

**Paideia y humanitas
en el teatro antiguo.
Ayer y hoy**

Giusto Monaco

Universidad de Palermo
Italia

Desarrollar plenamente, de manera exhaustiva, el tema indicado en el título de esta intervención —en el cual ‘ayer’ indica lo antiguo— equivaldría a tratar el entero *scibile* teatral. Es claro que no puedo —ni sabría— hacerlo, de manera que tendré que limitarme a proponerles algunas consideraciones, sobre la base de una equivalencia —de la cual yo estoy convencido y que os ruego admitir— entre *paideia* y *humanitas* como conciencia del ser hombres.

El primer punto sobre el cual quisiera atraer vuestra atención es aquél de la mayor importancia que el teatro tuvo en la antigüedad con respecto a hoy. Mi afirmación vale naturalmente en términos relativos. Sin duda nuestra época produce una enorme cantidad de espectáculos teatrales, mucho mayor que aquélla de la edad antigua. Pero para nuestros lejanos antepasados que no poseían los *mass media* y para los cuales era incómodo y difícil el uso de todo medio de comunicación, el teatro era casi la sola sede —una de las poquísimas sedes— del debate ideológico, el lugar ideal en el cual los problemas éticos, políticos, religiosos, sociales —obviamente condicionados por el momento histórico— podían ser presentados, discutidos, sostenidos. Quizás no sea necesario aducir ejemplos, y no obstante permitidme recordar que la desaprobación de la expedición militar ateniense a Sicilia (415) es manifestada por Eurípides en las *Troyanas*, una tragedia compuesta y representada justamente en ese año, en la cual se llega a representar la condición de los vencedores en tierra extranjera como no menos infeliz que aquella de los vencidos. Es verdad que tal carácter de inevitable referencia a la situación histórica es propio de toda actividad humana, y en particular del teatro de todo tiempo, pero debemos tener presente, como he dicho, que los antiguos no tuvieron muchos otros medios de circulación de las ideas.

El segundo punto sobre el que me detendré algunos minutos concierne a las diferencias entre teatro en el mundo antiguo y teatro en el mundo

de hoy. Ellas son numerosas, algunas fundamentales, y disculpadme si empiezo con una que puede parecer muy obvia y casi banal, y sin embargo, es de de una importancia extraordinaria: el hecho de que el edificio teatral antiguo sea un edificio abierto, un lugar de espectáculo que en general es parte de una zona sagrada, a menudo de un verdadero y propio *témenos*. Esto de que el teatro se realizara en una zona abierta, inmerso en el día —sabéis que los griegos hacían teatro desde la mañana hasta la noche, no en el verano sino desde el otoño hasta la primavera— comporta algunas características e implicaciones que nosotros lectores y estudiosos del teatro antiguo no debemos pasar por alto. El teatro antiguo es sin duda una manifestación del rito, cosa que no es el espectáculo hoy, aunque podemos decir en broma que cada civilización tiene sus ritos y que nuestro ir al teatro, adquirir los boletos, vestir el traje elegante, saludar a los amigos, sentarse y asistir al espectáculo, sí, también es un rito. Sabéis que el teatro antiguo tiene un patrimonio de contenidos que es el patrimonio mítico. Nosotros tenemos hoy nuestros mitos modernos, pero no podemos decir que el nuestro sea un teatro del mito pues al contrario, los eventos contemporáneos en el teatro moderno entran con una casi continua normalidad. Por el contrario en el teatro antiguo este fenómeno es muy raro. Sabemos que Frínico tuvo una desventura por haber presentado la toma de Mileto, y que entre las siete tragedias de Esquilo que nos han llegado, una, los *Persas*, es de argumento histórico, centrada en un evento de no muchos años antes —la guerra hecha por Jerjes contra Atenas—, pero sabemos también que Esquilo tuvo la genial idea de colocar la acción no en Atenas, a dos pasos de la sede de la batalla de Salamina, sino en Susa en la capital del Imperio persa, así aquella que generalmente era la distancia temporal, del hoy al mundo del mito, llegó a ser en esta tragedia una distancia espacial, de Atenas a esta lejana localidad del Oriente. Por lo demás debemos decir que este interés por los eventos de todos los días, en un cierto momento deviene interés por las características de los eventos de todos los días, por ciertas constantes que la vida del hombre en una *polis* inevitablemente comporta. En el ámbito del teatro cómico, esto condujo a la afirmación de una comedia distinta de la de Aristófanes, que había sido toda inmersa en la vida de la Atenas contemporánea, *hic et nunc*. Se llega así a aquella que quizás sea la última comedia que nosotros poseemos de Aristófanes, o sea, el *Plutos*, y después en la Comedia Media, a una mucho menor y concreta presencia de la actualidad, hasta que en la Comedia Nueva, la *nea*, se verifica el afirmarse de tipos y situaciones que son como constantes, como alusiones perennes sobre figuras y caracteres de la humanidad de siempre.

Un ulterior punto de diferencia es dado por el esquema arquitectónico del edificio teatral antiguo, en el cual en la colocación de los espectadores, tal como llegó a configurarse probablemente después de Esquilo.

sobre los peldaños semicirculares de la *cavea*, pone en evidencia el hecho de que el teatro es sobre todo acto de participación, es una manifestación de la comunidad que practica el evento ritual del espectáculo. Recuerdo una cosa que sabéis bien: esta gran *cavea* era llamada por los griegos *koílon*, pero también *théatron* porque era el lugar del *théasthai*, es decir, del estar observando (*spectare*) por parte de los espectadores.

Tercera consideración: la selección de los ciclos. Ya vosotros sabéis que no poseemos todo lo que ha sido producido en las literaturas griega y latina —tendríamos que decir que es una fortuna no poseerlo todo. Ya ahora nuestra vida no es suficiente para conocer todo aquello que nos ha sido transmitido ¡imagínense si lo tuviéramos todo!—, ha habido una selección, acostumbramos a decir una selección de tiempo, pero se trata de un símbolo: la selección la hace el hombre, la hacen los diversos momentos de la cultura del hombre sobre la tierra. Esto significa que el hombre hace algunas elecciones ateniéndose a criterios de vez en vez variables, —elegir es *seligere*, o sea, seleccionar, tomar alguna cosa y dejar otra—. Bien, yo quizás soy demasiado optimista, pero estoy también convencido de que de las literaturas antiguas nos ha quedado lo mejor, o por lo menos cuanto es suficiente para hacernos conocer la vida cultural de los griegos y de los latinos en sentido lato.

Un cuarto punto, existe un cierto riesgo que nosotros corremos en el estudio del teatro, como en el estudio de cualquiera otra manifestación de la cultura griega. En esta sala ha sido recordado pocos días atrás Werner Jaeger y una de sus obras más grandes: *Paideia*. Jaeger dice: “Los griegos son los descubridores de las leyes formales del espíritu, de las leyes de la lengua humana, del estilo, del número, de la superficie, del espacio, del pensamiento lógico. Todos estos descubrimientos son el resultado de la norma, de la ley en cada cosa, que domina también su desarrollo artístico y ético”. Y Bruno Snell, otro gran estudioso, afirma: “El pensamiento en sus formas lógicas comunes a nosotros los europeos ha surgido con los griegos, hay más, desde aquel tiempo es considerado como la única forma posible de pensamiento. En las especulaciones filosóficas él se libera de toda relatividad histórica y tiende hacia valores incondicionados y duraderos, en una palabra, hacia la verdad. No solamente tiende hacia ella sino alcanza también lo duradero, lo incondicionado, lo verdadero”. Ahora diré por qué estas declaraciones, que todos —yo creo— compartimos, conllevan también algún riesgo. En verdad, mientras leía estas pocas líneas de Jaeger y de Snell me estuve acordando de que un historiador de gran divulgación, Van Loon, alrededor de los años treinta escribió algunos libros de gran éxito, como *Historia de la humanidad* e *Historia del arte y de las artes*. En este segundo volumen él titula así el capítulo dedicado a los griegos: *Historia de un puñado de gente que nos ha enseñado todo lo que sabemos*. Título

paradójico pero no infundado —como todos sabemos—; y sin embargo, a propósito de estas declaraciones de gratitud y reconocimiento hacia los griegos no debemos olvidar que nuestro deber es el de no descuidar, como hacemos a menudo, la realidad de cada momento, la realidad histórica determinada. Si nosotros interpretamos a Esquilo, si interpretamos a Aristófanés, debemos referirnos a su mundo, a la cultura que los produjo. Naturalmente existen también otras implicaciones de este principio, de lo que luego hablaremos.

Llegamos así al quinto punto. A propósito de ayer y hoy, detengámonos un poco sobre el ayer, es decir, sobre el mundo antiguo. He insistido ya en la estrecha conexión entre la actividad teatral y las condiciones políticas en las cuales ésta se desarrolla. Esquilo comienza a escribir quizás aun antes de Salamina y de Maratón, pero ciertamente al menos cuando aún las guerras persas son recientes, y su obra más grande, la *Orestíada*, parece ser del 458, cuando los ciudadanos ancianos de Atenas tenían viva la memoria de Salamina y quizás también de Maratón y Platea. Y el último de los tres trágicos —en el orden cronológico— escribe cuando la guerra del Peloponeso se había ya desencadenado, y por lo demás a este momento llega también Sófocles, gracias a su longevidad, junto con la indicación dada por una fuente antigua μηδὲν ὑπομείνας κακόν, ‘sin haber sufrido ningún daño’. Este período abarca casi el siglo V entero. En cuanto al siglo IV no tenemos más en Atenas grandes obras del teatro trágico, mientras la vitalidad del teatro cómico es netamente más duradera. La así llamada comedia antigua (ἀρχαία), después de Eupolis y Cratino, se ha manifestado estupendamente con Aristófanés y se prolonga hasta los primeros decenios del siglo IV. ¿Y después? Parece, es una consideración mía hecha de modo muy somero, que en realidad la tragedia hubiera perdido el sentido y la convicción del evento mítico. En otros términos, el mito tradicional ha sido gradualmente sustituido, no digo por otros mitos, —los mitos del vivir cotidiano— pero por otras exigencias que no contemplan más el mundo mítico, la gran realidad ideal, religiosa y también histórica constituida por el mito. En este nuevo clima adquiere nuevas fuerzas, cambiando de tono e intereses, la comedia, a partir del *Plutos* de Aristófanés, que preludia a la así llamada Comedia Media (μέση κωμωδία) que tiene sobre todo algo más reflexivo, más replegado sobre sí mismo, hasta aquella suerte, no quisiera decir de explosión, sino de manifestación decidida que nos viene de la *nea*, que los griegos llamaron después κάτοπτρον τοῦ βίου, es decir, ‘espejo de la vida’. Como todos sabéis, es éste el género de comedia que confluye en Roma en la así llamada *palliata*. Hablando de *palliata* latina me place recordar la relación de mi ilustre colega Valentín García Yebra, que ha hecho continua referencia al traducir, al *vertere*, al fenómeno sin el cual, como justamente ha dicho don Valentín, la cultura griega no habría sido

conocida en el resto del mundo. No basta, sino que en todo esto está implícita una consideración incontrovertible: para que esto acontezca, es necesario que el vencedor militar no sea un bárbaro, no sea un hombre incapaz de sentir, de gustar, un hombre que no sepa que más allá de las exigencias de la vida cotidiana existen exigencias del espíritu, se halla todo aquello que hoy acostumbramos a llamar *intrattenimento* —este sustantivo fue usado en los estudios crítico-literarios por un gran maestro de hace dos generaciones, Benedetto Croce—. Bien, los romanos tuvieron capacidades receptoras y capacidades creativas, de manera que les debemos mucho, como es fácilmente demostrable. Es inútil que yo recuerde qué cosa hicieron los romanos en el campo del derecho, en el campo de la administración pública, de la organización del orden público, de la lucha contra la piratería, etc. etc. Me agrada recordar aquí un pequeño episodio: Plauto, traductor latino de originales griegos, en un célebre párrafo del *Curculio* (vv. 288 ss.) no deja escapar la ocasión de escarnecer a los griegos. Uno de sus personajes los representa así: *Tum isti Graeci palliati, capite operto qui ambulant*, ‘ya estos griegos *palliati* van con la cabeza cubierta’ —evidentemente para el romano es extraño el hecho de que se vaya con la cabeza cubierta—, *qui incedunt suffarcinati cum libris cum sportulis*, ‘que van dando vueltas todos cargados de libros y bolsos’, *constant, conferunt sermones inter sese, drapetae*, ‘se detienen, se ponen a conversar, estos esclavos fugitivos’. El trozo es demasiado largo y no puedo recitarlo por entero. Me basta con haber puesto en evidencia esta especie de espíritu de autonomía, este saber reírse hasta de los propios maestros.

La tragedia latina arcaica que toma sus contenidos de originales de grandes autores griegos, Esquilo, Eurípides y sobre todo Sófocles, tiene sin duda substancias propias con referencia también a situaciones que el público capta en el momento considerándola como una invitación a participar: por ejemplo, el famosísimo *oderint dum metuant*, es decir, ‘que me odien siempre que tengan miedo de mí’, o el otro que hemos recordado aquí hace unos días *nesesse est multos timeat quem multi timent*, que está sacado de una obra, no exquisitamente teatral, del famoso mimo de Decimo Laberio. Semejante en varios aspectos es el discurso que concierne al Séneca trágico, como representante de una época en la cual se buscan nuevas formas de comunicación teatral, nuevos lenguajes de mayor crudeza y dureza, casi como en nuestro siglo ha sido hecho por un dramaturgo europeo, Artaud.

La *humanitas* del teatro es por lo tanto *paideia* del rito, *paideia* del mito, pero también *paideia* de la ideología, porque es claro que cada escritor posee una ideología propia y no puede borrarla. Sabéis como la *Orestíada* de Esquilo se despliega en una historia ideal desde el famoso comienzo *θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγῆν πόνων*, ‘a los dioses pido la liberación de estas penas’, donde ya se manifiesta la angustia de

la cual hablaba hace poco la gentil colega Pandolfi. Las últimas palabras del φύλαξ que ha esperado durante un año la llama que debía traer la noticia de la toma de Troya, son τὰ δ' ἄλλα σιγῶ' βουῖς ἐπὶ γλώσσης μέγας βέβηκεν, 'de lo que queda no digo nada, un gran buey está instalado sobre mi lengua'. Decía que ya aquí se manifiesta la angustia, aquella angustia que inmediatamente después recorre el estupendo *párodos*, quizás la cosa más grande que el hombre haya producido, δέκατον μὲν ἔτος τόδ' ἔπει Πριάμου, para mí la más bella poesía que ha sido escrita sobre esta tierra, con aquella especie de estribillo αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω, es decir, 'lúgubre, doloroso canto entona, pero que el bien venza'. Aquí parece que se indica el camino que será recorrido en los tres dramas de la trilogía. En las palabras de estos viejos consejeros de Agamenón pesa la presencia de Zeus como divinidad protectora, como divinidad que libera del tormento. Hay algunos versos de una grandeza, de un contenido moral inmenso: "Zeus, quienquiera que sea / si así le agrada ser llamado / así lo invoco / nada puedo colocar en comparación con él / aun ponderando cada cosa / fuera de Zeus, si verdaderamente / el peso vano de la angustia hay que expulsar. De esta condición, a través de los eventos que todos conocéis, se llega a la conclusión de las *Euménides*. Es uno de aquellos momentos que el espíritu humano ha exaltado, como sucede, por ejemplo, en el Himno a la Alegría de Schiller puesto en música por Beethoven, con sus pasajes estupendos. Recuerdo uno solo de ellos: *Seid um-schlungen, millionen*, 'seáis abrazados vosotros, millones de hombres'. Esto siento yo en la conclusión de las *Euménides* aunque hayamos partido de una oscura visión de angustia, de un Agamenón del cual dice en un cierto punto el *párodos*: ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδου λέπαδνον, 'después que se sometió al yugo de la necesidad', evocando el momento en que el rey decidió sacrificar a su hija Ifigenia.

Henos ahora en el sexto punto, en el hoy que es la última palabra del título de esta intervención. Por cierto no podemos aceptar la renuncia a lo que es verdaderamente perenne, a problemas que son de siempre y no sólo de ayer —¿quiénes somos?, ¿dónde vamos?—, a las interrogantes de las grandes decisiones, al dilema trágico. La tragedia florece en clima de libertad: no por nada la más grande estación trágica en la historia humana es ésta del siglo V en Atenas. Entonces reencuentramos en las obras trágicas del mundo mítico interrogantes que nosotros mismos aún hoy nos planteamos y que no siempre tienen una respuesta, porque el dilema trágico queda a menudo sin resolver. Me refiero en particular a las experiencias que tengo la ocasión de tener como organizador de espectáculos —eso soy, además de estudioso— en estas experiencias he visto cuán fuerte e intensa es la participación del público, y sobre todo de los jóvenes. Para ofrecer algún ejemplo de dilema insoluble, sentido como tal hasta hoy: Agamenón debe decidir si sacrificar a la hija

salvando el interés de su pueblo o ponerla a salvo dañando irreparablemente a la comunidad. Aun cuando representamos en días alternos la *Antígona* de Sófocles y las *Suplicantes* de Eurípides, dos tragedias que tienen como tema central el de los honores que hay que rendir a los difuntos, los espectadores estuvieron verdaderamente impresionados, llamados a reflexionar sobre este gran problema en el cual sentían —muchos me lo dijeron— una especie de apelación a la sacralidad del cuerpo humano. Unos diez años atrás representamos la *Helena* de Eurípides, y en ella el público sintió el problema del doble, de la existencia de otro mundo, de una segunda realidad que reproduce la nuestra, una interrogante que se puede extraer de los mismos versos de Eurípides.

Pero tenemos que encaminarnos hacia el final. El séptimo punto es el más breve de tratar, porque aquí yo diré cosas que vosotros sentís, que habéis sabido siempre, como substancia de vuestra humanidad, de vuestra *paideia*. La primera es ésta: el teatro en relación con las otras formas de manifestación cultural se coloca en una situación singular, única, porque es creativo, porque cada elección, cada espectáculo es algo nuevo. Atención, lo digo con plena convicción. Si hoy yo aquí recito los *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello, y mañana repito la recitación con la misma puesta en escena, se tratará de dos eventos absolutamente distintos. Ésta es la superioridad del teatro sobre el cine y la televisión, este ser vivo, este hacerse momento tras momento: una especie de reacción contra aquélla que hace un par de meses, en un Encuentro en Florencia, yo llamé “la cultura del pulsante”. Sostenía que si continuamos viviendo oprimiendo botones de telecomando nos transformaremos en un pueblo de estúpidos. También en el ámbito del punto siete, el otro argumento sobre el cual me detengo unos pocos segundos es el de la poesía. He hablado hace un momento de poesía, una rápida alusión cuando hemos hecho la reseña, a una distancia kilométrica, de la trilogía de Orestes, escrita por Esquilo. Estaba clara, aunque no siempre explícita, la referencia a la poesía, a cosas que vosotros sabéis y sentís. Por lo tanto ahora no me detengo sobre el poder evocador, sobre la eficacia del rescate de sentimientos, problemas éticos, posiciones ideales que la poesía declara, afirma, sostiene. Píndaro habla de un *θησαυρὸς ὕμνων* ‘un tesoro de himnos’ —el tesoro es un edificio en el cual se colocan las ofrendas preciosas a la divinidad del santuario— que ninguna violencia ni la lluvia ni el granizo podrán destruir. Ésta es la poesía. Horacio dice: *vixere fortes antes Agamennona*, ‘antes de Agamenón vivieron sí hombres valientes’ pero están todos sepultados en el olvido *caerent quia vate sacro*, ‘porque no han tenido un poeta’. No me detengo más sobre la poesía, porque probablemente diría cosas que vosotros sabéis mejor que yo y sentís por lo menos con la misma intensidad con que yo la siento.