

Marie-Hélène GARELLI-FRANÇOIS & Pierre SAUZEAU (eds.), *D'un «genre» à l'autre*, *Cahiers du GITA* 14, Montpellier Université Paul-Valéry 2001, XXII + 390 pp.

¿Es posible establecer diferencias netas entre los géneros y subgéneros teatrales antiguos, o, por el contrario, las relaciones existentes entre ellos ponen de manifiesto la unicidad de los elementos constitutivos del género dramático entendido en un sentido amplio? Esta es, a grandes rasgos, la problemática general planteada en el monográfico número 14 de *Cahiers du GITA*, revista dedicada al teatro antiguo. En efecto, según advierten los editores de este volumen en su estudio introductorio, las dificultades que suscita el análisis de la dramaturgia antigua, de su naturaleza y de sus relaciones internas, influyen directamente en la manera en que leemos las obras y en los criterios de estudio y clasificación que les aplicamos. Y esta clasificación resulta una tarea harto difícil en tanto en cuanto las características definitorias y diferenciadoras de cada uno de los géneros no sobrepasan los elementos comunes que los aproximan entre sí, con lo que se produce, en el seno del hecho teatral, un doble movimiento simultáneo de identificación y disgregación que ha provocado una tradición secular de corrientes teorizadas, en ocasiones contrapuestas entre sí. A todo ello ha de añadirse, además, una serie de factores relacionados con la fenomenología del teatro estudiado en su contexto más amplio, como son su funcionalidad política, religiosa, histórica o social, y del mismo modo —eminentemente en lo que respecta a Grecia— el problema del origen de este tipo de representaciones, con el que muchas veces se confunde la cuestión de las relaciones entre los géneros. Son estas dificultades las que justifican y requieren un estudio de estas características, acertado compendio de todas ellas por la visión de conjunto que ofrece desde una óptica, al mismo tiempo, crítica y globalizadora.

Un buen ejemplo de las controversias que suscita el establecimiento de fronteras tajantes entre los géneros adquiere entidad en el drama satírico, pues en él se observa bien la decidida permeabilidad existente entre ellos, que pone en tela de juicio las definiciones exclusivistas. A su análisis están dedicados los dos primeros trabajos de este monográfico: Philippe Yziquel en «Le drame satyrique eschyléen» propone una reivindicación del drama satírico del primero

de los grandes trágicos griegos, confiriéndole un estatuto autónomo y merecedor de un estudio individualizado, pero, al mismo tiempo, caracterizado por una fuerte dependencia de las tragedias a las que acompaña, en una suerte de relación simbiótica que llega incluso a justificar su existencia. Los personajes que presenta, el espacio al que transportan al espectador e incluso su tono difieren radicalmente de los del ambiente trágico; y, sin embargo, ello no significa necesariamente que el drama satírico haya de ser entendido como una mera parodia de las tragedias, puesto que, según la visión de este autor, no existe un distanciamiento crítico. Por tanto, debemos considerarlo más bien como una prolongación de la propia tragedia, que trata aspectos complementarios del mito recién representado, si bien mediante mecanismos humorísticos. Este autor complementa su estudio con un exhaustivo repertorio de trabajos consagrados al drama satírico de Esquilo. Por su parte, Alain Moreau insiste en esta misma línea con «Le drame satyrique eschyléen est-il "mauvais genre"?», al poner de manifiesto los puntos en los que ambos tipos de representaciones se tocan. Aunque la orientación de cada uno de ellos llegue a adquirir un cariz bien distinto, su temática, estilo y recursos estilísticos poseen tal número de similitudes que, como en el caso de las composiciones teatrales menores de nuestro Siglo de Oro, obligan a rechazar una visión simplista del drama satírico, con sus personajes grotescos, sus situaciones escabrosas o sus malos entendidos, como mero contrapunto cómico e incluso «desviado» de la representación trágica, pues, como afirma este autor, el uso compartido de mecanismos afines (aún con intencionalidades diferentes) obligarían a una definición de la propia tragedia en términos semejantes.

Algo similar sucede con algunos procedimientos utilizados en la comedia arcaica, como pone de manifiesto Françoise Frazier con su contribución «Autour de la parabase des *Guêpes* d'Aristophane. Un exemple du jeu des métamorphoses comiques dans la comédie ancienne». En su análisis de la parábasis de las *Avispas*, lugar natural para el establecimiento de un diálogo directo entre el autor y su público, resalta el uso de la «metamorfosis» como un recurso que, si bien aparece reiteradamente en otros géneros, como la épica, es empleado por Aristófanes con una finalidad bien definida: la de demostrar su genio creativo y explotar todo su potencial cómico. Pero al mismo tiempo le sirve también, y de manera muy eficaz, para subvertir el orden establecido y traspasar todos los límites de la realidad mediante su transformación radical. Con ello queda nuevamente de manifiesto el difícil equilibrio existente entre los géneros y la dificultad que entrañan las clasificaciones férreas.

Todos estos problemas encontrarán su reflejo en el teatro latino, donde a la cuestión de las relaciones entre géneros se añadirá un elemento más, puesto que la composición en clave dramática estará influida por el ánimo de creación de una identidad nacional, que se observa igualmente en otras manifestaciones literarias.

El trabajo de Carmen González Vázquez, «La comédie 'métathéâtrale' chez Plaute», se encarga de abrir la sección dedicada al teatro en Roma. En él recorre la autora el camino inverso al demostrar la existencia de recursos metateatrales en la obra de Plauto no ya sólo como una técnica compositiva al servicio del poeta, sino como un elemento conformador y definitorio de

lo que se podría denominar como subgénero dentro del género cultivado por un solo autor. En él el uso de esta técnica es producto de la experimentación y de la evolución creativa y, por tanto, característica de su obra de madurez. Así, obras como *Pseudolus* o *Persa* muestran un funcionamiento autónomo y desligado de otras fórmulas, como pudiera ser la comedia de doble, tal y como indica la plasmación léxica en secuencias, claramente caracterizadas, de vocabulario técnico teatral, a partir de las cuales se puede reconocer el uso de estas técnicas metateatrales, que son, tal y como ahí se expresa, la respuesta a la cuestión teatral por excelencia, la de la identidad.

También a la comedia están dedicados los dos artículos siguientes, que ponen de manifiesto sus «deudas» intertextuales con otros géneros. Tal es el caso del tema de la gloria, pormenorizadamente estudiado por Jean-François Thomas en «Les genres nobles dans les comédies de Plaute et de Térence: L'exemple du thème de la gloire». En este trabajo se pone de manifiesto que, aun tratándose de un tema trágico y épico por antonomasia, adquiere en la comedia una intencionalidad paródica —aún más acentuada en Plauto que en Terencio—, conseguida mediante la imitación de recursos de lengua y de estilo, e incluso de realidades, conceptos y valores característicos de esos otros «géneros nobles». Con ellos, se produce un efecto contrastivo que sirve muy bien para los intereses paródicos de la comedia, a la vez que demuestra, una vez más, el activo trasvase entre géneros al que venimos haciendo referencia. Y si de mixturas nos ocupamos, es ineludible la referencia al *Anfitrión* plautino. Esta obra recibe por parte de Nicoletta Palmieri («Pour une lecture de *l'Amphitruo*: les souffrances d'Alcmène et la philosophie de Sosie») un tratamiento en el que, a través del estudio de los personajes de Alcmena y Sosias, se intentan descubrir los mecanismos con los que Plauto articula su particular transformación de un planteamiento trágico en una auténtica comedia, que contribuye a la desmitificación de los valores oficiales hasta sus últimas consecuencias y que deja traslucir su concepción de determinados problemas filosóficos.

Ciertos conflictos internos se dejan ver también en otro tipo de composiciones, tal y como plantea Gianna Petrone en su análisis de «La *praetexta* republicana e la fondazione della memoria»: la funcionalidad que se confiere a la *praetexta*, manifestación más clara de la romanización de la escena griega, consistente desde sus orígenes en la elaboración de una memoria histórica y la fundación de mitos nacionales —e incluso, mas adelante, al servicio de la reivindicación por parte de los nostálgicos de un pasado que siempre fue más glorioso— choca frontalmente, en algunas ocasiones, con las estructuras y los mecanismos compositivos de la tragedia. Para tratar de encontrar las soluciones al escollo que esto supone, presenta esta autora un análisis de diversos fragmentos. Por su parte, Andrés Pociña y Aurora López tratan en «Pour une vision globale de la comédie *togata*» los problemas de toda índole que plantea este otro género, que podría considerarse como el homólogo cómico y festivo del anterior al intentar ofrecer una comedia más próxima a la vida cotidiana del espectador por medio de unos tipos y costumbres más latinizantes y opuestos a los griegos de la *palliata*. Para ello se ofrece aquí una concisa y a la vez completa caracterización del género a través del repaso de la vida y obra de los autores que lo cultivaron: Titinius, L. Afranius y T. Quinctius Atta.

Y, en este extenso repaso a los géneros teatrales de la Antigüedad, no podían faltar aquellos más marcadamente populares, como la pantomima o el mimo, que alcanzaron su máximo esplendor en época imperial. Así, Alberto Canobbio, en «Epigramma e mimo: il "teatro" di Marziale», da buena cuenta de la importancia del primero de ellos de una manera muy especial: mediante el estudio de la profunda influencia que ejerció sobre un modelo de composición aparentemente ajeno a la representación teatral. Y es que el carácter abierto del género epigramático cultivado por Marcial, siempre atento a la representación realista y jocosa de la vida cotidiana de su tiempo, delata una íntima relación con este tipo de espectáculo, del que toma tipos, temas e incluso cierto léxico especializado. Pero no acaba aquí su influencia, ya que Marcial utilizará en reiteradas ocasiones alusiones directas al mimo para justificar la obscenidad y crudeza de sus versos. Todo ello confiere a la obra de este poeta una mayor viveza y un efecto de puesta en escena, que viene a reafirmar el carácter de espectáculo que lleva implícito. Con todo ello además, queda de manifiesto que los puntos de conexión llegan incluso a sobrepasar el propio ámbito dramático y alcanzan otros géneros que, aun alejados del hecho teatral, participan muy intensamente de su naturaleza. Ésta es la idea que defiende igualmente Marie-Hélène Garelli-François, quien bajo el sugestivo título de «La pantomime entre danse et drame: le geste et l'écriture» plantea en su contribución una concepción de la pantomima como espectáculo total que constituye un cruce de caminos de multitud de disciplinas artísticas. Quizás es precisamente por ello por lo que los teóricos romanos no la consideraron nunca como un género propiamente dicho, puesto que la pantomima, heredera de la gestualidad del mimo, no se percibe como una verdadera creación literaria, sino más bien como un tipo de puesta en escena de temas fundamentalmente mitológicos. Por otra parte, precisamente por su carácter popular, este tipo de representaciones encontraron numerosos detractores que vertieron duras acusaciones, fundamentalmente contra el mimo, por su presentación de determinadas actitudes inmorales. Sin embargo, también gozaron del apoyo de ciertos defensores que pusieron de manifiesto su inocuidad moral. Tal es el caso de la apología en defensa del mimo compuesta, en época de Justiniano, por un orador de nombre Chorikios y estudiada en detalle por Bernard Schouler en «Un ultime hommage à Dionysos».

Pero la historia del teatro antiguo no ha de detenerse en la Antigüedad, pues su profunda influencia determina la creación de los modelos dramáticos modernos y los problemas que plantea permanecen inalterados. Así intentan mostrarlo los dos últimos artículos de este número. Fiona Macintosh ofrece en «*Alcestis* on the British stage» un pormenorizado recorrido por las distintas representaciones británicas que, a lo largo del tiempo, ha ido recibiendo este mito recogido por Eurípides, cuya versatilidad queda de manifiesto en las diversas adaptaciones realizadas en función de los cánones vigentes en cada época. Por otra parte, Charles Delattre, en «Opéra-bouffon, opéra-bouffe, opéra-féerie: le galop des genres chez Jacques Offenbach», estudia estas tres innovaciones de la escena teatral y lírica del siglo XIX que parodian, tanto en la forma como en el contenido, no sólo mitos antiguos, sino también algunos referentes contemporáneos.

Un nuevo repertorio bibliográfico a cargo de Alain Moureau, esta vez de las *Suplicantes* de Esquilo, la crónica de representaciones de obras antiguas y reseñas de las últimas publicaciones sobre el tema completan, finalmente, un volumen de enorme valor tanto por la riqueza de cuestiones planteadas y soluciones ofrecidas, como por el hecho de constituir una excelente puesta al día de preocupaciones tradicionales de la filología.

Luis UNCETA GÓMEZ