

ESTUDIOS NEOGRIEGOS

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD HISPÁNICA
DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS

ISSN: 1137-7003

Diciembre 2005

Número 8



SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS
País Vasco 2005

Directores: Moschos Morfakidis Filactos y Olga Omatos Saenz.

Subdirector: Antonio Melero Bellido.

Consejo de Redacción: Javier Alonso Aldama, Isabel García Gálvez, Alicia Morales Ortiz, Moschos Morfakidis, Encarnación Motos Guirao, Olga Omatos Sáenz, Penélope Stavrianopulu.

Consejo Asesor: M. Castillo Didier, J.A. Costa Ideas, K. Dimadis, H. Eideneier, P. Giannópulos, I. Hassiotis, E. Kapsomenos, A. Melero, K. Nikas, K. Tsirópulos.

Edición técnica: José M^a Egea y O. Guervós.

Suscripción anual:

España y América Latina 35€;

Europa 40€,

Norteamérica 40€

Información y Contacto: guerufi@euskalnet.net

Estudios Neogriegos (ISSN: 1137-7003), título abreviado: *Estud. Neogriegos*, es el boletín oficial de la *Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos*. Se publica anualmente.

Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos.

Depósito Legal: GR. 82-97

Esta publicación periódica se ofrece en intercambio con cualquier otra publicación periódica que tenga parecidos intereses y coberturas.
--

ESTUDIOS NEOGRIEGOS

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD HISPÁNICA
DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS

Diciembre 2005

Número 8



SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS
País Vasco 2005

SUMARIO

Editorial	7
I. Actividades de la S.H.E.N	9
II. Actualización bibliográfica y científica	35
<i>Emmanuíl Roïdis y su obra</i>	
Carmen Dolores Jorge Álvarez	37
III. Estudios relacionados con la Grecia contemporánea	49
<i>“Arcadia” de Kostas Gavras, una ácida visión del mundo moderno</i>	
Amor López Jimeno	51
IV. Actividades científicas y culturales	63
V. Cursos de Griego Moderno	79
VI. Tesis y Trabajos de Investigación. Traducciones	95
VII. Novedades Bibliográficas	103
VIII. Informaciones y Noticias	179
IX. El Adiós	189
X. ANEXO	195
- Introducción Dr. D. Antonio Melero	197
- <i>Πολιτισμικά Συστήματα Διαδραστικής επικοινωνίας.</i>	
<i>Θέατρο και πραγματικότητα στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα</i>	199
Dr. D. Z. Grammatás.	
- <i>Utopía lingüística y comedia en Grecia</i>	215
Dra. D ^a Isabel García Gálvez.	
- <i>El teatro de Sikelianós</i>	249
Dra. D ^a Penélope Stavrianopulu	
- <i>El teatro de Várnalis</i>	259
Dr. D. Francisco Morcillo	
- <i>“Ο Οθέλλος ζαναγορίζει” un drama inédito de Nikos Kazantzakis</i>	269
Dra. D ^a Olga Omatos.	

ANEXO.

TEATRO NEOHELÉNICO

INTRODUCCIÓN

Si la mejor manera, en mi opinión, de acercarse a un pueblo y a una cultura es el estudio de sus tradiciones, de su historia, de su literatura, ninguna manifestación quizás como el teatro para entender sus claves más profundas. Porque el teatro, además de dar vida a unos personajes y representar ante los ojos ilusionados de los espectadores las ideas, los conflictos, las tensiones, las frustraciones de una sociedad, pero también sus esperanzas y proyectos, codifica todos los sistemas que arman la estructura de dicha sociedad: los registros lingüísticos, las diferencias y tensiones de clase, las convenciones sociales, los códigos que rigen la conducta de los individuos según clases sociales, edades, géneros, los estados de opinión, las actitudes ideológicas, el imaginario colectivo y hasta las tradiciones vestuarias y culinarias.

Nada escapa a la atención de la escena. Y ello ha sido así desde que los griegos de la Antigüedad “inventaron” el teatro hasta nuestros días. En Grecia, además, se han dado circunstancias específicas que han hecho del teatro un espacio privilegiado de debate ideológico, de lucha política y de definición estética. Y, por ello, el teatro griego ha sido y sigue siendo una forma de manifestación cultural muy popular. Porque, si de un lado, se ha pretendido ver en el teatro moderno una continuación natural de las grandes obras de la Grecia clásica e incluso, a través de esta venerable tradición, un instrumento de regeneración nacional; de otro, se ha visto también la escena como un instrumento privilegiado para la búsqueda de una identidad nacional propia, claramente diferenciada de lo ingenuamente considerado autóctono y de las corrientes y modas ideológicas, culturales y estéticas que venían de Occidente.

De todo ello podrá el lector encontrar aquí, en este humilde pero responsable Boletín, planteamientos claros, claves de interpretación y guías de orientación en este fascinante mundo de la escena griega moderna. El volumen recoge los textos expuestos en la Jornada de Teatro Neogriego que tuvo lugar el 17 de Diciembre de 2005, con ocasión de la asamblea general de socios de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos. Sumando los escasos recursos de nuestra sociedad a la generosa hospitalidad de la Universidad de Valencia y muy especialmente del Colegio Mayor Rector Peset, los asistentes, entre los que tuvimos el honor de contar al Prof. Dimadis, presidente de la Sociedad Europea de Estudios Neogriegos, pudimos disfrutar, en un ambiente de franca y cordial fraternidad, del esfuerzo, de trabajo y de la inteligencia, de los comunicantes. A ellos les debemos el reconocimiento de nuestra gratitud.

Con este volumen se continúa una iniciativa de la Junta Directiva de la SHEN que arrancó con los monográficos de Lisboa y el dedicado a Psijaris y cuya intención no es otra que la de ir allegando materiales y temas de utilidad para el estudioso o para el simplemente interesado en ese pequeño gran país que es Grecia moderna.

Antonio Melero

**ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΑ ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΔΙΑΔΡΑΣΤΙΚΗΣ
ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ
ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΥ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ**

Θόδωρος Γραμματας
Πανεπιστήμιο της Αθήνας

Η αναζήτηση του *εθνικού*, του *γηγενούς*, της *ταυτότητας* σε μια επιμέρους ή συνολική έκφραση της πολιτιστικής δημιουργίας ενός ευρύτερου συνόλου, έθνους ή λαού, δεν μπορεί να γίνει παρά διττά και αμφίδρομα. Από τη μια, ως προς ένα απογατικό τρόπο, με την κατανόηση του *διαφορετικού* και της *ετερότητας* που διακρίνει την άποψη που τα μέλη της συγκεκριμένης ομάδας διατυπώνουν σχετικά με το *άλλο*, το *ανοίκειο* σ' αυτά (δηλαδή το *τι δεν είμαστε*) και από την άλλη, ως προς ένα καταφατικό τρόπο προσέγγισης του ζητουμένου (δηλαδή του *τι είμαστε*), με την άποψη, που σύστοιχα διατυπώνουν σε αναφορά προς ένα *εμείς*, που περιλαμβάνει τη δική τους συλλογική ύπαρξη και πολιτισμική δημιουργία. (Οικονόμου-Αγοραστού, 1992) Η πρώτη περίπτωση, συνειδητά ή μη, θέτει την έννοια της *αυτοαναφορικότητας* των μελών της ομάδας ως προς τα στοιχεία εκείνα που την χαρακτηρίζουν ομοιότροπα *καθ' αυτήν*, διαφοροποιητικά ως προς *έτερο*, ενώ η δεύτερη προϋποθέτει την ομογενοποιημένη έκφραση μιας κοινοτυπικής σύλληψης που διαθέτει ανάμεσα στα *άλλα* και τα *γνωρίσματα* του *στερεότυπου* και του *ενδεικτικού*. Γιατί ο όρος *ταυτότητα* εμπεριέχει (συνειδητά ή μη) την έννοια της *ετερότητας*, του *άλλου*, του *διαφορετικού*, ως συνθήκη *sine qua non* για τον καταφατικό προσδιορισμό της, αφού το ταυτιζόμενο με κάτι άλλο, μοιραία αποξενώνεται από το μη κοινό, άρα καθορίζει δεσμευτικά το *οικείο* από το *ανοίκειο*, το κάθε φορά *δικό μας* από το *ξένο*. Παράλληλα όμως η *ταυτότητα* ως προσδιορισμός της ιδιαιτερότητας σε εθνοφυλετικό ή/και ιστορικο-πολιτισμικό επίπεδο, προϋποθέτει τη *διαφορετικότητα*, ως προς τα εξατομικευμένα χαρακτηριστικά τα οποία συναπαρτίζουν την ομοιογένεια της, η οποία (κατά συνέπεια) δεν μπορεί να προκύψει παρά πάντα συγκριτικά, γεγονός που άμεσα ή έμμεσα λανθάνει ή προβάλλεται μεταξύ μιας κατηγορίας που αποτελεί το *εμείς* και μιας άλλης που αποτελεί το *οι άλλοι*. (Πολίτου 2000: 43-57)

Οι επισημάνσεις αυτές μεγιστοποιούνται και αποκτούν σύνθετες διαστάσεις, όταν αναφερόμαστε όχι πια στο γραπτό-λογοτεχνικό κείμενο, αλλά κυρίως στη σκηνική απόδοσή του. Γιατί το Θέατρο, ως χώρος του πολυσημικού και του συμβόλου, με την μορφή της παράστασης, συνιστά διάσταση υπέρβασης του λογοτεχνικού έργου και ανάδειξης των συμφραζομένων του, που ξεπερνούν την αρχική δημιουργική συνείδηση του συγγραφέα που το παρήγαγε, άρα μεταθέτουν το *διαχρονικό* του νοήματος στη *συγχρονική* κάθε φορά εκδοχή του, ανάλογα με τις προσλαμβάνουσες του συγκεκριμένου κοινού στο οποίο απευθύνεται.

Τι είναι αυτό επομένως που ενδιαφέρει τον μελετητή ο οποίος φιλοδοξεί να αναμετρηθεί με το σύνολο ενός ογκώδους πληροφοριακού υλικού, του τύπου «Ιστορία» μιας ευρύτερης θεατρικής περιόδου και πώς να δαμάσει τις δυσχέρειες που απορρέουν από τη φύση του εγχειρήματός του; Να επιχειρήσει μια εξονυχιστική καταγραφή ακόμα και των ελάχιστων πληροφοριακών δεδομένων, των πιο λεπτομερειακών στοιχείων που αθροιστικά συσσωρευμένα δίνουν την ιστορική διάταξη και αντιμετώπιση της έρευνάς του, ή να τολμήσει μια διαγώνια προσέγγιση στο ζητούμενο, που στηριζόμενη σε βασικούς μεθοδολογικούς και ιστορικούς άξονες ανοίγει νέες διόδους στην έρευνα της σχέσης της θεατρικής με την πραγματική Ιστορία, σε μια πανοπαμική θέαση του ζητουμένου (Γραμματάς 2004:230)

Αυτή η δεύτερη είναι η πρόταση που επιλέγουμε και εισηγούμαστε ως τρόπο πρόσβασης στην «Ιστορία» του Νεοελληνικού Θεάτρου στον 20ο αιώνα, που αντιμετωπίζει το θέμα σε βάση δύο παραμέτρων που διατρέχουν τον ελληνικό πολιτισμό στο σύνολό του στην ίδια χρονική περίοδο: την παράμετρο του «γηγενούς» που εκφράζεται από τις έννοιες «*οι αρχαίοι ημών πρόγονοι*» και «*η καθ' ημάς Ανατολή*» η και την παράμετρο του ξενόφερτου, που διατυπώνεται επιγραμματικά με την πρόταση «*ανήκομεν εις την Δύσιν*».

Με βάση αυτούς τους δύο άξονες, προκύπτει ένας ενδιάμεσος, τρίτος, που μπορεί να θεωρηθεί ως η διαλεκτική σύνθεση των προηγούμενων, στηριζόμενος στην έννοια του «διαπολιτισμικού» και «διαδραστικού» σπστήματος που αποτελεί από τη φύση του το Θέατρο και συγκροτεί (στην περίπτωση που μας ενδιαφέρει) την ιδιαίτερη φυσιγνωμία του Θεάτρου στην Ελλάδα του 20ου αιώνα.

Όμως το σύνθετο πλέγμα των κοινωνικών παραδόσεων και των ηθικοπολιτιστικών αξιών, των γεωπολιτικών συνθηκών και των γλωσσικών, ιδεολογικών και θρησκευτικών παραμέτρων αλλά και των επικοινωνιακών σχέσεων, του όγκου της κοινής πληροφόρησης και της παγκοσμιοποιημένης πια αντίληψης για το οικονομικό και πολιτισμικό περιβάλλον που δομούν το πλαίσιο του σύγχρονου κόσμου, αντιφάσκουν στην παραδοσιακή έννοια *εθνικός χαρακτήρας*, την οποία μετασχηματίζουν ουσιαστικά. Επομένως κατηγορίες όπως *εθνική συνείδηση*, ή *ταυτότητα* έρχονται να διαφοροποιηθούν αισθητά ως προς το προγενέστερο περιεχόμενο και τα τυποποιημένα συνφραζόμενά τους, χωρίς παρ' όλα αυτά να χάσουν τη σημασία και τη λειτουργικότητά τους στο σύγχρονο κόσμο, οριζόμενες και νοούμενες όχι πια κάτω από το πρίσμα της φυσιολογίας στην εξέλιξή τους ως «*εκφράσεις μιας ομοιογενούς και ομογενοποιημένης φυλετικά ομάδας, αλλά ως απaráβατες συνθήκες αυτοπροσδιορισμού της με όρους πολιτισμικής συνέχειας και συνοχής*» (Boerner 1986).

Οι ποικίλες δυνατές προσεγγίσεις που μπορούν να γίνουν σ' αυτές, τόσο από άποψη νοοτροπίας και καθολικών ηθικο-πνευματικών κριτηρίων, όσο από καθαρά εξωγενείς αντικειμενικές ιστορικο-κοινωνικές συνθήκες, σε αντιδιαστολή προς αντίστοιχα, διαφορετικών λαών και κοινωνιών, συνεισφέρουν στην καλύτερη και πολυδιάστατη προσέγγιση και κατανόηση των στοιχείων της ιδιαιτερότητας, άρα και της πολιτισμικής

τους φυσιολογιάς. Η κατ' αυτό τον τρόπο αποκτώμενη *αυτοσυνειδησία ενός έθνους*, αποδίδει πιστά τις *αναμονές*, τις *προσδοκίες* και τις *αναζητήσεις* του για τα ιδανικά που θέτει και παράγει τόσο σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή, όσο και διαχρονικά, τα οποία ως ιδεολογικά εννοιολογήματα εκφράζουν την οντότητά του ως έθνος, σαφώς διακριτού από κάθε άλλο (Fischer-Lichte 1992: 11-17). Με τη σημασία αυτή, η έννοια *εθνική ταυτότητα* σημαίνει, προτείνει και προβάλλει προς υιοθέτηση και αποδοχή τόσο από τα ίδια τα μέλη της, όσο και τους *άλλους* το πολιτισμικό προϊόν που συνειδητά και σταδιακά δημιουργήθηκε μέσα στο πέρασμα του χρόνου και τις ιστορικές εξελίξεις, με τις πολιτικές και κοινωνικές αξίες ως μεταβλητές που έχουν τη δυνατότητα να δώσουν το έναυσμα και να προκαλέσουν τη γένεση μιας μεταβολής της συλλογικής συνείδησης του έθνους (Boerner 1986: 14-15).

Μια παρόμοια προσπάθεια δεν μπορεί να τελεσφορήσει, αν δε στηριχτεί πάνω σε δεδομένα που αποτελούν σταθερά ζητούμενα για ολόκληρη την ελληνική κοινωνία, για πνευματικές αρχές, ψυχολογικά κριτήρια, εννοιολογήματα και προσλαμβάνουσες δομές, που διαχρονικά συνιστούν τον ομοιότροπο *ορίζοντα προσδοκίας* της. Αυτός καθορίζεται από την έννοια της *ελληνικότητας* που ως στερεότυπο σχεδόν δεσπόζει και ανιχνεύεται σε κάθε μορφή πολιτιστικής έκφρασης με τρόπο προφανή ή λανθάνοντα, αποτελώντας ένα διαχρονικό κριτήριο προσέγγισης και ερμηνείας του φαινομένου της Τέχνης, με καταφατικό ή αποφατικό περιεχόμενο (Τσαούσης 1983).

Με την έννοια αυτή προσδιορίζεται ένα σύνολο από παράγοντες και αξίες με ρεαλιστικό ή ιδεαλιστικό περιεχόμενο, με πραγματική ή φαντασική λειτουργία, που προσδιορίζουν τις αναζητήσεις και τους προβληματισμούς των καλλιτεχνών στο Θέατρο, τη Λογοτεχνία και τις άλλες Τέχνες, αντίστοιχα με το ίδιο ερώτημα που διττά απασχολεί όλους τους Έλληνες στη νεότερη εποχή, ως προς τη σχέση *ταυτότητας* ή *ετερότητας* με το ιστορικό παρελθόν, *ομοιότητας* ή *διαφοράς* με το σύγχρονο πολιτισμικό περιβάλλον τους.

Μια περαιτέρω διεύρυνση του συγκεκριμένου αντιθετικού ζεύγματος, μπορεί ενδεικτικά να συμπεριλάβει την αντιπαράθεση του *κοσμοπολιτισμού*, προς την *εντοπιότητα*, του *διεθνισμού* προς το *λαϊκισμό*, του *αστισμού* προς τον *αγροτισμό*, του *κριτικού πνεύματος* προς τη *γραφικότητα*, του *δυτικού ορθολογισμού* προς την *ανατολική παθητικότητα*, που μεμονωμένα ή από κοινού εντοπίζονται σταθερά σε περισσότερες στιγμές της νεοελληνικής πολιτιστικής δημιουργίας, κατεξοχήν στο Θέατρο (Spiridon 2000: 221-234).

Ανάμεσα στις διστάμενες αυτές έννοιες του «*γηγενούς*» και του «*ξενόφερτου*», είναι που κιτείται η νεοελληνική σκέψη και η καλλιτεχνική/θεατρική απεικόνισή της, στη διαρκή επιδίωξη συμβιβασμού και εξισορρόπησης, άμεσα ανιχνεύσιμες όχι μόνο κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, αλλά από την ίδια τη στιγμή διαμόρφωσης της εθνικής και πολιτισμικής σφαιρίσεως του ελληνισμού στη νεότερη εποχή. Η αναζήτηση αυτή, που συχνά προσλαμβάνει τις διαστάσεις *συνδρόμου*, οδηγεί σε διστάμενες

και αντιφατικές απόψεις άλλοτε σύγκλισης και ταύτισης και άλλοτε απόγλισης και απόρριψης της Ιστορίας και των πολιτισμικών στοιχείων που την αντιπροσωπεύουν, προκρίνοντας άλλοτε τη μια (*ανατολική*) και άλλοτε την άλλη (*δυτική*) από τις ταυτότητες που την χαρακτηρίζουν, με αντίστοιχη έμφαση στις αξίες του ενός ή του άλλου, του *παραδοσιακού* ή του *μοντέρνου* (Τσουκαλάς 1983: 37-48). Σε οποιαδήποτε όμως περίπτωση, η διαγραφή των ορίων και ο προσδιορισμός του περιεχομένου της *ελληνικότητας*, αποτελεί ουσιώδες μέλημα των δημιουργών, εύκολα ανιχνεύσιμο στο έργο τους, είτε με την μία, είτε με την άλλη από τις δύο παραμέτρους, είτε κάποτε και με κάποια τρίτη συνδυαστική ως προσωπική απάντηση των συγγραφέων και των ανθρώπων του θεάτρου στις προκλήσεις της εποχής τους. Μια οποιαδήποτε, επομένως, απόπειρα συνθετικής, ολιστικής προσέγγισης και ερμηνείας όψεων του ελληνικού πολιτισμού, δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί αν δε ληφθούν σοβαρά υπόψη οι συγκεκριμένές παράμετροι, οι οποίες, στη συνέχεια, μπορεί να αποτελέσουν το βασικό μεθοδολογικό άξονα κριτικής ανάλυσης και ιστορικής παράθεσης των δεδομένων που σχετίζονται με τη συγκεκριμένη υπό ανάλυση κατηγορία πολιτιστικής δημιουργίας (Θέατρο), στη σχέση του με την ιστορική πραγματικότητα.

Όπως προκύπτει από τα προηγούμενα, η ελληνική πολιτιστική ταυτότητα (σε αντίθεση με τα αξιακά πρότυπα του δυτικού ορθολογισμού), δεν είναι πάντα ενιαία, ούτε μονιστική, αλλά διαδικτική, συχνά ετερογενής και πολυσχιδής, στηριζόμενη σε μια διαφορετικού είδους εντελέχεια που συνιστά, τελικά, «*την μοναδικότητα και την ιδιαιτερότητά της*» (Τζιόβας 1989: 16). Η αναζήτηση αυτής της *ταυτότητας*, η έννοια της *ελληνικότητας* ή όπως αλλιώς κι αν νοηθεί, ως εναγώνιο ζητούμενο της πρωτότυπης καλλιτεχνικής δημιουργίας, πηγή έμπνευσης για την αντίστοιχη παραγωγή και ερμηνευτικό ιδεολόγημα για τον κριτικό στοχασμό, θα πρέπει να αντιμετωπιστεί, ως προς το Θέατρο, με την αρμονική σχέση σύζευξης του κειμένου με την παράσταση, χωρίς την οποία, κάθε άλλη αποτίμηση δεν παραμένει παρά μετωρισμός, στερούμενος αντικειμενικής υπόστασης. Μέσα από αυτή την ιδιάζουσα σύνθετη καλλιτεχνική έκφραση, που αποτελεί ταυτόχρονα αισθητικό προϊόν και κοινωνικό φαινόμενο, είναι που μπορεί να εντοπισθεί η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν ενός λαού και έθνους, *ανάμεσα στην πραγματικότητα της ύπαρξης και το ιδεατό της υπόστασής του*. Ανιχνεύοντας τη δραματική παραγωγή, αλλά και τη σκηνηκή πράξη, χαρτογραφούμε με παραστατικότητα την υποκειμενικότητα των δημιουργών, αλλά και τις προσδοκίες των θεατών, καταλήγοντας με πειστικό τρόπο σε συμπεράσματα που αφορούν στη σχέση μιας συγκεκριμένης κοινωνίας και εποχής με τη συλλογική συνείδηση και την αυτογνωσία της, ως προς το *πριν* και το *μετά*, γεγονός που επιτρέπει μια *a posteriori* εξαγωγή κατά κανόνα αντικειμενικών συμπερασμάτων (Γραμματάς 2001).

Επειδή όμως ο προσδιορισμός αυτής της ιδιαιτερότητας και ο ορισμός των παραμέτρων που συνιστούν την *ελληνικότητα* διαθέτουν εκ φύσεως ενδογενείς αδυναμίες, αφού η οποιαδήποτε έννοια πολιτισμικής ταυτότητας δεν είναι στατική

ούτε μονοσήμαντη, αλλά εξελίσσεται δυναμικά και η συγκεκριμένη μορφή αναζήτησης χαρακτηριστικά, η ελληνικότητα παραμένει μια ουτοπική σύλληψη, ένα ιδεολόγημα που ως τέτοιο, χωρίς ποτέ να συγκεκριμενοποιείται, αποτελεί διαχρονικό ζητούμενο, συνώνυμο των αναζητήσεων της ελληνικής κοινωνίας στο σύνολό της (Χατζηνικολάου 1982, Φιλιππίδης 1983: 217-222). Κατ' επέκταση και η καλλιτεχνική δημιουργία που ως πολιτισμικό προϊόν υποτίθεται ότι μορφοποιεί και εκφράζει αντιπροσωπευτικά αυτές τις αναζητήσεις της κοινωνίας, καθιλώνεται στη διάσταση του διστακτικού, μετεωριζόμενη αγκωτικά μεταξύ των δυο παραμέτρων που συνιστούν τους αντιθετικούς πόλους της, την *παράδοση* και τον *μοντερνισμό*, το *παρελθόν* και το *παρόν*, το *γηγενές* και το *ξενόφερτο*, το *αρχαιοελληνικό* και το *νεοελληνικό* (Τσαούσης 1983).

Η μορφοποίηση αυτών των παραμέτρων στο Θέατρο εμφανίζεται ήδη από τα πρώτα του βήματα στον 20ο αιώνα, συνεχίζοντας μια προγενέστερη μακρόχρονη παράλληλη πορεία σχέσεων του ελληνικού με το ευρωπαϊκό θέατρο, όταν οι νέες τάσεις του αστικού εκσυγχρονισμού, εκφραζόμενες από την *επιθεώρηση* και το *αστικό δράμα*, έρχονται να αντιπαρατεθούν στις παγιωμένες μορφές του κλασικισμού και του ρομαντισμού, ως εκφράσεις των δεδομένων της ελληνικής παράδοσης (Γραμματάς 2002 Α': 131-152). Σ' αυτό ακριβώς το σημείο εστιάζεται ο καθαρά ιδεολογικός ρόλος των εννοιών που μας απασχολούν και καταδειχεται περίτρανα ο ψευδοδιλημματικός χαρακτήρας του προβλήματος *παράδοση vs μοντερνισμός, αυτόχθονο vs ξενόφερτο*, αφού ούτε το ένα ούτε το άλλο από τα δύο μέλη του ζεύγματος δεν ανταποκρίνεται απολύτως σε ό,τι φαινομενικά διατείνεται ότι αντιπροσωπεύει. Στο γύρισμα του 19ου προς τον 20ο αιώνα, μέσα στη γενικότερη τάση ανανέωσης του θεάτρου που είχε ήδη ξεκινήσει στο τελευταίο τέταρτο του 19ου, εντάσσεται και η στροφή των συγγραφέων προς την τραγωδία και το δράμα, με μια όμως ποιοτική ανασηματοδότηση των εννοιών. Στηριζόμενοι στα πορίσματα νέων επιστημών όπως η Λαογραφία και παίρνοντας παράδειγμα από τη γενικότερη τάση γονιμοποίησης της λογοτεχνικής γραφής από θέματα που αντλούνται από το λαϊκό πολιτισμό και την παράδοση, που θεωρούνται «κιβωτός» του ελληνισμού, στρέφονται προς τα εκεί. Επιχειρούν λοιπόν μια σύζευξη και ένα συγκερασμό δεδομένων του λαϊκού πολιτισμού με άλλα που απορρέουν από την αρχαία τραγωδία και προχωρούν στη δημιουργία έργων που συνενώνουν το παρόν με το παρελθόν του ελληνισμού, όπως φαίνεται με έργα του τύπου *Τρισεύγενη* του Κ. Παλαμά, *Το γιοφύρι της Άρτας* του Ηλ. Βουτιερίδη, *Ο Πρωτομάστορας* του Ν. Καζαντζάκη, *Ροδόπη* του Ν. Ποριώτη, *Φαίδρα* του Αριστ. Προβελέγγιου κ.α.

Ακόμα και αυτή όμως η τάση που αρχικά θεωρήθηκε ως δηλωτική του ελληνικού, άρα αυθεντική πολιτιστική συνέχεια του ελληνισμού από την αρχαιότητα μέχρι το σύγχρονο κόσμο, δηλαδή η *κλασικίζουσα τραγωδία* και το *πατριωτικό δράμα* του 19ου αιώνα και στη συνέχεια το λαϊκιστικό δράμα και η δραματοποίηση των παραλογών σε καμιά περίπτωση δεν αποτελούν γνήσια, αποκλειστικά και μόνο δημιουργήματα του νεότερου ελληνικού πνεύματος. Οι τραγωδίες του Ι. Ζαμπέλιου, του Δ. Βερναρδάκη και του Σπ. Βασιλειάδη και τα δράματα των Γ.

Αμπελά, Θ. Αλκαίου, Γ. Πραντούνα και των άλλων συγγραφέων του 19ου αιώνα, σε καμία περίπτωση δεν συνιστούν συνέχεια ούτε μετεξέλιξη του αρχαίου δράματος, όπως ίσως κάποιιοι νόμιζαν ή φιλοδοξούσαν να θεωρήσουν, ούτε οι νεότεροι έλληνες συγγραφείς είναι φυσικοί διάδοχοι (με κληρονομικό σκεδόν δικαίωμα) των αρχαίων προγόνων τους. Το αντίθετο μάλιστα. Τα έργα τους εκφράζουν και αντιστοιχούν στα νεοκλασικά και ρομαντικά πρότυπα του ευρωπαϊκού δράματος, από τον Αλφιέρι, τον Σαίξπηρ και τον Σίλερ, μέχρι τον Ουγκώ και τον Μπάιρον, αντιπροσωπεύοντας μορφές του ευρωπαϊκού νεοκλασικισμού και ιδιαίτερα του ρομαντισμού στο Θέατρο, οι οποίες με περισσότερη ή λιγότερη επιτυχία προσλαμβάνονται από τους έλληνες δραματικούς συγγραφείς και τις οποίες οικειοποιείται αφομοιωμένα ή συνοθυλευματικά η ελληνική δραματουργία του 19ου αιώνα. Το ίδιο ξενόφερτη ήταν όμως και η τάση στροφής στη μελέτη του λαϊκού πολιτισμού και η έμπνευση που στηρίζεται στην αξιοποίηση της δημοτικής παράδοσης, που στην Ελλάδα βρήκε πρόσφορο έδαφος εξαιτίας συγκεκριμένων ιστορικών αιτιών (ανθελληνική προπαγάνδα του Φαλαμεράιερ).

Επομένως κάθε απόπειρα να κατηγοριοποιηθεί η πρωτότυπη θεατρική δημιουργία σε *γηγενή* και *ξενόφερτη* είναι τελικά πλασματική, σχηματική, χρήσιμη μόνο για μεθοδολογικούς λόγους, αφού και στις δυο περιπτώσεις πρόκειται ουσιαστικά για θεατρικά είδη τα οποία προέρχονται από και ανάγονται σε συγκεκριμένα, ή γενικότερα ευρωπαϊκά πρότυπα, τα οποία εισάγονται και «ευδοκιμούν» περισσότερο ή λιγότερο στο ελληνικό θέατρο, ανάλογα με τις συνθήκες που επικρατούν κάθε φορά και τις προσδοκίες του κοινού στις οποίες ανταποκρίνονται. Το αντιθετικό δίπολο επομένως *ελληνικό* vs *ξένο* αποδείχεται ατελέσφορο και μπορεί να αντικατασταθεί αποπλειστικά και μόνο από εκείνο του παραδοσιακού vs μοντέρνο, δηλαδή του ήδη ενσωματωμένου και αφομοιωμένου από τη συνείδηση ενός ευρύτερου συνόλου, σε αντιδιαστολή προς το νέο, το επίκαιρο, που ακόμα δεν έχει τύχει οικειοποίησης από τις προσλαμβάνουσες του κοινού.

Αλλά και πάλι, ακόμα και σ' αυτή την περίπτωση, οι υπό διαπραγμάτευση έννοιες αδυνατούν να στατικοποιηθούν και να αντιπαρατεθούν διαζευγματικά, αφού δεν αποτελούν παρά τους δύο διαμετρικά αντίθετους, πόλους μιας συνεχούς ροής και εναλλαγής πολιτισμικών δεδομένων, πολιτιστικών επιρροών, κοινωνικών συμπεριφορών, διαπροσωπικών σχέσεων, διακρατικών και διεθνών ανταλλαγών που συντελούνται διαχρονικά και αδιάλειπτα, με απλή αλλαγή μόνο στο ρυθμό ανάπτυξης και τον προσανατολισμό τους με δεδομένο το διαδραστικό χαρακτήρα της θεατρικής επικοινωνίας. Άλλοτε δηλαδή είναι συσπειρωμένες σ' ένα εθνικό, γηγενές κέντρο, ομφαλοσκοπικά αντιδρώντας και απορρύνοντας κάθε εξωτερική επίδραση, απ' οπουδήποτε κι αν προέρχεται, ενώ άλλοτε ανοίγονται ολόπλευρα σε ο,τιδήποτε ξενόφερτο, φτάνοντας μέχρι του σημείου να αρνηθούν υποτιμητικά το *αυτόχθονο* της πρωτότυπης παραγωγής. Άλλοτε, τέλος, βρίσκοντας μια ισορροπία, αποδέχονται την ιδιαιτερότητα της ταυτότητας του νεότερου ελληνισμού και

υιοθετούν μια κριτική αντιμετώπιση τόσο του *εθνικού*, όσο και του *ξένου*, προβαίνοντας σε μια διαλεκτική σύνθεση των δύο ταυτόχρονων και απαρέγκλιτων συνθηκών που διαμορφώνουν τη φυσιογνωμία του ελληνικού θεάτρου. Σε κάθε όμως περίπτωση, είναι η επενέργεια της διαπολιτισμικότητας και της φανεράς ή λανθάνουσας σχέσης των πολιτιστικών εκδηλώσεων σε όλες τις μορφές τους (λογοτεχνικό κείμενο, καλλιτεχνική έκφραση), που επικαθορίζει και συγκροτεί την ιδιαιτερότητα της συγκεκριμένης κατά περίπτωση (θεατρικής) δημιουργίας.

Ως τέτοιο ασφαλές υπόβαθρο, εκλαμβάνεται αρχικά ο αρχαιοελληνικός κόσμος και η θεατρική του δημιουργία, η οποία θεωρείται ως φυσιολογική, προγενέστερη κατάσταση, προς την οποία τείνει να εξομοιωθεί η νεότερη δραματουργία. Η κλασικίζουσα τραγωδία, επομένως και το ιστορικό δράμα που συνδέουν το απώτερο (αρχαίο) παρελθόν μέσα από το μεταβατικό, ενδιάμεσο στάδιο που αποτελεί το Βυζάντιο, με τη σύγχρονη πραγματικότητα, συνιστούν την αντιπροσωπευτική έκφραση της *αυτόχθονης* θεατρικής παραγωγής, τουλάχιστον ως προς την έμπνευση των συγγραφέων.

Η ακούσια αυτή εννοιολογική παρανόηση της πραγματικής προέλευσης της νεοκλασικιστικής τραγωδίας και του ρομαντικού δράματος, απευθείας όχι από τα αρχαιοελληνικά, αλλά από τα ευρωπαϊκά πρότυπα, ιδεολογικά επενδεδυμένη από συμφραζόμενα και παραμέτρους, απότοκα των συγκεκριμένων ιστορικών συνθηκών της εποχής, δημιουργεί την πρώτη κρυστάλλωση αισθητικών αξιών, ειδών δράματος και θεατρικών προτύπων, που πολωτικά και αντιθετικά θα προσανατολίσουν την εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου στον 20^ο αιώνα προς δύο διαφορετικές κατευθύνσεις.

Η πρώτη (χρονολογικά προγενέστερη) κυριαρχείται από την έμφαση που δίνεται στην αναβίωση της τραγωδίας και η μεταγραφή του τραγικού λόγου σε σύγχρονες θεατρικές δημιουργίες που αντιπροσωπεύουν την ισχυρή τάση της *εντροπίας* και της εμμονής στον *ελληνοκεντισμό* και την *αρχαιοπρέπεια*. Η άλλη εμφορείται από την επιδίωξη της ανανέωσης και του εκσυγχρονισμού της κοινωνίας και του θεάτρου, με αντίστοιχη απόρριψη ο,τιδήποτε, τυπικά ελληνικού και την υιοθέτηση των σύγχρονων ευρωπαϊκών ρευμάτων, όπως αυτά εκφράζονται θεατρικά από την *επιθεώρηση*, το *αστικό δράμα* και τις άλλες μορφές σύγχρονης θεατρικής γραφής, στις αρχές του 20ου αιώνα, αλλά και στη συνέχεια. Κάπου ανάμεσά τους συμπίπτει μια τρίτη άποψη, που επιχειρεί να στηριχθεί στο λαϊκό πολιτισμό και να αναδείξει την αξία της παράδοσης (συγκερασμός των δύο προηγούμενων), ως απόπειρα ανασύνθεσης μιας πρωτότυπης παραγωγής, άμεσα προερχόμενης από τα θραύσματα και τις επιβιώσεις της αρχαιότητας, δημιουργικά προβαλλόμενης στο πρωτογενές υλικό και το πλαίσιο αναφοράς που αντλούνται από το σύγχρονο κόσμο. Επειδή όμως η τάση αυτή πάσχει από ενδογενείς αδυναμίες και διαφοροποιείται ριζικά από τα παραδεδομένα και γενικά αποδεκτά εννοιολογήματα και τα δραματικά τους πρότυπα (*τραγωδία, κοινωνικό*

δράμα), έχει την ίδια *τύχη* με αυτή που αντίστοιχα διαπιστώνεται στο επίπεδο της ιδεολογίας, ανάμεσα στην αντιπαράθεση του *παρελθόντος* με το *παρόν*, του *γηγενούς* με το *ξενόφερτο*. Αν στα προηγούμενα συνυπολογίσουμε και την εξίδου εντονότατη αντιπαράθεση (σε φλωσσικό επίπεδο) μεταξύ της *καθαρεύουσας*, ως φορέα έκφρασης των αξιών που αντιπροσωπεύονται γενικότερα από την *παράδοση*, και της *δημοτικής* ως όχημα δημασίας των συνεκδοχών του *εκσυγχρονισμού* και του *μοντερνισμού*, τότε γίνεται σαφές το διπολικό αντιθετικό σχήμα με το οποίο καλείται να πορευθεί το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα (Σιδέρης 1973: 47-56).

Εκτός από τη γλωσσική επιλογή, αντίστοιχα με την υιοθέτηση παραδοσιακών ή σύγχρονων τρόπων αντιμετώπισης του αρχαίου δράματος (καθοριστικό πεδίο σύγκρουσης και ανάπτυξης των τάσεων που κυριαρχούν στο θέατρο), εκτός δηλαδή από την επιλογή της *καθαρεύουσας*, ή της *δημοτικής* για την μετάφραση της τραγωδίας που ευθύνεται ακόμα και για αιματηρά επεισόδια («*Ορεσειακά*») [Σιδέρης 1973 51-61, 89-99], το πρόβλημα παίρνει και άλλες διαστάσεις που αφορούν στη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Στο επίπεδο αυτό, για μια ακόμα φορά οι παραδοσιακές σκηνοθετικές αξίες (εκφραζόμενες από τον Γ. Μιστριώτη) συγκρούονται με τις μοντέρνες (που αντιπροσωπεύονται από τον Κ. Χρηστομάνο και τον Θ. Οικονόμου), συστρατευόμενες στον ανηλεή αγώνα για επιβολή της μιας από τις δύο απόψεις, άρα την υποχρεωτική ομογενοποίηση της προκλητικά αντιθετικής πολιτιστικής ταυτότητας του σύγχρονου ελληνισμού (Γραμματάς 2004: 97-100).

Διαπιστώνεται λοιπόν ότι θέματα και προβλήματα καθαρά ιδεολογικά, επενδεδυμένα με τη μορφή πρόκρισης της μιας από τις δύο εκδοχές για τη λύση του γλωσσικού ζητήματος (*καθαρεύουσα - δημοτική*) και πολύ περισσότερο για τον τρόπο προσέγγισης στο αρχαίο δράμα, άρα πρόσληψης του αρχαιοελληνικού θεάτρου από το σύγχρονο ελληνικό κοινό, συνιστούν τις δύο διαμετρικά αντίθετες απαντήσεις που παρουσιάζονται στο θέατρο, αντίστοιχα με την κοινωνία.

Ο προβληματισμός αυτός γιγαντώνεται και η αντίφαση οδηγείται στο κατακόρυφο, όταν (την ίδια εποχή) νέα δεδομένα κοινωνικού και ιδεολογικού χαρακτήρα, έρχονται στο προσκήνιο και προστίθενται αθροιστικά στα ήδη προϋπάρχοντα. Πρόκειται για την έννοια *λαός* που έρχεται να υποκαταστήσει την έννοια *έθνος* στη συνείδηση των διανοουμένων και των συγγραφέων στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, εκτοπίζοντάς την από το προσκήνιο της πνευματικής και πολιτιστικής δημιουργίας. Στο προϋπάρχον επομένως αντιθετικό σχήμα *παράδοση / αυτόχθονο-καθαρεύουσα / τραγωδία Vs μοντέρνο / ξενόφερτο-δημοτική / αστικό δράμα-επιθεώρηση* έρχεται να προστεθεί ένας ακόμα αντιθετικός κρίκος, *έθνος vs λαός*, υπέρ του πρώτου και του δεύτερου σκέλους αντίστοιχα.

Στο αποκορύφωμα αυτής της πόλωσης, εμφανίζεται και η πρώτη απόπειρα σύνθεσης, εκφραζόμενη από θεατρικούς συγγραφείς και λογοτέχνες της παλαμικής και μεταπαλαμικής γενιάς που, έχοντας απαλλαγεί από τα ιδεολογήματα και τις στρεβλώσεις του παρελθόντος (ιδιαίτερα μετά την ήττα στον πόλεμο του

1897), επιχειρούν να οδηγηθούν σε μια σύνθεση των δύο αντιτιθέμενων μερών, ταυτίζοντας (σ' ένα βαθμό) το *λαό* με το *έθνος*, Μέσα στη γλώσσα και την παράδοση του λαού, ανακαλύπτονται τα πιο αυθεντικά στοιχεία της *ελληνικότητας*, που τόσο επίμονα διεκδικούσαν οι υποστηρικτές των άλλων απόψεων, και μέσα στη λαϊκή δημιουργία, βρίσκουν την κιβωτό που διαφυλάσσει αναλλοίωτη την πατρογονική τους κληρονομιά. Κατ' αυτό τον τρόπο ο Κ. Παλαμάς και ο Γ. Καμπύσης, ο Π. Χορν και ο Π. Νιρβάνας, ο Ν. Ποριώτης και ο Ν. Καζαντάκης, επιχειρούν να ανακαλύψουν την ελληνικότητα και να εκτρέψουν συνθετικά την ταυτότητα του νέου ελληνισμού μέσα από έργα που στηρίζονται στη λαϊκή πολιτιστική δημιουργία, αλλά ταυτόχρονα ανακαλούν στη μνήμη την αρχαία τραγωδία, ή με άλλα ταυτόχρονα ανακαλούν στη μνήμη την αρχαία τραγωδία, ή με άλλα που αφορμώνται από τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, αλλά εκγράφονται με μορφές και τρόπους του υιοθετούν από το σύγχρονο ευρωπαϊκό θέατρο της εποχής τους. Με γλωσσικό όργανο τη δημοτική και με αφομοιωμένα τα στοιχεία του τραγικού λόγου, με θεματικό άξονα το παραμύθι, την παραλογή και το θρύλο, δημιουργούν συνθέσεις που αντιπροσωπεύουν την ετερογενή αλλά ομοιότροπη, την διαχρονική αλλά και σύγχρονη έκφραση της ταυτότητας του νεότερου ελληνισμού. Παράλληλα, προς την ίδια κατεύθυνση κινούμενοι οι άντρωποι του θεάτρου (Κ. Χρηστομάνος, Θ. Οικονόμου, Φ. Πολίτης), κάτω από την επίδραση των ευρωπαϊκών δεδομένων που προσαρμόζουν στην ελληνική πραγματικότητα, οδηγούνται στην καθιέρωση τρόπων προσέγγισης του αρχαίου δράματος που υπερβαίνει κατά πολύ τις αγκυλώσεις του παρελθόντος (Γ. Μιστριώτης) και προεκτείνει αντίστοιχους προβληματισμούς και προσανατολισμούς προερχόμενους από την Ευρώπη (Γραμματάς 2004 Β': 15-26).

Αντίστοιχη ακριβώς είναι η πορεία του άλλου ρεύματος, που ανταποκρίνεται στα αιτήματα για εκσυγχρονισμό της ελληνικής κοινωνίας. Οι εκπρόσωποί του αφήνουν κατά μέρος ο,τιδήποτε το ελληνοπρεπές και εθνοκεντρικό, επιχειρώντας να ανανεώσουν τη δραματουργία με βάση τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Οι συνθήκες είναι ευνοϊκές και η υποδοχή των ξένων προτύπων γενικεύεται, σε τρόπο που το ελληνικό θέατρο προσεγγίζει κατά πολύ τα διεθνή δεδομένα, ενσωματώνοντάς τα στο χώρο των γενικότερων αισθητικών και ειδολογικών παραμέτρων που το προσδιορίζουν. Για μια όμως ακόμα φορά κάνει αισθητή την παρουσία του το φαινόμενο αυτό που χαρακτηρίζει το ελληνικό θέατρο στο σύωλό του. Η δημιουργική και γόνιμη δηλαδή αφομοίωση των ξένων επιδράσεων και η οικειοποίησή τους από την ελληνική δραματουργία με τέτοιο τρόπο, ώστε, αν και η ύπαρξη των συγκεκριμένων ξένων προτύπων να είναι προφανής, τα αναδημιουργημένα έργα σε κανένα βαθμό να μην αποτελούν δουλικές μιμήσεις ή αντίγραφα, αλλά να είναι αυτόνομες δημιουργίες *διακειμενικού* και κάποτε *διαπολιτισμικού* χαρακτήρα.

Κατ' αυτό τον τρόπο, ήδη στην πρώτη εικοσαετία του 20^{ου} αιώνα, διαγράφονται με σαφήνεια οι συνιστώσες που θα προσδιορίσουν την μετέπειτα πορεία του και θα χαρακτηρίσουν τη δημιουργία του: η τάση του εκσυγχρονισμού, με βλέμμα στραμμένο

στην Ευρώπη και τη σύγχρονη δημιουργία του αστικού θεάτρου, αντιπροσωπευτικά εκφραζόμενη κατά κύριο λόγο από τον Ίψεν και η τάση της παράδοσης με τη σύνθετη όμως και αφομοιωμένη αντιμετώπιση των σύγχρονων αναγκών και δεδομένων της ελληνικής πραγματικότητας (γλώσσα, ιδεολογία, αισθητική, θεματική).

Η περίοδος του μεσοπολέμου, αντίστοιχα με τα κοινωνικά και ιδεολογικά δεδομένα που διαμορφώνονται σε επίπεδο Ιστορίας, διαφοροποιεί ουσιαστικά τη θεατρική δημιουργία και δραστηριότητα, επιβάλλοντας νέα αξιακά και αισθητικά πρότυπα, που απομακρύνονται κατά πολύ από τα προγενέστερα. Κατά τη διάρκειά της παρατηρείται μια έντονη στροφή θεατρικών συγγραφέων προς το πρόσφατο και απώτερο ιστορικό παρελθόν. Ο αρχαίος κόσμος, η Ιστορία και η μυθολογία κάνουν την παρουσία τους με έργα όπως «Μέλισσα», «Κούρος», «Προμηθέας» του Ν. Καζαντζάκη, «Ο διθύραμβος του ρόσου», «Σίβυλλα» του Αγγ. Σικελιανού, τα οποία αντιπροσωπεύουν τη γενικότερη τάση για αναζήτηση και επανακαθορισμό της ταυτότητας του νέου ελληνισμού. Η διεκυστίνδα μεταξύ του παραδοσιακού και του νεοτερικού φτάνει στο αποκορύφωμά της, προβάλλοντας ως ανακουφιστική απάντηση το ιδεολόγημα της *ελληνικότητας*, του συγκερασμού δηλαδή των αφισταμένων μερών του δικολικού οχήματος με το οποίο οι διανοούμενοι, συγγραφείς και καλλιτέχνες του μεσοπολέμου αντιλαμβάνονται την ιδιαιτερότητα της πολιτισμικής φυσιογνωμίας της χώρας τους (Γραμματάς 2002 Α': 153-174).

Σύμφωνα με την ανάγνωση αυτής της μορφής *ελληνικότητας* ο λαός (στην περίπτωση που μας ενδιαφέρει ο ελληνικός λαός της υπαίθρου), διατηρεί *άφθαρτη* και *πρωτογενή* την οντότητά του, μακριά από τη σφαίρα των πολιτισμικών επιρροών και την έντεχνη δημιουργία της αστικής κουλτούρας. Η στροφή, επομένως, σ' αυτόν και η αναγνώριση της αξίας των πολιτισμικών μορφωμάτων του, όπως διαχρονικά έχουν διασωθεί μέσα από την παράδοση (η οποία συγκεκριμένα για την Ελλάδα διατρέχει το Βυζάντιο και την ορθοδοξία συναποτελώντας μια αδιάσπαστη ενότητα), μπορεί να καταδείξει την *αυθεντικότητα* και την *ταυτότητα* της όποιας δημιουργίας, η οποία συνεχίζει το νήμα της πανάρχαιας κληρονομιάς, που οι πρόγονοι (*αρχαίοι έλληνες*) κληροδότησαν στους απογόνους (*νεοέλληνες*).

Για μια όμως ακόμα φορά γίνεται φανερό ότι, η κάθε απόπειρα απάντησης στο πρόβλημα της *ελληνικότητας*, άρα ο προσδιορισμός της πολιτισμικής ταυτότητας του νεότερου ελληνισμού δεν είναι παρά ψευδοδιλημματική, αφού από την ίδια τη σύλληψή της εμφορείται από τα στοιχεία που, υποτίθεται, ότι αποκλείει. Οτιδήποτε δηλαδή το *ελληνικό*, οσοδήποτε *αυθεντικό* κι αν φαίνεται, σε τελευταία ανάλυση δεν αποτελεί παρά δύζευξη διαφορετικής προελεύσεως και ετερόκλητης δημιουργίας παραδόσεων, που αντιστοιχούν στην ίδια τη φυσιογνωμία του.

Από τη μια η υπάρχουσα κάθε φορά ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα με τις όποιες ιδιαιτερότητες, η συνείδηση του κοινού στο οποίο απευθύνεται με τις προσδοκίες και τα ενδιαφέροντά του και από την άλλη η επίδραση ξένων αισθητικών τάσεων, πολιτιστικών δημιουργημάτων και μορφών τέχνης και λόγου,

τα οποία προσλαμβάνονται, αναδομούνται και αφομοιώνονται, προκαλώντας ουσιαστικά μια νέα δημιουργία, η οποία διαθέτει βέβαια τα γνωρίσματα της πρωτοτυπίας, αλλά απαρτίζεται από ήδη γνωστά ετερογενή στοιχεία.

Η αναζήτηση αυτή που καθορίζει την εποχή και τους εκπροσώπους της, εκφράζεται στο Θέατρο από την έξαρση του αυθεντικού, του γηγενούς, του αυτοφυούς, τόσο στην πρωτότυπη δραματική παραγωγή, όσο κατεξοχήν και τη σκηνική πράξη. Ο,τιδήποτε ξενόφερτο και αισθητά διαφοροποιημένο από τις παραμέτρους που η έννοια της *ελληνικότητας* συνεπάγεται, αποβάλλεται, απωθείται και απομακρύνεται, υπέρ του γηγενούς και αντιπροσωπευτικού. Κατ' αυτό τον τρόπο διαπιτώνεται μια ανάσχεση της δραματοουργίας, η οποία από τα ευρωπαϊκά πρότυπα του ρεαλισμού, του νατουραλισμού, αλλά ακόμα και του αισθητισμού, του συμβολισμού και του εξπρεσιονισμού που έκαναν δειλά τα πρώτα τους βήματα με αντιπροσωπευτικά έργα του οικογενειακού και κοινωνικού δράματος, οπισθοδρομεί σε θεατρικά είδη και μορφώματα του παρελθόντος. Η τραγωδία και το ιστορικό δράμα των Ν. Καζαντζάκη, Αγγ. Σικελιανού, Αγγ. Τερζάκη, Γ. Θεοτοκά και το ηθογραφικό δράμα και μελόδραμα των Π. Χορν και Δ. Μπόγρη, έρχονται να αντικαταστήσουν τα κοινωνικά δράματα των Σπ. Μελά, Γ. Καμπύση, Δ. Ταγκόπουλου, Π. Νιρβάνα, δημιουργώντας νέες συνθήκες. Ενώ το ευρωπαϊκό και το αμερικανικό θέατρο της αντίστοιχης περιόδου (1918-1940) βαδίζουν προοδευτικά στο ξεπέραςμα των προτύπων του αστικού δράματος του τέλους του 19^{ου} αιώνα, ενώ ο Λ. Πιραντέλλο και ο Ευ. Ο' Νηλ, ο Μπ. Μπρεχτ και ο Θ. Ουάιλντερ, ο Φρ. Βέντεκτ και ο Ελ. Ράις δίνουν νέα ώθηση στην παγκόσμια δραματοουργία, οι έλληνες θεατρικοί συγγραφείς επιστρέφουν στο σίγουρο καταφύγιο που τους παρέχει η παράδοση της δραματοουργίας του 19ου αιώνα. Για μια ακόμα φορά το βήμα του ελληνικού θεάτρου προεκτείνεται στο κενό, δίνοντας την αίσθηση του *μετεωρισμού* και της *αμφιταλάντευσης* ανάμεσα σ' ένα σταθερό αλλά *παρωχημένο παρελθόν* κι ένα *αβέβαιο αλλά δυνητικό μέλλον*.

Η κατάσταση διαμορφώνεται διαφορετικά, όταν αναφερόμαστε στη διάσταση της σκηνικής πράξης. Εδώ η αφομοιωμένη γσώση της παράδοσης και η πετυχημένη σύνθεση στοικείων από το απώτερο και πρόσφατο πολιτισμικό παρελθόν, σε συνδυασμό με σύγχρονες ξενόφερτες επιδράσεις αλλά και την παρουσία μεγάλων μορφών της θεατρικής τέχνης (Φ. Πολίτης, Δ. Ροντήρης, Κ. Κουν), διαμορφώνουν μια νέα πραγματικότητα, η οποία ανανεώνει δημιουργικά το θέατρο, τουλάχιστον ως προς την πρακτική του διάσταση. Η ελληνικότητα γίνεται βασική επιδίωξη των ανθρώπων του θεάτρου, που υποβοηθούμενοι από διακεκριμένους συνεργάτες προερχόμενους από άλλους τομείς της Τέχνης (Φ. Κόντογλου, Γ. Τσαρούχης, Ν. Εγγονόπουλος, Σπ. Βασιλείου) δίνουν νέες προοπτικές στη ζητούμενη έννοια. Για μια όμως ακόμα φορά διαπιστώνεται η φανερή ή λανθάνουσα διαδραστική επικοινωνία που λειτουργεί στο θέατρο και η επενέργεια των διαπολιτισμικών σκηνικών μορφωμάτων που καθορίζουν την τέχνη της σκηνοθεσίας σε παγκόσμιο επίπεδο.

Ενώ δηλαδή η προσέγγιση του Φ. Πολίτη και του Δημ. Ροντήρη στο αρχαίο δράμα θεωρούνται ως ανιπροσωπευτικές της «ελληνικής σχολής», στην ουσία δεν αποτελούν παρά μεταφορά και προσαρμογή στα ελληνικά δεδομένα των απόψεων του Μαξ Ράινχαρντ. Αλλά το ίδιο μπορούμε ακόμα να υποστηρίξουμε και για την άποψη του «λαϊκού εξπρεσιονισμού», που διατύπωσε και εφάρμοσε με τις σκηνοθεσίες του στο Θέατρο Τέχνης ο Κάρολος Κουν. Γιατί, την ίδια περίοδο στην Ευρώπη ο Μέγιερχολντ δίνει ώθηση στη στροφή προς την Κομμούντια ντελ' Αρτε και την αξιοποίηση των υποκριτικών της κωδίκων από το σύγχρονο (μεσοπολεμικό) θέατρο. Ο έλληνας σκηνοθέτης, βρίσκει ότι το πιστό αντίστοιχο θεατρικό φαινόμενο της ιταλικής Κομμούντια, ενυπάρχει στο ελληνικό Θέατρο Σκιών, γι αυτό και αναδεικνύει τον καραγκιόζη ως πρότυπο στη δημιουργία του αισθητικού ρεύματος που καθιέρωσε. Κατά συνέπεια, ακόμα και η σκηνοθεσία που θεωρείται «καθαρά ελληνική», τελικά δεν είναι παρά σύζευξη «γηγενών» και «ξενόφερτων» στοιχείων.

Η μεταπολεμική κατάσταση με τις εμπειρίες που συσσωρεύτηκαν ύστερα από τον Β' παγκόσμιο και τον εμφύλιο πόλεμο που ακολούθησε, αντιπροσωπεύει την φάση ωριμότητας για το ελληνικό θέατρο που ξεπερνά τα ιδεολογικά του στερεότυπα, βαδίζει στην κατάκτηση της ταυτότητάς του και (πιο πρόσφατα) διευρύνει τους ορίζοντές του σε μια διεθνή πραγματικότητα. Η *ελληνικότητα* ως σύνδρομο, αποτελεί και πάλι πρώτο χαρακτηριστικό, το οποίο μορφοποιεί δημιουργικά τα προγενέστερα αιτήματα και τις νέες ευρωπαϊκές επιρροές. Σύντομα όμως οι νέες συνθήκες που δημιουργούνται επιβάλλουν αλλαγές στον προσανατολισμό της δραματουργίας και υιοθέτηση νέων προτύπων, που (με τη σειρά τους) έρχονται να αποτελέσουν τις πιο προωθημένες τάσεις του μοντερνισμού για τους συγγραφείς και το κοινό. Γι αυτό και γίνονται άμεσα αποδεκτά και επενεργούν καθοριστικά για τη μορφοποίηση των νέων τάσεων που εμφανίζονται την ίδια περίοδο. Με βάση αυτά τα δεδομένα και στηριζόμενο στις αντικειμενικές συνθήκες που είχαν προκύψει, για πρώτη ίσως φορά στο πέρασμα της Ιστορίας και στη μακρόχρονη πορεία του Θεάτρου, στις δεκαετίες του 1950 και 1960 η *ελληνικότητα* ως ιδεολόγημα εκφράζεται παραστατικά στη σκηνή, αντιπροσωπεύοντας τη μοίρα του ελληνισμού στον 20ο αιώνα χαρακτηριστικά εκφραζόμενη από συγκεκριμένα έργα και ήρωες.

Η *κατάκτηση της ελληνικότητας*, αρχικά με το «θέατρο του μικροαστισμού» αλλά και η υπέρβασή της στη συνέχεια με το «θέατρο του παραλόγου», αν και αποτελούν αυταπόδεικτα γηγενή προϊόντα, όμως και πάλι δεν πραγματοποιούνται παρά με την απαραίτητη συνδρομή και μεσολάβηση ξένων προτύπων (ο Φ. Γκ. Λόρκα στην αρχή, το αμερικανικό θέατρο στη συνέχεια, το θέατρο του παραλόγου στο τέλος), τα οποία λειτουργούν καταλυτικά, για να αποδείξουν ότι η αγχωτική αναζήτηση της ταυτότητας του νεότερου ελληνισμού αδυνατεί να συντελεστεί έξω και πέρα από το διεθνές περιβάλλον στο οποίο οργανικά εντάσσεται (Γραμματός 1992: 155-169).

Η αφετηρία του φαινομένου ανάγεται ήδη στις αρχές του 20ου αιώνα. Χαρακτηριστική μπορεί να θεωρηθεί η περίπτωση της «αθηναϊκής επιθεώρησης»

που με αφετηρία το «*Λίγο απ' όλα*» του Μίκιου Λάμπρου (1894) καθιερώνει διαχρονικά το είδος ως κατεξοχήν αντιπροσωπευτικής μορφής γνήσιας ελληνικής κωμωδίας καθ' όλη τη διάρκεια του 20ου αιώνα. Όμως, όπως είναι γνωστό, η επιθεώρηση αυτή, όπως και όσες ακολουθούν στη συνέχεια, δεν είναι παρά προϊόν άμεσων προφανών ευρωπαϊκών επιδράσεων, που προσλαμβάνονται από το ελληνικό θέατρο με την παράσταση της ισπανικής ζαρζουέλας «*Γκραν Βία*» τον ίδιο χρόνο (Γραμματάς 2002 Β':93-120). Αλλά το ίδιο ακριβώς παρατηρείται την ίδια εποχή και με τα έργα του αστικού δράματος (Ξενόπουλος, Μελάς, Καμπύσης, Χορν) που, αν και αντιπροσωπεύουν ρεαλιστικά τις συνθήκες της ανερχόμενης ελληνικής αστικής κοινωνίας, όμως στην ουσία μεταφέρουν (κάποτε αναφομοιώτες) τις ευρωπαϊκές επιδράσεις, ιδιαίτερα του Ίβεν και του ρεύματος που φέρει το όνομα του στο θέατρο.

Το ίδιο, τέλος, μπορούμε να επισημάνουμε και στην τελευταία φάση ανάπτυξης της δραματουργίας στην περίοδο που δεσπόζεται από το «*θέατρο του παραλόγου*» σε έργα όπως *Οι Νταντάδες* του Γ. Σκούρτη, *Ο Συνοδός* του Στρ. Καρρά, *Το προξενίο της Αντιγόνης* του Β. Ζιώγα, *Βιοχημεία* του Π. Μάτεσι κ.α.

Παρ' όλο τον αναντίρρητο χαρακτήρα της «ελληνικής εκδοχής του παραλόγου» που εύκολα διαπιστώνεται (Γραμματάς 2002 Α': 401-410), εξίσου γίνεται αντιληπτός ο άμεσος και έμμεσος διαδραστικός ρόλος που παίζουν οι ευρωπαίοι εκπρόσωποι του είδους με τα έργα τους (*Περιμένοντας τον Γκοντό* και *Το τέλος του παιχνιδιού* του Σ. Μπέκετ, *Το μάθημα* και *Η φαλακρή τραγουδίστρια* του Ευγ. Ιονέσκο, *Ο επιστάτης* του Χ. Πίντερ κ.α.).

Αλλά και η σκηνική δραστηριότητα στην ίδια χρονική περίοδο, ανταποκρίνεται στους προβληματισμούς και τις αναζητήσεις του παγκόσμιου θεάτρου. Η διόγχιση της πληροφόρησης και ο πολλαπλασιασμός της επικοινωνίας, η αύξηση των καλλιτεχνικών εμπειριών και η διεύρυνση των οριζόντων των δημιουργών, συντελούν στην ολοένα και πιο δυναμική εμφάνιση και καθιέρωση ξένων τάσεων και απόψεων στη σκηνοθετική προσέγγιση του αρχαίου δράματος και στη γενικότερη ανάπτυξη της θεατρικής πράξης, η οποία με τη σειρά της, ακολουθώντας παράλληλη πορεία με αυτή της δραματουργίας ενσωματώνεται δημιουργικά στο πλαίσιο των σύγχρονων σκηνικών τάσεων. Κατ' αυτό τον τρόπο διαπιστώνεται η στροφή των σκηνοθετών αλλά και των συγγραφέων στην αξιοποίηση του αρχαιοελληνικού τραγικού μύθου, μέσα από διακειμενικού χαρακτήρα συνθέσεις και από μεταθεατρικές δημιουργίες, που γίνονται πάνω σε γνωστά πρότυπα από το σύγχρονο ρεπερτόριο του μεταμοντέρνου, Γ. Χουβαρδά, Μ. Μαρμαρινού, Ν. Διαμαντή σε έργα αρχαίου και σύγχρονου δράματος αλλά και τα θεατρικά έργα των Ι. Καμπανέλλη (*Ο δείπνος*), Ανδρ. Στάικου (*Κλυταιμνήστρα*), Π. Μάτεσι (*Προς Ελευσίνα*), Β. Ζιώγα (*Φιλοκτήτης*), Μ. Ποντίκα (*Ο δολοφόνος του Λάιου και τα κοράκια*). Με τους συγκεκριμένους δημιουργούς και το έργο τους, τα αδεολογήματα της ελληνικότητας, της εντοπιότητας και της αυθεντικότητας εξοβελίζονται σχεδόν οριστικά, παραχωρώντας τη θέση τους σε μορφολογικά και εννοιολογικά δεδομένα

τα οποία στηρίζονται και εκφράζουν το σύγχρονο πνεύμα της παγκοσμιοποίησης και της διαπολιτισμικότητας και καθιστούν τη θεατρική δημιουργία προνομιούχο πεδίο συγκρασμού των κάθε είδους και προέλευσης επιδράσεων, αναδεικνύοντάς το σε σύστημα διαδραστικής επικοινωνίας με καθολική ισχύ.

Όπως κι αν έχει όπως, είτε με προγενέστερες παραδοσιακές μορφές έκφρασης, είτε με νεότερες εκδοχές του δραματικού και σκηνικού λόγου, διαπιστώνεται ότι το ελληνικό θέατρο κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα, περνά μέσα από διαδοχικές φράσεις *προσέγγισης* και *απομάκρυνσης* από τα ξένα πρότυπα, από στιγμές *ύφεσης* και *έξαρσης* των επιρροών και επιδράσεων που δέχεται, άλλοτε από το ιστορικό παρόν του (τις επιδράσεις από το σύγχρονο παγκόσμιο θέατρο) και άλλοτε από το συνδυασμό τους. Μέσα από αυτό το *παλινδρομικό* και κάποτε *αντιφατικό* σχήμα, η οποία αν και χαρακτηρίζεται από ιδιομορφίες και ετερογένειες ως προς το γενικότερο σύνολο της αντίστοιχης διαδρομής που ακολουθεί το Παγκόσμιο Θέατρο, τηρουμένων των αναλογιών, διατηρεί τους ίδιους άξονες και εγγράφεται στις ίδιες παραμέτρους με εκείνο, σαφώς προσαρμοσμένο και συμβατό με τα γενικότερα εθνοφυλετικά και ιστορικοπολιτισμικά χαρακτηριστικά της κοινωνίας στην οποία απευθύνεται. Αυτό που αποτελεί την *ιδιαιτερότητα* και συνιστά την *ιδιομορφία* του, είναι η δυνατότητα σύζευξης και σύνθεσης διαφορετικής προελεύσεων στοιχείων σε μια ενότητα που εκφράζει την *παράδοση* και τον *μοντερνισμό*, το *αυτοφύες* και το *ξενόφερτο*, το καθαρά *ελληνικό* αλλά και το *διεθνές*.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ (Θ) 1992, «Δραματουργικά πρότυπα και πρωτοτυπία στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο» στο: *Ιστορία και Θεωρία στη θεατρική έρευνα*, εκδ. Αφών Τολίδη, σειρά «Θεατρική Έρευνα» 1,155 -169.
- 2001, *Νεοελληνικό θέατρο και κοινωνία. Η σύγκρουση των νέων με το σύστημα στο ελληνικό θέατρο του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Τυπωθήτω «Θεατρική Παιδεία» 7.
- 2002, *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*. Τομ. Α' - Β', Αθήνα, Εξάντας.
- 2004 «Λόγος περί μεθόδου για την υπέρβαση της ιστοριογραφίας και την ανάδειξη του συγκριτισμού ως μεθόδου ανάλυσης του θεατρικού φαινομένου» στο: *Διαδρομές στη θεατρική Ιστορία*, Αθήνα, Εξάντας, 229-241.
- 2004 «Το αρχαιοελληνικό δράμα στη νεοελληνική σκηνή. Θεατρική παράδοση και πολιτισμική μνήμη στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα» στο: *Διαδρομές στη θεατρική Ιστορία*, Αθήνα, Εξάντας, 97-114.

- ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ-ΑΓΟΡΑΣΤΟΥ (Ι) 1992, *Συγκριτική Στερεοτυπολογία των εθνικών χαρακτηριστικών στη Λογοτεχνία*, Θεσ/κη, University Studio Press.
- ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ (Ελ) 2000, «Η ταυτότητα της ελληνικής λογοτεχνίας. Ένα σταυροδρόμι ετεροτήτων» στο: *Ταυτότητα και Ετερότητα στη Λογοτεχνία, 18^{ος}-19^{ος} αι.* τομ. Α΄, επιμ. Ελ. Πολίτου-Μαρμαρινού-Σ. Ντενίση, [Πρακτικά Συνεδρίου], Αθήνα, Δόμος, 43-57.
- ΣΙΔΕΡΗΣ (Γ) 1973, «Οι αντάρτες του Νουμά μεταφράζουν τραγωδίες στη Δημοτική», *Θέατρο* 31, 47-56.
1973, «Τα Ορεσטיακά». Ταραχές για να μην παίζονται οι τραγωδίες σε μετάφραση», *Θέατρο* 33-34, 51-61, 89-99.
- SPIRIDON (Mon) 2000, «Un stéréotype de l'identité dans la culture roumaine du xx^e siècle. L'orient et l'occident» στο: *Ταυτότητα και ετερότητα στη λογοτεχνία 18^{ος}- 19^{ος} αι.*, τομ. Α΄, επιμ. Ελ. Πολίτου-Μαρμαρινού-Σ. Ντενίση, [Πρακτικά Συνεδρίου], Αθήνα, Δόμος, 221-234.
- ΤΖΙΟΒΑΣ (Δ) 1989, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Οδυσσεάς.
- ΤΣΟΥΚΑΛΑΣ (Κ) 1983, «Παράδοση και Εκσυγχρονισμός: Μερικά γενικότερα ερωτήματα» στο: Τσαούσης (Δ.Γ.) [επιμ.] *Ελληνισμός-Ελληνικότητα*, Αθήνα, Εστία, 37-48.
- ΤΣΑΟΥΣΗΣ (Δ.Γ.) 1983, [επιμ.] *Ελληνισμός και Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και Βιωματικοί Άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας*, Αθήνα, Εστία.
- ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ (Δ) 1983, «Σύγχρονη ελληνική αρχιτεκτονική και ελληνικότητα» στο: Δ. Τσαούσης *Ελληνισμός και Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και Βιωματικοί Άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας*, Αθήνα, Εστία, 217- 222.
- ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ (Ν.) 1982, *Εθνική Τέχνη και Πρωτοπορία*, Αθήνα, Όχημα.
- BOERNER (Pet) 1986, [ed] *Concepts of National Identity. An Interdisciplinary Dialogue*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft
- FICHER-LICHTE (Er) 1992, “The Dramatic Touch of Difference” in: *The Intercultural Trend in Contemporary Theatre*” [col] *Theatre Own and Foreign*, Tübingen, G.Narr, 11-17.
- PAGEAUX (D.H.) 1992, «De l'imagologie à la théorie en littérature comparée. Eléments de réflexion» in LEERSSEN (J)-SUNDRAM (K.Ul) [ed.], *Europa Provincia Mundi* Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 297-307.
- SZEGEDY-MASZAK “The Idea of National Character: A Romantic Heritage” in 1986, BOERNER (P), *Concepts of National Identity. An Interdisciplinary Dialogue*, [éd.] Baden-Baden, Nomos Verlag, 45-61.

UTOPIA LINGÜÍSTICA Y COMEDIA EN GRECIA

Isabel García Gálvez
Universidad de La Laguna (Tenerife)

0. El presente trabajo enlaza con una de las líneas de investigación desarrolladas en la Universidad de La Laguna en torno a los estudios de griego moderno: la dramaturgia neogriega, campo en el han sido expuestos algunos interrogantes en las *VIII Jornadas de Literatura Neogriega* (2003), en los programas de doctorado de Filología Clásica y Árabe y de Filología, y en la edición de obras dramáticas traducidas al español dentro de la colección del Seminario de Textos Literarios Neogriegos, contando hasta la fecha en español con al menos una muestra de la dramaturgia de Sikelianós, Xenópulos, Horn, Palamás, Kambanelis, Asimakópulos, Psijaris y Nerulós.

Nuestra traducción de las «comedias sobre la lengua» en esta serie —*Guanaco* de Psijaris (1900) y *Korakistika* de Nerulós (1813)— y la avanzada traducción de la comedia de Bizantios, *La Torre de Babel* (1836), nos ha permitido reflexionar sobre algunos aspectos que subyacen en la relación entre lengua y comedia que la dramaturgia neogriega nos ofrece en el privilegiado marco de los inicios de la formación del teatro nacional del nuevo Estado y de su lengua oficial. En estos tres ejemplos de piezas teatrales se plantea, bajo las sutilezas de lo cómico, el mundo real sometido a la utopía lingüística, donde la pasada y presente «cuestión de la lengua» ocupa un puesto privilegiado en la mentalidad y la dirección política neogriegas.

1. BREVE APUNTE DE LOS GÉNEROS CÓMICOS EN LA DRAMATURGIA NEOGRIEGA

1.1. La relación interrumpida entre teatro griego y teatro neogriego ha planteado y sigue planteando ciertas reflexiones sobre la evolución y continuidad del teatro y del hecho teatral a lo largo de la historia de las letras griegas. Si bien la tradición clásica ha mantenido los modelos de tragedia y comedia de la antigüedad, la recepción de temas y motivos trágicos en la dramaturgia griega posterior ha sido notablemente superior a la comedia. Numerosos son los argumentos que condicionan dicho desequilibrio que, pese a no tratar el tema que nos ocupa hoy, no nos resistimos a esbozar con algunas notas sobre la ubicación de la comedia en el marco del teatro neogriego.

1.2. Sabido es que la Grecia clásica, lugar de origen del teatro en Occidente, elevó el hecho teatral a rango de expresión artística y literaria alcanzando fama universal. Ciertamente, el teatro de la Grecia clásica, helenística y romana aglutinaba la actividad social de la religión olímpica, pero vio truncada su evolución con

la irrupción de la cultura judeocristiana en el Mediterráneo y la imposición oficial del Cristianismo en el Imperio romano de Oriente que desterró de la escena pagana las manifestaciones cívicas —formativas y lúdicas— de las poblaciones helenizadas. Esta medida no supuso *de facto* el fin del teatro antiguo tal y como testimonia, por vía erudita, la labor de los *scriptoria*, y por vía popular, las escenificaciones parateatrales de recitaciones de pasajes de los dramaturgos clásicos, la evolución de los géneros dramáticos —el mimo— y del espacio escénico —el circo, el hipódromo, etc.— asentados en la obscenidad y la marginalidad, o los testimonios de compañías dramáticas, severamente castigadas por los padres de la Iglesia. El Cristianismo, a su vez, instituye un espacio religioso y cívico-social nuevo, la iglesia, en pugna con la escena del teatro o el hipódromo, así como con las nuevas formas de expresión de la liturgia —la salmodia musical del texto sagrado— en clara pugna con las reminiscencias y costumbres paganas que afloran en la cuestión de la historia del teatro en Bizancio. La reciente monografía de Ploritis (1999: 257-274) centra la cuestión y nos ofrece una extensa bibliografía al respecto.

En dichas coordenadas lo cómico sobrevive como medio de expresión de las costumbres tradicionales del vulgo, manteniendo la tensión en las coordenadas de la evolución natural, la asimilación de influencias externas y la adaptación a los cambios sociales. El instrumento más efectivo para mantener viva la reminiscencia teatral y la comicidad fue la sátira, presente tanto en las manifestaciones literarias populares como en las eruditas. Ha de añadirse por otra parte que, conforme al ejercicio de la mimesis bizantina, los monumentos antiguos del género cómico —Aristófanes y Menandro entre otros— fueron objeto de erudición durante siglos y su salvación a veces una paradoja, cuando no un misterio, a los ojos del estudioso moderno.

1.3. Omitiendo la posible existencia y compleja evolución del teatro en Bizancio (Ploritis, 1999: 14-20), los orígenes del teatro neogriego se sitúan en torno al despertar de la literatura griega en dialecto cretense de los siglos XVI y XVII, y continuará su desarrollo, también bajo influencia y dominio venecianos, en las Islas Jónicas desde esa época en adelante. Es éste un teatro regional de carácter universal, delimitado por la intensa influencia del dominador y por la mentalidad y estructuración social de las islas, tal como se refleja en la lengua vernácula utilizada.

Si bien las manifestaciones dramáticas en las islas griegas no han sido pocas, el islote más significativo de los albores de la dramaturgia neogriega se encuentra en las tierras del norte, concretamente de Bucarest y Odessa (Valsa, 1994: 265-310), así como en otros centros europeos en donde los comerciantes (patriotas y benefactores) griegos se asentaron a finales del s. XVIII y formaron colonias que, inspiradas por el ambiente europeo de la época, gustaban de imitar y adaptar las distracciones teatrales de Occidente: la tragedia racional, la comedia social, la ópera, el ballet, etc.

Dominado por su impulso patriótico y nacionalista —panhelénico— este teatro consiguió reinstaurar la escena como vínculo social, formativo y nacional de una incipiente burguesía comercial griega acomodada, concienciada en la necesidad de ilustrar al pueblo griego y alcanzar la ansiada libertad como nación. La comunidad griega asentada en Rusia tenía vía libre para tal propósito, sin embargo, fue en los principados danubianos de Moldavia y Valaquia, sometidos a la Sublime Puerta, donde con más eficiencia se llevó a cabo la estructuración de la función teatral en la comunidad (Valsa, 1994: 267-272) tanto en el aspecto literario y artístico como en el sociopolítico.

Así pues, el teatro insular —Creta y el Heptáneso principalmente— de carácter local tanto por el uso de la lengua como por la sociedad a la que representaba y no por ello universal, y el teatro del norte —MoldoValaquia, Italia, Austria y Rusia—, de carácter urbano, incipientemente panhelénico tanto en el uso de la lengua como por su temática, pueden considerarse como los orígenes del teatro neogriego, si bien su evolución, desde el siglo XIX hasta hoy, refleja los avatares de aquella sociedad que consiguió a la postre instaurar el ansiado Estado griego. Este primer teatro neogriego se caracterizará por el abuso de temas heroicos y patrióticos, inspirados en el mundo clásico y en el gusto europeo (Lugo Mirón, 2003); más versiones adaptadas que creaciones originales; y el predominio del uso de la lengua culta o arcaizante y del verso con una progresiva incorporación de la prosa.

2. LA RELACIÓN ORIGINALIDAD, LENGUA Y COMEDIA

2.1 Como ya hemos señalado, la evolución de lo cómico en el teatro neogriego sufrió profundas alteraciones con respecto a lo que conocemos como los orígenes de la comedia griega. El sistema educativo y cultural bizantino permitió que se rescataran piezas significativas de la comedia antigua y de la comedia nueva. Motivos y pasajes de Aristófanes eran conocidos y transmitidos por vía erudita. El desarrollo del mimo helenístico y la constancia de la existencia de un mimo bizantino (Ploritis, 1999: 82-89) dejan entrever la persistencia de lo cómico en la escena. Sin embargo, las estructuras lingüísticas, sociopolíticas, culturales y religiosas son ya las mismas, y al carecer de un mínimo marco de expresión de lo cómico en la historia oficial del Imperio romano de Oriente se facilita su fragmentación y degradación.

Existen, no obstante, numerosos ejemplos de comedia en la literatura griega postclásica, dominados fundamentalmente por la sátira o la parodia, aunque no se cuente con un espacio formal propio para su desarrollo escénico. Esto provocó que la comedia, como género, encontrara más obstáculos que, por ejemplo, la tragedia en los comienzos del teatro nacional, debido tanto al predominio de la temática heroica como al uso extensivo de la *kazarévusa* utilizada en las versiones de Moliere y Goldoni así como en las piezas cómicas originales de Rangavís o Jurmusis entre

otros. Sin embargo, pasada la fiebre patriótica y dominada la intelectualidad griega por su admiración de todo lo europeo, a finales del s. XVIII apareció un género propiamente griego, el *komedilio* —similar a la ópera bufa, a la opereta francesa y vienesa, el *vaudeville* o nuestra zarzuela—, enmarcado en la distracción de la población con temática costumbrista y abundante utilización de la música y la canción. La evolución natural de este gusto generalizado en la escena griega de la época fue la *varité* y, en consecuencia la aparición de un nuevo género: la revista. El fin de siglo se promete renovar la dramaturgia griega con la labor de los representantes del «teatro de las ideas» quienes, influenciados por las corrientes europeas, ofrecen un nuevo repertorio, ya en demótico, al teatro griego del siglo XX.

A excepción del teatro de sombras griego, las representaciones escénicas de textos satíricos, como las *homilias* del Heptáneso, o las denominaciones de procedencia occidental utilizadas para definir nuevos géneros —p. ej., tragicomedia—, podemos hablar de comedia neogriega en escena sobre todo a partir de las traducciones dieciochescas de la comedia racional francesa (Tambaki, 1988) desarrolladas en el marco urbano de las pequeñas y acomodadas comunidades griegas del norte que posibilitaron la creación de exitosas piezas cómicas originales de la época. Todas ellas tenían como elemento común la reflexión sobre la gobernabilidad de la heterogénea sociedad griega resultante tras la creación del Estado y la necesidad de comunicación y concordia entre sus futuros ciudadanos.

2.2 Junto con el enredo cómico de carácter occidental y burgués, o la aguda sátira social del teatro de sombras, la lengua, además de ser el recurso humorístico por excelencia (Puchner, 2001), se constituye en un recurrente tema cómico, especialmente en la crítica etapa de planteamiento de normalización de la lengua griega, necesaria para el entendimiento común de todos los griegos y para la recuperación e identificación de la tradición griega.

La encrucijada de teorías e ideologías que reparan en la necesidad de dotar de una gramática consensuada a la lengua hablada, capaz de tender el necesario puente con la rica tradición escrita en lengua griega, asimilar los novedosos conceptos de la Europa cartesiana e ilustrada, y ser utilizada por el conjunto de los hablantes griegos, supuso un reto nacional tan grave como el territorial o el administrativo. Tantas fueron las propuestas de los eruditos griegos como la disparidad social, regional e ideológica de los próceres patrios. A finales del s. XVIII, la figura de Adamandios Koraís (Dimarás, 1953), el Maestro de la Nación afincado en París, sobresalía por sus vastos conocimientos y su labor patria (García Gálvez, 2003) sobre el resto de la población griega, especialmente las capitalinas —la fanariota de Constantinopla y la ateniense—, creando por igual fanáticos partidarios de su teoría lingüística, la «vía intermedia» (Mosjonás en Nerulós, 1981), entre los acomodados griegos de la diáspora, y detractores antikoraistas que se

servían de las anécdotas e incongruencias lingüísticas para parodiar la idea de Grecia de estos eruditos, sabios e impetuosos dirigentes ante la realidad de las poblaciones griegas, la falta de entendimiento entre los hablantes y sus rasgos particulares.

3. CLAVES DE LA UTOPIA LINGÜÍSTICA EN LA ESCENA GRIEGA

3.1. El término «utopía», acuñado por Tomas Moro en su obra homónima (1516), evoca etimológicamente una ausencia de espacio o lugar y, en consecuencia, la necesidad de ubicar un mundo imaginario en un lugar imaginado. Elementos de ese estado imaginario o imaginado tenemos en otros memorables pasajes en la literatura, ligados a la concepción de la ciudad o el estado, entre los pensadores antiguos (Platón, Aristóteles, etc.), la descripción de otros mundos en narraciones fantásticas (Luciano) o en representaciones dramáticas (Aristófanes) (Ferguson, 1975; Bauza, 1993; Lens y Campos, 2000). El pensamiento utópico se ha desarrollado, con diversas acepciones, a lo largo de la historia de la humanidad (Manuel, 1984), especialmente en aquellos periodos en donde la razón necesita interpretar una nueva concepción del hombre, modificado o maleado en relación al espacio en el que se encuentre, especialmente en el Renacimiento, la Ilustración (Rihs, 1970) o las teorías anticapitalistas. Es entonces cuando se proyecta la concepción de un espacio virgen e imaginado en donde el hombre pueda vivir en comunidad. Numerosas son las propuestas que ofrece la literatura universal: Fénelon, Montesquieu, Montaigne, Rousseau, Dom Deschamps, Campanella, etc. (Trousseau, 1995).

3.2. Por lo general, el pensamiento utópico tiende a regular la convivencia en comunidad de los individuos y a sentar las bases físicas y racionales —arquitectónicas y políticas— que posibiliten la comunicación entre sus habitantes: las costumbres, comportamientos y modos de sociabilidad. La mentalidad utópica estructura sus mundos conforme a un sistema novedoso, modelo para un aprendizaje posterior, que se integra en una planificación educativa de la formación del individuo en la estructura organizativa de dicha sociedad. Son numerosos los ejemplos a lo largo de la historia como la evolución de la pansofía antigua (Filón), el *Ars magna generalis* medieval de R. Lull (s. XIII), o su interpretación renacentista (Manuel, 1984: II, 12), que se plantean en definitiva «un rechazo a la obediencia ciega en la filosofía aristotélico-escolástica» que resumirá el mundo cristiano ideal de Occidente en un espacio imaginado en donde «los hombres vivirán unidos por el conocimiento *in rebus*, conocimiento que era concreto, señorial y basado en los objetos del mundo real» (Manuel, 1984: II, 13).

Los principales elementos aglutinadores entre la realidad y la imaginación, independientemente de la temática y de la ideología propuesta, son (1) el lenguaje utópico: «En la construcción de sus utopías imposibles la comedia [antigua] echó

mano de recursos lingüísticos variados: palabras-claves, neologismos, términos foráneos, acumulaciones verbales, lenguajes especializados como la lengua jurídica, etc. Todo ello, bien adobado y combinado con los registros más coloquiales, contribuía de modo muy eficaz a suscitar la representación de una utopía, de un país de Jauja, negado, sin embargo, al mismo tiempo, con la referencia a la más directa y prosaica realidad» (Melero, 2005), y (2) la ciudad: «les cités imaginaires reposent toutes sur la négation de la propriété individuelle ... La communnauté des biens est le pivot autour duquel gravitent tous les principes de l'utopie sociale, le centre vers lequel ils convergent tout ... On a vu à partir de quelle réalité théorique ou pratique ont été construites ces cites au XVIII^e siècle et dans les siècles précédents. Ce sont dans la plupart des cas des créations ingénieuses, qui ont séduit la majorité des philosophes «éclairés» du fait qu'elles s'appuyaient sur l'observation et sur l'histoire» (Rihs, 1970: 371). La educación sería el tercer factor integrador, como se especifica por ejemplo en la curiosa *Descripción de Sinapia* que «cuenta en sus instituciones culturales con unos colegios en los que, entre otros muchos sabios, hay unos a quienes llaman *mercaderes de la luz* los cuales, *peregrinan por todas partes adquiriendo libros, noticias, materiales y modelos para el adelantamiento de las ciencias y artes*, y colaborando estrictamente con ellos *tienen traductores de todos los géneros de lenguas*. Unos y otros *dan a sus vecinos toda la luz que conviene y libran de todo lo dañoso e inútil que tanto abunda entre nosotros*» (Avilés, 1976: 19. S: 29,34).

3.3. Las «utopías lingüísticas», en la denominación genérica de las tres obras cómicas —o «sátiras lingüísticas» inmersas en la larga tradición griega (Puchner, 2001: 198)— que hemos seleccionado en este trabajo, no sólo construyen un lugar inexistente mediante los recursos lingüísticos sino que, en ellas, es la misma lengua el lugar común imaginado de una nueva sociedad. Este hipotético (Cladópolis en *Korakístika* o Tierra de Fuego en *Guanaco*) o verídico (la ciudad de *La Torre de Babel*) espacio por construir precisa de un armazón no físico: el consenso entre sus elementos, que sólo puede elaborarse con el común entendimiento de sus habitantes. Un mundo racional y lógico que necesita de la vía de comunicación por excelencia entre los humanos: la lengua (*Sinapia*: «La razón es el libro en el que todos pueden leer». (Avilés, 1976: 29)). Así pues, el consenso lingüístico, la unidad de los hablantes y la normativa gramatical constituirán los elementos de estas creaciones cómicas donde la utopía se centra en la imaginación y en las que la lengua es a la vez el motivo argumental y el instrumento cómico. De este modo, si acordamos que «un estado de espíritu es utópico cuando resulta incongruente con el estado real dentro del cual ocurre» (Mannhen, 1997: 169), los posicionamientos lingüísticos «naturales» contrapuestos a la férrea normativa común del «producto lingüístico» oficial bastan por sí mismos para desencadenar la argumentación cómica.

Ciertamente, la creación de una lengua oficial —y de un Estado nacional— capaz de absorber el “multilingüismo” existente en la lengua griega entre las hablas dialectales y los registros cultos, y de atender a la dimensión histórica del pueblo, expresada en su lengua, necesariamente nos conducirá a la imposición de un sistema educativo —inspirado en la pedagogía dieciochesca— que, con el fin de unificar los niveles lingüísticos, diseccionará a la postre la sociedad entre los seguidores de la vieja y de la nueva escuela siendo ésta última, por innovadora, más escolástica que la primera. El purismo lingüístico, tan proclamado a nivel oficial como ideal de la renovada nación, se enfrentará a la heterogénea mezcolanza de peculiaridades lingüísticas arcaizantes, locales, tradicionales o foráneas (Kejayoglu, 2003; Puchner, 2001, con abundante bibliografía) que irremediamente delimitarán la realidad comunal de los hablantes de la época y mostrarán las «incongruencias» de las utopías lingüísticas a los ilustrados creadores de la nueva sociedad.

3.4. Sabido es que la lengua es uno de los rasgos principales de lo cómico de todos los tiempos (comedia, sátira, parodia, ironía, género burlesco, farsa, etc.), principalmente la combinación de los distintos rasgos lingüísticos —alternancia de hablas populares, dialectos, regionalismos con la norma lingüística, las reglas gramaticales o los lenguajes especializados—, la utilización de recursos estilísticos más o menos generalizados —juegos de palabras, uso de palabras-clave (Melero, 2005), extranjerismos y neologismos, acumulaciones verbales, etc.—, y la presencia de las formas de expresión populares y tradicionales —la canción, los juegos infantiles, las frases hechas, los refranes y las moralejas, las onomatopeyas— que avalan la existencia atemporal de esa irrealidad imaginada entre los hablantes.

Ya desde Aristófanes se recurre a la di versificación dialectal de la lengua para concretar los comportamientos-tipo de los personajes. La trama se sirve del mismo hecho lingüístico para vestir a los personajes, dotando al argumento de mayor riqueza expresiva, rasgo que caracteriza un determinado tipo de humor universal. Como apunta Valsa (1994: 267) eran conocidas y enseñadas en el entorno danubiano las piezas maestras de Aristófanes, no en vano un recurso aristofánico por excelencia, la creación de compuestos imposibles, está manifiestamente presente en estas primeras comedias originales griegas sobre la lengua (las 31 sílabas intragables de la ensalada de Sotirius (*Korakístika*, acto II, escena II) en homenaje al monstruo aristofánico de 70 sílabas (*Asambleístas*, vv. 1167-1175) que, por lo demás, recurre de nuevo al impronunciable motivo gastronómico para conseguir el efecto cómico), o la denominación de Cladúpolis, la ciudad donde se habla la lengua de los cuervos porque habitan en las ramas (κλάδος) de los árboles, en clara referencia a las *Aves* de Aristófanes (Puchner, 2002: 191 n. 332).

El uso de la prosa, común a las tres obras, refleja el deseo por mostrar una situación real, no imaginada, acentuando por otra parte su carácter oral. Sin embargo,

también en las tres obras se utiliza el verso, aunque se nos presenta como un ardid del autor para señalar al menos dos facetas de la poesía: (1) la incongruencia del artificio de una poesía erudita en esta utopía lingüística, de la que tan acertadamente se mofa Nerulós en el poema laudatorio en lengua korakística que compone el joven enamorado para su suegro, o en el superfluo acto cuarto de *La Torre de Babel* escrito en verso, o en la versión corregida de Shakespeare en *Guanaco*; y (2) el elemento tradicional en las cancioncillas sonoras del Riachuelo en *Guanaco* que buscan el embrujo en la descripción acústica de los sentimientos, o la concordia de la canciones en la taberna de los paisanos en *La Torre de Babel*.

3.5. La razón que domina estos mundos utópicos se manifiesta en la lengua, asentada en dos contrarios que, en definitiva, determinan la falta de consenso y la incongruencia de ese mundo utópico. La destrucción de la incoherencia, la liberación de la utopía lingüística y la toma de conciencia del mundo real surgen a la hora de expresar el sentimiento, donde habita lo irracional del hombre, permitiéndonos entender el decurso de la vida, transmitido por «la vieja escuela», la lengua escrita y leída, encerrada en escuelas, libros e instrumentos, partidaria del pensamiento racional, cerebral, comedido, que el poder regula mediante la sumisión a sus normas impuestas, para luego poder expresar un espacio nuevo de comunicación, presente en la naturaleza simple del mundo y del hombre, eminentemente oral, vivo y vital, una fuerza de la naturaleza capaz de arrebatarle el sentido a las cosas —su magia, su esencia primera— y mutar su significado en la sensación oral y auditiva de cada palabra. Así aparece el amor natural entre los jóvenes en *Korakística*, o el amor mágico, primigenio y universal, entre los árboles, los hombres y los animales en *Guanaco*, o el muestrario de sentimientos humanos que provoca el desatino social en *La Torre de Babel*.

3.6. La comedia, como hecho social además de teatral, necesita de un público concreto al que dirigirse y que participará de la trama puesto que hace partícipe de dicha incongruencia a la misma comunidad. Independientemente de su forma dramática, el público puede ser lector o espectador, y la obra, una introspección o una descripción, con objeto de distracción y crítica. Por lo general, estas comedias se adelantan a su época por la actualidad en la temática y los acontecimientos que allí se exponen. Si se comparan con el gran número de versiones o traducciones coetáneas a estas obras, y de las tragedias o dramas originales, las comedias griegas cuentan con al menos dos obras maestras sin precedentes, aclamadas en su época y «representadas» numerosas veces: la *Korakística*, en ámbito privado, y *La Torre de Babel* hasta época reciente, con ecos significativos en la dramaturgia y las letras griegas, los mismos que la vanguardista y experimental comedia de Psijaris dejó para la memoria del filólogo en la teoría de la dramaturgia griega.

4. LAS TRES COMEDIAS SELECCIONADAS

4.1. *KORAKÍSTIKA* de Iakovakis Rizos Nerulós (1813)

4.1.1. La primera obra que hemos seleccionado es una exitosa comedia de la lengua escrita por un conocido representante de los fanariotas griegos en el marco del teatro panhelénico prerrevolucionario y en los principados danubianos que, sometidos a las influencias centroeuropeas, a la égida cultural de la Polis, y a los aires revolucionarios ilustrados y occidentales, desarrollaron un teatro de corte nacional «panhelénico», distinto de su inmediato predecesor, el teatro insular de Creta y el Heptáneso fundamentalmente.

En estos ambientes —previos al levantamiento de Ipsilandis (01.1821) y la Revolución (25.03.1821)— el teatro se había convertido en una actividad capaz de absorber el ciclón intelectual del momento: el auge del teatro antiguo, traducido o recibido en moldes occidentales, se apuntala en dos vertientes: (1) la formación dramática, con la enseñanza en centros de enseñanza y la representación de piezas dramáticas en salones particulares, y (2) la necesidad de la identidad nacional. El desarrollo del teatro obedece a su capacidad para convertirse en el vehículo de formación de la identidad nacional con antiguos y nuevos elementos del helenismo (Lugo Mirón, 2003), especialmente en tragedia, aunque en sus inicios cuenta con escasas comedias originales, entre las que se encuentra la obra de Nerulós que ahora nos ocupa. Para ello era necesario una directriz política proclive a la función formativa e identitaria de la actividad teatral, de la que dan buena muestra las actividades de destacadas familias fanariotas en Bucarest (Valsa, 1994: 268, 275) como, en el caso que nos compete, el «pittakion» (8.11.1819) promulgado por el príncipe Alexandros Sustos (1818-20) por el que se nombra a I. Rizos Rangavís «gran supervisor de espectáculos», un censor oficial de textos dramáticos representados en los danubianos de cara a la Sublime Puerta.

4.1.2. El autor. Iákovakis Rizos Nerulós (Constantinopla 1787-1856), autor de la exitosa comedia *Korakístika, ἡ Διόρθωσις τῆς Ῥωμαϊκῆς Γλώσσης* (escrita en 1811 y editada en 1813), fue un miembro destacado de la sociedad fanariota constantinopolitana dedicada a las letras y a la diplomacia. Huérfano desde los cuatro años, sus familiares se hicieron cargo de su esmerada educación —con el obispo de Éfeso, el ilustrado Daniel Filippidis, y el abate Lafontaine— que culminó en Moldavia, en la corte de Ipsilandis, con el aprendizaje de lenguas y literaturas extranjeras.

En los principados danubianos de Moldovalaquia (1799-1819) inició su impresionante carrera diplomática —Agente del príncipe Alexandros Sustos en Constantinopla (1801); Primer Ministro del príncipe I. Karatsá, asumiendo la mejora de la Educación pública del principado (1812-18)— que continuó en Constantinopla —Gran

Dragumán de la Sublime Puerta, 1818—, Iasio —Gran Primer Ministro de Miguel Sutsos (1819) donde fundó escuelas y estudios y se inició en la Sociedad Secreta—, exiliado en Europa —Pisa, 1822-25— tras los levantamientos, después de regresar a Grecia (1823), publica en Suiza sus conferencias políticas sobre la literatura (Nerulós, 1827) y la historia (Nerulós, 828) neogriegas, y regresa de nuevo a Grecia para asumir responsabilidades políticas en el nuevo Estado, primero con Capodistria —Supervisor de las Cicladas; Primer Secretario de la Asamblea Nacional de Argos—, y luego con Otón I —Ministro de Asuntos Religiosos y Exteriores— concluyendo su carrera como Embajador de Grecia en Constantinopla. (Puchner, 2002: 28 n. 45)

4.1.3. La producción literaria. La obra literaria de Nerulós no fue numerosa pero variada, reflejo de su interés por diversas cuestiones: política, historia, crítica literaria y teatro principalmente. Además de su inacabado poema cómico-heroico, *Κοῦρκας ἀρπαγή* (Viena, 1816) y su *Ὠδὴ πρὸς τοὺς Ἑλληνας* (Leipzig, 1823), las charlas anteriormente mencionadas sobre la literatura y la historia neogriegas, y dos sátiras dialogadas en prosa, publicadas con un impronunciable seudónimo: *Ὁ Ἐφημεριδόφοβος* y *Ἡ ἐρωτηματικὴ οἰκογένεια* (Atenas, 1837), destaca su obra dramática, recientemente editada por W. Puchner (Nerulós, 2001), dos tragedias *Ἀσπασία* (Viena, 1813) y *Πολυζένη* (Viena, 1814), junto a la sátira lingüística que ahora nos ocupa.

4.1.4. La comedia de la lengua griega: *Korakístika* (1813). Esta pequeña obra sobre la lengua con intensa mordacidad satírica conjuga algunos elementos de la utopía lingüística en comedia, con motivo de la gran polémica nacional en tomo a la «cuestión de la lengua» que entonces asomaba por el horizonte griego, y los enmarca en la disputa por el liderazgo espiritual de la fragmentada y heterogénea nación griega en la formación del Nuevo Estado, concretamente en la disputa entre los griegos de la diáspora —acomodados mercaderes residentes en el tumultuoso occidente europeo pero con estrechos vínculos con las respectivas metrópolis, lugares por donde quieren emprender la regeneración de la nación griega según las pautas formativas de la Ilustración—, y los griegos del Fanar —que, amparados en su estrecha vinculación con el Patriarcado de Constantinopla, se consideran los legítimos herederos de la tradición griega y los responsables para llevar a cabo las tareas de la formación del Nuevo Estado— ante la masa heterogénea e indómita de los hablantes griegos.

El título de la obra es una referencia explícita, en tono satírico, a la propuesta lingüística de la «vía intermedia» de Adamandios Koraís y sus seguidores. Así, la lengua de Koraís, la *koraístika*, se confunde con la *korakístika*, la lengua de los cuervos o un absurdo juego infantil de introducción de sílabas (ka) en las palabras. El subtítulo «corrección de la lengua *romeica*» avala lo absurdo de esta teoría que se evidencia en las parodias y las escenas irreales de una trama argumental que se esfuerza en ser ve-

rosímil: una historia de amor imposible entre dos jóvenes (del gusto de las comedias de Molière) de distintas facciones del helenismo dirigente en una ciudad imaginaria, «la escena se sitúa en casa de Soterius en Cladúpolis, una ciudad nueva, en la que se habla la nueva lengua korakistiko-helénica», en la que se impone el uso de una lengua con normas imaginarias para construir una nueva sociedad ideal:

(Acotación inicial.)

«En la presente comedia los personajes de Soterius y Augustus siguen el sistema del korakismo, es decir, sus convenciones y vocablos. El comediógrafo a veces inventa todavía más palabras, como “retrete”, “descargadero”, “vaciado” y otras más. Sin embargo, los *korakistas*, que con tanta gracia trastocan las palabras, cuando vean aquí sus propias transformaciones, creo que no podrán corroborar que “el cagadero”, “el retracto” y “la enchuleta” helenizados por ellos, no hayan seguido el mismo método y analogía gramatical con los que ellos helenizan sus términos. Ciertamente, estas palabras que el autor aquí crea con tintes cómicos si, investigadas por azar, las escribiera en algún tratado suyo, con toda certeza las aceptarían las generaciones futuras y hasta lo situarían junto a ellos en su lista de sabios.»

En esa ciudad el jefe Sotirius (o Sotiris = Koraís) y su correligionario Augustus hacen política nacional con el «método» de corrección de la lengua; con el que se forman los nuevos ciudadanos de esa nueva civilización, convirtiendo, como magos prodigiosos, las palabras corruptas o bárbaras en auténticos helenismos y publicando sus hallazgos en la revista de la época: *Hermes Docto*, auténtico objeto de las inectivas de la obra.

(Acto I; escena I)

Augustus.— ¡Oh, portentoso método, todo lo que debes cotejar con los provechosísimos descubrimientos! ¡Observa cómo éste, nuestro nuevo método, ennoblece los vocablos, no sólo los desconocidos sino también los desabridos. Creo que tu “descargadero”, con ser un estercolero, destila miel ática. ¿Acaso un buen amante de la nación no preferiría evacuar en el noble y helénico “descargadero” y no nadar en una vulgar agua de rosas? ¡Oh, método, método!

Soterius.— Método por el cual sostengo que puedo demostrar como vocablos helénicos no sólo los turcos, los galacios, los árabes, los eslavos e incluso los gitanos. [...]

Augustus.— ¡Oh, digno descubrimiento de la luz mercúrea! ¡Viva el método!

Elenisca (Elenco), hija de Sotirius, está enamorada de Ioanniscus (Yago = Nerulós), un joven constantinopolitano contrario a las ideas del padre. Los jóvenes ayudados por los sirvientes buscan la manera de hacer posible su amor en esa nueva ciudad y a instancias de la hija, el futuro yerno escribe una composición poética en la nueva lengua que es corregida y rechazada por el padre sosteniendo que la nueva lengua aún no se encuentra preparada para el ejercicio del verso:

(Acto I; escena IV)

Ioanniscus.- Señora mía, desde el amanecer, desgraciado de mí, estoy oculto aquí abajo hasta encontrar el momento de verte.

Elenisca.- ¡Qué desgracia! ¡Hasta cuándo va a seguir esta tiranía! Yo ya no puedo soportar más martirio. He oído que cuentan que muchos padres han impedido la inclinación de sus hijos en el asunto del casamiento, unos por no querer tomar un yerno innoble, otros por no quererlo pobre, otros por no quererlo disoluto, y otros por diversos motivos, pero no he oído jamás que un padre impida que su única hija se case con un constantinopolitano diciendo que éste es un enemigo de la nueva lengua.

Ioanniscus.- ¿Y cómo no, señora mía? ¿Acaso crees que esta locura de la nueva lengua es una minucia? Esto es un terrible mal y hasta profetizo que se derramará sangre por su defensa. Cuanto más se impide tanto más se demoniza. Y sus partidarios están dispuestos, si la necesidad lo pidiera, a matar por causa de su entusiasmo y veremos cómo escribirán el martirologio de quienes hayan sacrificado sus vidas por esta maldita korakística.

Elenisca.- Entre tanto, ¿has hecho el encomio que te dije?

Ioanniscus.- Por supuesto. Aquí está, tómalo y léelo para que veas su dulzura.

(Elenisca agarra el encomio y lo lee en voz alta.)

Saliste héroe prodigioso a la Nación de los Grecos,
te situarás letrado en el registro de los sabios,
cada mañana nuevas voces como tesoros lanzas,
y por el común beneficio en el Hermes entablas.

La Nación agradecida silenciarlo ya no querrá,
sino que reunida cual a un sabio a ti te loará.

Tú, con la “ni” endulzabas como bebida amoscada,
el final de aquellos vulgares y toscos infinitivos.

Tú has hecho que tengamos odio a los vulgares,
con saber, el “de adónde”, el “quizás” y el “acaso”.

Y contra los macarrónicos en contra escribiste,
enemigos casi nos hiciste hasta de macarrones.

Porque puede ser ática la lengua vulgar,
es tu portentosa y tu propia idea original.

Tú, los artículos de genitivos, el “unus” y la “una”,
nos descubriste ya no áticos, vulgares y extraños.

Tú, genial artesano, ¡ay!, del vasto conocimiento,
enderezaste los huesos de la encorvada lengua.

Bella la has situado por sobre las demás lenguas,
su inflado esqueleto sabiamente has nivelado.

La Nación pues te desea que vivas muchos años,
hasta que también el alfabeto al punto helenices.

Elenisca.- A mi padre no le parecerán buenos estos versos tuyos porque siguen sin tener aquello, no sé qué es, que tiene la lengua de ellos. Uno siente estos versos, ya está es justamente eso, porque su lengua se enorgullece de no tenerlo.

Ioanniscus.- Los he hecho tan arcaicos y repugnantes como he podido. Estoy de acuerdo en que no he podido, no puedo imitar el grado de repulsa y de inutilidad de su lengua, eso no se puede imitar. Para que uno hable o escriba como él, debe haberse vuelto loco; primero volverse bobo como ellos, y después hablar y escribir su korakístika.

Elenisca.- ¡Vete rápido! ¡Oigo una gran confusión! (*Salen los dos.*)

(Acto II; escena IV) [...]

Ioanniscus.- ¡O sabiduría! ¿Quién es el hombre que no se maravillará después de ver que vos descubriréis el secreto de demostrar las voces helénicas y las voces americanas? Más improbable sería eso que el descubrimiento de la piedra filosofal. ¡Cuántas alabanzas vos debe la Nación a vos! ¡Cuántas gratitudes el reconocimiento de los Grecos vos debe hacerlos, por la mañana, y al mediodía, y a la tarde! Y al ver yo estas vuestras propias buenas acciones al común provecho, he compuesto los presentes versos de alabanza, y te ruego que los aceptes, y que los contemples, y que perdones los errores.

Sotirius.- ¿Qué dices? ¿Te has atrevido a hacer versos? La lengua no ha llegado aún al grado de ser sensible a la variedad y seriedad poéticas; por eso batallamos por corregirla, y enriquecer primero a ésta, y que luego la Nación comience a escribir en prosa y en verso. Primero es la forma y luego la estructura. Primero el cómo y luego el qué. Primero las reglas de la lengua y luego la lengua. Una monstruosidad tal, un prodigio tal batallamos por realizar. Conque veamos propios versos.

La confrontación de la realidad con este universo utópico de una nueva lengua hará recapacitar a Sotirius a costa de su propia vida hasta ver los valores del joven fanariota y su dinamismo para liderar el nuevo estado de cosas.

Una primera escena nos ofrece el marco heterogéneo del helenismo de la época representado por los naturales de distintas regiones y dialectos griegos (Puchner, 2001: 218-227) —de Mitilene, Quíos, Ioánnina y Chipre— que se acercan a la ciudad con el fin de poder obtener ganancias con sólo aprender la nueva lengua. Ante la dificultad de controlar la situación, Sotirius ordena al agente policial que los encierre «en cuarentena» para que se helenicen tomando como único alimento una página diaria de la revista *Hermes Docto*. La disparatada situación obliga a protestar a los hambrientos inmigrantes que atacan físicamente al propio Sotirius y amenazan a la joven Elenisca, en cuya defensa sale el novio que resuelve la situación y pone en fuga a los naturales.

(Acto II; escena III)

Sotirius.- Conque vosotros pues ¿qué cosa es la cual me vais a decir?

Yanniotas.- Nosotros hemos oído en la aldea que los hombres aquí agarran duros de sobra, que aprenden la lengua de hechura nueva. Que escuchas seis meses al maestro, y retienen la sabiduría entera, y se vuelven de sobra apañados. Y nosotros, así que lo figuramos, nos levantamos y dijimos. “Muchachos, en vez de ir páriba y pábajo y a amasar los duros, ¡ea!, que vamos a acampar aquí a vuestro país a amasar los duros, a aprender las letras del mundo entero y a platicar también nosotros como los cultivaos.

Quiotas.- Trae que te digamos también nosotros, amo. Ha caído la langosta en nuestro país, en Quíos, y somos pobres, y no pillamos con qué llenar nuestra fatiga. Y algunos nos conducen, que aquí enseñan una lengua sin ná que hacer, y que aquí a la lengua de pueblo algo le sacan por delante, algo le ponen por detrás, algo le meten por en medio, y se hace cosa de gramático. Y nosotros, ¡qué diantre!, lo hacemos. Dijimos la plática de nuestro país. Quien camina algo ha buscado y ha hablado, pero quien no camina, nada ha dicho. Y vinimos aquí a aprender las letras y a que nos paguen por aprenderlas. En verdad, amo, que si no nos pagan, no leemos.

Chipriotas.- Nosotros somos chipriotas. Teníamos un huerto a medias, trescientos sueldos; lo teníamos arrendado, pero vienen los agarenos y arrastraron sus traseiros y caen sobre nosotros, y nos saquean lo que tenemos, nuestro trigo, nuestro maíz, y nos desnudan y nos mandan a paseo. Y nosotros, desgraciados, ahora nos hemos hecho mendigos y vamos a la hacienda, que si a la de Citeo, que si a la de Pafos, y avergonzamos a los santos, y nos empujan y nos llaman perros y burros. Y algunos nos encuentran y nos dicen que vamos aquí, que pagan para apañar a los hombres. Y nosotros venimos aquí. Si vas a pagarnos, aprendemos de vosotros lo que vuestro deseo sea.

Soterius (*Al Agente*).- Lleva a todos esos a guardar la Cuarentena.

Yanniotas.- Hombre, ¿qué nos llamas?

Quiotas.- ¡Anda diantre!, ¿nos mandas a que hagamos ayuno?

Chipriotas.- Que el estómago del hambre se ha hecho ya piedra, y este nos manda al ayuno.

Mitilenios.- Amo mío, que ya ha pasado la cuaresma. ¿Pá qué te la traes de nuevo?

¿No será que perdiste la Pascua?

Soterius.- No vos dije que ayunarais, antes bien que vos toméis a ésta, a la que los vulgares llamáis Carantena. Así pues, toma a aquestos y dale a ellos cuarenta días como si de un purgante, o como si de un vomitivo, de una hoja de nuestro *Hermes Docto*. Y toda vez que se hayan ya purificado, entonces traed a estos aquí ante mí.

Quiotas.- Nosotros no tenemos ajo, ¡a qué rompernos en la cuarentena!

Chipriotas.- Aquí parece que se comen las letras, y que rellenan las hojas de los libros con carne picadilla, y que se las tragan.

Yanniotas.- Muchachos, cuarenta días comiendo sólo hojas; ¡Ay, ay, ay, ni que fuéramos cabras! ¡Qué lugar tan oscuro es éste, maldita sea!

Quiotas.- ¡Ea! Basta ya de palabrería. Ya la hemos sufrido.

En el banquete en que se celebra el final de este suceso, con un alarde de erudición aristofánica, el autor nos desarrolla la escena en la que Sotirius casi se ahoga por enredarse en la garganta una nueva palabra compuesta, de lo que, tras la segunda intervención salvadora de Ioanniscus queda convencido de la inutilidad de su propuesta y de su método y se entrega en cambio a las jóvenes y respetuosas propuestas del fanariota constantinopolitano: la imposición de la norma lingüística de la metrópolis espiritual del helenismo, Constantinopla.

(Acto III; escena V)

Soterius.- ¿Cómo dices? Comencemos. Este jugo con los pedazos de panes es maravilloso. Come, Augustus, que a saborearlo irás.

Augustus.- ¡Dulcísimo! Maravillosísimo en realidad. El cocinero es diestrísimo. Él ha servido de cocinero para el obispo de Cladúpolis. Debe pues conocer maravillosamente el cocinar.

Mikís.- Veo que los puñazos os abrieron el apetito.

Augustus.- ¿Cómo te lo crees? Ciertamente abren el apetito y provocan el bienestar. Porque es un honor que uno sea golpeado, doblado, y muera defendiendo esta nuestra lengua. Yo mismo deseaba que me golpearan y me hirieran. Habría tenido esto por mi propia vanagloria.

Mikís.- Si quieres que te den, los albaneses están ahí fuera; ahora te los llamo y que te jueguen bien.

Augustus.- Estoy dispuesto a derramar mi propia sangre, y desgraciarme por nuestra lengua. Quiero gritar hasta la postrer gota de mi sangre, ¡Viva el “mañanal”, viva el “cierto alguno”, viva el “juntamente”, que no muera de heroico!

Soterius.- No es momento de esas disputas, Auguste, ¿cómo te parece a ti ese asadón?

Augustus.- Prodigioso asadón; enchuletas dignas de mención, con que éstas solícito y un algo más de vinagre juntamente.

Soterius.- Me aproximé a olvidarlo, Mikí, ¿dónde está el revuelto-de-verdura-sal-vinagre-y-aceite? No te había encargado a ti que quería que hoy hicieras revuelto-de-verdura-sal-vinagre-y-ace... ace... ace... *(Al pronunciar Soterius esa palabra se abotonó y esta palabra se quedo en su garganta y corría el peligro de ahogarse.)*

Soterius.- Ace... ace... ace... *(Sus ojos se han turbado.)*

Elenisca.- Agua, traed rápido agua. ¡Agua!

Mikís.- Dale puñazos por atrás para que resbale la palabra para abajo.

Soterius.- Ace... ace... ace...

Elenisca.- ¡O, qué desdicha! ¿Qué hago? Mi padre se va a ahogar.

Augustus.- Llamemos con rapidez a un cierto médico.

(Acto III; escena VI)

Ioanniscus.- ¿Qué gritos son esos? ¿Qué ha pasado ahora? ¿Qué le ha pasado a Sotiris?

Elenisca.- Estaba pronunciando una palabra: revuelto-de-verdura-sal-vinagre-y-aceite. (Ελαδιοξιδιολατολαχανοκαρύκευμα en vez de λαχανοσαλάτα.) Ioanniscus.- ¡Por el amor de Dios! ¡Qué palabra! ¿Y luego?

Elenisca.- Luego se le quedó esa palabra en la garganta y la mitad está dentro y la otra mitad fuera, y ni baja por dentro ni sale por fuera, y mi padre está a punto de ahogarse.

Elenisca.- ¡Por el amor de Dios! Yago, mi amor, haz algo.

Ioanniscus.- Déjalo que cacarée y así nos libramos de él.

Elenisca (*Con genio*).- No es momento de hacer bromas. ¡Por el amor de Dios! Si sois cristianos, corred a ayudarlo.

Ioanniscus.- ¿A qué viene marear a la gente? ¿A qué viene alarmarla? Tened paciencia. Ahora lo curo. Sotiris, di revuelto.

Soterius.- Re... re... revuelto. ¡Ejem, ejem!

Ioanniscus.- ¿Ya ha bajado el revuelto?

Soterius.- ¡Ejem!

Ioanniscus.- Di verdura.

Soterius.- Ver... ver... verdura. ¡Ejem, ejem!

Ioanniscus.- ¿Eso también ha bajado?

Soterius.- ¡Ejem!

Ioanniscus.- Di sal.

Soterius.- Sal.

Ioanniscus.- También eso ha bajado. Di vinagre para que eso baje. Ya va bien. Ya sólo nos queda el aceite. Traedme si tenéis alguna tenaza con que agarrarlo.

Augustus.- En esta hora te la he de traer del *scriptorium*. La tenemos para sacar los rasgos de las palabras cuales hemos helenizado.

Ioanniscus.- ¿Cómo? ¿Tiráis con tenazas de los rasgos de las palabras? [...] Soterius.- Me he liberado... sólo mi laringe se ha rasgado y me provoca a mí muchas dolencias.

Ioanniscus.- Ahora suavizaré también tu laringe. Di tres veces ensalada.

Soterius.- Palabra bárbara esa. ¡Cómo pronunciarla! No puedo, *mellior* me ahogo que la pronuncie.

Ioanniscus.- Pronúnciala y luego escúpela.

Soterius.- ¡Ensalada! ¡Puag!

Ioanniscus.- Otra vez...

Soterius.- ¡Ensalada! ¡Ag!

Ioanniscus.- Una vez más. Aprieta tu corazón, Sotiris querido.

Soterius.- Ensalada. Oh, ¡qué prodigio! Al punto pasaron las dolencias. Al punto se suavizó mi laringe. No soy digno de darte las gracias, Ioannisce. Dos veces a ti te debo mi vida, y un hapax la vida de mi Elenisca. ¡De qué peligros nos has librado! ¿Acaso se da en tener tanta energía la vulgar y bárbara palabra ensalada?

La solución de la trama tras la conversión de Sotiris y la entrega de su hija al joven Ioanniscus desequilibra un tanto la riqueza lingüística del argumento cómi-

co, si bien hay que entender que la importancia de esta obra radica más en su intención de ataque antikoraísta que en su valor dramático, sin desmerecer el hecho de que sea la primera comedia original sobre la lengua y punto de referencia para las disputas lingüísticas que se sucederán después (Puchner, 2002: 180).

El tema principal es el debate ideológico entre Oriente y Occidente en la construcción del nuevo estado balcánico. Una de las señas de identidad indiscutibles de las poblaciones griegas sometidas al Imperio otomano es la lengua o lenguas griegas. La definición y construcción de la futura y necesaria lengua nacional prevé una disputa de carácter nacional como consecuencia del vacío de poder resultante tras el cambio de los antiguos sistemas sociales y económicos (Grammatás, 1984).

La originalidad del autor estriba en desubicar la polémica, al rechazar el ensayo o el artículo periodístico (Mosjonás en Nerulós, 1988) y dramatizar la situación en una situación imaginaria, dominada hasta sus últimas consecuencias por la utopía lingüística. Mediante dicha dramatización el autor consigue además aunar dos intereses políticos: el teatro como método didáctico y la formación de todas las capas de la sociedad. El ataque frontal al mito de Koráis entre los ilustrados griegos incide en la importancia de asumir prioridad de la tradición oriental y de sus legítimos defensores, los fanariotas. Se ha estudiado asimismo la ambigüedad con respecto a la intención y el alcance de la obra por parte de Nerulós y el entorno fanariota (Grammatás, 1984) para un público griego, en la carta de Nerulós a A. Vasilíu (Bucarest 17.02.1815): «Ten presente que esta comedia no se compuso con el fin de ser publicada o herir la estima del ilustre Koráis, sino que fue ideada como divertimento para la expansión de unos contados amigos míos que me propusieron, en un momento de ociosidad, como un ensayo, la parodia de algún personaje serio y admirado por su obra y por su fama, y fue editada así, sin mi conocimiento, sin pensar los editores que si se divulgaba en otros pueblos o que, si esta composición llegara a generaciones posteriores, los lectores dirían que también Koráis había experimentado la persecución de la envidia como todos los que abolieron la tiranía de las antiguas supersticiones», desmentido en el testimonio epistolar de Jristópulos en su carta a Psalidas (10.11.1811); o bien para un público foráneo: donde la invectiva no se dirigía contra el propio Koráis sino contra «aquellos pretendidos koraístas que inundan Grecia con obras escritas en un estilo ininteligible; ésta es la razón por la que entonces compuse (1812) contra ellos una nueva comedia titulada *El dialecto de los sabios*, mi objetivo no era atacar el sistema de Koráis “la vía intermedia” sino combatir las extravagancias de quienes lo han desfigurado. Mi trabajo no fue inútil: el arma del ridículo impidió el progreso de esta epidemia» (Nerulós, 1827: 124).

La obra, inmersa en la defensa tácita de las tesis de la buena sociedad fanariota con hondo calado en la masa rural y pueblerina ante los posicionamientos extranjeros de los griegos adinerados y europeizados, erigidos en proceres patrios, encuentra un público

urbano apto para su disfrute y transmisión. Sabemos que fue leída por los eruditos y probablemente representadas algunas escenas suyas en pequeños salones de amigos dentro del marco de las representaciones de la época, si bien éste ha sido un tema controvertido entre los estudiosos como bien resume Puchner (2002: 163, n. 272).

Esta autodenominada comedia, aunque más bien sea un discurso ideológico en forma de sátira que se sirve del molde dramático para su didactismo, bebe de los rasgos de la comedia ilustrada francesa (*Las alegres comadres de Molière*, traducidas al griego ya en 1741, y *Palabras de moda* de Boursault), de la comedia aristofánica y textos clásicos sin duda, familiares al autor, así como de los prólogos a las ediciones de Koráis, o de los artículos lingüísticos recogidos en *Hermes Docto* (Valsa, 1994; Puchner, 2002: 216) consiguiendo crear una comedia original, de evidente artificio lingüístico, sobre un argumento puntual que afecta a una sociedad en conjunto. Su éxito la convierte en modelo de otras comedias de la lengua en Grecia.

4.2. LA TORRE DE BABEL de Bizantios (1836)

4.2.1. El marco social y escénico que rodea la obra de Bizantios es el teatro de la capital del nuevo Estado, Atenas, dominado por una sociedad monárquica bávara que impone los gustos europeos —la música clásica o la ópera italiana— y proclive a la purga de los elementos griegos de la escena, los que imperará durante más de dos décadas (1840-69) (Valsa, 1994: 313ss.). Este es el marco teatral en el que hace su aparición una de las comedias más exitosas del repertorio neogriego, *La Torre de Babel*, (*Η Βαβυλωνία*, 1836), reeditada numerosas veces a partir de su segunda edición 1840 —Nauplio, 1836; Esmirna, 1841; 1843, 1853, 1859; Atenas, 1854; Constantinopla, 1859; Atenas, 1861, 1865, 1912, 1936, 1948, 1953; (Ladoyanni, 1996² : 367, 228; Puchner, 2001: 247, n. 568)— y representada hasta fecha reciente —Atenas, 1837; Jalki, 1856; Viena, 1860, etc. (Spazis, 1986: 228, 242; Ladoyanni, 1996²: 228; Puchner, 2001: 247, n. 569)— ha sido considerada además una cala literaria en la historia del teatro neogriego (Valsa, 1994: 355). Hemos clasificado esta sátira lingüística entre las comedias utópicas atendiendo más a su descriptivo título y a algunos elementos del desarrollo de la acción que a la localización, que se desarrolla en la Grecia liberada y que remite a un hecho histórico real sucedido en Nauplio.

4.2.2. El autor. Dimitrios K. Jatziaslanis (o Aslanis), natural de Constantinopla, y más conocido por Bizantios (ca. 1790-Patras, 1853) fue un destacado miembro del aparato político del Estado. Asumió numerosos e importantes cargos —Secretario del Senado del Peloponeso tras la I Asamblea Nacional de Epidauró (1821); Secretario del Comisionado provincial de Trifilia (hasta 1823); Eparca de Coroni y de Gastuni (1825); responsable de la lucha contra las tropas egipcias de Ibrahim; Jefe del despacho del Ministerio de la Guerra (1826.); Secretario en la Comisión

especial de Arcadia y gobernador de las provincias de Mesenia— que desaparecieron tras el asesinato del Gobernador Capodistria para malvivir como pintor de santos y dejamos algunas obras dramáticas del repertorio griego de la época (Valsa, 1994: 354; Evanguelatos, 1990: η´) que han tenido no escaso eco en los manuales de historia de la literatura y del teatro neogriegos (Puchner, 2001: 248 n. 571).

4.2.3. La producción literaria. Bizantios compuso varias obras cómicas con posterioridad al éxito alcanzado con su obra maestra *La Torre de Babel*, en ellas incide en los temas jocosos al gusto de la época: la cuestión lingüística y la sátira contra la prensa, *Ὁ Εφημεριδόφοβος* las cuestiones de género de tema aristofánico, *Ἡ γυναικοκρατία* (Atenas, 1841), o los elementos satíricos de las farsas de enredo amoroso, intituladas comedias, de *Ὁ Κόλας* y *Ὁ Συνάνης* (Siros, 1872) (Valsa, 1994: 353).

4.2.4. La utopía estatal y la «incongruencia» de la realidad lingüística. El tema en el que está basado el argumento de *La Torre de Babel* remite a un suceso real que fue recogido en las crónicas locales de Nauplio, la primera capital del Estado griego, ligeramente modificado por el autor. Con motivo de la derrota de los turcos en Navarino (8.10.1827), diversos lugareños de la geografía griega se reúnen en la ciudad para celebrar con un banquete la honrosa hazaña —la casa del quiota Ragvás de la crónica real se convierte, en la comedia, en el café o la taberna del quiota *misé* Bastián—. Entre los comensales se suceden los malentendidos provocados por el uso dialectal de la lengua griega que todos hablan en común pero que evidencia la dificultad de entendimiento entre los futuros ciudadanos del país y la heterogeneidad de las particularidades territoriales y lingüísticas griegas. En la comedia se puede apreciar el mapa lingüístico y dialectal de la Grecia moderna, común a la obra de Nerulós, que desde temprano fueron bien acogidas entre el público parisino despertando la curiosidad entre los estudiosos occidentales hasta el punto de realizar, basándose en los testimonios de estas comedias, análisis exhaustivos de los rasgos lingüísticos y dialectales del griego de la época, destacando los tempranos estudios de Beaudouin (1853) o de Soyter (1912) sobre *Koraskistika* y la *Torre de Babel* (Puchner, 2001: 46 n. 97, 253-258). El monográfico de Puchner ofrece además una descripción detallada de los dialectos o hablas locales que aparecen en la obra de Nerulós (2001: 218-227) y de Bizantios (2001: 66-82, 254-284) considerándolos «teatrales» (2001: 408) dado que imitan con clara intención literaria los principales rasgos de dichos dialectos, su aportación solventa no pocos problemas a la hora de comprender el maremagnum lingüístico de ambas obras.

Motivado por los desatinos lingüísticos y el carácter tipificado de los personajes representados, el argumento nos presenta, en el primer acto, el alegre festejo de la concordia seguido de una trifulca entre algunos de ellos (el albanés y el

cretense) que conduce a la cárcel a todos los que participaban de la celebración. De este modo se pone de manifiesto la incoherencia de celebrar la liberación del estado y, acto seguido, ser conducidos de la taberna al calabozo, privados de la ansiada libertad esta vez motivada únicamente por la falta de entendimiento de los victoriosos. En la cárcel se siguen diversos comportamientos: las fuerzas del poder, la solicitud «escrita» de ayuda a la administración (ή Διοίκησης), los intentos de fuga, las visitas de familiares, mujeres y matasanos, los arrestos, que ofrecen una atmósfera de callejón sin salida, si bien concluye con la feliz liberación tras la respuesta de la administración, oída la petición formal de auxilio.

La estudiada caracterización de los personajes tanto por el habla como por las mentalidades y los comportamientos engarza la trama de la comedia. El autor nos presenta a un griego oriental (Anatolitis) —práctico, lógico, bruto, noble y generoso—; un peloponesio (Moraitis) —comerciante, negociador y liberal— que será el anfitrión del encuentro; a dos quiotas —aduladores, avaros y temerarios—, uno de ellos el tabernero; un tozudo cretense que a menudo se enfrenta con el albanés —provocador y pillo—, el primero en escaparse del embrollo habiendo sido él su organizador; un médico chipriota —sabio y moderado—; y un erudito de Cos, un purista arcaizante, el único capaz de aunar a todos los griegos y las hablas griegas de la época, carente de sentido práctico e incapaz de ir más allá de sus ininteligibles libros que, a la postre, utilizará una lengua ininteligible para cualquier otro griego. El policía que los encarcela, con aires italianos, es un heptanesiota. Este elenco permite fácilmente ejercer la sátira contra los cultistas arcaizantes, los comportamientos de los griegos en general al reflejarse en los griegos vecinos, y el uso abundante de extranjerismos.

En el prólogo a la obra (escrito en kazarévusa al igual que las acotaciones y las notas) se expone claramente la intención del autor. No establece una sátira mordaz contra determinado prócer patrio o publicación filológica, ni contra los personajes de la obra que selecciona minuciosamente y caracteriza con rasgos dialectales tipificados (no reales). Todavía inmerso en el «enseñar deleitando» el autor se propone reflejar la caótica situación que viven los hablantes griegos de su época y la necesidad de superar las dificultades actuales instigando a la formación de los jóvenes y al esfuerzo de todos para lograr el mejor entendimiento posible.

(1836: Prólogo)

A LOS LECTORES

La corrupción de la lengua helénica tuvo su comienzo incluso desde épocas más arcaicas, pero mucho más desde la época del poder *romeico* si bien el sometimiento a los otomanos se instituyó como motivo de su completa corrupción.

En una parte de la Turquía europea, así como también en las islas del Mediterráneo, la lengua helénica es conocida por sólo unos pocos hombres cultivados,

y es hablada mezclándose con la turca, la albanesa, la ilírica y con la italiana de las Islas Jónicas.

En Asia no se escucha, a no ser en los templos, a excepción de algunas provincias y costas de Jonia, Frigia, Bitinia, pero en estas zonas también con una muy grande corrupción.

Este desconocimiento y la deformación de la lengua hablada en lo grotesco según las zonas en que se habla, fue traído por la incultura en la cual cayó la nación helénica por la falta de escuelas y de medios para la transmisión de la educación.

Desde el momento en que se instauran los colegios de Quíos, Esmirna, Kido-niés, Ioánnina, Constantinopla y otras regiones (¡Memoria eterna a sus instauradores!), la lengua helénica tuvo el comienzo de introducirse en la lengua hablada y de embellecerla progresivamente.

Desde la época de la sacra lucha por la independencia hasta el día de hoy, debido a la dedicación de unos pocos hombres cultivados de la nación, la lengua hablada ha sido mejorada en el modo en el cual se escribe, y por el modo en que es hablada por muchos.

Pero, con todo, muy pocos la hablan con pulcritud, y la mayor parte la habla con esa corrupción con la cual se hablaba también antes de su mejoramiento.

Es gracioso en parte pero también es penoso por cuanto uno ve en una compañía de diferentes helenos, cuales quiotas, cretenes, albaneses, bizantinos, orientales, heptanesiotas y demás, bien mezclar vocablos turcos, bien italianos, bien albaneses, bien corruptos, y en esta compañía, siendo todos helenos, que no pueda entenderse el uno con el otro sin la necesidad de traducción o explicación de las palabras pronunciadas por cada uno, de modo que aquella compañía se convierte en una Torre de Babel. [1: Aunque algunos hablantes de palabras corruptas han querido proponer que éstas son reliquias de antiguos dialectos, del ático, del dórico, del jónico, del eólico y del griego antiguo, su argumento no tiene similitud alguna en relación con la actual corrupción, sobre todo cuando han sido regulados los dialectos antes mencionados.]

Esta penosa situación, por la cual ha sido desnucada la lengua helénica, no queriendo hacer una tragedia de ella, me dispuse como objetivo hacer una comedia de modo que por el humor antes que por el control y la amarga reprimenda, las cuales, por supuesto, les desagradaría, los que pronuncia mal la lengua helénicas se capaciten, y se incite a la instauración en cada lugar de escuelas para la formación de la juventud.

No aspiro a la mofa de los personajes que aparecen en escena sino, como he dicho, a incitar la capacitación y la transmisión de la educación. [2: Tenía material para hablar mucho de esto pero, para no mezclar lo serio con lo gracioso, callo dejándolo para otro momento.]

Para que no se suponga que deseo que se hable el helénico antiguo al modo escolástico, de modo que no se entienda por completo, por ello también introduzco en escena a un Erudito escolástico, para demostrar que también la forma del dialecto escolástico provoca repugnancia entre la lengua hablada, y más aún, cuando es hablado en compañía de personas que no tienen la luz de la educación, lo que es explicable por ellos mismos, conduce a risa.

No he introducido muchas razas de los helenos en la escena, limitándome sólo a aquellos con los que se comprenden en tanto en cuanto mezclan el turco, particularmente con el griego de oriente; el italiano y los dialectos europeos, con el heptanesiota; el albanés, con el albanés; y los vocablos corruptos, con los restantes, de modo que cuando uno oye a un bizantino o esmirneo o a algún otro hablar entre vocablos turcos, piense en el griego oriental porque en muchas zonas de Constantinopla no se diferencia mucho la conversación de los bizantinos de la de los griegos orientales, y así sucesivamente con los demás, al igual que el inculto médico y las mujeres, que entran en la categoría de los que hablan de forma corrupta.

Los lectores deben intentar en esta comedia, cuánto más posible, pronunciar al modo de los personajes que aparecen en escena para cuidar su agrado y su gracia.

Ruego a los lectores perdón por sus faltas prometiéndoles compensarles con más perfección en la comedia Sinanis que se editará seguidamente.

El autor.

La obra, compuesta en cinco actos, describe las diferentes situaciones de la paradoja entre el mundo libre y la cárcel humana. El ambiente festivo del primer acto, inundado de canciones del lugar patrio de cada uno de los presentes

(1940: Acto I; escena VI)

Quiota.- Y ¿decís que yo haga el comienzo? Me echo yo una, pero luego también vosotros os echaréis una cada uno (*Canta.*)

En el hermoso huerto adornado de flores,
fui una primavera para encontrar consuelo.

(*A los demás.*) Lo pilláis vosotros igual, hijos del diablo, y hacéis vosotros el burro.

Todos.- Oin, oin, oin.

Quiota- (*Sigue.*)

Para despejar mi mente de mis pensamientos,
porque me está torturando la belleza que veo.

Todos.- Oin, oin, oin.

Quiota.- Pero haced bien el burro, on, on, si no sabéis, aprended el refrán ¿se acerca al pa, bu, sasa y sa? (*Sigue.*)

Veo una paloma, que regaba los árboles
con agua fría.

Todos.- Oin, oin, oin.

Quiota.- Que ahora se la eche otro. (*Al oriental.*) Venga ahora usted, *misé* Jantzís, diga otra. (*En voz alta.*) Échesela, échesela...

Oriental.- Calla que bebamos, ay, macarrón, ¿que me toca a mí? Vaya, que ya me la echo. (*Canta.*)

Empezaré, ay lorito,
a alabarte, ay corderito.
mientras amor tenga, papagayo,

no te olvides de tu esclavo.

(*A todos.*) Canción, veis, esto es canción. ¿No es mala? Todavía me sé más, pero mi voz se me ahoga, tengo mucha tos, esta noche me pasé toda la noche ejem que ejem, salió la estrella gorda y yo todavía tosía, no pego ojo; me sé más que todos os quedéis seguros con la musiquilla, hasta que se haga de noche, y que tengáis un montón de camellos cargados en fila, y tú encima de burro cantando y yendo, ay. (*Al peloponesio.*) Eh, hombre tú, marchante, ven que ahora te toca, échala ahora...

Peloponesio (*Canta.*):-

Cinco ra, cinco ra,
cinco ratones machos,
cinco ratones machos,
me rompieron la cama,
y otros tres, y otros tres,
y otros tres capados,
pobrecitos, me la arreglaron.

(*Al cretense.*) Venga, cretense, di ahora tú también una.

Cretense (*Canta.*):-

Coge tú tu lita y yo cojo mi baluarte,
para que oigas lo que te digo de dentro del corazón.
Cuando de ti me enamoré era Ramadám,
y mi amor se pegó como la miel al caldero,
ay, ay, ay, ay,

con trompa y colador

(*A los demás.*) Si tuviera, amigo, a mi lira en pareja, os echo una que hasta el amanecer se pondría delante de nosotros.

Albanés.- Di que sí, hombre, que algo canto... (*Canta.*)

Tres pajarillos se sientan en el baluarte de Diakos,
uno mira a Rumelia ... pío, y el otro a Dervenía,
el tercero, hombre, el tercero, el mejor, canta y dice
dónde estás, hombre, Gionas, donde estás...

Chipriota.- Como todos los demás, diré también yo una. (*Canta.*)

Lleno mi pipa de tabaco donde mi bolsa,
Y lo prendo, ay, ay, lo prendo a este
Brillante que mi hígado...

¡Ay, margarita!

Oriental (*Grita.*):- Ay, salud, salud. (*Para sí mismo.*) Quiota, te he dicho que me he emborrachado, yo ya no sigo más ... me he emborrachado, y un borracho no dice mucho.

Los encontronazos entre el albanés y el cretense interrumpen el aire festivo y, a partir de aquí, el resto de la comedia se desarrolla en el calabozo al que son conducidos por el policía todos los presentes, a excepción del albanés, causante del conflicto. El tercer acto se resuelve en diversas escenas que muestran los com-

portamientos a la hora de afrontar la realidad: el griego oriental se plantea la idea de escapar pero se convence de que es preferible escribirle una carta a la Administración contando lo sucedido. Al principio la compone con la ayuda del erudito de Cos pero termina desesperado dictándosela él mismo. El tabernero quiota reclama el pago de su cuenta ante el regateo del peloponesio y la solución temporal del griego oriental de que hay que esperar a que estén todos para poderlo pagar, ya que el albanés está fuera, como más tarde sucede. El cuarto acto, escrito en verso, muestra dos escenas jocosas más, una de carácter erótico, con la visita de la prometida del cretense y los flirteos del policía, y otra con el engaño del ficticio joven médico que visita al cretense herido. El acto quinto plantea dos soluciones, la primera, instigada por los amigos del albanés, la huida, y la segunda, la espera de la misiva de la Administración por la que serán liberados como así ocurre finalmente.

(1840: Acto I; escena VI)

Soldados.- Jefe, se los hemos traído.

Policía (*A los encarcelados.*)- Vais con Dios, sois *liberos*; la Administración os ha *peronato* vuestro *dilito* que era para la horca, sólo la Administración se ha apenado de vosotros, *desinfortunados*, porque sois hombres forasteros. *Guarda bene*, si otra vez hacéis algo, *non è caso*, os ahorcaremos; vayáis con Dios.

Oriental.- ¡Ay! Entonces ahora ¿no hay más plin plan, flin y flon, rasca frasca?

Policía.- Ve con Dios, maldito Jantzi, con el turco. (*Al erudito.*) Ve también tú con tus *sunaxariadas*, maldito escolástico. Que también vayáis vosotros, unos con sus *solomoniadas*, otros con sus *pécoras*, que cuando vea a alguno de vosotros, me marchó diez millas al fondo. Ve tú también con Dios, verdugo Liapos, que casi te comes vivo al hombre por nada.

Albanés.- Vaya, hombre, ¿ahora resulta que te comes las *pécoras*?

Policía.- Ve tú también, verdugo, no sea que tengamos *altro azzidente*.

Oriental.- Ay, que ahora nosotros nos vamos, sin habernos querido, bebamos ahora un poco de vino, despedámonos, y vayamos a nuestro trabajo. ¡*Misé* Bastián!

Trae vasos y vino para que bebamos.

(*Trae vino y sitúa a cada uno un vaso en la mano.*)

Todos.- ¡Salud! ¡Y suerte!

Oriental.- Así que ahora despedámonos como hermanos.

(*Todos se abrazan.*)

Oriental.- *Adiose.*

Peloponesio.- *Salute.*

Albanés.- *Adió*, hombre, *adió*.

Quiota.- ¡A vuestra salud! Salud.

Todos.- Salud.

(*Aplauden.*)

La obra fue del gusto del público al poco de su aparición si bien necesitaba de una sociedad más concienciada y serena capaz de disfrutar la trama en la escena.

Alcanzó un gran éxito, sobre todo tras la muerte del autor, especialmente después de 1860, siendo una de las comedias griegas más representadas en toda Grecia.

4.3. *GUANACO* de Yannis Psijaris (1901).

4.3.1. Psijaris y el teatro. La figura de Yannis Psijaris está irreparablemente asociada al debate sobre la «cuestión de la lengua» de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La fuerte personalidad del autor y su profunda formación lingüística trazaron la trayectoria de helenista en su particular defensa de la lengua hablada — desde concepciones teóricas (lingüísticas y científicas en general) al ejercicio práctico (estilístico y literario)— sobre la que desarrolló su *Idea*, si bien un estudio detenido de su obra (Estudios Neogriegos, 2004. Anexo II) nos muestra su interés por los distintos campos de las letras griegas y el helenismo así como la estrecha comunicación de este griego de la diáspora con el mundo literario y cultural griegos de su época.

Sabido es que para Psijaris eran tan importantes el descubrimiento, el análisis y la indagación científica como su proclama y alcance en la sociedad. Por ese motivo se ocupa de la «creación» de la lengua literaria en su prosa autobiográfica o novelada (*Mi viaje*, 1888) y también en la escena griega (Sideris, 1954) a la que arriba gracias a las intensas conversaciones con Kostís Palamás —autor de una única obra dramática de 1903 (Puchner, 1995; Palamás, 2005)—, inundándola con su propia concepción del teatro. De todo ello Psijaris nos dejó una monografía de año nuevo, *Για το Ρομαίικο θέατρο* en cuyo vasto prólogo (Puchner, 1995a) desarrolla los postulados teóricos que se acompañan con la composición original de una tragedia, *Trapiello (O Kourobólis)* y de la comedia que ahora nos ocupa: *Guanaco (O Govanákos)*, situada en el marco utópico de la nueva lengua griega.

Cuando Psijaris decide «poner en el teatro nuestra mente» (Puchner, 1995b) se hace eco de la gran transformación del teatro griego dispuesto a acometer su adaptación a la escena moderna mediante la revitalización de la dramaturgia griega. En el torbellino de corrientes ideológicas y literarias foráneas y su adaptación a la realidad griega del momento se hacía necesario «desvelar» la esencia de la helenidad y de su adecuada expresión. La escena, suficientemente utilizada en la construcción del Estado, tendría que hacer frente a este embate externo con la clara definición de aquella dramaturgia nacional original —el «teatro *romeico*»—, adscrita a las nuevas teorías teatrales, fundamentalmente al «teatro de las ideas». En su peculiar y extenso prólogo desgrana su concepción del elemento dramático, innato a la cultura griega dado que la propia conversación del griego es puro teatro, defendiendo de paso la dimensión dramática del cancionero popular griego; establece las calas de la historia del teatro neogriego, iniciado con el teatro cretense; y se dedica a la creación de obras «originales», sin más modelo que el provocar aquellas intensas

sensaciones que, como el alma infantil, acercan el disfrute artístico de la representación y la elevación espiritual (Sideris, 1954), presentes en la ilusión escénica.

Su afán renovador le conduce a la escritura creativa de una dramaturgia original que «no se parezca a ningún otro drama en el mundo». La teoría y la práctica de este teatro de principios de siglo (Sideris, 1954; Puchner, 1995a; Lugo Mirón, 2004) se encuentran en la primera entrega, sin normas establecidas y guiado por la siguiente máxima: «Lo que uno hace debe hacerlo solo. Para bien o para mal, lo cierto es que lo que escribo es mío. No lo he tomado de nadie. No conozco a nietzsches, ni a ibsenes [...] No digo que puede que algunos extremistas, estrechos de mente, puedan haberse visto de otro modo. Pueden incluso romperse la cabeza para convertirse también ellos mismos en nietzsches, ibsenes o en lo que deseen...», ahí radica su valía.

4.3.2. La producción teatral.

4.3.2.a. *Trapiello: Ο Κουρούλης. Δράμα*. Drama incluido en su primer volumen de teatro. La trama se desarrolla en Rusia, durante la Edad Media. El protagonista, Trapiello, un simple jornalero, representante de los desvalidos y del pueblo llano se ve envuelto involuntariamente en el espíritu revolucionario por medio de la benefactora princesa helena, sobrina del duque Pablo, un tirano sin escrúpulos que en este conflicto social tan grato al moderno «teatro de las ideas» representa al «superhombre». La temática, distinta al teatro representado de la época, y la estructura formal son novedosas. Elimina lo superfluo al texto dramático basando la acción y la explicación del argumento en la pericia del dramaturgo para construir el diálogo dramático. La obra no se divide en actos ya que el teatro es un mero reflejo de la vida.

4.3.2.b. *La Ninfa: Η Νεράιδα. Έθνικό παραμύθι σε τρεις πράξοι*. Escrito en 1926 pero publicado años más tarde (Πρωτοπορία 1930). El protagonista es un pescador del que se enamora un hada y de cuyo amor no es merecedor. La trama ahonda en la simbología de la «cuestión de la lengua»: el pescador representa a aquella sección de los griegos que no compartían la Idea; en consecuencia, el hada, hija de la propia Grecia, lo rechaza.

4.3.2.c. *Μαρσύα. Τραγικωμωδία σε τρεις σκηνές* (1925) Publicado en *Πρωτοπορία* II (08-09/1930), pp. 169-172). Fruto de su enemistad con Palamás (Stavrianopulu, 2004: 77-84), desarrolla el debate suscitado en torno a los nombres propuestos para el premio Nobel.

4.3.2.d. *Μοῦσα. Μονόπραχτο δραματάκι* (1925). Publicado en *Πρωτοπορία* II (1930), pp. 103-111.

4.3.2.e. En su novela *Δύο Αδέρφια* (1910) anuncia la preparación de un segundo tomo de su *Για το Ρωμαίικο θέατρο* que contaría con las obras: *Ο Ζητιάνος, Ο Όμηρος, Ναυικά* y las versiones teatrales de *Ζούλια ή Τò όνειρο του Γιαννήρη*, prevista su edición para 1916.

4.3.3. La alegoría lingüística en la comedia *Guanaco*. El autor desoye los inventos vanguardistas que de forma teórica expone en el prólogo del libro y adjunta una comedia dividida en cinco actos y subdividida en múltiples escenas con exhaustivas acotaciones y explicaciones para la mejor comprensión escénica ateniense de esta complicada e imaginativa obra. Al poco de su publicación Pernot (1903, en Puchner, 2001: 166 n. 336) la identificó temáticamente con las dos obras anteriores basándose en el tratamiento satírico del uso de la lengua y en su objetivo final.

La comedia se desarrolla en Tierra del Fuego, que coincide con el título del tercer libro publicado en la afamada «Sociedad para la Conservación de Libros Provechosos» (Beliá, 1999) por el kazarevusiano D. Vikelas, convirtiendo la comedia en una sátira a dicha traducción (como lo fuera Korakístika con respecto a la revista *Hermes Docto* y a la figura de Koráis). De ella toma prestados tanto el lugar de la acción como el motivo de los personajes principales: los indígenas Monastero (Μοναστηριώτης) y Botono (Κομπόπουλος), en teoría los indígenas de regreso a su país natal una vez educados en Europa. Un animal andino, muy apreciado en aquellos lares, da el título a la comedia.

La obra se ubica en este lugar imaginario en donde árboles, animales y humanos comparten el protagonismo, los sentimientos y la lengua. Inmersa en el simbolismo de los elementos, los protagonistas se enzarzan en varias disputas y guerras por los sucesivos robos de un chaleco —«la cuestión de la lengua»— adquirido en Atenas que logran partir en dos por consejo del Maestro (Δάσκαλος) —«la reacción cultista»—, un ateniense *kazarevusiano* miembro de la «Sociedad para la Conservación de las Libretas Graciosas». Al final, el amor logra hallar la solución a todos los conflictos y con la esperada llegada de la Core-Aromosa (Κόρη-Μυρρούλα) —«la lengua demótica»— se consiguen todos los deseos de dicha y felicidad: Guanaco —«el Pueblo griego»— se convierte en hombre, la pareja de Botono y Cestila (Καλαθούνα) en los reyes del lugar, y los enemigos hacen las paces y tiran el chaleco lo que les permite entender el habla de los árboles. Toda esta simbología se explica en la última intervención de la obra sobre el renacimiento del Plátano, personaje de mayor respeto entre los árboles, en donde se incide en la teoría ya expresada por Psijaris: «Lengua, Idea y Alma son una cosa. Y estas tres son la Nación»:

(Acto V; escena III)

«Hombre, no os habréis creído que se iba a morir y que de repente el llanto se ha apoderado de vosotros. Echa embustes para que nos riamos porque le gusta mucho bromear. Yo creo que los dice porque quiere que ahora, en el “teatro”, se diga una buena palabra por él. *No oigáis a los Maestros. ¿Acaso son dignos Je daros como a nosotros poesía y fiesta a la vez?* Son paños calientes. Mirad vosotros también a nuestro Plátano. ¿Qué Aristófanes y qué Shakespeare, hombre? Los hemos aplastado a todos. *Su raza es la de un Plátano romeico, y en romeico te habla. ¿Qué os voy*

a decir de los demás? *Nuestro desdichado Guanaco* era un animal como antes lo fue también el Pueblo, el Pueblo al que el Maestro despreciaba, del que decía que su lengua era vulgar y vulgar su alma: el Pueblo se sublevó y Guanaco se convirtió en un hombre cuando apareció Aromosa. *¿Y que decís que es nuestra graciosa Aromosa?* Ella lo tiene todo. Ella es el Amor y sin ella el mundo no marcha hacia delante, el Amor que no puede morir. Es el alma viva de la *Romanidad* que se ha levantado de la tumba, es el alma futura que la *Romanidad* mostrará todo lo grande y lo bueno. Porque yo siento que así es Aromosa. *¿No lo sentís vosotros también?* Pero os digo que está será también nuestra antigua Hélade, la grande, que tanto ha visto y padecido, que ha muerto y resucitado, que nos vuelve ahora de nuevo para que el Pueblo comprenda su belleza, porque él solo siente su belleza, *porque el Pueblo por eso se mantiene, por sus afamados antecesores, y porque su despreciada lengua es la única hija de la renombrada lengua antigua y, como la antigua, os enriquecerá con abundante poesía e incluso os hará reír.* *¿Acaso miento?* Venid mañana y veréis. Mañana por la noche Plátano se despertará de nuevo, que es viejo de familia. *(Lo golpea jugando su tronco con la mano.)* Y como ni siquiera creéis eso, os diré el modo en que despertará y comenzará a conversar con sus compañeros. ¡Haced como yo! Golpead, golpead las manos con fuerza, lo más fuerte que podáis para que nos oigan los Árboles en toda, toda la más lejana Grecia.»

En la obra aparece un sinfín de personajes principales y secundarios — indígenas, árboles, monas, chulapones, el riachuelo, con nombres parlantes u onomatopéyicos, a veces, representados simplemente por su voz— en un lugar exótico e imaginado en donde se realiza la acción: Tierra del Fuego (Γῆ τοῦ Πυρός), así denominada gracias al equívoco de un neologismo extranjero:

(Acto III; escena III)

Maestro.— *¿Y qué crees?* Yo, amigo mío, desapareceré con los viajes, reventaré mi fortuna hasta que sepan mi griego tanto en París como en Tierra del Fuego. Botono *(Se golpea la frente.)*— ¡Ya lo he entendido, Maestro! Monastero habrá tomado eso también de Atenas. *¿Ese es el nombre que nos han puesto allí abajo? ¿Tierra del Fuego? Pero ¿por qué?*

Maestro.— ¡Salvaje! Porque cuando viene un forastero vosotros mismos encendéis antorchas.

Botono.— *¿Y tú a las antorchas las llamas fuego?*

Maestro.— Fuego, cabeza hueca, quiere decir hoguera.

Botono.— Pero, Maestro, nosotros aquí no nos quemamos, como dices, ni encendemos fuego para quemarte. Encendemos fuego para iluminarte. Lo encendemos para ver la luz y alegrarnos. Eso no quiere decir que esta tierra de aquí sea la tierra de las hogueras.

Maestro.— Luz, lumbre, fuego, hogueras, todo es una sola cosa. También así llaman a vuestro lugar los franceses e igualmente los ingleses.

Botono.— *¿No nos decías algo de que tú hablas griego, amo? Dinos que hablas inglés. Si tu griego lo tomas de otro, ¿qué clase de griego eres?*

Maestro.— Pero ¿cómo quieres que llame ahora a la Tierra del Fuego?

Botono.— Déjalo, amo, que puede que tú solo encuentres el maldito nombre. Di que también eso será paulatino. Yo sólo le digo a su excelencia que no se quiebre injustamente la sesera.

en ella se relatan otras zonas geográficas como Masallá, en el mundo indígena, y el paradigma del mundo civilizado, la metrópoli Atenas, sobre la que se ironiza con frecuencia y que es el lugar de origen del funesto personaje del Maestro:

(Acto I; escena I)

Monastero.— ¡Un quiota, Botono! Una vez...

Botono.— Pero bueno, Monastero, ¿tú de qué conoces a los quiotas? Aquí a nuestro lugar nunca ha venido ninguno. Ninguno de nosotros ha salido nunca fuera...

Monastero.— ¿Cómo que no hemos salido? Yo he recorrido mundo. Amigo mío, soy conocido hasta en Atenas.

Botono.— ¡Venga ya ahora tú también! Desde niño te he visto siempre aquí. Sólo en sueños habrás conseguido ir.

Monastero.— Si no he ido yo, ha ido mi abuelo. Lo mismo da.

Botono.— ¿Tu abuelo? ¿Y él ha ido justo a Atenas?

Monastero.— Pero ¿qué te crees? Claro que entonces hubo un terrible referendun, querido amigo, votaron como cincuenta legisladores, no sé en qué lengua le hablaban que nadie de los suyos la había oído antes. Pero no encontraron solución, y como era un hombre muy listo, decidieron que el municipio le regalara, para consuelo y honor suyo, este chaleco rojo que siempre llevo. ¿Y vienes tú a decirme que no he recorrido mundo?

...

Monastero.— Bueno, ¿sólo hoy? Hijo mío, aquí siempre hace calor, es como si estuviéramos en Atenas.

Botono.— Pero ¿qué me has querido decir? ¿Es que nos vas a convertir ahora la Tierra del Fuego en Atenas? ¿Es que quema tanto allí abajo?

Monastero.— Quema y requetequema. Pero ¿no has oído que los atenienses no hacen nada más que encender y apagar? ¿Y eso qué quiere decir? Querrá decir que se encienden tan rápidamente que a cada instante debes apagarlos.

Botono (*Avanzando hacia los Árboles.*).— Pero ¿es que no van, como nosotros, a estirar las piernas debajo de los árboles? ¿Es que no se les ocurre dormirse? ¿O será que no tienen árboles?

Monastero.— Tienen tantos pimenteros como deseos, pero no los riegan.

Este mundo civilizado (Atenas-Europa-Occidente) encasilla el Nuevo Mundo descubierto: la Tierra del Fuego —o de la Luz—, un mundo indómito que se defiende, a través de la oralidad, ante la cultura artificial y arcaica de la tradición escrita con la lógica del sentimiento y de la naturaleza salvaje, o con el corazón y la verdad primigenia como nos indican los árboles en su cosmogonía:

(Acto II, escena II)

Plátano.— Al principio, al comienzo del mundo, cuando todavía no existía ni un pájaro volador en el cielo, cuando todavía no existía ni mar ni firmamento ni ningún animal vivo, primero salimos nosotros. Nosotros tuvimos que nacer para que todo lo demás tuviera alimento... Luego aparecieron los primeros flotantes. Pero también ellos nos debían su existencia ya que también ellos nacieron de nosotros. Porque, así como ahora ves las esponjas y los corales que son medio animales, medio plantas, medio flotantes, igualmente entonces los nuestros se contentaron con el sol, la brisa y la tierra, y comenzaron, dado el paulatino deseo que les entró por vivir, a arrastrarse de acá para allá, a bajar a las costas, a subir a los acantilados y a las cumbres, y en vez de buenos arbolitos como eran al principio, quisieron convertirse también en buenos animales, los pobres. Así pues, ya ves cómo también los primeros animales antes fueron árboles. Pero una vez que se convirtieron en animales, no preguntes. Desde entonces mantiene la famosa algarabía y desde entonces corren, ladran, rebuznan, mugen, aúllan, comen y se comen entre ellos. Luego, cuando apareció el hombre, ¡todavía peor! Se puso de inmediato a gritar nada más llegar al mundo. Pero nosotros, más orgullosos, más fieles, permanecemos como Árboles y mantuvimos nuestra voz por dentro, que hoy día el hombre no sabe escuchar.

La finalidad es una crítica a la disección de ese nuevo espacio físico y mental del Nuevo Mundo que las ciencias encasillan bajo los moldes de la tradición occidental, impidiendo el natural desarrollo de la nueva era y del nuevo hombre.

El ambiente fantástico de la obra y de los contenidos obedece a la inclinación psijarista por el simbolismo de la época, aunque, a diferencia de los modelos extranjerizantes, este simbolismo es propiamente nacional, similar al de otras técnicas de tradición oral y popular como el cancionero popular griego o los cuentos tradicionales. En este marco introduce el simbolismo de la Idea lingüística, regeneradora de todo pueblo, consciente de la riqueza de sus sonidos (o voces) y de su lengua vernácula.

Estas obras, dirigidas a un reducido número de intelectuales dispuestos a tomar el rumbo del nuevo teatro neogriego, fueron difíciles de editar en su época y casi imposible de representar. A tenor de los datos históricos y pese al optimismo del autor sobre su seguro éxito de público y crítica, la obra no fue representada en su época, sin embargo, la faceta de dramaturgo y crítico teatral de Psijaris ha podido verse reconocida en época contemporánea con su puesta en escena por el prof. Evangelatos *Anfi-Teatro*, Atenas, 1981 (Georgusópulos, 1984: 349-354; y Dromazu, 1986: 89-90).

5. Hemos querido presentar un aspecto de la comedia original neogriega en el marco de la dramaturgia moderna y en las claves de la concienciación nacional del recién creado Estado griego: las hipotéticas circunstancias de la necesaria imposi-

ción de una determinada lengua nacional (lengua culta o arcaizante, hablas locales o dialectales, y barbarismos, tamizados por el escolasticismo y la tiranía gramatical), el anhelo de concordia y entendimiento entre todos sus hablantes, y el espacio físico, la nueva ciudad, de ese territorio conquistado al pasado. Numerosos son los estudios que se han realizado sobre estas comedias desde diversas perspectivas (como recoge la generosa bibliografía ofrecida por el profesor Puchner (2001) en su estudio monográfico sobre la sátira lingüística en la comedia griega del siglo XIX), y que esperamos también nosotros contribuir con futuras aportaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVILÉS FERNÁNDEZ, M.: (1976). *Sinapia. Una utopía española del siglo de las luces*, Madrid.
- BAUZA, H. F.: (1993). *El imaginario clásico: Edad de oro, utopía y arcadia*, Universidad de Santiago de Compostela.
- BEAUDOUIN, M.: (1853). *Quid Korais de neohellenica lingua senserit*, París.
- BELIÁ: (1999). E. Δ. Μπελιά, «Σύλλογοι καὶ ἐκπαίδευση στὸ ἐλληνικὸ κράτος. Ἡ περίπτωση τοῦ Συλλόγου πρὸς διάδοσιν Ὁφελίμων Βιβλίων» en Argyiriú/Dimadis/Lazaridu: *Ὁ Ἑλληνικὸς κόσμος ἀνάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση (1453-1981). Πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκοῦ Συνεδρίου Νεοελληνικῶν Σπονδῶν. Βερολίνο, 2-4 Οκτωβρίου 1998*, Atenas, tomo II, pp. 521-534.
- BIZANTIOS: (1836) *Ἡ Βαβυλωνία ἢ ἡ κατά τόπους διαφθορά τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης· Κωμωδία εἰς πράξεις πέντε συγγραφεῖσα παρὰ Δ. Κ. Βυζαντίου*.
- DIMARÁS: (1953). Κ. Θ. Δημαρᾶς, *Ὁ Κοραῆς καὶ ἡ ἐποχὴ του*, Atenas.
- DROMAZU: (1986). Στ. Δρομάζου, *Νεοελληνικό θέατρο. Κριτικές*, Atenas.
- ESTUDIOS NEOGRIEGOS (2004). Anexo II.
- FERGUSON, J.: (1975). *Utopias of the Classical World*, London.
- GARCÍA GÁLVEZ, I.: (2002). «Los clásicos griegos en la *Biblioteca Helénica* de Adamandios Korais (1748-1833)», *Fortunatae* 13, pp. 107-130.
- GEORGUSÓPULOS: (1984). Κ. Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά καὶ κώδικες τοῦ θεάτρου*, Τόμος Β', Atenas.
- GRAMMATÁS: (1983a). Θ. Γραμματάς, «Δύο ἀντικοραϊκά κείμενα. *Τα Κορακιστικά* τοῦ Ἰάκ. Ρίζου Νερουλοῦ καὶ το *Ὅνειρο* τοῦ Ἀθ. Χριστόπουλου», *Δωδώνη* 12, 291-305; en *Γλώσσα καὶ Ἰδεολογία στὸν Νεοελληνικό Διαφωτισμό*, Atenas, 1991, pp. 41-59.
- (1984). «Κοραῆς καὶ Φαναριώτες. Ἰδεολογικές διαστάσεις μιας διαμάχης», *Διαβάζω* 82, pp. 41-44.
- (1983b). «Γλωσσική καὶ ἰδεολογική ἀντιπαράθεση Κοραϊσμοῦ καὶ Φαναριωτισμοῦ μέσα ἀπὸ *Τὰ Κορακιστικά* τοῦ Ἰακοβάκη Ρίζου Νερουλοῦ». *Κοραῆς καὶ Χίος*, Quiós.

KEJAYOGLU: (2003). Γ. Κεχαγιόγλου, «Διάλεκτοι, ιδιώματα, μείγματα γλωσσών, πολυγλωσσία και ξενογλωσσία σὲ λογοτεχνικά κείμενα τῆς ὀψιμης Τουρκοκρατίας (1789-1830)», *Νέα Ἑστία* 1752 (1/2003) 73-92.

LADOYANNI: (1996²). Γ. Λαδογιάννη, *Αρχές του Νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των εντύπων εκδόσεων (1637-1879)*, Atenas.

LENS, J/J. CAMPOS: (2000). *Utopías del mundo antiguo: Antología de textos*, Madrid.

LUGO MIRÓN, S. (2003). *La función de los héroes homéricos en el teatro griego de la primera mitad del siglo XIX*, Tesis Doctoral en CD, Universidad de La Laguna.

(2004). «Psijaris y el teatro», *Estudios Neogriegos*. Anexo II (2004), pp. 31-42.

MANNHEN, K.: (1997). *Ideología y utopía*, Madrid, 1997; 1936¹.

MANUEL F./F.: (1984). *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, 3 vols., Madrid.

MELERO BELLIDO, A.: (2005). «La lengua de la utopía cómica», *Logos*. (En prensa.)

NERULÓS: (1813). *Κορακιστικά ἢ Διόρθωσις τῆς Ῥωμαϊκῆς Γλώσσας*. Κωμωδία εἰς τρεῖς πράξεις διαιρεμένη. Ὑπὸ τοῦ Λογίου καὶ Εὐγενοῦς. Κ. Ἰακώβου Ρίζου. Μεγάλου Ποστελνίκου. Τύποις ἐκδοθεῖσα. Ἐν ἔτει 1813.

(1827). J. R. Neroulos, *Cours de littérature grecque moderne*, donnée a Genève par Iakovaky Rizo Néroulos (ancien premier ministre des Hospodar Grecs de Valachie et de Moldavie) publie par Jean Humbert. Seconde édition revue et augmentée, Genève-Paris.

(1828a). J. R. Neroulos, *Histoire moderne de la Grèce depuis de la chute de l'empire d'Orient* par Jacovaky Rizos Néroulos, Ancien Premier Ministre des Hospodar Grecs de Valachie et de Moldavie, Génève.

(1928b). Jacques Rizos Neroulos, *Les Korakistiques ou amendement de la langue grecque moderne*, texte et traduction par P.-A. Lascaris, Paris, Maison d'Édition «Agon».

(1981). Βηλαρᾶς, Ψαλίδας, Χριστόπουλος κ.ἄ., *Ἡ δημοτικιστικὴ ἀντίθεση στὴν κοραϊκὴ μεσῆ οδός*, (Εἰσαγωγή - Ἐπιμέλεια Εμμ. 1. Μοσχονᾶ), Atenas, pp. 127-186.

(2002). Ἴ. Ρ. Νερουλοῦ, *Τὰ θεατρικά (Ἀσπασία, 1813, Πολυζένη, 1814, Κορακιστικά, 1813)*. Ed. W. Puchner, Atenas.

(2005). Nerulós, I. R., *Korakística o corrección de la lengua romeica*. Trad. I. García Gálvez. Pról. T. Grammatás, La Laguna, 2005.

PALAMÁS: (1903). Κ. Παλαμᾶ, *Τρισεύγενη*. Δράμα σὲ τέσσερα μέρη. Atenas.

(2004). Palamás, K., *Noblia*. Trad. I. García Gálvez. Pról. W. Puchner, La Laguna.

PLORITIS (1999): Μ. Πλωρίτης, *Τὸ θέατρο στὸ Βυζάντιο*, Atenas.

PSIJARIS: (1901). Γ. Ψυχάρη, *Για τὸ Ῥωμαϊκὸ θέατρο. Ὁ Κοροῦλης, δρᾶμα. Ὁ Γουανάκος, κωμωδία*, Τόμος Α'. Atenas-Paris. [Prólogo, pp. 2-101.]

(1997). Γ. Ψυχάρη, *Κριτικά κείμενα*. Ἐπιμ. Ἰφ. Μποτουροπούλου. Τόμος Α',

Atenas. [Prólogo, pp. 165-248.]

(2005). Psijaris, Y., *Guanaco*. Trad. I. García Gálvez. Pról. Y. Sideris, La Laguna.

PUCHNER, W.: (1995a). «Ὁ πρόλογος *Για τὸ Ρωμαϊκό θέατρο* (1900) τοῦ Ψυχάρη. Ἕνα ἰδιότυπο μανιφέστο τοῦ “Θεάτρου τῶν Ἰδεῶν”» ἐν *Φιλολογικά καὶ θεατρολογικά ἀνάλεκτα. Πέντε μελετήματα*, Atenas, pp. 15- 76.

(1995b). Κ. Παλαμᾶ, Τρισεύγενη. Δράμα σὲ τέσσερα μέρη. Ἐπιμ. W. Puchner, Atenas.

(2001). *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου ἀπὸ τα «Κορακίστικὰ» ὡς τον Καραγιώζη*, Atenas.

(2002): «Introducción», Ἴ. Ρ. Νερουλοῦ, *Τὰ θεατρικά (Ἀσπασία, 1813, Πολυξένη, 1814, Κορακίστικὰ, 1813)*. Ed. de W. Puchner, Atenas, pp. 13-238.

RIHS, Ch.: (1970). *Les philosophes utopistes. Le mythe de la cité communautaire en Trance au XVIII^e siècle*, Paris.

SIDERIS:

(1954). Γ.Σιδέρη, «Ψυχάρης καὶ θέατρο», Νέα Ἐστία 55 (1954) pp. 724-736.

SOYTER, G.: (1912). *Untersuchungen zu den neugriechischen Sprachkomödien Babylonien von D. K. Byzantios und Korakistika von K. J. Rhizos*, Diss. München.

SPACIS: (1986). Δ. Σπάθης, *Ὁ Διαφωτισμός καὶ τὸ νεοελληνικό θέατρο*, Tesalónica.

STAVRIANOPULU, P. (2004). «Rosas y espinas: Psijaris y Palamás», *Estudios Neogriegos*, Anexo II (2004), pp. 77-84.

TAMBAKI (1988): Α. Ταμπάκη, «Ἡ ἑλληνική κωμωδία τοῦ 19^{ου} αιώνα καὶ οἱ εὐρωπαϊκὲς τῆς ἐπιδράσεις», *Ἐκκύκλημα* 16, pp. 37-45.

TROUSSON, R.: (1995). *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, Barcelona.

VALSA: (1994). Μ. Βάλσα, *Τὸ Νεοελληνικό θέατρο ἀπὸ τὸ 1453 ἕως τὸ 1900*, Atenas; Berlín, 1960.

EVANGUELATOS: (1990²): «Introducción», Δ. Κ. Βυζάντιος, *Ἡ Βαβυλωνία*, Atenas, 1972¹, pp. α´-μ´.

EL TEATRO DE SIKELIANÓS

Penélope Stavrianopulu
Universidad Complutense de Madrid

Iniciado desde su juventud en el teatro con su participación en la “Nueva Escena” de Constantinos Jristomanos, Sikelianós se encuentra pronto en un ambiente de ideas avanzadas sobre la praxis teatral y, en particular, sobre la renovación del teatro neogriego. Siendo estudiante, conoce y participa en obras de Ibsen, de Goldoni, pero también en *Alceste* de Eurípides, que le abre el camino para conocer la tragedia clásica. Fue toda una experiencia única que le marcó para siempre. Y es que, a pesar de su dedicación a la poesía lírica, la poesía dramática constituye desde entonces una parte esencial de su creación. En 1915, en *La Conciencia de mi tierra* escribe:

Y llegó la hora en que ante tus pies
las dos máscaras
que hechas de arcilla barata se puso el estúpido
desde que sus tres héroes vigilantes
subieron al límpido cielo
a bailar para ti, Yaco místico.
(¡Oh diosa,
oh Tragedia, oh Comedia!),
llegó el tiempo en que
las falsas máscaras del extranjero
rompa yo aquí, ante tus pies,
Heracles desnudo.
¡Oh fulgor y grito del Rayo,
¡Oh ruiseñor en la noche,
¡Oh angustia de sofista
y victorioso regreso a Dionisos.
Con esta última estrofa.
para siempre
ante vuestros Templos
cierro el Coro Sagrado!

Ángelos Sikelianós, en esta espectacular manifestación de autoconfianza, declara que él liberará la dramaturgia de las imitaciones de poca valía por parte de los extranjeros, mostrándose como el digno continuador de Esquilo (el relámpago, fulgor y grito del Rayo), de Sófocles, (el ruiseñor en la noche, y de Eurípides (an-

gustia de sofista y regreso victorioso a Diónisos).¹

Seguramente, es la primera vez que Sikelianós hace alusión en una obra poética a su faceta de dramaturgo o, al menos, a su ambición de serlo; pero no es la primera vez que informa en su correspondencia sobre su quehacer como dramaturgo, pues en una carta a Ion Dragumis con fecha 20 de Marzo de 1916² hace referencia a la composición de *Asclepio*. Sin embargo, por investigaciones o testimonios posteriores sabemos que Sikelianós, desde mucho tiempo antes, escribía y tenía in mente escribir diversas tragedias.³ Por ejemplo, según René Puaux, la primera concepción de *Dédalo en Creta* hay que situarla antes de 1905, y éste mismo atestigua que el poeta tenía entre sus manuscritos una tragedia con el título *Las alas de Ícaro* antes de 1906. Por otra parte, en Junio de 1914 se publica en Alejandría parte de otra tragedia inconclusa, *Pletón*.

Incluso antes, como descubrió Savidis, en una noticia de un periódico de Pairas con fecha 18 de Diciembre de 1909, se anuncia la existencia de una tragedia de Sikelianós dedicada a Byron (Savidis publicó el texto citado en el estado embrionario en el que lo encontró).

También existe el testimonio de Bourlos quien en *Memoria de Ánguelos Sikelianós* señala que, durante la década 1910-1920, ven la luz las primeras tragedias de Sikelianós, *Dédalo*, *Asclepio*, *Ariadna*.⁴

Después de las Fiestas Déléficas de 1927 y de 1930, en las que se incluyeron las representaciones de *Prometeo* en las primeras, y *Las Suplicantes* en las segundas, Sikelianós se dedica de manera más constante a la composición de sus tragedias. En el apogeo de su edad, el poeta ambiciona sobrepasar la esfera del lirismo y dedicarse a la poesía dramática conquistando así la objetividad de la palabra y del verbo...“El mensaje espiritual que emana de las obras líricas de Sikelianós se descubrirá de manera más clara en las acciones de los personajes que creará”, apunta Pandelís Prevelakis.⁵ Y sigue diciendo: “Podría uno nombrar los temas básicos: Afirmación de la Vida, la Belleza, la Admiración, el Amor, la Fe en el pueblo, la Búsqueda de la unidad, la Responsabilidad y sacrificio de los dirigentes, la Defensa del destino del Helenismo. Con este último tema se entrelaza otro nuevo en

¹ Cf. Φυλακτού Ανδρέας, Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό Βίο. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού, Nicosia 1990, pp 201-207.

² Άγγελου Σικελιανού, *Γράμματα*, (ed.) Κώστας Μπουρναζάκης, Ίκαρος, Atenas 2000, vol. 1, p. 176.

³ Γ.Π. Σαββίδης, *Λυποσπάτες για τον Σικελιανό*, Ερμής, Atenas 2003, pp. 83-95.

⁴ Cf. *Γράμματα*, op. cit. Vol. I, p. 325, nota. 10.

⁵ Π. Πρεβελάκης, “Μνημόσυνο στον Σικελιανό” en: *Γιατί βαθιά μου δόξασα*, Ed. Υπουργείο Πολιτισμού της Ελλάδος, Atenas 2001, p. 25.

sus tragedias: la idea del deterioro de las civilizaciones, tema por excelencia de la gran poesía de nuestro tiempo. Al presentimiento tenebroso de nuestro siglo, contrapone Sikelianós la inmortalidad de un cánon griego, de una moralidad griega, de un destino griego. En sus tragedias, el espíritu del helenismo lucha contra los instintos, contra la barbarie primitiva, Roma, Bizancio: Orfeo contra las Ménades, Dédalo contra Minos, Sibila y Prócoro contra Nerón, Hegesía contra el romano, Diyenís contra el Emperador. Es una lucha de la luz contra las tinieblas, de la vida contra la muerte, de la libertad contra la violencia. Y, como conviene al clima de la tragedia, el vencido por el destino es aquél que ha ganado nuestro corazón, el que con su derrota aviva, en lugar de marchitarla, nuestra libertad moral”.

El propio Sikelianós manifiesta a qué aspira con sus tragedias en “Reflexiones en torno a la idea del Renacimiento de la tragedia”⁶ que constituye una introducción a sus obras teatrales editadas bajo el título genérico *Thimele*.

Escribe Sikelianós: “¡Cuál, pues, debe ser hoy la responsabilidad de cuantos se atreven a mirar a la Tragedia sin estar preparados desde ningún punto de vista para su gigantesco espíritu aglutinador! ¡Cuán inmenso ha de ser su preparación interior, moral, espiritual y estética, su ejercicio para intentar subir a la atalaya que nos fue entregada en el supremo momento de nuestra historia para mirar, incluso hoy, realmente desde ella!...No oculto, en absoluto, que me cuento a mí mismo entre aquellos que creen que la Tragedia resucitará y que este nuevo nacimiento... no puede más que surgir de entre la muchísima sangre que se ha vertido jamás en la Historia.

...En mi opinión, la Tragedia, también después del control y la preparación de la que hablé anteriormente, debe ser la digna proa de nuestra espiritualmente nueva Nave Helénica, que mañana algunos la lanzarán inevitablemente a navegar en el mar de nuestra Historia y de la nueva Historia del mundo. Y éstos forzosamente serán minoría. Con la única diferencia de que para ellos el alma colectiva no será el lugar de ciertos vanos e infructuosos experimentos, sino la digna palestra y el profundo fin de una sustancial e históricamente responsable comunicación con ellos para la exaltación de toda la vida.”⁷

A pesar de que, como hemos mencionado, Sikelianós escribía fragmentos de diversas obras de teatro desde mucho antes, la primera editada entera en 1932 fue *El Ditirambo de la Rosa* de la que él mismo en el Prólogo dice: “esta obra constituye el principio de un trabajo creativo mío (del ciclo de mis tragedias inéditas).”⁸

⁶ Άγγελου Σικελιανού, Θυμέλη Α΄, ed. Ίκαρος, Atenas 1997, pp. 9-23.

⁷ Traducción de M. Dolores Martín, *Πιο κοντά στην Ελλάδα* 18, 2001-2005, pp. 307-323.

⁸ Θυμέλη Α΄, op. cit, p. 29.

Obra en forma de diálogo en versos endecasílabos yámbicos, desarrolla a través de un discurso poético, musical y rico en imágenes, la idea de la paz entre los pueblos. Orfeo irá al día siguiente a la cima del Pangeo a ofrecer un sacrificio al Sol, aunque sabe que las Ménades lo matarán. Sabiendo que no volverá, como si fuera “la última cena”, recomienda a sus discípulos que continúen su obra unidos. Su lucha individual y su sacrificio no tendrían ningún sentido si no encontrara su prolongación “telológica” en la lucha de sus discípulos, la cual ha de tender siempre a la unión final con Dios. Sus discípulos lucharán por la ascensión espiritual y la unión de los hombres y de toda la humanidad.

Quien de la separación surca
 los piélagos sombríos, en la mente siempre,
 estrella sin ocaso, el amor teniendo,
 no sólo se reunirá con aquellos
 que ha perdido; antes bien, puente sacro,
 reunirá también entre sí a otros: lugares
 con lugares, pueblos con pueblos, enemigos con amigos,
 con la vida la muerte, los siglos
 con los siglos.⁹

Sibila

Fue escrita en el verano de 1940 (aunque fue editada posteriormente, en 1944), un poco antes de la declaración de guerra de Italia contra Grecia. Como escribe Xidis: “En esta obra, el espíritu griego se enfrenta con Roma....Los personajes de la tragedia, Sibila, Nerón, Nicandro, Telesforo, tienen una existencia propia dentro de este poema dramático que presenta tan intenso el enfrentamiento por la libertad y la dignidad del hombre.”¹⁰ Nerón quiso recibir una respuesta de la Pitia y pide que se abra de nuevo el oráculo de Delfos. Unos sacerdotes reciben esta noticia con alegría, otros no. Es necesario que el primer oráculo de la Sibila sea para Nerón, hecho que suscitará el enfrentamiento entre el sumo sacerdote, que quiere obedecer a Nerón, y la Sibila que, una vez en el áditon, empieza a pronunciar el oráculo para el pueblo. Nicandro, el sumo sacerdote, le ordena que no pronuncie el oráculo en el áditon sino fuera, a la luz, para Nerón. Sibila, sin prestar atención a Nerón, se dirige al trípode, se abraza a él y comienza a tener visiones de las tinieblas que caerán sobre Delfos. Pero también predice que nacerá un dios con un nombre nuevo pero con los mismos valores morales de siempre.

⁹ Traducción de Jesús Taboada, *Πιο κοντά στην Ελλάδα*, 18, p. 337.

¹⁰ Θ. Ξύδη, *Άγγελος Σικελιανός*, ed. Icaros. Atenas 1971, p. 162.

Nerón tampoco hace caso de las palabras que la Sibila pronuncia acerca de él y ordena la destrucción del oráculo y de la región. El pueblo y los sacerdotes se arrepienten y vuelven a ser fieles al dios resistiendo al despotismo de Nerón. Esta tragedia, con Sibila como símbolo de la salvación, de la resistencia y Nerón como símbolo del cesarismo, de la violencia y de la destrucción, resulta profética para aquellos tiempos de la Grecia Moderna (1940).

Dédalo en Creta

Fue escrita en 1942 y editada en 1943, antes que la obra *Sibila*. Sikelianós, como en todas sus tragedias, antepuso también su prólogo en ella. En él escribe: “Esta tragedia expresa un momento de la terrible marcha que realiza el drama de la Libertad a lo largo de los siglos, y aquí está en correlación primordial con el Espíritu completo que representa Dédalo... De la misma manera que *El Ditirambo Órfico* y *Sibila*, esta tragedia subraya esa primordial relación pura del Espíritu, en su pureza y en su enfrentamiento con la violencia, que sigue existiendo en la historia de la Humanidad.”¹¹

“*Dédalo*”, escribe Xidis,¹² “es para Sikelianós aquél que promueve el bien de la libertad en el marco social, el que aviva los problemas del estado y del poder político. El drama se reparte en cuatro personajes: Dédalo, Minos, Pasifae e Ícaro. Dédalo representa el alma grande dentro de la cual confluye todo, el poeta, el artista, el iniciado, el filósofo, el político. Frente a él está Minos, es decir, la voluntad y el poder personificados que actúan sin freno, el tirano del pueblo cuya única meta es conservar el trono, odiado por los ciudadanos de su país. Pasifae es un alma femenina sensible e Ícaro un propagandista que no puede dominar su fanatismo juvenil”.

Existen varios mitos sobre Minos en distintos autores antiguos, y Sikelianós escogió aquellos elementos que expresaban mejor su objetivo. Minos no aparece como el juez justo sino todo lo contrario, como un tirano cruel, versión del mito que tiene su origen en el Ática. El toro, que en la tradición inspiró el amor de Pasifae, en Sikelianós se convierte en un símbolo, y su relación con la reina es una relación religiosa. S el propio Minos quien se transforma en Minotauro en momentos tenebrosos con una máscara de toro. Es él quien difundió la leyenda del monstruo por odio a Pasifae.

Los sacerdotes consideran a Dédalo y a su hijo Ícaro responsables de la sublevación popular contra Minos ya que son ellos quienes han construido el laberinto y son

¹¹ Αγγελου Σικελιανού, Θυμέλη Β', op. cit., Atenas 1997, p. 9.

¹² Ξύδης, op. cit., p. 164.

ellos quienes animan al pueblo a sublevarse. Al principio de la obra, Minos habla con Dédalo confesándole lo que le atormenta. Le pregunta también si ha llegado el barco ateniense con los catorce jóvenes. Una vez que se ha marchado Minos, aparece Pasifae, quien le dice a Dédalo que, atendiendo a su ruego, no serán ejecutados los jóvenes atenienses y le dice, asimismo, que sabe que se está preparando para huir. Dédalo le explica que es para salvar su alma. Le cuenta las experiencias místicas de las tres noches, que simbolizan los tres grados para alcanzar la perfección del alma:

1ª. La que trae el conocimiento que se refiere al valor que puede tener la vida: “No soy nada”.

2ª. La continua búsqueda para la elevación espiritual por encima de lo material:

“Pero vuestra mente tiene sus raíces en el éter
y debe romper las redes doradas del sol
y hallar su fuente por encima de los sueños”

3ª. Sería aquella que, con pleno conocimiento, lleva al hombre al deber mas elevado, la Justicia.

Como hemos dicho, era Minos quien en el laberinto se transformaba en Mino-tauro en momentos de crueldad y de lujuria, y ahora se prepara para el baño de sangre destinado a los jóvenes atenienses. Gracias a Pasifae y a Ariadna, vence Teseo, pero el héroe ateniense no le mata. Minos, aunque Pasifae había rogado que se evitara el sacrificio, pensaba sacrificar por fin el toro blanco después de su orgía en el laberinto. Un barco espera a Teseo, a Ariadna y a los jóvenes para zarpar. Dédalo e Ícaro se preparan para escapar con sus alas y, a lo lejos, arde Cnosos. Los prisioneros habían prendido fuego al palacio. Pasifae muere consciente de que llevó a buen término su objetivo, es decir, instaurar un nuevo orden en el país con la salida de Dédalo e Ícaro y la liberación de los prisioneros, quienes establecerán aquel nuevo orden sobre la antigua ley.

“Después del sacrificio que tuvo lugar en el laberinto, con el incendio que quema y aniquila la tiranía de Minos, Pasifae arde “como una antorcha” a pesar de su palidez. Cuando el dolor la inunda, se rompe su corazón humano, empalidece como Selene, hasta que Dionisos-Muerte la coge en sus brazos para elevarla al círculo de la duración histórica, símbolo para las generaciones venideras que pasarán ininterrumpidamente sobre la tierra.”¹³

Dédalo en Creta es el símbolo de la libertad, pero de una libertad que, como primer requisito, exige el autoconocimiento, ya que sólo así se alcanzará la justicia.

¹³ Τ. Δημόπουλος, “Ο Δαίδαλος στην Κρήτη”, *Άγγελος Σικελιανός, ο Ποιητής και ο Μύστης*, ed. Ελεύθερη σκέψις, Αττας 1998, vol. II, p. 56.

Cristo en Roma

Se publica en 1946. El argumento se basa, en cierto modo, en “Los Hechos de los Apóstoles”, y el poeta cree que responde también a cuestiones actuales y que se trata, en definitiva, del Cristianismo que se enfrenta a toda clase de absolutismo. En el prólogo escribe Sikelianós: “Jesús ya está crucificado en Jerusalén. Después de tantas muertes en la cruz, la suya empieza a convertirse en un inmenso Símbolo. Sólo este símbolo puede en cierta manera sostener en pie, incluso entonces, al Hombre despedazado...A este Símbolo que la Historia, sólo hoy, llegada a una dialéctica extrema, puede iluminar de manera global y entera desde la base hasta su cima, y que por esta razón la poesía tiene derecho, y al mismo tiempo la obligación, de tomarlo desde las profundidades del Templo Cristiano (tal como Esquilo tomó en tiempos pasados de las profundidades del Santuario de Eleusis a Prometeo clavado) y clavarlo en nuestros días, luminoso y popular, en el centro del latido de todos los pueblos”.¹⁴

En la obra de Sikelianós se descubre un Cristo que consuela, que protege a todos los que han sufrido dolores, injusticias. Reunidos los hombres bajo el símbolo de la Cruz, se unirán con Cristo y se extenderá el amor y la paz. Sólo a través de la paz se consigue la unión del espíritu y de la vida que conduce a la Unidad, único escenario posible para que sea conseguida la libertad del hombre y de los pueblos.

Fuera de Roma cuatro judíos y cuatro griegos. Los judíos hablan en general sobre Cristo y su crucifixión. Los griegos deciden hacer una representación y erigir la Cruz. Llega Pedro, que es perseguido y que será apresado y conducido ante los romanos y Nerón, acusado del incendio de Roma. La gente abandona Roma apresuradamente. Desan encuentra a un bebé recién nacido junto a su madre quemada por las llamas. Este niño huérfano que se salvó de las llamas de Roma simbolizará la nueva esperanza para una humanidad pura como él.

La muerte de Diyenís o Cristo liberado

Escrita en 1946, Sikelianós se inspira en la historia bizantina, en concreto en la epopeya de Diyenís Akritas. Tiene como segundo título *Cristo liberado*, préstamo de la trilogía de Esquilo, (*Prometeo encadenado*, *Prometeo liberado*, *Prometeo portador del fuego*), y en este sentido, tiene un parentesco significativo con la lucha del Prometeo de Esquilo contra el poder.

Sikelianós adopta el punto de vista del bizantinólogo belga Henri Grégoire, según el cual Diyenís Akritas pertenecía a la secta de los Paulicianos. En el prólo-

¹⁴ Αγγελου Σικελιανού, Θυμέλη Β', op. cit., pp. 85-86.

go, el poeta explica sus fuentes así como la tradición de un enfrentamiento entre Akritas y el poder central.

En la tragedia, Diyenís estaba a punto de morir, y en un momento de mejoría, viene a visitarlo el emperador y su séquito. Durante la visita, se manifestará el rechazo de Diyenís a volver a la iglesia bizantina y a abandonar el paulicianismo. Considera una trampa la visita de Basilio y su ofrecimiento de un título. El emperador se marcha amenazado por los seguidores de Akritas quienes le perseguirán a él y a su ejército. Finalmente. Diyenís que está herido, muere.

El profesor Savidis apunta que “la aportación más creativa de Sikelianós al Mito Cristiano se encuentra en las dos tragedias que escribió en 1945 y 1946, *Cristo en Roma* y *Cristo liberado o la muerte de Diyenís*...Las mismas experiencias políticas y espirituales se utilizan con mayor libertad todavía en *Cristo liberado*. El tradicional héroe medieval Diyenís aparece... como el jefe de la secta de los Paulicianos, que rechazan el criminal poder terrenal del emperador Basilio y el dogma oficial de la Salvación a través de una eternamente repetida Crucifixión. Cristo se identifica tácitamente con Prometeo, y la reciente experiencia de la resistencia popular contra el fascismo da un nuevo sentido al humanismo esencial de la enseñanza inicial de Cristo”. Y añade que alude al “regreso a la Madre del Hijo del Hombre de un hombre finalmente liberado del miedo, no simplemente del miedo a la muerte, sino también de la vida después de la muerte.”¹⁵

Asclepio

Fue editada en 1955, inconclusa a pesar de haberla empezado desde 1917 e, incluso, después de haber publicado algunos fragmentos en 1919.

El argumento se sitúa en el siglo IV d.C.. Todos los santuarios paganos están cerrados excepto el Asclepion de Epidauro a donde se dirige el atleta Hegesias con la esperanza de recobrar la salud perdida. Igual que en las demás tragedias, existen aquí diversas problemáticas sobre la salud en general, “de la salud no como un asunto personal, no como tema clínico, sino como un resultado complejo de la situación intelectual y social en aquel tiempo, o sobre la vida y la muerte de todo nuestro pueblo.”¹⁶

Sikelianós apunta en su prólogo que el héroe de *Asclepio* “busca acercarse a aquel maravilloso “aprender a morir” de Rilke, que es un sacrificio puro en el altar de la Unidad humana y llega ya a la fase de la suprema madurez donde el destino,

¹⁵ Γ.Π. Σαββίδης, *Ο Χριστιανικός Μύθος στον Σικελιανό*, Ed. Τετράδια Ευθύνης 11 (1980), pp. 41-42.

¹⁶ Θυμέλη Γ' p. 114.

el hombre, la sociedad y el mundo se encuentran en un universo unido y, todo junto, compone una plenitud creadora. Pero, sin duda, cada Poeta verdadero necesita su propio camino para alcanzar una “muerte, como hemos dicho, propia, una muerte que, como de nuevo dice Rilke, es el fruto alrededor del cual gira todo”.¹⁷

El teatro de Sikelianós no sólo es un teatro con “tesis” sino que impresiona por el alto tono que asigna a la función del Arte. Como apunta B. Karalís, “Sikelianós introdujo con su teatro una nueva temática metafísica... una nueva sensación de drama poético sin subrayar los elementos prosaicos o intentar “modernizar” su mito. Insiste en la distancia entre lo elevado y lo cotidiano... Si George Steiner vio la “muerte de la tragedia” en cualquier actualización del material tradicional, Sikelianós vio la experiencia actualizada como materia trágica por excelencia, que buscaba liberarse a través de su paralelismo con las obras arquetípicas del pasado. Para él la tragedia tiene hoy como meta presentar la medida de la responsabilidad del hombre ante la historia que él mismo crea... Así, el drama es para él un rito de autoconocimiento”.¹⁸

Para terminar, anotemos también la opinión de Xidis: “Con sus tragedias, Sikelianós se eleva a la altura de la problemática de su época; se convierte en portador de la renovación de los valores tradicionales... En las tragedias de Sikelianós respira la teoría más profunda del hombre: es aquella que vence la antinomia entre lo individual y lo social, aquella que une la teoría con la praxis. Las tragedias de Sikelianós se mueven por una idea que resulta ser también su destino: la idea de la elevación ética del pueblo.”¹⁹

¹⁷ Ibidem, pp. 123-124.

¹⁸ Βρασιδάς, Καραλής, “Το δραματικό έργο του Σικελιανού”, *Διαβάζω* 424 (2001), pp 130-139.

¹⁹ Θ. Ξύδης, op. cit. P. 187.

EL TEATRO EN VÁRNALIS

Francisco Morcillo Ibáñez
I.E.S. “Tomás Navarro Tomás” de Albacete.

Si abordáramos el teatro en Várnalis como filólogos neohelenistas, tal vez el tema nos parecería algo escaso con su única obra dramática, *Átalo III*. Como filólogos clásicos ampliamos el panorama con el estudio de las obras dramáticas clásicas traducidas por Várnalis, las de Aristófanes, Eurípides, etc. Un tercer punto de vista es el de actor, incluso el de público - lector, desde el que atrae más la teatralidad de sus obras principales: el diálogo de Jesucristo, Prometeo y Momo en *La luz que quema*, y los monólogos de *La verdadera apología de Sócrates* y el *Diario de Penélope*.

OBRA DE TEATRO

Várnalis escribe una única obra de teatro, *Átalo III*. Es una obra que no pretende romper moldes y sigue todos los esquemas establecidos para el teatro convencional de la época. Es más interesante el tema y su tratamiento que la técnica teatral empleada.

La obra se compone de cuatro actos. En el último de ellos el personaje principal no aparece ya, pues muere en el acto III, y tan sólo se le llega a nombrar dos veces de pasada. El personaje que ocupa su lugar en el poder, y en el protagonismo de la obra, es el cónsul romano, que al actuar con la misma prepotencia y arrogancia que el gobernante anterior, ni pueblo ni público notarían más cambio que el nombre del personaje. Así lo expresa un personaje: «*¡Nada ha cambiado! Algún nombre sólo... En vez de Darío, Alejandro, en vez de Eumenes, Átalo, en vez de Átalo, Perpena... ¿y en vez de Perpena?*»

En su única obra teatral se muestra más fiel a la historia que en el resto de su obra. La elección de los personajes de esta época histórica le dan la ocasión de satirizar personalidades equivalentes de nuestro tiempo. La obra sobrepasa la treintena de personajes, pero sólo dos son históricos, Átalo y el cónsul Perpena. Otros, como Craso y Aristónico, son mencionados en los diálogos. “Pienso que Várnalis no podía presentar la sociedad actual más que disfrazada”²⁰ comentaba M. Papaioannou.

El argumento es el siguiente: el rey de Pérgamo, Átalo III, al no tener descendencia, lega su reino al pueblo romano. Todo está dispuesto para recibir al cónsul Craso.

²⁰ M. M. Παπαϊωάννου, *Κώστας Βάρναλης, μελέτες*, p. 117.

«¿Por qué nuestro rey ha regalado su reino a los romanos, con todos sus tesoros y sus gentes?» «“El reino es suyo y hace lo que quiere.»»

En los tres primeros actos se suceden los diálogos entre Átalo, cortesanos aduladores y embajadores de los reinos más cercanos.

Aristónico, hijo ilegítimo de Eumenes II, se rebela y arrastra a las masas a las que promete la fundación de un estado donde reine la igualdad. Vence a Craso. Cuando le llega la noticia de la muerte de Craso a Átalo, éste cae muerto.

Finalmente Aristónico es vencido por Perpena. Pérgamo se convierte en una provincia romana. Tras la llegada a Pérgamo de Perpena, en el cuarto acto, la obra se cierra con diferentes escenas cómico - trágicas.

Átalo III, Filométor, hijo de Eumenes II y Estatónice. Descendiente legítimo de la dinastía macedónica de Alejandro Magno. Reinó en Pérgamo, en Asia Menor, desde el 138 al 133 a. C. El drama muestra la desvergüenza, la decadencia y la corrupción de Átalo y de la clase alta, que venden su país, se lo regalan a los romanos para que no caiga en manos de las fuerzas populares que se habían rebelado. El tema de la entrega del reino de Pérgamo a los romanos, por parte de Átalo III²¹, ya había aparecido en un poema, *Canción de la huida* (*Poética*, p. 210). Cuando el monarca hace su entrada en escena (*Át.* p. 48), Várnalis lo describe:

Vestido como un rey asiático; uno de los cortesanos lo recibe con su epíteto de Filométor. Cuarentón, envejecido prematuramente. Labios gruesos y rojos, ojos hundidos en círculos negros. Ojos de maniaco que brillan.

Algunos datos históricos que el autor nos ofrece en la obra: el personaje principal se jacta de sus conocimientos sobre los venenos; era conocida su afición por el cultivo de plantas venenosas²² (*Át.* p. 58). Se menciona su afición a modelar figuras de cera (*Át.* p. 61). Sucedió a su tío Átalo II, y a él le sucederá el romano Perpena (*Át.* p. 124).

Marco Perpena es junto con Átalo el único personaje histórico que aparece en escena. En su entrada se presenta a si mismo con atributos que nos recuerdan cualquier Miles Gloriosus plautino, pero con la crudeza que supone la realidad de sus fanfarronadas:

¡Yo! Marco Perpena, hijo de Marco, descendiente de Dionisio, cónsul, el Asiático.
¡Átalo Cuarto! Se quedarán roncos los vientos, los de tierra firme y los del mar, al decir mi nombre. ¡Devoré montañas, bebí ríos, envenené pozos, crucifiqué viejos y mujeres, reventé crios por la libertad!

²¹ (170-133 a. C.) Pasó a la historia por su testamento: legó todos sus bienes, incluido el reino de Pérgamo, a los romanos.

²² Plutarco, *Demetrio*, XX, 3.

La imagen que Várnalis nos presenta de Átalo III está basada en las fuentes historiográficas de época romana. Se trata de un Átalo tiránico, que vende su patria a los romanos ante la incapacidad de enfrentarse a su rival Aristónico. Várnalis hace de Átalo un símbolo histórico que refleja los problemas seculares del poder, de la guerra, de la ambición. Pretende también retratar el momento histórico de la invasión de Grecia por los italianos y los alemanes en la Segunda Guerra Mundial, el servilismo de las clases dirigentes y la burguesía, y la resistencia del pueblo contra el invasor.²³ El contrapunto a Átalo es Aristónico (m. 129 a.C.), hijo de Eumenes II de Pérgamo, no aparece en la obra como personaje pero es mencionado como el gran enemigo al que se teme y que debe ser eliminado, pues es quien atrae a todos los descontentos de la política actual.

En la obra se demuestra un gran conocimiento de la historia de la época helenística y refiere los pillajes y las barbaridades que realizaron los generales y emperadores romanos en Grecia, nombra al general Lucio Momio, pionero para la desaparición de un Corinto con quinientos mil hombres, de los que no sobrevivió ninguno. Escribe también el genocidio del Epiro por Emilio Paulo el Macedonio, que quemó más de setenta ciudades en esta región y degolló a cincuenta mil personas, y a otros cien mil los vendió como esclavos.

Según un estudio de Ioannis Zaroyannis, en *Átalo Tercero* la fuente primera es el artículo *Η πολιτεία του Ηλίου* de P. Lekatsás. Otras fuentes son: Polibio, Diodoro de Sicilia, Plutarco, Estrabón, Cicerón, Floro, Justino, Aulo Gelio, Eutropio, Agustín... con otros elementos: Himnos homéricos, Hesiodo, Esquilo, Sófocles, Heródoto, Platón, Jenofonte, Teócrito, Ateneo de Náucratis, Diógenes Laercio, Apolodoro, Horacio.²⁴

Mencionando a Zaroyannis hay que recordar que para éste la obra se refiere a la dictadura de los coroneles. Pero no hay que olvidar que la obra comienza a gestarse en 1950, cuando Grecia está a punto de ingresar en la OTAN y acabó de escribirse en 1968, y no será publicada hasta 1972. Para Stathis Maras, en un principio *Átalo III* representa el ataque de las hordas fascistas de Alemania e Italia y la venta de la patria por hombres de la clase burguesa dirigente. Representa la ideología del pueblo y la epopeya de su Resistencia Nacional. Representa el pago a los aliados ¡por los hechos del 3 de Diciembre de 1944,²⁵ conocidos por τα Δεκεμβριανά y

²³ Στάθη Μάρα, *Κόστας Βάρναλης, ιδεολογία και ποίηση*, p. 157.

²⁴ Ιωάννης Ζαρογιάννης, *Βάρναλης και ιστορία*, Αθήνα, 1995.

²⁵ La policía abre fuego contra los manifestantes de E.A.M. en la plaza de Sintagma. Se organiza una huelga general. Churchill ordena al general Scobie utilizar la fuerza contra la izquierda.

por la guerra civil que le siguió!²⁶ Luego, por la época en que Várnalis acabó la obra, sí podríamos estar de acuerdo con Zaroyannis y ver en la obra el rechazo y el ataque a la Junta de los Coroneles. Compaginando a los dos críticos, podríamos pensar que Várnalis tenía en mente cuando empezó a escribir la obra al rey Jorge y al general Scobie, para acabar poniendo en escena a los Coroneles de la Junta y a los norteamericanos.

Del estilo podríamos añadir que las escenas se suceden con un ritmo rápido, mezclando lo cómico y lo trágico. Algún crítico considera como “hallazgo” teatral, en la trama, la escena en la que un representante del pueblo, el griego, hace creer al cónsul romano que le ha dado a beber veneno, obligándole a ponerse en ridículo para obtener un antídoto. En esta obra es la última vez, casi, que el poeta utiliza símbolos de la historia de la Grecia clásica y sobre todo del mundo de los estados helenísticos en decadencia. Sin embargo, Várnalis, en esta obra no teatraliza la historia clásica sino elpreciado adoctrinamiento de su alegoría. Encontrando elementos comunes de aquella época con nuestra propia época quiere desnudar nuestro propio mundo por medio de los símbolos del mundo de Átalo III. Aquí el poeta utiliza la historia de una forma casi kaváfica, atacando nuestras disonancias sociales actuales sobre hechos históricos de épocas pasadas.²⁷

El poeta quiere destapar la falsa palabrería del patriotismo que nace desde la clase dirigente para relacionarlo con el hoy y mostrar que patriota real es solamente el pueblo. La ideología que el autor propugna, el levantamiento lícito de los oprimidos contra los opresores, se hace patente en un parlamento del filósofo, uno de los personajes: «*Una sola guerra es padre de los bienes, y guerra sagrada: ¡la de los esclavos!*»

Y en otro momento:

No nos salvará Oriente por Occidente
Ni griegos o bárbaros dioses.
Delante un mundo nuevo caminará,
Cuando alguna vez se despierten los pueblos.

OBRAS TRADUCIDAS

Como filólogos clásicos, lo que más nos atrae del teatro en Várnalis son sus traducciones de autores clásicos. En 1910 traduce *Las Bacantes* de Eurípides, en plena época dionisiaca. Hasta 1916 le seguirán *Hércules furioso* y *Heraclidas* del

²⁶ Στάθη Μάρα, *Κώστας Βάρναλης, ιδεολογία και ποίηση*, p. 157.

²⁷ Θανάσης Παπαθανασόπουλος, «Η ποίηση του Βάρναλη», *Νέα Εστία «Αφιέρωμα στον Κώστα Βάρναλη»* 1975, p. 77.

mismo autor, *Ajax* de Sófocles. Otras obras de Eurípides traducidas por Várnalis: *Hipólito*, *Troyanas*. De Aristófanes traduce: *Caballeros*, *Nubes*, *Lisístrata*, *Ranas*, *Pluto*, *Asambleístas* y *Paz*. También traduce a Esquilo y Moliere (*Misántropo* y *Escuela de mujeres*).

Además de las traducciones de las obras aristofánicas, la cantidad de artículos que Várnalis escribió sobre el comediógrafo ateniense y lo que en ellos plasmó, dejan clara la admiración que sentía. Lo que más le atraía, sin duda, era la fuerza de su verso y la sátira política. Ambos elementos fueron también bandera para Várnalis.

Sobre las *Nubes*, Stathis Maras escribe:

“Un trabajo notable de Várnalis sobre Aristófanes es la traducción al griego moderno de las *Nubes*, comedia en la que encontramos uno de los puntos de vista acerca de la personalidad de Sócrates. La traducción varnámica es un logro, porque nos presenta revividos ante nosotros, literalmente transustanciados a la actualidad, tanto el pensamiento del comediógrafo clásico, como también la imagen de la Atenas del 423 a. C.”²⁸

Andreas Karandonis²⁹ comenta sobre la traducción de *Las Ranas*:

“Y una de las mejores muestras de estas bellas y extrañas combinaciones del creador con el traductor, la encontramos en uno de los coros de *Las Ranas*, allí donde Aristófanes, en su juicio entre Esquilo y Eurípides, deifica con fuerza lírica a Esquilo, pero sin dejar de trazar, en esta deificación, algunas líneas fuertemente caricaturizantes. Esta “mezcla” la “neohelinizó” la, tanto rica y profunda como rítmica, versificación de Várnalis, mostrando, al mismo tiempo, cuánta fuerza expresiva tiene nuestra lengua demótica... El Coro, en *Las Ranas*, moldea con una expresión “desorbitada”, la admiración de Aristófanes hacia Esquilo, y con su fina ironía hacia Eurípides:

Μέγας θυμός θα φουντώσει βαθιά σου, βροντόφωνε γίγα,
άμα θα ιδείς το σπαθόγλωσσο αντίτεχνο, να του ακονίζει
δόντια κοφτερές. Μανία θα σε πιάσει, και μάτια αγριεμένα
θα τα γουρλώσει σαν τάυρος.³⁰

²⁸ Στάθη Μάρα, *Κώστας Βάρναλης, ιδεολογία και ποίηση*, p. 174.

²⁹ Ανδρέας Καραντώνης «Ο Κώστας Βάρναλης σαν ποιητής», *Νέα Εστία «Αφιέρωμα στον Κώστα Βάρναλη»* 1975, p. 71.

³⁰ Una gran ira se hinchará en tus adentros, gigante de voz tronante, tan pronto como cuando veas la cortante lengua rival, el afilarse los dientes cortantes. Una locura te cogerá, y ojos enfurecidos se desorbitarán como un toro.

Traducción al griego moderno de los versos:

ή που δεινόν έριβρεμέτας χόλον ένδοθεν έξει,
ήνίκ' άν όξύλαλον παρίδη θήγοντος όδόντα
άντιτέχνου: τότε δή μανίας υπό δεινής
όμματα στροβήσεται. (814-817)³¹

Ante una puesta en escena de *Las Asambleístas* en los Estados Unidos de América, donde se llegaron a censurar hasta 130 versos de un parlamento de Praxágoras, Várnalis, irónicamente, propone un cambio de traducción para que los americanos puedan representar la obra sin problemas. Así, donde en boca de Praxágoras Aristófanos escribe:

“Todos deben tener todo en común, participando en todo, y vivir de lo mismo y no que uno sea rico y otro pobre y uno tenga muchas tierras y otro ni para que lo entierren, ni que uno tenga muchísimos esclavos y otro ni un servidor. No: establezco una vida común para todos, una vida igual”, (vv. 590 y ss.) debe decir:

“Nadie puede participar de todos los bienes; ¡y ni está permitido que todos sean ricos! Y si existen pobres, ellos mismos tienen la culpa, ya que son libres para enriquecerse. Y cuando uno tiene toda la tierra, otro que no tiene ni para una fosa, trabajará la tierra ajena y recibirá un sueldo; y servirá en las guerras. Y para que se complete la libertad de los pobres, es necesario que todos se conviertan en esclavos.”

TEATRALIDAD EN LA OBRA DE VÁRNALIS

Como actor, me atrae la teatralidad que palpita en ciertas obras de Várnalis. *La luz que quema* (1922 y reeditada en 1933) en su forma dialogada se acerca más a la palabra escénica, más útil para quien quiere expresar ideas. El realismo en la expresión va más con el diálogo, sobre todo para la sátira socio-política. Gran ejemplo de esto es Aristófanos. La fuerza de la poesía, en Várnalis o en Aristófanos, se refleja sobre todo en los monólogos de los coros.

En esta obra, Prometeo, Jesucristo y Momo dialogan sobre diferentes aspectos de la religión y del poder. Incluso se incluye el elemento coral con el Coro de las Oceánidas, un claro recuerdo del maestro Esquilo. Se trata de una obra que com-

³¹ Terrible ira tendrá / dentro el altitonante,
el diente charlatán / al ver de su rival
ya se lo afila: de insana ira
bizco se quedará.

(Traducción de Francisco Rodríguez Agradados, Cátedra, Letras Universales.)

bina el diálogo con el monólogo, la prosa con el verso. Se incluyen también acotaciones teatrales, sobre todo, dando indicaciones del estado de ánimo o la expresión con la que hay que leer los versos, acotaciones del tipo: MOMO (*entornando los ojos*), PROMETEO (*iluminado de pronto*), MOMO (*elevando el tono de su voz*), PROMETEO (*a Jesús*), JESÚS (*serenamente*), PROMETEO (*despectivamente*), PROMETEO (*rojo de ira*), etc.

Prometeo fue un personaje mitológico muy del gusto de los marxistas. Prometeo contra Cristo, lo pagano contra lo cristiano, una antítesis que el mismo Marx había reflejado en sus obras. Desde la tesis doctoral de Marx, de 1841, la figura de Prometeo como símbolo de creación, de rebelión, aparece una y otra vez en la obra marxista.

La elección de estos tres personajes para la primera gran obra de Várnalis es muy significativa. Cada uno de ellos representa uno de los fundamentos del héroe para la liberación del hombre. Prometeo representa la mente lógica, Cristo es el idealismo de los sentimientos, Momo representa el materialismo dialéctico e histórico. Prometeo representa el mundo clásico, Jesús el medieval, Momo el actual.

Momo es la representación del sarcasmo, el dios de la burla, y éste es el verdadero personaje principal de *La luz que quema*, representación de las nuevas ideas que conforman el mundo; hace una amarga crítica contra los dioses:

(A Jesús) Tú, que hiciste el milagro de los cinco panes, ¿no diste a los hambrientos la gracia de hacer también ellos el mismo milagro? Así suprimirías el Hambre. Y con ella desaparecerían también la Ignorancia y la Maldad. Y entonces no habría necesidad de salvación después de la muerte...

El Momo de Várnalis está directamente influenciado por Luciano y su Momo de *Zeus trágico* y de *La asamblea de los dioses*. Várnalis concede a esta divinidad de la burla y la sátira la representación del proletariado marxista, su visión de un nuevo mundo: “¡Llegará el día en el que se multiplicarán tanto los Momos, que monólogos como éste serán completamente innecesarios!”

Mayor teatralidad y contacto con el público se advierte en *La verdadera apología de Sócrates* (1932). Paradójicamente, es la única obra de Várnalis que ha llegado a ser escenificada. Así lo hizo el Teatro Nacional en 1987, con Jristos Siopajás, montaje que con el actor Jristos Kalavruzos llegará hasta el 2004. Durante el año Sócrates, el 2001, se convirtió en una de las obras preferidas para ser representada en todos los eventos que se llevaban a cabo por toda Grecia.

La obra consta de un prólogo y cinco partes. En el prólogo se nos presenta a los personajes de la obra, el resto de las partes es un monólogo de Sócrates, interrumpido a veces por acotaciones teatrales. En la primera parte, Sócrates habla de sus acusadores y de la alta sociedad ateniense. En la segunda, reflexiona sobre su muer-

te próxima y sobre las acusaciones que se le han imputado. En la tercera, explica su vida, sus relaciones con Jantipa, su mujer, y con sus conciudadanos. En la cuarta, expone su filosofía. Y por último, en la quinta parte, exhorta al pueblo oprimido.

El primer párrafo del prólogo nos da los suficientes datos para hacer una idea de los personajes y del escenario en el que se desarrolla la obra, como cualquier acotación escénica de comienzo de una obra dramática:

Mientras hablaban los acusadores (Meleto, con voz fina y movimientos de mujer, nervioso como un ruiseñor; Anito con sus grandes orejas y las ventanas de su nariz llenas de pelos; Licón, con sus estrechas sienas y la mirada turbia), los jueces, sentados en el suelo, con los pies cruzados unos, en cuclillas otros, mordisqueaban pipas y escupían las cáscaras en el cogote del de delante. Los más roncaban rítmicamente, recostados al lado y poniendo como almohada sus zapatos. Y Sócrates miraba a lo alto, al cielo primaveral y de vez en cuando se restregaba la rodilla izquierda, que le punchaba. Con todo el murmullo que se producía, con todo el tufo que echaban tantos cuerpos acalorados y estómagos descompuestos, se las apañaba para escuchar los alegres pájaros, que trinaban en los pinos de alrededor, y oler el aroma de la resina, del lentisco y del tomillo, que emanaba la tierra baldía.

El monólogo de las cinco partes siguientes es el discurso de Sócrates ante los jueces atenienses, por lo que abundan las referencias al público (ya sea lector, auditorio o espectador), verbos en segunda persona de plural que capta mejor la atención del oyente. Como buen narrador y con experiencia de enfrentarse a un público, Várnalis - Sócrates conjuga con maestría momentos sesudos, políticos o filosóficos, con momentos anecdóticos. Así en el comienzo de la cuarta parte, capítulo donde desarrolla la teoría de las ideas de Sócrates, Várnalis prepara al público:

Ya me cansé de burlarme de vosotros... Es tiempo de explicaros también mi filosofía... ¿Por qué ponéis caras largas?... No os gustan las teorías, ¿eh? preferiríais hablar de guarrerías. Por lo pronto, cómo cierta vez me tiró los tejos Teodota...

En la exhortación final al pueblo oprimido, Várnalis repite su idea del levantamiento lícito del proletariado frente a sus opresores en una arenga en la que, personalmente, siempre me viene la imagen de Chaplin en su discurso final de *El gran dictador*.

§ 8. ¡Tracios, asiáticos, africanos, escitas³² y griegos! Criados, servidores, capataces, preceptores, bastardos. Señoritas del gineceo y sagradas prostitutas de los dioses y de los hombres. Esclavos públicos y esclavos privados. La filosofía des-

³² Pueblo del S. E. de Rusia. En Atenas, los esclavos escitas se ocupaban de lo policial. Várnalis utiliza esta denominación para el revolucionario pueblo de la Rusia comunista.

vergonzada enseña que habéis nacido esclavos. Pero ni los dioses ni la naturaleza dispusieron que el espermatozoide de vuestro padre os engendrara como tales. El destino os hizo y la costumbre os remató. Vosotros sois esclavos para que nosotros seamos libres. Alzad la cabeza y mirad el cielo primaveral. Habéis olvidado su profundidad y su color. En vuestra patria las playas ríen igual y resplandecen las llanuras y el sol. Alguna vez también vosotros fuisteis libres e injustos, para convertirnos aquí en esclavos y víctimas de la injusticia — vosotros, vuestros antepasados, ¡es indiferente! Erais la gran masa de los hombres. Sentid vuestra fuerza y unios con las víctimas libres. Levantad solamente vuestros martillos, hoces, hachas, cadenas y toda la democracia de los “mejores” se convertirá en una nube de polvo. Cogedles los bienes y ponedlos a trabajar para comer.

El poema más conocido de Várnalis, musicado por Theodorakis en su disco *Πολιτεία*, de 1976, es *Οι μοιραίοι*. Escrito en 1922, en el mismo año en que publica *La luz que quema*. Para algún crítico este poema replica al de Palamás, *Το ποίημα των προσφύγων*, en el que hacía alusiones anticomunistas. *Οι μοιραίοι* está compuesto por seis estrofas de seis versos cada una. En él se nos ofrece un escenario tabernario, con personajes marginales, y en un momento dado, la quinta estrofa, se recrea un pequeño pero sustancioso diálogo en el que los parroquianos se lamentan de su situación:

- Φταίει το ζαβό το ριζικό μας!
 - Φταίει ο Θεός που μας μισεί!
 - Φταίει το κεφάλι το κακό μας!
 - Φταίει πρώτ' απ' όλα το κρασί!
- Ποιος φταίει; ποιος φταίει; Κανένα στόμα
δεν το βρε και δεν το πε ακόμα.³³

³³ -¡La culpa la tiene nuestro maldito destino!

- ¡La culpa la tiene Dios que nos odia!

- ¡La culpa la tiene nuestra mala cabeza!

- ¡La culpa la tiene, antes que nada, el vino!

¿Quién tiene la culpa? ¿quién la tiene? Ninguna boca
aún lo ha encontrado ni lo ha dicho.

**Ο ΟΘΕΛΛΟΣ ΞΑΝΑΓΥΡΙΖΕΙ,
UNA OBRA INÉDITA DE NIKOS KAZANTZAKIS.**

Olga Ornatos Sáenz
Universidad del País Vasco

El teatro de Kazantzakis es muy conocido a través de sus tragedias, reeditadas todas juntas poco tiempo después de la muerte del escritor.³⁴ Pero hay una serie de obras que nunca fueron editadas, sino sólo publicadas en revistas, entre las cuales está la que nos ocupa aquí. *Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει* apareció por primera vez en *Νέα Εστία* el año 1962 en el quinto aniversario de la muerte del escritor.³⁵ Esta misma revista es la que publica quince años después, e igualmente en un número extraordinario con motivo de la celebración de los veinte años de la muerte del escritor, tres pequeñas obras inéditas, las primeras que había escrito Kazantzakis inmediatamente después de terminar su carrera de Derecho, *Έως πότε, ξημερώνει, Φασγά*.³⁶ La última de las obras de este primer periodo de juventud, *Ο Πρωτομάστορας*, no ha sido editada hasta hace pocos años.³⁷

Petros Jaris, director de la revista *Νέα Εστία*, dice al inicio de la publicación de *Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει*: “Este número presenta un interés extraordinario; ofrece al lector una obra completa de Nikos Kazantzakis inédita”. Añade que se la había cedido Eleni Kazantzaki para que la publicara por primera vez, por lo que le estaba muy agradecido.

Esta obra es bastante desconocida y poco analizada por sus comentaristas.³⁸ El propio autor apenas la cita cuando en entrevistas o cartas hace mención de sus obras. En una larga conversación hacia el final de su vida con Renaud de Jouvenel, con el que analiza su producción literaria, no habla de ella. Da la impresión de que

³⁴ Fueron editadas en los años 1955-1956 por la editorial Δίφρος, y en 1964 por la editorial E. Καζαντζάκη agrupadas en tres tomos: *Τραγωδίες με αρχαία θέματα, Τραγωδίες με Βυζαντινά θέματα y Τραγωδίες με διάφορα θέματα*.

³⁵ *Νέα Εστία* αρ. 848 (1962). A este texto harán referencia nuestras citas posteriores.

³⁶ *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1977, pp. 182-256, publica las tres obras, precedidas de una amplia introducción del profesor Gunelás (pp. 166-182).

³⁷ Se trata de una edición bilingüe con traducción francesa del profesor Dimitris Filias. *Nikos Kazantzaki, Le Maître-maçon*, DIE 1995. Cf. el artículo de su traductor “Ο Πρωτομάστορας” en *Για το θέατρο του Καζαντζάκη*, editado por la Sociedad Internacional de Amigos de Nikos Kazantzakis, Atenas 2000, p. 36.

³⁸ En el momento de redactar este artículo, su autora desconocía la existencia del artículo del profesor Z. Grammatás, “Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει. Το μεταθέατρο του Νίκου Καζαντζάκη” en su libro *Από την τραγωδία στο δράμα, Μελέτες συγκριτικής θεατρολογίας*, Atenas 1994, pp. 85-94.

no era una obra muy querida por el autor y poco apreciada por los incondicionales de la obra de Kazantzakis.

Realmente *O Θθέλλος ξαναγυρίζει* está absolutamente fuera del conjunto de su teatro en cuanto a su tema, su ideología, su estructura. Porque las primeras obras de sus inicios como autor dramático tampoco puede decirse que sean las que definirán su producción teatral posterior. Las primeras citadas anteriormente³⁹ son obras de clara influencia de Ibsen. Quizá en una de ellas, en *O Πρωτομάστορας*, puedan vislumbrarse ya, en nuestra opinión, ciertas ideas que se consolidarán después, rasgos que luego serán típicos de Kazantzakis. Bien es verdad que el protagonista no es el tipo de héroe que escogerá posteriormente para sus tragedias, pero en ella aparecen algunos elementos característicos: la idea del superhombre que desafía las leyes no escritas, la fuerza del destino, la figura de la mujer como elemento contaminante en el camino de superación del hombre etc.

Terminadas estas primeras obras de juventud, las obras de Kazantzakis parecen entrar ya en la línea que seguirán todas sus tragedias posteriores. En sus obras inmediatas, *Odiseo*, *Nicéforo Focás*, *Cristo*, escritas entre los años 1915 y 1920, son ya evidentes las características típicas del héroe: mesianismo, heroísmo, desesperanza, soledad. Además de las citadas, parece que en esta época escribió otra, *Heracles*, sólo publicada en la revista *Nέα Ζωή*, pero que está perdida; Prevelakis afirma, incluso, que la destruyó años después el propio autor.⁴⁰ En 1922 empieza una nueva tragedia, *Buda*, que no tomará su forma definitiva hasta veinte años después.

Desde este momento, hay un largo periodo sin que Kazantzakis escriba teatro. Son años de traducciones, de viajes, y en los que su creación literaria está volcada en las múltiples revisiones de su poema *La Odisea*, que finalmente sale a la luz mucho tiempo después. Pasan quince años sin escribir teatro, y es entonces cuando compone la obra que aquí se analiza. A partir del año siguiente, y hasta 1957 en que muere, comienza un segundo periodo de fiebre creadora en el que escribirá otras nueve tragedias, *Mélisa*, *Juliano*, *Buda*, *Prometeo*, *Kapodistriás*, *Constantino Paleólogo*, *Sodoma y Gomorra*, *Kuros*, *Cristóbal Colón*, alternando con el género de la novela en el que entró cuando ya tenía más de sesenta años.

A la vista de todos estos datos, llama la atención el hecho de que el drama *O Θθέλλος ξαναγυρίζει* constituye un inciso extraño en la producción dramática de Kazantzakis. El autor rompe quince años de silencio teatral con esta obra, que nada tiene que ver ni en cuanto a los temas, el pensamiento o la estructura de sus tragedias, para luego continuar con un género dramático que no interrumpirá hasta su muerte.

³⁹ Cf. Nota 3.

⁴⁰ P. Prevelakis, *O ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας*, Atenas 1958, p. 287 (nota).

La explicación puede estar en una escueta referencia que encontramos en la carta que dirige Nikos Kazantzakis a Prevelakis en Julio de 1936, año en que parece escribe esta obra.⁴¹ Simplemente le dice: “Por encargo del Teatro Real estoy traduciendo ahora una obra de Pirandello muy curiosa.⁴² Así podré pagar el despacho de mi casa nueva.⁴³” Más adelante le pide que le encuentre el libreto de *El Trovador*. “Me es indispensable”, dice, “para la traducción que hago de Pirandello; tienen que ser las palabras conocidas que se cantan allí y no una nueva traducción. Te estaría muy agradecido porque no sé dónde encontrarlo”.⁴⁴ Otra pequeña referencia sobre la creación de la obra la encontramos también en la obra de Prevelakis *Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας*.⁴⁵

Pirandello, quien comienza su carrera teatral, como es sabido, en 1910, es ya destacado autor dramático en los años veinte, es nombrado Director del Teatro d’Arte de Roma en 1925 y recibe el premio Nobel en 1934, dos años antes de la traducción que Kazantzakis está haciendo. Pirandello, cuyo gran éxito vendrá en la segunda mitad de los cincuenta, es, por tanto, un autor teatral ya muy considerado y muy traducido a pesar de la incomprensión de sus contemporáneos y de la controversia que produjeron en el mundo literario sus teorías sobre el teatro y sus implicaciones psicológicas y psicoanalíticas. El drama que está traduciendo Kazantzakis forma parte de una trilogía de obras escritas por Pirandello en años diferentes pero con una común característica. En la edición definitiva de su teatro, el propio autor quiso reunir las como primer volumen bajo el epígrafe de “teatro dentro del teatro”. Se trata de *Seis personajes en busca de autor*, *Cada cual a su manera* y *Esta noche se improvisa*, con unas características muy novedosas y rompedoras sobre el teatro. El elemento metateatral está presente en las tres, y en las tres se ponen de manifiesto planteamientos e interrogantes sobre el arte teatral y sobre los conceptos de director, autor, actor etc.

Las teorías de Pirandello sobre el arte teatral revolucionaron en su momento la escena: “Los dos objetivos implícitos en su búsqueda teórica sobre el teatro son: la plena autonomía de los personajes con respecto al autor y la desacralización del momento artístico llevada hasta la autodestrucción interna de la obra....La desacra-

⁴¹ *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, p. 461, carta n° 231, 4 de Julio de 1936, estando Kazantzakis en Egina

⁴² Prevelakis en nota a pie de página aclara que se trata de la obra *Esta noche se improvisa*.

⁴³ Kazantzakis estaba construyendo su casa de Egina en ese momento.

⁴⁴ En el tercer acto de la obra de Pirandello, se canta el coro de los gitanos que abre el segundo acto de la obra de Verdi.

⁴⁵ P. Prevelakis. *Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας*, o.c., p. 334 y nota 355.

lización llega incluso a poner al desnudo todos los artificios teatrales, desenmascarados como pacotilla y trucos vulgares, y la negación de la materialidad del escenario, la denuncia de su función sublimadora e hipócritamente neutralizadora.⁴⁶

Sobre el paso de la creación literaria a la escena dice Pirandello: “La representación escénica no puede ser sino una “traducción del texto literario confiada a la voz y al cuerpo de los actores, traducción que “materializa”, interpretándola, pero también falseándola, la palabra literaria; “ese personaje dirá en el escenario las mismas palabras del drama escrito, pero no será nunca el del poeta, porque el actor lo ha recreado en sí mismo, y suya es la expresión aunque no sean suyas las palabras, suya la voz, suyo el cuerpo, suyo el gesto.”⁴⁷

Esta noche se improvisa, obra considerada por algunos como el testamento espiritual del autor, es verdaderamente representativa de esta nueva forma de hacer teatro, de esa desacralización del arte dramático tradicional. La separación entre la escena y el exterior, la intervención de los espectadores y la intención metateatral, es más radical que en las otras. Se representó por primera vez en Alemania donde las innovaciones teatrales estaban más desarrolladas.

Pues bien, uno se pregunta si fue la traducción de la obra de Pirandello lo que empujó quizá a Kazantzakis a intentar escribir algo distinto de lo que había hecho hasta entonces, crear una obra siguiendo las teorías innovadoras del escritor italiano. Kazantzakis ha pasado uno periodo de quince años sin escribir teatro y parece que no ha encontrado el camino; al menos, muestra un cierto descontento de su creación teatral del primer periodo a juzgar por ciertas reflexiones suyas.

En las cartas que Kazantzakis escribe a su primera esposa Galatea durante su larga estancia en Austria y Alemania (años 1920-1923, cuando ha creado ya sus primeras tragedias) confiesa que sus obras no son lo que a él le gustaría, que es demasiado rebuscado escribiendo: “Τούτο είναι η δύναμή μου: να σκέφτομαι και να γράφω. Το πρώτο το καταφέρνω καλά, δεν ντρέπομαι να το πω... Το δεύτερο, το γράψιμο, το καταφέρνω μέτρια. Δεν είναι καθαρή, αγνή, μεγάλη η τέχνη μου. Τα χρώματα πνίγουν την πνευματικότητα της γραμμής, οι εικόνες έρχονται πολλές και διατυπώνονται με υπερβολή. Δε μπόρεσα να βρω την απλότητα, δεν μπόρεσα να νικήσω το φανταχτερό και το στολίδι.”⁴⁸

En otra carta posterior, leemos: “Θε μου, τι ανάξια, τι εφήμερα είναι όλα αυτά που ωστόσο αράδιασα! Όλα αυτά, τραγωδίες κτλ. γράφηκαν για να μην κρεπάρω.

⁴⁶ Luigi Pirandello, “Seis personajes en busca de autor”, “Cada cual a su manera” “Esta noche se improvisa”, Ed. Cátedra 1992, Introducción, p. 36.

⁴⁷ Ibidem, p.26.

⁴⁸ *Επιστολές προς Γαλάτεια*, Atenas 1993 (3ª), carta nº 47.

Ένα είδος αφαιμάαξη. Καμιάν αξία δεν έχουν. Με βοήθησαν μονάχα να ζω, εξαντλώντας λίγο το αίμα μου.”⁴⁹ Veinte años después, teniendo ya entre manos la composición de *La Odisea*, escribe a Prevelakis sobre esa insatisfacción: “Προχτές στο Μουσείο είχα μια σκληρή σωτήρια sensation. Είδα στην είσοδο τα αγάλματα της Πέργαμος, criards, τρικυμισμένα, baroques, κι έπειτα τον Ηνίοχο των Δελφών ένιωσα μεμιάς, πικρότατα, την αναξιότητα της τέχνης μου: πρέπει να φύγω από το Πέργαμο για τους Δελφούς. Πρώτη φορά στη ζωή μου ένιωσα τι μας φέρνει στο νικητήριο αμάξι του ο Ηνίοχος αυτός.”⁵⁰

Así pues, podría ser que, al traducir la obra de Pirandello, Kazantzakis se sintiera atraído por lo novedoso de su arte e intentara escribir una obra diferente a todo lo que había escrito hasta entonces. Lo que está claro es que la composición de esa obra no parece que determina ningún cambio posterior en la forma teatral de las nueve siguientes tragedias que escribió.

Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει tiene mucho en común con la obra de Pirandello que ha traducido Kazantzakis. Para empezar, en las dos obras hay un planteamiento común. No existe obra. No hay autor, no hay escritor. En la de Pirandello el director tiene sólo unos cuantos folios como punto de partida; lo demás se irá improvisando y completando a medida que los actores interpretan. En la de Kazantzakis no hay ni siquiera eso al principio. Cuando se levanta el telón, no se sabe qué se va a hacer, los actores esperan a que el director encuentre alguna obra que le guste. La diferencia es que en la obra de Pirandello realmente se improvisa porque no hay ninguna referencia que pueda seguir el director, y sin embargo en la obra de Kazantzakis tendrá el punto de referencia de la tragedia de Shakespeare.

En ambas obras el elemento metateatral se manifiesta en la proyección de los problemas reales de los actores en la acción que se está desarrollando en la escena. En ambas obras se sale y se entra de la realidad a la fantasía desdibujándose la distancia entre ficción y vida. En las dos será definitivo el problema de los celos que producirá un desenlace final coincidente en ambas, con la muerte de la actriz, muerte que en los dos casos consigue casi traspasar el límite entre persona y personaje. Ese traspaso produce en el público la sensación de que la muerte final del personaje es realmente la muerte del actor, percepción que exige que el director, satisfecho con ese efecto, pronuncie unas palabras tranquilizadoras.

También son paralelas las dos en cuanto a su estructura. La obra de Pirandello arranca con la entrada del público antes de que se levante el telón. En la de Kazantzakis prácticamente es igual. Ha sonado el gong, pero por equivocación, y

⁴⁹ Ibidem, carta número 83.

⁵⁰ *Τετρακόσια γράμματα*, o.c., Carta desde Madrid 11/10/1932.

entonces el telón se levanta, el público entra y en la escena están los actores sin caracterizar todavía y discuten porque ni siquiera saben qué van a representar.

También en las dos el cambio de decorados se hace a la vista del público y los actores se maquillan y se caracterizan de los personajes ante los espectadores. En ambas obras se pone en evidencia el peso del director, una persona autoritaria que se enfrenta con los actores, que se jacta de que él es el factotum de todo. Hay un momento en que se le rebelan y amenazan con cortar la representación. Y también en las dos, en mayor medida en la de Pirandello, se hace entrar de algún modo al público en la obra.

Ο ΟΘΕΛΛΙΟΣ ΞΑΝΑΓΥΡΙΖΕΙ.

Como se ha dicho anteriormente, en la obra no existe guión ni punto de partida; hasta el final del primer acto no saben ni los actores ni el propio director qué es lo que se va a representar. El primer acto es una búsqueda de tema por parte del director. Mientras hojea algunos libros, se le van apareciendo personajes de obras dramáticas antiguas que quieren volver a la vida. Se aparece la figura de Clitemnestra proponiéndole la representación de la obra de Esquilo. El director la rechaza, demasiada parafemalia, demasiada sangre, fuego, gritos, hachas.

Διευθυντής -(A Clitemnestra) Ουφ! Βαρεθήκαμε πια τις φωνές σου.... και τα τσεκούρια...και τις τσελεμπίες και τους κοθόρνους!

Διευθυντής.- Βαρεθήκαμε, βαρεθήκαμε, σου λέω... Φεύγα! Μωρέ τρεις χιλιάδες τώρα χρόνια σε τρων τα χώματα κι ακόμα...ακόμα δεν ελίωσες! Ασε μας ήσυχους πια, χριστιανή μου!

Rechaza también a Fausto; el director quiere algo novedoso, moderno.

Διευθυντής.- (A Fausto) Θέατρο είναι εδώ ... δεν είναι γεροκομείο...Θέμε καινούριους τύπους, μοντέρνους....Μη φωνάζεις, κύριε Δόκτορα, μην αντιστέκεσαι....

Στο διάβολο! Θέλω ένα θέμα μοντέρνο, ζωντανό, της σύγχρονης ζωής μας... Αγωνίες, ελπίδες του καιρού μας...Μα όχι χοντροκοπιές, άξεστο πρώτο υλικό, όπως είναι στη ζωή...Να τις κάμω τέχνη...Να, αυτό θέλω!⁵¹

¿Expresa quizá este primer acto un rechazo de Kazantzakis a volver a los mitos y a los personajes de la literatura antigua a los cuales, sin embargo, regresará de nuevo después de esta obra?

Finalmente, se le aparece Otelo, que quiere cambiar su imagen, porque allí, en el más allá, un tipo raro, un tal Wiliam, le ha contado que todo fue un engaño

⁵¹ p. 1535

y quiere volver a la vida para demostrar al mundo que él no es así. El director lo acepta y ésa será la línea conductora de la obra en los dos actos siguientes. Pero el director deja claro que no quiere que se interprete el Otelo. La obra no puede ser como la antigua, no quiere tremendismos ni gritos.

Διευθυντής. (A Otelo) Μια στιγμή, Οθέλλο μου, νάχεις την ευχή μου... Πρόσεξε αυτό που θα σου πω... Να γίνεις μοντέρνος, παιδί μου, μοντέρνος... Ζούλευε... ζούλευε... δε σ' εμποδίζω... Κάθε άλλο! Μα μην αγριεύεις, μη σούρνεις φωνάρες, μην τρίζεις τα δόντια...⁵²

A partir de ese momento, la acción se apoyará en la situación real de los tres actores: una pareja de recién casados, Aleko y Marika/Otelo y Desdémona, y otro actor, Mitsos/Yago. Desde el principio se deja traslucir un problema de celos del actor principal hacia el otro, y un deseo de la mujer de que el director le dé un papel que le permita representar su amor por Mitsos, todo lo cual encaja con el drama de los celos que el director ha escogido. Así pues, la obra será una adaptación de la obra de Shakespeare con la intervención de la propia vida de los actores. El director va improvisando y cambiando sobre la marcha, le van surgiendo ideas a partir de las reacciones de los actores, va sacando de su bolsillo un cuaderno de notas y apuntándolas. Se lo confiesa más tarde cuando aquellos protestan.

Διευθυντής. Μα δεν το καταλάβατε ακόμα, ηλίθιοι; Το έργο δεν το είχα γράψει... Όταν αρχίσαμε τις πρόβες, το έργο ήταν... άγραφο, άσπρο χαρτί... τίποτα! Το γράφω τώρα... το γράφουμε μαζί... Σημειώνω τι λέτε... τι κάνετε... Ο, τι πείτε, ο, τι κάμετε μπαίνει μέσα... Κ' έτσι γίνεται το έργο, ω αγαπημένοι μου συνεργάτες! Σας έδωκα μονάχα... έτσι, για νάχουμε πού να κεντήσουμε, ένα καμβά... ένα παλιό έργο... Για να πάρει κάποια ενότητα η πράξη... Κ' έπειτα σας αμόλησα... Κάπου κάπου επενέβαινα βέβαια κ' εγώ... έτσι για να σας ερεθίσω λίγο... για να πάρει κίνηση το έργο... κάποια ουσία... Καταλάβατε;

Así pues, partir del segundo acto se desarrollará una realidad paralela a la ficción y los actores entrarán y saldrán continuamente del personaje a la persona. Es un juego de interpretación y vida al mismo tiempo, un juego continuo entre actor y personaje, entre persona viva y figura creada. Los actores están viviendo su propia vida y la de los personajes al mismo tiempo. Sus sentimientos particulares pasan a formar parte de la propia acción teatral. A veces se salen del papel porque sus propios sentimientos desvían las palabras de ese texto, que no es sino una línea conductora, al tiempo que las propias pasiones y reacciones de los actores interfieren en la historia del Otelo de Shakespeare. Así, el protagonista será a la vez Otelo

⁵² p. 1538.

y Aleko, la dulce Desdémona interpretará también los temores de Marika por los celos de su marido y Yago no será el cruel personaje de la obra de Shakespeare sino un Mitso enamorado de Desdémona pero que se apiada del dolor de Aleko/Otelo.

Puede decirse que en la obra de Kazantzakis destaca una idea central: es el empeño del director (y evidentemente por boca del director estamos percibiendo la preocupación de Kazantzakis) por dejar en evidencia qué es el arte teatral, cuál es su forma, cuáles deben ser sus temas, qué espera el público que va al teatro. El director se opone a que el tema sea algo de la vida real. Se enfrenta a Mitsos, uno de los actores que, oyendo gritos en la calle, se asoma a la ventana, y le dice que coja como tema eso que está pasando en ese momento. El director, prepotente, no acepta que un actor le dé consejos.

Διευθυντής.- Α! Έτσι! Κι' έρχεσαι τώρα να μου δώσεις συμβουλές...Τι να κάμω τι να μην κάμω Ορίστε μας! Μα δεν κατάντησα το θέατρο μου δρόμο, όχι! Το θέατρο είναι παιχνίδι...είναι φαντασία...Παίζουμε...Παίζουμε για να ξεσκάσουμε λίγο απ' τις καθημερινές έγνιες...Για να τις ξεχάσουμε...όχι να τις κουβαλήσουμε εδώ μέσα!

Μήτσος.- Μα αυτά είναι φιλολογία (Με στόμφο) Η Ζωή...Η Ζωή!...

Διευθυντής.- Φεύγα, σε παρακαλώ, μη με συχύζεις... Μωρέ, ακόμα δεν μπήκες στο νόημα; Ακόμα! Όποιος έρχεται στο θέατρο, σου λέω, αφήνει στο διάδρομο το καπέλο του, το μπαστούνι του και τις έγνιες. Δύο τρεις ώρες. Παίρνει εισιτήριο, ταξιδεύει σε μία χώρα καλύτερη, που υπάρχει μονάχα στη φαντασία μας... Αλαφρώνει. Κ' ύστερα παίρνει πάλι το καπέλο του, το μπαστούνι του και τις έγνιες του...Και ξαναγυρίζει λίγο παρηγορημένος στην καθημερινή ζωή... Κατάλαβες;²⁰

Kazantzakis tuvo siempre en el centro de sus inquietudes al alma humana, sus pasiones, sus miserias, y sus angustias, y parece que, de algún modo intenta transmitir esa inquietud por boca del director. Esa frase que se repite tanto: hacer de la pasión un arte, parece una búsqueda del equilibrio entre el tema, las pasiones del alma humana, y el arte teatral, la forma de expresarlas.

Διευθυντής.- Μου αρέσει! Όλο αυτό το ακατέργαστο πάθος, θα δεις... θα το κάμω τέχνη...²¹

Διευθυντής.- Δύσκολη, δύσκολη είναι τούτη η γ πράξη...Πώς θα πάρει άραγε φωτιά ο Οθέλλος χωρίς όμως και να καεί...Τι λόγια θα βρει ανθρώπινα, αιματερά...βγαλμένα όχι από το αθάνατο κείμενο παρά από τη ζωντανή καρδιά του ανθρώπου...Και πώς θα μπορέσω να συγκρατήσω και να οδηγήσω το πάθος του να το κάμω τέχνη; Βαρύ, επικίνδυνο έργο...Δύσκολο, δύσκολο πολύ...Σα να θες να κάμεις αγάλματα μα όχι από πηλό ή πέτρα παρά από φλόγες...Αχ! η ψυχή του ανθρώπου!⁵³

⁵³ p. 1555.

Parece que el tema del teatro tiene que ser trágico, y que debe provocar una especie de catarsis en el espectador.

Διευθυντής. (Α Οτελο) Μην αγριεύεις! Θεατρώνης είμαι, σου λέω, έχω κ' εγώ υποχρεώσεις...Θέλω εγώ δραματική πλοκή, καταλαβαίνεις; έρωτα, μίσος, προδοσίες, περιπέτειες...Να συγκρούονται τα πάθη...Ν' ανατριχιάζουν οι θεατές...Ν' αρχίζουν οι ευαίσθητες κυρίες να κλαίνε...Και να τιναχτεί απάνω στο κάθισμά του ο αγαθός αστός και να πει “Θε μου, πώς τρόμαξα!” Και να ραγίσει η κρούστα της καθημερινής ζωής και να φανούν κάτω βαθιά οι σκοτεινές ρίζες—τα μεγάλα πάθη! Καταλαβαίνεις, Οθέλλο μου;⁵⁴

¿Qué espera el público que asiste a una obra teatral? Veamos un diálogo interesante entre el director y Yago, quien le propone cambiar el argumento:

Διευθυντής.- Μα, γιατί οι άνθρωποι, φίλε μου, έρχονται στο θέατρο, πληρώνουν και δεν εννοούν να χάσουν τα λεφτά τους...Πρέπει να τους κάμαμε ν' ανατριχιάζουν...να κλάψουν... Να δουν τι γκρεμός είναι η ψυχή του ανθρώπου και να τρομάξουν μια στιγμή...Αν γινόταν αυτό που λες, κούτο Γιάγο μου, ο Οθέλλος δε θάταν πια τραγωδία!

Γιάγος.- Ας μην είταν! Αι, και ν' αφήναμε, λέει, τους ήρωες από τις περίφημες τραγωδίες, την Ορέστεια, τον Οιδίποδα, τον Αηρ, τον Μάκβεθ ελεύτερους πια! ... Έναν παράδεισο ονειρεύουμαι, κύριε Διευθυντά, όπου να μπουν να ησυχάσουν όλοι τούτοι οι μεγάλοι κολασμένοι...

Διευθυντής. - Και το κοινό; Το κοινό; Αυτό μ' ενδιαφέρει!

Γιάγος. Ε, πώς θ' ανάσαινε το κακόμοιρο κι αυτό! Έρχεται να περάσει η ώρα του...κ' εμείς το ραντίζουμε μ' αίμα και δάκρυα...⁵⁵

Pero el arte debe ser contenido, sin excesos, sin gestos grandiosos. Por eso le grita a Aleko/Otelo que, llevado de sus celos sujeta con demasiada fuerza a Marika/Desdémona:

Διευθυντής. Όχι έτσι! Θα της σπάσεις το χέρι! Πόσες φορές θα σου το πω; Η τέχνη δεν είναι βάρβαρο ασυνάρτητο ξέσπασμα...Πόσες φορές να σας το πω; Είναι πειθαρχημένο πάθος...

Διευθυντής. (Α Οτελο) Όχι έτσι!. Όχι έτσι! Δεν είναι αυτό τέχνη, σου λέω! Μην αφρίζεις έτσι...Μη μουγκαλιέσαι σαν το βόδι...Αγαρίσε το πάθος, καθάρισε την καρδιά σου! Ανέβα απάνω από την καθημερινή ζωή, κάμε τέχνη! Δεν είναι εδώ το σπίτι σου. Έτσι που παίζεις, ανατριχιάζει κανείς...σαν νάναι αλήθεια! Σα να παρακολουθεί κανένα φονικό...Δε μου αρέσει! Δεν είναι αυτό θέατρο... Απαρχής!⁵⁶

⁵⁴ p. 1539.

⁵⁵ pp. 1555-1556.

⁵⁶ p. 1550.

El director procura excitar aún más las pasiones ocultas de la vida real de los actores hasta tal punto que a veces es más fuerte para ellos su propia realidad por encima de la ficción que están representando. El sufrimiento de Aleko/Otelo produce entusiasmo en el director porque le está ayudando a escribir su obra. Y esa falta de sensibilidad provocará en cierto momento la rebelión de los actores.

Διευθυντής.- (χειροκροτεί) Έξοχα! Έξοχα! Μπράβο, Αλέκο!

Οθέλλος.- (Αχνίζοντας, σωριάζεται χάμω, μουσκίδι. Σιγά με αηδία κοιτάει τον Διευθυντή) Να χαθείς, παλιάτσο! (Έξοχα! Έξοχα! (Δυνατά) Αχ! Αχ! Σα νάμαστε γυμνασμένα κοκόρια... και μας βάζουν και παλεύουμε... Και βγάζουμε τα φτερά μας, τα μάτια μας, πλημμυρίζουμε αίματα και το αφεντικό κάθεται στα πολυθρόνα, στον ίσκιο, πίνει δροσερά ποιά, χτυπάει τα παλαμάκια και φωνάζει (μιμείται τη φωνή του Διευθυντή) Έξοχα! Έξοχα!⁵⁷

Διευθυντής.- Παράτα πια τα κλάματα! Έτσι δεν προχωράει το έργο... **Οθέλλος.-** (μανιασμένος πετάει απάνω) Ποιο έργο, στο Θεό σου; Ποιο έργο; Έργο κάνουμε, θαρρείς; Παριστάνουμε; Εγώ πονώ! Να, τούτη είναι η γυναίκα μου... δεν είναι η Δεσδαιμόνα! Εγώ είμαι ο Αλέκος, ένας καλός δυστυχισμένος άνθρωπος... Δεν είμαι ο Οθέλλος σου! Δεν παίζω... Δεν κάνω εδώ τον παλιάτσο για να διασκεδάσω τον κόσμο... Πονώ... πονώ... κατάλαβες; Με απατάει... Έχω αποδείξεις... Θα την σκοτώσω! (Στον Διευθυντή που γράφει πυρετωδώς) Μη γράφεις!

Διευθυντής.- (ευχαριστημένος) Ωραία... ωραία... Μπράβο, Αλέκο!⁵⁸

Se queja Mitsos/Yago de la insensibilidad del director:

Μήτσος (a sus compañeros): Έτσι, σιγά σιγά, να βγει από τα ίδια τα σπλάχνα μας το έργο του Κατάλαβες τι σατανική εφεύρεση; Κατάλαβες;

El desenlace es muy equívoco; el público no sabe muy bien si prevalece la acción del personaje o del actor. No sabe bien si es la muerte de Desdémona a manos de Otelo o la muerte de Marika causada por los celos de Aleko. El público se asusta ante ese desenlace que cree real, no fingido, y el director tiene que tranquilizarle y disculparse por haberse excedido en tensar demasiado la cuerda que separa la realidad de la fantasía. La obra se habrá terminado y el director exclama satisfecho: το ψέμα είναι αλήθεια.

A pesar de que la obra tiene como meollo, sin duda, la teoría sobre el arte teatral, hay pinceladas que nos recuerdan al Kazantzakis de otras tragedias. Se trata, sobre todo, del desprecio a las personas que no se lanzan en la vida desafiando al destino, enfrentándose al abismo, que se acobardan ante lo inevitable. Así, des-

⁵⁷ p. 1553

⁵⁸ p. 1560

precia abiertamente a Mitso/Yago, que se apiada del sufrimiento de Otelo y no se atreve a darle la carta reveladora.

Διευθυντής.-(sobre Mitso) Πως θα καταφέρει άραγε ο Γιάγος μου;. Ανάβαθη, αναποφάσιστη, μισηρή ψυχή...Δεν είναι σαν τον παλιό το Γιάγο, τον παππού του... Δεν μπορεί τούτος να συνεχίσει την κακία και να φτάσει ως την άκρα της... Ως εκεί που η κακία σμίγει με την αρετή και να συνεργάζεται μαζί της... Και δημιουργάει τον κόσμο!⁵⁹

Y, en cambio, admira abiertamente a Aleko/Otelo en pleno sufrimiento. Volvemos a encontrar pinceladas de esa mezcla de conmiseración y desprecio al mismo tiempo por la masa, que se repite en las otras tragedias de Kazantzakis.con la expresión *κακομοίρα ανθρωπάκια!* Y, frente a la masa, están las almas grandes. Aleko es una *μεγάλη ψυχή*, igual que era Constantino, Periandro o Cristóbal Colón cuyas almas se quemaban llevadas por una pasión que dirigía sus vidas.

Διευθυντής.- (με σαρκασμό) Α! Το Γιάγο, το ξεφυσίδι, πού κατάντησε! Έκαμε καρδιά, βλέπεις κι αυτός, μαλάκωσε η ψυχή του... Έβγαλαν τα στήθια του γάλα... Και θέλει τώρα να τα κάμει πλακάκια με την αρετή... Να τον λυπηθούμε, λέει! Να μη χαλάσει η ζαχαρένια μας... Να μην αδικήσουμε, να μην πονέσουμε, να μη σκοτωθούμε! Έτσι, σαν πρόβατα, κολλητά ο ένας στον άλλον. Ν' αναπνέουμε τη βόχα ο ένας του άλλου... με υπομονή... με αγκαρτέρηση... Ενάρετοι ωσότου έρθει να μας σαρώσει ο Χάρος... Χωρίς μεγάλες κακίες... χωρίς μεγάλη πάθη... Ανθρωπάκοι!... Να φυτεύουμε λάχανα... να κάνουμε παιδιά. Αγκαλιασμένοι όλοι ζεστά ζεστά... πατικωτά... σαν κάμπιες... Φύγε να μη σε βλέπω! Αχρηστο, ανήμπορο, χαμένο κορμί! Οθέλλο, γειά σου... αδερφέ μου, εσύ μου αρέσεις! Μεγάλη ψυχή! Βάλε φωτιά! Να καούν τ' άγερα... τα σωθικά του ανθρώπου!⁶⁰

Algunas otras pinceladas nos recuerdan al Kazantzakis de siempre. Una pequeña alusión a la rebeldía contra Dios:

Διευθυντής.-(γελάει) Είσαι ένας ξεθυμασμένος, κακομοίρικός Γιάγος... Έχασες το κουράγιο σου. Είσαι ένας διάβολος που αρχίζει να μετανοώνει... να λιγουρεύεται τον ουρανό... Και να κουνάει την ουρά του κάθε που ακούει τ'όνομα του Θεού... Ντροπή σου!⁶¹

Otra pincelada podría ser el tema del desesperado que tanta presencia tiene en sus héroes trágicos.

⁵⁹ p. 1554.

⁶⁰ p. 1562.

⁶¹ p. 1556.

Διευθυντής.- Πρέπει, Αλέκο, νάχεις όλη σου την ψυχραιμία...Σε παρακαλώ, όχι αγριοφωνάρες...Ήσυχα, ήσυχα και απελπισμένα. Όλο πίκρα... Κάθε λέξη πρέπει νάναι ένα ελατήριο... Ένα ελατήριο έτοιμο να ξεσπάσει και να τιναχτεί. Μα να μην τινάζεται ποτέ!⁶²

También encontramos ese otro tema tan recurrente en la cosmovisión de Kazantzakis: el tema del bien y del mal trabajando juntos. El director duda de la capacidad de Mitso para representar hasta el final el papel de Yago.

Διευθυντής Δεν μπορεί τούτος να συνεχίσει την κακία και να φτάσει ως την άκρη της... Ως εκεί που η κακία σμίγει με την αρετή και να συνεργάζεται μαζί της... Και δημιουργάει τον κόσμο!⁶³

Algunas otras pequeñas referencias dispersas nos evocan al Kazantzakis de siempre: la exaltación de la vida a la que quiere volver Fausto,⁶⁴ el sufrimiento humano que expresa el corazón del hombre como un quejido,⁶⁵ un cierto aire despectivo hacia la mujer en la persona de Marika, que desea engañar a su marido, etc.

En fin, nos parece que esta obra que, como decíamos antes, constituye un inciso en la producción dramática de Kazantzakis, parece una reflexión sobre el arte teatral. ¿Debe representar la vida? ¿Debe ser ficción? ¿Debe ser trágica? ¿Debe representar el sufrimiento humano? Toca también, siguiendo a Pirandello, la controversia del papel del escritor, frente a la significación del director y a los actores con su modo particular de interpretar dándole vida propia a lo que aquél escribió.

Pero, en nuestra opinión, Kazantzakis, en esta reflexión sobre el arte teatral no encuentra modo de expresar en profundidad, salvo en algunos rasgos dispersos, sus leimotiv, el alma del hombre, su lucha, su soledad, su mesianismo, su desesperanza, su angustia existencial. Necesita personajes reales en los que poner de relieve todos estos aspectos que personificaban los héroes de sus tragedias.

Ahí quedó esta obra como un ensayo, una experimentación sobre una forma nueva de hacer teatro que había constituido un impacto en los ambientes teatrales con las obras de Pirandello. Pero, en nuestra opinión, Kazantzakis no se encuentra a gusto. No cabe la filosofía la cosmovisión, la inquietud religiosa y la lucha continuada, el ανήφορος, del héroe hacia la perfección. Al año siguiente de escribir esta obra, volvió a sus tragedias y escribió Melisa sobre Periandro, tirano de Corinto, y otras ocho más, obras que han consagrado a Kazantzakis como autor dramático.

⁶² p. 1559.

⁶³ p. 1554.

⁶⁴ p. 1534.

⁶⁵ p. 1561.