; tan sólo un reloj de pared que marca la una y una banca en cuyo extremo está sentado Jasón, el cual viste pobremente. Es delgado, un poco alto y con barba de varios días. Lee un periódico; después de un rato entra Medea. Es delgada, de expresión dura, pero se adivina que fue hermosa; tiene pómulos marcados y viste sencillamente. Jasón baja furtivamente el periódico y la mira rápido de reojo. Ella pasea pensativa y con lentitud, después se sienta, permanece así unos instantes y vuelve a levantarse. Jasón deja de leer y mira el reloj (p. 199).

Es una obra impactante y el estudio que en este Suplemento se realiza, parte de Eurípides y de Séneca, en este último, por lo menos referente al vocabulario de una Medea transgresora, por un lado y, por el otro, de las corrientes brechtianas del Teatro político y del Teatro del absurdo de América Latina. Desde el principio se comprende la sentencia del pesimismo propio de lo absurdo. Los personajes no van a ningún lado, no hay ni siquiera un metro o si lo hay desaparecen en él, su vida es insignificante, son seres extraños. Pero el problema central es justamente lo que se lee en un periódico antiguo: “Mujer que asesina a sus hijos y huye”. Para Isabel de

Brand es justamente esta huída la que permite la confrontación con la memoria y el olvido, entrelazada con la presencia perturbadora del sueño. Si bien los personajes no pueden hacer nada, no hay lugar alguno a donde ir, la investigadora dice:

Sin embargo, para el espectador, el diálogo parece darse de una manera dinámica en la que las ideas fluyen incesantemente prolongando dicho estado de sufrimiento que, al fin de cuentas, no conduce a nada, ni siquiera a la reflexión, porque en lo absurdo la reflexión y las soluciones no tienen lugar (p. 208).

Esta obra es una unión muy singular de los elementos griegos fundamentales como la trasgresión de las leyes divinas y civiles, el asesinato de los hijos, la venganza y la huída, pero también la innovación de una puesta en escena y una definición psicológica de personajes dentro de un elemento de lo absurdo, dentro de una realidad y un lenguaje cotidianos.

El artículo de Laura Cammarosano, *L'Oristea di Gibellina di Emilio Isgrò (da Eschilo)*, (pp. 177-193) parte de la trilogía de Esquilo. Emilio Isgrò, "protagonista poliédrico" de la escena artística italiana ha abarcado tanto la escritura (periodismo, ensayo, poesía, novela y dramaturgia) como la escultura y la pintura, siendo líder de la "Teoria della cancellatura" que creó un lenguaje artístico que de manera instantánea va de la destrucción a la construcción y, yendo más lejos, a la creación de una "poesía visual". Nacido en Messina, Emilio Isgrò vive desde hace varios años en Milán pero nunca ha perdido su relación con Sicilia, pues la isla se remonta al mundo griego antiguo, cuando Hierón el tirano-mecenas hospedara a Esquilo en su corte y, pasando los siglos (1914), en Siracusa se inaugura el Instituto Nacional del Drama Antiguo (INDA). Es bien conocido el hecho de que en Sicilia se implantara la mafia y se instituyera una época de retraso cultural, mas al mismo tiempo, "infinitas e inesperadas potencialidades", como lo señala la autora.

La primera tragedia esquilea de Isgrò parte de la trama y del texto mismo del dramaturgo griego y se llama *Agamènnuni* (1983), pero se ambienta en el año 1939, inicios de la segunda guerra mundial; *Cuèfuri* (1984) está situada en 1943, durante el desembarco americano en Sicilia y los aliados arriban a Gibellina. Laura Cammarosano afirma que la *Orestea di Gibellina* surge de varios

elementos políticos-ideológicos y artísticos: el terremoto de la guerra y el terremoto de 1968, los males locales e internacionales que explotan por la continua superposición de la actualidad y del mito. La tragedia de la “razón”, *Villa Eumènidi* (1985) se da en 1954, en plena guerra fría, donde Gibellina es un auténtico manicomio con generales italianos, petroleros texanos, marinos soviéticos, “metafora dell’Europa divisa dagli accordi di Yalta (nel 1985 quasi al 40° anniversario)” (p. 185).

Finalmente, la autora muestra la inspiración religiosa que permea esta tragedia italiana, unidos los elementos cristianos y paganos y, también, la notable unión entre la palabra y el espectáculo mismo, pues la *léxis*, alta y solemne, fue posible gracias al uso dialectal siciliano, mezcla de dialectos que se daba en la tragedia griega antigua. Así pues, la reescritura de un drama antiguo se convierte en un drama contemporáneo y se hace inteligible para un nuevo público del siglo XXI.

Por último, me referiré al texto del editor de este *Supplementum II* de *Nova Tellus*, David García Pérez, quien escribe el artículo *Mitología y tragedia grecorromanas: una lectura de Albert Camus* (pp. 151-175).

En verdad resulta sumamente acertado cultivar hoy a Camus a causa de su penetración filosófico-literaria, inscrita en la segunda mitad del siglo XX, época de terribles guerras y espantosa mortandad, cuestiones que llevaron a Camus a concebir conceptos como el famoso *hombre rebelde* o bien al reconocimiento del sentido de lo absurdo de la vida o la *validez del suicidio*, este último no asumido abiertamente todavía ahora. El autor de este análisis realiza un estudio literario delicado y preciso, además de manifestar un docto conocimiento en diversos terrenos: no sólo la interpretación de la “esperanza”, en Hesíodo —siguiendo a Paola Vianello (Hesíodo, *Los trabajos y los días*, México, UNAM, 2007²)—, sino incluso el sentido de la “justicia” en la tragedia, donde la *Némesis* permite resolver el malestar trágico. Es en este terreno donde el autor sitúa la concepción filosófica de Camus: el tratar de comprender la absurda racionalidad de su época. Vale la pena leer la gustosa prosa de David García en la conclusión de su artículo:

...la antigua tragedia fue un gran catalizador del pensamiento, de la emoción y del carácter del pueblo griego, pues si algo exponían los

poetas trágicos a su público era la noción expresada reiteradamente de la Némesis como remedio del malestar trágico. Una medicina homeópata que curaba situando al público en la necesidad de la tragedia a fin de purgar su alma, pero con la razón, por absurda que sea, de que debe privar la medida en los momentos álgidos del destino. Camus, quien abrevó de la fuente de la tragedia griega y romana, trató de comprender la absurda racionalización de sus contemporáneos, quienes eran capaces de argumentar las peores denigraciones de sus iguales para justificar el vacío filantrópico, el crimen legal y el absurdo de los actos revolucionarios. Como Lucrecio, el filósofo francés discurrió sobre “el alejamiento de los dioses, al cortarse los lazos que los unían a los destinos del hombre; la aceptación de un mundo sensual y concreto”, así como la racionalidad absoluta y absurda del universo, con la finalidad de explicar y tratar de comprender la naturaleza humana en un tiempo crítico. En fin, Prometeo sigue atado a la montaña escita, quizá la misma en la que Sísifo arrastra su roca, resignados ambos al espectáculo trágico de la vida cotidiana de los míseros mortales (p. 175).

Pues bien, en este *Supplementum II* de *Nova Tellus* recorreremos diversos aspectos teóricos del concepto mismo de teatro gracias a filólogos que tienen no sólo un gran amor por el mundo grecorromano, sino que también van compartiendo en su propia vida todos los conocimientos que los griegos nos han legado, de allí estas valiosas reflexiones que hoy no sólo es posible leer, sino también disfrutar.

Silvia AQUINO