

Rodríguez Adrados, Francisco. *Del Teatro Griego al Teatro de Hoy*. Madrid, Alianza Editorial, 1999, 369 pp.

El volumen constituye una recopilación de distintos artículos del autor acerca del teatro griego, sus orígenes, evolución y proyecciones posteriores. Se compone de un "Prólogo", una breve descripción acerca de la procedencia de los artículos que conforman el libro, cuatro capítulos, un apartado de "Notas" y un glosario de términos teatrales técnicos, utilizados por el autor.

Desde el "Prólogo" se vislumbra la tesis que otorga unidad al libro: la existencia de toda expresión dramática, visual o no, desde el teatro latino hasta el teatro moderno, deriva del teatro griego. En el "Prólogo", R. Adrados desarrolla, brevemente, su teoría acerca del origen del teatro griego, el cual deriva, afirma, de la épica y la lírica griegas. Realiza, acto seguido, una reseña de las publicaciones que influyeron, en mayor medida, en la confección de este volumen y de las cuales provienen las interpretaciones más importantes del mismo. El autor indica que su trabajo *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, publicado en 1972, constituye la base a partir de la cual se desarrollan los postulados principales de los artículos contenidos en el volumen.

El capítulo I, "El teatro griego y sus orígenes", se encuentra conformado por cinco artículos. En el primero de ellos, "El mito y su función en la sociedad y el teatro griegos", el autor postula la existencia de una conexión estrecha entre el mito y el rito griegos, exceptuando la poesía épica, y señala que la particularidad del mito griego radica en su flexibilidad y variedad de interpretaciones y en su potencialidad para convertirse en tema de literatura. Según el autor, el mito constituye una forma de enseñanza, un modelo a seguir, y posibilita la creación de una literatura y un pensamiento nuevos. R. Adrados considera que la fiesta griega, a la que define como *atemporal*, rompe con las normas de conducta establecidas y hace posible la aparición de una vinculación entre los ritos religiosos y los mitos, e indica que, a partir de ella, nacen la literatura y las artes y se efectúa la socialización del niño griego.

En este artículo, el autor realiza una diferenciación entre el mito

ritual, originario, y el mito literario, difundido, ya que señala que, si bien el primero es similar en toda la cultura griega y aún en otras culturas, el segundo es un mito que ha sido seleccionado, depurado y orientado. El autor afirma que la particularidad del mito griego radica, además, en su focalización sobre el hombre, pues los mitos que mayor trascendencia han tenido en la cultura helénica han sido aquéllos en los que los protagonistas han sido héroes, y no dioses. R. Adrados identifica distintos niveles de mito: rurales, literarios, épicos, trágicos, cómicos, y señala que cada uno de ellos presenta una particularidad; el mito seleccionado por la épica tiene que ver con la lucha, el de la tragedia con el sufrimiento y con la muerte y el de la comedia no constituye un mito tradicional sino que es inventado por el poeta y aparece, para el autor, como un mito de segundo grado. R. Adrados sostiene que, a través de los mitos, la sociedad de la época debatía sus problemas, fundamentalmente los problemas del poder y del sexo. No obstante, afirma que llega un punto en el que el mito no resulta útil para interpretar los problemas cada vez más complejos de la sociedad griega y que, por ello, comienza a desaparecer. Este hecho se evidenciaría en la muerte de la tragedia. Sin embargo, señala, a pesar de la crítica racionalista y moralista, el mito se presenta revitalizado en el mundo actual.

En el artículo "Rito, mito y teatro griego antiguo", R. Adrados vuelve sobre la tesis señalada en el inicio: el teatro griego, tanto la tragedia como la comedia, se origina en una serie de rituales no dionisiacos, en oposición a lo que señala Aristóteles en su *Poética*. Reitera, por otra parte, que el teatro griego proviene de la *fiesta*, evento en el que se contaban y mimaban los antiguos mitos, reviviendo los orígenes del mundo e instruyendo a las nuevas generaciones. El autor analiza en detalle la actuación de los coros trágicos y cómicos, indicando su derivación de los coros rituales, del mismo modo que ocurre con la mayor parte de la lírica griega, pues el coro, afirma, realiza una acción ritual. Para R. Adrados, el dramaturgo griego escoge una historia mítica o inventada y la expone a través de un coro y de actores que actúan de acuerdo con esquemas de contenido y forma tradicionales y mediante la duplicación o combinación de distintos rituales. En consecuencia, postula, los elementos rituales podían adaptarse para expresar nuevos mitos

o combinarse para expresar los distintos momentos de un mismo mito.

Dentro de los rituales que mayor influencia han tenido en el origen del teatro griego, el autor identifica el agón, el treno, el canto de súplica a la divinidad, el canto de victoria, el canto erótico y el de temor. Acto seguido, se detiene en el análisis de las particularidades de los agones teatrales, comparándolos con los agones rituales, de los que derivan, y los clasifica de acuerdo con la temática dominante en los mismos. R. Adrados señala la existencia de una preferencia de la tragedia por el ritual del treno y de una preferencia de la comedia por los corales eróticos, afinidades que se desprenden de la singularidad de cada género. Afirmar que la mayor parte de los elementos que se encuentran en las manifestaciones teatrales, se encuentran también en la lírica popular y ritual. R. Adrados considera que la historia de los géneros teatrales griegos, así como de la lírica literaria, es la historia de su desritualización y deformalización. Concluye señalando que el teatro griego tuvo un papel de enlace entre el rito y el mito y la literatura dramática, entre temas religiosos colectivos y temas individuales, entre estructuras formales tradicionales y estructuras literarias, y afirma que las formas dramáticas de otras culturas tuvieron su origen, también, en la conexión entre el mito y el ritual.

El artículo "Teatro y religión" contiene cuatro apartados. En el primero de ellos, "Teatro griego y religión", el autor decisivamente reitera su postura sobre el origen ritual del teatro y sus características generales. Señala, también, que la historia del teatro se inicia con principios religiosos y que la influencia griega atraviesa toda su evolución. En el segundo apartado, el autor analiza el origen, función y características de lo que denomina "preteatro", representación mimética acompañada de danza y música, con caracteres míticos o históricos fijos y un esquema formal ritual que mantiene la particularidad de la fiesta agraria de combinar elementos "serios" y elementos "cómicos". El autor analiza los esquemas formales universales del preteatro y ejemplifica cada caso con formas preteatrales de distintos lugares del mundo, señalando la similitud entre todas ellas, en cuanto a sus principios religiosos, e indicando su origen común en la fiesta agraria, la danza y la lírica. R. Adrados señala que el teatro aparece como continuador del

preteatro llevando a cabo un procedimiento de selección, intelectualización y desritualización. En el tercer apartado, el autor se aboca al estudio de la relación entre el teatro y las religiones monoteístas, en especial el Cristianismo, ajenas al teatro pero influidas, a pesar de ello, por las formas dramáticas antiguas. La oposición del Cristianismo frente al teatro no constituía, señala, un rechazo del teatro clásico sino de las formas teatrales existentes en el momento: el mimo, la pantomima y las festividades populares. R. Adrados indica, por otra parte, que la relación del Cristianismo con el teatro era ambigua, pues, si bien le era hostil, posibilitó el surgimiento de un teatro cristiano que representaba pasajes del Evangelio, para lo cual considera fundamental la influencia del teatro antiguo.

La pervivencia del teatro griego radicaría en su capacidad de fusión con formas teatrales posteriores, de innovación y cambio, de desformalización, de combinación de géneros y temas. Esta continuidad a través del cambio habría conducido a la desvinculación entre el teatro y la religión.

En el último apartado, el autor realiza una breve síntesis acerca de la relación entre teatro y religión, señalando que el teatro perdió la conexión que lo unía con una religión de tipo popular, naturalista y centrada en los momentos esenciales del desarrollo del ser humano, que no distinguía entre lo profano y lo sagrado, lo trágico y lo cómico, lo bueno y lo malo.

En el artículo "Características generales de la tragedia y comedia griegas", R. Adrados efectúa una comparación entre las características formales y de contenido del teatro clásico y del teatro moderno. El momento de la representación teatral, tanto sagrado como profano, enfrentaba al espectador con el tratamiento de temas colectivos y actuales a través del retorno de personajes y situaciones del pasado mítico. En este apartado, R. Adrados señala las características particulares de la tragedia y la comedia, pero se propone más bien descubrir y describir los puntos comunes entre ambas formas de representación. Comedia y tragedia son, para el autor, dos imágenes contrapuestas de una realidad única: la vida humana. Si bien en la comedia prima la risa, señala, no puede obviarse su trasfondo absolutamente serio y doloroso.

El artículo "El teatro en una ciudad: Atenas. Teatro y democracia en la Atenas clásica", se centra en el estudio de la relación entre la democracia ateniense y los géneros literarios. La tragedia y comedia antiguas, géneros que no se comprenden sin la existencia del régimen democrático, presentan, para R. Adrados, dos rasgos "democráticos": se dirigían a todo el pueblo impartiendo lecciones y eran géneros de debate, lugar de exposición y confrontación de distintas teorías y opiniones, lugar para el diálogo. Sin embargo, subraya el autor, el teatro no defendía opiniones políticas o personales concretas sino que se limitaba a exponer y reflexionar. Esta particularidad del teatro griego antiguo y su consideración de lo trágico de la vida humana, víctima de la acción, señala, motivaron la oposición de diferentes modos de pensar, fundamentalmente de la filosofía y, dentro de ésta, de la filosofía socrático-platónica.

El capítulo II, "Los grandes trágicos y cómicos", se encuentra constituido por ocho artículos. El primero de ellos, "La estructura formal de las tragedias tebanas", aborda el tratamiento conjunto tanto de aquellas tragedias que pertenecen al ciclo de *Los Siete contra Tebas* (*Los Siete contra Tebas* de Esquilo, *Antígona*, *Edipo Rey* y *Edipo en Colono* de Sófocles y *Fenicias* de Eurípides) como de *Bacantes* de Eurípides, por tratar otro momento de la historia mítica de Tebas. A partir del análisis de la estructura formal de las obras, R. Adrados establece una diferenciación entre ellas fundado en el orden mítico, cronológico y estructural que presentan y concluye con una serie de reflexiones acerca del tema central de dicha serie de tragedias: el poder. La particularidad de cada una de ellas estaría dada por la orientación mítica y los distintos aspectos que cada autor trágico privilegia, dando lugar a disímiles matices. R. Adrados reitera entonces que el poeta griego clásico no componía libremente sino utilizando una serie de elementos tradicionales levemente modificables. En la utilización y distribución de los mismos, indica, podía el trágico expresarse y crear una obra original.

El segundo artículo del capítulo, "Estructura formal e intención poética del *Agamenón* de Esquilo", se interesa por el análisis de la obra teatral como obra lingüística, aplicando para ello los métodos de análisis propios del campo de la lingüística. Luego de una rápida revisión

bibliográfica acerca de las interpretaciones más sobresalientes efectuadas en torno de la tragedia, el autor se dedica al análisis formal de la obra. Su principal interés radica en la búsqueda de la modificación y duplicación de esquemas arcaicos de *agón* y *treno* en la tragedia y también en la investigación de formas contaminadas o ambiguas de los esquemas iniciales. El *Agamenón*, si bien se presenta en su primera parte como esencialmente lírico, abre el camino hacia la tragedia de acción al enfrentar dos actores y un conflicto trágico. R. Adrados afirma que Esquilo ha creado una obra de significado ambiguo y múltiple merced a la utilización de pequeños y rudimentarios elementos.

En el artículo "Estructura formal e intención poética en el *Edipo Rey*", el autor presenta un estudio de las unidades elementales de forma y contenido de la obra teatral empleando el *Edipo Rey* de Sófocles. R. Adrados indica que, en anteriores trabajos, su investigación había sido conducida fundamentalmente por dos intenciones, una diacrónica, que pretendía reconstruir la forma y contenido de las unidades elementales más antiguas, y una sincrónica, descriptiva, que pretendía describir sistemáticamente las variantes y combinaciones de las unidades elementales. En este artículo, el autor presenta una tercera intención, individual, poniendo atención sobre los problemas, variaciones y combinaciones de las unidades elementales (*súplica*, *agón* y *treno*) en una obra determinada, *Edipo Rey*, a fin de detectar la voluntad artística del autor de la pieza y de comprender el surgimiento de una creación que participa tanto de lo arcaico como de lo novedoso y que R. Adrados considera como la culminación del genio dramático griego.

El artículo "Edipo, hijo de la fortuna", analiza el personaje de Edipo desde la perspectiva del azar, de la "fortuna", como origen y condicionante de las vicisitudes sufridas por el protagonista. R. Adrados considera a Edipo como paradigma de lo humano: el niño abandonado que concluye expulsado por una sociedad que lo condena por su encuentro con el azar, con los tabúes sociales y religiosos y por su ansia de saber. Si bien el artículo no presenta una perspectiva novedosa en el análisis, reseña, sin embargo, aquellos aspectos de la obra que mayor debate han generado en la interpretación, analizados desde el punto de vista de la relación existente entre Edipo y el azar.

En el apartado “Personajes y estructura compositiva de *Antígona*, *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*”, el autor analiza la conexión presente entre el tratamiento de los personajes de la tragedia griega, fundamentalmente el carácter del personaje heroico, y la estructura compositiva de las obras. Señala R. Adrados que Sófocles inauguró un nuevo tipo de tragedia y un nuevo tipo de héroe, donde la descripción del carácter individual de un personaje heroico conllevó el abandono de la trilogía. Luego de efectuar una comparación entre las tragedias de Esquilo y el *Áyax* de Sófocles, haciendo hincapié en las particularidades de los personajes heroicos, analiza los personajes de Antígona y Edipo como nuevos tipos de héroe, mártires de sus convicciones y de su conciencia. Señala también que la súplica, el treno, el agón y las escenas de información son transmutadas, en Sófocles, al servicio de una nueva concepción de tragedia. Hacia el final del artículo, el autor postula la necesidad de analizar conjuntamente forma y contenido para llegar a la comprensión cabal de la obra e indica que tanto la forma como el contenido evolucionan de acuerdo con la intención particular de los poetas, alejándose de los modelos tradicionales.

“Las tragedias eróticas de Eurípides” se interesa en el análisis de una serie de piezas de Eurípides, representadas entre los años 438 y 425 a. C., que R. Adrados denomina “piezas eróticas”. El autor sostiene que a partir de tales obras, Eurípides fundó no sólo la tragedia erótica sino también toda la poesía y la novela eróticas, cuyos temas han girado en torno del amor heterosexual. En el artículo, el autor ilustra el significado y alcances de la inserción de las tragedias eróticas eurípideas, auténtica innovación del trágico, en la sociedad y la poesía griegas clásicas. Señala R. Adrados que en estas piezas de Eurípides se vislumbra la crítica social del trágico y un análisis del *eros* y el *antieros* en el alma de los personajes. Dicho análisis conduce al autor a concluir que el *eros* presentado por Eurípides se aparta del *eros* tópico de los cultos antiguos, desde el momento en que lo separa del *nomos* para transformarlo en un elemento subversivo que rompe con las instituciones de la ciudad y que recibe su castigo. El autor afirma que, a través de este tipo de obras, Eurípides ha dejado de lado los prejuicios en torno de la figura femenina, igualándola a la masculina y reconociendo al amor, sagrado, como expresión de la libertad del ser humano, sobre todo de la mujer.

El breve artículo “El mito dionisiaco de *Las Bacantes*” aborda la

problemática del origen y fuentes del mito utilizado por Eurípides en dicha tragedia. *Bacantes* presenta sólo un aspecto del mito de Dioniso: narra la etiología de la introducción de los cultos dionisiacos en una región, lo que el autor denomina “mitos de resistencia”. La mirada de Eurípides se centra, según R. Adrados, en el conflicto de Penteo, en el tema de la religión y el poder, de la *hybris* y el castigo del tirano que se enfrenta a los valores religiosos sostenidos por la tradición.

En el último artículo del capítulo, “Los coros de *La Paz* y los *Dictiulcos* y sus precedentes rituales”, el autor intenta demostrar que el uso de la cuerda en una escena de *La Paz* de Aristófanes y en otra escena de *Dictiulcos* de Esquilo constituye un empleo ritual tradicional manifestado a través de la danza coral. Ambos pasajes pertenecen a un tipo general: el esquema mítico de salvación o liberación de dioses o héroes en peligro que, una vez liberados, proveen felicidad y salvación a aquéllos que los han ayudado. A fin de sustentar su postura, R. Adrados recurre a la manifestación de dicho esquema tradicional y del empleo de la cuerda tanto en distintas obras literarias griegas clásicas como en vasijas y diversas expresiones plásticas. Luego de realizar un paralelo con rituales del mismo tipo documentados en Egipto y a través de la literatura europea, señala la ascendencia última del ritual tradicional analizado: el *agón*, origen, según Adrados, de la totalidad del arte dramático griego.

El capítulo tercero, “Teatro grecolatino, teatro medieval y teatro moderno”, consta de tres artículos. En el primero de ellos, “Del teatro grecolatino al medieval y moderno”, el autor analiza la relación de interdependencia existente entre los géneros literarios griegos, latinos, medievales y modernos. R. Adrados sostiene que la influencia del teatro griego en el teatro medieval se vio vehiculizada a través del teatro latino de inspiración griega, vale decir, Plauto, Terencio y Séneca. Señala, del mismo modo, como un hecho asombroso, que la influencia directa de los géneros literarios griegos sobre el teatro moderno se haya efectuado a través del teatro medieval, en el cual el drama griego era sólo conocido a través de sus ecos latinos. Según el autor, los temas esenciales sobre los que debatía el teatro antiguo fueron retomados posteriormente por el teatro medieval y el moderno y, paradójicamente, la separación del teatro medieval de los modelos griegos y la creación de géneros literarios inexistentes en la an

tigüedad clásica se revierte en el teatro moderno, que retorna a los modelos originarios, a la tragedia y la comedia griegas, reemplazando las manifestaciones teatrales populares características de cada región. Este retorno a lo clásico constituiría el signo de una modernidad de corte humanístico y no de un arcaísmo literario.

El artículo "Orígenes del teatro español en Salamanca" se interesa por el teatro español de fines del siglo XV, a través de los autores Juan del Enzina, Lucas Fernández y Fernando de Rojas e intenta determinar el tipo de relación que unía a los tres autores, residentes en Salamanca en el último decenio del siglo XV y considerados por R. Adrados, junto con Torres Naharro y Gil Vicente, como los grandes creadores del teatro español. En este artículo, R. Adrados sostiene la tesis de que los orígenes del teatro español se encuentran fuertemente influidos por el teatro clásico, tanto griego como latino y de que este influjo procedió de la enseñanza universitaria, particularmente de la de Salamanca. Afirma que los géneros medievales españoles (épica y romancero castellanos, cancioneros populares, teatro religioso, poesía folclórica) fueron reemplazados progresivamente por géneros emparentados con la Antigüedad clásica. Sin embargo, concluye, la utilización de los clásicos (particularmente los poetas cómicos, Eurípides y los poetas latinos) unida al teatro litúrgico y al popular folclórico posibilitó, en Salamanca, la creación de una nueva forma de teatro, puramente española.

En el apartado "Las tragedias de García Lorca y los griegos", el autor analiza particularmente dos obras del escritor español: *Bodas de sangre* y *Yerma*, a las que considera tragedias construidas a partir del modelo griego de tragedia. Según R. Adrados, García Lorca buscaba alcanzar en sus obras la concepción clásica de teatro, definiéndolo como una conjunción de poesía, canto, danza y rito presentes en la fiesta, a partir de los cuales era posible reflexionar acerca de los grandes temas humanos. García Lorca dramatizaría en sus tragedias las creencias y formas poéticas de Andalucía, tamizadas a través de la forma de tragedia de Esquilo. Los temas del sexo, el amor y la muerte se presentan en García Lorca de la misma manera como sucedía en la tragedia griega, si bien la condena a la convención y a la represión social se manifiestan, en el escritor español, de forma aún más contundente.

Tres artículos conforman el último capítulo del volumen, "El teatro Grecolatino, hoy". El primero de ellos, "Texto y espacio en la representación del teatro antiguo", tiene como tema el problema de la puesta en escena del teatro clásico, del teatro como experiencia viva, cuestión que ha sido objeto de estudio del autor a lo largo de los años. R. Adrados se pregunta cuál es la razón que lleva a continuar representando, en la actualidad, el teatro antiguo. En este sentido, sostiene que los dramaturgos y directores teatrales contemporáneos no persiguen expresar al hombre moderno a través de los autores antiguos, sino poner en escena las ideas y el juego teatral de la representación clásica a fin de que sean captados, en su particularidad, por el público moderno. Se pretendería hacer llegar el mensaje antiguo al público de hoy; lo que es permanente, accesible y comprensible en dicho mensaje y, para lograr una transmisión efectiva, utilizar un lenguaje textual y teatral adecuado. Luego de efectuar una comparación entre las características del teatro antiguo y del teatro contemporáneo, enumera los aciertos y errores de algunas puestas actuales de obras clásicas, rescatando, a través del análisis, la importante labor del filólogo-traductor en cuanto a la comprensión del sentido de la obra. Sin embargo, señala, texto y representación son dos elementos inseparables que conforman la totalidad de la obra dramática.

En el artículo "Las representaciones clásicas en España: algunas reflexiones y experiencias", R. Adrados retoma la temática del artículo anterior, si bien en este caso se centra en experiencias teatrales particulares realizadas en España a partir de los años treinta. El autor se reconoce como un helenista a quien le interesa acercar la realidad de las piezas teatrales griegas y latinas a un público contemporáneo heterogéneo. Luego de describir la factura de tales representaciones en España, rescata los aciertos que, tanto en la utilización del texto original como en el tratamiento de la puesta en escena, han tenido algunas compañías teatrales españolas, italianas, griegas y anglosajonas. R. Adrados distingue, en el artículo, dos líneas de representación para las obras antiguas: una clasicista, en la que se incluye, y otra no clasicista. Si bien reconoce, dentro de la última línea, algunas manifestaciones teatrales originales que renuevan y actualizan el mensaje antiguo, concluye afirmando que las representaciones clasicistas son viables para un público moderno, frecuentemente subestimado, sin que sea necesario efectuar

una refundición de la obra antigua junto con alusiones contemporáneas banales.

El último artículo del volumen, "Las estructuras corales de Aristófanes y su representación en la escena moderna", se interesa por rescatar, en traducciones contemporáneas de piezas cómicas, la particular estructura plena de sentido de los coros aristofánicos. R. Adrados plantea la necesidad de retornar a traducciones que respeten la estructura formal de las piezas corales, en las cuales se reconozca el papel fundamental tanto de las partes líricas como de la danza y la música. Es preciso, señala, que las estructuras tradicionales que dividen los coros en estrofas y antístrofas, recitado del corifeo y canto del coro, sean reconstruidas en la traducción, del mismo modo como el ritmo musical de las distintas odas. Sólo de esta manera podría aproximarse al lector-espectador moderno hacia la complejidad semántica de los corales de la comedia antigua. Retornando a ideas ya expresadas en otros artículos, R. Adrados afirma que el trabajo conjunto entre filólogos, directores de escena, coreógrafos y músicos resulta imprescindible si se desea otorgar a la comedia griega una forma comprensible para el público contemporáneo, manteniendo vivo, al mismo tiempo, el espíritu aristofánico.

Por último, tanto las "Notas" como el glosario de términos teatrales aportan una herramienta sumamente útil en cuanto a definiciones y actualización bibliográfica.

Si bien el volumen constituye, en su conjunto, una recopilación de estudios publicados con anterioridad y un compendio de temáticas muy diversas, resulta de suma utilidad contar con un ejemplar que recoja las tesis más importantes sostenidas por el autor a lo largo de los años. Por otra parte, los últimos dos capítulos del libro constituyen un acercamiento original a los clásicos en la actualidad y una visión actualizada y renovadora de las cuestiones atinentes a la representación del drama, ineludibles en un tratamiento serio de las manifestaciones teatrales, tanto antiguas como modernas.

María Florencia Nelli
Universidad Nacional de La Plata
