

DE SÓFOCLES A SÉNECA. DEL DISCURSO TRÁGICO A LA PERSONALIDAD MODÉLICA Y LA RESPONSABILIDAD PÚBLICA

Rafael Pestano Fariña
rfarina@ull.es

RESUMEN

Una perspectiva formal orienta el análisis que aquí ofrecemos de las obras de Sófocles y Séneca: la necesidad de interpretar la tragedia clásica preferentemente desde sus claves espectaculares. A su vez, de modo complementario y paralelo, la consideración de los conceptos dramatizados por ambos autores permite valorar el sentido del hombre de Estado y sus implicaciones éticas. Sus obras iluminan el espejo de la conciencia colectiva, especialmente si se contrastan sus modelos escénicos con personajes de nuestro entorno más próximo.

PALABRAS CLAVE: tragedia clásica, hombre de Estado, conciencia colectiva, personalidad modélica, responsabilidad pública.

ABSTRACT

«From Sophocle to Seneca. From tragic discourse to model personality and public responsibility». A formal perspective orients the following analysis of Sophocle's and Seneca's works: that is, the need to interpret Greek and Latin tragedy, preferably, according to the traces of the mise en scène. Together, as a complement and a parallelism, considering the ideas dramatized by both authors allows us to honour the concept of the statesman and its ethical implications. Their works enlighten the conscience of the community, specially if we counterpoint its scenic patterns with characters from our closest surroundings.

KEY WORDS: greek and latin tragedy, statesman, collective consciousness, model personality, public responsibility.

El inicio de nuestra valoración del teatro de Sófocles y Séneca no puede ser otro que el de rendir homenaje a sus estudiosos. De ambos autores y del gozoso fluido que han generado sus críticos nos serviremos. De sus frutos afloran nuestras ideas. De la virtual relación que se atestigua entre sus obras y que, en gran medida, ya sus estudiosos han descrito y justificado. Debe quedar explícita constancia de que, cuando se habla de Sófocles, también se habla de los que, al vincularse a su representación o a su estudio, han facilitado por añadidura su tradición. Recordemos, en primer término, que Sófocles no fue, no es, no será un único Sófocles. Sófocles hubo, hay y habrá tantos como directores de su puesta en escena, tantos como actores que le interpreten, tantos Sófocles como espectadores que contemplen los procesos dramáti-





cos basados en aquellos antiguos pero clásicos guiones. En esa perspectiva de relativización debemos contemplar también a Séneca. Cuando Séneca recrea sus temas trágicos —los sofocleos, los euripídeos, los esquilios, los de Livio Andronico, Gneo Nevio, Ennio, los de Pacuvio, los de Accio y otros— indaga en su propia existencia y, en el modo de afrontarla, examina el modo de ser y de estar de sus contemporáneos. Cuando efectúa todo eso también Séneca deviene estudioso. Y con toda seguridad ello le lleva a comprender que el mejor modo de teorizar respecto al drama previo y/o contemporáneo es el de articular mediante la acción —esto es, mediante la puesta en escena— sus visiones, sus interpretaciones, la discusión que motivan las ideas puestas en juego. Desde esa predisposición Sófocles representaba para Séneca un referente de primer nivel entre los dramaturgos clásicos que asimila. La lectura contrastada de sus obras lo evidencia. Porque Séneca sabe que lo que ha de explotar es el modo del discurso. Su discurso es trágico. Por ello es también sofocleo; tanto como euripídeo o esquileo. La demostrada y necesaria recepción de la tragedia griega en Roma ya se había anticipado a través de Livio Andronico, Ennio, Pacuvio, Accio. Pero lamentablemente los restos que de estos autores se conservan impiden la confrontación directa de la realización teatral griega y la romana. No obstante, las tragedias de Séneca constituyen un *corpus* romano de primer nivel a la hora de aproximarnos al sentido artístico del modelo de composición que tales creadores compartieron. Porque sus tragedias requieren —y en ocasiones superan— la necesaria y concatenada articulación de los autores trágicos griegos. Puede así comprobarse cuando identificamos en las distintas manifestaciones de su discurso dramático la altura expresiva del sentimiento patético, la inducción a la compasión, la mimesis del temor, la ejemplaridad del ejercicio individualizador que es la libertad trágica, la convergencia crítica de sus personajes frente a la odiosa *hybris* que define la conducta del poderoso en cuanto modelo arrogante ajeno a los valores de sociabilidad y coherencia ética. No son éstas sólo nociones sin interrelación con el entorno. Sea determinable o no su específica función política —que unos afirman y que otros niegan— lo que no puede negarse de ningún modo es que sus tragedias reflexionan sobre universales. Pero esa reflexión sólo será exitosa si tales conceptos universales obedecen a un discurso dispuesto necesariamente en la acción escénica según las exigencias del paradigma que era característico de la tragedia griega. La recepción romana ha de atender a este aspecto, porque el modo de la recepción debe seguir la arquitectura del modelo, no debe articularse de otro modo cualquiera. En el ámbito artístico del patrón trágico en el que nos movemos es preciso que la retórica —dada su ocasional aplicación escénica— opere mediante figuras fácilmente comprensibles por parte del espectador. Para ello los argumentos —pero también los personajes y sus circunstancias concatenadas— han de oponerse y han de articularse en posiciones antitéticas previstas por la progresión dramática. Y han de sustentarse en el encuentro de modelos —preferentemente míticos— transmitidos y conocidos por tradición. Visto esto así parece claro cuál es el horizonte hacia el que dirige su mirada Séneca: el horizonte clásico de la tragedia griega.

Aun cuando la dependencia no sea exclusiva, y aun cuando no tuviera que ser preferente respecto a otras, podríamos decir que en cierto modo Séneca fue Sófocles. Lo fue cuando recreó el discurso al modo trágico; lo fue cuando asumió tales personajes o tales colores; o tal ritmo; lo fue cuando, al hacer todo esto, facilitó la puesta en escena

de los valores sofocleos. Lo fue cuando comprendió el binomio caos/cosmos y lo empleó como columna vertebradora de la acción trágica en su desarrollo. Pero, al hacerlo, se sirvió de un mecanismo de extrañamiento que tendía a vencer la hipocresía de su entorno y a evidenciar su habilidad artística. Lo fue porque sus obras son las que precisamente determinaron la tradición del paradigma trágico que Sófocles había consolidado y explotado. Baste comprobar las referencias que respecto a esto puede constatar en la bibliografía al uso. Precisamente será Séneca el intermediario entre los tragediógrafos clásicos grecorromanos¹ y Shakespeare. De hecho fue Séneca quien preferentemente instruyó a los dramaturgos del Renacimiento italiano e inglés. Baste comprobar el perfil del tirano ambicioso y despiadado que representa el Ricardo III de W. Shakespeare. Fueron sin duda los griegos quienes representaron por primera vez tal perfil paradigmático en el teatro, pero Séneca lo adoptó y completó la complejidad de su diseño. En todo caso, Séneca, al convertirse en el referente de los trágicos renacentistas, mantiene vivos sus propios valores, pero a su vez transmite los que había proyectado Sófocles. Quiere ello decir que el teatro moderno en sus orígenes —al menos hasta el siglo XVIII— camina de la mano de Séneca, pero precisemos que ello implica a su vez un abanico de influencias tan extenso como sus propias fuentes.

Intentaremos responder al interrogante esencial: por qué Séneca recurre a la obra de los tragediógrafos griegos. La primera razón es evidente: éstos en la época de Séneca eran ya entendidos como autores paradigmáticamente clásicos. Constituían paradigmas clásicos teatrales, pero a su vez paradigmas pedagógicos. La función pedagógica definía las obras dramáticas. La poesía dramática. El teatro era justamente poesía predispuesta hacia la acción. Era no más que un ritmo alternativo a la narración preferentemente verbalizada. Y las de Séneca eran también obras teatrales con función pedagógica. La segunda razón que explica su ascendencia griega es la de que sus clásicos griegos le garantizaban un contexto creativo extraño, y por ello tanto más permisivo en la crítica cuanto en apariencia menos romano. Y la tercera —entre otras que pudieran darse— no obedece sino a la necesidad de Séneca de mostrar, tanto con su recreación como con su alusividad, su especial habilidad en el tratamiento dramaturgico de los temas definitorios de la tragedia griega. Y de la representación y/o la lectura de las tragedias conservadas cada cual podrá alcanzar sus propias convicciones. Tales convicciones a veces sólo pertenecerán al campo de la conjetura o de la emotividad. O de la intuición. Pero de lo que no cabrá duda es de que los trágicos griegos y romanos que preceden a Séneca ofertan un abanico de virtualidades dramáticas del que es posible extrapolar numerosos y constantes nexos. En esa amalgama que el paradigma trágico nos ofrece Sófocles es un horizonte de expectativas de primer nivel. Esto nos mueve a buscar indicios de Sófocles en Séneca.

Si se desea acceder al conocimiento de estudios relativos a las fuentes de las tragedias de Séneca les remito a la amplia y ejemplar documentación bibliográfica

¹ El asunto ha sido puesto de relieve, entre otros, por Gilbert HIGHET en su estudio: *La tradición clásica* (1949), traducción de A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, vol. I, pp. 327-331.

que nos ofrece M.^a A. Fátima Martín Sánchez (Barcelona, 1994)². No obstante, y pese a valorar y admirar el enorme esfuerzo realizado por tales estudiosos y por otros que por razones de espacio aquí no se citan, en mi opinión el tratamiento del análisis no ha de hacerse sólo localizando las fuentes precisas de manera exhaustiva. Lo que debiera realizarse es el análisis, adaptación y puesta en escena de las obras en confrontación. La crítica contrastada de las puestas en escena daría una visión mucho más sólida de las raíces que sustentan las ideas y la dramaturgia de Séneca. Ello nos permitiría acercarnos al método de análisis hermenéutico exhibido por el críti-

² Cf. Lucio Aneo Séneca. *La interioridad como actitud y conciencia moral*, Documentos A, Anthropos, Barcelona, (marzo 1994). En lo que a nosotros respecta debemos resaltar los estudios de conjunto realizados por L. HERRMANN: *Le théâtre de Sénèque*, Les Belles Lettres, París, 1924; E. CESAREO: *Le tragedie di Seneca*, Palermo, 1932; y C.W. MENDELL: *Our Seneca*, New Haven, Yale Univ. Pr., 1941. Entre los más recientes destacan los de A. Boyle (ed.): *Seneca Tragicus. Ramus Essays on Senecan drama* 12 (1983); T.F. CURLEY: *The nature of Senecan drama*, tesis, Princeton, Univ. Princeton, NJ, 1982; E. PARATORE: *Il teatro di Seneca Univ. degli Studi di Roma*, Fac. di Lett. e Filos., Roma, 1957; T. PRATT: *Seneca's drama*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Pr., 1983; G.A. SEECK, «Senecas Tragödien», E. LEFÈVRE (ed.): *Das römische Drama*, Darmstadt, 1978, pp. 378-426; A. TRAINA (ed.): *Seneca, letture critiche*, Milán, Mursia, 1976, y F. GIANCOTTI: *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Rom/Neapel/Città di Castello, 1953) que repasan cuestiones referentes a la autenticidad, la cronología, la finalidad de las tragedias y el mensaje moral subyacente a los dramas. G.C. GIARDINA, «Caratteri formali del teatro di Seneca», en *Studi pubbl. dall'Ist. di Filol. Class.*, Univ. degli Studi di Bologna x (1962), 35 p., pone especial interés en refutar las acusaciones tópicas contra Séneca cuando se tilda su teatro de erudición, sentencioso o proclive a las escenas macabras. A. CATTIN: *Les thèmes lyriques dans les tragédies de Sénèque*, tesis, Friburgo, 1959, Cormondreche (Neuchâtel), 1963, cataloga los temas líricos de los coros y a través de ellos descubre el contenido doctrinal de las tragedias; O. ZWIERLEIN *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meisenheim am Glan, Hain, 1966, debate con detalle el problema de si las piezas fueron compuestas para ser representadas o para ser leídas. Para esto mismo cf. también A. POCIÑA, «Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca», *Emerita* 41 (1973), pp. 297-308. Por su parte, J. DINTEL: *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg, Winter, 1974, en su estudio dedicado a la poesía de Séneca sitúa las tragedias en el conjunto de la obra del filósofo, relacionándolas con sus precedentes griegos y latinos. B. SEIDENSTICKER: *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg, Winter, 1970, centra su análisis en la lengua poética y confronta los dramas senecanos con las tragedias griegas. De la mirada de Séneca a su entorno político se ha ocupado A. POCIÑA PÉREZ, «Finalidad político-didáctica», *Emerita* 44 (1976), pp. 279-301; M. ARMISEN-MARCHETTI: *Sapientiae facies. Études sur les images de Sénèque*, Les Belles Lettres, París, 1989, atiende al imaginario característico de las tragedias de Séneca. Estudios relevantes recoge también M. RODRÍGUEZ-PANTOJA (ed.): *Seneca. Dos mil años después. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Bicentenario de su Nacimiento*, Publ. Univ. de Córdoba y Obra Social y Cultural Caja Sur (1996), Córdoba, 1997. De los estudios allí incluidos los de F. DUPONT (pp. 177-189) y E. LEFÈVRE (191-196) atienden —y ello debe destacarse en cuanto estudian valores teatrales específicos— a las nociones corporales y vocales en el primer caso y a la relación de la política y la actualidad en las tragedias senecanas en el segundo. Entre las investigaciones más recientes destáquese el estudio de E. SÁNCHEZ SOLER: *La «Medea» de Séneca a la luz de la teoría estoica de las pasiones*, Valencia, tesis doctoral inédita, 2001, de quien hemos recibido una valiosa hermenéutica dedicada a la valoración de la retórica como mecanismo de articulación dramática en la *Medea* de Séneca. No obstante, quienes aportan una visión más centrada en fuentes y modelos son R.J. TARRANT, «Senecan drama and its antecedents», *HSPb* 82 (1978), pp. 213-263, y C. ZINTZER, «Griechische Tragödie in römischer Gestalt», *Festschr. Des Kaiser-Karls-Gymnasiums zu Aachen*, 1976, pp. 175-201. Debe consultarse también M.^a del C. ÁLVAREZ, «El *Edipo* de Séneca y sus precedentes», *CFC*



co teatral P. Pavis respecto a la proyección espectacular de las obras dramáticas. Sirva de ejemplo la crítica realizada por este estudioso a las obras representadas en el Festival de Avignon de 1999 bajo el título de «La cooperación textual del espectador: a propósito de algunas puestas en escena de textos contemporáneos en Aviñón»³. Dicho sea brevemente: allí se presenta una crítica elaborada solamente a partir de las obras representadas y realmente contempladas en su desarrollo en vivo.

Pero el asunto no dejaría aun así de ser pantanoso. Para la justa decodificación de las fuentes identificamos una dificultad añadida —si no insalvable—: los avatares de la transmisión. Dicho de otro modo, de por medio quedan obras que supimos que existieron y que tuvieron extraordinaria influencia en el desarrollo del virtual horizonte de referencias alusivas a que pudo acceder Séneca. Basten las otras 116 tragedias atribuidas a Sófocles, basten las de Pacuvio, las de Accio, basten las de Ovidio. De

(1974), pp. 181-239. De la comparación de las tragedias de Séneca y otras obras de autores latinos —tales como Ennio, Pacuvio y Accio— se ha ocupado, entre otros, G. CIPRIANI, «Una scena dell'Atreus di Accio e Seneca», *RS C*, 26 (1978), pp. 210-221. Modelos de los personajes senecanos han sido rastreados por E. FAUTHAM, «Virgil's Dido and Seneca's tragic heroines», *G&R Ser. 24*, 22 (1975), pp. 1-10; por F. MARTÍN SÁNCHEZ, «La relación Virgilio-Séneca. Estado de una cuestión abierta a debate», en *Actas del VII Congreso Nacional de Estudios Clásicos* (Madrid, 20-25 de abril 1987), II, Madrid, 1989, pp. 673-679 y por J.P. SULLIVAN, «Petronius, Seneca and Lucan. A neronian literary Freid», *TAPhA*, 99 (1968), pp. 433-467. De sus semejanzas con Eurípides, Esquilo y Sófocles se han ocupado N.T. PRATT, «The Stoic base of Senecan drama», *TAPhA*, 79 (1948), pp. 1-11 y W. POETSCHER, «Beobachtungen zu Sophokles und Seneca», en J. DALFEN, K. FORSTNER, M. FUSSL, W. SPEYER (eds.): *Symmicta philologica Salisburgensia Georgia Pfligersdorffer sexagenario oblata*, Ed. Dell'Ateneo, Roma, 1980, pp. 105-123. De la relación de Séneca con el teatro anterior cabe citar a G. NICOLINI: *Il teatro di Seneca in rapporto al teatro dell'età repubblicana. Contributo allo Studio delle fonti*, Varese, 1934; a J. TARRANT, art. cit. (1978), a W. CLAMEN, «Seneca und die griechischen Tragicher», en *Die Tragödie vor Shakespeare, ihre Entwicklung im Spiegel der dramatischen Rede*, Heidelberg, 1955, pp. 191-200; y a G. ARICO, «Seneca e la tragedia latina arcaica», *Dioniso*, 52 (1981), pp. 339-356. De la proyección posterior del teatro de Séneca destaquemos el estudio de K.A. BLÜHER: *Séneca en España*, Gredos, Madrid, (1969) 1983, que dedica su atención a la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII al XVII. Cf. a su vez D. ESTEFANÍA, «El Edipo de Martínez de la Rosa y el tremendismo senecano», en M. RODRÍGUEZ-PANTOJA (ed.), *op. cit.*, 1997, pp. 697-704; M.^a Cruz GARCÍA FUENTES, «El Edipo de Pemán y sus antecedentes clásicos», *ibidem*, pp. 714-726. De la influencia de Séneca fuera de España resaltemos las aportaciones de A. BOBBIO: *Seneca e la formazione spirituale e culturale del Petrarca*, en *La Bibliofilia* 43 (1941), pp. 224-291; R. BOLGAR: *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge University, Cambridge, 1954; (ed.): *Classical Influences on European Culture, A.D. 500-1500*, Cambridge University, Cambridge, 1971; (ed.): *Classical Influences on European Culture 1500-1700*, Cambridge, 1976; G. BRUGNOLI: *Le tragedie de Seneca nei florilegi medioevali*, en *Studi medioevali* ser. 3^a 1 (1960), pp. 138-152; A. BUCK: *Die Rezeption der Antike in den romanischen Literaturen der Renaissance*, CNRS, Berlín, 1976; J. JACQUOT (ed.): *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, París, 1964; E. LEFÈVRE: *Der Einfluss auf das europäische Drama*, Darmstadt, Wiss. Buch, 1978; M. PARATORE: «Le théâtre de Sénèque et celui du siècle d'or français», *Ass. G. Budé. Actes du IX Congrès* (Roma, 1973), Les Belles Lettres, París, pp. 82-104; B. GARCÍA HERNÁNDEZ, «El magisterio de Séneca, reconocido por Descartes. Filosofía y poesía», en M. RODRÍGUEZ-PANTOJA (ed.), *op. cit.*, 1997, pp. 675-688; A.J. POCIÑA LÓPEZ, «Influencia de Séneca en la *Castro* de Antonio Ferreira», *ibidem*, 1997, pp. 665-674; J.C. SÁNCHEZ LEÓN, «A propósito de Séneca y Antonin Artaud», *ibidem*, 1997, pp. 705-711.

³ Cf. P. PAVIS, en *Seminario de Estudios Teatrales. Las fronteras del teatro. Tercer Milenio 1, Cuadernos de Estudios Teatrales 16*, Aula de Teatro-Universidad de Málaga, 2000, pp. 7-57.





Accio, por ejemplo, tenemos títulos que nos sugieren virtuales nexos a partir de motivos comunes que alientan nuestro interés hermenéutico. Veamos algunos: *Iudicium armorum*, *Hecuba*, *Troades*, *Phoenissae*, *Antigona*, *Medea*, *Alcestis*. Tales títulos no sólo recuerdan motivos de Séneca, también de los restantes tragediógrafos clásicos. Incluso motivos presentes —como es lógico— en los autores épicos. Y esto sólo por citar las dependencias más inmediatas. Difícil —por no decir imposible— resultaría determinar cuáles entre ellas fueron determinantes, sobre todo si —superando las aportaciones críticas al respecto— se sumerge uno en las virtuales claves escénicas. Para ello, para generar esas dudas respecto a ciertas fuentes propuestas, basta leer con la finalidad de representar. En la conversión del texto transmitido en guión escénico las fuentes en ocasiones terminan por converger, dado que todas ellas responden a un archisigno. El espectáculo acoge sus valores nucleares y ello genera confusión si se pretende precisar el origen preciso de la puesta en escena. Desde luego, este proceso de asimilación o neutralización de fuentes no se da siempre, pero, en todo caso, es tanto más probable en el ámbito de transmisión de las obras clásicas. Así las cosas, las apreciaciones que siguen pretenden ultimar una aproximación a las pautas comunes que definen el paradigma de la tragedia clásica desde determinadas aplicaciones a aspectos propios del modo de hacer discurso trágico por parte de Sófocles y Séneca. Para empezar sabemos que no necesariamente existe el intérprete decodificador de la verdad absoluta. Mucho menos en el ámbito del teatro, allí donde justamente el espectador nunca será homogéneo, allí donde es espectador precisamente por no ser único. Ya se sabe que nuestra decodificación dependerá de si observamos a un personaje y no a otro, de si ese día hemos dormido o no, de si nuestro acompañante bosteza o no, de si delante de nosotros se sienta Maradona o Pau Gasol, referentes que citamos por la distinta incidencia volumétrica de ambos en nuestro campo de visión, pero también por cuanto que su fama desvía voluntaria o involuntariamente la atención que debíamos vincular específicamente al espectáculo. La decodificación dependerá —claro está— de los distintos niveles de interferencias que mediaten nuestros sentidos. Por otra parte, tengamos en cuenta que de Sófocles se hablaba hasta Wilamowitz⁴ desde el texto, no desde el guión escénico y sus realizaciones concretas. Y ese error sigue dándose como norma general. Excepciones hay —por supuesto—. La obra de George Steiner titulada *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*⁵ es una prueba magnífica de la atención crítica puesta en funcionamiento desde el ámbito de la representación y no sólo desde el análisis de la escritura de función dramática. Por supuesto, también Rodríguez Adrados y Lasso de la Vega nos han dado espléndidas muestras de hermenéutica convenientemente aplicada a los textos clásicos de finalidad teatral⁶. Una vi-

⁴ Cf. A. LESKY: *La tragedia griega* (1958), traducción de Juan Godó Costa, El Acanalado, Barcelona, 2001, p. 399.

⁵ Gedisa, Barcelona, 1996. Original inglés de 1984.

⁶ Cf. F. RODRÍGUEZ ADRADOS: *-Fiesta, Comedia y Tragedia*, Planeta, Barcelona, 1972; *-Del teatro griego al teatro de hoy*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, que es compilación de artículos anteriores. A su vez cf. J.S. LASSO DE LA VEGA: *-De Sófocles a Brecht*, Planeta, Barcelona, 1971; *-Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo (Cocteau, Gide, Anouilh)*, 1981, Univ. de Murcia, Murcia.

sión de altura es la del director Farid Paya, de origen iraní pero de formación y proyección cultural francesa, que nos ofrece bajo el título de *De la lettre à la scène. La tragédie grecque*⁷. Farid Paya articula una valiosísima interpretación de la tragedia clásica a partir de su experiencia directa durante 20 años en la puesta en escena de textos de la tragedia griega y latina, pero también a partir de algunos textos propios alusivos a ellas y a partir de talleres de investigación. Los autores griegos que sustentan sus realizaciones escénicas y sus posteriores interpretaciones son tanto Sófocles, como Eurípides o Esquilo. Pero Séneca es su autor trágico de referencia. En todo caso Farid Paya nos traslada su experiencia desde los montajes concretos de *Electra*, de Sófocles (1986), de *El proceso de Orestes*, de F. Paya, de *Las Troyanas* y *Tiestes*, de Séneca (1995) y desde la tetralogía *La Sangre de los Labdácidas: Laios*—de F. Paya—, *Edipo Rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona*, de Sófocles (1997, 1998). No obstante, apoya sus juicios críticos en otras obras de tales autores⁸. De su aproximación auténtica al sentido del espectáculo clásico dan prueba los espléndidos capítulos dedicados a la escena trágica, al actor trágico, a las técnicas objetivas y, sobre todo, al método de realización. Pero salvadas ciertas excepciones similares a la voz crítica de Farid Paya, la tendencia a valorar a Sófocles o a Séneca exclusivamente desde sus textos dramáticos —y no desde sus realizaciones— es

Para la conjunción de los modos literarios y la visión originaria del espectáculo siguen siendo impresionables los estudios de A. LESKY, *op. cit.* (1958), 2001, y de J. ALSINA: *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Labor, Barcelona, 1971. Asimismo es ineludible consultar la decodificación de los coros teatrales clásicos realizada por I. ERRANDONEA: *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática y la personalidad de sus coros*, Madrid, Escelier, 1958. Entre otros inciden en la perspectiva del análisis espectacular los estudios de T.B.L. WEBSTER: *Griechische Bühnentalertertümer*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1963; G. CILLEM: *Il dramma antico nella Grecia moderna*, Bolonia, 1963; ITALO GRECO (ed.): *Il teatro greco*, Casa Editrice Oreste Barjes, Roma, 1971; U. ALBINI: *Interpretazioni teatrali*, Florencia, 1972; M. BIEBER: *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton University Press, 1961; H.D. BLUME: *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt, 1978; M. PINTACUDA: *La musica nella tragedia greca*, Cefalú, 1978; E. CSAPO, W.J. SLATER: *The Context of Ancient Drama*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994; SEGURA, S.: *El teatro en Grecia y Roma*, Zidor, Bilbao, 2001. En esa línea es necesario destacar por su sujeción a la teatralidad los estudios que nos ofrecen E. GARCÍA NOVO e I. RODRÍGUEZ ALFAGEME (eds.): *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1998. De tales estudios destacan las aportaciones de G.M. RISPOLI, «La voce dell'attore: teorie e tecniche (parte I)», pp. 53-65 y las de A. MELERO, *La dramaturgia del drama satírico*, pp. 205-217. Pero de los estudios actuales debemos resaltar la espléndida y extensa introducción al espectáculo teatral clásico que nos ofrece Antonio López Eire en su traducción de la *Listrata*, de Aristófanes (Hespérides, Salamanca, 1994), plagada además de notas extremadamente funcionales. Completa esta visión la consulta de las valiosísimas consideraciones y materiales aportados por Rodá de Lanza. I. (et alii): *El teatro romano. La puesta en escena*, Ayuntamiento de Zaragoza-Fundación la Caixa, Zaragoza, 2003. Finalmente cf. Juan Antonio ROCHE CÁRCCEL: *La escena de la vida*, Univ. de Alicante, 2000, que atiende a la consideración de los valores sociológicos y culturales interpretables en la arquitectura teatral griega.

⁷ L'Entretemps éditions, Saussan, 2000.

⁸ Así también nos remite a su visión del drama sofocleo *Áyax*, pero también a *Las Bacantes*, *Las Troyanas*, *Alcestris* e *Ifigenia*, de Eurípides, así como a los dramas esquileos de *Las Suplicantes*, *Los Siete contra Tebas*, *Prometeo encadenado*, *Los Persas*, *Agamenón* y *Las Euménides*. Es más, los textos que el propio F. Paya genera se benefician extensamente —como él mismo reconoce— de las realizaciones y talleres de investigación relacionados con la tragedia clásica (*ibidem*, p. 168).



muy acentuada. Sobre todo si se actualiza una de sus tragedias y no satisface la ocasional puesta en escena. Entonces la crítica recupera el sentido —y aparente valor exclusivo y excluyente— de Sófocles desde el texto de partida. Entonces la palabra escrita tiende a primarse respecto a la opción escenificada. Sin tener en cuenta que también ese texto de partida es posiblemente sólo la transcripción escrita de las representaciones realizadas en un momento dado. O en varios momentos. Incluso tal vez esos textos no son los originales propiamente dichos, sino que tal vez han sufrido modificaciones y bienintencionados enriquecimientos o malintencionadas supresiones, correcciones, enmiendas o censuras. O erróneas o pésimas traducciones. Seamos, pues, precavidos.

Tal precaución garantiza una mejor valoración de los indicios sofocleos atestiguable en Séneca. Los ejes que se cruzan en este análisis no pueden ser otros: el literario y el espectacular. Los dos se justifican mutuamente y se precisan. Y se cruzan durante el proceso de ejecución escénica. Intentemos valorar aspectos que permiten comprender los modos del discurso teatral propios de los autores puestos en relación. Para ello comenzaremos por reconocer una obviedad: ambos saben que la valoración real de sus obras dependerá esencialmente del destinatario. Lo virtual sólo importará si deviene acto. La actualización ante el público, que ha de ser testigo y juez, es un punto de paso obligado y de necesaria caracterización artística. La escritura teatral se orienta a esta finalidad. Y la finalidad así es un modo caracterizador del discurso utilizado. Un modo de perfilar el género mediante el reconocimiento de su necesario destino.

Por eso hay que precisar cuál era el campo de expectación de ambos creadores. Debemos decir, en primer término, que Sófocles debe entenderse como un extraordinario comunicador de masas. A diferencia de la Literatura Latina de época clásica, que se orientará a una élite culta, destinataria, preferente o exclusiva de los textos, cuando Sófocles representaba lo hacía para un público extenso y mediante el mecanismo de comunicación —y conmoción— que el teatro público le ofrecía: la oralidad, la acción y el soporte complementario audiovisual del momento. Por su parte, en su época Séneca no representaba preferentemente, preferentemente escribía. Sus representaciones —si se dieron— se dirigían a un ámbito más restringido. Su público no era el que se le supone al espectáculo teatral por su propia naturaleza en su actualización definitiva. Su público originario era mucho más restringido. El público que recibió sus tragedias era público de élite, estaba informado y conocía por erudición los referentes culturales del mundo griego. Cabe pensar en teatro de corte en torno a Nerón o de círculo literario. Me permitirán que presuponga la presencia en el proceso creativo de Séneca de los espectadores imaginarios que justifican sus mensajes y que, en cierto modo, explican la fortuna de su recepción posterior. En todo caso, existiera o no ese círculo restringido y/o de corte lo cierto es que la concepción de sus tragedias evidencia su finalidad espectacular. Podrá decirse lo que se quiera, pero quien con la preparación debida afronte los textos dramáticos de Séneca con la finalidad de actualizar espectáculos al respecto lo comprenderá. Encontrará en sus obras dramáticas la misma teatralidad que en Sófocles o que en Eurípides o que en Arrabal. Como nadie lo ilustró Shakespeare, que reconoció, afrontó y asimiló su atmósfera trágica, como señalábamos antes. Y la atmósfera de las mismas fuentes del propio Séneca por medio de sus obras.

Por otra parte, precisemos que el modo trágico constituye un mecanismo expresivo de amplio espectro y de resultados concretables de inmediato en la visión escénica.



Por eso cuando Séneca reflexiona no lo hace sólo a través de sus obras no dramáticas. Sus tragedias son, por el contrario, el resultado de su reflexión mediante la acción. El modelo expositivo de fuerzas contradictorias visualizables en la virtual puesta en escena griega era tentador. Séneca no lo desaprovecha y escribe sus obras trágicas con la finalidad de que sean representadas. Esto es así y no de otro modo, porque Séneca es perfectamente representable. Ahora bien, para ello —y tanto en su caso como en el de Sófocles— deben articularse los guiones escénicos que correspondan y deben adecuarse al estilo que convenga. Aun más: soliviantemos las conciencias. El punto de llegada a que dé lugar la realización de la tragedia de Séneca no debe restringirse solamente al ámbito teatral convencionalmente asumido. La adaptación y el análisis hermenéutico ha de valorar los ámbitos y medios característicos de la ópera, del cine, del teatro de marionetas, de la danza, por poner sólo algunos ejemplos entre muchos posibles. Eso sin entrar en rupturas vanguardistas —que son del todo legítimas.

Pero cuando hablemos de lo formal debemos remitirnos a la necesidad de saber qué se hace con el guión escénico. Para empezar —tanto con Séneca como con Sófocles— debemos superar la inadecuación de las versiones al medio teatral que es su destino por naturaleza. Véanse numerosos ejemplos del uso de textos traducidos sin la más mínima sensibilidad o perspicacia teatral. Por lo general los errores se concretan en el uso de expresiones propias del lenguaje escrito frente a la norma del discurso oral. La utilización de esta norma en la traducción, el abuso de la norma escrita, tiene que ver mucho con el sentido aparentemente trascendente aplicado siempre a la estructuración y comprensión de la tragedia. Debemos precisar —y debiéramos asumir— que lo trascendente no viene dado por la elección lingüística de términos eruditos y demás. La trascendencia viene dada por la naturaleza del asunto tratado, que supera lo individual y afecta a la sociedad, dado que desafía en su tratamiento a los pilares esenciales que la sostienen. Desde ahí sería oportuno hablar de las nociones de orden y caos que configuran —tanto como justifican— la composición dramática. Y hablo tanto de la comedia como de la tragedia. Ello nos lleva a la oposición de la armonía y la inarmonía como principios de orden estético pero también vital; artístico, pero también ético. Lo dionisiaco se define así frente a lo apolíneo. Y a la inversa. Parece increíble que Julio Cortázar —a tanta distancia del contexto creativo clásico— hubiera seguido esa misma corriente con tan inmensa fortuna. Lo reflejó como pocos han conseguido hacerlo en una oposición paralela de hondo recorrido narratológico y que es definitiva de las líneas estructurales de su propia obra. Hablo —claro— de la oposición entre cronopios y famas. Los cronopios, los que desafían el orden establecido, las normas de poder, la regulación impuesta. Los famas, los que lo justifican y lo disfrutan, los que nos coartan y, bajo el falaz pretexto de defender la armonía, nos alienan —o lo intentan, ya que algunos escapan⁹—.

⁹ M. KUNDERA (*La lentitud*, traducción de Beatriz de Moura, Tusquets Editores, col. Fábula, Barcelona, 1999, pp. 27-31) retomará esta línea de crítica social y nos hablará de los *bailarines* para definir a ciertos políticos actuales. El *bailarin* —nos dice— «se distingue del político corriente en que no desea el poder, sino la gloria; no desea imponer al mundo una u otra organización social





El campo formal que es la tragedia permite que Séneca reflexione sobre el hombre de Estado. Y el modelo inmejorable estaba ya servido en sus claves fundamentales. No podía ser otro que *Edipo Rey*. Edipo también como *Edipo en Colono*. Los dos momentos del Edipo de Sófocles son su Edipo. Y quiero creer que ese es también el Edipo de Séneca. Bien es verdad que el referente no es sólo el sofocleo. Seguramente —y sobre todo— el de la tradición griega en su más extenso sentido. Ahora bien, la clave de la composición dramática del personaje y su simbolismo la articula Sófocles y en su realización espectacular deviene patrón clásico. Para comprender esto en su auténtico significado debemos dar respuesta a una cuestión tan simple al enunciarla como compleja en su resolución. De hecho al formularla en nuestro interior prácticamente mimetizamos la actitud de Edipo respecto al conocimiento de sí mismo. La cuestión no es otra sino ésta: qué es Edipo y, muy especialmente, qué es Edipo en su tragedia. Qué es para Sófocles. Qué es para Séneca. Ofrecemos una respuesta única a estas cuestiones. La respuesta se concreta en —y se reduce a— ilustrar qué creemos que asume Séneca de Sófocles. Si tomamos como pretexto de análisis la figura de Edipo veremos que toma un paradigma ya entonces clásico y susceptible de articular la crítica al tirano y a la tiranía por extensión. Usa a Edipo porque entiende que su modelo es aplicable a su época —tal vez piense que a toda época. Será el emperador de turno —o el gobernador de la provincia— el referente edípico. Pero en todo caso la existencia de ese referente que ha de criticarse por actitudes semejantes a las de Edipo es lo que justifica la reutilización por parte de Séneca del paradigma sofocleo. Esa misma necesidad justifica el uso de Edipo como pretexto expresivo por parte de M. Kundera en *La insoportable levedad del ser*¹⁰ Lo que se critica allí es la tiranía —conscientemente errónea o no, malévola o no, pero en todo caso causa real de la situación social vivida por los protagonistas en Praga.

Pero de nuevo ejemplos recientes y cercanos nos permiten comprender la naturaleza que expresa el paradigma de Edipo. Desde su soporte expresivo no necesariamente ha de ser criticado o denunciado el máximo gobernante al caso. No necesariamente debiera ser Bush por su actuación respecto a Irak o Afganistán ni Sharon por su despotismo respecto al pueblo palestino ni Chirac por su discutida política de ensayos nucleares. El sujeto criticado por asimilación a la conducta edípica puede ser apenas un candidato a la presidencia como Josep Borrell¹¹ en su momen-

(eso no le quita el sueño en absoluto), sino ocupar el escenario desde donde poder irradiar su yo». Y, más adelante, en boca de uno de sus personajes, clarifica: «la verdadera esencia del *bailarín* radica precisamente en esa obsesión por ver en su propia vida la materia de una obra de arte; no predica la moral, ¡la baila! ¡Quiere conmovir y deslumbrar al mundo mediante la belleza de su vida! Está enamorado de su vida como un escultor puede estar enamorado de la estatua que esculpe». Nos parece que de los comportamientos de los *famas* de Cortázar a los *bailarines* de Kundera va poca cosa. Ambos modelos nos remiten a la preponderancia de un mundo de apariencias frente a las auténticas posiciones de compromiso real exigibles en el ámbito de la responsabilidad pública.

¹⁰ Cf. *Infra*, n. 18.

¹¹ Josep Borrell fue elegido como candidato socialista a la presidencia del Gobierno español en las elecciones primarias del PSOE celebradas el 24 de abril de 1998. No obstante, el 14 de mayo de 1999 dimitió debido al conflicto público protagonizado por dos de sus ex colaboradores en



to, o como Mariano Rajoy¹², en el actual. El primero culpable sin causa, pero culpable por razón de sus subordinados en su momento. El segundo culpable por participar en los gobiernos de Aznar, por seguidismo y por asumir el mismo comportamiento arrogante que el presidente Aznar respecto a la participación en la guerra de Irak o respecto a los conflictos del Prestige y del accidente del avión Yak 42. Asuntos tan trillados que ya deben de ser por todos conocidos. Si recuperamos el hilo estaremos de acuerdo en considerar discutible la idoneidad y ejemplaridad de los dos aspirantes —entonces Borrell, ahora Rajoy—. Los dos tocados. Los dos con mancha en el ámbito de su actuación pública, ya fuera o no merecida su culpa, cuestionados para siempre por aquellos que han de ser gobernados por sus capacidades. Si la capacidad ética se mantiene en entredicho la capacidad de gobernar lo estará siempre. Deviene el demérito del candidato y la sombra de la duda cuestiona —por no decir que niega— la conveniencia de convertirse en representante del interés público, si no medía una creíble y adecuada asunción de responsabilidades.

Lo que subyace como mensaje universal y atemporal es que el hombre público ha de conocerse a sí mismo en cuanto tal hombre público. Tal reconocimiento debe situarle frente a sus límites y sus fines. La desmesura y la incoherencia ética le desacreditan. Lo muestran así recientes ejemplos de arrogancia y despotismo atestiguados en las distintos niveles del ejercicio político. El ciudadano crítico no puede explicarse, por ejemplo, cómo es que el candidato que en las anteriores elecciones legislativas les solicitaba el voto desde la opción conservadora no descalificaba las insensateces del ex ministro de Defensa Federico Trillo ni el tráfico de influencias o la manipulación de ciertos ex ministros del gabinete Aznar que completaban su propia candidatura. Las consecuencias electorales y de juicio moral colectivo eran previsibles, puesto que el ciudadano sabe que los allegados al hombre público también son el hombre público.

Sirvan estas cuestiones para comprender por qué Edipo quiso reconocerse. Sabía perfectamente que de su ética dependía su idoneidad como individuo de función pública. Sin embargo, ante la expectativa de las elecciones generales españolas del 14 de marzo de 2004 el conservador Rajoy, situado ante la encrucijada edificadora de reconocer su auténtica condición ética —fuera consecuencia de actitudes ingenuas o no, atribuibles a él mismo o a sus allegados—, elude la resolución necesaria del conflicto y, pese a las discutibles posiciones de los ex ministros conservadores Trillo, Cascos, Palacios y otros, llevado de su *hybris*, de la arrogancia desmedida de su pose publicitaria como candidato, afirma¹³ «No tengo ninguna hipoteca,

el Ministerio de Hacienda, Ernesto Aguiar y José M.^a Huguet, quienes habían sido imputados en una investigación judicial por presunto fraude fiscal. Decisión acertada, toda vez que su nombramiento como presidente del Parlamento Europeo le permite participar de nuevo con éxito en el primer plano de la vida política. Cf. más información en *El País*, 15/v/1999, pp. 1, 12, 15-24, *El País*, 16/5/99, *Domingo*, p. 21. Da una valiosa interpretación del asunto Patxo UNXUETA: «El imposible vencido», *El País*, 20/v/1999, p. 19.

¹² De momento M. Rajoy se mantiene al frente del Partido Popular como líder de la oposición en la actual legislatura.

¹³ Cf. *El País*, 9/III/2004, p. 16, que remite a un mitin en la ciudad de Valencia el día 8/III/2004.

ni le debo nada a ningún partido, ni a ningún medio de comunicación, ni a ninguna multinacional». Y a continuación insiste: «Me presento a estas elecciones con las manos absolutamente libres. No hay nadie que me pueda chantajear en nada. Me gustaría saber si los demás pueden decir lo mismo». Contrasta esta visión que Rajoy tiene de sí mismo y de los que le acompañan en su candidatura con la emocionada carta dirigida al director de *El País* (9/III/2004) por parte de la madre de uno de los militares fallecidos en el accidente del avión Yak-42. Es breve su texto. Dice así:

En paz ...

Mi hijo murió en el accidente del tristemente famoso Yak 42 y, ya en el funeral de Madrid, en presencia de los féretros de nuestros familiares, tuvimos que aguantar la chulería y la prepotencia de los señores Aznar y Trillo. Se sienten tan por encima del bien y del mal que parecen creer que todos los demás somos idiotas. Nuestros muertos no estarían muertos si no fuera por la incompetencia de esta gente; pero que sepan que perseguiremos la verdad hasta el último aliento, durante y después de las elecciones. A los muertos les dejamos en paz, pero sobre los vivos responsables de esta tragedia queremos que caiga todo el peso de la ley. María del Carmen Ruiz Cayón. Madre del teniente Antonio Cebreco Ruiz.

Esto es lo que Rajoy no supo comprender o reconocer en su momento. Él es —justamente por haber sido durante estos acontecimientos vicepresidente y por abanderar desde 2004 y hasta ahora como candidato la capitalización de la labor de gobierno del Partido Popular— uno de esos vivos responsables a que alude el texto periodístico aquí recogido. En cuanto transcribí este texto anterior comprendí de modo asombroso que esta madre era una versión actual de Antígona. Sólo pretende el entierro justo y honroso de su hijo, sólo que esta vez su entierro, su descanso, exige las explicaciones debidas y la asunción de responsabilidades políticas e incluso penales por parte de gobernantes que no han sabido entender que no son ellos el Estado, sino tan sólo sus representantes. Y no han sabido serlo. Tal vez Antígona consiga de nuevo hacer valer sus derechos cívicos frente a Creonte —no se olvide que Rajoy disfrutó de la condición de ministro y vicepresidente del gobierno de Aznar y era en estas últimas elecciones generales de 2004 candidato a la presidencia. Y aún aspira a serlo de nuevo toda vez que es el actual líder de la oposición en el Parlamento español.

No obstante, desde la perspectiva general que hemos asumido también podría ser un referente de Edipo el propio Carod Rovira en el ámbito del gobierno catalán. Supongamos que actuó como un ingenuo al reunirse con la organización terrorista Eta¹⁴. Si así fue no es del todo culpable, no lo es ni desde sus motivaciones

¹⁴ El parlamentario catalán Josep Lluís Carod-Rovira, líder de *Esquerra Republicana*, una vez garantizada la formación de un gobierno tripartito junto al *Partit dels Socialistes de Catalunya* e *Iniciativa per Catalunya (Iniciativa Verds-Izquierda Unida)*, se reunió por iniciativa propia y sin conocimiento ni autorización del presidente Maragall con la organización terrorista ETA en Perpiñán el 4 de enero de 2004, diez días después de tomar posesión como *conseller en cap* del gobierno catalán. Como consecuencia, y dadas las críticas recibidas, hubo de presentar su dimisión. Decisión



personales ni siquiera desde sus motivaciones políticas —dado que puede realmente creer en la necesidad del diálogo pese a todo. Sin embargo, su responsabilidad política le culpabiliza. Carod Rovira no era un ingenuo cualquiera. Era en ese momento el *conseller en cap* del gobierno catalán, era protagonista de una ilusionante conjunción de nacionalismo independentista y socialismo catalán, pero, por convergencia y por tácita disposición a cambiar el orden político que determinaba la opción conservadora del Gobierno Aznar en España, también implicaba la convergencia con el socialismo nacional español. No obstante, todo quedó en agua de borrajas por no entender que su ingenuidad no era sólo de relevancia personal, era la ingenuidad de un responsable político de máximo nivel y de máxima importancia circunstancial. Con la generación del gobierno tripartito en Cataluña y la consecuente superación del gobierno nacionalista y conservador de Convergencia I Unió en los últimos 20 años poco menos que había resuelto en su contexto de actuación política el enigma de la Esfinge que Edipo resolvió en su momento. Pero a la vez su ingenuidad es también la edípica. Dicho de otro modo, pese a la esperanza de cambio que representaba y aun sin ser culpable del todo, siéndolo por las implicaciones de su responsabilidad política y pública, su encrucijada no tenía otra solución que la de dimitir. Así lo hizo. Pero aun cuando no hubiera dimitido seguiría siendo Edipo. La marca social de tal ingenua acción y de tanta y tan grave implicación política le seguirá a todas partes. En su fuero interno sabe¹⁵ que ya no será recordado por los puentes de diálogo que ha tendido sino tal vez tan sólo por ser *el conseller en cap que se reunió con Eta*. Séneca en su momento —como Sófocles antes— tomó el modelo de Edipo porque comprendió la importancia del ejemplo moral que ha de determinar a todo gobernante en el ejercicio de sus responsabilidades. Ni tan siquiera la ingenuidad te salvaguarda si, al descubrirse quién eres, no eres el que decías ser o no eres el que los demás creían que eras. Ello no tendría mucha importancia en el caso de un hombre común de nombre común —si los hubiera—. Pero en el caso de los gobernantes, que se venden, se estilan o son concebidos o percibidos como modelos, todo cambia. La razón es clara: tales personajes son carne de tragedia porque en ellos reside —de ellos depende, a nuestro pesar— la armonía o el caos social.

Si Séneca acudió a Edipo es porque comprendió la importancia del enjuiciamiento escénico —y colectivo— de estas figuras. Lo teatralizable aquí reside en la propia singularidad del hombre de Estado y la necesidad social —y sociabilizadora— de valorar su ejemplo. Pero cuando Séneca pretende definir su posición respecto a Edipo, no lo hace sólo a través de su dramaturgia. Aporta una visión com-

que nos pareció afortunada, dado que desde lo general, recuperó la sintonía del tripartito y, desde lo individual, garantizó su continuidad, pese a todo, en el primer plano de la vida política. El magnífico resultado de las posteriores elecciones generales de 14 de marzo de 2004, donde figuraba como cabeza de lista, así lo evidencian. Para una visión general del asunto Carod-Rovira cf. *El País*, 22/11/2004, *Domingo*, pp. 1-3.

¹⁵ Cf. *El País*, 20/11/2004, p. 16, que recoge apreciaciones en este sentido de J. Puigercós, hoy por hoy el número dos de *Esquerra Republicana*. Cf. también *El País*, 28/11/2004, donde Josep Lluís Carod-Rovira reconoce su error como representante institucional.



plementaria desde sus *Diálogos* y desde sus *Consolationes* cuando habla de la vanidad y la fugacidad de la vida. Edipo no sólo le permite articulaciones dramáticas, también le permite articular su concepción filosófica, complementaria de la que nos muestra en sus ensayos¹⁶. Tales reflexiones deben entenderse también como una deuda respecto a Sófocles, aun cuando el modo del discurso varíe y no se sustente en la acción del drama, sino más bien en el ritmo verbal de la reflexión filosófica. Séneca comparte el discurso dramático sofocleo, pero incorpora el estoicismo. Ello supone una diferencia notable, pero no necesariamente determinante a la hora de diferenciar sus capacidades dramatúrgicas. En mi opinión, lo esencial en ambos es que aportan modelos extraordinarios de discusión sobre las ideas. Buena prueba de ello es el análisis detenido y contrastado de sus tragedias. Sorprenderá ver que su articulación puede asimilarse a la argumentación forense. Las posiciones puestas en escena y la atribución y consecuente distribución de los personajes y el tiempo escénico así lo evidencian. Todo se desvela si se leen sus obras respectivas desde la clave enjuiciadora que justifica la función retórica aplicada a la acción escénica. Lo que cambia respecto a lo acostumbrado es, sobre todo, la naturaleza de los destinatarios de la reflexión teórica, que, en este caso, son concebidos como espectadores. La ejecución retórica, esto es, la oratoria, será aquí dramática. El contexto así lo exige. Pero quede claro: no por discutir ideas los personajes dejan de ofrecer sus singularidades. Otra cosa es que tales ideas contrapuestas caractericen sus comportamientos morales. En la tragedia de Séneca la libertad trágica exhibida en circunstancias extremas evidencia respuestas ejemplares —de interés colectivo, por supuesto—, pero vienen dadas por individualidades acentuadas al dramatizarse. Dicho de otro modo: la dramaturgia no se supedita a la pedagogía moral previsible en Séneca.

La consideración de los modelos edípicos utilizados por Sófocles y Séneca y su confrontación con la proyección cultural posterior no hacen sino confirmar la comunidad de sentido que une a hombres de distintas épocas y distintas culturas. Así, aquí lo asombroso consiste en comprender y comprobar además la pervivencia de Edipo en el imaginario de otros creadores. Podríamos atestiguarlo en otros muchos, en Borges¹⁷ por ejemplo. Pero hay otros creadores que retienen en su imaginario a Edipo. En primer lugar elijamos para nuestro propósito a Milan Kundera y a Peter Brook. En *La insoportable levedad del ser*¹⁸ se toma a Edipo Rey —de acuerdo al modelo de Sófocles— como prototipo simbólico de los errores del tirano —voluntarios o no—. La tiranía criticada por Kundera, como cabe suponer, es la del aparato

¹⁶ Cf. A. MONTERROSO: *Literatura y vida*, Alfaguara, Madrid, 2003, p. 9, donde se atiende a la naturaleza de ciertas creaciones de Séneca como ensayos. En concreto —y remitiéndose a citas previas de F. Bacon y A. Bioy Casares— se centra en el interés ensayístico de la epístolas de Séneca a Lucilio. Pero podemos afirmar que, en general, los *Diálogos* en su conjunto participan de las condiciones del ensayo que con su genial brevedad define allí mismo Monterroso (pp. 9-12).

¹⁷ Recordemos un breve poema suyo dedicado a Edipo, *Obras completas*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1993, III, p. 87

¹⁸ Tusquets Editores col. Andanzas, Barcelona, 1987, *speciatim* pp. 179-182.

comunista checo en el poder y, en consecuencia, la imposición soviética. El fragmento que recogen las páginas 180-181 es muy ilustrativo:

A los que creen que los regímenes comunistas de Europa Central son producto de seres criminales se les escapa una cuestión esencial: los que crearon estos regímenes criminales no fueron los criminales, sino los entusiastas, convencidos de que habían descubierto el único camino que conduce al paraíso. Lo defendieron valerosamente y para ello ejecutaron a mucha gente. Más tarde se llegó a la conclusión generalizada de que no existía paraíso alguno, de modo que los entusiastas resultaron ser asesinos.

En aquel momento todos empezaron a gritarles a los comunistas: ¡Sois los responsables de la desgracia del país (empobrecido y despoblado), de la pérdida de su independencia (cayó en poder de Rusia), de los asesinatos judiciales! Los acusados respondían: ¡No sabíamos! ¡Hemos sido engañados! ¡Creíamos de buena fe! ¡En lo más profundo de nuestra alma somos inocentes! [...]

Y (Tomás) llegó a la conclusión de que la cuestión fundamental no es: ¿sabían o no sabían?, sino: ¿es inocente el hombre cuando no sabe?, ¿un idiota que ocupa el trono está libre de toda culpa sólo por ser idiota? [...]

Y fue entonces cuando Tomás recordó la historia de Edipo: Edipo no sabía que dormía con su propia madre y, sin embargo, cuando comprendió de qué se trataba no se sintió inocente. Fue incapaz de soportar la visión de lo que había causado con su desconocimiento, se perforó los ojos y se marchó de Tebas ciego.

Tomás oía los gritos de todos los comunistas que defendían su limpieza interior y se decía: Por culpa de vuestro desconocimiento este país ha perdido quizá por siglos su libertad, ¿y vosotros gritáis que os sentís inocentes? ¿Cómo sois capaces de seguir presenciándolo? ¿Cómo es que no estáis aterrados? ¿Es que conserváis la vista? ¡Si tuviéseis ojos, deberíais atravesároslos y marcharos de Tebas!

El personaje de Kundera, Tomás, el médico, requiere, al cuestionar a tales gobernantes, que se arranquen los ojos como Edipo. Deben asumir el nefasto y crítico estado de cosas que vive el pueblo checo y asumir su ceguera reconociendo los errores políticos. Lo de menos es que fueran voluntarios o no. Lo que importa, por unas razones o por otras, es la constatación de su incapacidad como gobernantes. Lo que parece claro es que si se representó a Edipo en el contexto clásico es porque, en ese momento, existía insatisfacción social respecto al tirano y ello implicaba la necesidad de aportar una respuesta individual y colectiva. La sociedad checa que describe Kundera evoca claramente circunstancias semejantes. Quiere también ello sugerir que el mismo Séneca afrontaba una insatisfacción semejante respecto al ejercicio del poder. Arrancarse finalmente los ojos no deja de ser sino la sentencia que proclama el juicio final de una labor de gobierno y afirma y acentúa la rotura del sujeto. Ésta es la noción esencial utilizada por A. García Calvo¹⁹ para definir al sujeto trágico: «Lo trágico —nos dice— es inseparable de la rotura: implica una

¹⁹ Cf. «La rotura del sujeto. Acerca de la tragedia», *Archipiélago* 42 (2000), pp. 45-57.



rotura». Incidiendo en lo mismo afirma²⁰: «Uno no es uno; uno está mal hecho; uno está roto. Pero esa rotura está tapada, porque cada uno está obligado a creer que sí es uno, el que dice su Documento Nacional de Identidad, a identificarse consigo mismo. Ésta es la orden del Señor, la orden del Dinero, la orden de toda la organización social. Uno tiene que ser uno, de forma que su rotura está necesariamente tapada, en la situación normal y querida por el poder. La rotura consiste, en el teatro y fuera del teatro, en que viene algo, sucede algo, y destapa, revela la rotura o contradicción que hay en uno, que uno no era uno, que eso era mentira. A eso es a lo que aludía antes con lo de que llega el momento de la verdad, el momento de la catástrofe. Algo viene a destapar la creencia normal de que uno es uno». A nosotros nos importa la rotura del sujeto trágico por los efectos de su onda expansiva. Tal sujeto importa porque es un sujeto de relevancia, significado y función colectiva. Es un representante. Mejor: el representante. El ejemplo. Si la actualización trágica de Edipo importa es porque el juicio moral colectivo se orienta a la valoración pública de las conductas y el entorno del intocable. Se discute así su invulnerabilidad y las consecuencias derivadas. Nadie ha de estar fuera del entorno de la ley ni de la fugacidad de los mortales. Nadie ha de detentar tanto poder ni tanta consideración como la divinidad. Vulnerables, si lo somos, debemos serlo todos —parece leerse. Ni siquiera el idiota por razón de su cargo debiera ser considerado incondicionalmente inocente ni incondicionalmente intocable —le respondemos a Kundera.

Con estas respuestas recuperamos uno de los aspectos esenciales que hereda Séneca de Sófocles: la necesidad —o la obligación de— situarse frente a la relación con el poder. De hecho esa peculiar confrontación de cada uno de ellos con su entorno específico determina peculiaridades de autor. Séneca se sitúa frente al poder de la Roma imperial. No es Grecia: es Roma. En todo caso, el tirano, los tiranos, la tiranía —en cuanto que han de ser juzgados— comparten un paradigma. Son sintagmas, como tantos otros sintagmas al caso, representativos del modelo que la tiranía como soporte expresivo trágico también alcanza a ser. A ese paradigma aplican Sófocles y Séneca distintos pareceres críticos, distintas perspectivas de análisis, distintos modos hermenéuticos de mostrar su ideario frente al poder. En ese sentido también sus personajes muestran distintos modos de relación del individuo con el poder. Ello sucede desde luego con Edipo, pero también con Agamenón y, por supuesto, con Antígona. Incluso con la nodriza de aquí y allí.

Antes anticipábamos quiénes son los que reflexionan respecto a Séneca y respecto a Sófocles. Por lo general quienes nunca han ejecutado una obra en escena. Y reflexionan desde la perspectiva literaria del texto, sin haber aprendido a leer teatro. Sin haber iniciado siquiera el intento de desbrozar el sentido del lenguaje teatral en cuanto propuesta espectacular. Por eso frente a ellos hay que situarse. Tomar de ellos lo que sea apropiado, pero asumiendo el valor necesario que nos permita relativizar o desechar determinadas afirmaciones que se presentan como criterios de autoridad indiscutible. Este modo de hacer frente a la poesía dramática

²⁰ *Ibidem*, p. 47.



nos permitiría descubrir que no existe un único Sófocles sino varios, lo que es tanto como decir que uno sabe que necesariamente evoca varios modos de representar y de representarse. No hay un Agamenón, sino Agamenones. Entre otras cosas porque los referentes reales que nos permiten relacionar al personaje dramático con nuestro entorno y nuestro contexto decodificador varían a cada momento y en cada lugar. Es fácil entender que desde Agamenón podemos hablar de los modos y el modo de ser del ex presidente Aznar respecto a la participación española en Irak. A Agamenón, comandante en jefe de la expedición contra Troya, se le exigió por parte de sus hombres dar muerte a su propia hija Ifigenia para obtener de los dioses vientos favorables y así iniciar la expedición marítima. Agamenón la sacrificó y respondió a lo que se esperaba de él: primaba el interés colectivo y sacrificaba la vida de su propia hija como indicio claro de la necesidad de acudir a la guerra. Como comandante en jefe su ejemplaridad no admite dudas. Otra cosa será evaluar su conducta como ser humano y las consecuencias que implica respecto a su esposa Clitemnestra, que le dará muerte en su regreso a su reino, Micenas. En cambio, Aznar y su gobierno decidieron participar en la guerra de Irak junto al Reino Unido y Estados Unidos, pasando por alto la legalidad internacional y sin atender al rechazo generalizado de las restantes fuerzas políticas nacionales y de los ciudadanos. Aznar no es mejor que Agamenón. Rajoy —que formaba parte de su gobierno— tampoco. Ninguno de ellos sacrificó antes a su propia hija. Ninguno de ellos envió por delante de las tropas a su propio hijo. Ni a sí mismo. Aun peor: visto el desarrollo de los acontecimientos, y puestos de manifiesto los errores cometidos, y pese a las comisiones de investigación constituidas por ello en el Reino Unido y Estados Unidos, ni tan siquiera admitieron ser investigados ni dar cuentas de sus responsabilidades en el Congreso mientras permanecían en sus cargos. Tal vez Aznar —tal vez Rajoy— conocía el mito de Edipo, y tal vez por eso sabía que sobrevendría su ruina en el momento en que descubriera cuál era su verdadero rostro. Cuando se conozca a sí mismo y arrancados sus ojos suelte la máscara y asuma sus errores —involuntarios o no— perderá la ejemplaridad pública que cree poseer y que, por supuesto, se le exige. Y recuperará la identificación ejemplar negativa. Y en esto los referentes míticos que proponemos para comprender su conducta, Edipo y Narciso, se aproximan: los dos estaban condenados a desaparecer una vez que se conocieran a sí mismos²¹.

Sirva este momento para recordar a Gudbergur Bergsson, el extraordinario novelista islandés. En su obra *La Magia de la niñez*²², de opción autobiográfica, revisa entre otras cosas la relación con su padre. Atiende a los valores entendidos

²¹ El conocimiento del mito de Edipo es tal que no parece necesario insistir en ello. En cuanto a Narciso evoquemos el fragmento de Ovidio en sus *Metamorfosis* (libro III, vv. 344-510, texto revisado y traducido por A. Ruiz de Elvira, Alma Mater, Barcelona, 1964), que da cuenta del vaticinio del oráculo: viviría largo tiempo si no llegaba a conocerse. Pero en cuanto se contempló en las aguas se consumió progresivamente su desdicha. Desdicha que se debe —creemos— a que el reconocimiento de su propia imagen no respondía a la conciencia que tenía de sí mismo, si bien es cierto que no es la única interpretación posible.

²² Cf. Ed. Tusquets, Barcelona, 2004.

como sagrados y ejemplares en su infancia. Y al paso de la vida comprende la desviación de sus propias posiciones morales. Y es aquí donde se percibe la posibilidad de evocar a Edipo. Creo que tanto el padre sojuzgado por la memoria de Bergsson como Edipo representan a tipos semejantes en su respectivo campo de actuación. Creo que todo ello puede guardar a su vez relación con la discusión de la autoridad del modelo dominante. Tales individuos —el padre respecto a Bergsson, Edipo respecto a sus conciudadanos— representan una autoridad indiscutible en el pasado, pero ahora son susceptibles de crítica y posiblemente deben dejar de ser los referentes de la autoridad máxima en el presente. Ya sea en el ámbito familiar, ya en el estatal. Ello conlleva una reflexión añadida sobre la vulnerabilidad del ser humano, que debe entender que ha de —o puede— habitar en todos los escalones de la pirámide social y de lo que es aun peor: en todos los escalones de la consideración moral pública —merezca o no esa valoración relativa—.

En la confección de su obra *Hilos de Tiempo*²³, que también tiene naturaleza autobiográfica, Peter Brook brinda las opiniones de un dramaturgo que ha realizado puestas en escena de inmensa valía y de amplio espectro desde hace más de cincuenta años. Entre otras ha puesto en escena *Edipo*, precisamente una traducción de Séneca realizada por el poeta inglés Ted Hughes y representada en Londres. Pero lo que nos interesa de sus memorias es el recuerdo de un sorprendente encuentro con Edipo en África. En un pueblo de Nigeria. Durante un ocasional proceso de investigación y documentación respecto a formas de representación en sus ambientes originarios, Brook y los miembros de su compañía acceden en un poblado a la presentación de un orgulloso director local: «Ésta habrá sido la primera vez que se haya representado Edipo en Nigeria. La hemos adaptado muy ligeramente, la acción ocurre aquí en Oshogbo, y Edipo mata a su padre en el cruce que han pasado ustedes a una milla de aquí». Asumo su descripción y les animo a detenerse en la mirada inquieta y sorprendida de Peter Brook confrontando en aquel momento mágico de la representación los escenarios europeos y aquel de poblado africano²⁴.

²³ Cf. P. BROOK, *Hilos de Tiempo*, Siruela, Madrid, 2000, p. 238.

²⁴ *Ibidem*, pp. 238-240: «Unos hombres con largas ramas flexibles azotan el suelo con rituales e indoloras amenazas para echar del terreno de actuación a los más despiertos de los niños, y empieza la función. Sale un hombrecillo rechoncho y jovial hablando profusamente en yoruba. Al público le gusta y le ríe los chistes. ¿Quién podrá ser?, me pregunto, repasando rápidamente mi recuerdo del texto de Sófocles. Entra una figura impresionante, es ciego y ahora sí que hallo un punto de reconocimiento: el recién llegado tiene que ser Tiresias. Habla severamente el hombre grueso. El público ríe a carcajada limpia. Yo les susurro a los demás; sí estamos de acuerdo, el bajito tiene que ser Edipo. Nos damos cuenta de que el público no está condicionado por el conocimiento de que Edipo es una tragedia famosa y de que el sentenciado protagonista irá avanzando paso a paso hacia la catástrofe, de modo que al principio la historia tiene todos los ingredientes naturales de la comedia. El encantadoramente astuto Edipo es un personaje que se encuentra en cualquier poblado; los espectadores saben de antemano que va a preguntar las preguntas que no debe, que inevitablemente darán con él en la desventura y el público saborea todos los pasos en falso que va dando. En la misma clave de farsa se desarrollan las escenas de Sófocles con el sacerdote, con el coro, con el viejo pastor, y nos unimos al público en su deleite ante aquella energética interpretación embarullada.

El testimonio de Peter Brook posiblemente atenúe nuestra arrogancia hermenéutica. Al fin y al cabo lo que se evidencia con sus palabras no es otra cosa que la interculturalidad y la necesidad de aprobar la flexibilidad de los modelos que permiten la comunicación y la discusión de las ideas. Ello no sólo no discute, sino que, por el contrario, mantiene siempre los valores nucleares del paradigma de partida. Lo sabe el director nigeriano de la representación en yoruba, lo sabe Peter Brook y con toda seguridad lo supo Séneca y lo supo Sófocles. El reconocimiento del mecanismo dramático compartido permite asociar las expectativas de tales creadores, que han de ser valorados como impulsores de distintas variables espectaculares de una misma constante. Lo que, contemplado desde su extensión en el tiempo, es también un modo de reconocer una universal disposición de los espectadores hacia el especial modo del discurso trágico. Tales archisignos —interculturales, supraculturales, civilizadores— se estructuran sobre motivos centrales tan justificados como el hombre de Estado y la implicación de sus actitudes. Pero también sobre otros motivos que desde siempre ponen en tela de juicio y diseñan desde ese juicio el comportamiento y pervivencia de los seres sociales. Tales motivos importan porque completan el espejo de la conciencia colectiva mediante el contraste de los personajes ejemplares. Así la crítica que se hace en la escena es tanto de los valores morales individuales como de los colectivos.

De este modo Séneca reflexiona también sobre otros aspectos que ilustran esta interpretación que hacemos del código moral que sustenta la ética de gobierno. Por ejemplo, Séneca —como Sófocles, claro— reflexiona sobre el modelo femenino²⁵.

Al mismo tiempo, una parte de mi cerebro está zumbando con recelo crítico. La función parece estar adoptando el mismo acercamiento burlón que tan común se ha vuelto hoy día en el teatro occidental, en el que la modernización y el ‘lanzamiento’ de grandes trabajos los abarata, privándonos de un nivel de emoción que es más rico y más precioso que todo el placer que pueda aportar la iconoclastia. Pero mientras me expreso a mí mismo estas reservas, de pronto cesa la risa. ‘Has asesinado a tu padre’. Edipo se queda clavado en el sitio; él y el público quedan horrorizados en el mismo momento y hasta el mismo grado. Todos tienen presente el significado de la familia, la naturaleza sagrada de las relaciones familiares; ese simpático héroe, que podría haber formado parte de cualquier familia africana, ha cometido un fallo garrafal y ha caído en el crimen más espantoso de todos. ¿El más espantoso? El silencio parece decir que nada podría ser peor, hasta que incluso ese silencio se intensifica más unos momentos después, cuando Edipo y el público se enteran a la vez de que ha roto el más sagrado de todos los tabúes y se ha llevado a su madre al lecho. La gravedad y la tensión permanecen sin cambio hasta el final de la función, dejando al público hondamente sacudido y a nosotros, observadores profesionales, llenos de preguntas relativas a nuestra propia comprensión de lo que significan la tragedia y la comedia, de en qué están separadas y en qué se unen».

²⁵ Eurípides a su vez evidencia su interés por reflexionar sobre el rol femenino. Para valorar en su extenso y complejo sentido el modelo femenino clásico que somete a valoración escénica conviene confrontar la valiosa, informada y fructífera visión crítica aportada por J. SILES: «Medea», en *Imágenes y ficción*, Gobierno de Canarias-Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Las Palmas de Gran Canaria, 2003, pp. 76-99. A partir de la tragedia de Eurípides, y desde la consideración de sus reelaboraciones y recreaciones posteriores, J. Siles atiende al mundo alternativo y temido que representa Medea respecto al contexto masculino que pretende abortar su ejemplo. Su interpretación evidencia que Eurípides utiliza tal paradigma como un modo de tematizar la condición femeni-





En sus tragedias o en sus diálogos. La visión de la Deyanira sofoclea presente en *Traquinias* nos dibuja un modelo femenino sumiso y dependiente. Pero hablar de modelos femeninos es hablar como contrapartida necesaria de modelos masculinos consecuentes. El suyo es aquí un Heracles prepotente y dominante. Así Deyanira y su esposo contarán con correspondencias en las obras de Séneca. En cuanto a la esfera de los modelos femeninos aquí funcionales Antígona nos sirve un modelo femenino común a los dos autores. Pero debe quedar claro que, cuando se cuestiona su actitud y su moral, de fondo se evalúa a Creonte y sus valores como tirano. Una y otro, Antígona y Creonte se precisan tanto como se justifican mutuamente. Cuando Antígona asume su decisión teme sin duda las consecuencias. La lapidación. Pero su temor —que es eje trágico— deviene compasión entre los espectadores —que es el otro gran eje trágico—. El temor determina así su libertad trágica. De modo que el temor equivale a su triunfo. Porque si, aun temerosa de la represión y el castigo social de la moral imperante, decide desafiar las posiciones de Creonte y dar entierro honroso a su hermano, lo hace porque al hacerlo suscita la compasión del público, que ha de considerarla engrandecida por su generosidad y por su posición ética. Cuando el público la compadece sitúa las posiciones de Antígona en primer término, dado que con la sola y exclusiva fortaleza de su libertad trágica consigue ser ejemplar. Justamente por mostrar su temor, pero también por su determinación de ser libre en último extremo. El temor deviene compasión. La temerosa deviene ciudadana ejemplar por la compasión del público, que es el receptor del desafío. La libertad es trágica, pero también individual y, además, colectiva, en cuanto que agrupa a los posibles espectadores identificados con Antígona al mimetizar sus posiciones y compadecerla.

Cuando afrontamos los aspectos formales de la representación hemos de situarnos en primer término ante el horror de afrontar la realidad de las representaciones arqueológicas frente a las producciones actuales. Lo más significativo de aquéllas será el coturno y la máscara. Entonces sobrevienen las dudas hermenéuticas si uno —y ello es un derecho del virtual espectador— intenta imaginarse cómo sería Antígona en toda su volumetría al aire libre del teatro griego, arropada, escondida, simbolizada, informada, impedida por una máscara, movida por un actor. Ella —personalizada por el actor, actor masculino— de algún modo habrá sido la Antígona clásica, pero con certeza se alejaría mucho de la percepción común del personaje virtual que asumiríamos hoy. Y el inmenso coturno no es sino evidencia de las carencias audiovisuales. Pero también evidencia del grotesco movimiento en la escena. Y evidencia además del previo conocimiento que tenían los espectadores del mecanismo escénico y del asunto dramatizable. Ello en suma no es sino aceptar que aquella Antígona dependía en su comprensión del mayor o menor grado de complicidad o compromiso del espectador con la argumentación expuesta. Se comprende así que, sin los cómplices necesarios, la Antígona clásica

na tanto desde la perspectiva dramática como filosófica. J. Siles demuestra que Medea representa —como por extensión tal vez mujeres similares del momento— «el miedo de lo otro y a lo otro, simbolizado aquí por el triple otro que Medea es como mujer, como princesa bárbara y como hechicera» (p. 99).

no habría sido jamás esta Antígona que creemos percibir en las representaciones actuales. Comprende uno que los gestos que aquella máscara no tuvo brotarán ahora en la cara sin más de la actriz ocasional como signos en progresión emotiva y serán acaso por ello el mejor homenaje o tal vez también por ello la mayor ofensa al modelo.

Otro aspecto sobre el que se sustenta la confrontación de las dramaturgias de Séneca y Sófocles es el del asedio y sus consecuencias. El asedio es un tema de fortuna en la representación trágica. Lo saben bien los miembros de la compañía madrileña *Micomición*, que han reestrenado en Navarra el 30 de noviembre de 2003 una obra ya puesta en escena en 1999 con el título de *La ciudad sitiada*. Su montaje atiende a las experiencias de personajes singulares en el interior del sitio. Se inspiran en la Numancia cervantina, pero seguramente, y por mucho que pretendan desviarse y aplicarse a lo que entienden como propio, poco se desviarían de los asedios proyectados por la literatura y el espectáculo teatral clásico. Tanto en Sófocles como en Séneca descubrimos esa presencia de los que asedian y de los asediados. En *Las Troyanas* de Séneca descubrimos el explícito dolor de las mujeres troyanas en la escena. Hécuba y Casandra lo personalizan especialmente y la muerte del inocente hijo de Héctor a manos de Ulises desvela el horror a nuestros ojos. Las mujeres no son otra cosa que el despojo del asedio y solamente esperan a saber cuál ha de ser el resultado del sorteo. Los vencedores se las sortearán y serán ellas así no más que los fragmentos de un mísero botín de guerra. Pero no deseamos extendernos respecto a la interpretación de *Las Troyanas* que dramatiza Séneca. Lo que queremos con la breve síntesis anterior es mostrar que su sensibilidad se focalizó en el afán de transmitirnos aquel dolor. Nos preguntamos si Sófocles nos ha transmitido a su vez algo respecto a este mismo drama y detenemos nuestra mirada en *Ajax*. Desde luego, la tragedia sofoclea *Ajax* aporta una apasionante versión de la caracterización de este héroe y de otros prototipos que, como Ulises, entran en relación con él. Pero nuestra interpretación tiende a dirigir la mirada hacia otro personaje que sin hablarnos grita. Hablo —como podrán suponer— de la propia Troya que, asediada, contempla cómo a sus pies sus invasores no tienen otra cosa que hacer que discutir por las armas de Aquiles. No es sólo Ajax el que parece ocioso. También lo parecen Menelao, Agamenón y Ulises. En mi opinión esto no es casual. El dramaturgo pretende mostrarnos que el personaje es ahora otro: la misma Troya. Veamos. Se evoca a Troya asediada. Pero ello significa tanto como preguntarse por la fortuna y la vulnerabilidad de las infinitas y sucesivas y cíclicas Troyas asediadas. Y además su presencia callada —la de Troya, estuviera o no señalada como telón de fondo— frente a los invasores y sus distracciones no hace sino evocar qué sucede dentro y qué afuera. Los invasores están allí para dibujarse a sí mismos, pero puesto que su función sólo se justifica aquí por relación a Troya a ésta también la evocan. *Ajax* es, pues, un ejercicio de sutileza alusiva. Pocas veces la ergonomía escénica habrá reflejado con tanta precisión esas dos realidades tan distintas: la del asediado y la del asediante. Y hambre y muerte —murallas adentro— confrontadas con agresores y gloria *victrix* —murallas afuera. El símbolo de tales realidades contrapuestas sin dar voz al sometido no es hiperbólico. Existe siempre. Tal vez no existirá nunca más cuando hayamos alcanzado lo que parecía inalcanzable. La propia destrucción de la especie a manos de la propia especie. Aún estamos en el paso previo. Véase Israel y Palestina. Afganistán y Estados Unidos. Los mismos e Irak. Vamos a reconocer que debemos también incluir-





nos nosotros, todos los que por ser permisivos también estamos —por estar representados— con los Estados Unidos. Hemos estado aliados con los invasores porque hemos votado mayoritariamente en su momento a la opción política que ha decidido por nosotros en la Cumbre de las Azores sumarnos a la guerra de Irak. Por fortuna en las elecciones generales de 2004 hemos revocado ese poder en las urnas y hemos desautorizado aquella decisión. La nueva opción política en el Gobierno español ha retirado de inmediato nuestras tropas de Irak e intenta reintegrarse a la legalidad internacional. El caso es que en determinadas circunstancias por acción o por omisión hemos apoyado a los invasores aun cuando procedan sin legitimidad. Será que tememos ser troyanos y preferimos ser griegos. En nuestro fuero externo o interno. Lo mismo da. El caso es que el estado de bienestar —tanto entonces como ahora— justifica la cobardía y la huida hacia delante o la mirada hacia otro lado. Pudiera ser ésta la perspectiva actual de tales representaciones clásicas. De modo que las Troyanas de Sófocles o de Séneca fueran las mismas pese a ser otras. O fuesen otras pese a ser las mismas. Hace tiempo que vengo pensando en que el fundamento intelectual es la paradoja. Hombre paradójico el hombre. El Dr. Jekyll y Mr. Hyde no son el lado bueno y el lado malo: son la paradoja. El hombre paradójico. El inasumible hombre que tanto amamos. Tal pareja de la identidad de cada uno y de todos no es sino la formulación matemática que nos permite perdonarnos por vivir así, siendo, a pesar de todo, hombres de tal contradictoria naturaleza.

La discusión de valores humanos y modelos sociales tan densos y, como decíamos, tan paradójicos, requiere un tratamiento adecuado del texto y el espectáculo dramático. Esto —qué duda cabe— siempre será relativo. Pero, en todo caso, lo que ha de conocerse es que el teatro clásico funcionaba de un modo tan específico como básico, precisamente porque los medios al alcance de su composición formal eran muy limitados y se utilizaban en contextos no siempre favorables, muchas veces agresivos. Baste pensar en la ausencia entonces de los medios audiovisuales puestos hoy a nuestra disposición. Por supuesto, debemos asumir que el uso de los coros es un aspecto formal de necesaria implicación dramaturgica. No deben mantenerse en su literalidad, pero, para ser modificados o suprimidos —dado el caso—, deben comprenderse en su función originaria. Pero habrá que saber que los coros pueden —y deben— suprimirse en muchas ocasiones; que los parlamentos del mensajero deben abreviarse o desaparecer; que el cañón de luces permitirá ahorrar o completar determinados cuadros; que los gestos de la consagrada Charo López o los de una prometedora actriz de provincias pueden sustituir la eficacia de transmisión emotiva del corifeo en su momento. Un ejemplo de esta crítica a las representaciones inadecuadas lo da Guillermo Cabrera Infante. Tal escritor confiesa, como otros en su lugar, su aburrimiento como espectador ante espectáculos trágicos de pretexto clásico. Aburren las tragedias de impronta grandilocuente y sin adaptarse al ritmo comunicativo actual. Guillermo Cabrera Infante manifiesta su rechazo en las primeras páginas de su novela *Ella cantaba boleros*²⁶. Sin hipocresía nos confirma su rechazo. Desde lue-

²⁶ Alfaguara, Madrid, 1996, pp. 13, 17, 20.

go no rechaza a Sófocles. O sí. Habría que preguntárselo. Pero lo que sin ninguna duda rechaza es la puesta en escena de las tragedias que una vez contempló. No debe olvidarse que tanto este autor como su voz allí novelada —personaje ella misma— dedica sus esfuerzos a la crítica de cine. Ello tiene importancia, porque tal vez su ritmo decodificador asume el ritmo audiovisual que predomina en la actualidad. En todo caso Cabrera Infante contribuye a desacralizar lo que por clásico parece intocable, sagrado y, al hacerlo, nos impele a intentar recuperar los valores reales que le corresponden a la obra trágica, rechaza con ello la sujeción a no se sabe qué traducción o a qué puesta en escena arqueológica o brutalmente literal. La inadecuada sacralización de lo clásico sobreviene porque se olvida que lo que importa de Grecia y Roma no es su trascendencia ni su divismo inalcanzable. Lo que importa son sus hombres y sus constantes. Y las variables de sus constantes.

Hemos hablado de G. Cabrera Infante. Para poner a salvo las representaciones y las valoraciones de Séneca y Sófocles que debieran hacerse hoy hablemos ahora de García Márquez y la Antígona de su *Hojarasca*. Porque el escritor colombiano nos oferta una variable más de las constantes que nos definen. Cuando recrea los valores de Antígona establece García Márquez una correspondencia entre aquel modelo femenino de impronta sofoclea —y variable senecana— y el del coronel que asume el compromiso con el médico de su pueblo. En el caso de Antígona era Creonte, el tirano, quien había decretado que Polinices no fuera sepultado. A su juicio era el castigo merecido por quien en su enfrentamiento con su hermano Eteocles por alcanzar el poder no había dudado en atacar a Tebas. Ya hemos visto antes cuál es la esencia de Antígona y la naturaleza de su desafío frente a la interpretación de los intereses cívicos y/o de interés personal defendido por Creonte. De modo semejante el médico de Macondo debe permanecer sin sepultura por negar su ayuda al pueblo cuando se le necesitaba. Pero el coronel devendrá Antígona. Dicho de otro modo: el coronel le había prometido cumplir con ese deber. Cuando el coronel le pregunta cómo puede devolverle el favor de haberle salvado su vida, el doctor le responderá: *«Usted no me debe nada, coronel: Pero, si quiere hacerme un favor, écheme encima un poco de tierra cuando amanezca tieso»*. El coronel dio cumplimiento a su promesa. Entierra al médico en contra de la voluntad del pueblo y de su propia hija. El arraigo moral permite tanto en la obra de Sófocles como en la novela de García Márquez el ejercicio de la libertad trágica y la proclamación de nuevo de los individuos como detentadores de poder cívico y ético individual frente al poder.

A su vez Luis Mateo Díez aporta una versión de Antígona muy afortunada en su obra *La ruina del cielo*²⁷. Salvados ciertos aspectos comunes al núcleo definitorio del mito desde el mundo clásico Luis Mateo Díez nacionaliza los nombres y los lugares y los sitúa en el imaginario territorio de Celama. El 22 de diciembre de 1932 se representa en el Casino de Santa Ula una obra protagonizada por los siguientes personajes: Antígona, Isma, Creón, Guardián y Coro. La referencia es un territorio de Celama, llamado Orión. Orión exigirá el exilio de Antígona e Isma, la

²⁷ OLLERO & RAMOS, Madrid, 1999, pp. 395-405.





exclusión por vergüenza. La simbólica evocación de Luis Mateo Díez evita la evidencia de la muerte. Su *Antígona* refleja la ruina provocada por nosotros mismos. Los dos hermanos, Eteocles y Polino —personalizaciones actuales del enfrentamiento fratricida entre Eteocles y Polinices—, se convierten en prototipos del cainismo y, como tales, en agentes que permiten vaticinar la inminencia de la guerra civil, de la barbaridad fratricida. De modo que la conclusión ofrecida por Mateo Díez es lógica: tales hermanos no pueden ser enterrados, sus restos ofenden. Nos dice: «Esos restos ofenden porque no hay suerte más bárbara que la de los hermanos que se matan. La ofensa no es familiar, es vecinal, el género humano entero está ofendido»²⁸. Una vez más otra variable moderna de otra constante clásica.

La proyección de los modelos trágicos —por teatrales, pero también por clásicos— supera la frontera entre los géneros tradicionalmente considerados. Sirva el ejemplo anterior, que se sitúa en el ámbito narrativo²⁹. Pero al identificar y atestiguar este fenómeno no debemos olvidar un aspecto esencial que define la actitud creadora de Sófocles y Séneca —como de Esquilo y Eurípides—: son autores de espectáculos. Los textos, sus textos, justamente por ser dramáticos —dramatizables por necesidad y por arquitectura— no son preferentemente literarios. Sus letras se supeditan a las palabras sonoras y a los gestos complementarios y a las máscaras sincréticas y a la volumetría y el colorido escenográfico, y preferentemente a la acción, que resulta ser el auténtico discurso escénico. Sus textos son solamente las bases del espectáculo teatral. Su intertextualidad respecto a sus fuentes —anteriores o contemporáneas— no es tal en su sentido completo, sino más bien un punto de partida. El punto de entronque de ambos creadores en relación es más bien otro. Preferentemente otro. La emulación de Sófocles en cuanto autor dramático, su referencia respecto a la obra de otros creadores dramáticos, denota interespectacularidad. Los textos de función dramática necesariamente implicarán que los valores estéticos asumidos lo sean en cuanto valores espectaculares. De un modo mucho más simple podría decirse que los textos dramáticos apuntan por antonomasia a los espectáculos que justifican. Sus nexos intertextuales devendrán, pues, espectaculares. El lenguaje teatral apunta, pues, al horizonte del espectáculo que sugiere. Lo mismo, lo mismo cabe decir del análisis de las obras de Séneca respecto a las de Sófocles y respecto a cualquier otra fuente dramática. Lo digo con rotundidad. Sin embargo, las interpretaciones de sus textos no dejan de ser curiosas. A veces lo que se interpreta son sólo sus necesarias informaciones complementarias. No su discurso dramático. Y menos su discurso dramático actual. ¿Qué textos de Sófocles y Séneca se mantendrían en una representación actual? Y una vez preparados sus guiones escénicos actuales, ¿serían tales clásicos los mismos clásicos que antes lo

²⁸ *Ibíd.*, pp. 397-398.

²⁹ Es verdad que L. Mateo Díez utiliza el referente de *Antígona* asignándole a uno de sus personajes la creación de una adaptación teatral del mismo título. No obstante, se incluye como texto en el decurso narrativo y es coherente con el desarrollo anterior y posterior del conjunto de la obra. De modo que se supedita a la función narrativa preferentemente.

eran? Lo dudo. Lo dudo, al menos, en la mayor parte de los casos y respecto al punto de vista de la mayoría de los espectadores. Apliquen, por ejemplo el cuestionario crítico Pavis³⁰. A medida que lo hagan, reflexionen y vean las sorpresas que depararía el virtual guión escénico aconsejable ante un espectador actual. Por ejemplo, contemplarán que en las obras teatrales clásicas existen acotaciones, pero escasas. La mayor parte de las veces las deducciones escenográficas y coreográficas del drama clásico responden a deducciones indirectas y a conjeturas. En cuanto a la máscara como proceso de comunicación en la actualidad, ya la hemos cuestionado anteriormente respecto a la caracterización de Antígona. No necesariamente debe suprimirse, pero, en todo caso, debe valorarse qué aporta y qué impide en cada caso. Si atendemos a los coros, debemos decir que en la tragedia clásica su fortuna no siempre fue idéntica. Lo que sí es cierto es que es percibido como un elemento formal del texto teatral y del espectáculo a que da lugar³¹. Constituye y fundamenta el paradigma clásico de la tragedia. Séneca lo sabe y lo mantiene en el texto dramático. Pero que en la tragedia griega como en la latina el coro sea un componente formal necesario no significa que deba mantenerse en las representaciones actuales y/o actualizadas. La perspicacia de quienes dirijan la puesta en escena es fundamental a este respecto. Y debe acompañarse de la preparación suficiente. Lo que debe entenderse es que el coro es fundamentalmente un elemento redundante en el proceso teatral clásico. Lo que el coro clásico fundamentalmente hace es salvar las carencias audiovisuales del espectáculo. Desde luego, su papel en el teatro clásico va mucho más allá. De hecho no siempre se citan, al enumerarse, todas sus funciones. Por ejemplo, una de ellas rara vez se señala. Me refiero a que la inclusión del coro permite la participación en el espectáculo y el aprendizaje de los mecanismos teatrales por parte de los jóvenes. El pueblo debe participar en el proceso de transmisión del espectáculo. Así aprendió Sófocles. Pero, como decíamos, lo más relevante del coro es su complementariedad audiovisual. El coro complementaba la variación emotiva de los personajes puestos en relación con las circunstancias y los personajes que motivaban su variabilidad, su sentimiento patético. Pongamos un ejemplo que ilustra la necesidad de sus adaptaciones modernas. Puesto que la máscara no cambia su rostro cuando la tristeza se transforma en alegría —o a la inversa—, debían ser los coreutas quienes con su canto o su danza o su treno significaran la variación de los sentimientos. Por supuesto los actores asumirían posiciones dolientes tal vez ocultando el rostro entre sus manos: ocultándolo para asumir la complementariedad emotiva que el coro le ofrecía. Pero hoy en día si representáramos una tragedia clásica sin la máscara, y atribuyendo los personajes femeninos no necesariamente a actores sino preferentemente a actrices, sería discutible el uso del coro con la finalidad de redundar en la expresión de las emociones. Muy probablemente sería un

³⁰ Cf. P. PAVIS: *El análisis de los espectáculos*, Paidós Comunicación, 2000, pp. 51-53, donde se atiende acertadamente a la perspectiva global del análisis espectacular.

³¹ Cf. G. STEINER, *op. cit.*, pp. 130-133.



ejercicio formal más allá de lo artístico. Lo mismo cabe decir de otras funciones que el coro tiene en cuanto a contextualización escénica o a superación de las líneas temporales o a división del espacio escénico. Los medios audiovisuales a nuestro alcance suplen estas carencias. Por otra parte, el teatro clásico no necesariamente ha de representarse en espacios arquitectónicos de concepción clásica, como el teatro de Mérida. Donde realmente el teatro clásico tiene algo que decir es en los espacios escénicos que están a nuestro alcance. Y no son tantos. En cualquier caso toda adaptación de lo clásico al espacio escénico actual ha de hacerse con rigor al interpretar las claves teatrales de partida y al concretar la adaptación teatral de llegada.

Para valorar en su justa medida las claves de partida del teatro de Séneca debemos superar el horizonte aristotélico estricto. En realidad, cuando Séneca hereda el teatro griego no hereda la norma aristotélica. O sí. Me explico. La hereda sólo porque modela su acción dramática desde los modelos teatrales —Esquilo, Sófocles, Eurípides— que también sirvieron a las deducciones teóricas de Aristóteles. Dicho esto así, cuando Séneca toma y recrea el modelo femenino de Medea sigue a Eurípides. Y al seguirlo toma en cuenta los restantes modelos femeninos —ya por contraste, ya por asimilación— que le ofrecía el drama griego —tal vez incluso el drama latino— (trátese de tragedia o de comedia). Claro que, a su vez, sigue también la tragedia homónima de Ovidio. Y además toma en cuenta los modelos de otras manifestaciones como la elegía. En esto importa mucho la especial y común manera de reflejar el sentimiento patético elegíaco y el dramático. En todo caso, cuando Séneca reelabora Medea lo esencial es que su obra se justifica en Roma solamente porque se articula desde el extrañamiento. La Medea euripídea es —por decirlo así— de acción directa —o más directa— en cuanto que el contexto cultural de la acción dramática y el espectador están más próximos. La de Séneca representa un modelo en la apariencia formal y estilística de idiosincracia y ambiente griego. La superación de ese referente como inmediato —dado que no es al menos en su apariencia romano— permitía la crítica de lo propio desde las circunstancias y características de lo ajeno. Lo propio, pues, enajenado. El extrañamiento que le ofrecía el asunto esquiléo, sofocleo o euripídeo, facilitaba entre los espectadores romanos la recepción de la visión crítica de Séneca respecto a sus propias circunstancias o a sus propias motivaciones. De la necesidad del extrañamiento como mecanismo dramático da idea la oportunidad o no de valorar a nuestros gobernantes más inmediatos o a las instituciones eclesiásticas que creemos depositarias del derecho humano y divino. En un ámbito más concreto observemos el contexto político que nos rodea y veamos la dificultad real de denunciar el trato preferente de los parientes en la designación y acción de los cargos públicos. El parentesco de nuevo nos sorprende constantemente como medio exclusivo y/o preferente de designación política, pero también como mecanismo de devaluación de la figura pública.

Será oportuno preguntarse siempre si este nepotismo no ha de ser valorado y criticado a la hora de establecer el ejemplo moral de los citados gobernantes y será siempre oportuno preguntarse si este factor no ha de ser necesariamente definitorio del sentido del voto de los ciudadanos. Estos factores que integran la personalidad modélica y de responsabilidad pública hubieran sido, sin duda, motivos de reflexión tanto en el caso de la tragedia de Sófocles como de la de Séneca. Pero tanto en el



caso de ellos como en el nuestro es necesario extrañar la acción y los personajes con la finalidad de no violentar a los espectadores relacionados con los sujetos y las conductas criticadas, ya sea a nivel personal o profesional. Si no se establece este extrañamiento, probablemente lo concreto prevalecerá sobre la crítica general y de sentido constructivo que pretenda realizarse. No obstante, el despropósito de estas sagas políticas es tal y de tan amplias proporciones que ya parece urgente ponerlo de relieve en este ámbito y en otros. A estos fines los autores y directores de las tragedias clásicas contaban con ventaja en cuanto que disponían de figuras míticas susceptibles de integrar estas críticas concretas —pero también generales— sin afectar a la susceptibilidad personal. Y éste es uno de los factores esenciales que consolidan —y también relacionan— a los autores clásicos como Sófocles y Séneca. El extrañamiento —que ya era intrínseco respecto a sus propios contextos creativos y que lo es aun más respecto a nosotros— es su salvaconducto. Lo ha sido hasta hoy.

