

SOBRE LA REESCRITURA DE LOS CLÁSICOS

[Andrés Pociña]
Universidad de Granada



El fenómeno de la reescritura como hábito dramático normal se da ya desde el comienzo del teatro griego.

1. El desarrollo histórico del teatro occidental no es otra cosa que una eterna reescritura. Es esta una verdad que ya tenía muy clara, nada menos que a mediados del siglo II a. C., el comediógrafo Terencio: los Prólogos de sus seis *Comedias*, reflejo de un eterno conflicto con sus competidores en los escenarios de aquel tiempo, nos ofrecen una lección sobre la esencia de la originalidad dramá-

tica que todavía hoy resulta aprovechable. En abril de 161 estrena Terencio la mejor de sus piezas, *El eunuco*: como siempre, se le acusa de plagio, de coger escenas de aquí y de allí para construir una comedia, de carencia de fuerza dramática; él contesta a la acusación más reiterada, la relativa a la falta de originalidad, con una afirmación contundente: “ya no se puede decir nada que no se haya dicho antes”

(nullum est iam dictum quod non dictum sit prius). Lo cual era cierto, como veremos, pero no invalidaba para nada la posibilidad de seguir haciendo teatro, esto es, de seguir diciendo lo ya dicho, a condición de hacerlo de otro modo, de presentarlo de forma diferente, de construirlo mejor. Tal como había hecho ya antes de forma habitual Plauto, a Terencio no le preocupa en absoluto reconocer que sus originales se hallaban fundamentalmente en la comedia griega de Menandro: por ejemplo, al comienzo de *Formión*, el Prólogo actuando en nombre de Terencio confiesa a los espectadores que van a ver una comedia que en griego se titulaba *Epidicazomenos*, en latín *Formión*, y sin embargo insiste en que se trata de una comedia nueva. ¿Cómo es posible?

El fenómeno de la reescritura como hábito dramático normal se da ya desde el comienzo del teatro griego, existiendo multitud de ejemplos que sostienen de maravilla esta afirmación: en la rápida sucesión de los tres grandes artífices de la tragedia, es curioso comprobar que ninguno de ellos sintió el menor recelo en reescribir argumentos ya puestos en escena por sus predecesores: una tragedia sobre *Filoctetes* escribió Esquilo, otra Sófocles, otra Eurípides; a nuestro tiempo solamente ha llegado la de Sófocles, pero a buen seguro que comprenderíamos el por qué de esa aparente repetición si hubiésemos tenido la fortuna de conservar las otras dos. Podemos comprobar esto que digo, por mayor suerte, en el caso de las dos *Electra*, la de Sófocles y la de Eurípides, tan distintas por encima de su semejanza. Y es que el drama griego y latino fundamenta la originalidad, por difícil que a veces nos resulte comprenderlo, no en la trama en sí, en la esencia del argumento, sino en la forma de desarrollar, de darle forma literaria, de proveer de textura dramática, a la historia que le sirve de base. Ningún romano que yo haya leído acusó jamás de plagio a los dramaturgos que compusieron, es decir, que reescribieron, el drama de *Medea*: y sin embargo hubo muchos, al menos una media docena, algunos casi estrictamente contemporáneos entre sí: Quinto Enio, Lucio Acio, Ovidio, Lucano, Séneca, Curcio Materno... ¿Qué diríamos en nuestro

mundo de alguien que tal hiciese, por ejemplo en el campo de la novela?

Cuando el teatro pasa de Grecia a Roma, esa concepción ya existente de la emulación como base del avance en la creación teatral, es decir, del valor fundamental de la reescritura, se convierte en norma. Los primeros dramaturgos romanos, con Livio Andronico a la cabeza, reescriben en latín las tragedias y las comedias de los griegos, siendo bastante excepcionales tanto la creación de nuevos tipos de obra como la de nuevos argumentos. Se diría, pues, que el fenómeno de la reescritura es esencial en la concepción de la actividad teatral, cosa que conviene tratar de entender, para no caer en la absurda y poco inteligente tentación de considerar que los creadores teatrales son gente profundamente falta de imaginación, siendo así que pocas artes como la dramática se sirven de esta cualidad del espíritu.

2. Nos habíamos propuesto tratar de la reescritura de los clásicos en el terreno del teatro. Al decir clásicos estamos entendiendo, aquí y ahora, los dramaturgos griegos y latinos, los llegados a nosotros, es decir, tan sólo ocho individuos (Esquilo, Sófocles y Eurípides en la tragedia griega, Aristófanes y Menandro en la comedia; Plauto y Terencio en la comedia latina, Séneca en la tragedia). No es inútil recordar que son muy pocos, y que su obra se reduce a cuarenta y cuatro tragedias y treinta y siete comedias, no siempre conservadas en estado óptimo, pero representables a fin de cuentas, a las que hay que sumar las dos, tres, o hasta cuatro, comedias de Menandro susceptibles de ofrecer un texto escenificable. Muy poco teatro, por lo tanto, sobre todo si pretendemos sostener que buena parte de lo que vino después de él fue fundamentalmente una reescritura. También eso precisaría de una explicación.

Tenemos sólo ocho autores y sólo ochenta y pocos dramas para hacer girar en torno a ellos no sólo el punto de partida, sino el futuro del teatro europeo. Muy pocos, ya lo he dicho, pero enormemente variados, con cuatro maneras de enfrentarse al hecho trágico tan dispares como las de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Séneca, y tres planteamientos de la esencia

Tenemos sólo ocho autores y sólo ochenta y pocos dramas para hacer girar en torno a ellos no sólo el punto de partida, sino el futuro del teatro europeo.

Cierto es que el teatro clásico resulta muy grande, de una excelencia que nos admira y con una capacidad sorprendente de tocar nuestros corazones y nuestros espíritus.

de lo cómico tan originales como son los que representan Aristófanes, Plauto, Menandro-Terencio. Les llamamos clásicos, utilizando un término selectivo de etimología bien poco grata, y nos acogemos para su empleo a la definición de la Academia: “Dícese del autor o de la obra que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier literatura o arte”. Y pensamos: si son tan variados, tan ricos, tan susceptibles de imitación, incluso a pesar de la escasez de su número, hay que suponer que la reescritura de sus obras debería siempre superar con creces al original, pues en caso contrario resulta perfectamente inútil.

Es aquí donde entra un primer nivel de reescritura, que quizá sería preferible denominar reinterpretación: un drama clásico (como cualquier drama bueno, por otra parte) se reescribe cada vez que se reinterpreta, incluso sin necesidad de cambiar una palabra del texto. Asistía yo hace tres días a la representación de la *Medea* de Eurípides en el Teatro Romano de Mérida. Acabo de escribir, intencionadamente, “la *Medea* de Eurípides”, pero ¿era la de Eurípides? ¿O era la de Michael Cacoyannis? ¿O la de Nuria Espert? ¿O la de Ramón Irigoyen? En principio sería la de Eurípides, porque Ramón Irigoyen ha hecho una traducción directa del griego, sin apartarse del original; Cacoyannis ha llevado a cabo una reconstrucción académica en los aspectos más variados de la puesta en escena, que para colmo estaba concebida para su realización en un teatro antiguo auténtico; Espert no hacía nada fuera de lo aconsejable por el guión... (y José Sancho, por su parte, era víctima de una afonía que hacía casi imposible seguirlo). Pero ni aun así era la *Medea* de Eurípides, porque allí no estábamos, en la cavea, el pueblo ateniense de 431 a. C., con sus problemas, sus intereses y su capacidad de comprender, vivenciar y contextualizar las ideas y los comportamientos de Medea, de Jasón, de Creonte, del Coro. Al margen de la labor de Eurípides-Irigoyen, de Cacoyannis, de Espert-Sancho-Palenzuela-Frau-Güijar-Coro, y sin olvidar todos y todas quienes intervienen en el montaje, cada receptor tenía la posibilidad, o mejor, la necesidad, la obligación, de hacer una relectura del drama, porque una madre vilipendiada que mata a sus dos hijos en el siglo V a. C. es muy diferente de

(aunque tiene bastante que ver con) una madre que lo hiciera en nuestro tiempo. Ahí reside el interés del autor clásico, de su reestreno y de su reinterpretación o reescritura: *Medea*, la de Eurípides y los varios cientos de “Medeas” que le siguieron, entre ellas la de Irigoyen-Cacoyannis-Espert-Sancho-Etcétera, seguirán siendo objeto de atención y de interés mientras la humanidad tenga la capacidad de conmoverse ante una madre que da muerte a sus dos hijos, por la razón que sea, que ahí reside la clave fundamental de las posibles reescrituras.

3. ¿Por qué ese hábito, o casi norma, o casi manía, de las reescrituras teatrales? La pregunta no carece de su sentido, puesto que las contestaciones pueden ser varias. La más inmediata, por tanto la más sospechosa, consistiría en sostener que aquel teatro en sus dos vertientes trágica y cómica que produjeron los griegos y que luego conservaron en parte y complementaron los romanos ofrece un *corpus* dramático en el que ya está dicho y hecho todo, como quería Terencio, y con tal perfección que es imposible superarlo, de modo que no quedaría más remedio que reescribirlo. Como es obvio, no se trata de eso. Ciertamente es que el teatro clásico resulta muy grande, de una excelencia que nos admira y con una capacidad sorprendente de tocar nuestros corazones y nuestros espíritus, pero esto no quiere decir en modo alguno que deba considerarse cerrado el ciclo del buen teatro cuando llegamos al final del teatro de Roma, que nada puede hacerse ya comparable, que es imposible emularlo: decir que cualquier tiempo pasado fue mejor no deja de ser un nefasto lema de conservadores. Más bien ante esa grandeza de los clásicos caben dos posturas: su reestreno y su reescritura. Entra la primera sobre todo en el ámbito del director, que tiene siempre la posibilidad de volver al dramaturgo clásico a sabiendas de lo que este adjetivo significa, en la seguridad de que encontrará allí siempre algo que seguir transmitiendo. La reescritura en el sentido de entrar a lleno en el texto original y hacer de él una reinterpretación, más o menos profunda, es en cambio más propia de dramaturgos; conlleva una carga muy

grande de amor y de admiración al modelo clásico, un gran valor por parte de quien se atreve a realizarla, un gran riesgo en fin, pues siempre estará fijado muy alto el listón comparativo. Un aspecto que pienso que no debe olvidarse nunca es que el dramaturgo moderno que reescribe una obra clásica realiza una labor de emulación literaria, está comportándose como un dramaturgo clásico: la maestría del resultado será lo único que deberemos juzgar, pues el procedimiento es a todas luces absolutamente lícito.

Las razones de lanzarse a reescrituras pueden ser múltiples, y cada dramaturgo puede tener las suyas. A veces resultan claras, otras no tanto. Recordaré a este propósito un ejemplo nítido del que me he ocupado bastante, el de las reescrituras de teatro clásico de Miguel de Unamuno. En 1918 estrena Unamuno, en el Ateneo de Madrid, su tragedia *Fedra*; los pasos de su composición y lo que el ilustre filósofo pensaba de ella todavía podemos descubrirlos en nuestro tiempo gracias a una serie de cartas en las que habla don Miguel con entusiasmo de esta obra a personajes tan variados como el actor Fernando Díaz de Mendoza (el marido de doña María Guerrero), el poeta portugués Teixeira de Pascoaes, el hispanista italiano Gilberto Beccari (que tradujo precisamente dicha *Fedra* unamuniana al italiano). Reconoce siempre Unamuno que su argumento se basa en la tragedia *Hipólito* de Eurípides y en la *Phèdre* de Racine, es decir, en un texto griego y en una reescritura francesa del mismo; sin embargo, insiste en que su obra tiene “un desarrollo completamente distinto y puesta la acción en la época contemporánea. La tragedia ocurre ahora y mi *Fedra* es cristiana”. Tenemos, pues, todos los elementos que justifican la razón de su reescritura: Unamuno conoce perfectamente el drama del que parte, pues nunca será suficientemente ponderada su labor como profesor de literatura griega en la Universidad de Salamanca, y su conocimiento de las dos literaturas clásicas, mucho más profundo de lo que a veces se cree y se afirma; sin embargo escribe una tragedia completamente distinta, y hasta acuña para ella el término de “tragedia desnuda”. A su *Fedra* le pasa más o menos lo mismo que a la desdichada heroína de

Eurípides, pero con un nuevo ingrediente trágico, porque ahora se trata de una esposa cristiana, y en el enamoramiento de su hijastro entra una concepción del pecado, de la honestidad, de la familia, de la sociedad, que no se encuentra en el original griego. La reescritura de la *Fedra* de Eurípides por Unamuno queda perfectamente justificada, y su personaje Fedra, representado en 1918 pero creado en 1910, es tan original, o incluso más, que el de La Raimunda de *La malquerida* de Benavente (1913), por mucho que se trate de una reescritura de un personaje de Eurípides-Racine. Sin embargo Unamuno, ya lo he dicho, conocía muy bien la tragedia griega, y por lo tanto era consciente de que su *Fedra* cristiana no era una tragedia clásica, sino algo distinto; por eso, cuando Margarita Xirgu le pide una tragedia clásica para ponerla en escena en el recién recuperado Teatro Romano de Mérida, lo que hace nuestro escritor es una mera traducción, excelente desde luego, en cuyo manuscrito podemos leer “*Medea*. Tragedia de Lucio Anneo Séneca, traducida sin cortes ni glosas del verso latino a prosa castellana por Miguel de Unamuno”. Lo que representaron el 18 de junio de 1933 en Mérida Margarita Xirgu como Medea y Enrique Borrás como Jasón era la *Medea* de Séneca, reescritura latina de la *Medea* de Eurípides, traducción española de Unamuno, es decir, una tragedia clásica traducida. De esta suerte, con su *Fedra* y su *Medea*, Miguel de Unamuno nos ofrece un magnífico ejemplo de en qué consisten la reescritura y la versión respectivamente de un drama clásico.

4. La reescritura dramática está siempre motivada por la riqueza del original, por su capacidad de hacernos reflexionar, de movernos a pensar por qué aquel personaje se comportó de tal manera, por qué hizo lo que hizo; entonces nos sugiere la posibilidad de llevarlo a otro ambiente, de cambiar el rumbo fatídico de su historia, de recrearlo a nuestro modo. Vuelvo a la definición de los clásicos como “modelos dignos de imitación”, y quizá haya que ampliarla, hacerla más rica, porque el clásico es por encima de eso el autor eterno, que a cada época distinta tiene una cosa distinta que transmitir, un sentimiento nuevo que comunicar.

La reescritura dramática está siempre motivada por la riqueza del original, por su capacidad de hacernos reflexionar.

El hecho de reescribir
entraña admiración y
respeto con relación al
modelo clásico.

Esa es la razón de que haya tan pocos clásicos, y de que a veces nos parezca que hay temas que se reiteran hasta la saciedad, que vuelven una y otra vez insistentemente, como Medea, Edipo, Fedra, Orestes, Ifigenia, Anfitrión, Penélope...

La reiteración de las reescrituras es una confirmación incuestionable de la riqueza de interpretaciones que reside en el original. Eurípides no fue el primero que hizo una *Medea*, pero su tragedia, que ya era una reescritura, dejó abierto un filón de interpretaciones a todas las mentes y a todas las épocas que probablemente no se agotará nunca. Y es que ocurre que la propia *Medea* de Eurípides abriga en sí múltiples lecturas, múltiples interpretaciones, y en consecuencia múltiples reescrituras: se le suele llamar el drama de la venganza, el de la cólera femenina, nunca el drama del amor, pues Medea no está enamorada de ese pobre hombrecillo que es Jasón, ni tampoco se mueve por celos. Pero hay otras posibilidades, y así, sin moverse un ápice del texto de Eurípides, personalmente yo considero que es la injusticia, el ultraje, la indefensión jurídica, y por tanto la cólera, y de ahí la venganza, quienes mueven los hilos de la *Medea* de Eurípides, una mujer que, si bien es cierto que se nos recuerda que estuvo muy enamorada, no funciona por amor a lo largo de la tragedia del griego. Leyendo a Eurípides, o mejor, asistiendo a una buena reposición sin falsificaciones, tal vez sería acertado observar el caso de Medea como el de una mujer tratada injustamente, o el de la mujer marginada en el seno de la familia y en el de una sociedad extranjera, o el de la mujer víctima de una incapacidad de refrenar sus impulsos... Muchas posibilidades, pues; por lo tanto, no es extraño que fueran tan incontables sus reescrituras. En cambio en Séneca Medea es otra, una mujer profundamente enamorada, a la que la traición saca de quicio y la sume en un arrebató prolongado de locura, sazonado con los ingredientes que le aporta su condición de bruja.

El teatro europeo leyó a *Medea* en las versiones de Séneca sobre todo, también en los textos no dramáticos de Ovidio, posteriormente en fin en la tragedia de Eurípides, y salieron las reescrituras que salieron. Sin movernos de nuestro mundo

más próximo, son tres de nuestras figuras cumbres del teatro español del Siglo de Oro, Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla quienes compusieron, mejor dicho crearon, tres de las más curiosas reescrituras del tema de *Medea*. En *El vellocino de oro* Lope de Vega toma el argumento de *Medea* en sus comienzos, no en la fase final en Corinto, cuando abandonada por Jasón asesina a sus hijos; de este modo, descartando los aspectos más trágicos de la historia, el Fénix de los Ingenios logra construir una comedia, en el sentido clásico del término, en la que el personaje central, la atroz Medea de Séneca, se convierte en una dama inteligente, simpática, que enamora a un valiente capitán, le ayuda con sus artes brujeriles, y acaba huyendo con él; naturalmente, para que la reescritura sea más completa, no rehuye Lope el más puro anacronismo, forzando una relación del vellocino de oro que van a buscar Jasón y los argonautas con la Orden del Toisón de Oro, fundada en el año 1492 por Felipe III el Bueno, y a la que pertenecía por supuesto el rey por aquel entonces en el trono, Felipe IV. ¡Vivir para ver!

Pero más lejos aun va en su reescritura Calderón de la Barca con su auto sacramental *El divino Jasón* (que, en mi opinión, pudiera no ser obra de Calderón, sino posiblemente de Lope): puestos en la misma aventura de ir a buscar el vellocino de oro, con la más inesperada de las alegorías (o metamorfosis, si se prefiere) Jasón, aquel personaje que trataba Eurípides con tan poco apego y que pocas veces logró suscitar la simpatía de cuantos reescritores y reescritoras de *Medea* en el mundo han sido, se convertía en nada menos que Cristo, y Medea, la bruja, la mujer sin freno, la colérica, la filicida, pasa a ser el Alma, en el sentido más cristiano de la palabra. Como se logra semejante transformación sólo el texto calderoniano puede mostrárnoslo.

Por su parte Francisco de Rojas Zorrilla, en *Los encantos de Medea*, hace la tercera de las grandes reescrituras, desarrollando la misma parte del argumento que Eurípides-Séneca, de modo que ni realiza una comedia como Lope, ni un auto sacramental como Calderón, sino una tragedia, bastante próxima a las clásicas,

sobre todo a la de Séneca, aunque con evidentes concesiones al teatro de su tiempo, como la presencia de Mosquete, el inevitable gracioso, compañero de Jasón. Una tragedia que, para colmo de reescrituras, será a su vez convertida en comedia por el famoso dramaturgo portugués António José da Silva “O Judeu”, que elabora de una manera fantástica el drama de Rojas Zorrilla, y la convierte en una ópera para ser representada con marionetas, función que lleva a cabo en el Teatro do Bairro Alto de Lisboa en el mes de mayo del año 1735.

A partir de ahí, las incontables reescrituras de *Medea* en todas las latitudes y en todos los tiempos son la demostración más palmaria del hecho de que la reelaboración del tema clásico sigue implantado en la esencia del desarrollo teatral con la misma pujanza con que lo estaba en Grecia y en Roma. Mucho es lo que se ha publicado y se seguirá publicando sobre las incontables reescrituras del tema clásico, de las que podríamos entresacar como obras verdaderamente merecedoras de ocupar un lugar señero en la historia del teatro, constriñéndonos exclusivamente al ejemplo que he tomado, la *Médée* (1635) de Corneille, la *Miss Sara Sampson* (1755) de Lessing, la *Medea* (1786) de Klinger, la *Médée* (1813) de Lamartine, la trilogía *Il Velloccino de Oro* (*Der Gastfreund*, 1818; *Die Argonauten*, 1819; *Medea*, 1820) de Grillparzer, la *Médée* (1854) de Legouvé, la *Médée* (1898) de Catulle Mendès, la *Asie* (1931) de Lenormand, la *Medea* (1946) de Robinson Jeffers, la *Médée* (1946) de Anouilh, la *Lunga notte di Medea* (1949) de Corrado Alvaro, la *Medea* (1966) de Vauthier y Lavelli, la *African Medea* (1968) de Magnuson, la *Gota d'Agua* (1975) de Paulo Pontes y Chico Buarque... También abundan en el teatro próximo a nosotros, donde las reescrituras de *Medea* son muy frecuentes, destacando en ellas piezas realmente afortunadas, como *Medea la encantadora* de José Bergamín (1954, con su interpretación onírica de las acciones de Medea, que la limpia de su crueldad intrínseca), la *Medea* de Alfonso Sastre (1958, reescritura, no simple traducción, de Eurípides, para facilitar su recepción: en palabras del dramaturgo, una “puesta al día”), la *Medea* de Alberto González Vergel (1973, una

sorprendente transposición de la *Medea* senecana a la América inca e hispana del siglo XVI), la *Medea es un buen chico* de Luis Riaza (1981, recreación profunda del mito clásico, apenas identificable como reescritura de aquél), la *Medea dos fuxidos* de Manuel Lourenzo (1983, en gallego, una reescritura política, llevada al ámbito de los fugitivos de la Guerra Civil española en las montañas de Galicia), la *Medea* de Eduardo Alonso y Manuel Guede (1987, en gallego, una reinterpretación basada en las *Medea* de Eurípides, Séneca y Anouilh). Pido disculpas por los cientos de *Medea* que se me quedan en el teclado, entre ellas muchas sin duda apreciables...

5. Decía más arriba que el hecho de reescribir entraña admiración y respeto con relación al modelo clásico, pero también un gran valor y osadía por parte de quien se enfrenta a semejante tarea: siempre tendrá ante sí el texto original como temible término de comparación. Son dificultades que, como acabamos de comprobar con la simple enumeración de unas cuantas (muy pocas) reelaboraciones de *Medea*, no parecen haber preocupado excesivamente a multitud de dramaturgos de los últimos siglos; de este modo, en las épocas más recientes del teatro occidental se puede afirmar que una parte considerable de lo creado consiste en reescrituras de textos dramáticos o no dramáticos de la época clásica grecolatina. Por esta vía se ha llegado a resultados excelentes, como tantos de los que he recordado y muchos más que podría traer aquí; pero no es menos cierto que tampoco sería difícil aportar una nutrida lista de desastres conseguidos merced a este procedimiento de creación literaria. Y es que no cabe duda de que un dramaturgo, real o pretendido, no rico en entendimiento y luces, puede encontrar un filón magnífico de temas a reelaborar en los grandes maestros. Por eso, cuando decimos que la reescritura dramática es un sistema de creación perfectamente válido, hemos de pensar también que existen muchas maneras de hacerla; del mismo modo que un drama de argumento original, si es posible que haya alguno, puede resultar un fracaso completo, la reescritura exige un saber hacer dramá-

La reescritura
dramática es un
sistema de creación
perfectamente válido.

tico que no todo el mundo posee. Aunque sea penoso tener que citar casos negativos, veamos dos ejemplos de reescritura, uno positivo, otro nefasto, en mi opinión.

Para el primero recordaré *La tejedora de sueños*, obra bien conocida de Antonio Buero Vallejo, estrenada el 11 de enero de 1952. Como es sabido, no se trata de la reescritura de un drama antiguo, sino del relato épico de las relaciones de Penélope y Ulises, cuando éste regresa a Ítaca después de muchos años de ausencia, según se narra en la *Odisea* homérica. La trama le venía dada a Buero por el poema griego, así como el escenario, el contexto temporal, los personajes, en los que apenas introduce leves cambios. Sin embargo la reescritura bueriana es profunda, también sorprendente: a partir de la imagen homérica de aquella esposa solitaria, que espera fiel y paciente el regreso del marido que se había ido a la guerra, la tradición creado un modelo de la esposa ejemplar, a la que no logran vencer ni la larga ausencia, ni la soledad en el lecho, ni el acoso de varios pretendientes. Buero, en cambio, nos presenta a una heroína más humana quizá, que sí ha cedido, no sabemos bien si a la acción minadora de la larga ausencia del marido, o de la prolongada soledad, o del paso del tiempo que no perdona, o del atractivo incuestionable de un pretendiente joven y hermoso. Como quiera que sea, Penélope se ha enamorado de Antino, con lo que deja de ser el prototipo de fidelidad conyugal, por más que no llega a una relación adúltera con él. El regreso de Ulises pone las cosas claras entre la esposa y el esposo: públicamente, el problema se acaba con la muerte de Antino y los demás pretendientes; una mentira, políticamente útil, podrá mantener la ficción del amor y la fidelidad de Penélope, pero tanto ella como su marido saben que se trata de una burda mentira. De este modo Buero desmitifica la figura de la Penélope homérica, pero no de una forma gratuita, sino para construir a partir de ella una imagen nueva, una manera distinta de interpretar a esta mujer, que choca con la normalmente recibida a lo largo de los tiempos. Sabía el dramaturgo lo que hacía, porque, en palabras suyas, “Desmitificar es salu-

dable y necesario, pero no es, creo, la fórmula definitiva... Desmitificar es relativamente fácil; la dificultad —y el hallazgo— del arte consiste en volver a mitificar”. El número considerable de escritoras actuales que desmitifican en sentido feminista la figura tradicional de Penélope sin duda confirma la validez y la modernidad de la reescritura de Buero Vallejo; de hecho, ha sentado precedente para creaciones tan interesantes como *Ulises o el retorno equivocado* (1958) de Salvador S. Monzó, *Penélope* (1971) de Domingo Miras, *El retorno de Ulises* (1982) de Gonzalo Torrente Ballester, *Las voces de Penélope* (1996) de Itziar Pascual (con esa excelente aportación del telar azul, enamorado de Penélope, que con ella dialoga...).

Frente a esto están las reescrituras desafortunadas, tan frecuentes, de las que sólo voy a recordar, lo más de pasada posible, un ejemplo. Máximo artífice de reescrituras de los clásicos en el período de la dictadura fue José María Pemán, que llenaba el Teatro Español de Madrid, el Teatro Romano de Mérida, con los alaridos de sus adaptaciones, de muy dudoso gusto, de las tragedias griegas: *Antígona* (1945), *Edipo* (1954), *Orestíada* (1959); sin embargo lo realmente terrible acaecía cuando se lanzaba a reescribirlas, como hizo en 1955 con el *Tyestes* de Séneca, para que lo pusiese en escena José Tamayo en el Teatro de Mérida. Tan profundamente reescribió Pemán la tragedia senecana que la convirtió en absolutamente suya: en la Colección Teatro de Alfíl lleva el número 182, y en la cubierta exterior sólo se lee: “*Tyestes* de José María Pemán”; en la portada interior se especifica mejor: “*Tyestes* La tragedia de la venganza. Versión nueva y libre de un mito clásico en un Prólogo y dos partes inspirada en la tragedia de Séneca de ese título de José María Pemán”. Podría hablar mucho tiempo de este bodrio dramático, pero sería conferirle una atención que no merece; diré, sí, que todo lo negativo que hay en la tragedia de Séneca lo ha multiplicado Pemán, todo lo aceptable lo ha suprimido, sin aportar de su propia cosecha nada que valga la pena. No creo que merezca ninguna atención en la historia del teatro español del siglo XX, si no es acaso como ejemplo soberbio de como no es lícito reescribir el teatro clásico. ■



VERSIONES Y VISIONES DE LOS CLÁSICOS (UNA VEZ MÁS)

[Jorge Márquez]

Tengo la sensación de que todos los autores teatrales que llevamos unos años en esto hemos escrito y leído, opinado de palabra y a voces, formal e informalmente, en mesas de debate y en la barra de algún bar —sobrios y ebrios—, y hasta protagonizado y “antagonizado” efervescentes discusiones, sobre el indisoluble embrollo de la adaptación de los clásicos. Si no fuera por lo que es, de buena gana le habría suplicado a Fermín Cabal que me liberara de la carga de volver a plantearme este problema endemoniado; pero resulta que “es por lo que es”, que uno ha asumido la responsabilidad de dirigir un festival de teatro clásico, así que me temo que la invitación de Fermín tiene más de tarea impuesta que de ruego; y como uno es alumno aplicado, se sienta delante del ordenador y empieza —otra vez— a buscarle las vueltas que aún no le haya dado al tema. Conste, sin embargo, que lo hace a sabiendas de que ninguna puerta nueva puede abrirle a tan intrincado laberinto, porque su complejidad se adentra hasta el terreno de las puros pareceres, y para gustos, colores.