

MITO GRIEGO Y TEATRO CONTEMPORANEO

■ Cuatro conferencias de José Sánchez Lasso de la Vega

«Muchos dramaturgos de nuestro tiempo han descubierto que los mitos griegos siguen dando en la escena teatral su verdad con eficacia inagotable, conservando al cabo de tantos cientos de años su misterio y su poder de sugestión», señalaba el hellenista José Sánchez Lasso de la Vega, catedrático de Filología Griega de la Universidad Complutense, en un ciclo de conferencias sobre «Mito griego y teatro contemporáneo», celebrado en la Fundación del 4 al 13 de febrero.

A lo largo de cuatro conferencias, Lasso de la Vega abordó, entre otras cuestiones, la recepción y utilización del mito griego en nuestro tiempo y, principalmente, en algunos de los dramaturgos del presente siglo; analizó el tratamiento del mito de Electra en Giraudoux y otros autores contemporáneos, comparándolo con la homónima de la tragedia clásica; y expuso diversas consideraciones sobre la escenificación del teatro griego.

Ofrecemos seguidamente un extracto del ciclo.

El «animal simbólico» que es el hombre ha necesitado siempre de un depósito de imágenes míticas y, para nuestra cultura, la mitología griega ha sido precisamente, por su energía creadora, ese tesoro de símbolos decisivos. ¿Lo sigue siendo actualmente?

Viejos mitos, latentes muchí-



JOSE S. LASO DE LA VEGA, murciano, es catedrático de Filología Griega en la Universidad Complutense. De 1974 a 1980 fue Director del Departamento de Filología Griega y Presidente de la Sociedad Española de Estudios Clásicos. Redactor de la revista «Cuadernos de Filología Clásica». Premio Nacional de Literatura en 1971 por su obra «De Sófocles a Brecht», ha publicado una veintena de libros y numerosos trabajos sobre temas varios de filología griega, tanto de lingüística y métrica, como de pensamiento, literatura e historia de la filología clásica.

simo tiempo, se reactivan y convierten en símbolos de problemas actuales. Son redescubiertos espontáneamente, con independencia de la línea literaria de recepción de los mitos. Una vuelta patente hacia lo mítico y lo «mitoide» se evidencia, por ejemplo, en los «mitos de cada día», utilizados en la propa-

ganda y el reclamo. Representan una forma harto cruda de la recepción del mito, pero también muy interesante, por cuanto ponen de manifiesto que las señales míticas, por su capacidad de sugestión para un público amplio, resultan muy adecuadas como señales para fines de mercado y venta. Ajax, el héroe homérico, toma tan a pecho el menoscabo de su honra que, para limpiar esa mancha, abandona la vida por propio designio, y ha sugerido al inventor de la marca la asociación semántica «lavar a fondo» y «duraderamente», quizás para competir en el mercado con aquella otra que, sobre el «slogan» «más blanco no se puede», evoca la figura celestial de Ariel.

Los industriales del reclamo, apoyándose en el crédito que todavía poseen los nombres míticos para las personas cultas de cultura general, los utilizan como arsenal de etiquetas y marcas comerciales.

El mito *usurpado*, el abuso del mito, es el caso límite de la recepción de éste. Pero incluso en este estadio degenerativo queda patente la flexibilidad y polivalencia del mito griego. El caso de Edipo y de su fatalidad ineludible ha facilitado a Freud el más popular de sus descubrimientos, el del «complejo de Edipo». Pero, por otra parte, al sociólogo K. R. Popper le ha procurado la base para el llamado «efecto de Edipo», esto es, el descubrimiento de que el pronóstico puede influir decisivamente sobre el suceso pronosticado.

Así, el mito griego sigue siendo una forma disponible sobre la cual descarga el hombre actual sus problemas, sus experiencias, sus traumas íntimos, sus pependencias políticas, su sen-

sibilidad diferente. En nuestro mundo profano y racional, el pensamiento sigue reposando, en parte, sobre estructuras míticas. Pero si propiedad es del tiempo profano discurrir lineal y progresivamente, seguir adelante, darse una vez y no repetirse, en cambio, las señas del tiempo mítico son discurrir cíclicamente, periódicamente; hacer posible el eterno retorno de lo mismo y sincronizar al hombre, que discurre en tal tiempo, con lo que sucedió «in illo tempore».

Mito y teatro del siglo XX

El Mito griego, abierto siempre a nuevas experiencias y aventuras, es el mito por excelencia de Occidente. En los momentos aparentemente menos propicios para su supervivencia, ha subsistido.

De entre todos los géneros de la literatura de hoy, sin duda es el teatro aquél en el cual el renacimiento del mito griego se evidencia más claramente. La dramática de la primera mitad del siglo XX ha poblado la escena de cientos de Orestes, Medeas y Antígonas y, por supuesto, de Edipos. Y cuando un dramaturgo de talento vuelve a presentar en escena a Edipo, Orestes o Clitemnestra, el simpatía prestigio de estas figuras permanece indemne.

¿Cuál es la razón de esa ininterrumpida autoridad literaria? ¿A qué se debe el favoritismo de los mitos de la tragedia griega? Ocurre que el hombre que, por una parte, quiere que se le hable de sí mismo y de los problemas de su tiempo, busca también en el teatro evadirse de su efectivo vivir. El mito trágico, además de fuente de poe-

sía, representa, para el lenguaje teatral de todos los tiempos, una especie de reflexión profunda y significativa sobre la simiente y condición humanas: hay mitos que anatematizan la guerra, otros que presentan como problema la legitimidad del poder político, que evocan el amor conyugal, describen la dignidad del hombre ante los poderes, rara vez benéficos, presidentes de su vida, llámense destino o fatalidad, Dios o el subrogado de Dios, que vienen a ser la psicología o el psicoanálisis.

Ante todo, los mitos hablan a la razón. Se trata, por naturaleza, de una forma de expresión que no puede «desambiguizarse» en una lectura definitiva y para siempre. Cualquiera que sea el camino seguido en su lectura actual, los mitos griegos nos atraen, porque retratan no sus pormenores adjetivos, sino el sentido mismo de la condición humana. Esta es, en lo fundamental, idéntica a sí misma desde que el mundo es mundo; comporta siempre las mismas estructuras y arquetipos, las mismas angustias y sueños. La tragedia griega no es un arte de caracteres individuales, que hablan por y para sí mismos, sino un arte de figuras típicas de humanidad. Sus figuras (la fuerza de este teatro reside en las figuras) son parangón y dechado de la situación existencial trágica. Y esta situación trágica es formalmente variable. Así Sófocles pudo crear una Electra distinta ya de la de Esquilo; y Eurípides, a su vez, otra distinta de la de Sófocles. Pero por debajo de los cambios de perspectiva en la visión de los problemas, la identidad de las figuras es un signo de la constancia de las situaciones básicas de la existencia humana.

Para ser hoy fieles al cuento antiguo es justo y conveniente contarlo de otro modo, porque nuestra alma se ha hecho más complicada y el mundo es también distinto, porque han cambiado los gustos y los gestos en torno. De ahí, en principio, el uso sistemático de anacronismos.

La medicina de una ironía saludable reduce el énfasis a la medida de lo simplemente humano. También se trata de una táctica para controlar el impacto emocional, y mantenernos a cierta distancia (lo que resultaría ser el célebre y tan cacareado «efecto de distanciamiento» brechtiano). En cuanto a la maquinaria teatral y tramoya escénica, por el contraste muy aparente entre realidad e irrealidad, el espectador recibe como una invitación para instalarse en lo intemporal. Un director de escena decora el *Edipo* de Gide mezclando columnas griegas con un telón de fondo que representa la fachada posterior de Nuestra Señora de París (símbolo de la francesidad).

Psicoanálisis y mitos griegos: Electra

Algunos escritores han acertado con la brecha por donde la sensibilidad del público penetra hoy más a gusto en el recinto de los mitos griegos. Me refiero a la interpretación psicológica en profundidad, propia del psicoanálisis (que es un término gramaticalmente incorrecto, pues habría que decir «la» psicoanálisis). En los mitos griegos, arquetípicos del inconsciente colectivo o que evocan la historia infantil de cada uno, reside un convite fabuloso.

Sobre el examen de una mues-

FUNDACION JUAN MARCH

CURSOS UNIVERSITARIOS 1984/1985

*Mito griego y teatro contemporáneo*JOSÉ SÁNCHEZ
LASSO DE LA VEGA

FEBRERO, 1986

Martes, 4
EL MITO GRIEGO EN NUESTRO TIEMPOJueves, 6
EL MITO CLÁSICO EN EL TEATRO DEL SIGLO XXMartes, 11
PSICOANÁLISIS Y MITOS GRIEGOS: ELECTRAJueves, 13
MITO GRIEGO Y ESCENIFICACIÓNTodas las conferencias tendrán lugar a las 19.30 horas en la Fundación Juan March.
Canillela, 77. 28014 Madrid. Entrada libre.

tra del teatro contemporáneo de tema griego, *Electra*, de Jean Giraudoux, confrontándola con otras Electras de nuestro siglo (Hoffmansthal, O'Neill), puede verse cómo nuestros dramaturgos han reinterpretado, desde una perspectiva psicológica profunda, en sus propias criaturas, las figuras homónimas del mito griego.

La *Electra* de Sófocles, la «hija del dolor» como la llama el Coro, es Odio por los asesinatos de su padre y Venganza. Pero también *Electra* es pureza. Su pureza se declara sobre todo en el odio hacia su madre, la adúltera impura. En algunos dramaturgos de nuestro siglo, en cambio, esta pureza de *Electra* es hartamente problemática. La psicología sutil de nuestro tiem-

po descubrirá, bajo la aparente repugnancia de la hija hacia la madre, el secreto temor de una doncella que más o menos inconscientemente, se presume afín a su madre. Son afines psíquicamente, dos mujeres elementales, apasionadas y sin control. Hoffmansthal hace decir a Orestes: «Hermana ¿no es semejante a tí nuestra madre?» En Giraudoux el motivo está cínicamente exteriorizado; y en O'Neill es absolutamente céntrico. En casi unánime plebiscito se deniega a *Electra* la pureza sin ambigüedades, que era su esencia misma en Sófocles.

Hoy en día, el teatro al gusto freudiano está de moda y ya puede decirse que informa toda una época de la escena contemporánea. El destino de Edipo, dice Freud, pudo ser el nuestro, pues, al nacer, el oráculo ha pronunciado contra nosotros la misma maldición. Según Freud, sin saberlo todo hombre tiene un complejo que le hace desear a su propia madre, aunque lo haya borrado y abolido de la memoria desde la infancia o lo haya reprimido en el subconsciente.

Por otra parte, para una interpretación psicoanalítica, el mito de Edipo contiene no sólo la figuración de los deseos inconscientes del hombre, sino también el juego de las fuerzas antagonistas destinadas a dominar el complejo, esto es, prefigura el curso del proceso psicoterapéutico. En el «complejo de Edipo», éste ve en su padre a un rival, al que quiere matar para casarse con su madre. En el «complejo de *Electra*», la hija se identifica con la madre, y quiere ser la esposa de su padre. Claro está que habría que recordar a los psicoanalistas que los datos griegos que

atañen a ambas sagas muestran algunas diferencias de calibre. Edipo obra inconscientemente; Electra desea el acto, pero no hace nada. Edipo consume el incesto y el parricidio. Electra no da muerte con su propia mano a Clitemnestra ni consume incesto alguno.

Entre la Electra sofoclea y, en general, griega, pureza bajo envoltura corporal, y la Electra de Giraudoux y, en general, de la escena contemporánea, hay una diferencia sustancial. Por la libertad de su voluntad y actos, Electra es, en la tragedia griega, la criatura libre por excelencia. Todo lo que dice y hace tiene su fuente en su personalidad, en ella misma.

A través de todas sus literaturizaciones, desde Sófocles a Hoffmannsthal, Electra, que quiere la muerte de su madre y de su amante más apasionadamente que Orestes, no se atreve a ejecutar personalmente su venganza. Electra irresuelta es ella misma indecisión. Más, mucho más que Orestes, hamletianamente indeciso, es ella Hamlet. En esta nota del carácter de Electra se fijaba Jean-Paul Sartre al dramatizar el tema de Orestes, a la luz del pensamiento existencialista, en su obra *Las moscas*, de 1943.

La Electra de Giraudoux es también una irresponsable. Giraudoux no es un metafísico ni un moralista severo. Le preocupa cómo debe comportarse el hombre ante la realidad de la vida, tal y como ésta se le ofrece. Sus hombres no son responsables para siempre de lo que una vez han hecho. Lo que importa es el aquí y el ahora y sus consecuencias. Giraudoux eleva el caso Electra a categoría de principio ejemplar. El crimen mismo resulta secundario. Lo

importante es la disposición anímica de esta mujer amargada, odio hecho carne, odio enemigo de la vida. En Electra, como en otros personajes de su teatro, quiere denunciar el orgullo del individuo replegado sobre sí mismo hasta la exacerbación de no ver a los demás y sacrificarlos a una idea fija. En Sófocles los actos de Orestes y Electra se realizan por voluntad de los dioses. Las Electras de nuestros días, la americana de O'Neill, o las francesas de Sartre y Giraudoux, viven en un mundo sin dioses. Su responsabilidad es suya, delante de ellas mismas.

Mito griego y escenificación

Los problemas que comporta la teatralización actual de una tragedia griega son diversos. En primer lugar, la traducción a nuestra lengua del texto griego. Postulo una traducción atenta a tres exigencias: traducir enteramente, sin añadiduras ni redondeos; mantener las representaciones originales del poeta, sin modernizarlas ni arcaizarlas; y conservar en todo lo posible el orden de palabras y articulaciones rítmicas y la concatenación de las ideas. Pero la traducción de un drama griego no quiere ser leída, sino hablada, representada y debe hacerse siempre con vistas a la escena teatral.

Por otro lado, el actor corriente necesita un adiestramiento para el recitado de un texto como éste, distinto al de nuestros días. No parece lo más adecuado el estilo escénico clasicista, que barroquiza una escena y en el que el actor, con exceso de gesto y sobrado ademán, recita tiradas de versos más o menos redundantes. Tampoco el estilo «histórico», con

generosa plenitud de detalles. El «naturalismo» de principios de nuestro siglo tampoco es lo que buscamos.

La facultad maestra de la tragedia griega no consiste en centrar el interés sobre la historia que se cuenta, sino en darle valor ejemplar y global, que trasciende el tiempo histórico. No se pretende reconstruir lo griego teatral en el sentido arqueológico. La escena debe situarse en un tiempo que no es el de los griegos ni en el nuestro, para que el espectador comprenda que la meditación griega es universal y vale también para nosotros. También renuncia a cualquier localización o geografía concreta. Será un escenario nada realista, alusivo de la «situación trágica»: por ejemplo, vemos una tumba en *Las coéforas*, una tienda de campaña en *Ayante*, las ruinas de una ciudad en *Las troyanas*, una puerta de palacio en *Electra...*; objetos que son punto de referencia, signo y símbolo real del suceso y de la situación trágicos.

Además de esa intemporalidad, hay una segunda condición de la escenificación. Sobre la escena «sin lugar y sin edad», el cuerpo del actor adviene como portador y agente del suceso trágico, que no es un suceso cualquiera sino un drama de hombres y dioses. La blancura de un vestido (también puede ser negro), hierático, con estudiada verticalidad, le proporciona al cuerpo rotundidad recordada para estatuirse. Esa es, en esencia, la filosofía del idioma indumentario en blanco y negro.

Significa un delicado acierto la restauración de la máscara, a la usanza francesa, es decir, como media-máscara, que no dificulta el recitado del actor

enmascarado, ni da la impresión de palabra amordazada. El rito de la máscara remite a instancias sobrenaturales y constituye la vía mágica entre el hombre y los poderes superiores. Transforma lo que es en lo que debería ser. Se trata, pues, de sustituir un teatro del rostro por un teatro del cuerpo, más acomodado para representar el caso ejemplar. El gesto corporal es signo de lo permanente y da a los movimientos del actor un hieratismo que los solemniza.

En fin, lo principal es la *palabra trágica*, el todopoderío omnipresente de la palabra en la tragedia griega; de ahí precisamente la ausencia de la mímica individualizada. La escenificación debe estar al servicio de la palabra. Pero que el actor no la pronuncie en tono declamatorio, engolando la voz o a voz en grito, haciendo alarde de sus facultades laríngeas; ni con voz estrangulada, ni con «naturalidad». Debe ser palabra directa, racional, pero no sentimental.

La escenificación no pretende, pues, reconstruir lo que era una representación griega, pero sí expresar una característica esencial del Mito trágico griego, a saber, deducir de una acción dada una interpretación global y ejemplar. Se comprende cómo el retorno al mito trágico griego implica, en nuestro tiempo, otra manifestación más del comportamiento mítico del hombre de hoy, el deseo de escapar del tiempo y trascenderlo. En efecto: aunque la tragedia responde también a otras necesidades (estéticas, psicológicas) del hombre actual, la representación de un mito trágico contribuye a aportar en un mundo devorado por el tiempo una catarsis que nos ayuda a liberarnos del tiempo y dominarlo. ■