Teatro en la Bética

N° 10 Boletín anual 2010

Baelo Claudia, versus Oceanum Nostrum.



na vez más -¿cuántas ya?- os damos la bienvenida a los Festivales de Itálica y Baelo Claudia y os recordamos que en esta, vuestra Revista Teatro en la Bética, siempre habrá una página en blanco esperando que alguno de vosotros se anime a darle vida.

Desde aquí también, nuestra más cordial enhorabuena a los cinco Grupos de Teatro premiados en el IV Concurso Nacional de Teatro convocado por el Ministerio de Educación. Y cómo no, nuestro más sincero agradecimiento a la Sociedad Española de Estudios Clásicos por haber concedido el Premio

Nacional del año 2008 a la Promoción y Difusión de los Estudios Clásicos a la Asociación de Festivales de Teatro Grecolatino Prósopon, de la que Itálica y Baelo Claudia formamos parte. El mundo del Teatro Clásico está de enhorabuena y, por tanto, también lo estáis vosotros, estudiantes y profesores, pues vosotros sois el alma de estos festivales y la razón de su existencia.

Carmen Vilela.

Presidenta de la Asociación de Teatro Grecolatino de Andalucía.

SUMARIO

- 2 Programa Festivales de Baelo e Itálica
- 3 Unas Bodas de Sangre
- 7 Cariátides

- 8 Miscelánea
- 10 Baelo Claudia: pasado, presente y futuro
- 14 La mujer en la poesía de Ritsos

PROGRAMA DEL V FESTIVAL DE BAELO CLAUDIA

Lugar: Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia (Cádiz).

Coordinadores: Ángel Muñoz y Javier Ortolá.

Día 26 de abril, lunes

12,00: Medea, de Seneca. Grupo Eme Teatro, de Cádiz.

17,00: Rudens, de Plauto. Grupo Balbo, del I.E.S. "Santo Domingo". Puerto de Santa María (Cádiz).

Día 27 de abril, martes

12,00: Edipo Rey, de Sófocles. Escuela Superior de Arte Dramático. Universidad de Málaga.

17,00: Penelopea, (basado en la Odisea de Homero). Grupo "Teansari". San José de la Rinconada. (Sevilla).

PROGRAMA DEL XIV FESTIVAL DE ITÁLICA

Lugar: Teatro Romano de Itálica.

Coordinadora: Carmen Vilela Gallego.

Día 13 de abril, martes

11,30: Edipo Rey, de Sófocles. Escuela Superior de Arte Dramático. Universidad de Málaga.

17,30: Las aves, de Aristófanes. Grupo "Teansari". San José de la Rinconada. (Sevilla).

Día 14 de abril, miércoles

11,30: Los siete contra Tebas, de Esquilo. Grupo "In Albis", del I.E.S. "Fuente Nueva". Morón de la Frontera (Sevilla).

17,30: **Pseudolus**, de Plauto. Grupo "Hypnos" de Fernán Núñez (Córdoba).

Día 15 de abril, jueves

11,30: Antígona, de Sófocles. Grupo Balbo, del I.E.S. "Santo Domingo". Puerto de Santa María (Cádiz).

17,30: Rudens, de Plauto. Grupo Balbo, del I.E.S. "Santo Domingo". Puerto de Santa María (Cádiz).

Día 16 de abril, viernes

11,30: Rudens, de Plauto. Grupo Balbo, del I.E.S. "Santo Domingo". Puerto de Santa María (Cádiz).

19,30: La mujer en la tragedia, basado en textos de Lorca, Sófocles, Eurípides y Esquilo. Grupo Balbo, del I.E.S.

"Santo Domingo". Puerto de Santa María (Cádiz).

Nota. La actuación de la tarde del viernes está reservada para adultos. Para asistir a la representación será preciso presentar invitación. Las personas y colectivos interesados pueden solicitar las invitaciones llamando a los teléfonos 955 99 80 28 (Oficina de Turismo de Santiponce) o 955 03 62 01 (Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla).



UNAS BODAS DE SANGRE

La corte de Nerón pretendía ser tan literaria como la de Augusto. Todo el mundo en ella hacía versos, el emperador el primero de todos. En este ambiente Séneca, el poderoso valido, no fue menos. Compuso un ramillete de tragedias, esos dramas descomunales ambientados en los palacios y guerras de las leyendas. Construyó un mundo teatral enorme y grave que en el occidente europeo se impondrá sin emulaciones meritorias hasta la llegada de Shakespeare.

Séneca, como sus precursores griegos, vistió de palabras poéticas unas historias y unas situaciones bien conocidas de la tradición literaria y armó, con esos poemas diluidos en coros y diálogos, sus dramas. Toda tragedia es una recreación de un momento legendario. Pero en ella sobre todo se revelan las corrientes irracionales del alma. Lo que no se puede nombrar. La violencia instintiva o constitutiva del hombre. Ansias de vida que se convierten en muerte. La tragedia bebe de una savia que proviene de las raíces oscuras e irracionales de la vida humana en familia y sociedad.

Cuando en los tiempos de Séneca surge el cristianismo, ya la tragedia ha recorrido su camino y desfallece en sus últimos ejemplos. El caso es que entonces se montaban pocas veces y se solían leer en recitaciones ofrecidas a veces por el autor.

Leer una tragedia antigua, asistir acaso a su representación es para el hombre moderno un acto, digámoslo así, arqueológico. Se pone delante de este teatro no de otro modo que delante de algún

objeto o signo guardado en un museo que le es comprensible sólo a medias. Los coros son la parte más extraña de ese teatro. Representan lo más poético y litúrgico del drama. Su lenguaje es exquisito hasta la extrañeza, porque en ellos el poeta hace la verdadera indagación en lo oscuro.

Ante el teatro de Séneca, el espectador que medita y no se deja envolver por las palabras se ve a sí mismo asumiendo simultánea o sucesivamente puntos de vista políticos, psicológicos o doctrinales. Poder, alma y filosofía se enredan en estas tragedias y el auditorio recibe todo ello en revoltijo, hasta que luego el espíritu de examen y reflexión va atando cabos.

La exégesis política es inevitable. La relación de Séneca con el poder imperial –maestro, amigo y ministro del infantil y desaforado Nerón– ronda y condiciona con frecuencia la valoración de sus dramas. Si Séneca escoge el género trágico, al parecer poco acorde con un filósofo de fuerte sesgo moral (al que le correspondería mejor la sátira), es ciertamente por su contacto con la alta política y las sugerencias del espíritu que se respira en la corte neroniana.

Nos da igual si fue su ambición o su prestigio lo que le llevan a entrar en la vida de palacio. Lo importante es el hecho: estuvo allí, en el avispero. El lector de sus tragedias, que conoce la historia de la dinastía heredera de Augusto, no puede dejar ni por un momento de sospechar que Séneca está expresando a través de ellas sus privilegiadas y monstruosas experiencias dentro de aquella casa. Sus tragedias son

dramas de tiranos emancipados de todas las restricciones legales y religiosas que, extraviados por el poder, se revuelven contra hijos, hermanos, esposas o madres. No parecen hablar de gente lejana, sino de la extraña familia que se encerraba en residencias y palacios junto al foro. Pero hay que andarse con cuidado. Puede que la realidad acudiera luego a coincidir con lo que ya se había imaginado. Pasa a veces.

Se ha estudiado mucho, como no podía ser menos, la ideología y las doctrinas que se reflejan en las tragedias, debido, claro es, a que, fuera del texto dramático, tenemos abundante material, tanto en el propio Séneca como en la tradición estoica, para establecer comparaciones. La interpretación pedagógica de las tragedias sostiene que están compuestas más que nada para formar y adoctrinar, sea al público en general, sea al discípulo Nerón en particular.

Pero las lecciones que ocasionalmente el oyente extrae de la palabra poética resultan tan sólo un efecto secundario del tono edificante de un drama o de la injerencia de tal o cual personaje que, en la ocasión oportuna, profiere una máxima, una sentencia elocuente y provechosa, que el ritmo del verso volverá memorable.

Desde el escenario más de una vez un Agamenón o un Atreo no imparten doctrina para hacer aborrecible el despotismo, sino para justificarlo. No piden comprensión, sino que practican con descaro el concepto sofístico de la razón instrumental. El espectador ve y oye cómo se utiliza la máquina de los argumentos para una cosa y su contraria.

No cabe pensar, pues, que Séneca compusiera su teatro para instruir a Nerón y menos todavía para subvertir el orden de cosas que tenía su piedra angular en el príncipe absoluto.

El dramaturgo Séneca hace una obra de arte original que, secundando la tendencia del momento, pasa de la escena a la lectura pública o privada, imponiendo así un ritmo menos vivo a la acción y abriéndose ampliamente a los recursos oratorios habituales. Hay mucha poesía en las tragedias de Séneca, y de la honda y buena. Poetizar y filosofar parecen faenas muy diferentes. Pero ¿qué conductos y territorios comunes, si es que los hay, pueden unir cosas tan heterogéneas como el teatro poético y la filosofía de Séneca? Séneca, cuando hace de poeta, quiere lo que todos los poetas: mover a espanto, a compasión y a risa. Transita, pues, por los territorios de unos sentimientos que se perfilan verdaderos entre fabulosos refleios e imitaciones del mundo. Poco serían sus tragedias si sólo encerraran, como encierran, máximas y discursos de edificación moral. Séneca no es eso sólo, se recoge sobre sí y extrae la sencillez virginal de la palabra creadora, surgen imágenes y sensaciones de misteriosa poesía. El filósofo quiere por el arte llegar a otro tipo de verdad, trasmitir la que se ha llamado sabiduría trágica.

El espectador se purga en el horror, pero no durante los remansos de la acción cuando el coro o algún personaje meditativo reflexiona o aconseja, sino cuando las imágenes de violencia, inducidas por el relato de algún mensajero o representadas a lo vivo en el escenario, golpean su espíritu.

La purificación aristotélica, la consabida catarsis, es aquí una atmósfera pesimista y opresiva donde un dolor radical traspasa las figuras de todos los seres. Se respira sobre la escena un ambiente de mal: no conoce límites la mujer enamorada o resentida, una agresividad soberbia devora a los varones, el afán de poder y desquite es insaciable en todos. Incluso el paisaje y las cosas quedan contaminados por el mal de los hombres.

El de Séneca es un teatro de sangre. El poeta escoge los mitos que mejor le sirven para reflejar las fuerzas irracionales e indecibles sobre las que la filosofía apenas puede hablar más que para propugnar su control o su rechazo: el ansia de poder (Agamenón), la energía destructiva de la venganza (Hércules loco) y los efectos oscuros y azarosos de nuestras acciones (Hércules en el Eta), la ceguera de los celos (Medea), el laberinto de lo que en la vida familiar se ignora (Edipo), la pureza e inocencia juvenil (Hipólito) que mancillan los deseos adultos (Fedra) y aplasta la autoridad del padre (Teseo), el poder como antropofagia (Tiestes) y la triste soledad e impotencia de las mujeres sufrientes (Fenicias y Troyanas). En cada una de las piezas de Séneca, pues, hay una figura central que se alza y acapara las miradas.

En dos tragedias aparecen mujeres terribles, transgresoras y enamoradas: Fedra y Medea. La primera es la esposa que sale fuera del recinto patriarcal y rompe la ley de la posesión masculina mediante una pasión adúltera. Medea puede parecer una vulgar asesina de celos (como esas que de vez en cuando nos espantan en las crónicas de sucesos de los periódicos), pero lo que ella pretende ante todo es fugarse de las cárceles masculinas (la del padre, huyendo con Jasón, la de Jasón, no aceptando su abandono por razones de Estado y castigándolo en el único flanco débil que le presenta, esto es, en los hijos comunes).

Pero acerquémonos a Medea para decir algo del personaje y los sucesos que protagoniza. El trasfondo legendario es bien conocido. Medea, hija del rey de la Cólquide, territorio entre el Cáucaso y el Mar Negro, se enamora del griego Jasón cuando este, al frente de la nave Argo y un nutrido grupo de héroes, arriba a sus costas en busca del vellocino de oro. Medea pone al servicio del extranjero sus artes de magia y finalmente decide huir con él. Pero Medea es también cruel. Llevaba con ella a su hermano Apsirto y, cuando se siente perseguida por el padre, lo mata y trocea y esparce los miembros para que el perseguidor se entretenga recogiéndolos. Logra así la huída pero, una vez que la pareja llega a Grecia, Jasón cede a intereses de poder y se compromete con Creúsa, princesa de Corinto. De ahí arranca la tragedia.

Al subir el telón (permítaseme decirlo con cierto anacronismo, porque en la escena antigua lo que había era una mampara que bajaba a un foso para dejar visible la escena), Medea oye los cantos de boda durante la ceremonia que unirá a Jasón y Creúsa. Invoca a los dioses, maldice y amenaza recordando sus poderes y sus antiguas decisiones implacables.

Un coro de corintios entona el epitalamio de Jasón y Creúsa. Las



Medea se debate ante el dilema. Fresco de Herculano.

invocaciones a los dioses y la invitación a la alegría juvenil y desenfadada de la comitiva nupcial concluyen con una alusión siniestra para Medea: "Que callada camine en lo oscuro la que escapó para casarse con marido forastero". Medea ha oído. Se siente morir. Quiere hacer daño. Tacha a Jasón de cobarde por no resistir las órdenes del tirano Creonte ("Toda la culpa la tiene Creonte, que abusa de su poder y disuelve un matrimonio"). La nodriza está a la altura de Medea. Le dice que calle para así vengarse mejor ("la ira disimulada, esa es la que hace daño"). Le hace ver que su situación es desesperada. Es una escena impresionante e imitada que reproduce, tal cual, Corneille en su *Medée* (act. I, esc. 5).

NODRIZA.-

Los colquenses se marcharon y [en tu esposo no confías; de tantos recursos que tenías [ninguno te queda.

MEDEA.-

Me queda Medea; en mí estás [viendo mares y tierras, espada y fuegos, divinidades y [centellas.

Cuando todavía resuena la sentencia femenina y rebelde (*Medea superest*), Caronte llega insultando a Medea y extrañándose de que todavía no haya emprendido el regreso a su patria. Dice haberle perdonado la vida por ruegos de Jasón. Medea le pide que la deje quedarse en algún rincón de su reino. Creonte se lo niega. Pide que se quede con los hijos que tuvo con Jasón y los proteja. Creonte acepta. Luego, se le concede el breve plazo de un día para preparar su partida.

El viaje de Jasón en la maravillosa nave Argo, que es la nave inaugural y primera construida según las instrucciones de Minerva, desencadenó estos lances como aviso de los males que traerá un artificio tan osado. Así que el coro, en canto solemne, reniega de la navegación, maldice

a su primer inventor y lamenta cómo el comercio y los barcos acabaron con la bendita edad de oro. Todo se mezcla y no hay barreras, puede que un día "suelte el Océano las barreras del orbe y se abra la tierra en toda su extensión"

La nodriza pide calma a Medea y luego en largo aparte describe el reflejo de la ira en sus gestos. Medea responde a la mirada curiosa de la sierva que, si quiere saber la dimensión de su odio, recuerde lo grande y activo que fue su amor. Y profiere nuevas amenazas. La nodriza, siempre prudente, le recuerda que nadie puede agredir sin riesgo a los reyes.

Entra Jasón hablando consigo, avergonzado y reprochándose cobardía. Medea le recuerda todo lo que hizo por él, y en último término el sacrificio de su hermano Apsirto. Medea le pide que huya con ella. Pero están los reyes, según responde Jasón: "Me dan terror los cetros altaneros". "¿No será más bien que los ambicionas?", le replica Medea. Y Jasón la interrumpe con la prudencia de las cortes tiránicas: "Deja ya esta conversación demasiado larga, no vaya a despertar sospechas". Medea le habla de los nuevos hijos que tendrán si escapa con ella pero, viendo que Jasón no cede, le pide despedirse de los que ya tienen. Para conseguir este paso tan importante en sus planes no le importa rebajarse a pedir perdón por los insultos. Jasón accede. Medea se vuelve a la nodriza y le manda que prepare un manto, un collar y una diadema de oro, herencia de su antepasado el Sol, que ella trajo de su tierra. Sus hijos habrán de llevar estos arreos como regalo a la recién casada, pero "después de haberlos untado y empapado de funestos hechizos".

El coro canta el himno de los celos: "No es tanta la fuerza del fuego ni del viento huracanado, ni tan temible la de la flecha veloz, como la de la esposa que abandonada arde de rencores". Luego, tras reprobar el ultraje que la navegación hace a la naturaleza, recuerda el destino desgraciado de muchos de los argonautas, empezando por el piloto Tifis, y pide a los dioses que acaben ya y perdonen a Jasón.

Escena de magia con Medea y la nodriza. La nodriza se espanta de la catástrofe que se avecina y describe los pasos de Medea para provocarla. Medea reza un largo conjuro sobre las prendas y joyas que mandará a la nueva esposa de Jasón. Hécate, la diosa infernal invocada, se le aparece y le asegura la eficacia del hechizo. Manda llamar a sus hijos y les entrega el regalo.

El coro canta su horror ante la ira de Medea y sus rituales. Pide que se vaya cuanto antes de Grecia y que acabe la jornada.

El mensajero cuenta el efecto destructor que ha tenido el regalo de Medea: Creonte, su padre y toda la corte han perecido. La nodriza, asustada, anima a Medea para que huya. Medea abraza por última vez a sus hijos, decidida a matarlos: "Que mueran para su padre, para su madre ya estaban muertos". Mata a uno, coge su cuerpo y al otro hijo vivo que le queda y sube a las terrazas. Llega Jasón con soldados para detenerla. Medea lo insulta desde el tejado, mata al otro hijo, arroja los cadáveres a los pies del padre y huye por los aires en un carro tirado por serpientes. Las últimas palabras de Jasón son las del hombre abrumado que el pasmo del mal hace ateo: "Vete por el hondo espacio del alto cielo y atestigua que no hay dioses en esos sitios por donde vas".

Ese es el final del drama. Con esas palabras en los oídos y esas imágenes en la retina se quedan los espectadores, que se levantan de sus asientos. Medea es la tragedia de los celos y la venganza impotente de la mujer, pero también la del autodominio y el poder del yo. La soledad del extranjero. Séneca que, como Medea, vino de lejos, pudo simpatizar con su horrenda heroína. Jasón no se mueve por ambiciones cortesanas, sino por miedos. El tirano Creonte lo fuerza a casarse con su hija. Pero Medea es un drama consciente, retórico, retorcidamente literario. El nombre de Medea es como un logo o marca comercial que, establecido de antemano, va a recaer al final sobre el producto para convertirlo en lo que de verdad es. Cuando Medea dice que sólo le queda Medea para su venganza, podemos creer que esa palabra sale de lo íntimo y está hablando ella de ella. Cuando dice "me volveré Medea" (171: Medea fiam) o "ya soy Medea" (910: Medea nunc sum), ya no cabe pensar sino que la persona quiere acercarse al personaje, como una mercancía sin rótulo pide su marca.

Si se hace una lectura política del drama, Medea es una mujer tan desastrosa como Popea. Popea, permaneciendo aislada en el palacio y siendo una advenediza sin entronque con la familia imperial, trae el caos a la corte y suscita las muertes de Agripina, Octavia y Crispino.

Francisco Socas.

Catedrático de Filología Griega y Latina. Universidad de Sevilla

CARIÁTIDES

Desde el templo de Teseo, contemplo la Acrópolis.

El Erecteion. El Partenón.

Los mármoles se alinean con la belleza eterna

Y, oh mediodía del Ática

seis muchachas se han deslizado al balcón

Aquí, por este montículo de la calle de Adriano deambula la gente.

Se quedan mirando al nuevo Sísifo Sansón ¹ que carga una piedra sobre su cabeza sangrante, miran la Acrópolis, se liberan del vano peso que llevan a hombros.

Entre ellos, mujeres corrientes,
Cariátides de su casa,
en la mañana del domingo se desplazan
hasta aquí, frente a los mármoles,
ante la belleza eterna.

Y al liberarse por un instante del vano peso que cargan sobre sus hombros, se diría que cada una de ellas, es la Cariátide que falta. ²

Yota Arguiropulu. Traducción de Carmen Vilela.

¹ En los años 80/ 90, en la placita en que termina la calle Adriano, un forzudo exhibía su fuerza; doblaba hierros con los dientes, levantaba pesos y arrastraba coches.

² Existe una tradición popular en Grecia, según la cual en la Acrópolis se oían por las noches llantos de jóvenes. Eran las Cariátides, que lloraban porque echaban de menos a la que está en el Museo Británico de Londres.

MISCE

TEXTOS DE

ARISTÓFANES

Por una parte, era rodio, de Lindos, pero unos afirmaban que era egipcio, y otros de Cámiro. Mas fue ateniense de adopción, pues fue registrado como ciudadano entre ellos. Cómico, hijo de Filipo, nació en la 114^a. Olimpiada y fue creador del tetrámetro y el octámetro. Tuvo como hijos a los cómicos Áraro, Filipo y Filitero. También hay algunos que han contado la historia de que fue un liberto. Se le atribuven 44 piezas teatrales, de entre las cuales hemos considerado de Aristófanes las siguientes: Acarnienses, Ranas, Paz, Asambleístas, Tesmoforiantes, Caballeros, Lisístrata, Nubes, Aves, Dinero y Avispas.

SÓFOCLES

Hijo de Sófilo, del demo de Colonos, ateniense, trágico, que nació en la 80^a. Olimpiada, de modo que era mayor que

Sócrates diecisiete años. Fue el primero en utilizar tres actores y el denominado "tritagonista". También fue el primero en introducir un coro de quince jóvenes, ya que antes eran doce los miembros. Mas recibió el nombre de Melita por su dulzura. También comenzó a separar un drama de otro, pero no había contraposición temática. Escribió una elegía, peanes y un tratado en prosa sobre el coro, enfrentándose a Tespis y a Quérilo. Sus hijos fueron los siguientes: Jofonte, Leóstenes, Aristón, Estéfanos, y Meneclides. Murió después de Eurípides, a los 90 años. Representó unos 123 dramas, y según algunos, muchos más, y obtuvo 24 victorias.

EURÍPIDES

Ateniense, trágico, mayor que el famoso Eurípides. Representó 12 tragedias, y venció en dos ocasiones.

EURÍPIDES

Trágico, sobrino del anterior, como cuenta Dionisos en las Crónicas. Escribió un tratado homérico, a no ser que pertenezca a otro. Sus dramas son los siguientes: Orestes, Medea y Polixena.

EURÍPIDES

Hijo de Mnesarco o Mnesárquides, y Clito, quienes se marcharon de su patria y establecieron su residencia en Beocia y luego en el Ática. No es cierto que su madre fuera vendedora de verduras, sino que procedía de personas nobles, como demostró Filócoro. Durante la invasión de Jerjes, su madre estaba embarazada y dio a luz justo en el día en el que los griegos pusieron en fuga a los persas. Primero fue pintor, después discípulo de Pródico entre los retóricos, y por último de Sócrates entre los éticos y los



Mosaico de Hadrumetum (Museo de Sousse, Túnez).

LÁNEA

LA SUDA

filósofos. También recibió lecciones de Anaxágoras de Clazómenas. Se dedicó a la tragedia cuando vio a Anaxágoras propugnar dogmas peligrosos en los que lo introdujo. Habitualmente era un hombre sombrío, serio, que rehuía las relaciones. Por ello, se le consideró misógino. Sin embargo, se casó primero con Cerina, hija de Mnesíloco, con la que tuvo a Mnesíloco, Mnesárquides y a Eurípides. Mas, después de haberla repudiado, también tuvo una segunda esposa, por la que sintió una pasión desenfrenada. No obstante, se marchó de Atenas a la corte de Arquelao, rey de los macedonios, gracias al cual gozó del más alto honor. Murió a consecuencia de una conjura del macedonio Arribeo y del tesalio Cratea, poetas que sentían envidia de él y persuadieron a

un sirviente del rey de nombre Lisímaco, comprado por diez minas, a que lanzara contra él los perros que él mismo criaba. Otros cuentan que no fue destrozado por los perros, sino por unas mujeres durante la noche, cuando iba a altas horas al encuentro de Crátero, quien estaba enamorado de Arquelao (pues también tenía inclinación a tales amores), y otros que murió en presencia de la esposa de Nicódico, hijo de Aretusio. Vivió 75 años. El rey trasladó sus restos a Pela. Según algunos, sus dramas fueron un total de 75, y según otros 92. Se conservan 77 y obtuvo 5 victorias, unas 4 en vida y una sola tras su muerte, cuando la puso en escena su propio nieto Eurípides. Representó un total de 22 piezas por año, y murió en la 93ª Olimpiada.

ESQUILO

Ateniense, trágico, hijo de Euforión y hermano de Amenio, Euforión y Cinégiro, los cuales destacaron junto a él en Maratón. También tuvo dos hijos trágicos, Euforión y Eveón. Él mismo participó en la 70^a Olimpiada a la edad de 25 años. Fue el primero en inventar que los trágicos llevaran máscaras horribles pintadas con colores y utilizaran botines, los llamados "Embates". Escribió elegías y unas 90 tragedias. Obtuvo entre 8 y 10 victorias, y otros afirman que 13. Tras escapar a Sicilia después de haberse arruinado, murió a la edad de 58 años a causa de una tortuga que fue arrojada sobre su cabeza por un águila que la llevaba.

> Inmaculada Rodríguez Moreno Universidad de Cádiz



BAELO CLAUDIA: PASADO, PRESENTE Y FUTURO

En el Boletín anterior, la directora del Conjunto Arqueológico de Itálica publicaba un artículo sobre el pasado, presente y futuro de la ciudad fundada por Publio Cornelio Escipión en el 206 a.C. Ahora, en la edición del 2010, le toca el turno a Baelo Claudia, la otra sede andaluza de los Festivales de Prósopon.

En estas breves líneas intentaré ofrecer una síntesis del devenir histórico en la recuperación de esta ciudad hispanorromana, desde su abandono hasta nuestros días, en las distintas facetas que engloban la tutela de los bienes culturales: la investigación, la protección, la conservación y la difusión.

Baelo Claudia se abandona en los primeros decenios del siglo VII; tan sólo vivían algunas comunidades cristianas, que nos han dejado su huella en una pequeña necrópolis recientemente rescatada del olvido, desde su investigación parcial en la década de los años sesenta del siglo pasado. Este periodo de abandono coincide también con las últimas referencias escritas de la Antigüedad, cuando en una Cosmografía de autoría desconocida - Anónimo de Rávena- se cita a la ciudad con el nombre de Belo.

Referencias anteriores las encontramos en Estrabón, que la denomina *Belon*. En su Geografía señala las dos características más importantes relacionadas con el origen de la ciudad

y su economía. Así nos cuenta que era el puerto que unía Tingis con la Península. Por otro lado la califica como emporio, es decir, un lugar de comercio, y así mismo señala la importancia de sus salazones.

Plinio por su parte la llama *Baelo* y señala el carácter de puerto de pasajeros con Tingis, indicando la distancia de treinta millas entre ambas ciudades.

Pomponio Mela la cita como *Bello*, Ptolomeo como *Bailon* y el Itinerario de Antonino como *Baelo Claudia*.

Ya en plena Edad Media, en la obra del erudito bizantino Ioannes Tzetzés "Chiliades", se nombra a la ciudad como *Bailo*.

Hemos de esperar al siglo XVII para tener de nuevo noticias sobre la ciudad. En 1663, el licenciado Macario Fariñas del Corral la emplaza en la actual Barbate, identificando los restos de Baelo Claudia con *Mellaria*.

La primera identificación de Baelo con los vestigios que hoy podemos contemplar en la Ensenada de Bolonia se debe al inglés J. Conduitt, según consta en una memoria fechada en 1719. A finales del siglo XVIII Antonio Ponz visita este lugar y lo reconoce como el emplazamiento de la antigua Baelo Claudia.

El paso de la erudición al campo de la investigación arqueológica se produce a principios del siglo pasado, cuando en 1907 el jesuita Jules Furgus realiza unas prospecciones. En unos artículos sobre estos trabajos confunde el teatro con un anfiteatro y señala la existencia de un templo dedicado a Baal.

Pero quien recuperaría de manera definitiva la memoria de Baelo Claudia para el mundo científico fue Pierre Paris, que visitó por primera vez la ciudad en 1914 y realizó trabajos arqueológicos entre 1917 y 1921. Sus investigaciones se centraron principalmente en la necrópolis oriental y en la ciudad actuó en las factorías, los templos y el teatro. Igualmente se preocupó de identificar las canteras de Punta Camarinal y algunos restos, que identificó como un ninfeo, en las afueras de la ciudad hacia el suroeste. La memoria científica, publicada entre 1923 y 1926, contó con la colaboración de G. Bonsor, A. Laumonier, R. Ricard y C. de Mergelina, investigadores que en mayor o menor medida tuvieron responsabilidades en los trabajos de campo. Esta obra supuso el reconocimiento de la ciudad de Baelo Claudia y asimismo el motivo de que las autoridades españolas tomaran conciencia de su importancia y la declararan en 1925 Monumento Histórico Nacional.

Sin embargo, esta declaración, en contra de lo que podría suponerse, no sirvió para que la administración se hiciese cargo del yacimiento, cayendo en un olvido y abandono, incluso para el mundo científico. Tan sólo fue objeto de expolio por parte de



Vista aérea de Baelo Claudia. (Foto CABC)

curiosos y coleccionistas.

Los años sesenta del siglo pasado supusieron sin embargo el despertar de ese letargo que ocultaba la ciudad de Baelo. Ante los planes urbanísticos en el interior de la propia Baelo, la administración (la Dirección General de Bellas Artes) encarga en 1964 a Manuel Pellicer Catalán y a la Fundación Lerici la realización de prospecciones geofísicas, para determinar la extensión de la ciudad y la naturaleza del yacimiento.

Pero no será hasta 1966 cuando se reanuden las excavaciones sistemáticas a cargo de la institución cultural francesa Casa de Velázquez que, mediante campañas anuales hasta prácticamente mediados de los años ochenta del siglo pasado, sacaron a luz la mayoría de los inmuebles arqueológicos que constituyen hoy día el circuito de visitas de Baelo Claudia.

Las intervenciones arqueológicas desarrolladas en Baelo Claudia desde principios del s. XX han puesto al descubierto el que probablemente sea el con-

junto urbano de época altoimperial mejor conservado y documentado de toda Hispania. Se trata de una ciudad de unas 13 hectáreas perfectamente delimitada, con un perfecto trazado ortogonal. Las investigaciones se han centrado fundamentalmente en el área monumental, donde pueden visualizarse el foro -en un excelente estado de conservación- un área religiosa compuesta por cuatro templos (Júpiter, Juno, Minerva y, junto a ellos en un lugar destacado, el de Isis, culto mistérico que tuvo numerosos adeptos en Baelo en los últimos años del siglo I d.C.); además de los templos dedicados al culto del emperador, una gran basílica con primer orden de columnas restaurado, un área comercial compuesta por tiendas (tabernae) y mercado (macellum), y otros edificios administrativos como el archivo. la curia o senado local y una sala de votaciones. Fuera de esta área céntrica, destaca también al oeste de la ciudad un importante edificio termal. Al norte se erige el teatro que, junto con la basílica, es el edificio de mayores dimensiones de la ciudad. Y como última gran área excavada en la ciudad nos encontraríamos al sur, junto a la playa, un amplio complejo industrial dedicado a las salazones y salsas de pescado que, como es bien conocido, fue el motor económico de la ciudad a lo largo de su existencia.

Esta presencia efectiva en el yacimiento se vio acrecentada con la adquisición, a partir de la década de los años setenta, de la mayor parte de los terrenos en los que se ubicaban los restos arqueológicos, para lo cual con carácter previo fueron declarados de utilidad pública, así como las obras y servicios necesarios para la revalorización del yacimiento arqueológico y del entorno y ambiente propios del mismo.

El traspaso de competencias en materia de Cultura a la Comunidad Andaluza en 1984 determinó, entre otros aspectos, la creación en 1989 del Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia, como unidad administrativa dependiente de la Delegación Provincial de Cultura de Cádiz.

Esta unidad administrativa supuso un cambio importante en la gestión, ya que se asignan a la misma unas funciones concretas que integran las facetas de la tutela de los bienes culturales en general y se crean unos órganos de gestión Conjunto: por una parte el órgano directivo y ejecutivo, y por otra el órgano colegiado consultivo y de asesoramiento (la Comisión Técnica). Asimismo se definen distintas áreas de funcionamiento: administrativa, para el desarrollo de los aspectos administrativos y económicos; el área de conservación e investigación, que abarca las funciones de preservación y mantenimiento de la Zona Arqueológica, así como el control científico de las actividades de investigación, y el área de difusión, que tiene por finalidad el acercamiento del Conjunto a la sociedad mediante la aplicación de métodos didácticos y técnicos de comunicación y la organización de actividades tendentes a estos fines.

Desde este momento y hasta la inauguración de la nueva Sede Institucional y Centro de Visitantes en diciembre de 2007, obra del arquitecto Guillermo Vázquez Consuegra, Baelo Claudia ha experimentado una espectacular evolución y desarrollo, siendo hasta el momento uno de los Yacimientos Arqueológicos más visitados de Andalucía y el recurso patrimonial de índole histórica más visitado de la provincia de Cádiz.

Con motivo de la apertura de la nueva sede institucional, se han revalorizado y puesto en valor nuevos espacios en la ciudad, lo que unido al ya de por sí paradigma del urbanismo romano estandarizado de época alto imperial que representa, hace la visita aún más didáctica y comprensible. En este sentido, la incorporación en el nuevo edificio de salas de exposiciones -permanente y temporal- ha permitido avanzar apreciablemente en la presentación del Conjunto. Su materialización ha sido posible gracias a un plan museístico elaborado conjuntamente con la



Vista de la sede de Baelo Claudia desde la plaza sur de la Basilica. (Foto Estudio Vázquez Consuegra).

Universidad de Cádiz y una museografía ideada por la empresa Empty, respetuosa y en sintonía directa con el diseño arquitectónico de la Sede.

Sin duda alguna las excepcionales circunstancias de conservación, el desarrollo de una investigación continuada compatible con la puesta en valor, la fácil lectura y comprensión que ofrecen los inmuebles arqueológicos y el espectacular paisaje integrado en el Parque Natural del Estrecho han hecho de Baelo Claudia uno de los destinos favoritos en la Provincia de Cádiz en materia de turismo patrimonial y natural.

Con la apertura de la Nueva Sede Institucional y Centro de Visitantes, ha concluido un ansiado proceso de más de diez años de duración desde que se proyectara su creación, durante el cual de manera paulatina se han ido ejecutando acciones diversas en los campos de la protección y conservación principalmente, en detrimento de otros como la investigación, que habían sido tratados ampliamente con anterioridad exclusivamente por la institución cultural francesa Casa de Velázquez y que sin duda fueron los cimientos que posibilitaron las actuaciones futuras mencionadas.

En este sentido y una vez solucionados los principales problemas en el ámbito de la protección tanto física como jurídica de los bienes (con actuaciones -en los primeros años de andadura de la unidad administrativa del Conjunto- de compra de propiedades aún dentro de la Zona Arqueológica, cerramiento y vallado de los terrenos adscritos a la administración cultural, la dotación de figuras legales de protección, como la delimitación de la Zona Arqueológica del Bien de Interés Cultural) se abordaron desde 1999 acciones de musealización de los inmuebles arqueológicos, tanto con actuaciones de conservación preventiva (basílica, tiendas, área anexa a las termas, etc.), como principalmente proyecto de mejoras medioambientales que permitieron el establecimiento de un circuito de visitas coherente y didáctico con la creación de caminos de grava en el itinerario de visitas sobre el trazado ortogonal de la ciudad; lo cual ha ayudado a comprender su planificación urbanística. En este proyecto además se realizaron importantes obras de infraestructuras -instalación de una red importante de drenaje de las aguas pluviales, recuperando el uso de parte del sistema hidráulico de la ciudad- que actúan directamente a favor de la conservación del yacimiento y que no hacen sino responder a una de las recomendaciones principales de estudio sobre la conservación del yacimiento realizado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Desde el año 2005 se ha abordado la potenciación de la investigación desde la Universidad de Cádiz, ya presente en el Conjunto desde principios del actual siglo con un proyecto sobre la factoría de salazones, dentro de la celebración de un Curso Internacional anual de Arqueología Clásica; se ha recuperado asimismo la participa-

ción de la Casa de Velázquez en la investigación, con un proyecto reciente sobre los orígenes de Claudia (Yacimiento Baelo arqueológico de la Silla del Papa); se ha abordado la difusión de una manera más novedosa intentando, desde la rigurosidad histórica, hacer más amena la percepción del yacimiento, con visitas guiadas, y la celebración de actividades culturales como conciertos, festivales de teatro -en horario nocturno en el mes de agosto- y en el mes de abril con la incorporación de Baelo Claudia al circuito de Festivales de teatro grecolatino que recorre nuestra geografía de nortea sur y de oeste a este. Estas actividades han supuesto un incremento considerable de los visitantes a Baelo, va que de aproximadamente 100.000 en al año 2004, hemos pasado a 140.000 en el 2008, es decir, se ha incrementado la visita en Baelo, en tan sólo 4 años, en torno al 40%.

Estas actividades han supuesto no ya sólo la ampliación del número de empresas trabajando en Baelo, sino el cambio en la percepción, participación y concienciación de las poblaciones cercanas acerca de que el Conjunto Arqueológico no es una rémora para su desarrollo; todo lo contrario, ven en esta institución cultural una fuente de riqueza que crea empleos directos e indirectos y favorece el sector turístico de la zona, un turismo cultural que complementa al de ocio y playa ya existente desde hace bastantes años.

Con la apertura de la nueva sede institucional, los puestos de



Sala del Museo de Baelo Claudia. (Foto CABC)

trabajo en Baelo Claudia han pasado de 10 a 31, con la incorporación de técnicos (arqueólogos, restauradores, bibliotecario, informador turístico) y personal de vigilancia, mantenimiento y limpieza del entorno, incluso de la cercana población Lentiscal, a escasos 200 metros del arqueológico. recinto Igualmente el disponer de infraestructuras adecuadas para una gestión acorde con las necesidades de este tipo de centro ha convertido a Baelo Claudia en un reclamo de atracción de foros científicos diversos, que tienen gran repercusión en el sector terciario de la zona.

3.- El Futuro de Baelo Claudia: su I Plan Director.

El futuro inmediato de Baelo Claudia se define en los contenidos de su I Plan Director, que se configura como un documento estratégico de planificación de la gestión de la Institución para un periodo de ocho años. En él se marcan las líneas estratégicas, programas operativos y actuaciones necesarias para el desarrollo de los objetivos definidos, además de detallar la misión y visión del Conjunto en consonancia con el aprovechasostenible miento de Institución como recurso cultural, y sobre todo su apertura al entorno inmediato.

La Ensenada de Bolonia, donde se asienta Baelo Claudia, tiene unas condiciones ambientales y de naturaleza verdaderamente excepcionales, que se combinan con actividades apoyadas en la ganadería, la pesca artesanal, los servicios turísticos (restauración y hospedaje) además del Patrimonio Histórico,

con un protagonismo singular en el Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia.

Estas singularidades determinan unas bases para las actuaciones futuras en desarrollo de los contenidos del Plan Director:

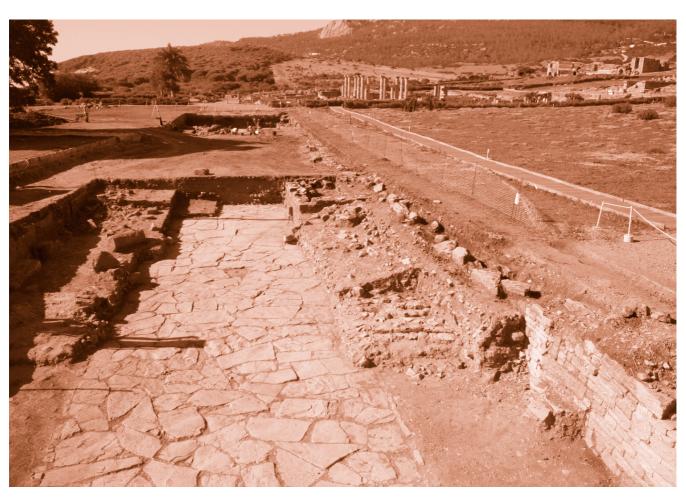
- 1.- Consideración de lo que denominamos Paisaje Cultural como expresión de la interacción sociedad-medio natural, situando al Patrimonio Cultural como soporte fundamental de esa relación. En este caso, el Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia se presenta como el elemento determinante en su relación, como epicentro generador del uso del territorio, que nos llevará a la identificación como paisaje cultural en su sentido más amplio.
- 2.-Incorporación Patrimonio Cultural de nuevas tecnologías, interdisciplinariedad, profundización de los estudios de contextos, incorporación de los bienes culturales en la economía, inserción de las demandas sociales y la necesidad de gestionar bien, de gestionar inteligentemente los recursos y los procedimientos. Es decir, una gestión especializada, que aglutine a empresas, profesionales y administraciones públicas en una especie de rompecabezas que a veces es difícil encajar.
- 3.- Importancia o relevancia del contexto. No es posible intervenir en los bienes culturales sin conocer sus relaciones, sin olvidar por otro lado que son bienes integrados en un mundo productivo.

La línea de actuación del Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia en el futuro se plantea, pues, como un instrumento que permita conocer a fondo el yacimiento arqueológico, que permita definir las claves de su formación y desarrollo y asimismo la determinación de las pautas y acciones por la que deba encauzarse su gestión para garantizar su sostenibilidad.

Su proyección necesita de una interlocución importante con los diversos colectivos y entidades públicas o privadas que están implicadas en el territorio donde se asienta (Parque Natural del Estrecho, Demarcación de Costas, Ministerio de Defensa, Ayuntamientos de Tarifa y Facinas, Asociaciones de Vecinos, Artesanos...).

El Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia se constituye, pues, como el principal hito histórico y paisajístico en la Ensenada de Bolonia; la permanencia de su estructura urbana y su especial ubicación le convierten en un Bien Patrimonial de primer orden, con unas óptimas perspectivas de uso.

Dentro de este esquema territorial de actuación, Baelo Claudia ha iniciado una apertura hacia su entorno, un contexto en el que se encuentran otros recursos patrimoniales importantes. En este sentido, el conjunto de recursos culturales en dicha Ensenada cuenta con un importante programa para su valorización: que gracias al Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, a través de un proyecto de "Actuación Paisajística en la Ensenada de Bolonia", se pondrán las bases e infraestructuras para romper definitivamente las barreras que concentran los recursos culturales con exclusividad en Baelo Claudia, para así abrirse



Tramo del decumanus máximus en proceso de excavación en noviembre 2009. (Foto CABC)

al inicio de la consideración de paisaje cultural con actuaciones en todo el ámbito patrimonial de la Ensenada. Este proyecto pretende la integración del patrimonio natural y cultural en un entorno privilegiado, con especial incidencia en la mejora de las condiciones paisajísticas de la ciudad romana de Baelo Claudia y otros elementos del patrimonio cultural de la zona.

Todos estos aspectos convierten a Baelo Claudia en un foco cultural de especial relevancia cultural y turística en el Campo de Gibraltar, que está generando la alta participación directa de diversas industrias culturales y asimismo potenciando el sector turístico de la zona.

BIBLIOGRAFÍA

MUÑOZ, A. (2006) "La gestión del Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia: una perspectiva de futuro". En Actas del I Seminario Hispano-Marroquí de especialización en arqueología. Cádiz 2006.

MUÑOZ, A. (2007) "Reflexiones sobre la conservación y valorización de la factoría de salazones de Baelo Claudia". En *Las Cetariae de Baelo Claudia*. Sevilla.

PARÍS, P., BONSOR, G., LAU-MONIER, A., RICARD, R., MERGELINA, C. DE (1923): Fouilles de Belo (Bolonia, province de Cádiz) (1917-1921). La ville et ses dépendances, Paris.

SILLIÈRES, P. (1995): Baelo Claudia. Une cité romaine de Bétique, Madrid.

VVAA. (inédito): Estudio de los procesos de alteración de los materiales pétreos, estucos y hormigones del Conjunto Arqueológico de BaeloClaudia. Museo Nacional de Ciencias Naturales, Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja, Instituto de Recursos Naturales y Agrobiología.

Ángel Muñoz VicenteDirector del Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia

LA MUJER EN LA POESÍA DE RITSOS

Yannis Ritsos (1909-1990) es el más grande poeta que ha dado Grecia en el último siglo. No nos tiembla el pulso al escribir una afirmación tan categórica, sobradamente justificada por la calidad de su obra, en primer lugar, a la altura del mejor Kavafis y del mejor Elytis; y, segundo, por la cantidad de libros que escribió y que lo encumbra como el autor más prolífico de todos. Entre las más de ocho mil páginas que conforman su legado editado -otras muchas, guardadas en un cajón, seguro que no tardarán demasiado tiempo en publicarse-, destacan libros de poemas breves, de gran hondura encubierta por una sencillez superficial (Testimonios); series largas de versos ricos en imágenes y pulsión rítmica (Romiosyne); prosa evocadora, muy lírica (Iconostasio de santos anónimos); y teatro. A este último género, al que se entregó no sólo como dramaturgo, sino también como actor y coreógrafo, pertenecen algunos de sus títulos más recordados: Fedra, Sonata del claro de luna, Áyax y La casa muerta, que han ido apareciendo recientemente en español gracias a la editorial "El Acantilado", redescubren para el público hispano a un escritor genial de extraordinaria sutileza, capaz de incorporar a nuestros días el pathos de la tragedia griega y de tomar del fondo de ella, de sus mitos,

leyendas y tradiciones, la esencia misma del hombre griego actual.

Llama la atención a simple vista y, especialmente en sus monólogos dramáticos, la predilección del autor por los personajes femeninos, y es que no en vano Ritsos es el que más veces ha escogido a la mujer como protagonista de sus obras y, sin duda, el que mejor ha sabido retratarla. Ningún otro autor ha demostrado más amor incondicional por ella, más curiosidad fascinante, admiración respetuosa, más conocimiento y más entrega que él, desde que en 1936 publicara Epitafio, un emotivo canto desgarrado puesto en boca de una madre que acababa de perder a su hijo, escrito a partir de la conmoción que le produjo una fotografía que editaba el periódico Rizospastis el 10 de mayo de ese año, en la que una mujer lloraba desconsolada en mitad de la calle a su hijo muerto entre sus brazos, asesinado por la policía durante una manifestación de trabajadores en la ciudad de Salónica. Aquél era su tercer libro, el primero en que, íntegramente, daba voz a una mujer, escrito cuando él sólo tenía veintisiete años, pero en el que ya daba cuenta de su extremada sensibilidad por el sufrimiento humano y, en particular, por la Piedad, es decir, la figura de la madre que ha de soportar la muerte del fruto de su vientre.

El poema dramático de Ritsos -en realidad toda su obra, como la de los grandes poetas que perduran- está caracterizado por su universalidad, una universalidad que tiene la peculiaridad de que nace de la raíz profunda de la tradición clásica, que bebe del acervo temático de Esquilo, de Sófocles, de Eurípides, y que nos habla con una voz arcana proveniente de un fondo lejanísimo pero claro, eterno y a la vez actual, una voz destinada al hombre de su tiempo. Toda su obra en general es el paradigma de Antonio Machado cuando dice que "la poesía es la palabra esencial en el tiempo, el diálogo de un hombre con su tiempo". Y aquí Ritsos se revela de nuevo como el mejor conocedor de su época, comprometido siempre con su pueblo y al frente tanto de las reivindicaciones sociales como de los dilemas reales de sus contemporáneos. Una de sus mayores virtudes es ésta justamente, haber sabido hablar al ser humano en la lengua universal del hombre, ésa en la que también hablaron Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández, por ejemplo. Y así, tomando como referencia a las mujeres de su vida (su madre, sus hermanas, su esposa, su hija), Ritsos habló de la Madre, de la Hermana, de la Esposa y de la Hija, habló de y por la Mujer, en suma, de ahí que su obra se entienda, conmueva y sea apreciada en cualquier parte del mundo. A medida que ahondamos en su biografía, vamos descubriendo el porqué de la insistencia de Ritsos en los personajes femeninos: los verdaderos pilares de su vida fueron siempre mujeres.

Ya desde su infancia quedó fuertemente marcado por el fallecimiento de su madre, muerta de tuberculosis. La menor de las hermanas Ritsos, Lula, un año mayor que él y la persona con la que creció y se repartió todas las desgracias, describe en su libro Ta paidikavcromia tou adelfouvmou Giamnh Ritsou. (Atenas, 1983) a un jovencísimo y ensimismado Yannis, al que no le interesaba más que la poesía, la música, el baile y el dibujo, y que a los doce años hubo de afrontar la muerte de su madre, a la que estaba muy unido. Tres meses antes, y a causa precisamente de la misma enfermedad, había muerto también su hermano mayor, Mimis, mientras hacía el servicio militar. "Lo único que me consolaba era que murió sin saber que nuestro Mimis se había ido antes", comenta Lula Ritsos, que en esos momentos difíciles se hallaba junto con su hermano Yannis lejos de su madre, en Gythion, el pueblo natal de ella, en casa de sus tíos, a donde habían tenido que trasladarse para iniciar sus estudios de secundaria. Durante sus últimas semanas de vida, según parece, la hermana mayor, Nina, iba racionando las cartas que habían recibido de Mimis antes de su muerte y, como si aún estuviera vivo, se las iba a leyendo a su

madre, que sin embargo no dejaba de preguntar insistentemente por él, como presintiendo algo terrible.

Estas pérdidas irreparables, primero la de su hermano, el primogénito de la familia, luego la de su madre, y acaso también el presentimiento de su propia muerte -Ritsos había enfermado de tuberculosis a los diecisiete años y a partir de entonces habría de ingresar en sanatorios que estaban en unas condiciones deplorables-, hicieron de él una persona hipersensible, solidario con los más desfavorecidos. Un dolor que supo canalizar cuando componía el llanto de la mujer de Epitafio, escrito frenéticamente en sólo dos días, lleno de rabia v exaltación, conforme él mismo nos refiere en Anexártitos Typos, de 1960; dos días en los que, según sus palabras, no comió ni bebió nada y tras los cuales, después de publicar los tres primeros poemas en el mismo periódico en el que vio la citada fotografía, se desmayó. "Había vertido en mis versos la última gota del dolor por las víctimas de estas agresiones sin motivo y mi última savia vital". Ritsos vivió siempre por y para la poesía, he aquí una clara muestra de ello, sean cuales fueren las circunstancias -censura, persecución política, prisión en campos de concentración, arresto domiciliario-; y, con este poemario, del que enseguida se vendieron, en palabras del propio autor, diez mil copias, que fue quemado públicamente por orden del general Metaxás, y que más tarde versionara musicalmente el compositor Mikis Theodorakis, consiguió remover los ánimos de sus conciudadanos, dando con valentía el primer paso firme para la revolución popular y cultural ateniense, de la que sin duda alguna se erige como uno de sus principales benefactores. Una revolución popular que no renunciaba a la tradición erudita, pues volvía la vista hacia los clásicos para retomar muchos de los motivos caídos en el olvido de un pueblo que ya no reconocía sus orígenes. "Los recuerdos de mi infancia, mi madre, que estaba familiarizada con la canción fúnebre tradicional, los iconos bizantinos con el Cristo en el regazo de la Virgen, los versos de Várnalis, de Sikelianós, nuestra canción popular... todas estas cosas, digeridas por mí, desataron en mi corazón la ola de un treno gigantesco, de un verdadero Epitafio."

Para evocar la imagen de la mujer que pierde trágicamente a su hijo, Ritsos se remonta a la liturgia ortodoxa, pero también a la Hécuba de Homero (baste recordar las emotivas palabras que la augusta soberana de Troya dirige a su hijo Héctor en el momento en que éste decide enfrentarse a solas contra Aquiles: Asimismo su madre, al otro lado, se lamentaba derramando lágrimas/ y, abriéndose el vestido, alzó uno de su senos con una mano/ y derramando lágrimas le dirigía estas aladas palabras:/"Héctor, hijo mío, respeta este seno y ten compasión de mí,/si alguna vez te di el pecho que apacigua los llantos."1 y compararlas a continuación con las de Epitafio: No le hablas a tu madre, mírala, pobrecita, que me abro/ el pecho del que

mamaste para hundirme las uñas, ay, mi niño.2); para representar la pasión de la mujer rechazada, el embriagante deseo imposible de consumar y la necesidad de justificarlo y de vivirlo, Ritsos recurre a la Fedra de Eurípides. Fedra, casada con Teseo y enamorada del hijo de éste, da rienda suelta a su pasión desenfrenada al confesarle al joven lo que siente por él, que no muestra por ella más que un cordial distanciamiento. Ritsos no aporta novedad al mito. La mujer, por despecho y vergüenza, se suicida no sin antes dejar como venganza una nota a Teseo en la que dice: "Tu hijo, el hijo de Antíope, intentó violarme". Pero lo mejor del soliloquio es el desarrollo de esa pasión, la fluidez con que se sucede la confesión, la riqueza de matices de su mundo interior, de su discurso, y la fuerza impactante de las imágenes. El mito, magistralmente actualizado, casi sin que nos demos cuenta, se impone con una validez eterna e incuestionable.

No siempre la adaptación del mito es tan evidente. A veces éste subvace por debajo del sonido de las palabras, más allá de su significado. La belleza de Sonata del claro de luna y de La casa muerta reside en la atmósfera que el autor ha reconstruido, el ambiente atemporal de melancolía que se respira en la casa -la casa de su infancia, en cada uno de los dos títulos-, donde se reconocen escenas de una Grecia actual, venida a menos, en contraposición a otra reciente que se ha desmoronado para siempre -la de su niñez, en compañía de sus padres y hermanos, cuando su familia vivía aún en una posición acomodada-, y a un pasado mítico y glorioso que aparece sutilmente ligado al presente. De nuevo los referentes para la construcción de los personajes, dos hermanas que viven solas en La casa muerta -una de ellas ha perdido el juicio-, y una mujer mayor en Sonata del claro de luna, son las mujeres de su familia. Lula, a quien el autor dedicó en 1937 La canción de mi hermana, habría de ser internada en un hospital psiquiátrico, al igual que su padre que, descendiente de una rica familia de terratenientes, se había arruinado por completo. La decepción de estas mujeres, presas de un pasado benévolo en un tiempo actual al que no han conseguido adaptarse, es uno de los temas principales de estos libros. Pero es Peter Bien, traductor de Ritsos al inglés, quien nos da la clave: "Tan pronto como nos damos cuenta de la forma [acerca de The Moonlight Sonata], comenzamos a entender que el significado más profundo del poema no es la decepción; es el anhelo de la humanidad de ser librada de la decadencia y de participar en una dimensión cósmica caracterizada por la incorruptibilidad. En este ejemplo, la decadencia está representada por la propia decepción de una mujer romántica que hace todo lo posible por sostenerse a sí misma por medio de mentiras. Ella busca su salvación allí donde no existe, en el pasado idealizado y en el presente de ensueño."3

Como dice Bien, aunque la mujer de negro no puede reconocer la atemporal dimensión cósmica, el poeta sí que puede. Él tiene la creencia inquebrantable de que la decepción está subordinada a una incorruptible Verdad que convierte la decepción en belleza. La repetición, a modo de ritual, de la frase que ella pronuncia -"Déjame que vaya contigo"-; el sonido de la música de Beethoven, de la que se repite constantemente sólo el primer movimiento; y el esquema litúrgico de la oscuridad que da paso a la luz, a la luz del claro de luna, son elementos de un verdadero ritual "que va más allá de la mujer de negro, más allá del narrador y más allá de nosotros mismos, los lectores, confirmando que la decadencia puede ser conquistada o al menos aplacada por la incorruptible Verdad del arte."

El propio Ritsos nos lo corrobora en su autobiografía, y con sus palabras ponemos punto y final a este texto. Siendo ya un viejo volvió a la casa de sus padres, después de muchos años, a su pueblo natal, Monemvasiá, donde hoy yace enterrado. En el libro lo vemos sentado en la escalera de su casa, con la mirada perdida, rodeado de muebles antiguos y fotos de sus familiares. "Esta casa, ahora vacía, arruinados los asientos, como los sillones de Sonata del claro de luna. Y sin embargo es como si una vida nueva comenzara a circular dentro de las venas invisibles de la casa. Mi madre, mi padre, mi hermano mayor, mi hermana mayor, como si todos estuvieran aquí, presentes, todos los míos. Y yo me pregunto: ¿Acaso es verdad? ¿Es esto real? ¿Es posible que por medio del arte vuelvan a la vida los hombres, las cosas, los lugares, los mares, las canciones, los siglos? Sí, no sé cómo, una mística seguridad lo ratifica, tal vez la misma liturgia de la naturaleza junto con la del espíritu, y por encima de todas, la síntesis de las sensaciones y de los conocimientos, la que nos proporciona una nueva realidad. Algunas veces me pregunto: ¿Es una realidad o es quizás precisamente la verdadera realidad ésta que hemos vivido no

simplemente en vida, sino también en los sueños, en las fantasías y en la práctica del arte? Y bien, mi querida casa vieja, otra vez rediviva a través de la poesía, hola, por tanto. Escucho de nuevo la canción lejana del mar, que nunca se ha parado. Es el movimiento eterno, el arte eterno, la música eterna. Todos inmóviles. Inmóviles para siempre en la ley del movimiento eterno. Así es, ¿qué otra cosa puede decirse? Así es."4

Notas

- ¹ Ilíada, XXII 79-83
- ² Yannis Ritsos, *Epitafio*, Huelva, 2009 (traducción de Juan José Tejero).
- ³ Peter Bien, "A Ritualistic view of Ritsos' *The Moonlight Sonata*" en *O polithtv kai o polithti Giamnhi Ritsoi*. Atenas, 2008, 334-5.
- ⁴ Giwngo*i kai HrwvSgouraki, Gian*nhi Ritsoi - Autobiografin. Atenas, 2008, 19.

Juan José Tejero IES. Camp de Túria (Liria)



Patrocina



Colaboran













Organizan





Edita: INSTITUTO DE TEATRO GRECOLATINO DE ANDALUCÍA Jefe de Redacción: Javier Ortolá Salas • Director Artístico: M. Acosta Esteban Imprime: KADMOS • Preimpresión: PDF Sur, S.C.A. I.S.S.N.: 1577-2543 • Dep. Legal: S. 1.903-2006