

PRESENTACIÓN: LA TRADICIÓN HELENA EN EL TEATRO ESPAÑOL Y EL TEATRO ARGENTINO DE LOS SIGLOS XIX-XXI

INTRODUCTION: HELLENIC TRADITION IN 19TH-21ST CENTURIES IN THE SPANISH AND ARGENTINIAN DRAMAS

Tatiana ALVARADO TEODORIKA

Academia Boliviana de la Lengua

t.alvaradoth@gmail.com

Theodora GRIGORIADOU

Grupo eProMyR-Universidad Complutense de Madrid

teodoragr@hotmail.com

El presente monográfico se concentra en el tiempo que transcurre entre el siglo XIX y el XXI a través de obras escritas, y que fueron llevadas a escena, en España y en Argentina. Cabe recordar que, para el teatro, uno de los géneros más representativos de la literatura romántica, el siglo XIX es un siglo de cambios y progreso en todos los aspectos: estructurales, con el abandono de la “regla de las tres unidades”, la mezcla de lo cómico y lo serio, las obras de hasta siete actos en verso o en verso y prosa, la importancia otorgada al monólogo –recurso que mejor expresa los pensamientos y emociones del personaje–, la adición de acotaciones escénicas, etc.; temáticos, inspirados en el pasado histórico y legendario nacional con abundantes referencias a la Edad Media, aunque el tema predilecto es el amor anhelado e inalcanzable que suele acabar con la trágica muerte de los amantes; escenográficos, con la diversidad de escenarios –espacios lúgubres, como ruinas grandiosas, cementerios, paisajes nocturnos y solitarios, prisiones, etc., o exóticos– en una misma representación; o el aumento de número de los personajes y la importancia que se da al dinamismo y al ritmo vertiginoso de sus acciones, como también el lenguaje empleado que se hace más retórico y grandilocuente.

Los dramaturgos románticos, centrados más en los sentimientos que en la razón, escenifican los conflictos existenciales del ser humano y las tensiones sociales, ambientando la trama en escenarios extraños y tenebrosos de los siglos pasados. En España la dramaturgia romántica se inaugura con el drama histórico *La conjuración de Venecia* de Francisco Martínez de la Rosa, siguiendo, a continuación, los dramas *Don Álvaro o La fuerza del sino* de Ángel de Saavedra y Ramírez, duque de

Rivas, *El Trovador* de Antonio García Gutiérrez, *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch, y *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. En Argentina, Juan Bautista Alberdi escribe *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos*, una sátira sobre el poder absoluto.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX surgen el Realismo y el Naturalismo: de estética burguesa el primero, consecuencia de las circunstancias sociales de la época, defiende la fiel reproducción de la realidad describiendo detalladamente personas, situaciones y objetos tal como son y no como deberían ser; más cercana a las clases desfavorecidas el segundo, sistematiza al máximo los preceptos del Realismo dotándolos con un fuerte sello social. El teatro realista, precursor del teatro moderno surgido en el siglo XX, pretende otorgar a la representación escénica un alto nivel de verosimilitud con la intención de ofrecer al espectador la sensación ilusoria de que está presenciando unos sucesos reales y cotidianos. Entre los géneros cultivados, la alta comedia surge como una crítica moral hacia la corrupción de la sociedad burguesa y la consiguiente pérdida de los valores tradicionales, como la religión, la familia, la honestidad, etc.; la modernización de la temática es una característica fundamental de este nuevo género dramático, con el abandono de las referencias al pasado nacional, el estudio de la naturaleza humana y la adopción de un juicio moral propio frente al materialismo burgués.

Las obras, a pesar de la intención satírica de los dramaturgos y sus cuidadosas descripciones psicológicas y realistas, muy a menudo resultan melodramáticas; entre las creaciones de esta nueva fórmula teatral figuran, en España: *El hombre de mundo* de Manuel Bretón de los Herreros, *El amante universal* de Patricio de la Escosura, *El tejado de vidrio* y *El nuevo Don Juan* de Adelardo López de Ayala, *La bola de nieve* de Manuel Tamayo y Baus, o *La familia* de Tomás Rodríguez Rubí. En Argentina, Eduardo Gutiérrez adapta su novela gauchesca *Juan Moreira* para ser representada en el circo; el actor José Podestá dirige con éxito esta pantomima, iniciando así el verdadero circo criollo y poniendo, al mismo tiempo, las bases de una dramaturgia nacional.

El Naturalismo, la segunda doctrina estética opuesta al Romanticismo, nace como una derivación del Realismo y pretende interpretar la vida a través de la descripción del entorno social, reproduciendo la realidad con extrema objetividad y de una forma rigurosa, documentada y científica. En España se inscriben a este movimiento literario escritores de izquierdas o krausistas como Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas "Clarín" y Vicente Blasco Ibáñez; otros, de creencias más extremistas, optan por el Naturalismo radical, y hay un tercer grupo integrado por escritores más conservadores, como Emilia Pardo Bazán, Luis Coloma o Francisco Tusquets, que optan por un Naturalismo cristiano. En Argentina Martiniano Leguizamón, Martín Coronado, Nicolás Granada y Enrique García Velloso escriben obras de tendencia nativista-costumbrista.

El teatro del siglo XX, considerado un espejo –a veces deformante– de la sociedad, continúa y consolida los avances técnicos y estéticos logrados en el siglo anterior, adopta, a principios de la centuria, las normas del recién estrenado vanguardismo y evoluciona hasta desembocar en el teatro actual. Entre las innovaciones más sobresalientes destacan el gran desarrollo de la teoría teatral, y el teatro como espectáculo, con la implicación de las artes visuales y auditivas –como se hiciera en el

Barroco—; la conciencia del teatro como vehículo de transmisión de ideas artísticas, sociales y culturales, con los consiguientes cambios significativos en su temática; la escenografía y el vestuario precisos, por un lado, o extremadamente creativos, por otro; los avances en la maquinaria y la iluminación; el perfeccionamiento de la técnica interpretativa, con la preparación física y psicológica del actor, y el protagonismo del director de escena que, en numerosos casos, impone su visión personal.

En España, a principios del siglo, se cultivan todavía la alta comedia y el sainete del siglo anterior junto con la dramaturgia experimental e intelectual de las generaciones del '98 y del '27. El teatro español sigue cumpliendo su función comercial como entretenimiento favorito del público burgués; el panorama cambia drásticamente bien avanzada la centuria. Durante la primera mitad del siglo, marcada por la guerra civil española, las obras realistas de Jacinto Benavente y la tragedia grotesca de Carlos Arniches se estrenan en paralelo con los esperpentos “deformantes” de Ramón del Valle Inclán y el teatro imposible de Federico García Lorca. Hasta 1930 contamos con un teatro simbolista que, dejando atrás su pasado decimonónico, da énfasis en la vida de ensueños y fantasías y espiritualiza la puesta en escena apoyado en el texto cargado de simbología y en la interpretación. Tras la guerra civil se impone una rígida censura, el exilio de dramaturgos como Rafael Alberti, Alejandro Casona o Max Aub, y la penosa situación económica del país empobrecen el teatro de posguerra. Se estrena otro tipo de obras; José María Pemán, Joaquín Calvo Sotelo o Juan Ignacio Luca de Tena, Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura son algunos de los autores de éxito del momento.

A principios de la segunda mitad del siglo XX surge el teatro social, un teatro de compromiso y protesta contra las desigualdades. Antonio Buero Vallejo o Alfonso Sastre consiguen ofrecer, relajada la censura impuesta años atrás, una visión crítica de la realidad; Buero Vallejo, uniendo lo social y lo existencial, denuncia la injusticia en un mundo hostil, y Sastre procura despertar conciencias para mejorar el mundo. A partir de los años '70 se registra, junto con el anodino teatro comercial nacional, un especial interés por todo lo nuevo que viene de Europa. Con la llegada de la democracia, se revitaliza la constante búsqueda de nuevas experiencias en el arte dramático, y se produce una gran renovación teatral con el respaldo oficial del Estado; surgen nuevas instituciones, como el Centro Dramático Nacional, y artistas anteriormente vetados acceden a la dirección de los teatros nacionales. A lo largo de los años '80 un grupo de dramaturgas, como Ana Diosdado, Dora Sedano, Julia Maura, Carmen Martín-Gaité o Concha Romero, triunfan en escena.

A inicios del siglo XX la dramaturgia argentina, íntimamente ligada al contexto político, social y cultural vigentes, transparenta las contradicciones que experimenta el país: lo nacional frente al extranjero, el criollo frente al inmigrante, la prosperidad frente a los conflictos sociales, o la alta cultura frente a la cultura popular. Así, durante la primera mitad del siglo XX, se registran dos tendencias diferentes, una culta —con el teatro de Florencio Sánchez, donde se evidencia la tensión entre una obra dramática moderna y un texto espectacular a cargo de la Compañía de los Hermanos Podestá—, y otra popular —la del sainete como fiesta, primero, o el sainete tragicómico, a continuación, y lo grotesco criollo—. En la primera década de la centuria la “época de oro del teatro argentino”, destacan Florencio Sánchez y Gregorio Laferrère; entre los dramaturgos que seguirán la línea de Florencio Sánchez se

encuentran: Roberto J. Payró, Armando Discépolo, Pedro E. Pico, Vicente Martínez Cuitiño, y Rodolfo González Pacheco. Hacia 1930 surge el Teatro Independiente, con la culturización, nacionalización y reflexiva modernización del teatro a través de la obra de dramaturgos como Leónidas Barletta – fundador del Teatro del Pueblo–, Roberto Arlt, Raúl González Tuñón, Álvaro Yunque, Nicolás Olivari y Carlos Gorostiza; paralelamente a este crece un teatro culto, el comercial, con actores profesionales. En la década de los años '60 aparecen nuevos dramaturgos, como Roberto Cossa, Ricardo Halac, Carlos Somigliana, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, directores y actores que siguen las pautas del realismo reflexivo y la neovanguardia, y renuevan la puesta en escena y la actuación; dos décadas después se funda el Teatro Abierto como una reacción cultural frente a la última dictadura en Argentina.

El recién estrenado siglo XXI continúa, tanto en España como en Argentina, la búsqueda y experimentación en el teatro –sustituido casi por completo durante décadas por el cine– con la incorporación de los actuales avances tecnológicos audiovisuales, la elaboración y el estudio del texto dramático y del contexto escénico, el desarrollo tanto de las representaciones en teatros y salas alternativas como del teatro de calle, de los musicales y los festivales de música, o la actualización en la formación de los actores, entre otros.

Como se verá a continuación, la influencia de la dramaturgia ática, en el contexto anteriormente descrito, es inmensa y perene, con sus huellas (fuertes o tenues), visibles a lo largo de toda la dramaturgia española y argentina. El teatro del mundo occidental, desde Roma hasta la actualidad, se sirve de una manera ininterrumpida, aunque variable según épocas y países, del modelo griego, cuyos elementos heredados se rastrean con facilidad en todos los géneros dramáticos posteriores; obras como *Edipo Rey*, *Antígona* o *Medea* siguen siendo representadas, inspirando *ad aeternum* el teatro hispano y corroborando, como un sello inconfundible, la vigencia de la tradición helena en el arte dramático.

Este volumen monográfico se abre con la contribución de Rafael Gallé, “El *Edipo* de Martínez de la Rosa: algunas consideraciones en torno al *Opus perfectum* del drama griego en el s. XIX español”. Gallé subraya la moderación política y literaria del granadino Martínez de la Rosa, ubicándolo en “una posición ajena a los excesos tanto del romanticismo como de un neoclasicismo”, y se concentra en la presencia del legado clásico en el *Edipo*, estrenada en 1830, una obra paradigmática para ejemplificar el legado clásico en Martínez de la Rosa. Gallé expone los elementos novedosos en el *Edipo* de De la Rosa, da cuenta de las posturas de la crítica literaria (insistiendo en la más mordaz, la de Menéndez Pelayo) y destaca la presencia de elementos propios de la tradición clásica más allá de lo sofocleo.

El siguiente artículo, “Relectura y fusión de un mito griego en un drama de Horacio Rega Molina”, viene a cargo de Alfredo Fraschini. En el artículo se hace un recuento de la presencia del mito y de la historia helenos en obras teatrales argentinas de finales del siglo XIX y del siglo XX que contextualiza el análisis del “misterio dramático pastoril” del discípulo de Leopoldo Lugones, Horacio Rega Molina, *Polifemo o las peras del olmo*, que se estrena en Buenos Aires en 1945. Fraschini explicita las diversas fuentes de Rega Molina (desde Homero hasta Góngora, y destaca la influencia de Teócrito) y la innovadora propuesta del poeta que dibuja a un Polifemo representante de lo criollo

(exponiendo el sentido del término en su contexto), y a un Ulises que, con pretextos tecnológicos, desea apropiarse de las tierras de Polifemo.

El siguiente aporte gira también en torno al teatro argentino y es fruto del trabajo de Marcela Ristorto y Silvia Reyes: “Construyendo la identidad nacional: *Antígona Vélez*”. Ristorto y Reyes definen la obra dentro de la literatura de frontera, recuerdan que la Tebas sofoclea aparece como la estancia “La Postrera” y presentan algunos paralelos entre la tragedia de Sófocles y la obra de Marechal: los espaciales, el de las leyes no escritas de los dioses frente a las leyes no escritas del Dios cristiano; subrayan que el interés dramático se centra en la conquista de la tierra y ponen énfasis, antes que en Antígona, en Facundo Galván desde la dicotomía de civilización o barbarie de Sarmiento.

Con el aporte de Tomás Silva volvemos a España. En “Por qué recurrir al mito según los propios dramaturgos: Unamuno, Pemán, Buero Vallejo”, Silva recuerda que el teatro “nunca ha dejado de reelaborar y actualizar el poder evocador del mito” en la época contemporánea y recoge la posición de sendos poetas sobre la tragedia griega antigua. Expone, entre otras cosas, el significado cristiano a la muerte de Fedra, en la *Fedra* de Miguel de Unamuno que tiene, además, un trasfondo estoico. Subraya el carácter pre-cristiano de la *Antígona* de José María Pemán y se refiere a los cambios estructurales por los que apuesta el dramaturgo gaditano, que provocaron las invectivas de algunos críticos contemporáneos suyos. De *La tejedora de sueños* de Antonio Buero Vallejo, ahonda en la reelaboración psicológica de la Penélope bueriana.

La siguiente contribución, a cargo de Claudio Castro Filho, “*Asi que pasen cinco años: Federico García Lorca y el problema de lo trágico*”, concibe este drama de 1931 como una profunda investigación sobre lo trágico, entroncada entre el nihilismo nietzscheano y la intuición religiosa de Unamuno. Castro Filho destaca la reflexión filosófica sobre el tiempo en la obra, en un hilo temporal desde la Antigüedad, con el *aión*, el *cronos*, y el *kairós*, pasando por el barroco de Calderón de la Barca, para luego hacer hincapié en la búsqueda renovadora de la práctica teatral en Lorca.

Sobre Lorca versa también el siguiente trabajo, a cargo de Cristina Filímonos, bajo el título “La Quimera en la *Quimera*: un estudio de recepción”. Lorca se habría servido de la mitología, atraído por su atemporalidad. Filímonos presenta paralelos entre el diálogo lorquiano y la Quimera a través de los pedidos de los niños en la obra, y subraya la relación entre el personaje mitológico y la figura femenina, vista desde el temor, la incompreensión y la represión. Se traza el camino de la mujer agobiada por quimeras que llega a convertirse en Quimera.

Con el artículo “*Fedra*, de Juan de Mayorga: texto y representación”, de Óscar Barrero, entramos en el siglo XXI. A decir de Barrero, Mayorga sigue fundamentalmente a Eurípides, aunque da cuenta de elementos que seguirían la versión de Séneca, y menciona rasgos inspirados más bien en Unamuno. Barrero se concentra en la caracterización del personaje principal y destaca la locura de Fedra, que forma parte del desenlace, para dedicarse luego al dilema entre texto y representación, a partir de las críticas que surgieron sobre la representación de la obra, anterior a la publicación del texto.

El artículo de Panagiotis Xouplidis, “La máscara en la *Gatomaquia*”, se centra en la representación de la adaptación de la máscara felina de Lope de Vega en la versión de VÍllora y Padilla.

Xouplidis se refiere al género de la poesía épico-burlesca desde la *Batrocomiomaquia* y cómo habría influido de manera significativa en la literatura española hasta la *Gatomaquia* de Lope, en la que se detiene para determinar una serie de rasgos. Luego, el trabajo se centra en la adaptación de VÍllora y Padilla que intenta convertir la épica en drama, darle un acabado teatral.

El artículo que cierra nuestro monográfico es el de Josefa Álvarez, “La plenitud a través del amor: la deconstrucción de un mito maldito en *Juicio a una zorra* de Miguel del Arco”. Del Arco otorga la voz a Helena de Troya para narrar su propia historia. Álvarez analiza la estructura de la obra (monólogo estructurado a modo de litigio) para luego inquirir en las fuentes de Del Arco en la composición de su texto dramático. Nos lleva, así, no solo a Homero, sino hasta las obras de Apolodoro, Aulo Gelio, Gorgias y Safo, entre otros. Álvarez detalla en qué medida Del Arco deconstruye al personaje mítico para reivindicar la subjetividad femenina.

A través de la coordinación de este monográfico y gracias a cada una de estas contribuciones esperamos haber aportado en ese maravilloso e inabarcable mundo de la tradición helena en la tradición española y argentina de nuestro teatro hispano.