

TYCHO

**Revista de Iniciación en la Investigación
del teatro clásico grecolatino y su tradición**

Número 4

2016

GRATUV

Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València

CONSEJO EDITORIAL

Dirección:

Carmen Bernal Lavesa, Laura Monrós Gaspar, Carmen Morenilla Talens

Secretariado:

Núria Llagüerri Pubill

Consejo de redacción:

José Vte. Bañuls Oller
Universitat de València

Javier Campos Daroca
Universidad de Almería

Chema Cardeña
Director de teatro - Sala Russafa

Francesco De Martino
Università degli Studi di Foggia

David García López
Universidad Nacional Autónoma de México

Enrique Gavilán
Universidad de Valladolid

Juli Leal Duarte
Universitat de València

Juan Luis López Cruces
Universidad de Almería

Reinhold Münster
Universität Bamberg

M^a Purificación Nieto Hernández
Brown University

Lucía P. Romero Mariscal
Universidad de Almería

Consejo asesor:

Antonio Andrés Ballesteros González
UNED

Juan de Dios Bares Partal
Universitat de València

Reyes Bertolin Cebrián
University of Calgary

Esteban Calderón Dorda
Universidad de Murcia

Luisa Campuzano
Casa de las Américas de La Habana

Charles Delattre
Université Paris-Ouest Nanterre

Diana De Paco Serrano
Universidad de Murcia

José Antonio Fernández Delgado
Universidad de Salamanca

Concepción Ferragut Domínguez
Universitat de València

M^a do Céu Fialho Zambujo
Universidade de Coimbra

Pedro Pablo Fuentes González
Universidad de Granada

Ramiro González Delgado
Universidad de Extremadura

Marta González González
Universidad de Málaga

Carmen González Vázquez
Universidad Autónoma de Madrid

Lorna Hardwick
The Open University

Eleftheria Ioannidou
University of Birmingham

Montserrat Jufresa Muñoz
Universitat de Barcelona

David Konstan
New York University

Aurora López López
Universidad de Granada

M^a Paz López Martínez
Universitat de Alacant

Fiona Macintosh
University of Oxford

Elina Miranda Cancela
Universidad de La Habana

J. Guillermo Montes Cala (†)
Universidad de Cádiz

Carlos M. Ferreira Morais
Universidade de Aveiro

Andrés Pociña Pérez
Universidad de Granada

M^a Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel
Universidade de Lisboa

Jaume Pòrtulas Ambros
Universitat de Barcelona

Elena Redondo Moyano
Universidad del País Vasco

Andrea Rodighiero
Università degli Studi di Verona

M^a Fátima Sousa e Silva
Universidade de Coimbra

Miguel Teruel Pozas
Universitat de València

Pierre Voelke
Université de Lausanne

Bernhard Zimmermann
Universität Freiburg

Edita: JPM Ediciones

ISSN: 2340-6682

Impreso en España

ÍNDICE

MARINA DÍAZ MARCOS

Conclamo en el teatro arcaico y clásico latino y en la prosa
senequiana 5

JOAN FELLOVE MARÍN

De la mitología al drama: dos visiones prometeicas en el teatro
hispanoamericano de tema clásico 17

SOFIA FRADE

Audience on Stage: Performing the Eumenides or when the
spectator turns into a character 47

FRANCISCA GÓMEZ SEIJO

La *rhexis* de Fedra (373-430): retórica y caracterización..... 59

CELIA LOZANO GARCÍA

La *Hécuba* de Eurípides: la perra que ladraba a la libertad 91

PURIFICACIÓ MASCARELL

Mitología, teatro clásico español y escena. El montaje
de *La bella Aurora*, de Lope de Vega,
por Eduardo Vasco (2003) 109

MARIA MORANT GINER

Reminiscencias de la *Oresteia* en la obra de Hélène Cixous 123

MARÍA ENGRACIA MUÑOZ-SANTOS	
Animales exóticos como actores secundarios en las dramatizaciones mitológicas de la antigua Roma: verdugos en los espectáculos.....	147
VIVIAN LORENA NAVARRO MARTÍNEZ	
La hetera, ¿buena o mala? Un personaje secundario en el punto de mira de la comedia griega.....	167
RONALD ANTONIO RAMÍREZ CASTELLANOS	
Antimito y estética de la repetición en Jardín de Héroe (2009), de Yerandy Fleites Pérez: un ejemplo del teatro cubano contemporáneo y su revisión de la tragedia griega	185
CLAUDIA ADRIANA RAMOS AGUILAR	
Creonte o la crónica del aprendizaje trágico	211
SANDRA PEREIRA VINAGRE	
Casandra entre dos mundos: de personaje secundario a protagonista en la Alemania nazi.....	223

CONCLAMO EN EL TEATRO ARCAICO Y CLÁSICO LATINO Y EN LA PROSA SENEQUIANA*

Marina Díaz Marcos

Universidad de Salamanca
<marina.d9m2@gmail.com>

Artículo recibido: 17 de enero de 2016
Artículo aceptado: 26 de febrero de 2016

RESUMEN

Los verbos de expresión son aquellos que presentan de forma prototípica un agente animado humano y de cuya realización se infiere la producción de un acto de habla. Se propone un análisis elemental del verbo preverbiado *conclamo*, que aparecerá en distintos contextos con diferentes estructuras predicativas y argumentos. Además, algunas características van a derivarse del contenido semántico primitivo del verbo base *clamo*. Los diferentes empleos de *conclamo* en latín arcaico y clásico (146 ejemplos en todo el corpus latino) son más abundantes que los otros verbos preverbiados de *clamo* (exceptuando *exclamo*). Por ello, mi descripción y análisis se centran en aquellos usos que aparecen en obras dramáticas,¹ ya que son las que mejor pueden reflejar elementos de las formas de conversación de los hablantes latinos de su época: Plauto, Terencio y Séneca el Joven. El resultado final será una división en tres marcos predicativos.

PALABRAS CLAVE: *conclamo*, marcos predicativos, Aspecto Léxico, preverbios.

ABSTRACT

Expression verbs comprise verbs that present in a prototypical way an unanimated human agent and whose realization is inferred by the production of a speech act. This paper performs an elemental analysis of the preverbed verb *conclamo*, which will be employed in different contexts and to have different predicative structures and elements of the sentence. Moreover,

* Este artículo es un extracto de mi Trabajo Fin de Máster: «Estructuras predicativas en verbos de expresión en latín: *clamo* y sus compuestos», defendido en julio de 2015.

¹ En algunos casos he complementado con las obras filosóficas de Séneca por la escasez de testimonios en las obras dramáticas, como explico más adelante.

some of the features will be derived from the primitive semantic content of the base verb *clamo*. The different uses of *conclamo* in archaic and classical Latin are abundant (146 hits according to the PHI corpus), if we compare them with the other preverbed verbs of *clamo*. Therefore, this description and analysis will be focused in the uses that appear in dramatic plays, since these examples can show elements related to the spoken Latin more reliably. The dramatic plays that will be analyzed are Plauto, Terencio and Seneca the Younger. Results will show a division among three different predicative frames.

KEYWORDS: *conclamo*, predicative frames, Actionality, preverbs.

1. INTRODUCCIÓN

Antes de adentrarnos en la explicación de los verbos de expresión cabe responder a la siguiente pregunta: ¿qué es un acto de habla? En nuestro día a día utilizamos diferentes tipos de oraciones para hablar, pero su elección no es aleatoria, sino que siempre hay ciertas circunstancias y contextos que nos harán servirnos de una u otra. Este hecho está en relación con los ‘actos de habla’, es decir, enunciados autónomos y completos que generalmente están constituidos por estructuras predicativas. Estos actos de habla pueden clasificarse según diferentes criterios, entre los que destaca la función comunicativa (fuerza ilocutiva), es decir, la intención con la que el hablante dirige el mensaje al destinatario (Torrego & De la Villa, 2009: 55-82). Además, hay diferentes factores externos o notables que pueden estar vinculados a su realización. Este tipo de estudios comenzó con J. L. Austin (1962),² quien dividió los actos de habla en tres partes:

- Los actos locutivos, *of speaking*. Son los propios actos de habla.
- Los actos ilocutivos, *in speaking*. Son los actos que uno hace en el momento de hablar. Importa cómo utilizamos el enunciado, con qué propósito.
- Los actos perlocutivos, *by speaking*. Son los actos que uno logra cuando habla.

Pero esta separación no es absoluta. Las lenguas tienen una configuración de estructura para determinados tipos ilocutivos, pero no lo hacen con todas las fuerzas ilocutivas. Así, aplicado esto al latín, Pinkster (1995: 244-278)³ dijo

² En su obra *How to do things with words*, que supuso la publicación de unas conferencias dictadas en Harvard en 1955.

³ En su obra *Latijnse Syntaxis en Semantiek* (1984). Yo cito por la versión española, traducida de la edición inglesa por Esperanza Torrego y Jesús de la Villa en 1995, tal como figura en la bibliografía final.

que hay cuatro configuraciones formales distintas según el Modo⁴ y la función ilocutiva (Torrego & De la Villa, 2009: 55-82):

- Actos de habla asertivos o declarativos. Su función es aumentar el conocimiento de su destinatario.
- Actos de habla impresivos. Se pretende obtener una determinada actuación por parte del destinatario. Hay dos tipos: las órdenes y prohibiciones y los deseos.
- Actos de habla interrogativos. El emisor recaba información de su destinatario sobre aspectos del mundo que él desconoce y que presupone conoce su interlocutor. Hay dos tipos: total y parcial.
- Actos de habla expresivos. Se asocia con la expresión de sentimientos del emisor. Suelen estar acompañados de partículas de refuerzo.

En cuanto a los verbos de expresión, lo más característico es que su significado primario reconstruible no suele tener que ver con el hecho de la lengua. Generalmente, surgen de la derivación metafórica de otros verbos básicos. Ello sugiere que son actividades cognitivamente no primarias que han requerido de una determinada concienciación del lenguaje y que este léxico específico se crea a partir de otras actividades (Ramos, 2010: 559-567). Con el surgimiento de la ciencia cognitiva se acepta que la lengua sirve para reflejar el mundo, pero otra cosa es la manera de referirse a él: es el cerebro el que crea las categorías a partir de prototipos que funcionan por vía significativa. Dentro de las entidades de la lengua encontramos:

- Palabras que se refieren a entidades del mundo real.
- Palabras metalingüísticas, que se refieren a las entidades de la lengua como entidades del mundo real: adjetivo, verbo, etc.
- Palabras que sirven para dar nombre a las propias palabras de la lengua. Son usos de las palabras referenciales ordinarias empleados con el fin de nombrarse a sí mismas: la palabra ‘adverbio’ en «‘adverbio’ tiene tres sílabas».

Además, los verbos no son conceptos autónomos, sino que incorporan otras entidades que pueden ser agentes, pacientes, beneficiarios, etc. (Givón, 2001, I: 43-103).

⁴ Cuando palabras como *tiempo*, *aspecto* y *modo* aparecen en mayúscula, servirán para mencionar las categorías verbales que tratamos; con minúscula se referirán a los significados ordinarios ajenos a la gramática.

Dentro de las formas verbales a analizar, vamos a diferenciar entre Aspecto Léxico, los valores aspectuales contenidos en la semántica de los verbos, y Aspecto Gramatical, que permite diferentes puntos de vista de acuerdo con las intenciones comunicativas del hablante y la coherencia temporal que se quiera aportar al discurso. Contenidos relacionados con el Aspecto pueden también ser apuntados por elementos del léxico ajenos al verbo, como adverbios o sustantivos (Ramos Guerreira, 2009: 405-422). Para unos conocimientos previos sobre la estructura de la oración y el Aspecto véase Goldberg (1995; capítulos 1 y 2) y Spevak (2010).

La aproximación a la sintaxis y semántica que aquí se propone del verbo *conclamo* se realiza mediante el empleo que hacen de él los autores seleccionados en sus obras. El corpus que he manejado, extraído del PHI,⁵ está basado en autores teatrales de época arcaica y clásica, como ya se ha indicado en el resumen; no obstante, dada la escasez de testimonios en las obras dramáticas, que nos hacen ver que estos nuevos verbos no son comunes en dicho género, hemos ampliado el catálogo de textos a la obra filosófica de Séneca, pues las formas de expresión de las modalidades literarias de epístola y de diálogo moralizante son también especialmente válidas para reflejar elementos de las formas de conversación latinas.

Para este análisis ha sido suficiente el estudio de dos diccionarios, el *Oxford Latin Dictionary* (1968) y el *Dictionnaire Gaffiot* (1934),⁶ con el fin de hacer ver, mediante una comparación con el corpus presentado, que los marcos predicativos muchas veces no están tan claros en él y que hay diferentes estructuras y significados en función de los argumentos.

Hay que tener en cuenta que la modificación prefijal de una base léxica es un procedimiento, al menos, paralelo al del uso preposicional, aunque sí que es verdad que la prefijación verbal presenta un carácter más arcaico y menos pujante. El preverbio, en palabras de Benjamín García Hernández (1980: 123-128), adquirió grados de mayor abstracción, como demuestra la repetición de la preposición tras el régimen verbal, apoyando la expresión de una relación que antes expresara aquél por sí solo. Podemos decir que los preverbios monosilábicos son los más antiguos, los más productivos y los de mayor irradiación sémica.

⁵ Especifico el lugar del que he sacado el corpus para que no haya problema con la edición de los textos.

⁶ Versión online: <<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php>>.

2. CONCLAMO

2.1. Presentación del preverbio

Com- es el preverbio más fecundo con más de 500 modificaciones verbales a lo largo de la historia del latín (García Hernández, 1980: 140-144):

1. Funciones sémicas: «sociativas» de «convergencia» y «reunión» (*conduco*), de «conformación» y «equiparación» (*confero*).

2. Funciones clasemáticas: «complementaria» de «reciprocidad» (*colloquor*), «aspectual resultativa» y «puntual» (*consequor*), «aspectual intensiva» (*conclamo*), «aspectual intensiva» de la acción no-resultativa (*consenesco*).

2.2. Estudio del corpus

2.2.1. Sentido «absoluto»⁷

Con el prefijo *cum-*, *clamo* va a funcionar como intransitivo, pero en los ejemplos de este corpus sólo vamos a encontrar uno:

- (1) tunc urbes conclamant, tunc pro se quisque superstitione vana strepitat («Entonces las ciudades resuenan con griterío, entonces todos se hablan gritando por una vana superstición», Sen. *QN.* 7.1.2.6-7)

Este hecho es significativo dado que en el verbo base es el sentido más habitual. El sujeto de *conclamant* (1), *urbes*, no es otra cosa que un empleo metafórico por *gentes* y podríamos ver en el verbo el sentido «absoluto» de ‘emitir gritos’ del verbo base, debido a la oposición con *strepitat*, que realiza la acción propia de ‘hablar a gritos’:

2.2.2. Conclamo + *Acusativo*

2.2.2.1. Acusativo de cosa

Como transitivo, por influencia de los prefijos en el verbo base, *conclamo* va a aparecer mucho más, con diferentes tipos de objetos y enunciados, abundan-

⁷ Es difícil hablar de un sentido completamente «absoluto» del verbo *conclamo*, ya que es un verbo de lengua y rara vez aparece con un único argumento. A pesar de la definición aceptada por los diccionarios de que existe un uso absoluto, deberíamos hablar más bien de un verbo transitivo en el que casi siempre va a haber elementos elididos, bien porque ya se han dicho, bien porque se entienden por el contexto, bien por contaminación con otros verbos.

do sobre todo en este corpus el OD constituido por un Acusativo. Los únicos ejemplos conservados con Acusativo de cosa se encuentran no en las obras dramáticas, sino en las obras filosóficas de Séneca:

- (2) sed idem hoc omnes tibi ex omni domo conclamabunt, Peripatetici, Academici, Stoici, Cynici («Pero esto mismo te lo dirán a voces todos los filósofos de todas las escuelas: peripatéticos, académicos, estoicos, cínicos», Sen. *Ep.* 29.11.3-4)
- (3) Omnes hoc urbes, omnes etiam ex barbaris regionibus gentes conclamabunt («Todas las ciudades, todos los pueblos incluso de las regiones extranjeras, gritarán esto», Sen. *Ep.* 81.30.3-4)
- (4) Saepe rixam conclamatum in vicinia incendium soluit et interventus ferae latronem viatoremque diducit («A menudo un incendio declarado en las cercanías ha resuelto una riña y la llegada de un animal ha separado al ladrón y al caminante», Sen. *Dial.* 5.43.3.1-3)

La diferencia entre (2 y 3) y (4) consiste en que en éste último el acto de habla está conservado dentro del Nominativo Sujeto (*conclamatum* es un Participio con valor pasivo) y que se expresa la idea de frecuencia de la que hablaba más arriba mediante el adverbio *saepe*.

2.2.2.2. Acusativo de persona

En cambio, con Acusativo de persona las construcciones son más variadas. En primer lugar va a aparecer aquella⁸ en la que el significado de *conclamo* es «proclamar a gritos» pero en diferentes contextos, como el fúnebre en (5) y (6), y siempre en voz pasiva:

- (5) desine; iam conclamatumst⁹ («Déjalo; ya ha sido llorado», Ter. *Eu.* 348)
- (6) Totiens in vicinia mea conclamatum est («Tantas veces en mi vecindad se ha llorado», Sen. *Dial.* 9.11.7.3)
- (7) non laudatur ille nunc, si intellegis, sed conclamatur («Él no es alabado ahora, si te das cuenta, sino que es aclamado», Sen. *Ep.* 52.13.3-4)

⁸ La que acabo de nombrar en el ejemplo (4).

⁹ La forma *conclamatum est* (o en algunos casos su contracción en *conclamatumst*) va a ser usada sobre todo en contextos de llanto o lamentación. La *conclamatio*, como sabemos, además de ser una manera de elección o votación con un valor legal en la Antigua Roma, era un ritual romano en el que el difunto era invocado a voces con el fin de garantizar formalmente su muerte.

En (5), el adverbio *iam* marca aún más ese carácter cerrado de la acción, es decir, es un Pasado Aoristo que apunta al pasado sin referencia alguna al presente. En (7) *nunc* indica que la acción es simultánea al acto de habla.

2.2.3. Conclamo + *Doble Acusativo*

También puede darse que el verbo lleve Doble Acusativo (el acto de habla por un lado y el destinatario presentado como afectado por otro, resultado de una contaminación entre los dos usos del Acusativo solo):

- (8) *quidquid effossis male | dependet oculis rumpit, et victor deos | conclamat omnis: «parcite in patriae, precor» («Destroza lo que cuelga malamente de los ojos arrancados y, victorioso, grita a una a todos los dioses: «¡Ay, preservad mi patria, os lo suplico!»»», Sen. *Oed.* 973-5)*

En este ejemplo, al ser teatro, el mensajero cuenta lo que está sucediendo fuera de escena en presente al mismo tiempo que está hablando.

2.2.4. Conclamo + AcI (Acusativo Infinitivo)

Menos usual que el Ac. OD es el AcI, sólo conservado en Plauto:

- (9) *Ergo nunciam | vis conclamari aucionem fore?* («Así pues, ¿quieres que se anuncie precisamente ahora que sea la subasta?», Plaut. *Men.* 1155-6)
- (10) *Cum aliqua genibus per viam repens ululat laurumque linteatus senex et medio lucernam die praefereus conclamat iratum aliquem deorum, concurritis et auditis ac divinum esse eum, invicem mutuuum alentes stuporem, adfirmatis* («Cuando una, arrastrándose de rodillas por la calle, chillaba y un anciano vestido de lino, llevando a pleno día un laurel y una linterna, grita que alguno de los dioses está airado, acudís y escucháis y afirmáis que es divino, alimentado vuestro asombro unos a otros», Sen. *Dial.* 7.26.8.4-8)

Conclamari (9), un infinitivo de presente pasivo, forma junto con el verbo *uolo* uno de los giros más conocidos en latín clásico como sustitución de las formas perifrásticas de futuro.

2.2.5. Conclamo + *Estilo directo*

Por último, el estilo directo con el verbo *conclamo* no es nada habitual en las obras dramáticas, restringiéndose su uso a las obras filosóficas de Séneca:

- (11) Vbi abit, conclamo: «heus quid agis tu» inquam «in tegulis?» («Cuando sale, le grito: «¡Eh!, ¿qué haces tú en el tejado?», digo», Plaut. *Mil.* 178)

Quizás aquí *conclamo* está tomando más el valor de ‘gritar’ del verbo base, sin ser una acción realizada en compañía de alguien, sino hacia alguien. Al haber dos verbos, *conclamo* e *inquam*, el primero parece referirse a la manera del discurso, es decir, a que habla a gritos.

2.2.6. Conclamo + *Palabra metalingüística*

Curioso es encontrar un uso metalingüístico del OD en el verbo *clamo*, ya que el único ejemplo conservado se encuentra en este verbo prefijado:

- (12) cum aqua conclamata est, quomodo exeat, non quid efferat, quaerit («Cuando se le grita ‘agua’, busca cómo escapar, no qué llevarse», Sen. *Ep.* 17.3.5-6)

No es fácil determinar la función que tiene aquí *aqua*¹⁰ como complemento de *conclamata est*. Desde el punto de vista formal, este tipo de palabras metalingüísticas, usadas para referirse a la palabra en sí como signo completo, con su significante y su significado, funcionan como indeclinables en ocasiones y en otras atraídas a la función sintáctica del concepto referencial (Ramos Guerreira 1991: 270-271).

2.3. Confrontación con los diccionarios

OXFORD LATIN DICTIONNARY

Conclāmō~āre~āvī~ātum, tr., intr. [CON-+CLAMO]:

- 1 To shout aloud, cry out, exclaim; (w. acc.) to utter a cry of; so also in pass.
 b to acclaim. c (w. acc.) to cry to, invoke. d (app.) to make to resound with shouting.
 2 (mil.) To give a signal; *ad arma~are*, to call to arms; *vasa~are*, to give the signal for packing baggage; so also *~are* alone.
 3 To call up, summon.
 4 To mourn with wailing, bewail; *~atum est*, all is lost.

DICTIONNAIRE GAFFIOT

Conclāmō, *āvī*, *ātum*, *āre*:

¹⁰ La costumbre de gritar «agua» servía para alertar sobre que los desechos orgánicos iban a ser lanzados a la calle desde las casas.

- I Int.: 1 crier ensemble [avec acc. de l'objet de l'exclamation] || approuver à grands cris || [avec prop. inf.] || [avec *ut*] demander à grands cris que || [avec subj. seul].
 2 [en parl. d'une seule pers.] crier à haute voix.
- II Tr.: 1 crier le nom d'un mort, lui dire le dernier adieu.
 2 appeler à grands cris des personnes (*homines*) || acclamer.
 3 crier contre qqch, [d'où pass.] recevoir les cris de qqn.

Conclamo mantiene los dos marcos predicativos del verbo base ('Gritar, resonar' y 'Llamar a gritos a alguien o pedir a gritos algo') pero, debido al preverbio *cum-*, adopta nuevos significados: 'gritar con/contra' en el primer marco¹¹ y 'aclamar, invocar, llorar con lamentación a alguien' en el segundo. Por otro lado, debemos ver un tercer marco predicativo en cuya construcción el Doble Acusativo, representado por un destinatario que actúa como afectado por un lado y por un acto de habla por otro, resulta de una contaminación entre los dos usos del Acusativo solo:

- Conclamo*₁ 'Gritar, resonar (también tr.); 'Gritar con/contra'.
*Conclamo*₂ 'Llamar a gritos a alguien' o 'pedir a gritos algo'; 'Invocar, aclamar, llorar con lamentación'.
*Conclamo*₃ 'Gritar a alguien (Ac.) algo (AcI, Estilo directo, etc.)'.

En el caso de *conclamo*, el valor de *cum-* refleja que se trata de actos realizados en conjunto por un grupo de personas, es decir, expresa un movimiento de convergencia y de reunión, como se observa en el ejemplo (1), pero sigue manteniendo en alguna ocasión el valor de 'llamar a gritos' en diferentes contextos, como en (8): invocaciones, funerales, etc. Además, puede transformarse en el extensional «intensivo», expresando la concentración e intensidad de la misma. No obstante, lo más común va a ser encontrar el sema sociativo, aunque, en el caso de darse el clasema¹² de frecuencia, éste va a ir acompañado en la oración de un adverbio (ej.: *saepe*) que refuerce esta idea.

¹¹ Sin embargo, este marco no va a darse en el corpus escogido.

¹² El sema es un elemento de un semema, definido como la extremidad de una relación funcional binaria entre sememas (significación del morfema). Es la unidad más pequeña de significación definida por el análisis. Según Coseriu, un sema es un rasgo semántico distintivo, diferencial, pertinente (mínimo), en el análisis del contenido léxico. El clasema es definido como conjunto de semas genéricos de un semema o como un conjunto de rasgos semánticos de una unidad léxica. Ej.: banco [«asiento»] frente al clasema [«mesa de trabajo»]. Según Coseriu, es el rasgo distintivo mediante el cual se define una clase léxica.

En resumen, ésta es la distribución total de los ejemplos analizados en función de los argumentos:

	Plauto	Terencio	Séneca	TOTAL
Intransitivo	-	-	1	1
Transitivo				
+ Ac.	-	1	5	6
+ Doble Ac.	-	-	1	1
+ AcI	1	-	1	2
+ Est. dir.	1	-	-	1
+Palabra metalingüística	-	-	1	1
TOTAL	2	1	9	12

3. CONCLUSIONES

Lo más característico de los verbos de expresión es que su significado primario reconstruible no suele tener que ver con el hecho de la lengua, sino que, generalmente, surgen de la derivación metafórica de otros verbos básicos. Esto sugiere que son actividades cognitivamente no primarias que han requerido de una determinada concienciación del lenguaje y que este léxico específico se crea a partir de otras actividades. Estas metáforas, además, suelen darse en todas las lenguas (Ramos Guerreira, 2010: 559-567).

El corpus ha resultado bastante fructífero para poder llevar a cabo mi investigación sobre los marcos predicativos de *conclamo*. En cuanto a los diccionarios empleados, el *Oxford Latin Dictionary* recoge las diferentes acepciones de *conclamo* de tal manera que evidencia mejor los posibles marcos predicativos de este verbo, ya que el *Dictionnaire Gaffiot* tiende a dividir en transitivo / intransitivo todos los verbos aquí tratados.

Después, hemos comprobado cómo el preverbio *com-* hace los verbos semánticamente perfectivos y delimita la acción, aunque a veces también resultativos porque significa una situación derivada del resultado de la acción. Los verbos preverbiados van a sufrir una modificación sintáctica en su régimen pasando a ser transitivos (o a añadir un nuevo complemento al marco predicativo) y su significado va a variar en su Aspecto Léxico. Ahora no son Actividades, sino Realizaciones con telicidad.

Tras la comparación de los dos diccionarios y el estudio del corpus basado en Plauto, Terencio y Séneca el Joven, puedo establecer que *conclamo* tiene tres marcos predicativos:

1. ‘Gritar’ en sentido absoluto para advertir de algo o como consecuencia de algo que provoca dicha acción, siendo una forma de expresión verbal primaria, y ‘gritar’, en relación con emitir palabras en un tono elevado, siendo una forma de expresión evolucionada al basarse en lenguaje articulado. Éste último es el que más va a darse, ya que normalmente el sentido «absoluto» hace referencia a un verbo transitivo con elisión de argumentos.
2. ‘Llamar a gritos *a alguien* o pedir a gritos *algo*’ o ‘Invocar, aclamar, llorar con lamentación a alguien’. Su OD es la persona cuyo nombre parece estar contenido en el grito o el concepto que constituye el grito en sí. Este segundo marco se debe especialmente a la relación del verbo base *clamo* con *calo* por compartir la misma raíz indoeuropea: **klh₁-*.
3. ‘Gritar *a alguien* (Ac.) *algo* (AcI, Estilo directo, etc.)’. Los dos Acusativos están constituidos por el destinatario presentado como afectado por un lado y por el acto de habla por otro.

De los marcos predicativos es el primero el que definitivamente tiene más usos en este corpus compuesto por los doce ejemplos en los que *conclamo* aparece en las obras de Plauto, Terencio y Séneca el Joven.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Austin, J. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Baños Baños, J. M. (2009). *Sintaxis del latín clásico*. Madrid: Liceus.
- García Hernández, B. (1980). *Semántica estructural y lexemática del verbo*. Reus (Tarragona): Ediciones Avesta.
- Givón, T. (2001). *Syntax. An introduction* (Vol. I). Ámsterdam: Benjamins.
- Glare, P. G. (1968). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Goldberg, A. (1995). *Constructions: a construction grammar approach to argument structure*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nègre, X., *Dictionnaire Gaffiot* (2002-2005), <<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php>> (05/06/2015).
- Pinkster, H. (1995). *Sintaxis y semántica del latín*. (E. Torregro Salcedo, & J. De la Villa Polo, Trans.) Madrid: Clásicas.
- Ramos Guerreira, A. (1991), «Metalenguaje y marca de caso en latín», en A. Ramos Guerreira (Ed.), *Mnemosynum C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca: Ediciones Universidad, pp. 259-277.
- Ramos Guerreira, A. (2009), «Tiempo y Aspecto», en J. M. Baños Baños (Ed.), *Sintaxis del Latín Clásico*, Madrid: Liceus, pp. 405-422.

- Ramos Guerreira, A. (2010), «Preverbios en verbos de expresión latinos: apuntes sobre lexicalización e historia de las palabras», en E. U. autores, F. Cortés Gabaudán, & J. V. Méndez Dosuna (Eds.), *Dic mihi, musa, virum*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 559-567.
- Spevak, O. (2010). *Constituent order in classical Latin prose* (Vol. 117). Amsterdam ; Philadelphia: J. Benjamins Pub.
- Torrego Salcedo, M., & De la Villa Polo, J. (2009). «La oración: concepto», en J. M. Baños Baños (Ed.), *Sintaxis del Latín Clásico*. Madrid: Liceus, pp. 55-82.

DE LA MITOLOGÍA AL DRAMA: DOS VISIONES PROMETEICAS EN EL TEATRO HISPANOAMERICANO DE TEMA CLÁSICO*

Joan Fellove Marín

Universidad de la Habana

<joan@fayl.uh.cu>

Artículo recibido: 14 de julio de 2015

Artículo aceptado: 20 de enero de 2016

RESUMEN

La importancia de la representación simbólica de Prometeo y su mito, legada por Esquilo, ha tenido una influencia significativa en el devenir literario occidental, pues su incidencia en numerosas obras y géneros, entre los cuales se destaca la poesía y el teatro, lo sitúan en un lugar esencial. No obstante, pese a las constantes reelaboraciones y apropiaciones de las fuentes clásicas en el contexto hispanoamericano, esta figura mítica se ha mostrado esquiva a las obras de los dramaturgos, a pesar de su validez. En este artículo nos proponemos profundizar en el análisis de dos obras de autores hispanoamericanos que retoman la figura prometeica, desde una perspectiva propia, por la novedad relativa que conlleva su tratamiento en el contexto hispanoamericano del siglo XX: Héctor Incháustegui Cabral con su *Prometeo* (1962) y José Manuel Fernández con su *Prometeo liberado* (1965).

PALABRAS CLAVES: Prometeo, Esquilo, mito, teatro, reescritura.

ABSTRACT

The importance of the symbolic representation of Prometheus and his myth, demised by Aeschylus, has had a significant influence in the Western literature. Nevertheless, spite of the

*Este artículo es resultado de la reelaboración de nuestro trabajo de Fin de Grado, que tiene como título «La reinterpretación del mito de Prometeo en el contexto hispanoamericano de los sesenta: las obras de Héctor Incháustegui Cabral y José Manuel Fernández», presentado en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana el 26 de junio del año 2014, y tuvo como tutor a Gustavo Herrera Díaz, profesor de la Cátedra de Filología y Tradición Clásica de la Facultad de Artes y Letras.

constant re-elaborations and appropriations of the classical sources in the Spanish-American context, this mythical figure has been overlooked in the works of the playwrights. In this article we intend to penetrate into the analysis of two works of Spanish-American authors that retake Prometheus, from a perspective of its own: Héctor Incháustegui Cabral with *Prometheus* (1962) and José Manuel Fernández with *Prometheus liberated* (1965).

KEYWORDS: Prometheus, Aeschylus, myth, theater, re-writing

1. INTRODUCCIÓN

La influencia del mito y la tragedia griega dentro del devenir literario, y por consiguiente dentro del drama, de la literatura hispanoamericana se ha convertido en un área de creciente desarrollo no solo para los dramaturgos, sino también para la crítica en general. La importancia de la recepción de dichas fuentes dentro del teatro hispanoamericano es un poco tardía respecto al paradigmático contexto occidental, pero no carece de elementos renovadores, capaces de dotar a estas reapropiaciones de un discurso propio.

Sin embargo, el discurso teatral hispanoamericano muchas veces es considerado marginal frente al modelo impuesto por Europa, sobre todo en las historias literarias y estudios críticos,¹ a pesar de que el acercamiento de los dramaturgos hacia el mito se aclimata y fusiona con la experiencia y la vivencia del sujeto hispanoamericano. La década de los años sesenta significa, en este sentido, un cambio dentro del quehacer teatral, pues muchos autores recurren a las fuentes clásicas con el objetivo de procurar una nueva reflexión sobre la acción representada, que les permita establecer en la escena un diálogo crítico con una determinada situación contextual, ya sea política o social, donde la denuncia y la disposición de un discurso contestatario en las piezas figuran como algunas de las estrategias utilizadas, que se generalizan dentro de la dramaturgia latinoamericana.²

Con la pieza del autor dominicano Pedro Henríquez Ureña, *El nacimiento de Dioniso* (1919), publicada a inicios de la primera mitad del siglo XX, además de constituir un antecedente a destacar, se evidencia nuevamente en

¹ Acerca de esto apuntó, en 1986, el estudioso Juan Villegas: «El discurso teatral latinoamericano es un discurso marginal desde la perspectiva de las historias del teatro de Occidente, marginalidad que se refiere a la producción teatral de textos hispanoamericanos fuera del espacio hispanoamericano y a la consideración del mismo por parte de los discursos hegemónicos», p. 64.

² En este sentido, véase el artículo de Carolina Overhoff: «Estrategias intertextuales en la dramaturgia latinoamericana», pp. 57-62.

el contexto hispanoamericano —ya de manera esporádica, pues se patentiza luego un extenso vacío— el uso de algunos de los recursos de la tragedia griega.³ Pero es dentro del periodo de los sesenta el momento en el cual estas reescrituras ganan en significación y los autores seleccionan distintos mitos con el objetivo de establecer y reinterpretar los conflictos contenidos en estos bajo una nueva mirada. Así, en muchas se destaca el elemento político como una particularidad relevante en estas versiones de tragedias. Unido esto a los mecanismos intertextuales, dialógicos y a la transgresión de algunos de los postulados formales impuestos, funcionan como herramientas con las cuales el teatro hispanoamericano responde a ese rótulo de marginal que se le ha otorgado frente al europeo.

Los estudios realizados sobre tradición clásica desde este contexto han excluido varias veces las producciones realizadas en Latinoamérica. Aquí sería pertinente señalar textos críticos como los de George Steiner,⁴ así como algunos ensayos publicados por este mismo autor, dirigidos a analizar la participación e importancia de la figura de Medea en el mito, la filosofía y el propio arte;⁵ o el estudio del investigador español Luis Díez del Corral, realizado en la década del cincuenta,⁶ como algunos de los más importantes. No obstante esto, la riqueza temática expresada junto con la apropiación de elementos clásicos le otorgan relevancia al teatro hispanoamericano.

Así pues, se recuperan varias de las figuras mitológicas en pos de situar, a través de sus conflictos en el drama, renovadas interpretaciones que se correspondan con el contexto actual. Los autores apelan a la historia de Antígona, Medea o Electra para plasmar la relación entre tragedia griega y contemporaneidad en las piezas representadas en Cuba, Puerto Rico y República Dominicana, entre otros más. Sin embargo, y a pesar de toda esa riqueza interpretativa, dentro del teatro contemporáneo ha quedado casi en completo silencio uno de los personajes mitológicos más importantes de la literatura moderna europea: el ladrón del fuego, Prometeo.⁷

³ El investigador José Molinaza señala a la pieza dramática de Ureña como una de las primeras de las que se tiene noticia en el siglo XX del teatro del Caribe hispánico, en su *Historia crítica del teatro dominicano*, Editora Universitaria UASD, Santo Domingo, 1984.

⁴ George Steiner: *Antígonas*.

⁵ James J. Clauss y Sara I. Johnston (eds.): *Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*.

⁶ Luis Díez del Corral: *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*.

⁷ Sobre el mito prometeico y su incidencia en la tradición literaria occidental, se han referido los trabajos de Carlos García Gual, *Prometeo: mito y tragedia*; de Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*; y de J. Duchemin, *Prométhée. Histoire du mythe de ses origines orientales à ses incarnations modernes*.

Desde la Antigüedad, el titán ha sido figura central de obras de diversos géneros literarios; en autores como Hesíodo y Platón adquiere un lugar protagónico en cuanto a su incidencia —causa de males para el primero; y para el segundo parte relevante en el progreso de la cultura y la civilización— en el desarrollo del hombre. Pero su verdadera relevancia la alcanza de manos del trágico griego Esquilo, quien brinda una de las más significativas imágenes de Prometeo al proponerlo como el titán sufriente, rebelde ante los mandatos de Zeus y encadenado por su transgresión del orden divino con el fin de favorecer a la humanidad. Esta representación simbólica legada por el autor en su trilogía dramática es la que más ha influido en la visión posterior del titán. En la literatura moderna se ha mantenido como constante en numerosas obras y géneros, entre los cuales no solo el teatro, sino también la poesía —quizás en mayor medida— contribuyen a situar en un lugar esencial a la primera mitad del siglo XX como uno de los momentos de mayor atención sobre este mito en el contexto europeo. Sin embargo, pese a la creciente reapropiación de las fuentes clásicas en el ámbito literario hispanoamericano, este mito no ha tenido la misma recepción, luego de una época de numerosas reelaboraciones en el espacio occidental.

A pesar de la exclusión de Prometeo como parte del catálogo mítico usado por los dramaturgos contemporáneos, es pertinente señalar las piezas de dos autores hispanoamericanos que se acercan al mito prometeico, privilegiando una perspectiva propia, dada la relativa novedad que significa retomarlo en la segunda mitad del siglo XX y en el contexto hispanoamericano: el escritor dominicano Héctor Incháustegui Cabral con su *Prometeo* (1962), parte de una trilogía titulada *Miedo en un puñado de polvo* (1964) que está compuesta por dos piezas más de tema clásico, *Filoctetes* e *Hipólito* —muestras de diálogo con las obras de los tres grandes trágicos griegos—; y el español radicado en Cuba desde los años sesenta José Manuel Fernández, autor casi desconocido para la crítica en general, con su *Prometeo liberado* (1965). En cuanto a esto, se debe puntualizar que la obra de Fernández es un texto facsimilar, presentado en un concurso literario en Venezuela. El hallazgo de la pieza de este autor —localizable en la Biblioteca José Antonio Echeverría, de Casa de las Américas, junto con otras obras suyas publicadas por editoriales cubanas— ha implicado un intenso rastreo bibliográfico, el cual resultó en la comprobación de su desconocimiento por parte de la crítica. No obstante, se valoró su inclusión dentro de la investigación —de la cual procede este trabajo— por la coincidencia temporal con la pieza de Cabral y por ser un texto producido en el ámbito hispanoamericano. Además, permite establecer un contrapunteo del tratamiento del mito prometeico a partir de dos textos únicos en su época.

En función de lo dicho, se observa en ambos autores una reescritura del mito de forma renovadora, en consonancia con el contexto en que fueron es-

critas y con los posicionamientos estéticos de cada autor, sin perder los puntos de contacto con la tradición anterior.

2. INCHÁUSTEGUI CABRAL Y SU TRAGEDIA DOMINICANA

La pieza del escritor dominicano Héctor Incháustegui Cabral, que conforma la primera obra de una trilogía, asimila la relación con el modelo esquiroleo a la vez que logra transgredirlo en pos de brindar una nueva interpretación, evidencia de una reflexión compleja sobre la actuación del individuo. Sin embargo, los paralelismos con la tragedia *Prometeo encadenado* son fundamentales, pues a partir de este referente establece Cabral la conformación de su obra. Estos son bien visibles, sobre todo en el primer acto de la pieza, donde personajes y situaciones dialogan en su configuración con el modelo, lo cual demuestra una profunda lectura del drama del trágico griego.

En cuanto a los personajes, el autor dominicano retoma la inmovilidad característica del antiguo titán, compensada en la pieza con la invalidez de su protagonista, postrado en una silla de ruedas. A través del personaje de la Criada Vieja —junto con las demás criadas de la casa— suple en cierta medida la ausencia del coro trágico al ser capaz de revelar información sobre el pasado, enriquecer el conflicto presente y esclarecer cuáles son las intenciones del nuevo Prometeo, a la vez que contribuye al movimiento escénico de la obra, tal y como sucedía en el referente antiguo, en su función de puente a las visitas recibidas por el sufriente titán.

Igualmente sucede con la figura de Don Pacífico, clara reminiscencia del Océano de la tragedia antigua, ahora representado con un carácter servil y asustadizo, que funge como medidor de las tensiones entre Prometeo y su padre. La relación establecida por Cabral desde el nombre de los personajes (Pacífico-Océano) demuestra una conexión con Esquiroleo sobre el carácter de ambos. En el trágico griego, este trataba de aconsejar a Prometeo a que se acogiera al orden impuesto por el nuevo tirano, cuando el titán le cuenta la nefasta suerte de sus hermanos Atlante y Tifón, a causa del enfrentamiento a Zeus. Ahora, el dramaturgo dominicano construye a su personaje teniendo en cuenta el ámbito moderno en el cual se inserta, temeroso de las represalias que pueda tomar el poderoso:

(...) Jamás me ha parecido prudente jugar con el destino (...)
La verdad: yo tengo miedo.⁸

⁸ Héctor Incháustegui Cabral: *Prometeo*, p. 37.

Respecto a los personajes de Miguel y Estela, Incháustegui Cabral propone un cambio frente a su hipotexto. El primero —que hace su entrada en el segundo acto— parece hacer alusión a Heracles, encargado de liberar al rebelde de sus ataduras y sufrimientos —con lo cual se tendría en cuenta la segunda obra de la trilogía esquilea como parte de la reescritura cabraliana—, y aquí con la función de representar a Prometeo en la reunión de los accionista para alzarse con el poder. Esta situación es recreada con el fin de situar en una dimensión mayor el conflicto principal entre el protagonista y su progenitor. Sin embargo, el paralelismo entre el Heracles de *Prometeo liberado* —segunda tragedia de la trilogía de Esquilo— y Miguel solo es aludido en principio: «Prometeo: Y tú, dios que lanzas las flechas a lo lejos (...)»,⁹ en la medida en que este personaje tiene el propósito de jugar un papel esencial en los planes de su compañero, el cual no llega a cumplirse.

De igual forma es situada la figura de Estela en su relación con Prometeo. Para el crítico dominicano José Molinaza, este personaje sustituye a Ío en cuanto al hipotexto,¹⁰ fiel constatación del teatro esquileo: «Por mi parte te aseguro / que es mancuerna de bueyes, simplemente»,¹¹ aunque aquí aparece como la prometida del protagonista. Empero, a esta interpretación del crítico se le opondría la propia función de Estela en la pieza. Ella —a diferencia de lo que sucede en la tragedia antigua— no es afectada directamente por la opresión del padre tirano, sino por el avergonzado desdén de Prometeo que no puede amarla físicamente a causa de su invalidez:

No puedo amar (...)
 Soy medio hombre nada más,
 la mitad que piensa y que calcula.
 De mí solo está viva
 la carne que no puede retoñar.
 ¡Decirte que mi carne te desea
 es mentirte e insultarte!¹²

En el hipotexto, Ío es una víctima del amor de Zeus y los celos de Hera; en su llegada frenética ante el titán este le revela sus viajes futuros y cómo uno de sus descendientes —Heracles— le ayudará a librarse de las cadenas que

⁹ H. Incháustegui Cabral: *op. cit.*, p. 44.

¹⁰ Véase José Molinaza: *Historia del teatro dominicano*, p. 12.

¹¹ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 52. Este breve fragmento alude a la transfiguración de Ío en vaca, forma en la cual era atormentada por un tábano.

¹² H. Incháustegui Cabral: *op. cit.*, p. 56.

lo aprisionan. El trágico griego ejemplifica su desgracia como uno más de los males del reinado impuesto por el nuevo tirano. Respecto a esto, la investigadora Elina Miranda sostiene que la relación de Estela se establece con Gea, personaje de la segunda pieza de la trilogía de Esquilo, que en vez de intentar ablandar al encadenado ha de procurar una solución a la situación del amado.¹³ Por tanto, la significación de este personaje residiría en su voluntad por encontrar un escape a la caída de Prometeo; así, en la pieza, el veneno suministrado por la joven se convierte en el medio y la respuesta a la muerte del protagonista.

Estos acercamientos de los estudiosos a la pieza cabraliana proponen, no obstante, algunos elementos de importancia. Primero, es cierto que Estela no es afectada de manera directa por las acciones del padre de Prometeo, pero tal hecho provoca que el joven no pueda demostrarle su amor por estar inválido físicamente a causa del accidente ocasionado por su progenitor y sus hermanos:

Perseguido por mi padre y mis hermanos
víctima fui de un accidente (...)
De los hierros retorcidos extrajeron lo poco que resta de mí mismo.¹⁴

Esta imposibilidad entre los dos personajes se manifiesta como uno de los desmanes de la opresión ejercida por el despótico padre, aspecto en parte semejante a la injusticia cometida contra Ío y el titán en el argumento trágico. Además, es la propia joven la encargada de suministrar el veneno, sustitución de la caída en abismo en el hipotexto, es decir, la muerte pedida por Prometeo al fracasar su plan conspirativo, hacia la cual finalmente decide acompañarlo:

Gracias, amor, que todo lo descifras,
viento que barre la neblina,
sueño que apagas el temor de los que esperan.¹⁵

En este mismo sentido, otro de los personajes significativos dentro de la pieza del dominicano es el padre de Prometeo, quien establece su relación con la figura de Zeus en la tragedia esquílea. Como el tirano del hipotexto, este personaje nunca aparece en escena. Se hace representar por su sicario Power —nótese la similitud con el referente—, por lo cual es una figura implícita dentro de la pieza. El tirano recreado por Cabral no conoce límites, incluso es

¹³ Cfr. Elina Miranda Cancela: «Incháustegui Cabral y su trilogía», pp. 1-24, aquí p. 10.

¹⁴ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 87.

capaz de arremeter contra su propio hijo. Sin embargo, a pesar de los paralelismos con el modelo, Cabral introduce una variante no observada en el trágico griego. Coloca al poderoso como padre del protagonista, hecho que no deja de mantener una conexión con Zeus respecto a su dominio opresivo sobre los demás, con lo cual propone un nuevo enfrentamiento entre los dos personajes: el conflicto intergeneracional que conlleva la pugna entre hijo y padre.

El dramaturgo evoca a la tragedia esquilea en algunos aspectos análogos que demuestran su lectura y cuál es su hipotexto fundamental, pero se vale de variantes propias para crear un sistema de personajes que no solo comparte rasgos comunes con los del modelo, sino que también son configurados en pos de simbolizar parte de la sociedad de su tiempo.

2.1. Paralelismos con el modelo esquileo

No obstante, los paralelismos de la pieza de Cabral hacia el hipotexto trágico no se limitan solamente a los personajes —como se ha apuntado en el acápite anterior—, pues también se hacen extensivos en varios aspectos trabajados que funcionan como símbolos evocadores del referente utilizado. Este hecho le permite al autor dominicano mantener las tensiones entre los personajes mediante el dominio casi absoluto del padre sobre todas las acciones, como sucedía con el reinado de Zeus en la tragedia, pero en esta nueva versión sustituido por un imperio económico-empresarial de relojes: así todos los hechos giran alrededor de esta situación. Ubicada en un espacio moderno, la reescritura cabraliana recrea este ambiente opresivo; tanto Prometeo como otros personajes cuestionan su proceder, con lo cual se magnifica el enfrentamiento entre el rebelde y el tirano, a la postre, uno de los motivos centrales de la pieza de Incháustegui Cabral.

En otra de las referencias al modelo, se puede reparar en que Prometeo no está destruido completamente, guarda un secreto que le asegurará la victoria frente a la opresión de su padre. En Esquilo, el secreto tan celosamente guardado por el titán —además de constituir un recurso con el cual se mantenía la tensión y la progresión dramática en una obra casi carente de acciones— significaba la única arma que le daba paridad ante su poderoso enemigo. Pero este secreto sobre quién destronará al injusto tirano —el hijo que tendrá con la ninfa Tetis—, al que alude el trágico griego en boca de su personaje, nunca se llega a descubrir en el drama. El autor dominicano, como el modelo, también hace a su Prometeo poseedor de un secreto —ahora transformado en una conjura del protagonista con el fin de lograr votos de los accionistas y destronar al padre de su imperio económico— a través del cual extiende el argumento de su pieza:

Estos no son planes ni ilusiones.

Es la acción en marcha por mi mente conducida. He cuidado cada pormenor.

Cada minuto de mi quietud está acendrado en la tarea,

en todo lo que ha sido menester considerar,

punto por punto.

Cuando el reloj dé las diez / su imperio habrá acabado (...).¹⁶

Aunque esta vez su arma no es suficiente, necesita de la ayuda de otros personajes para poder materializar su plan conspirativo, ya apartado del hipotexto asumido. La variante propuesta por Cabral dota de mayor interés la tensión dramática generada en toda la pieza, pues el tirano conoce el complot de Prometeo en su contra y lo castiga.

No es precipitado a lo más profundo del Tártaro, como sucedía en la tragedia antigua, sino que su hundimiento es sustituido por una nueva condena: la espera. Es este el castigo más terrible para el joven, la eterna espera en un espacio asfixiante que lo hace depender, por su condición de inválido, de su propio padre; y sobre este castigo se refiere el personaje del Escultor:

Es que ya tu padre no te dejará morir como cualquiera,

y menos ahora que no puedes...

El más que nadie sabe cómo estás...¹⁷

Por esta razón escoge renunciar a su futuro y quitarse la vida como única salida. Es esta una acción desesperada, causada por la situación límite en la cual se encuentra el joven, vestigio de la consternación sentida por el titán esquileo que se lamentaba por su eterno suplicio.

Otro de los paralelismos que permean gran parte de la pieza cabraliana lo constituyen las categorías espaciales y temporales utilizadas. Si nos remontamos a Esquilo, se puede observar que las pocas acciones desarrolladas tienen lugar en el espacio desértico del Cáucaso. Así pues, el movimiento escénico es escaso, ya que el titán se encuentra desde el comienzo encadenado a una roca. Con esta disposición escénica —pues el protagonista está todo el tiempo frente al espectador— se privilegia la importancia de los diálogos entre el aislado Prometeo y los restantes personajes que van hacia su ubicación; a pesar de ser una obra donde los monólogos también adquieren relevancia —hecho que haría dudar sobre su condición de drama—, se crea una atmósfera de expectación en la cual cada palabra es esencial. En este sentido, el tiempo también juega

¹⁶ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 43.

¹⁷ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 74.

un papel significativo, pues a través de este el espectador es transportado del presente al pasado —del que conocemos las causas del castigo del titán por favorecer a la raza humana y su alianza con Zeus para derrocar a los Titanes— y proyectado hacia el futuro —visto en el vaticinio de los viajes que emprenderá Ío, quién va a ser su salvador, y el secreto amenazador que acabará con la tiranía del padre de los dioses—, para luego volver hacia el presente, en el cual se presencia el hundimiento de Prometeo junto con las Océánidas en el Tártaro.

Incháustegui Cabral establece el paralelo a través de variantes que responden a un contexto contemporáneo. Ubica la acción en una casa moderna, espacio cerrado, a modo de cárcel —quizás aludiendo a lo desolado del Cáucaso (a pesar de que este es un lugar abierto)— donde se encuentra su protagonista. De manera implícita subraya los elementos afines: Prometeo, similar al héroe trágico esquileo, está situado en un lugar aislado. A este mismo espacio llegan los demás personajes de la pieza que dialogan con el estático protagonista. Sin embargo, el autor dominicano crea un movimiento escénico diferente, pues utiliza a los personajes de las criadas para mostrar ese efecto de movimiento escenográfico, con lo cual transforma a partir de un mismo punto la disposición del joven y los objetos que forman parte del decorado de la habitación, a veces convertida en sala, baño y dormitorio. Sobre esto, es curioso cómo lo refiere el joven protagonista en la obra:

Al cubrir con cortinas las paredes y ventanas
sin tener que moverme...
sin que tengan que moverme...
puedo cambiar de lugar cambiando el mobiliario.
Moverse es modificar lo circundante
con relación a uno que es el centro,
acercar las cosas y los hombres
con un paso o dos o una carrera
y dejarlos donde están.¹⁸

Incluso las distintas didascalias también dan cuenta de ello. Este espacio inmóvil, capaz de readecuarse a distintas necesidades, tiene la función de constreñir a Prometeo, de reducirlo a un mínimo esquema, sentido como uno más de los recursos opresivos del padre.

La construcción espacial se concreta con la significación de la categoría temporal, aquí simbolizada a través de varios relojes dentro de la escena. En toda la pieza parece siempre retumbar el sonido de las campanadas de los re-

¹⁸ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 15.

lojes —que marcan todos una hora diferente— en el silencio, sonido no solo premonitorio de la agónica espera de Prometeo a que se cumpla la justicia frente a su padre, sino también de la muerte del protagonista que, perdidas ya las ilusiones de derrocar al poderoso, pide detenerlos todos:

Quiero que detengas todos los relojes.
Mata al mañana, estrangula lo futuro.¹⁹

Por otra parte —como señala Elina Miranda al referirse a este elemento—²⁰ se concreta de manera metafórica el rejuego temporal entre presente, pasado y futuro, definidores de la estructura interna de la obra inicial de la trilogía griega; este hecho constituye también un presupuesto de Cabral con la función, en ocasiones, de evocar dentro del drama situado en el presente parte del pasado y atisbos del futuro.

En tal sentido, es interesante reconocer cómo el escritor dominicano no brinda muchos elementos de la actuación anterior de Prometeo. Casi siempre señala su lucha por las causas de los obreros explotados en la empresa familiar —origen de su castigo—, junto con las marcas dejadas en él por la desatención del padre en el periodo de la niñez. Es decir, a través de estos hechos del pasado que le interesa resaltar, el dramaturgo da a conocer las causas del conflicto presente del protagonista con su progenitor, mientras que en el futuro solamente parece proyectar su destino: el fracaso del personaje tanto en cuestiones públicas como íntimas, y finalmente su muerte como única elección.

Ahora bien, todos estos elementos se unen a varias referencias explícitas a la tragedia y al mito del titán, claro guiño al avezado espectador para que reconozca de manera más profunda el trasfondo mediante el cual se mueve la historia, que, más allá de la modernidad predicada, revela al texto esquileo como principal modelo. A lo apuntado habría que añadirle el uso de aspectos constitutivos de la tragedia clásica —y sobre todo la esquilea—, como sucede con la utilización del mensajero, encargado de referir las acciones que tienen lugar fuera de la escena, y el uso del lenguaje en verso, recurso a través del cual se le da una sensación de solemnidad a muchos parlamentos de los personajes, principalmente a la palabras de Prometeo. Este aspecto es de especial significación, ya que puede expresar un elemento de conexión formal con Esquilo, dada la importancia del elemento lírico en el trágico griego. Además, este tipo de disposición escritural en versos no ha sido particularmente utili-

¹⁹ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 80.

²⁰ Cfr. Elina Miranda Cancela, *art. cit.*, pp. 5-6.

zado por ninguna de las reescrituras de tragedia de la década mencionada, que tal vez se explique por la condición de poeta de Incháustegui Cabral, pues la poesía ocupa un lugar esencial en su amplia producción literaria.

Pero más allá de todo esto, lo señalado indica el conocimiento de Cabral para combinar acertadamente en su versión dramática los rasgos de uno y otro teatro. Con la readequación de muchos elementos que se desprenden de la tragedia esquiléa, en su pieza no solo logra establecer una estructura coherente, sino que además con su hipertexto alcanza una compleja combinación de correspondencias y variantes de reescritura en casi todos los órdenes de la obra. Su lectura del mito prometeico demuestra tanto la importancia del elemento trágico en la configuración del mito —evidencia que inserta a la pieza dentro de la larga tradición sobre el titán— como la actualización del mismo al contexto dominicano, con nuevas situaciones y motivaciones.

2.2. *Prometeo* y la tiranía trujillista: ¿un acercamiento político?

La pieza estudiada aquí de Incháustegui Cabral, junto con las restantes obras de su trilogía, se inserta en un momento en el cual la República Dominicana terminaba una cruenta dictadura en manos de Rafael Leónidas Trujillo, gobernante que estuvo en el poder desde 1930 hasta 1961, año en que fue ajusticiado. Luego de las elecciones celebradas en el año 1962, Juan Bosch sale electo como presidente, y siete meses después es derrocado en un golpe de estado por fuerzas militares remanentes de la tiranía trujillista. Este hecho significó un proceso de desilusión y frustración en la sociedad, que marcó de manera abrupta la entrada de la década del sesenta.²¹

En este periodo, a Cabral se une otra generación de escritores que privilegiaban el mito grecolatino dentro del teatro, con la finalidad de evidenciar los problemas sociales del individuo en relación con su contexto histórico-político: entre estos se destacan Franklin Domínguez con *Antígona* (1961), Marcio Veloz Maggiolo y su *Creonte* (1963) y Franklin Mieses Burgos con *Medea* (1965), como algunos de los más importantes.

La herencia legada por la obra *El nacimiento de Dionisos*, de Pedro Henríquez Ureña, en cuanto al uso de la temática grecolatina dentro del teatro dominicano, constituyó un punto de inflexión para el posterior acercamiento de otros autores. En este sentido, la obra de Incháustegui Cabral se inserta en esta temática, pero ahora —como expone el crítico Ángel Mejía— «en un intento de acercar el mito a la realidad dominicana por medio de cierto para-

²¹ Sobre esto véase de Marcio Veloz Maggiolo, *Cultura, teatro y relatos en Santo Domingo*.

lismo situacional».²² Este elemento en la pieza del dramaturgo dominicano constituye una lectura evocada en todo el texto, que privilegiaría, para algunos estudiosos, la relevancia del aspecto político en su obra.²³

Para el trágico Esquilo, el mito del titán entrañaba particularidades que le permitían realizar una lectura ideológica de este, representación de las relaciones de poder establecidas entre los individuos de la Atenas de la época antigua. En una tragedia en la cual todos los personajes pertenecen al panteón divino, Esquilo configura a Zeus sobre la imagen del clásico tirano, mientras que Prometeo simboliza la libertad frente a la opresión ejercida por el nuevo gobernante de los cielos. Sin embargo, en las restantes obras de la trilogía esta oposición entre ambos personajes, planteada por Esquilo en *Prometeo encadenado*, llega a una solución final en la última pieza y se restablece el orden. Esta conciliación se efectúa a través de la Justicia, reflejo alegórico del equilibrio de la ciudad-Estado, donde Prometeo depone su soberbia y Zeus deviene justo y perdona a sus enemigos de antaño, en aras de conservar un orden equitativo —de suma importancia para los griegos— conforme con el interés de todos.

En este sentido, en el dramaturgo dominicano el tema resulta palpable, pues, como sucede en Esquilo, dentro del espacio recreado en la pieza coexisten los distintos personajes subyugados bajo la opresión de un poderoso. Teniendo en cuenta esta premisa, la temática política se hace evidente, sobre todo al indicar una relación con su contexto, con lo cual el mito se convierte en el vehículo para establecer una reflexión sobre los hechos del pasado en una circunstancia particular, que demuestra la significación de un elemento socio-histórico dentro de su obra. Sobre esto comenta la investigadora Doris Melo Mendoza: «el autor maneja los personajes, las acciones y los espacios de manera que transforma los argumentos de la tragedia antigua en situaciones que tienen vigencia durante la dictadura».²⁴

La relevancia del espacio social dentro de la dramaturgia hispanoamericana se convierte en un camino que posibilita el diálogo con un sector de la Historia, que muchas veces incide en el quehacer literario de los artistas.

²² Ángel Mejía: «Del Partenón al Faro de Colón», p. 22.

²³ Esta reflexión es uno de los puntos neurálgicos de la estudiosa dominicana Doris Melo Mendoza, sobre la cual sitúa la relación de la pieza y el contexto histórico en que se inserta, trabajada en su artículo «El héroe prometeico como símbolo de la colectividad, de Jean Duvignaud: En la obra trágica *Prometeo* de Incháustegui Cabral», que forma parte de su tesis doctoral «Las reescrituras de las tragedias griegas en el teatro dominicano del siglo XX», en <<http://www.academia.edu/360359>> (20/11/15), pp. 1-24.

²⁴ Doris Melo Mendoza: *art. cit.*, p. 5.

Aquí, cada uno se vale de distintas herramientas y mecanismos en pos de establecer redes intertextuales y referenciales, capaces de lograr este cometido. La crítica de teatro Carolina Overhoff, al referirse a estos mecanismos intertextuales en el teatro hispanoamericano en general, apunta que «cuando los dramaturgos construyen redes intertextuales la preocupación principal son sus propias historias (...) perciben los contextos y observan en ellos una posibilidad de crear una nueva tradición para cuestionar un pasado colonial y crear su propia identidad».²⁵ Cabral trabaja con estos aspectos, es decir, establece una relación intertextual con el modelo esquileo, a la vez que pone de manifiesto las problemáticas de su momento histórico mediante los conflictos contenidos en el mito y la tragedia. Además, cabría señalar también lo aseverado por Catalina Julia Artesi: «Una dramaturgia de carácter político se ha desarrollado en este siglo, y en las últimas décadas con mayor intensidad, debido a las situaciones socio-políticas soportadas en cada país. La mayoría de los escritores lo hacen de una manera consciente (...) Lo hacen, en determinados casos, aludiendo a circunstancias actuales o bien refieren hechos del pasado que se conectan con el presente».²⁶

En primer lugar, se debe atender en la pieza a la relación establecida con el modelo, y su transposición al espacio moderno recreado por el autor dominicano. Así, Prometeo se configura como un rebelde defensor de los derechos de los obreros que trabajan en la fábrica familiar. Esta situación lo coloca en oposición a su padre, un despótico empresario capaz de mantener bajo su tiranía a todos los personajes, incluso a su hijo que cuestiona insistentemente su proceder por las injusticias cometidas:

¿Ganan lo bastante?
 ¿Pensiona a los que se agotan para siempre trabajando?
 ¿No despide a los que
 buscan mejorar de condición reduciendo las jornadas,
 estableciendo vacaciones que se pagan?²⁷

El crecimiento gradual de las denuncias a las iniquidades de su padre le imprime inicialmente al joven protagonista un carácter insurgente y contestatario. Por tanto, mediante estos parlamentos en la pieza, se refleja una circunstancia histórica propia en la cual las denuncias parecen aludir a segmentos de la trágica realidad dominicana:

²⁵ Carolina Overhoff: *art. cit.*, p. 61.

²⁶ Catalina Julia Artesi: «Algunas modalidades del teatro hispanoamericano», p. 83.

²⁷ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 29.

¿Y las fábricas quemadas
 del otro lado de la raya fronteriza,
 las fábricas ardiendo y explotando,
 por las ventanas saltando los obreros a la muerte?
 ¿Y los técnicos y expertos de otras firmas
 dejándose comprar
 o desapareciendo en la noche para siempre?²⁸

Para Doris Melo, el protagonista se convierte en el «héroe redentor del pueblo, trata de hacer justicia por los que no tienen voz: los obreros, los pobres, los marginados. Al igual que el Prometeo de Esquilo, que robó el fuego a los dioses para salvar la humanidad, el Prometeo de Incháustegui Cabral trata de salvar al ser humano de todos los abusos que el Estado comete contra él».²⁹ Es decir, se crearía una identificación con el protagonista garante de unos ideales revolucionarios que lucha frente a la empresa familiar, símbolo del aparato estatal manejado por su padre. Resulta claro entonces que al situar la pieza del dramaturgo dominicano en diálogo con el contexto se hallan referencias evidentes.

De vuelta a Esquilo, en la versión del mito prometeico realizada por el trágico griego esta temática social adquiere gran relevancia. En este sentido, Albin Lesky, en sus estudios sobre la tragedia griega, señala: «la tragedia ática nos muestra muchos grandes rasgos, y uno de los mayores es aquel vínculo que la une indisolublemente a la vida y al pensamiento de su pueblo, vínculo que convierte ese arte en un arte social (...)».³⁰ No hay dudas de que en la obra esquílea el espacio social adquiere una repercusión importante. La lucha de contrarios vislumbrada en *Prometeo encadenado* respondía a una interpretación del mundo patentizada como comprensión fundamental de fenómenos sociales, que desde un punto de vista ideológico se refiere a la lucha de clases.

Si se entiende la trilogía esquílea de esta manera, unido a las variantes propuestas por el trágico, se denota un complejo trabajo en relación con el mito, al hacerse visible el justo balance entre el reflejo político de su momento y las ganancias de la pieza en cuanto a su contenido dramático.

Incháustegui Cabral reconoce en el modelo elementos esenciales que le permiten realizar igualmente una lectura política y establecer un diálogo con su contexto epocal, además de ciertos paralelismos. Así, desde la figura del

²⁸ H. Incháustegui Cabral: *op. cit.*, p. 31.

²⁹ Doris Melo Mendoza: *art. cit.*, p. 14.

³⁰ Albin Lesky: *La tragedia griega*, p. 109.

padre, representante del poder en la pieza —que encarnaría la imagen del dictador Rafael Leónidas Trujillo—, el dramaturgo subraya de forma más explícita la relación de su obra con la historia social y política dominicana. Su dominio se despliega casi de manera omnisciente sobre todos los personajes, aspecto contra el cual Prometeo lucha.

Los restantes personajes de la pieza son manejados por Cabral de manera independiente, en relación con la configuración de cada uno y su vínculo con el modelo asumido; no obstante, todos actúan de modo sumiso y temeroso frente al poder y a su enfrentamiento, ante el cual se hallan constreñidos. Encuentran en este una forma de sobrevivir, amparados bajo un falso bienestar, que incluso les lleva a profesar cierto agradecimiento al tirano:

Porque todo te lo da.
Porque nunca has trabajado,
porque no comprendes ni su esfuerzo,
ni su valor, ni su desvelo.³¹

Además, esta dependencia también se traduce en la completa subordinación a quien lo ejerce:

Todos han de morir y trabajar.
Todos dependemos de un alguien superior,
aunque su nombre no sepamos.
Todos son libres de escoger
oficio y amo cada día.³²

Para Melo Mendoza, estos representan «sujetos enajenados que viven sin propósito en la vida, sin proyectos, conformistas, sin objetivos. No aportan soluciones a lo propuesto por Prometeo, sino que pretenden hacerle desistir de sus ideas».³³

Ciertamente, el elemento referencial a una política propia manifiesta su pertinencia dentro de la obra, que igualmente lo señalaría como una de las claves del drama y con la cual se concuerda. No obstante, si se subordina la lectura de la pieza de Cabral solamente a establecer referencias intertextuales con Esquilo en pos de privilegiar el tópico político como uno de los más importantes, se limitaría su reinterpretación a un solo aspecto. El dramaturgo

³¹ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 20.

³² H. Incháustegui Cabral: *op. cit.*, p. 33.

³³ Doris Melo Mendoza: *art. cit.*, p. 15.

dominicano reconoce estas cuestiones en la realidad de su sociedad, también visibles en el hipotexto clásico asumido. Pero su obra adquiere complejidad al reflexionar, además, sobre la actuación humana frente al poder; de ahí que Prometeo, ya lejos de ser el dios rebelde, se encuentre también subyugado y, perdidas las esperanzas de libertad, aplastado completamente por la tiranía. Ahora, ¿cómo responde a esto su protagonista?, a través del suicidio con el cual finaliza la pieza. Su caída frente a la autoridad se convierte en una imposibilidad de triunfo, en un fracaso ante la opresión. Incháustegui Cabral mantiene el conflicto fundamental entre los personajes, pero no halla una conciliación posible. Como sucedía en la primera tragedia esquílea —pero en modo distinto—, termina su pieza en un punto muerto: el padre continúa con su dominio empresarial y económico, y Prometeo muere. Respecto a esto señala Carolina Overhoff: «la rebeldía contra el poder y las autoridades, que aparece como discusión central en los textos teatrales, fracasa o deja de acontecer. Dentro de ese contexto los dramaturgos demuestran estrategias de poder, realizadas por representantes del Estado (...) que institucionalizan antagonismos polarizados o eliminan ambivalencias».³⁴

2.3. El nuevo Prometeo cabraliano

Como se ha visto en apartados anteriores, los paralelismos tomados por Incháustegui Cabral permean casi toda su pieza, en la cual las referencias al hipotexto clásico y las variantes propuestas adquieren un papel significativo. El escritor dominicano presenta un Prometeo distinto en gran parte al vislumbrado en el modelo. Este nuevo Prometeo, si bien experimenta el conflicto frente al tirano y en su propia construcción física el dramaturgo se encarga de manifestar vínculos con el antiguo titán, posee un carácter más humano, pues está sujeto a sentimientos y motivaciones que no se hallaban en la mítica figura de antaño.

Así pues, es pertinente observar la forma en la cual Cabral compensa el obligado estatismo del personaje esquíleo —como ya se había esbozado en líneas anteriores— al convertir a su protagonista en un inválido. Sin embargo, la incapacidad de Prometeo también entraña otro aspecto que se torna complejo: esta condición física genera en él una agonía frente al espacio asfixiante de dominación patriarcal. Se siente incapaz de escapar de este ambiente, por lo cual la rebeldía se convierte en su premisa fundamental. En su afán de desafío se dispone a denunciar las acciones y los males cometidos por su padre ante

³⁴ Carolina Overhoff: *art. cit.*, p. 59

los trabajadores de la empresa familiar —elemento que, dada la actualidad de la obra, se expresa como un rasgo evocador de la filantropía del antiguo titán—, aunque no es el motivo verdadero que implica el desafío de Prometeo.

Una de las diferencias del protagonista cabraliano —como esboza la doctora Elina Miranda—³⁵ reside en que no logró favorecer a los trabajadores de la empresa de su padre, a pesar de las ideas y agitaciones causantes de su accidente y su castigo presente; el personaje del hipotexto sí llegó a entregarle a la raza humana el don del fuego, junto con otros beneficios, y de ahí su condena a ser aprisionado en lo más alto del Cáucaso. Por supuesto, con este aspecto el escritor dominicano no solo aleja a su protagonista del mítico titán, sino que también privilegia en él su condición de hombre. Prometeo está sujeto a las alternancias, razones, limitaciones y motivaciones que tienen lugar en el ser humano. Estas motivaciones lo llevan a rebelarse contra el despótico empresario, a pesar del vínculo familiar mantenido:

(...) El mal no es bien porque lo haga
alguien por nosotros muy querido.
La sangre no autoriza a cerrar los ojos ante el mal,
aunque el mal nos alimente.
Yo preferiría ir al taller
a poner tornillos y cuerdas y volantes,
y volver a casa a pedir la bendición
a un padre bendecido,
pobre quizás, pero bueno y manso.³⁶

La ambigua relación amor-odio que se establece entre hijo y padre es uno de los elementos encargados de enriquecer el conflicto entre ambos. Esta disyuntiva intergeneracional se convierte en una de las claves esenciales del drama, que conlleva a la pugna entre Prometeo y su progenitor. Además, es una de las causas sobre la cual se explicaría dicho enfrentamiento. Alejado ya de los supuestos deseos de defender los derechos del trabajador, su verdadera rebelión está avalada, quizás inconscientemente, por la necesidad de afecto de un padre que siempre lo ha rechazado.

Se nota pues, en distintos momentos de la pieza, una creciente transformación psicológica en Prometeo cuando se va haciendo manifiesta su ilusión reconciliatoria con el padre: en los inicios del drama solamente demuestra su soberbia ante las injusticias cometidas por la figura paterna, ejemplo de su

³⁵ Elina Miranda Cancela, *art. cit.*, p. 6.

³⁶ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 19.

completa rebelión, que inclusive lo lleva a tratar de usurpar el poder empresarial. Tanto en el primero como en el segundo acto, Incháustegui Cabral mueve el argumento en torno a este aspecto, solo brindándonos —como espectadores claro está— pequeños guiños y anticipaciones sobre la auténtica razón por la cual el personaje asume la disputa; luego, en el tercer y último acto, solucionadas ya todas las interrogantes generadas a lo largo de la pieza —esencialmente las referidas al desenvolvimiento del plan conspirativo—, nos sitúa frente al hecho de que Prometeo —ya cercano a su muerte— aún añora el afecto de un padre ausente:

(...) Dame, papá, tu blanco pañuelo perfumado.
 (La voz todavía más ronca)
 Voy a llorar, padre,
 por la vida...
 Espero que esta vez
 las lágrimas sientas
 en tus manos...
 ¿En dónde están mis lágrimas quemadas?
 Dime sonriendo: «Me gustan los hijos pensativos...»
 Ponme en tus rodillas,
 no quiero que los ángeles me lleven (...).³⁷

En este final ya no quedan evidencias de la rebeldía que caracteriza al soberbio titán. Solo se advierte la indefensión humana de Prometeo como hombre sujeto a las incontrolables alternancias y avatares de la vida. Si el personaje esquileo en su pugna frente al tirano se sabía consciente de las consecuencias y de la gravedad de su transgresión, de su lucha, de su propio sufrimiento y a pesar de ello se empeña en su solución, el protagonista cabraliano busca la aceptación de su supuesto enemigo. El dramaturgo inserta en su personaje problemáticas más acordes a la humanidad expresada, en detrimento ya de las semejanzas con el modelo, como forma de reflexionar sobre los motivos y la reacción del hombre frente a las circunstancias de poder que lo rodean. Su Prometeo se aleja de la visión del titán mártir, capaz de sufrir terribles desgracias en beneficio de la raza humana, o del eterno rebelde dispuesto siempre a la lucha por la libertad —aspecto resaltado por varios de los distintos autores que se han acercado al mito—.

A lo dicho hasta aquí habría que añadirle otro rasgo de interés, que gravita sobre casi todos los personajes de la pieza: el miedo, en este caso a la figura

³⁷ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 93.

del padre y a sus acciones amenazadoras. En relación con el título de su trilogía, *Miedo en un puñado de polvo*, Incháustegui Cabral parece reflejar «una sociedad inmersa en este drama» que «proyecta un miedo terrible a los altos dirigentes». ³⁸ Prometeo reconoce el miedo y percibe en este no solo uno de los mecanismos del tirano, sino también la forma con la cual enfrentarlo. Su diferencia con el resto de la masa atemorizada reside en que halla en el miedo una opción de defensa. Sin embargo, se debe señalar que otro de los temores del protagonista se encuentra en su inevitable integración a ese espacio opresor; por ello, incapaz de salir de ese mundo, busca la muerte como respuesta, y así librar una lucha interna resistiéndose a formar parte de ese medio. En este sentido asevera la estudiosa dominicana Melo Mendoza: «el sujeto trágico de esta obra es un hombre que se niega a integrarse a la sociedad de la cual parte, porque teme ser absorbido por el grupo. Es una obra trágica en la que el miedo es la preocupación principal». ³⁹ El temor de Prometeo no solo reafirma su condición de hombre, subordinado a las mismas limitaciones y reacciones que los restantes personajes, aunque la decisión de aquellos se resume a mantenerse subyugados bajo ese poder casi omnipresente ejercido por la figura del padre.

Incháustegui Cabral ha sabido configurar un Prometeo diferente a través de constantes y problemáticas que exceden la mera readaptación de líneas características de la figura mítica. Propone un personaje enfrentado a otras adversidades, pues actualiza los conflictos del mismo y lo enriquece con nuevas motivaciones. Conoce el mito y al transformarlo vislumbra como meta la comprensión de las acciones humanas en condiciones límites. Tanto la relación fallida con su progenitor, como el temor sentido a formar parte de esa masa subyugada y sin libertad, son dos de los aspectos novedosos que le imprimen a su personaje, reflejo quizás del hombre de su época.

3. EL PROMETEO LIBERADO DE JOSÉ MANUEL FERNÁNDEZ: UN NOVEDOSO ACERCAMIENTO AL MITO PROMETEICO

La obra de José Manuel Fernández sigue por momentos el mismo camino tomado por Incháustegui Cabral en cuanto a la relación con el hipotexto esquileo. Sin embargo, su reescritura retoma la temática política contenida en el mito —que se halla en el dramaturgo dominicano—, en la cual se presenta a Prometeo como el rebelde luchador del pueblo y a Zeus como símbolo del poder opresor, ahora bajo las vestiduras de un general. Varios son los para-

³⁸ Doris Melo Mendoza: *art. cit.*, p. 14.

³⁹ Doris Melo Mendoza: *art. cit.*, p. 6.

lismos con el argumento trágico clásico, que igualmente lo conectan con otras obras de la modernidad, como el drama lírico del escritor inglés Percy B. Shelley, *Prometeo desencadenado* (1820).⁴⁰ No obstante, la tragedia esquilea vuelve a ser tomada como punto de partida, aspecto común de muchos escritores de la tradición literaria y elemento esencial en la pieza cabraliana.

Ahora bien, los puntos de contacto fundamentales de este nuevo acercamiento al mito prometeico se encuentran en los personajes situados en la escena. Así, en el comienzo, Prometeo se dispone a ser encadenado por un grupo de soldados, herramientas del tirano, mientras se lamenta por su condición de castigado: «Yo soy Prometeo, el no eterno condenado. Con los pies llenos de harapos y la cabeza cansada. Con el hígado roto y la voz serena (...) Prisionero de toda mi libertad»;⁴¹ inclusive uno de estos soldados se aflige por él:

Soldado 5: Remacha, aprieta, que nunca se afloje; es diestro en encontrar salidas aun de lo imposible

Soldado 4: Estamos viendo un espectáculo horrendo de ver.

Soldado 2: ¿De nuevo estás vacilando y lloras a los enemigos de Zeus? Que no te lastimes de ti algún día.⁴²

La referencia a las figuras de Poder y Violencia, e igualmente a Hefestos, es reconocible en las primeras líneas de la pieza. En este sentido, cabría mencionar el diálogo de este elemento con el drama de Cabral, pues el dominicano en su reescritura recupera este dato situacional del hipotexto —no se puede perder de vista la entrada de Power increpando a Prometeo por su transgresión frente al poder paterno: « (...) Aquel que mata por pasión, / los que roban en la noche, / los que rompen las ventanas y los cerrojos, / merecen perder la libertad, / la mancha horrenda que el castigo deja. / Pero al que a gente solivianta, / al que siembra la insolencia en cada pecho, / al que trastorna enajenando a los que viven felices, / sosegados, / debémosles matar, / los ojos arrancarles y el pellejo / con tenazas puestas al rojo por el fuego»—⁴³ como ejemplo de la fidelidad a la secuencia argumental seguida; en Fernández también es un aspecto significativo que demuestra la relevancia del modelo clásico en su reelaboración.

En otro de los vínculos, el coro de las Oceánidas es sustituido por un grupo de proletarios, hombres y mujeres que junto al protagonista sufren la crimi-

⁴⁰ Percy B. Shelley: *Prometeo desencadenado*.

⁴¹ José Manuel Fernández: *Prometeo liberado*, p. 3.

⁴² J. M. Fernández: *op. cit.*, p. 4.

⁴³ H. Incháustegui Cabral: *op. cit.*, p. 13.

nalidad de la tiranía. A las preguntas del coro sobre el porqué de su castigo —como sucedía en el hipotexto clásico—, Prometeo expone su razón:

Prometeo: Doloroso es mi relato, pero me lo pedís, y mi deber es que conozcáis toda la verdad. Un decreto de Zeus me encadenó a estas rocas. Porque vi... (Voz en off) (Se van apagando las luces)... una madre muerta, con una criatura viva nutriéndose en su pecho helado. Y miles de seres condenados a su extinción, como una raza abandonada... Porque vi... (Su voz se va extinguiendo. Queda el coro en la penumbra).⁴⁴

El autor sustituye la condena de favorecer a la humanidad por el testimonio dado por Prometeo de las atrocidades a las que está sujeto el hombre, metáfora de los excesos de la tiranía. En esta pieza el coro funciona como otra voz condenatoria, al distanciarse del hecho referido, manera con la cual evidencian la situación caótica representada. Ya en los momentos finales, pide la liberación de Prometeo y se lanza a la batalla contra el despótico Zeus.

Con la figura del dios-tirano, nuevamente se focaliza la importancia del conflicto entre este y el protagonista. Pero si en algunas de las obras de autores anteriores solo era un personaje referido, aquí la diferencia radica en la intervención de Zeus —o Júpiter, pues se utiliza indistintamente el nombre— en la pieza. Para Fernández, la presencia del dios supone la referencia a uno de los regímenes hegemónicos que siempre han pervivido en Hispanoamérica. De cualquier modo, la metáfora política es manifiesta en el texto, evidencia del diálogo de la obra con las circunstancias sociales de la época, línea que también se denota en Incháustegui Cabral.

Con la introducción directa del personaje del tirano en la escena —elemento que en el dramaturgo dominicano no se encontraba—, Fernández vuelve a utilizar este procedimiento, camino que seguirán luego varias obras en cuanto al tratamiento de la figura del dictador. Este no solo se halla trabajado en el teatro —aquí se debe mencionar la obra de Luis Rafael Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez*, de 1968, como una de las más destacadas—, sino también en la llamada «novela del dictador», subgénero narrativo que alcanzó un auge interesante en los años setenta dentro de la literatura hispanoamericana. Sin embargo, Prometeo, en otra de las alusiones al argumento esquileo, profetiza la caída de Zeus a manos alguien más poderoso, referido como preámbulo de las futuras acciones del pueblo: «Yo, Prometeo, la escoria que algún día desechaste, hablo a ti Gran Soberano, para anunciar que alguien vendrá

⁴⁴ J. M. Fernández: *op. cit.*, p. 7.

más poderoso que tú a poner fin a tu celeste linaje». ⁴⁵ La pieza de Fernández culmina con el derrocamiento final del tirano, en un afán idealista de la nueva sociedad del hombre: «Muchacho 1 y 2: Nunca morirán nuestras ansias de un mundo mejor». ⁴⁶

Una vez más la temática social se vuelve un elemento significativo. Prometeo nuevamente es configurado como defensor del hombre, del pueblo que sufre subyugado injustamente por el gobierno impuesto por el tirano Zeus. A este se le une el coro de los proletarios, representación de esa masa luchadora que se encuentra dispuesta a tomar las armas junto a Prometeo y derrocar el poder impuesto. Razón por la cual esta obra concluye de manera distinta a la de Cabral: el protagonista del autor dominicano muere derrotado por las instancias de poder que lo dominan, sujeto también por otro tipo de motivación más compleja —como se ha señalado en apartados anteriores sobre la obra cabraliana— que desborda los límites de una lectura expresamente política. Además, con esto Cabral establece un paralelo con su circunstancia histórica, y plantea el drama existencial de su sociedad. En el caso de Fernández, la autoridad dominante sí es vencida, en un claro vínculo con la victoria alcanzada por el proceso revolucionario en Cuba. Es decir, la obra se inserta contextualmente en un espacio donde se gestó un cambio significativo en la sociedad a manos del pueblo, lejos de las criminalidades ocurridas en la época de la tiranía impuesta por instituciones gubernamentales corruptas de la República, por lo cual se hace real la libertad de todos.

3.1. Fernández y su nuevo Prometeo: metateatralidad y experimentación escénica

Como se ha visto en líneas anteriores, el texto de José Manuel Fernández mantiene un apego con el hipotexto clásico, que lo relaciona con la tragedia de Esquilo y con algunos rasgos constitutivos de la pieza del dramaturgo dominicano Héctor Incháustegui Cabral. Personajes, situaciones, inclusive alusiones explícitas se convierten en herramientas para establecer la reescritura, pero siempre proponiendo variantes que dialoguen con el contexto social en pos de reflexionar sobre diversos temas, contenidos de cierta forma en el mito asumido.

En cuanto a la construcción de su protagonista, ya se había vislumbrado cómo el autor recupera ese carácter rebelde y filantrópico, desafiante del poderoso, punto en común de muchos de los Prometeos de la tradición. Pero

⁴⁵ J. M. Fernández: *op. cit.*, p. 26.

⁴⁶ J. M. Fernández: *op. cit.*, p. 27.

presenta un Prometeo mucho más lineal en su configuración, motivado por el afán libertario del hombre frente a la tiranía de Zeus. Situado ante una sociedad humana depauperada, con personajes descritos de forma grotesca, maniatados por las desgracias, se manifiesta como un símbolo de lucha capaz de guiar al pueblo hacia el enfrentamiento con los dioses.⁴⁷ Más allá de simbolizar la lucha fútil ante el poder tiránico que se denota insuperable por el personaje, como sucede en el caso de Cabral, tiene la función de crear una conciencia en el público para así establecer una conexión consciente entre este y la manera de representación del mito.

No obstante esto, Fernández subvierte los límites de la escena con su personaje, que en ocasiones se sitúa como espectador de la propia acción sucedida. En consonancia con varios procedimientos teatrales modernos que permiten una obra mucho más dada a la representación, la voz de Prometeo —alejada del propio espacio escénico— narra casi de manera omnipresente varias de las acciones, distanciándose de la miseria vivida por el hombre, representada en la escena:

Voz de Prometeo: Porque vi sobre un mapa del mundo, miles de seres hambrientos, y una noche mal cerrada, vi como el hambre emprendía sus correrías por el mundo. Un hombre, diez, mil..., un millón..., devorados por cinco, mientras Mozart toca tras el bosque.⁴⁸

El autor se vale de distintas herramientas utilizadas dentro de la pieza, que demuestran un tipo de teatro en el cual la escena se convierte en un espacio de confluencia con otras ramas artísticas. Así, desfilan en el inicio de esta —según figura en las didascalias del texto— una tonada musical del compositor francés Maurice Ohana; la representación de Prometeo del muralista mexicano José Clemente Orozco; además de imágenes sobre las desgracias de la guerra. Todos estos elementos constituyen un preámbulo que se cierne sobre la proyección del título de la obra.

Con este tipo de montaje, el dramaturgo evidencia deudas de la influencia del destacado actor y director teatral Vicente Revuelta, que luego de la fundación en 1958 del Teatro Estudio estableció pautas vanguardistas dentro de la escena cubana.⁴⁹ En este sentido, el uso de la *voz en off* del protagonista

⁴⁷ En esta pieza se hace referencia al panteón divino griego, visto como generador de sumisión, pues sus dioses respondían al mandato del general Zeus.

⁴⁸ J. M. Fernández: *op. cit.*, p. 10.

⁴⁹ Véase de J. M. Fernández: «Teatro Experimental: entrevista con Vicente Revuelta», en <<http://www.casa.cult.cu/teatro/2009/revuelta/conjunto.php?pagina=conjunto>> (11/11/15).

funciona como uno de estos procedimientos: dentro de la pieza narra algunas de las acciones y describe las desgracias de los personajes en varios de los actos, aspectos que contribuyen a establecer una empatía con el espectador, mientras lo conduce a reflexionar sobre su propia realidad y sobre la criminalidad humana a la que somete la tiranía; todo a la vez que se presenta en el fondo de la escena una obra picassiana y fragmentos de poemas del escritor francés Paul Éluard: «... (Se proyecta el «Guernica» de Picasso. Paul Éluard está oculto en el rostro de la muchedumbre. Guernica se agiganta con todo su tremendo dolor). [...] Voz de Prometeo: ... Vivíamos en un país libre. Por eso nos explotan a placer. Libertad...».⁵⁰ Con estos aspectos Fernández formula una pieza que aglutina una serie de obras de distintos contextos expresivos, en pos de llevar a la escena una propuesta innovadora, incluso frente a la herencia literaria. En clara conexión con un teatro más vanguardista y experimental, en el cual la representación de los conflictos, de las acciones transgrede las propias palabras, el diálogo, el dramaturgo se vale de la visualidad, la música y demás estrategias para la configuración de la pieza.

Siguiendo esta misma línea, resulta interesante destacar —debido a su presencia en el texto— el recurso de la metateatralidad, que conjuntamente con el diálogo intertextual contiene relaciones con la propia representación escénica. En este sentido, la metateatralidad en la pieza, entendida esencialmente como «una puesta en escena de procedimientos a través de los cuales el teatro se autorrepresenta y habla de sí mismo»,⁵¹ se denota sobre todo en el personaje. Es decir, aquí la autorrepresentación —o «autorreferencialidad», según la nomenclatura brindada por el estudioso Richard Hornby—⁵² se basa sobre todo en el rol que asume Prometeo: no solo desempeña su papel en la obra, sino que también hace explícita su condición de personaje teatral, además de saberse consciente de esta condición. Incluso esto se refuerza cuando se posiciona como un espectador más ante una representación escénica: «... (Prometeo, impasible en su mismo puesto, cruzado de brazos contempla la acción) [...] Se oye su voz en off [...] Prometeo: Un mundo desgarrador al que escépticos contemplamos sin sentido de la culpabilidad.»⁵³

A través de estos elementos Fernández logra dotar a la pieza de una dimensión distinta, a la hora de reescribir el antiguo mito y establecer paralelos con el

⁵⁰ J. M. Fernández: *op. cit.*, p. 16.

⁵¹ Christophe Herzog: *Mito, tragedia y metateatro en el siglo español del siglo XX*, en <<http://wp.unil.ch/hispanica-helvetica/files/2013/06/HH-24-indice-intro2.pdf>>, p. 10.

⁵² Aquí se dialoga con algunas de las variantes metateatrales distinguidas por Hornby en su texto *Drama, Metadrama and Perception*.

⁵³ J. M. Fernández: *op. cit.*, p. 14.

hipotexto esquileo, pues apoyado igualmente en la metateatralidad su personaje transgrede los límites entre la escena y el público. La destrucción de la cuarta pared y la ampliación del espacio y el tiempo escénico mediante un montaje donde concurren otros elementos artísticos se convierten en dos aspectos significativos, que rompen con los conceptos tradicionales de la dramaturgia. Esta ruptura de la ilusión dramática se evidencia fundamentalmente en el final de la obra, cuando Prometeo advierte al propio espectador su cambio de fortuna y posterior liberación: «Prometeo: El espectáculo ha finalizado. Para todos los espectadores. Para los que han visto el Olimpo, y los que me han visto a mí. Como todos pueden observar, una pequeña diferencia existe de cómo comenzó a cómo finaliza. Venía encadenado. Me voy libre».⁵⁴ Igualmente, en el final, el propio dramaturgo, José Manuel Fernández, se hace partícipe de este experimento escénico en el cual interviene, en una suerte de autorreferencialidad hacia su categoría de autor: «... (Entran los técnicos si les da la gana, y sacan lo que pueda haber en el escenario. Allá ellos. Yo acabé aquí)».⁵⁵

De esta manera, el dramaturgo elabora una propuesta innovadora a la hora de abordar el mito y la figura mítica en sí. Sin embargo, su Prometeo encuentra elementos en común con el de Incháustegui Cabral en cuanto a la representación de un personaje dispuesto a enfrentar al poderoso, lo cual manifiesta un interés mayormente político —aunque el protagonista cabraliano sobrepase el tema al tornarse compleja su relación con el poder—; pero, en correspondencia con el quehacer teatral de los años sesenta en Cuba, signado por el triunfo revolucionario y un proceso de mejoría social que permeaba en cierto modo a las obras literarias, Fernández retoma las constantes fundamentales en cuanto al mito, a la par que desarrolla y se vale de nuevos mecanismos y variantes en su reinterpretación. Por tanto, no solo expresa un proceso de asimilación, sino también de transgresión del propio mito y de su herencia literaria, encaminado a validar su propia versión, que una vez más constata la presencia del titán en el teatro hispanoamericano.

4. A MANERA DE EPÍLOGO

Las obras de Héctor Incháustegui Cabral y José Manuel Fernández, en su recreación del mito prometeico, son poseedoras de gran valía, pues no solo logran evidenciar el largo trayecto del titán en las letras universales, sino que también le otorgan una importancia mayor al hecho significativo de retomarlo

⁵⁴ J. M. Fernández: *op. cit.*, p. 29.

⁵⁵ Ídem.

en el teatro contemporáneo. Luego del acercamiento a la reescritura de uno y otro autor, las variantes y las formas utilizadas para asumir el propio mito develan un apego a los tratamientos y las constantes esenciales de la figura mítica, definidas ya desde el periodo antiguo, y una perspectiva distinta, dirigida sobre todo desde un espacio geográfico aledaño al europeo. Ambos parten de la tragedia esquilea, pero establecen nuevos caminos interpretativos con el objetivo de proponer una obra nueva.

Así pues, Incháustegui Cabral basa su relación intertextual con el modelo clásico en virtud de crear un drama propio, sobre el cual focaliza aspectos de índole humana que contribuyen a hacer más compleja la configuración de su protagonista —guiado por un afán reconciliatorio con su padre en un ambiguo sentimiento de amor-odio— y establecer una novedosa reflexión sobre el conflicto y la pieza en sí. Su Prometeo, llamado a gestar un cambio social, revolucionario, filántropo, y rebelde en su carácter sucumbe de manera trágica al negar su integración a ese espacio que lo asfixia. Con esto muestra la imposibilidad de triunfo de su protagonista frente a las instancias de poder que lo oprimen, reflejo de la frustración del pueblo dominicano.

Asimismo, otro de los elementos a resaltar dentro de la pieza reside en la relevancia de la lectura política contenida en el texto, sobre todo en relación con el contexto histórico-social en el cual se inserta la obra. Pues el dramaturgo dominicano, a pesar del paralelismo con Esquilo en cuanto a esta temática, también transgrede el hipotexto asumido con el objetivo de posibilitar una mirada crítica a su propia circunstancia, al hacer eficaz esta incidencia social del drama, constantemente evocada en las restantes obras de su trilogía.⁵⁶

El vínculo de Fernández con el modelo radica en alusiones hacia el argumento trágico esquileo. Se vale de recursos modernos, tales como la metateatralidad, la autorreferencialidad y una experimentación escénica, en los que constantemente se crea una desarticulación entre el propio espacio escénico y el espectador, como forma de sustentar los conflictos y el tópico privilegiado, además de mantener una conexión mucho mayor con la realidad representada. La confluencia de diversos elementos artísticos dentro de la pieza denota una realización casi espectacular, aspecto que no es utilizado en las reelaboraciones anteriores del mito prometeico, razón por la cual posee un carácter renovador en su acercamiento.

Igualmente privilegia una pieza de alto contenido político, pues su protagonista se configura como el titán desafiante al poder y luchador por la liber-

⁵⁶ Esta temática político-social, así como la muerte de sus protagonistas ante el poder, se evidencia igualmente en su *Filoctetes e Hipólito*.

tad en todos los órdenes. Aquí finalmente la tiranía —representada en escena por la figura del dios-tirano— sucumbe y el pueblo —ejemplificado en ese coro integrado por proletarios— logra restablecer el orden y libera a Prometeo. Fernández, también en conexión clara con el contexto epocal vivido, crea un drama con un final distinto al de Cabral y al de Esquilo: no hay conciliación con el tirano, sino que este es derrotado para alcanzar esa sociedad ideal que se quiere,⁵⁷ en correspondencia con el quehacer teatral cubano, signado por el triunfo de la Revolución.

Para ambos dramaturgos, Prometeo constituye un símbolo de oposición a la autoridad, vía por la cual se debe llegar a la libertad frente a la tiranía, además, el contenido político introduce un aspecto significativo y se vuelve reflejo de un espacio y un momento particular. De igual forma, tampoco encuentran una conciliación con el poder despótico. El trayecto de este mito muestra el dinamismo de la tradición literaria, «en la que un mismo referente puede ser contextualizado de muy diversas maneras (estilos) para que signifique, en cada momento, lo que un emisor elija dentro de un horizonte cultural de expectativas (posibilidades de elección)»,⁵⁸ es decir, dentro de su propio contexto cultural y social. Así, reconocen esta incidencia social dentro de sus piezas y en el diálogo con ella, a pesar de las diferencias establecidas, permiten observar la evolución de este mito en un contexto y una época determinada —esencialmente en los años sesenta—, que constituye un testimonio más de la presencia aún vigente de esta figura mítica en la dramaturgia hispanoamericana.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Artesi, Catalina Julia: «Algunas modalidades del teatro político hispanoamericano», en *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte. Encuentro Internacional sobre Teatro Latinoamericano de Hoy 1^{ero}, París*, Editorial Galerna/Lemcke Verlag, 1989, pp. 83-93.
- Brailsford, Henry Noel: *Shelley, Godwin y su círculo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1942.
- Díez del Corral, Luis: *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Gredos, Madrid, 1957.

⁵⁷ Aspecto que vincula la pieza al drama de Shelley, donde igualmente el poderoso es derrotado y se alcanza una sociedad ideal, utópica. Un análisis acerca de este punto se realiza en el texto de Eusebio de Lorenzo: «Prometeo y la poética del idealismo en P. B. Shelley».

⁵⁸ Gaspar Garrote Bernal: «Tradicción mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro», p. 255.

- Duchemin, Jacqueline: *Prométhée. Histoire du mythe de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, Les Belles Lettres, 2000.
- Esquilo: *Prometeo encadenado*, en *Serie obras maestras*, Cuadernos H, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971.
- Fernández, José Manuel: «Teatro Experimental: entrevista con Vicente Revuelta», *Revista Conjunto*, n.º 3, La Habana, 1964, en <<http://www.casa.cult.cu/teatro/2009/revuelta/conjunto.php?pagina=conjunto>> (11/11/15).
- *Prometeo liberado*, La Habana, 1965, [facsimil].
- García Gual, Carlos: *Prometeo: mito y tragedia*, Ediciones Hiperión, Madrid, 1995.
- Garrote Bernal, Gaspar: «Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, n.º 4, Madrid, 1993, pp. 233-255.
- Herzog, Christophe: *Mito, tragedia y metateatro en el siglo español del siglo XX*, en <<http://wp.unil.ch/hispanica-helvetica/files/2013/06/HH-24-indice-intro2.pdf>>, (18/12/15).
- Hornby, Richard: *Drama, Metadrama and Perception*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1986.
- Incháustegui Cabral, Héctor: *Prometeo*, en *Miedo en un puñado de polvo*, Editorial Americalee, Buenos Aires, 1964, pp. 1-93.
- Lesky, Albin: *La tragedia griega*, trad. Juan Godó Costa, Editorial Labor, Barcelona, 1970.
- De Lorenzo, Eusebio: «Prometeo y la poética del idealismo en P. B. Shelley», en <<https://www.yumpu.com/pdf>>, (27/11/15).
- Mejía, Ángel: «Del Partenón al Faro de Colón», en *Revista Conjunto*, n.º 116, Casa de las Américas, enero-marzo 2000, pp. 22-27.
- Melo Mendoza, Doris: «El héroe prometeico como símbolo de la colectividad, de Jean Duvignaud: En la obra trágica *Prometeo* de Incháustegui Cabral», en <<http://www.academia.edu/360359>>, (20/11/15).
- Miranda Cancela, Elina: «Incháustegui Cabral y su trilogía dominicana», texto inédito (versión digital), pp. 1-24.
- Molinaza, José: *Historia crítica del teatro dominicano*, Editora Universitaria UASD, Santo Domingo, 1984.
- *Historia del teatro dominicano*, Editora Ciudad Universitaria, Santo Domingo, 1998.
- Overhoff, Carolina: «Estrategias intertextuales en la dramaturgia latinoamericana», en *Revista Conjunto*, n.º 116, La Habana, enero-marzo 2000, pp. 57-62.
- Shelley, Percy B.: *Prometheus unbound*, edited by Lawrence John Zilman, University of Washington Press, Seattle, 1959.

Steiner, George: *Antigones*, New York: Oxford University Press, 1986.

Trousseau, Raymond: *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Ginebra, Droz, 1976.

Veloz Maggiolo, Marcio: *Cultura, teatro y relatos en Santo Domingo*, Universidad Católica Madre y Maestra, Santiago de los Caballeros, 1972.

Villegas, Juan: «La especificidad del discurso crítico sobre el teatro», *Gestos*, Irvine, University of California, n.º 1-2, pp. 57-73.

AUDIENCE ON STAGE: PERFORMING THE EUMENIDES OR WHEN THE SPECTATOR TURNS INTO A CHARACTER

Sofia Frade

Centro de Estudos Clássicos - Universidade de Lisboa
<sfrade@campus.ul.pt>

Artículo recibido: 15 de junio de 2016

Artículo aceptado: 7 de julio de 2016

ABSTRACT

Staging a chorus in modern theatre is always a challenge. Questions on the role and source of authority of this element need to be seriously considered. Above all, the performance of a play, so linked to its own days and so politically charged like the *Eumenides*, brings another set of challenges. This paper will focus on the transformation of the audience into a character in the staging of Aeschylus' *Eumenides* by the Teatro de Braga in 2012, included in a performance of the complete trilogy. If the two first plays use the chorus to establish a connection between what is happening on stage and the audience, the third play goes a step forward and integrates the audience into the play. The aim of this essay is to understand how this works within the play, and how it shapes the reading of the performance.

KEYWORDS: *Eumenides*, Chorus, Performance, 21st-century, Portugal

RESUMEN

Escenificar un coro en el teatro moderno es siempre un reto. Las preguntas sobre el papel y la fuente de autoridad de este elemento deben ser seriamente consideradas. Además de eso, la representación de una obra tan vinculada a sus propios días y tan políticamente cargada como las *Euménides* trae otra serie de desafíos. Este artículo se centrará en la transformación de la propia audiencia en un personaje en la escenificación de *Euménides* de Esquilo por el Teatro de Braga, Portugal, en 2012, incluida en una representación conjunta de toda la trilogía. Si las dos primeras obras utilizan el coro para establecer la conexión entre lo que ocurre en el escenario y la audiencia, la tercera pieza va un paso adelante y se integra a la audiencia en la propia obra. Mi objetivo es entender cómo funciona esto en la escenificación de la pieza y cómo eso permite leer de nuevo toda la representación.

PALABRAS CLAVE: *Euménides*, Coro, Representación, siglo XXI, Portugal.

Of all the elements of ancient theatre, the chorus is probably the easiest to lose in translation. How to stage an ancient chorus in a modern performance? To even attempt to give an answer to that question, it is fundamental to understand what the role of an ancient chorus was. Ancient choruses have been seen as “the voice of the community”, deriving their authority from this role. Of course, this view is problematic, as most of the ancient tragic choruses we have, are composed of people with little to no authority in the ancient world: women, old men, slaves, foreigners.

As Goldhill points out, most of the contemporary adaptations of ancient choruses derive from two different views, none without its own problems (Goldhill 2007:51-52). The first is based on the 19th-century German idealism and links the chorus with the voice of the author. The second sees the chorus as an idealised spectator:

A chorus, the theory goes, directs the audience’s attention, informs us how to react, and acts as an audience on stage. In a more sophisticated version, the chorus acts more precisely as a dramatized representation of the citizens as a collective. They are us, onstage, so to speak. (Goldhill 2007:52)

I would like to keep in mind this idea: of the chorus as an audience on stage. Even if this reading is problematic, as we have seen, in ancient tragedies, it can be very relevant for the reading of contemporary performances. In this paper, I would like to look into one specific performance of the *Eumenides* and the solution found by the director to find a voice and an identity to this chorus. The play I want to focus on was performed in 2012 by Teatro de Braga with Rui Madeira as a director. However, to understand this performance, it is fundamental to be aware of the particularities of the chorus in the original play.

In the first two plays of the trilogy, the chorus represents the elders of Argos in the first play, and the women that follow Electra to Agamemnon’s tomb in the second. None of them is invested with any particular power; the elders often complain of being powerless, and though they, extraordinarily for an ancient play, threaten Aegisthus with physical violence, their resources to change the situation are hugely limited. The girls who follow Electra are just that; powerless girls, mourning and waiting for a male relative to come and enact the vengeance Electra holds dear at heart.

In the third play the chorus has a fundamental role for the action. The chorus is made up by the deities that follow and torment Orestes; the ones that are to oppose him in court during the second half of the play. This is probably one of the most powerful choruses in extant Greek tragedy, the Erinyes, to

be converted in *Eumenides*, are indeed powerful with their actions having a clear impact on Orestes' life, and their threats seem to have a serious potential impact in the life of Athens.

But, of course, this play is, in itself, a very peculiar play. The line between the mythic past and the contemporariness of the original audience is never more blurred than in *Eumenides*. The hero of the glorious heroic —and Homeric— past, is brought to an Athens that, differently from the Athens we find in, for example, *Oedipus Coloneus* or the *Heraclidae*, is not ruled by a king (however democratised Theseus and his sons appear in the Attic tragedy), but seems to be ruled directly by Athena and her citizens. The court that is staged in this play is the Areopagus known to the audience.

This question of the Areopagus does, however, bring a series of problems of its own. As Podlecki states: “No Athenian in that first audience of Aeschylus' *Oresteia* could fail to see that the poet was calling attention to one of the bitterest political issues of the day, the Ephialtes' Reforms of 462/1.” (1966:81) In addition, this problem is enhanced by the ending of the play.

There is a tie in the final decision. There was no need for a tie, there is no such tradition in this myth, this is a clear choice of the playwright. The performance of the original play in 458 B.C. followed a critical moment in the history of Athenian democracy. Simon and his conservative policies and tacit allegiance to Sparta were overthrown in favour of a more progressive radical view of democracy embodied by Ephialtes and Pericles and their new alliance with Sparta's enemy, Argos. One of the reforms made by these new politicians had to do with the Areopagus, an aristocratic source of power within a democratic city. Most powers were stripped from this tribunal, then. Clearly, this play has a word to say about it. What that message is, however, is less and the question has been long debated. Is Aeschylus sided with the conservatives? If so, why is he making such a big deal of the role of Argos as an Athenian ally? If he is supporting the new policies, why is he making the court's decision so difficult and problematic? With Sommerstein, I think what we see here is that the Athenian body of citizens is divided, and they are unable to reach the decision that they need Athena's help. What the play really wants to highlight is the danger; it is of vital importance to avoid “anything that might lead to civil conflict.” (Sommerstein 1998:32)

Bearing in mind the highly political tone of the original performance of this play, I would like to have a look at the interpretation given in the performance of Aeschylus' *Eumenides* by the Theatre of Braga in 2012, which is included in a staging of the complete trilogy. The play was presented with a few posters and a leaflet with the title “The *Oresteia*, Europe's tragedy: searching for a po-

litical theatre” and signed by the director Rui Madeira. The text handed to the public started with the affirmation that with the *Oresteia* the company wanted to focus on contemporaneity, on us. And the following quote taken from this leaflet clearly shows both, the purpose, and the guidelines of this performance:

With *Oresteia*, we want to establish ourselves in the contemporaneity. In OUR-SELVES! In our – by bastards’ heritage – Europe. In this mythical, beautiful and hot Europe, which bathed itself in Peloponnesus and was breastfed in the crib by Hellas, so that we don’t let Memory betray us. (...) With *Oresteia*, we want to establish ourselves in Europe starting from the South. (...) And so, in this tragic trilogy, between gods without lineage and human dehumanized, we will rehearsal a new paradigm of JUSTICE. (...) The war, this war, is to be won by Choirs of Athenian citizens.

From this text, I would like to underline both, the intention to bring this play to a relevant place in contemporary politics, as well as the idea of an existence of a choir of Athenian citizens. To make it clear, there is no such thing in the original plays. Only the third play is set in Athens, and the chorus is made up by these old, scary deities. This idea is an innovation, an originality of this performance.

Along with the leaflet, the posters of the play were themselves quite political (see fig. 1 and 2). In fact, they represented a manifestation with clashes between the population and the military. These posters reinforce the idea that these plays were about a war, which is not strange in this play, this is indeed a play about the return of the war. Along with these elements, the audience was greeted with cloth banners everywhere, with references to Troika, the budget cuts into Portuguese culture and some with the enigmatic phrase “we are 99%”.

The translation of the *Oresteia* chosen for this performance, which is the only modern translation of the trilogy into European Portuguese, is a prose translation (Pulquério 1992), very close to the Greek text, with a strong philological and academic character. The option of the director was to follow the text line by line.

The director decided to keep the original choruses, following each line of the translation. This play was performed in different cities around the country and the main actors were always the same, but the choruses, comprised of 30 people, changed from city to city. It is important to understand that most of the tradition for performance of ancient plays in Portugal is closely linked with academic theatre. This makes the options on staging the plays, in general, and the choruses, in particular, more on the conservative side and with a much closer relationship with the text than movement, especially when compared

to other performative traditions in Europe. Even in important companies, like Teatro da Cornucópia, which is responsible for most non-academic performances of ancient plays since 1974, we normally see the same trend. For example, in 2006, in the performance of Sophocles' *Philoctetes*, the chorus was performed by a single sailor, underlining the importance of the text over the sense of motion or communality present in an ancient chorus. The same choice was made in 2014, for the performance of *Ion*, where a character, external to the play, read the text of the choral odes.

In this play, the choice is to perpetuate the communality of the chorus, even if the movement is not particularly privileged. These choruses have, however, two interesting features, in one hand they were made up by locals, most of them with no previous experience in acting, creating, therefore, a direct link with the audience; on the other hand, the use of masks and banners as *peploi* establish a direct link with the ancient past (fig.3).

The chorus had an important role in the original Greek play, in situating the action within the myth. And this role is kept. The political references were not very strong in the first two plays. There were breaks between the plays and after the final break, the public was conducted back to the main room; only this time, the audience was seated on chairs standing on stage. The chairs were in five or six rows, and with some televisions displays in front of the audience playing huge eyes moving, looking at the audience, intended to make it feel watched. So in this last play there is an inversion, the audience is now on stage, they are not spectators in fact there is someone looking at them, with big strange eyes. The stage is closed, so the audience does not see the theatre seats, which they might assume to be empty.

Fischtee-Lichte states that "Ultimately all participants generate the performance together. (...) In other words, performance opens up the possibility for all participants to experience themselves as subjects able to co-determine the actions and behaviour of others, and whose own actions and behaviours are determined by others." In this case, this importance of the audience in the performance and the dynamic between actors and public is taken to a new high. Not only members of the community make up the chorus, the actors are put on stage. This reality also addresses the problem of where to stage a Greek tragedy.

On a reflection on the staging of *Agamemnon*, de La Combe asks:

Where to perform? Most directors think it possible to transfer tragedy to a traditional theatre-building (Italian theatre). This kind of space secures the freedom of the spectator, who sits in a familiar place and can judge what is represented in front of him or her. But how can the show begin, how can someone leave everyday life and enter a totally new and foreign universe, if

the place where one finds oneself is already conventional? And how could this place not be conventional (with rows of seats separated from the stage) if theatre is expected?

By moving the audience on to stage, this performance manages to make the conventional foreign, unfamiliar and taking away, at least, part of the sense of security the audience would have normally.

Orestes comes onto the stage with the awful Erinyes following him and the play begins. When the place of action changes from Delphi to Athens, things start to, finally, get quite political. In fact, even if we look at the original play, it is here that things start to get political. The original myth of Orestes has nothing to do with Athens or Athena; originally Orestes' guilt problem was solved in Delphi. As far as I know, there haven't been many stagings of this play where the Eumenides keep their original political strength. The change in sceneries had a very strong political impact on the first staging of this play.

The problems created by the trilogy will be solved not in Argos where they belonged in the first place, nor in Delphi where Orestes goes in search for purification, but in the Areopagus. Along with the political implications mentioned earlier, it is important to note that, at this very same time, Athens was trying to export their juridical system, and we know for a fact that the Athenian courts were open to charge external matters even if they had nothing whatsoever to do with Athens.

When the play goes back to Athens, the curtains of the stage are opened and the audience can finally see the seating area where they find the banners that greeted them at the beginning, as well as some of the actors watching the play. Athena comes into the scene and for a cape she has nothing else than the flag of Europe with its 12 stars. The great decision maker, the ruler of this new court is Europe herself.

It has been established that the members of the Areopagus were to have been played by silent actors. In a modern performance of this play it is easy, as happens here, for the chorus to be regarded as full characters in the second part of the play, given the fundamental role they play. In this particular staging, the fact that the audience is sitting on stage looking at Athena and Orestes and the Erynes, gives the impression that the audience could very well represent the jurors, creating some sort of a second, silent, chorus: the chorus of Athenian citizens mentioned in the leaflet is clearly on stage by now.

In one of the readings for the final of the play, the message is quite clear and that means that all problems can be solved in Athens, even problems that outside Athens seem endless like this endless cycle of blood and revenge. Justice in Athens could overcome any problems. As it is normally said that we

have the old gods and the new gods on stage and the new gods win, creating a modern and prosperous city. Looking back at the banners saying “we are 99%”, it is possible to understand what they mean, the jurors are 99%, the audience is 99%, we all are 99%, Athena is only 1%, Europe is only 1% (even if the maths are not clear as there is no indication in the text that there were 99 jurors, they are thought to be between 12 and 15). Even if Athena leads the court, the citizens have the right to make the decision. And we are back to the theme of the play —the tragedy of Europe. The play means to send a clear message that Europe is in trouble if she doesn’t listen to her citizens, and that the audience as citizens are in the centre of the stage we are the decision-makers we have to make ourselves heard. And by the introductory text we see there is a clear opposition between North and South Europe; we in the south including Portugal, Greece, and maybe Italy or Spain should just say something about European politics.

The play ends with the actors sitting within the main theatre getting up and applauding the audience, in a moment where everything in the theatre is reversed, where the actors are the audience and the audience becomes the actors. Following this, both actors and audience sing a song that is one of the national anthems of the Portuguese revolution of 1974: “Grândola, Vila Morena” (fig.4) The politics of the play are perfectly clear I think, and the inversion of roles between the actors and the audience, sort of nudge the audience into action. Finished with the play, the audience is to reenact the revolution.

There is, of course, a problem with this reading. As we have seen, there was a tie in the original judgment. Not only that, but does Athena vote in the first round? If yes, her vote counts twice. In fact, her vote goes against the majority of the jury. Is she one of the jurors, one whose vote is more important than the others? The text is unclear and despite all the discussions, I think the text is purposely unclear and ambiguous.

But, if we entertain the idea that Athena voted, in fact, on the first round. Then she votes twice, and she actually votes against the majority of the citizens, because if Athena voted in the first round it means the citizens would have decided that Orestes was guilty by one vote. Of course, this is not the only reading of the play but it is one that cannot be disregarded. Although if it is so, then the banner saying we are 99% means nothing, because no matter how many we are, the decision-making is solely in Athena, that is in Europe, and all illusion of power given to the citizens, their voice, is just a farce.

Whether the director was aware of this reading and decided to ignore it, or not is unclear; maybe the original play had more to say about the present than Aeschylus could have ever imagined...

BIBLIOGRAPHY

- Billings, Joshua; Budelmann, Felix and Macintosh, Fiona (2013) *Choruses, Ancient and Modern*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- de La Combe, Pierre Judet (2005) "Ariane Mnouchkine and the French Agamemnon" in Macintosh, Fiona; Michelakis, Pantelis; Hall, Edith and Taplin, Oliver (eds.) *Agamemnon in Performance: 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press, pp. 273-289.
- Dover, Kenneth (1957) "The Political aspect of Aeschylus Eumenides", *Journal of Hellenic Studies* 77.
- Fischtee-Lichte, Erika (2010) "Performance as event – Reception as transformation" in Hall, Edith and Harrop, Stephe. (orgs.) *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. Great Britain: Duckworth, pp. 29-42.
- Goldhill, Simon (2007) *How to Stage Greek Tragedy Today*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gomes, Marta (2014) *Ésquilo em Palco: A Oresteia no Teatro Circo*, MD Dissertation, Universidade do Minho.
- Hall, Edith and Harrop, Stephe. (orgs.) (2010) *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. Great Britain: Duckworth.
- Macintosh, Fiona; Michelakis, Pantelis; Hall, Edith and Taplin, Oliver (edd) (2005) *Agamemnon in Performance: 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press.
- Macleod, Colin (1982) "Politics and the Oresteia", *Journal of Hellenic Studies* 102.
- Podlecki, Anthony (1966) *The Political Background of Aeschylean Tragedy*. Ann Arbor: Michigan UP.
- Pulquério, Manuel (1992) *Ésquilo: Oresteia*. Lisboa: Edições 70.
- Sommerstein, Alan. (1989) *Aeschylus: Eumenides* (Cambridge Greek and Latin Classics). Cambridge, New York: CUP.

IMAGES

Figure 1



Figure 2

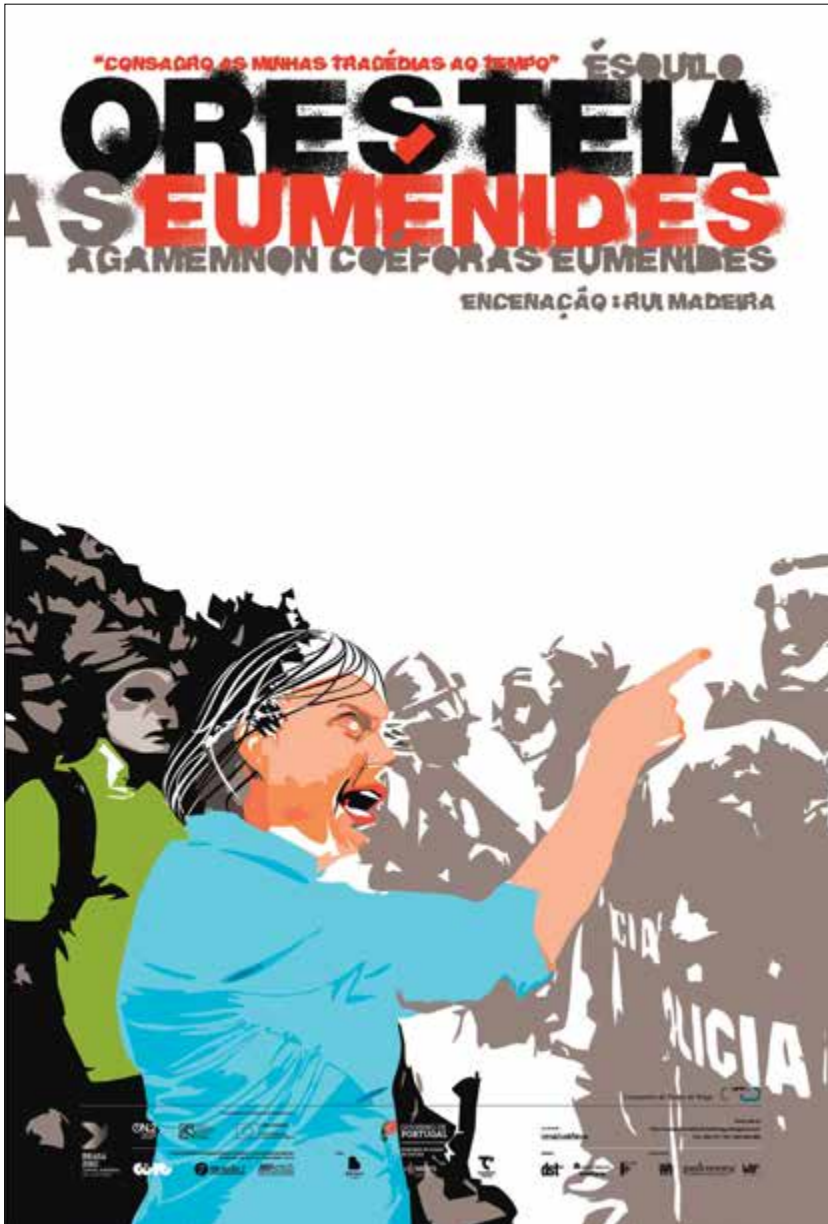


Figure 3



Figure 4



LA *RHESIS* DE FEDRA (373-430): RETÓRICA Y CARACTERIZACIÓN

Francisca Gómez Seijo

Profesora de Enseñanza Secundaria - IES Álvaro Cunqueiro (Vigo)
<f.gomez.seijo@hotmail.com>

Artículo recibido: 15 de junio de 2016

Artículo aceptado: 6 de julio de 2016

RESUMEN

En este artículo la autora trata de señalar la conveniencia de contemplar los discursos de los personajes trágicos como composiciones que contribuyen a articular el diseño global de las piezas dramáticas a las que pertenecen antes que como expresión del ἦθος individual e idiosincrático de los personajes que los pronuncian. Estos personajes también están subordinados a la articulación de dicho diseño y su caracterización no depende de nuestros criterios modernos de coherencia, sino de su ensamblaje en el proyecto compositivo constituido por la totalidad de la obra. Mientras que la mayor o menor discordancia observable entre el ἦθος retórico y el ἦθος dramático en los *agones* eurípedeos ha dividido a la crítica entre dos enfoques opuestos (realismo psicológico y atomismo), el estudio particular de la *rhesis* de Fedra, al carecer de ese componente agonal, permite encontrar un punto de equilibrio entre ambos enfoques. La autora analiza el grado de conexión entre los rasgos de caracterización presentes en esta *rhesis* y las palabras y los actos del personaje antes y después de pronunciarla. Cuanto mayor sea esta conexión, mayor será también el potencial de caracterización de la *rhesis*; en caso contrario, será preciso determinar en qué medida contribuye al diseño global de la obra y también a la caracterización la discordancia entre el ἦθος retórico y el ἦθος dramático de Fedra.

PALABRAS CLAVE: Eurípides, Fedra, retórica, caracterización

ABSTRACT

In this article the author tries to point out the convenience of seeing the speeches of the tragic characters as compositions that contribute to articulate the overall design of the dramatic pieces they belong rather than as an expression of individual and idiosyncratic ἦθος of the characters who pronounce them. These characters are also subordinate to the articulation of that design and their characterization does not depend on our modern standards of consistency, but on its assembly in the compositional project of the whole work. While more or less observable discrepancy between

rhetoric ῥήθος and dramatic ἤθος in euripidean *agons* has divided critics between two opposing approaches (psychological realism and atomism), the particular study of the Phaedra's *rhesis*, lacking of that agonal component, does allow to find a balance between the two approaches. The author analyses the degree of connection between the characterizing features present in this *rhesis* and the words and actions of the character before and after pronouncing it. The higher this connection, the greater also the potential for characterization of the *rhesis*; otherwise, it will be necessary to determine to what extent contributes to the overall design of the work and also to the characterization the discrepancy between Phaedra's rhetoric and dramatic ἤθος.

KEYWORDS: Euripides, Phaedra, rhetoric, characterization

I. INTRODUCCIÓN

El uso dramático de la Retórica en Eurípides constituye una de las características de su arte que le han granjeado una crítica desfavorable entre quienes conciben los discursos de los personajes —sobre todo en los *agones*— como meros ejercicios retóricos poco o nada conectados con la acción dramática. Ahora bien, Labiano Ilundain (2006: 2) advierte que «la Tragedia griega no es una entidad estática, didáctica y exclusivamente verbal, sino un conglomerado de elementos, de los que únicamente conservamos el texto escrito, que implican acción y contexto visual ante unos espectadores, algo que se ve y se oye. Si nos olvidamos de esta clave escénica, entonces Eurípides puede pasar por un profesor de Retórica, de pensamiento, por un sofista, (...) y no por lo que realmente era, a juicio al menos de su conciudadanos, a saber, un dramaturgo que componía piezas teatrales». Es innegable la predilección del poeta por sembrar sus obras de reflexiones morales y filosóficas, así como largos debates y diálogos entre personajes que ofrecen argumentos a favor y en contra de una determinada idea o conducta¹. Que este uso de la Retórica no lo haya

¹ Resulta imposible establecer con claridad la actitud del poeta hacia las enseñanzas de los sofistas y su relación con los principales representantes de esta escuela por la mezcla confusa de anécdotas transmitidas por la Antigüedad, así como por las distorsiones y parodias ofrecidas por la comedia aristofánica y por la dudosa veracidad de los escasos datos biográficos sobre el poeta trágico. Mientras que Nestle (1901) y Decharme (1906) se inclinan por la visión de un Eurípides crítico ante las enseñanzas de los sofistas, por su parte Michelini (1987: 126-7) llega a considerar a Eurípides como «el portavoz de los Sofistas» (también señala, no obstante, ocasionales perspectivas «anti-sofistas» en el autor; cf. 1987: 40-1). Ritoré Ponce (2005: 139) afirma que los *agones* euripideos «no son a veces más que la traslación a la escena de los discursos enfrentados de los sofistas, difícilmente justificables desde el punto de vista teatral, aunque posiblemente no desagradaran al público ateniense del último tercio del siglo V». Este autor aduce como ejemplos el *agón* entre Helena y Hécuba en *Troyanas* (914-1032) y también el *agón* sobre la democracia entre Teseo y el heraldo cadmeo en *Suplicantes* (399-510), considerado este

hecho Eurípides siempre con igual acierto no nos debería conducir a rechazar de manera taxativa la evidente cualidad artística de los discursos euripideos y su subordinación a la acción de la obra y a la caracterización de los personajes.

a) La *Poética* de Aristóteles y la cuestión del ἦθος dramático

Si nos preguntamos cómo influye el creciente uso de la retórica en la manera de concebir a los personajes y en qué medida este hecho es síntoma de la evolución hacia un nuevo tipo de tragedia, constatamos que ya Aristóteles en la *Poética* asociaba el retoricismo de Eurípides con la disolución del ἦθος, puesto que, según el estagirita, la inclusión cada vez mayor de discursos en sus tragedias había ido ocupando el espacio que la tragedia clásica le dedicaba a la acción, a la vez que los personajes se habían convertido progresivamente en portadores de pensamientos bien contruidos y esto era insuficiente para alcanzar la meta de la tragedia. La subordinación aristotélica del ἦθος a la acción entraba en conflicto con una nueva concepción del personaje y abría el camino hacia la tragedia del siglo IV, esa tragedia sin ἦθη en la que la exposición retórica ha sustituido a la acción a través de la cual se define el personaje según Aristóteles (*Po.* 1450a24-32): "Ἐτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἂν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγωδίαι εἰσίν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεῦξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος. Ἐτι εἰάν τις ἐφεξῆς θῆ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξεις καὶ διανοίας εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὁ ἦν τῆς τραγωδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἢ καταδεεστέροις τούτοις κεκρημένη τραγωδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων)". La afirmación que

último como un caso extremo de discurso retórico con motivación escasa o nula en el contexto dramático en el que se inserta. Frente a estas posturas extremas, otros autores señalan una posible influencia mutua entre tragedia y sofística. Tal es el caso de Duchemin, a la que cita Collard (2003: 65) cuando afirma que ella «considera como el precedente inmediato de los diálogos más estilizados de Sófocles y Eurípides el uso que hace Esquilo del diálogo alterno e incisivo, especialmente la *esticomítia*; ella sugiere que, aunque la repentina aparición de debates formales en Sófocles y Eurípides en torno al 450 se debe principalmente a la influencia del desarrollo contemporáneo que se produce en el argumento sofístico y la técnica retórica, no debemos atribuir totalmente la aparición de dichos debates a los sofistas o los rétores. Diremos, antes bien, que la tragedia le debe mucho a los sofistas, pero también puede haber influido en ellos desde el momento de su propio desarrollo en la época de Esquilo; de hecho, tal vez haya proporcionado algún tipo de modelo para sus [de los sofistas] discursos agonísticos o ἀντιλογία».

² «Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí. En efecto, las tragedias de la mayoría de los autores modernos carecen de caracteres, y en general con muchos

encabeza esta cita de Aristóteles («sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí»), resulta desconcertante para nosotros y antes de entrar de lleno en la cuestión que centra este artículo considero conveniente aclarar a qué se refiere el estagirita cuando habla de una tragedia sin ἦθη.

Al citar las seis partes de la tragedia —μῦθος, ἦθη, λέξις, διάνοια, ὄψις y μελοποιία—, Aristóteles hace la siguiente afirmación (*Po.* 1450a 15-23)³: μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἦθη ποιοὶ τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τούναντιον· οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμῆσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων. En esta cita se destaca la subordinación del ἦθος del personaje a la acción, algo difícil de comprender para nuestra moderna sensibilidad literaria, siempre atenta a la caracterización de los personajes y a su condición de núcleos o motores de la acción dramática o narrativa. Aristóteles también señala la asociación existente entre la acción y la emoción, puesto que la segunda nace de la primera y su vehículo es el personaje. La condición ancilar de este último viene reforzada por esa afirmación desconcertante anteriormente citada (ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἂν· *Po.* 1450a 24-5).

Cuando Aristóteles menciona las seis partes de la tragedia, ¿qué significa aquí la palabra ‘partes’? ¿Significa que la suma de los seis componentes forma el todo global que constituye cada obra trágica? Si es así, se trataría de una noción cuantitativa de dichas partes; ahora bien, el análisis que da forma a su teoría de la tragedia es cualitativo, no cuantitativo. Mientras que el prólogo, los episodios y los estásimos se incluyen en el capítulo 12 de la *Poética* como partes cuantitativas de la tragedia, las seis partes anteriormente citadas —μῦθος, ἦθη, λέξις, διάνοια, ὄψις y μελοποιία— se consideran «constituyen-

poetas sucede lo mismo, como también entre los pintores le ocurrió a Zeuxis frente a Polignoto; éste, en efecto, es buen pintor de caracteres, mientras que la pintura de Zeuxis no tiene ningún carácter. Por otra parte, aunque uno ponga en serie parlamentos caracterizados y expresiones y pensamientos bien contruidos, no alcanzará la meta de la tragedia; se acercará mucho más a ella una tragedia inferior en este aspecto, pero que tenga fábula y estructuración de hechos» [Trad. García Yebra (1974)].

³ «El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo» [Trad. García Yebra (1974)].

tes formativos» que le confieren a la tragedia su cualidad propia, su particular idiosincrasia (*Po.* 1452b14-27). Una tragedia debe tener estas seis partes, pero no todas son indispensables ni operativas si tenemos en cuenta las condiciones de recepción de la pieza dramática: cuando una tragedia es leída, posee las mismas cuatro partes que un poema épico, puesto que melopeya y espectáculo desaparecen como ‘partes’ de la obra. La diferencia entre ambos géneros se basa, según Aristóteles, en que la tragedia es representada, no narrada. Por otra parte, los otros tres componentes no se sitúan en el mismo plano: la acción recorre toda la obra de principio a fin, mientras que los caracteres y el pensamiento son discontinuos o intermitentes.

A este respecto, Lord (1969: 55-6) comenta que «resulta sorprendente que el filósofo, especialmente asociado con la teoría de la unidad orgánica, estuviese dispuesto a admitir la posibilidad de una tragedia sin caracteres. Presumiblemente, por tanto, Aristóteles no contempla el carácter como algo que, en sentido estricto, esté implícito orgánicamente en la tragedia, incluso aunque le asigne el segundo puesto con respecto a la acción»⁴. Esta autora explica que cuando el estagirita desmonta la tragedia en sus partes componentes, «lo que está desmontando es un sistema (no un organismo) que, en el proceso de volver a ser ensamblado, manifiesta un tipo de unidad verdaderamente complejo» y, por tanto, «no hay razón para considerar que las seis partes de la tragedia deben mostrar, todas juntas, una unidad orgánica: Aristóteles define la unidad orgánica en conexión particular con su teoría de la acción. Nos dice que la acción debería mostrar una unidad tal que si cualquiera de sus partes se viese ‘desplazada o eliminada, el todo quedaría desarticulado y trastocado’ (*Po.* 1451a 33-4). No debemos identificar las partes de la acción con las seis partes de la tragedia: la acción es una de esas seis partes» (Lord 1969: 56).

Incluso cuando Aristóteles se plantea la posibilidad radical de una tragedia sin acción, concluye que así no conseguiremos producir el efecto trágico esencial (*Po.* 1450a 29-35)⁵: ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῆ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξεις καὶ διανοίας εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγωδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἢ καταδεεστέροις τούτοις κεχρημένη τραγωδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων. πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία

⁴ Esta y todas las traducciones de los estudios modernos citados en el cuerpo del texto pertenecen a la autora de este artículo.

⁵ «Aunque uno ponga en serie parlamentos caracterizados y expresiones y pensamientos bien contruidos, no alcanzará la meta de la tragedia; se acercará mucho más a ella una tragedia inferior en este aspecto, pero que tenga fábula y estructuración de los hechos. Además, los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones» [Trad. García Yebra (1974)].

τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἱ τε περιπέτεια καὶ ἀναγνωρίσεις. Cada una de las seis partes, individualmente, contribuye al τέλος de la tragedia, pero ninguna de esas partes es absolutamente necesaria y todas juntas, por tanto, constituyen un sistema redundante. La ausencia de una o varias de esas partes no afecta a la unidad orgánica de la pieza trágica.

Ante la afirmación de que los poetas trágicos contemporáneos componen obras «sin caracteres», la crítica moderna suele explicar que el estagirita se está refiriendo concretamente a la presencia de discursos que no revelan el ἦθος del personaje que los pronuncia y que son, por tanto, meramente retóricos. El verdadero problema de fondo es, en opinión de Dale (1969: 143), que el autor de la *Poética* asigna el término ἦθος a las características morales de una persona, mientras que reserva el término δίανοια para las características intelectuales. Tal separación resulta verdaderamente extraña y difícil de comprender y debemos preguntarnos si el antiguo dramaturgo contemplaba la acción de esta manera tan netamente compartimentada. Dale afirma que esta confusión no se habría producido si Aristóteles hubiese colocado ἦθος y δίανοια bajo la misma etiqueta de ‘carácter’ (equivalente, *mutatis mutandis*, al concepto de ‘personalidad’).

La *Poética*, no obstante, se centra en la exposición de cómo componer buenos μῦθοι y cómo construir buenos ἦθη, pero no hace lo mismo con el concepto de δίανοια, cuyas tres principales funciones sí menciona Aristóteles cuando se refiere en la *Retórica* a los argumentos propios de este arte (*Rh.* 1356a1 y ss.): 1) comunicar el ἦθος propio del orador; 2) despertar las emociones apropiadas en el auditorio; 3) convencer a dicho auditorio. La *Poética* omite la primera de las tres funciones, mientras la *Retórica* la considera como una poderosa arma de persuasión. Las máximas de carácter general o los aforismos, que en la *Retórica* se presentan como buenos ejemplos de un tipo de argumento que revela la προαίρεσις o determinación moral del orador (*Rh.* 1395b13), en la *Poética* se sitúan expresamente al margen de la cualidad moral del individuo y bajo el ámbito de competencia de la δίανοια, que, a su vez, se sitúa bajo el ámbito de competencia de la elocuencia, es decir, del arte retórico (Dale 1969: 150)⁶.

Desde la perspectiva aristotélica, el ἦθος «consiste principalmente en lo que un hombre *es*, antes que en lo que dice o hace, bien que sus palabras y

⁶ Para el estudio de la δίανοια Aristóteles remite a sus escritos sobre retórica: «lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la *Retórica*, pues es más propio de aquella disciplina» (τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν δίανοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης τῆς μεθόδου. *Po.* 1456a34-35).

acciones pueden ser manifestaciones de ello (...). La *διάνοια* en una obra dramática *es* la elocuencia de los personajes, empleada para defender su causa con la mayor claridad y contundencia posibles en cualquier ocasión que así lo requiera» (Dale 1969: 149). Aristóteles no nos dice si la *διάνοια* va dirigida al auditorio interno de una obra, al auditorio externo o a ambos. Ha trasplantado al género trágico un concepto perteneciente a la esfera de la Retórica, pero lo ha hecho sin la debida adaptación a dicho género. Su concepción de la *διάνοια* se ajusta especialmente bien a los *agones* trágicos⁷, donde es preciso que tengamos presente la diferencia entre el *ἦθος* dramático de un determinado personaje y su *ἦθος* retórico, que se manifiesta a través de los argumentos que utiliza para persuadir al auditorio de la validez de la causa que defiende⁸. En la tragedia griega antigua ambas categorías son independientes, puesto que en el drama «el *ἦθος* depende de la impresión de una personalidad inteligiblemente coherente y creíble; pero Aristóteles niega explícitamente que la *ἦθοποιία* retórica dependa de mantener la coherencia con una impresión de carácter previamente establecida: «Esta [persuasión basada en el *ἦθος* del orador], debería lograrse por medio del discurso y no a través de una opinión previa de que el orador es un cierto tipo de hombre» (*διὰ τοῦ λόγου ἀλλὰ μὴ διὰ τοῦ προδεδόξασθαι ποῖον τινα εἶναι τὸν λέγοντα*: *Rhet.* 1356a8-10). El *ἦθος* retórico implica aceptar en un discurso dado a la *persona*⁹ que mejor se adapta y contribuye al pensamiento allí expresado; y este es el motivo por el que una argumentación realizada de manera retórica tiende a expulsar al *ἦθος* dramático» (Heath 1987: 131).

⁷ A menudo estos *agones* parecen ejercicios meramente retóricos destinados a un auditorio acostumbrado a asistir a la *ἐκκλησία* y a los tribunales de justicia y que disfruta del debate por el debate mismo. Un ejemplo conspicuo lo constituye el *agón* entre Lyco y Anfitríon sobre las ventajas del arco y la lanza (*HF* 140 y ss.). En su exhaustivo estudio de los *agones* euripídeos, Lloyd (1992: 28-35) señala su marcado formalismo y sus recurrentes artificios retóricos, hechos que deberían ponernos en guardia ante la tentación de conferirle un carácter idiosincrático a los discursos pronunciados por los personajes y ante la consideración de estos discursos como reveladores de su carácter o de su manera de ser.

⁸ En su edición de *Troyanas*, Lee (1976: 220) afirma: «Desafortunadamente, su [de Hécuba] caracterización se resiente en el *agón*. Argumenta de una manera demasiado coherente para una anciana abatida por el dolor y apenas somos capaces de reconocer a la Hécuba de unos cien versos atrás». La crítica negativa que hace este autor sobre la caracterización de la reina de Troya pone de manifiesto su expectativa de que *ἦθος* retórico y *ἦθος* dramático sean coincidentes, es decir, de que el discurso de Hécuba esté en consonancia con su retrato previo en las escenas anteriores. Ahora bien, en la antigua tragedia ática el personaje se adapta a la situación dramática, no al revés.

⁹ Heath evita la confusión con la palabra inglesa *character* utilizando el término latino *persona*.

Redondo Moyano (2006: 41) señala que tanto en Isócrates (*Antidosis* 278.1 ss.) como en la *Retórica a Alejandro*, hoy atribuida por la mayoría de los estudiosos a Anaxímenes de Lámpsaco (*Rh. Al.* §29, §35, §36), se hace «alusión al concepto de ἥθος en tanto que fama de la que goza el orador como resultado de su vida virtuosa. Pero observamos que se apunta también la persuasión que puede emanar del propio discurso», de la figura del orador. La autora añade más adelante que «este es, precisamente, el concepto que desarrolla Aristóteles en su *Retórica*, dentro de su teoría de las pruebas por persuasión: quien pronuncia un discurso debe parecer fiable no como consecuencia de su fama anterior, sino como resultado del propio discurso. Esta concepción novedosa del ἥθος es la que convierte este recurso en una prueba propia del arte retórica, ya que el orador que quiera convencer deberá mostrar su fiabilidad sirviéndose de medios retóricos, es decir, utilizando un λέξις ἠθικῆς o lenguaje que exprese su ἥθος, su manera de ser, que será persuasiva si resulta ser la adecuada. Para el establecimiento de esta teoría del ἥθος, el excelente observador de la realidad que era Aristóteles sin duda tuvo en cuenta la habilidad de los logógrafos para reflejar en sus discursos de encargo una personalidad creíble y convincente de sus clientes. Otro marco de referencia para la creación por medio del lenguaje de una imagen de orador fiable debió ser también el dibujo de personajes literarios, especialmente en las obras dramáticas, por las cuales Aristóteles tuvo un gran interés, tal como se refleja en su *Poética*» (Redondo Moyano 2006: 43-4).

A las aportaciones de Heath y Redondo Moyano quiero ahora añadir que ese innovador concepto de ἥθος desarrollado por Aristóteles en la *Retórica* se adapta especialmente bien a los *agones* trágicos, pero no del mismo modo a los discursos que están al servicio de la súplica, la expresión del dolor o la auto-justificación. La *πειθῶ*, objetivo prioritario de los personajes enfrentados entre sí, cede su primer puesto al *πάθος* del personaje enfrentado consigo mismo, de manera que la línea divisoria entre ἥθος retórico y ἥθος dramático se desdibuja. Tal es la dificultad que plantea la *rhexis* de Fedra que me propongo estudiar, puesto que el personaje explica en ella por qué ha tomado la decisión de suicidarse y en los argumentos que esgrime no hay, por tanto, un propósito persuasivo, sino una afirmación intrínsecamente patética de la voluntad de morir. Será a la nodriza a quien le corresponderá después persuadir a su señora para que abandone la terrible determinación de acabar con su propia vida.

La crítica moderna ha encontrado especialmente problemática la conexión entre retórica y caracterización y la solución al problema (*su problema*) se ha abordado desde enfoques divergentes que voy a señalar sucintamente a continuación, antes de centrarme en el estudio particular de la *rhexis* de Fedra.

b) Retórica y caracterización a la luz del realismo psicológico y del atomismo

Un breve recorrido por la trayectoria de los estudios de caracterización en la antigua tragedia ática nos permite distinguir dos líneas interpretativas diametralmente opuestas: 1ª) el realismo psicológico¹⁰, que espera ver en cada discurso una manifestación del carácter de quien lo pronuncia y le atribuye al poeta un deliberado propósito de caracterización en tales discursos. Desde esta perspectiva, la *rhesis* de Fedra es concebida como expresión de su ἦθος idiosincrático y Eurípides habría compuesto el discurso *con el propósito de retratar al personaje*. Este enfoque también es proclive a buscar por debajo de las palabras de Fedra el supuesto *mensaje subyacente* dejado ahí por el poeta, que expondría sus ideas con respecto a las cuestiones tratadas en la *rhesis*; 2ª) el atomismo¹¹, que pone el acento en el formalismo de dicho discurso y en su impacto emocional sobre el auditorio original de la obra. Yo opino que las dos opciones son verdaderas, pero ninguna de ellas en exclusiva, y este hecho solo se percibe claramente cuando atendemos al contexto en que son dichas las palabras del personaje. Dicho contexto es inseparable de la/s escena/s inmediatamente anteriores y afecta al modo en que vamos a contemplar las palabras y los actos del personaje después de pronunciar su discurso.

¹⁰ Con Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff comienza su andadura una corriente crítica marcada por el psicologismo. Baste como ejemplo el siguiente fragmento de su edición de *Hipólito* (1891: 48-9): «[Fedra no es] una mujer corriente: (...) Es de principio a fin una mujer de la aristocracia, que conoce y cumple sus obligaciones; tiene marido e hijos, familia y posición social... Su reputación es intachable. Pero ella no siente una relación estrecha con sus hijos y su marido, ni con nadie más. Su vida carece de la bendición del trabajo y es demasiado inteligente como para encontrar satisfacción en la ociosidad o en el vacío de las relaciones sociales... Así, está abierta a vivir una pasión... Una vida libre de los grilletes de la convención, una vida de libertad y emoción... Coger flores a la orilla de un arroyo con [Hipólito], montar a caballo y cazar a su lado: eso daría sentido a su existencia... Lo que ella teme no es el pecado... [sino] el deshonor. Su reputación era su vida... es imposible que ella, Fedra, hija de Minos, reina de Atenas, provoque tal escándalo». Como advierte Reinhardt ([1960] 2003: 25-6), las semejanzas entre tal descripción de Fedra y las heroínas de Ibsen son inconfundibles. Expresiones como «posición social», «bendición del trabajo», «grilletes de la convención» y «sentido de la existencia», tienen más que ver con la situación de una mujer del siglo XIX que con una reina de la antigua Atenas.

¹¹ Tycho von Wilamowitz (1917, *passim*); Zürcher (1947, *passim*); Dale (1954: xxii-xxix, 1969: 278); Dawe (1963: 30). Garton (1957 y 1972), desde una perspectiva menos radical que la de los atomistas, opina que el personaje dramático es un constructo de la obra a la que pertenece y afirma que los trágicos griegos tenían cierta consideración por la coherencia de sus personajes dramáticos.

El inconveniente del primer enfoque es que interpreta el conjunto del discurso de Fedra en clave psicológica y sus conclusiones son inseparables de la valoración ética que haga cada crítico sobre el personaje: mientras que unos ponen el acento en la nobleza de Fedra y en su condición de víctima de los planes de Afrodita, otros, por el contrario, señalan la superficialidad y el carácter convencional de sus principios morales, a la vez que condenan su venganza contra Hipólito, el cual no solo es víctima de los planes de Afrodita, sino también del deseo de εὐκλεία de su madrastra. La apelación a la ambigüedad moral del personaje suele ser la tercera vía adoptada por aquellos autores que intentan explicar, desde el realismo psicológico, los rasgos antitéticos atribuidos a la caracterización de Fedra.

Por otra parte, la tentación de identificar las palabras del personaje con las ideas del poeta conduce a la mera especulación, puesto que resulta imposible reconstruir el pensamiento de Eurípides a partir de lo que dicen sus personajes. El conjunto de la dramaturgia eurípidea ofrece discursos marcadamente persuasivos que nos pueden hacer pensar, a la vez, en el ‘feminismo’ y la misoginia del poeta, en su profunda fe en la religión tradicional y en su desconfianza con respecto a la providencia divina, en su patriotismo a ultranza y en su condena de la barbarie de los griegos con respecto a unos bárbaros civilizados. Así, por ejemplo, el hecho de que en diferentes obras encontremos personajes que se lamentan de las manipulaciones retóricas encaminadas a defender lo indefendible por medio de una persuasión dolosa (*Hec.* 813-20; *Or.* 866-956), no debería conducirnos al error de interpretar sus palabras como prueba del ‘anti-sofismo’ del poeta. Buxton (2010: 150) advierte que «la razón por la que es especialmente arriesgado con respecto a Eurípides elegir un discurso o un argumento de una obra y decir, ‘esto es lo que Eurípides creía’, es que sus obras están compuestas por un conjunto de argumentos entrelazados. Varios personajes aducen razones con la intención de persuadir a sus oponentes y al auditorio de la validez de su postura. (...). Un importante corolario de todo lo expuesto es que como la manera de ser de los personajes depende de su capacidad de persuadir al auditorio de que son así y como el auditorio opina acerca de la catadura moral de los personajes basándose en sus persuasivas palabras, en consecuencia, la evaluación que hace sobre ellos puede cambiar si cambia el tono o contenido de dichas palabras. Tales cambios suceden a menudo en Eurípides»¹². Es decir, los personajes procuran presentarse a sí mismos de la manera más favorable por

¹² La traducción de las citas de Buxton y las traducciones de las citas de los demás críticos modernos que incluyo en este artículo son mías.

medio de su destreza retórica y nuestra visión de ellos es inseparable, por tanto, de la *πειθῶ*.

Buxton propone pasajes de *Andrómaca* y *Heraclidas* como ejemplos de la técnica con la que Eurípides pone deliberadamente en escena una causa moral de la manera más persuasiva posible para después ofrecer la perspectiva opuesta por medio de la contemplación de dicha causa «a través de los ojos del ‘culpable’»: Hermíone (*Andr.* 147 y ss.) se nos presenta a través de sus palabras como un personaje reprobable, pero cuando su propio padre la abandona a su suerte (825 y ss.) también vemos en ella la fragilidad e indefensión que previamente habíamos observado en Andrómaca. En la primera parte de *Heraclidas*, la razón está de parte de los hijos de Heracles, mientras que Euristeo aparece retratado con rasgos de abyección y cobardía; al final de la obra, no obstante, la anciana Alcmena se ensaña con el derrotado Euristeo y exige que lo maten; el coro rechaza esta acción, pero Euristeo no suplica por su vida y pronuncia unas palabras que contradicen la imagen que nos habíamos forjado de él previamente (*Heracl.* 983-98). Es posible constatar, de esta manera, la ausencia de una relación estable entre nuestras expectativas sobre cómo se comportará un determinado personaje eurípideo y su comportamiento real (Buxton 2010: 151).

Hasta aquí he señalado los inconvenientes que plantea el estudio de la caracterización en la tragedia griega desde la perspectiva del realismo psicológico. El enfoque atomista, por su parte, tampoco está exento de errores interpretativos, puesto que niega de manera radical que los antiguos poetas trágicos estuvieran interesados en la caracterización de los personajes y considera que la caracterización por la caracterización misma era ajena a su labor literaria. Desde esta perspectiva, el problema planteado por las incoherencias de la caracterización se supera apelando al efecto patético de las escenas individuales y al impacto emocional que causan en el auditorio y que es independiente de las contradicciones del personaje en el transcurso de la acción dramática.

La dificultad de conciliar las aportaciones de atomistas y psicologistas se debe a que, al sopesar los aciertos y los errores o excesos de cada una, resulta inevitable inclinar la balanza hacia un lado u otro. Yo, por mi parte, rechazo los excesos del psicologismo, mientras que comparto los aciertos del atomismo *a pesar de* sus errores. Esto no significa que vaya a adoptar este último enfoque de manera unilateral en el presente estudio del discurso de Fedra, sino que lo utilizaré para contrarrestar la tentadora tendencia de encontrar *por debajo de* sus palabras sutilezas psicológicas que son detectables en los personajes de la dramaturgia moderna, pero no en las estilizadas figuras de la antigua tragedia ática, cuyo formalismo no excluye de manera tajante un estudio de los personajes en clave psicológica, pero sí limita el alcance de tal estudio. Así, por

ejemplo, estudiar a Fedra e Hipólito como entidades dotadas de una particular idiosincrasia y como núcleos en torno a los cuales gira toda la obra conduce a conclusiones muy dispares basadas a menudo en valoraciones personales ajenas a los métodos y técnicas compositivas propias de un teatro cuya esencia es irrecuperable. Ensalzar a Fedra y condenar a Hipólito resulta tan gratuito y poco iluminador como hacer precisamente lo contrario¹³.

Más allá de la valoración ética de estos personajes es preciso que dirijamos nuestra mirada a su inextricable imbricación en el conjunto de la obra dramática, donde podemos descubrir un proyecto compositivo en el que las *personalidades* de Fedra e Hipólito no interesan por sí mismas, sino en la medida en que articulan dicho proyecto. Scodel (2000: 134) propone atender al carácter marcadamente interpretativo («teatral/espectacular») de los discursos pronunciados por los personajes, de tal modo que «la puesta en escena del *yo* no constituye una exposición de la personalidad individual, sino un conjunto de argumentos orientados a persuadir eficazmente o a mostrar el *yo* como una entidad digna de elogio o de empatía (...). Considerada como una presentación del propio *yo* deliberada y fundamentalmente sincera, la interpretación llevada a cabo por el personaje puede ser especialmente reveladora sobre él; no obstante, puesto que el personaje en su faceta de intérprete de un discurso debe actuar dentro de unas convenciones, no todos los argumentos que emplea se ajustan necesariamente a él».

Opino que la caracterización de Fedra no debe ser entendida como un conjunto de rasgos que podemos extraer de sus palabras hasta conseguir la imagen nítida de una individualidad idiosincrática. En diversos estudios se señala la complementariedad entre ella e Hipólito a través de paralelismos en sus palabras y actos, y este hecho debería ponernos en guardia ante la tentación de ver en la obra el enfrentamiento de dos personalidades. A esta observación es preciso añadir otra de gran relevancia: el origen del conflicto trágico está en el plan de Afrodita, que infunde la pasión amorosa en el corazón de Fedra para

¹³ Kovacs (1987: 22-77) advierte que si consideramos a Fedra e Hipólito como figuras antitéticas, una de las cuales encarna valores positivos y la otra, negativos, tal vez nos estemos basando en ideas y valores ajenos al mundo en que fue creada la obra. La preocupación de Fedra por su buena reputación (εὐκλεία) y, por tanto, por su imagen pública, ha sido interpretada en ocasiones como un rasgo de hipocresía o superficialidad del personaje cuando, en realidad, era una aspiración respetable en la Grecia antigua y sería percibida como tal por los espectadores de la época. Por otra parte, la desaprobación de la crítica con respecto a la castidad de Hipólito, puede ser el resultado de la reacción de nuestra cultura moderna frente a una larga tradición occidental de represión y control de la sexualidad. Esto no quiere decir que la actitud de Hipólito fuera «normal» para el espectador griego de época clásica, pero posiblemente su percepción del personaje y de su aspiración a la pureza fuese menos crítica o negativa que la nuestra.

castigar a Hipólito. Cómo se manifiesta esa pasión y cómo reacciona Fedra ante ella: he ahí lo que nos permite ver el arte del poeta a la hora de construir este personaje con una gran economía de caracterización que se reduce a unos pocos rasgos atribuibles a otros personajes de su mismo sexo y estatus (mujer casta, recatada, fiel esposa y amante madre, preocupada por su buena reputación y por la de su familia).

II. ESTUDIO PARTICULAR DE LA RHESIS DE FEDRA (373-430)

Voy a dedicar las siguientes páginas al estudio de la *rhesis* de Fedra con el objetivo de demostrar la contribución de este discurso al diseño global de la pieza dramática a la que pertenece y también a la caracterización del personaje. Mi procedimiento de estudio consistirá en analizar el grado de conexión entre los rasgos de caracterización presentes en la *rhesis* y las palabras y los actos de Fedra antes y después de pronunciarla. Empezaré por estudiar el discurso de Fedra sin aislarlo, por tanto, de los versos líricos anteriores en los que expresa su delirio amoroso (198-202, 208-11, 215-22, 228-31, 239-49) ni del diálogo entre la nodriza y el coro (267-303), por un lado, y entre Fedra y la nodriza, por otro (304-61). Si las palabras y los actos de la heroína ofrecen un alto grado de conexión con el contenido del discurso pronunciado, constataré entonces su elevado potencial de caracterización. Ahora bien, si detecto una notoria discordancia entre la imagen ofrecida por la propia Fedra en la *rhesis* y la información que he obtenido sobre este personaje antes y después de pronunciar dicha *rhesis*, deberé determinar en qué medida contribuye dicha discordancia al diseño global de la obra y también a la caracterización. Con mi planteamiento intentaré aproximarme a ese difícil punto de equilibrio entre realismo psicológico y atomismo.

a) Antes de la *rhesis*: delirio de Fedra, diálogo coro-nodriza / Fedra-nodriza

La nodriza entra en escena lamentando el estado en que se encuentra su señora y emplea en varias ocasiones la palabra νόσος y otras de la misma raíz (176, 179, 186, 205, 279, 294: en posición central en los versos 186 y 205; en posición final en los demás versos). También asocia con la locura las palabras de Fedra y le pide que no hable así delante de la gente (οὐ μὴ παρ' ὄχλοι τάδε γηρύσει, / μανίας ἔποχον ῥίπτουσα λόγον, 213-4), le pregunta en vano por qué agita su mente (κηραίνεις, 223) con estos pensamientos, presa del delirio (παράφρων, 232), y no sabe cuál puede ser el dios que le extravía la mente (ὅστις σε θεῶν... παρακόπτει φρένας, ὦ παῖ, 238).

Esa ‘enfermedad’ de Fedra a la que se refiere la nodriza se manifiesta a través de unas palabras incomprensibles para el auditorio interno de la obra —nosotros, el auditorio externo, ya conocemos por el prólogo el papel de la diosa Afrodita en el delirio de Fedra—; por otra parte, tales palabras conectan esta escena con la anterior en la que Hipólito regresa de la caza y le rinde culto a la diosa Ártemis, y marcan implícitamente el paralelismo entre ambos personajes. Lattimore (1962: 13-4), no obstante, niega la interpretación habitual de los versos líricos de Fedra como la forma de enmascarar su pasión sexual por Hipólito; el autor ve aquí, en realidad, un recurso del poeta para caracterizarla como una joven cretense cuyo origen dorio se revela en ese deseo por correr y montar a caballo que el auditorio nunca atribuiría a las mujeres atenienses, pero sí a las mujeres dorias, tales como las espartanas y las cretenses. Eurípides cambia los versos líricos por los trímetros de la *rhesis* cuando quiere que su heroína hable como lo haría una ateniense.

Yo, por mi parte, no estoy de acuerdo con esa desconexión señalada por Lattimore entre la escena inicial de Hipólito regresando de la caza (58-113) y el contenido de los versos líricos de Fedra. Como señala McClure (1999: 126) «su [de Fedra] deseo de un prado herboso regado por manantiales cubiertos de rocío (208-11) evoca abiertamente la pradera intacta de Hipólito. En vez de sugerir virginidad, el prado de Fedra es un lugar de encuentro erótico familiar desde la poesía lírica, sobre todo dada su repetición de ἔραμαι (219, 225, 235; cf. πόθον, 234). Del mismo modo, las connotaciones eróticas de los caballos en el verso 231 invierten la imagen de las castas actividades ecuestres de Hipólito. El hecho de que Fedra sienta vergüenza, una vez que ha recuperado la razón, confirma, además, que su fantasía tiene una dimensión erótica: «me avergüenzo de lo que acabo de decir» (αἰδοῦμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι, 244); y «y aparto mi mirada ante la vergüenza» (καὶ ἐπ’ αἰσχύνῃν ὄμμα τέτραπται, 246)».

El tipo de delirio que manifiesta Fedra contrasta notoriamente con la mujer a la que después oímos pronunciar la *rhesis* en la que expone razonadamente la lucha contra su pasión y la decisión final de suicidarse. Tal contraste es inherente a la ποικιλία del drama griego y solo constituye una incoherencia en la caracterización del personaje para quienes contemplan la tragedia desde los presupuestos de una estética ajena a la de la dramaturgia ática. La variedad de tonos era aquí una contribución al diseño global de la obra y, a la vez, una manera de ver al personaje en registros diferentes que revelan determinados rasgos de caracterización cuya suma total está subordinada al proyecto dramático global. Los versos líricos que revelan la ‘enfermedad’ de Fedra le confieren una gran autenticidad e intensidad patética al testimonio posterior de la *rhesis*, donde ella explica cómo ha intentado luchar sin éxito contra su pasión

por Hipólito. La prueba de ese fracaso la constituyen, precisamente, los versos líricos: Fedra no es capaz ni de ocultar ni de soportar con dignidad el mal que se apodera de ella contra su voluntad y que le hace perder temporalmente la cordura. Conviene no olvidar, además, que ese mal es producto de la acción de Afrodita sobre el corazón de Fedra.

El diálogo que tiene lugar a continuación entre la nodriza y el coro reitera varias de las ideas expuestas en los versos líricos precedentes: el coro desea saber qué enfermedad aqueja a Fedra (ἄσημα δ' ἡμῖν ἦτις ἐστὶν ἡ νόσος, 269); la nodriza les dice que esto es imposible, puesto que su señora se niega a responder y guarda completo silencio (πάντα γὰρ σιγᾷ τάδε, 273); el coro deplora, además, su mal estado físico y la nodriza les informa de que lleva tres días sin comer; los dos versos siguientes anticipan indirectamente el propósito de Fedra de quitarse la vida: el coro pregunta si no come por obcecación o porque pretende morir (πότερον ὑπ' ἄτης ἢ θανεῖν πειρωμένη; 276) y la nodriza responde sin vacilación que el propósito indudable de Fedra es acabar con su vida por inanición (θανεῖν, ἀσιτεῖ γ' εἰς ἀπόστασιν βίου, 277). Los versos que vienen a continuación insisten sobre la actitud de Fedra: su señora «oculta su mal y niega que está enferma» (κρύπτει γὰρ ἦδε πῆμα κοῦ φησιν νοσεῖν, 279); el coro le propone que la obligue a hablar «para intentar conocer su enfermedad y el desvarío de su mente» (πειρωμένη / νόσον πυθέσθαι τῆσδε καὶ πλάνων φρενῶν, 282-3).

La nodriza se dirige entonces a Fedra para sonsacarle la verdad: si está enferma de algún mal que no se puede revelar (κεῖ μὲν νοσεῖς τι τῶν ἀπορρήτων κακῶν, 293), las mujeres que están con ella la podrán confortar en esta enfermedad (νόσον, 294), pero si se puede revelar, debe hablar cuanto antes para que los médicos la curen. Se suceden varias frases de tono imperativo con las que la nodriza la quiere obligar a romper su silencio: «Vamos, ¿por qué callas? No debes callar, niña» (εἶέν, τί σιγαῖς; οὐκ ἐχρήν σιγᾶν, τέκνον, 297); «Di algo, mira aquí, ¡desdichada de mí!» (φθέγγεαι τι, δεῦρ' ἄθρησον. ὦ τάλαιν' ἐγώ, 300). Es inútil: Fedra se muestra ante las palabras y la desesperación de la nodriza «más insensible que el mar» (αὐθαδεστέρα...θαλάσσης, 304-5). Ahora bien, le advierte, «si mueres, traicionas a tus hijos» (...εἰ θανῆι, προδοῦσα σοῦς / παῖδας..., 305-6) porque el hijo de la Amazona, el bastardo «con pretensiones de ser hijo legítimo» (308-9) ocupará su puesto. La mención explícita del nombre de Hipólito en una enfática posición inicial (310), consigue romper finalmente el prolongado silencio de Fedra.

Se inicia así entre ella y la nodriza un diálogo que contiene numerosas referencias a la destrucción, a la muerte: cuando Fedra escucha el nombre de Hipólito, exclama: «¡Me has perdido, madre!» (ἀπόλεσάς με, μαῖα, 311); la nodriza se asombra de que, estando en sus cabales, no quiera, sin embargo,

ayudar a sus hijos y salvar su vida (σὸν ἐκσῶσαι βίον, 314); empleando un lenguaje críptico, Fedra le explica así su situación: «un amigo me ha destruido, sin quererlo yo y sin quererlo él» (φίλος μ' ἀπόλλυσ' οὐχ ἐκοῦσαν οὐχ ἐκόν, 319); intrigada, la nodriza quiere saber qué es eso tan terrible que la impulsa a morir (τὶ γὰρ τὸ δεινὸν τοῦθ' ὃ σ' ἐξαίρει θανεῖν; 322) y se arrodilla en actitud de súplica, puesto que para ella no hay mayor desgracia que perder a su señora. Fedra insiste, no obstante, en no revelar lo que le pasa porque intenta hallar una salida decorosa de su vergüenza (ἐκ τῶν γὰρ αἰσχρῶν ἐσθλὰ μηχανώμεθα, 331). Reckford (1974: 323) ejemplifica con los versos 337-43 la reticencia con la que Fedra trata la pasión sexual, ya sea la de sus familiares o la suya propia y añade que «no solo pospone la mención de Hipólito todo lo posible, sino que también pasa rápidamente por el tema de la tragedia de índole erótica de Creta, haciendo únicamente una mención breve y elusiva del amor de su madre y del de su hermana».

Cuando varios versos más adelante por fin afirma estar enamorada «del hijo de la Amazona» (351), la reacción de la nodriza es de horror ante tan escandalosa revelación: sus palabras la acaban de matar, ella misma desea morir y concluye que Cipris «ha destruido a esta mujer, a mí y a la casa» (ἦ τήνδε κἀμέ καὶ δόμους ἀπώλεσεν, 361). El coro reacciona de manera semejante: cree que le es preferible morir antes de verse en la situación de la reina (ὀλοῖμαι ἐγωγε πρὶν σᾶν, φίλα, / καταλύσαι φρενῶν..., 364-5) y llega a la misma conclusión que la nodriza: «Estás perdida, has sacado a la luz tus desgracias (...). Evidente es adónde nos empuja el destino de Cipris, desdichada niña cretense» (ὄλωλας, ἐξέφηνας ἐς φάος κακά. (...)/ ἄσημα δ' οὐκέτ' ἐστὶν οἷ φθίνει τύχα / Κύπριδος, ὃ τάλαινα παῖ Κρησία. 368, 371-2)¹⁴. La mención del origen cretense de Fedra

¹⁴ Las muy negativas reacciones de la nodriza y el coro ante la pasión de su señora le conferirán una gran autenticidad al enorme sufrimiento expresado por Fedra en la *rhexis* posterior y a su preocupación por la εὐκλεία. Aquí se demuestra la importancia capital de interpretar las palabras de este personaje dentro del contexto general de la obra. Valorar cada frase o discurso *per se*, sin atender a este contexto y a la situación dramática en que se pronuncian, nos podría conducir a interpretar como caracterización del personaje un pasaje compuesto por el poeta sin esa intención o, al menos, con una intención distinta. Pensemos en la famosa secuencia de versos en la que Hipólito, en un estallido de ira, condena a todo el sexo femenino. Lo más fácil aquí es hablar de la misoginia de Hipólito y de su total intransigencia. Deberíamos tener en cuenta, no obstante, varios detalles importantes que matizan esta perspectiva: en primer lugar, hemos visto anteriormente que la nodriza y el coro se sienten horrorizadas y escandalizadas ante la revelación que hace Fedra de su secreto; es decir, la situación es grave e Hipólito no es el único que se escandaliza. En segundo lugar, tanto Hipólito como Fedra nunca están juntos en escena ni dialogan en ningún momento, y cuando la nodriza le revela al joven la pasión amorosa de su madrastra, él la juzga severamente sin haber oído con anterioridad lo que sí oyeron la nodriza

revela que el coro la considera como otra víctima más de la maldición que pesa sobre su familia, a saber, una pasión destructiva, la misma que se abatió sobre Pasífae y Ariadna. No obstante, como observa Reckford (1974: 324), estas palabras del coro no influyen en Fedra, que pronuncia a continuación la *rhesis* sin hacer alusión alguna a Creta ni a su familia cretense.

b) La *rhesis* de Fedra (373-430) y la teoría de la *εὐκλεία*

La esposa de Teseo se dirige a las mujeres del coro (Τροζήνιαι γυναῖκες, 373), les dice que hace tiempo que «he meditado sobre cómo se destruye la vida de los mortales (θνητῶν ἐφρόντισ' ἤ διεφθαρται βίος, 376) y les comunica cuál es la conclusión a la que ha llegado (377-87):

καί μοι δοκοῦσιν οὐ κατὰ γνώμης φύσιν
 πράσσειν κακίον· ἔστι γάρ τό γ' εὖ φρονεῖν
 πολλοῖσιν· ἀλλὰ τῆιδ' ἀθρητέον τόδε·
 τὰ χρίστ' ἐπιστάμεσθα καί γινώσκομεν,
 οὐκ ἐκπονοῦμεν δ', οἱ μὲν ἀργίας ὕπο,
 οἱ δ' ἡδονὴν προθέντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ
 ἄλλην τιν'· εἰσὶ δ' ἡδοναὶ πολλαὶ βίου,
 μακρὰ τε λέσχει καὶ σχολή, τερπνὸν κακόν,
 αἰδῶς τε· δισσαὶ δ' εἰσὶν, ἡ μὲν οὐ κακή,
 ἡ δ' ἄχθος οἴκων· εἰ δ' ὁ καιρὸς ἦν σαφής,
 οὐκ ἂν δύ' ἦσθην ταῦτ' ἔχοντε γράμματα.

Y me parece que no obran de la peor manera por la disposición natural de su mente, pues muchos de ellos están dotados de cordura. No; hay que analizarlo de este modo. Sabemos y comprendemos lo que está bien, pero no lo ponemos en práctica, unos por indolencia, otros por preferir cualquier clase de placer al bien. Y en la vida hay muchos placeres, la charla extensa y el ocio, dulce mal, y el pudor; del cual hay dos clases, uno bueno y otro azote de las casas. Pero si su línea divisoria fuese clara, dos conceptos distintos no tendrían las mismas letras¹⁵.

y el coro, a saber, la *rhesis* en la que Fedra explica su casi heroica lucha contra esa pasión y su voluntad de suicidarse antes que incurrir en deshonor. A Hipólito se le hace una proposición inaceptable: deshonorar el lecho de su padre. Su visceral reacción, coherente con su aspiración a la pureza, consiste en pronunciar unas palabras condenatorias hacia Fedra y todo el sexo femenino, palabras que constituyen un lugar común más que una manifestación del ἦθος del personaje. Fedra también es visceral en sus reacciones y este rasgo común a ambos personajes no hace otra cosa que propiciar el éxito del plan de Afrodita contra Hipólito.

¹⁵ Traducción de Medina González (1999).

Barrett (1964: 227) opina que estos versos podrían expresar la experiencia personal de Fedra, puesto que, según este autor, «la causa de actuar mal no es, generalmente, la maldad o la ceguera moral, sino la falta de resolución necesaria para hacer lo correcto: no se trata de que la gente no tenga principios o que tenga principios erróneos, sino de que tienen principios correctos y no viven de acuerdo con ellos. Uno de los propósitos de esta disquisición es, desde luego, comunicar implícitamente el análisis que Fedra hace de su propio carácter y sus motivos: sus principios morales son suficientemente firmes, su sentido del deber es auténtico y sólido, pero, a pesar de todo, no puede vencer a la tentación a la que se enfrenta. (...) y tiene, sin duda, otro propósito también: ella está interesada, sobre todo, en poner de relieve que la suya es la situación corriente de la persona que actúa mal». Frente a tal interpretación, Claus (1972: 223-38) entiende estos versos en el sentido de que Fedra cree haber vencido donde otros han fracasado, puesto que su concepción de la moralidad se centra principalmente en su buen nombre antes que en la cualidad de sus acciones. Constatamos, por tanto, que tanto la supuesta adhesión de los versos 380-1 al intelectualismo moral socrático como su discrepancia con respecto a él conducen a conclusiones de signo contrario.

Por su parte, Kovacs (1980: 291-2) propone interpretar los versos 373-87 a la luz de todo el discurso: «Se ha asumido, con pocas excepciones, que Fedra está confesando las que considera sus principales faltas o que está intentando excusar o paliar su pasión por Hipólito. No obstante, ni está confesando haber actuado mal ni tampoco intentando excusarlo, sino que, más bien intenta explicar que tiene la intención de actuar bien, cómo piensa hacerlo y por qué. Todo el discurso es una explicación de su decisión (que ella no ha alterado de ningún modo) de quitarse la vida. En 391-402 dice cómo llegó a esta decisión. Y en 402-430 menciona los motivos que la impulsan. (...) La nodriza la entiende perfectamente, puesto que esgrime argumentos contra esta declaración de intento de suicidio de su señora (cf. 440). (...) Es a esta luz a la que debemos entender la primera parte del discurso. Fedra habla de las causas del fracaso de los seres humanos, no para explicar cómo ha fracasado ella, sino para explicar cómo pretende triunfar». Así justifica Kovacs que todo el discurso de Fedra debe ser entendido como una explicación de su decisión de morir. Opino que este autor está en lo cierto cuando subraya el carácter expositivo de la *rhexis*, puesto que tal explicación descarta la posibilidad de atribuirle un carácter auto-inculpatorio o persuasivo.

Fedra habla en los cuatro versos siguientes de los placeres que conducen al error moral (383-6). En opinión de Barrett (1964: 230), ella «llama placer a αἰδώς, algo que no es; por eso los editores de orientación literal han intentado enmendarlo. Pero sus palabras no deben ser interpretadas al pie de la letra:

añade αἰδῶς a su lista, no como un ejemplo de ἡδονή, sino de algo προτεθὲν ἀντὶ τοῦ καλοῦ; ha olvidado (y el auditorio también) la construcción gramatical de las primeras partes de la lista y añade αἰδῶς como si la lista entera (a la manera de la subdivisión de ἡδονή) hubiese sido dada en nominativo». Barrett, por tanto, intenta evitar con esta explicación la implicación de que αἰδῶς es un placer e interpreta el mal αἰδῶς como «falta de seguridad o indecisión que impide al hombre adoptar una resolución firme». Kovacs (1980: 288) no acepta que se trate de un olvido de la construcción gramatical por parte de Fedra —y del auditorio— en tan solo verso y medio. Se trata, en todo caso, de un olvido por parte de Eurípides y concluye que el problema planteado por los versos 384-5 se debe a una laguna anterior al verso 385 consistente en más de un verso y que mencionaría más placeres. Kovacs tampoco considera válida la interpretación que hace Barrett del mal αἰδῶς, puesto que, en su opinión, el texto lo llama placer y no podemos eludir la explicación de este hecho¹⁶.

Tal explicación la había hecho Dodds (1925: 103) apelando a los versos 244 y 335 como ejemplificaciones, respectivamente, del buen y del mal αἰδῶς de Fedra¹⁷, de modo que «en el verso 244 αἰδῶς salva a Fedra; en el verso 335, la destruye»¹⁸. A ojos de Kovacs (1980: 289), «esta explicación va en contra de las leyes de la probabilidad y de la lógica. Una obra griega se escribe para ser inteligible en el teatro, no en el estudio de la misma y es altamente improbable que cualquier espectador de la primera puesta escena, al escuchar el verso 385 y los siguientes, recordase los dos usos momentáneos del verbo αἰδεῖσθαι»¹⁹.

Excede los límites de este artículo el ahondamiento en la compleja cuestión sobre cómo entender los versos 383-6 y, en concreto, el sentido que tiene aquí el término αἰδῶς. De hecho, deberíamos preguntarnos si la variedad de interpretaciones existentes con respecto a dichos versos contribuye a una mejor comprensión del personaje que los pronuncia. El trabajo de Gould (1978) constituye una llamada de atención frente a la tendencia a interpretar los diálogos y los discursos de los personajes trágicos como expresión del carácter, la

¹⁶ Craik (1993: 45) sostiene que αἰδῶς en este pasaje «es una metonimia eufemística de ἔρως, que es inocuo y placentero en su apropiado lugar (unido a la σωφροσύνη sexual), pero potencialmente problemático o doloroso (al ocasionar αἰσχρὴν sexual). Cairns (1993: 324-9), por su parte, entiende que δισσαί en este pasaje se refiere a dos tipos de placeres.

¹⁷ En la misma línea iniciada por Dodds, vid. Segal (1970: 278-99).

¹⁸ Sin embargo, Kawashima (1986: 183-94) argumenta que el ‘buen αἰδῶς’ de Fedra se manifiesta precisamente en el verso 335 y es responsable de la revelación de su secreto, mientras que la confesión del secreto es la esencia del ‘mal αἰδῶς’.

¹⁹ Tampoco Solmsen (1973: 423) acepta la teoría de Dodds.

personalidad o el *yo*. Este autor niega que los respectivos diálogos entre Fedra y la nodriza (267 y ss.), por un lado, y entre Hipólito y Teseo (902 y ss.), por otro, sean reveladores del carácter y del estado mental de los personajes. Gould argumenta que en la medida en que estas escenas comunican una «imagen de la personalidad humana», lo hacen de un modo que está esencialmente basado en las modalidades estilísticas del diálogo y en las convenciones formales de la tipología de los diálogos²⁰. En su opinión, cuando Fedra reflexiona sobre la flaqueza humana (373 y ss.) en un deliberado estilo antitético, «desde luego, nosotros *podemos* formular, si insistimos, la motivación personal (afirmo que siempre podemos hacerlo) y también un nexo de pensamiento y sentimiento que explicará plausiblemente *este* discurso que Fedra pronuncia en *este* momento. Pero el paralelismo formal y la cercanía de tono y modo, por ejemplo, con el discurso que dirige Medea a las ‘mujeres de Corinto’ (*Med.* 214 y ss.) es inconfundible: ahí, si hacemos un análisis psicológico²¹, debemos considerar inevitablemente las palabras de Medea como un maquiavélico fingimiento, la calma que transmite como ilusoria, el tono de una mujer razonable como una trampa en la que coger al coro con la guardia baja. Pero difícilmente aquí, en *Hipólito* (...)» (Gould 1978: 56).

Estaríamos, pues, ante una convención de la tragedia griega, del mismo modo que en el teatro europeo posterior encontramos convenciones como el soliloquio en Shakespeare y en el cine de nuestros días estamos familiarizados con el *flashback* o la voz en *off*. Se trata de diferentes recursos con los que es posible comunicar a los espectadores el pensamiento de un personaje ficticio y ninguno de tales recursos hace necesario que nos preguntemos por qué se utiliza *esta* convención en *este* momento en la obra. Efectivamente, si comparamos la entrada en escena de Medea con la de Fedra, constatamos que Eurípides ha utilizado los mismos esquemas formales para presentar a las dos protagonistas: versos líricos en los que Medea y Fedra expresan sus congojas con gran intensidad emocional y, a continuación, *rhexis* en trímetros yámbicos en los que ambas exponen las razones de su desasosiego ante el coro. Mientras que la intención del discurso de Medea es persuadir al coro y ganarse su apoyo, sin embargo la intención del discurso de Fedra es justificar su decisión de suicidarse. Ahora bien, lo que determina la distinta intención de cada discurso

²⁰ En la introducción a su edición de *Alcestis* también Dale (1954: xxv) afirma que los factores determinantes en el diálogo trágico griego son la ‘dinámica de la acción’ y la ‘retórica de la situación’ y no la expresión de la motivación psicológica y de la individualidad de los personajes implicados en el diálogo.

²¹ Sin necesidad de hacer dicho análisis también es posible citar *Med.* 259-66, donde la heroína solicita la colaboración del coro con el silencio para vengarse de Jasón.

no es el ἦθος individual e idiosincrático del personaje, sino la integración de su discurso dentro de la acción de la obra y de su diseño global.

En fechas relativamente recientes han surgido enfoques diametralmente opuestos al de Gould. Así, en la introducción a su estudio de *Hipólito*, Roisman (1999: xiii) afirma su propósito de demostrar que Fedra es «una maestra de la retórica (...) una mujer poderosa que, por medio de la manipulación del lenguaje, consigue ganarse a la nodriza para que la ayude a seducir al joven al que desea». Incluso la escena del delirio es una farsa calculada por Fedra y toda la obra está repleta de mensajes cifrados y de ideas implícitas que debemos detectar para comprenderla correctamente. Frente a la habitual valoración positiva del personaje, nos encontramos aquí ante otra negativa y tal circunstancia me hace pensar en la idoneidad del enfoque de Gould, que, a pesar de su radicalismo, tiene la ventaja de evitar lecturas tan contradictorias y poco esclarecedoras.

Me parece excesivo leer entre líneas, *pace* Roisman, que toda esta exposición tenga el objetivo de «propiciarse la voluntad del coro, que acaba de criticarla por divulgar su secreto, y evitar su censura» y «hacer que la nodriza la ayude a conseguir a Hipólito con el silencio cómplice del coro» (Roisman 1999: 77). Esta supuesta intención persuasiva implícita arruina aquí la estatura trágica de Fedra²² y convierte su situación dramática en un plan maquiavélico que, finalmente, ella misma condena cuando comprueba el desastroso resultado del diálogo de la nodriza con Hipólito. Además, la total responsabilidad sobre sus actos que Roisman deposita en el personaje de Fedra parece pasar por alto el papel de la diosa Afrodita, que en el prólogo de la obra afirma que fue ella quien infundió en el corazón de Fedra esa pasión irrefrenable (27-8) cuyos efectos físicos y anímicos vemos bien reflejados en la posterior escena del delirio²³. Afrodita, además, anuncia que la muerte de Fedra es inevitable *a pesar de* su buena reputación (ἢ δ' εὐκλεῆς μὲν ἀλλ' ὅμως ἀπόλλυται / Φαίδρα: 47-8).

Blomqvist (1982: 401-2) afirma que Fedra «es una mujer sometida a la fuerte presión de una pasión que, en último término, la destruirá, y no podemos esperar que actúe en cada momento de acuerdo con su propósito y su có-

²² No sucede lo mismo, sin embargo, en el caso de Medea. Esto se debe a la diferente situación dramática del personaje, no a su supuesto ἦθος particular e idiosincrático.

²³ Knox (1952) opina que la elección humana en *Hipólito*, aunque omnipresente, es ilusoria: a pesar de que los personajes parecen actuar según su propia volición, en realidad están destinados a cumplir la voluntad de la diosa. Winnington-Ingram (1958: 183), por el contrario, afirma que el plano humano de la obra es tan rico en significado que debemos considerarlo igual de operativo que el plano divino.

digo moral. No obstante, aunque de manera tácita Fedra permita que su pasión sea revelada a Hipólito, en ningún momento deja de ver que este es el curso de acción equivocado y, excepto en tal momento de flaqueza, concentra todas sus energías en ocultar su pasión». Con respecto al motivo por el que Fedra le cuenta a la nodriza a qué se debe su ‘enfermedad’ Blomqvist añade después un argumento que me parece convincente por apelar a las necesidades dramáticas antes que al ἦθος del personaje, a saber: mientras que en la primera versión de la obra la propia Fedra revelaba a Hipólito su amor, en la segunda versión que se nos ha conservado Eurípides necesita que sea otro personaje el que hable con su hijastro y tal requerimiento lo cumple ahora la nodriza.

Frente al psicologismo abusivo de unos y el formalismo a ultranza de otros, los respectivos estudios de Conacher y Gill adoptan una posición intermedia entre ambos extremos. Conacher (2003: 88-90) considera que discursos tan ‘filosóficos’ como el que pronuncia Fedra (373-430) y aparentemente ajenos al personaje son relevantes para una mejor comprensión del carácter de Fedra y de su papel en la acción dramática, puesto que en su *rhesis* se mezclan las generalizaciones filosóficas con su aplicación particular a los temores y las resoluciones de la protagonista. Este discurso, además, condiciona el desagrado con el que vamos a oír después la feroz invectiva de Hipólito contra todo el sexo femenino y, a la vez, nos hace comprensible que Fedra decida suicidarse dejando previamente una nota acusadora contra su hijastro, consciente de que si su pasión llega a ser descubierta no solo quedará mancillada su buena reputación, sino también la de su marido y sus hijos.

Por su parte, Gill (1990: 76-107) opina que los discursos de *Hipólito* pueden ser interpretados como expresiones del *yo* del personaje que habla y que la obra está organizada, en una medida inusual entre las tragedias griegas, en torno a un tema central: la naturaleza de la σωφροσύνη. Los discursos contribuyen a la articulación de dicho tema y revelan la distinta noción que Fedra e Hipólito tienen acerca de la σωφροσύνη. La incapacidad de cada personaje para comprender al otro se debe precisamente a este hecho. Fedra, cuya noción de σωφροσύνη es inseparable del mantenimiento de una buena reputación como madre y esposa, se ve a sí misma, según Gill, como una versión fallida de Hipólito. Cuando la pasión amorosa se apodera de ella su mayor preocupación es que esa pasión llegue a conocerse públicamente, hecho que pondría en entredicho su εὐκλεία. Le gustaría ser y parecer σόφρων, como su hijastro, pero esta aspiración fracasa cuando se enamora de él y se lo confiesa a la nodriza y al coro. Hipólito, por su parte, considera que su σωφροσύνη no es aprendida, sino que le ha sido asignada como parte de su naturaleza, y su posesión explica la relación privilegiada que tiene con la diosa Ártemis. El diálogo de Hipólito con los demás personajes versa, de manera recurrente,

acerca de sí mismo y del tipo de persona que él considera que es: un ser casto, puro y virtuoso.

El acierto de los respectivos enfoques de Conacher y Gill se comprueba de manera especial en la segunda parte de la *rhesis* (391 y ss.): Fedra pone aquí de manifiesto que antepone su εὐκλεια a su pasión; toda su lucha interna nace de la importancia capital que le otorga a su buena reputación y del horror que le produce la idea de que su marido y sus hijos se vean deshonorados por causa de una pasión que ahora intentará vencer por medio del suicidio (405-30). Fedra explica aquí cómo ha procurado hacer frente a esta vergonzosa pasión, y lo hace con ese formalismo típicamente eurípideo: en primer lugar (ἤρξάμην μὲν οὖν / ἐκ τοῦδε..., 393-4) intentó silenciar y ocultar su enfermedad (νόσον, al final del verso 394, en posición enfática); en segundo lugar (τὸ δεύτερον δὲ..., 398) se propuso soportar esa locura (ἄνοιαν, en el centro del verso 398) con dignidad; en tercer lugar (τρίτον δ'..., 400), ante el fracaso de sus anteriores propósitos, ha optado por el suicidio (κατθανεῖν, en el centro del verso 401, verbo enmarcado por Κύπριν y el pronombre μοι, términos cuya ubicación respectiva al comienzo y al final del mismo verso presentan la decisión de morir como la suma de dos voluntades: la de la diosa y la de la propia Fedra). La sinceridad de este testimonio, descrito como un proceso largo y doloroso, se ve refrendada por los versos líricos y los diálogos (coro-nodrizo / Fedra-nodrizo) que preceden a la *rhesis* y que he estudiado anteriormente.

c) Después de la *rhesis*: la práctica de la εὐκλεια

Acabo de constatar la importancia capital que la εὐκλεια tiene para Fedra, pues ella misma lo dice con claridad en la parte final de la *rhesis*. No solo le preocupa el mantenimiento de su buena reputación —reconocida por la propia Afrodita ya en el prólogo de la obra, donde la diosa califica a Fedra como εὐκλεής (47) —, sino que también la acongoja el temor incesante de que la mancha de su vergonzosa pasión, en caso de ser públicamente conocida, alcance a Teseo y a los hijos de ambos, quienes no podrán gozar entonces de buen nombre por culpa de las acciones de su madre (419-23). Ahora, una vez finalizada la *rhesis*, Fedra va a rechazar el discurso persuasivo con el que la nodriza pretende animarla a sucumbir a su pasión: las palabras demasiado hermosas destruyen, en opinión de Fedra, la buena fama de los mortales (488-9). La nodriza le replica que la vida es más importante que el buen nombre (501-2). Fedra le prohíbe expresamente que hable con Hipólito (516-24), pero sabe que la anciana sí lo va a hacer y permite de manera tácita que suceda. Así lo entienden Knox (1979: 211-2) y Winnington-Ingram (1958: 180), mientras que Barrett (1964: *ad* 516-21) opina que Fedra confía en las palabras de la no-

driza y los tres autores coinciden en señalar el lenguaje ambiguo de la anciana. Decidir si Fedra es consciente o no de sus verdaderas intenciones depende de la visión personal que cada uno tengamos con respecto al personaje.

Cuando descubre que la nodriza ha revelado su pasión a Hipólito, le reprocha que ahora ya no podrá morir con su reputación intacta (687-8). La solución que encuentra Fedra para que su deshonra no alcance a sus seres queridos es calumniar a Hipólito antes de suicidarse (715-21 y 724-31). El coro lamenta que haya decidido acabar con su vida «por preferir una fama gloriosa y por liberar a su corazón del amor que la atormenta» (774-5). Es posible constatar, por tanto, que en la caracterización de Fedra la nota dominante es la preocupación por la buena reputación. La combinación de la pasión amorosa infundida por Afrodita con el sentido del honor que defiende Fedra explica su lastimoso estado físico y anímico, su delirio y todo el desarrollo posterior de los acontecimientos. Tanto las palabras y acciones que preceden a la *rhexis* como las que tienen lugar después de la *rhexis* están en armonía con ella y contribuyen, por tanto, a que no contemplemos el discurso de Fedra como un ejercicio de habilidad retórica independiente del ἦθος del personaje.

Tal vez nos resulte desconcertante que cometa una venganza tan vil un personaje esencialmente noble como Fedra, que lucha por seguir una buena conducta. Como señala Winnington-Ingram (1958: 185), la confusión de la εὐκλεία con la buena conducta se convierte para Fedra en «la trampa moral en la que cae». Conacher (1967: 41-2) añade a esta observación que en su conducta también tienen mucho peso la ira que experimenta ante el hecho de verse humillada y el deseo de venganza. Blomqvist (1982: 402) observa que «la resolución de Fedra de morir antes que revelar su pasión es una de las características que la diferencian claramente de las mujeres de las historias tradicionales, así como de la Fedra del primer ‘Hipólito’». Este autor también detecta una diferencia significativa en cuanto al motivo para acusar al joven que las rechaza: en las historias tradicionales el motivo es el miedo a que se descubra su pasión ilícita o el resentimiento y el odio por haber sido repudiadas. En el primer caso, procuran proteger su reputación y su propia vida por medio de la falsa acusación; en el segundo caso, la sed de venganza es lo que estrictamente las mueve a optar por la calumnia.

No es posible saber en qué patrón de conducta encajaba el personaje de Fedra en la primera versión perdida de la obra ni si decidía, como en las historias tradicionales, quitarse la vida tras producirse la falsa acusación. En la segunda versión de la tragedia, no obstante, Fedra manifiesta el deseo de morir desde su primera aparición en escena y antes de revelar al coro y a la nodriza el motivo de su ‘enfermedad’. Su prioridad no es proteger su vida, sino su reputación. Además, después de oír la terrible invectiva de Hipólito contra las

mujeres teme que su hijastro revele su secreto y, encolerizada con la nodriza, le dice que por culpa de su imprudencia ahora ella no morirá con gloria (σὺ δ' οὐκ ἀνέσχου· τοιγὰρ οὐκέτ' εὐκλεεῖς / θανούμεθ' (...), 687-8) y el deshonor también afectará a sus hijos, a su marido y a su patria cretense (717-21). Fedra comprende entonces que, antes de suicidarse, debe procurar silenciar a Hipólito. Lo significativo es que ella siempre tiene presente la terrible determinación de quitarse la vida.

Quiero finalizar este estudio con las palabras que Ártemis le dice a Teseo con respecto a Fedra al final de la obra: en primer lugar, la diosa afirma que ha venido para poner en evidencia la pasión amorosa de su esposa (σῆς γυναικὸς οἴστρον, 1300) o, en cierto modo, su nobleza (ἢ τρόπον τινὰ / γενναιότητα, 1300-1); a continuación, le explica lo que verdaderamente le sucedió a Fedra y el motivo por el que escribió la carta en la que acusa falsamente a Hipólito (1301-6, 1310-12):

(...) τῆς γὰρ ἐχθίστης θεῶν
 ἡμῖν ὅσαισι παρθένειος ἡδονῆ
 δηχθεῖσα κέντροις παιδὸς ἠράσθη σέθεν·
 γνώμη δὲ νικᾶν τὴν Κύπριν πειρωμένη
 τροφῶν διώλετ' οὐχ ἔκοῦσα μηχαναῖς,
 ἦ σῶι δι' ὄρκων παιδὶ σημαίνει νόσον.

[...]

ἢ δ' εἰς ἔλεγχον μὴ πέσῃ φοβουμένη
 ψευδεῖς γραφὰς ἔγραψε καὶ διώλεσεν
 δόλοισι σὸν παῖδ', ἀλλ' ὅμως ἔπεισέ σε.

Ella, mordida por el aguijón de la más odiada de las diosas para cuantas hallamos como yo placer en la virginidad, se enamoró de tu hijo. Y, aunque intentó con su razón vencer a Cipris, pereció, sin quererlo, por las artimañas de su nodriza, que indicó su enfermedad a tu hijo, obligándole con un juramento. (...) Y ella, temerosa de ser cogida en su falta, escribió una carta engañosa y perdió con mentiras a tu hijo, pero, aún así, consiguió convencerte²⁴.

El testimonio de Ártemis corrobora la versión de los hechos ofrecida por Fedra en la *rhesis*, especialmente cómo ha intentado luchar contra la pasión por medio de la razón (γνώμη y πειρωμένη, en posición inicial y final del verso 1304 respectivamente, enmarcan el nombre de Cipris, a la que Fedra ha pretendido vencer de una manera heroica que se expresa a través del verbo νικᾶν). Además, la propia Ártemis afirma que la nodriza ha propiciado la ruina de su

²⁴ Traducción de Medina González (1999).

señora al revelar su secreto en contra de su voluntad (la ubicación del genitivo τροφοῦ al principio del verso 1305 como complemento del nombre μηχαναῖς, situado al final del mismo verso, señala enfáticamente la responsabilidad de la nodriza. Además, la contigüidad entre el sustantivo τροφοῦ y el verbo διώλετο refuerza la relación causa-efecto entre la acción de la nodriza y la destrucción de Fedra). Las palabras de Ártemis también ponen de relieve el temor de Fedra a ver dañada su buena reputación (ἡ δ'... φοβουμένη, al principio y al final del verso 1310). En ningún momento la diosa aduce el resentimiento o el odio como motivos que impulsaran a Fedra a escribir la carta difamatoria, sino que el motivo principal es la preocupación por mantener intacta su εὐκλεία, tal y como también había expresado la propia Fedra en la *rhesis*.

Reckford (1974: 309) considera que Ártemis simplifica aquí los hechos y que atenúa la responsabilidad de Fedra inculcando exclusivamente a la nodriza en el verso 1305 que acabo de comentar más arriba. Según este autor, la diosa «omite la complicidad interior con la que Fedra sometió su libertad de acción a la nodriza, a pesar de comprender bien lo que ésta iba a hacer». Yo no considero acertado este modo de acercarse a un texto que habla por sí solo y para cuya comprensión no hay necesidad de *mirar por debajo* de la superficie en busca de sutilezas que apuntan, supuestamente, a las ‘verdaderas’ motivaciones de un personaje. ¿En qué medida contribuye a la comprensión global de la obra el hecho de que, ya en el éxodo, dudemos del testimonio de Ártemis? Tampoco comparto con Reckford «la inmensidad del fracaso de Fedra» cuando la diosa le dice a Hipólito moribundo (1428-30):

ἀεὶ δὲ μουσσοπιὸς ἐς σὲ παρθένων
ἔσται μέριμνα, κοῦκ ἀνώνημος πεσῶν
ἔρωσ ὁ Φαίδρας ἐς σὲ σιγηθήσεται.

*Inspirándose en ti las vírgenes compondrán siempre sus cantos y el amor que Fedra sintió por ti no caerá en el silencio del olvido*²⁵.

El ἔρωσ de Fedra, que ella procuró ocultar al precio de la propia vida, no caerá en el olvido. ¿Ironía? De ningún modo: Ártemis, la diosa virgen, considera que el amor que Fedra sintió por Hipólito es digno de ser recordado por la posteridad precisamente por la heroica resistencia que la joven cretense opuso a una pasión inspirada por Afrodita, una diosa irresistible, que ya desde el primer verso del prólogo se presentó como tal ante nosotros (1-6):

²⁵ Traducción de Medina González (1999).

Πολλὴ μὲν ἐν βροτοῖσι κοῦκ ἀνώνυμος
 θεὰ κέκλημαι Κύπρις οὐρανοῦ τ' ἔσω·
 ὅσοι τε Πόντου τερμόνων τ' Ἀτλαντικῶν
 ναίουσιν εἴσω, φῶς ὀρῶντες ἡλίου,
 τοὺς μὲν σέβοντας τὰμὰ πρεσβεύω κράτη,
 σφάλλω δ' ὅσοι φρονοῦσιν εἰς ἡμᾶς μέγα.

Soy una diosa poderosa y no exenta de fama, tanto entre los mortales como en el cielo, y mi nombre es Cipris. De cuantos habitan entre el Ponto y los confines del Atlas y ven la luz del sol tengo en consideración a los que reverencian mi poder y derribo a cuantos se ensoberbecen contra mí²⁶.

Al escuchar estas palabras de Afrodita en el prólogo y las de Ártemis en el éxodo, percibimos la dimensión patética de la *rhesis* de Fedra, atrapada entre los planes de una diosa implacable que quiere castigar a Hipólito y sus denodados esfuerzos por hacer lo correcto. De ahí esa resistencia heroica que Ártemis pone a la altura de la virtud inquebrantable de Hipólito y que, paradójicamente, destruye a ambos.

III. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas he querido ofrecer una interpretación de la *rhesis* de Fedra que refleje su cualidad caracterizadora y, a la vez, teatral o espectacular. La primera cualidad se nos hace evidente cuando atendemos al contexto en que son dichas las palabras del personaje, cuando conectamos dicho contexto con la/s escena/s inmediatamente anteriores y, por último, cuando constatamos cómo afecta la *rhesis* al modo en que vamos a contemplar las palabras y los actos del personaje después de pronunciar su discurso. La cualidad caracterizadora de la *rhesis* es inseparable, por tanto, de su ensamblaje en el diseño global de la pieza dramática. Si aislamos el discurso de Fedra de ese todo del que forma parte, incurriremos en los excesos interpretativos propios de quienes se acercan a los textos clásicos con las expectativas del realismo psicológico, aplicable al estudio de los personajes de la dramaturgia moderna, pero no al de las estilizadas figuras de la tragedia ática.

La cualidad teatral o espectacular de la *rhesis*, es decir, su capacidad para suscitar el πάθος trágico en el auditorio también es inseparable del diseño global de la obra. Cuando desvinculamos de ese diseño el efecto patético de una escena, incurrimos entonces en los excesos del enfoque atomista, que reduce tal escena a la única función de suscitar en el auditorio la emoción adecuada.

²⁶ Traducción de Medina González (1999).

Como el realismo psicológico, el atomismo intenta así encontrar una solución al supuesto problema de la incoherencia de los personajes trágicos, pero su enfoque les niega de manera radical a los antiguos dramaturgos el interés por caracterizar coherentemente a sus personajes, así como el interés hacia la caracterización por la caracterización misma.

En consonancia con mi propósito de conciliar ambos enfoques, en este estudio he llegado a las siguientes conclusiones: 1) los versos líricos que revelan la ‘enfermedad’ de Fedra le confieren una gran autenticidad e intensidad patética al testimonio posterior de la *rhexis*, donde ella explica cómo ha intentado luchar sin éxito contra su pasión por Hipólito. La prueba de ese fracaso la constituyen, precisamente, los versos líricos: Fedra no es capaz ni de ocultar ni de soportar con dignidad el mal que se apodera de ella contra su voluntad y que le hace perder temporalmente la cordura; 2) en la *rhexis* se mezclan las generalizaciones filosóficas con su aplicación particular a los temores y las resoluciones de Fedra. Este discurso, además, condiciona nuestra percepción de las escenas posteriores y nuestra reacción emocional ante ellas (por ejemplo, el desagrado con el que vamos a oír la feroz invectiva de Hipólito contra todo el sexo femenino); 3) en la parte final de la *rhexis* Fedra expresa claramente la importancia capital que la εὐκλεία tiene para ella. Las decisiones que adopta en las escenas posteriores (calumniar a Hipólito y suicidarse) corroboran el carácter prioritario de este concepto en el pensamiento del personaje. Su resistencia heroica ante una pasión inspirada por la irresistible Afrodita se verá recompensada por Ártemis, la diosa virgen que cierra la obra con la promesa de que el ἔρως de Fedra por Hipólito no caerá en el olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrett, W. S. 1964. *Euripides. Hippolytos*. Oxford: Oxford University Press.
- Blomqvist, J. 1982. «Human and Divine Action in Euripides’ *Hippolytus*.» *Hermes* 110: 398-414.
- Buxton, R. G. A. 2010. *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*. Cambridge: Cambridge University Press. Publicado por primera vez en 1982.
- Cairns, D. L. 1993. *AIDOS: the Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Claus, D. 1972. «Phaedra and the Socratic Paradox». *YCS* 22: 223-38.
- Collard, C. 2003. «Formal Debates in Euripides’ Drama», En Mossman, J., ed. *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford: Oxford University Press. 64-80. Publicado por primera vez en 1975, *G&R* 22.1: 58-71.
- Conacher, D. J. 1967. *Euripidean Drama: Myth, Theme, and Structure*. Toronto: University of Toronto Press.

- 2003. «Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama». En Mossman J., ed. *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford: Oxford University Press. Publicado por primera vez en 1981, *AJPh* 102.1: 3-25.
- Craik, E. M. 1993. «ΑΙΔΩΣ in Euripides' *Hippolytus* 373-430: review and reinterpretation». *JHS* 113: 45-59.
- 1997. «Phaëdra's *aidos* again». *CQ* n. s. 47: 567-9.
- Cropp, M., K. Lee & D. Sansone, eds. 2000. *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. ICS 24-25. Champaign: University of Illinois Press.
- Dale, A. M. 1954. *Euripides. Alcestis*. Oxford: Clarendon Press.
- 1969. *Collected Papers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dawe, R. D. 1963. «Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus». *PCPhS* 9: 21-62.
- Decharme, P. 1906. *Euripides and the Spirit of his Dramas*. London: MacMillan.
- Diggle, J. ed. 1984. *Euripidis Fabulae*. Vol. 1. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Dodds, E. R. 1925. «The αἰδώς of Phædra and the Meaning of the *Hippolytus*». *CR* 39: 102-4.
- Duchemin, J. 1968. *L' ΑΓΩΝ dans la Tragédie Grecque*. Paris: Les Belles Lettres. Tesis del año 1945.
- García Yebra, V. 2010. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe. Madrid: Gredos. Publicado por primera vez en 1974.
- Garton, C. 1957. «Characterization in Greek Tragedy.» *JHS* 77: 247-54.
- 1972. «The 'Chameleon Trail' in the Criticism of Greek Tragedy». *SPh* 69: 389-413.
- Gill, C. 1990. «The Articulation of Self in Euripides' *Hippolytus*». En A. Powell, ed. *Euripides, Women and Sexuality*. London & New York: Routledge. 76-107.
- Gould, J. 1978. «Dramatic Character and Human Intelligibility», *PCPhS* 24: 43-63.
- Heath, M. 1987. *The Poetics of Greek Tragedy*. London: Duckworth.
- Kawashima, S. 1986. «ΑΙΔΩΣ and ΕΥΚΛΕΙΑ: Another Interpretation of Phædra's Long Speech in the *Hippolytus*». *SIFC* 4: 183-94.
- Knox, B. M. W. 1952. «The *Hippolytus* of Euripides». *YCS* 13: 1-31.
- 1979. *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*. Baltimore and London.
- Kovacs, D. 1980. «Shame, Pleasure and Honor in Phædra's Great Speech (Euripides' *Hippolytus* 375-387)», *AJPh* 101: 287-303.
- 1987. *The Heroic Muse: Studies in the Hippolytus and Hecuba of Euripides*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Labiano Ilundain, J. M. 2006. «Observaciones sobre Eurípides y su uso dramático de la Retórica.» *Studia Philologica Valentina*. 9: 1-41.

- Lattimore, R. 1962. «Phaedra and Hippolytus». *Arion* 1. no. 3: 5-18.
- Lee, K. H. 1976. Euripides. *Troades*. London: Macmillan.
- Lloyd, M. 1992. *The Agon in Euripides*. Oxford: Clarendon Press.
- Lord, C. 1969. «Tragedy without Character», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 28.1: 55-62.
- McClure, L. K. 1999. *Spoken Like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press.
- Medina González, A. & López Férez, J. A. 1999. *Eurípides. Tragedias I*. Madrid: Editorial Gredos.
- Michellini, A. N. 1987. *Euripides and the Tragic Tradition*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Nestle, W. 2010: *Historia del Espíritu Griego*. Barcelona: Ariel. Publicado por primera vez en 1944. *Griechische Geistesgeschichte (Von Homer bis Lukian)*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Powell, A., ed. 1990. *Euripides, Women, and Sexuality*. London & New York: Routledge.
- Reckford, K. J. 1974. «Phaedra and Pasiphae: The Pull Backward». *TAPA* 104: 307-28.
- Redondo Moyano, E. 2006. «ἤθος y πάθος: los recursos psicológicos para la persuasión en fuentes retóricas griegas». En G. Lopetegui Semperena, M. Muñoz García de Iturrospe, E. Redondo Moyano (eds). *Retórica y Comunicación. Fuentes antiguas y usos actuales*. País Vasco. Universidad del País Vasco: 25-72.
- Reinhardt, K. 2003. «The Intellectual Crisis in Euripides». En Mossman, J., ed. *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford: Oxford University Press: 16-46. Publicado por primera vez en 1960. «Die Sinneskrise bei Euripides». En *Tradition und Geist*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht: 227-56.
- Ritoré Ponce, J. 2005. «Tragedia y retórica». En Brioso Sánchez, M. y Villarrubia Medina, A. *Aspectos del teatro griego antiguo*. Universidad de Sevilla. 121-41.
- Roisman, H. M. 1999. *Nothing Is As It Seems. The Tragedy of the Implicit in Euripides' Hippolytus*. Lanham&Littlefield Publishers. USA.
- Scodel, R. 2000. «Verbal Performance and Euripidean Rhetoric». En Cropp, M., K. Lee & D. Sansone, eds. *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. ICS 24-25. Champaign: University of Illinois Press: 129-44.
- Segal, C. P. 1970. «Shame and Purity in Euripides' *Hippolytus*». *Hermes* 98: 278-299.
- Solmsen, F. 1973. «Bad Shame and related problems in Phaedra's Speech». *Hermes* 101: 420-5.

- Wilamowitz-Moellendorff, T. von. 1917. *Die dramatische Technik des Sophokles*. Philol. Unters. 22. Berlin: Weidmann.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von. 1891. *Euripides: Hyppolitos*. Berlin: Weidmann.
- Winnington-Ingram, R. P. 1958. «Hippolytus: A Study in Causation». *Entretiens Hardt* 6: 169-91.
- Zürcher, W. 1947. *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*. Basel: Reinhardt.

LA HÉCUBA DE EURÍPIDES: LA PERRA QUE LADRABA A LA LIBERTAD*

Celia Lozano García

Universidad de Granada (España)
<celialozgar@hotmail.com>

Artículo recibido: 19 de abril de 2016

Artículo aceptado: 21 de junio de 2016

RESUMEN

Este artículo se centra fundamentalmente en el episodio final de la tragedia *Hécuba* de Eurípides. A partir de la transformación de la protagonista, tema original del tragediógrafo, se intenta explicar la causa por la cual Eurípides elige la forma canina para su caracterización. Para ello, se define la imagen ambigua del animal, teniendo en cuenta los aspectos positivos y negativos evidenciados por los textos literarios que conservamos. Además se plantea la posible influencia de la doctrina de la metempsicosis, a través del análisis gramatical del texto. Finalmente, para sustentar la idea de la metempsicosis de la protagonista, se realiza una comparación con la versión del poeta latino Ovidio.

PALABRAS CLAVE: Hécuba, Eurípides, perro, metamorfosis, metempsicosis, doctrina órfica.

ABSTRACT

This article focuses on the final episode of Euripides' *Hecabe*. Looking at the transformation of the heroine, which is to be considered an original subject in the tragedian, we aim to explain the reasons for Euripides' choice for such a dog-like characterization at the end of the play. In order to do so, one must define the ambiguous portrait of that animal, considering its positive

* El presente artículo es una adaptación de nuestro trabajo de fin de grado *Hécuba: la perra que ladraba a la libertad*, presentado en la Universidad de Granada en el curso 2014-2015, bajo la tutoría del Prof. Pedro Pablo Fuentes González, al que agradecemos todo su apoyo y ayuda, tanto en la elaboración del trabajo primitivo como en su ulterior proceso de adaptación y revisión. Agradecemos asimismo a los revisores anónimos de este artículo las valiosas observaciones que nos han permitido mejorarlo.

and negative characteristics in the preserved literary texts. Furthermore, and by means of the grammatical analysis of the text, we suggest the possible influence of the metempsychosis theory. Finally, a comparison with Ovid's Roman version of the myth helps to sustain the theory of the protagonist's metempsychosis.

KEYWORDS: Hecabe, Eurípides, dog, metamorphosis, metempsychosis, orphic doctrine.

Corriendo descalza, un río de lágrimas conminando al fuego; paño y no corona sobre la cabeza; vestido su cuerpo, flaco y extenuado de tanto engendrar, con manta cogida en la prisa del miedo... Quien todo esto viese, con voz venenosa contra el poder de Fortuna se alzaría. Hubiéranla visto entonces los dioses, cuando ella vio a Pirro en cruel pasatiempo cortando a su esposo en tristes pedazos, a no ser que lo mortal no los conmueva, el mero estallido de pena y dolor habría hecho llorar a los ojos del cielo y sufrir a los dioses.

William Shakespeare, Hamlet II ii, trad. Oliva & Pujante.

1. INTRODUCCIÓN

La figura de Hécuba, «la perra que ladraba a la libertad»¹, ha sido objeto de numerosos estudios, centrados fundamentalmente en el papel que representa como madre, la madre por excelencia². De igual forma, se ha tratado la figura de la reina que pasa a ser una esclava y, especialmente, de la mujer que sufre al ver a todos sus seres queridos morir. Por ello, nuestro interés se centra en la transformación de Hécuba en perra, tema que se ha estudiado en menor medida. Nuestro objetivo es hacer una interpretación de esta aparente «metamorfosis», e intentar comprender la evolución que experimenta Hécuba a lo largo de toda su vida, concretamente en sus últimos días. Además, mostraremos cómo dicha evolución se ve impuesta o influenciada por la presencia en todo momento del destino, del cual (según el pensamiento griego) nadie puede huir.

Partiremos del episodio final de la tragedia *Hécuba* de Eurípides, autor que, a pesar de vivir en una sociedad patriarcal, otorga especial importancia a las mujeres en su producción dramática (*Medea, Andrómaca, Electra, Troya-*

¹ A lo largo de toda la tragedia de Eurípides, Hécuba se lamenta de su condición de esclava, al recordar su pasado como reina y, por lo tanto, su libertad. Véanse los versos 60-61, 415, 495, 798, 809.

² Como el estudio que realiza Pino Campos (2005: 205-215), quien analiza la figura troyana de Hécuba en su papel ejemplar de madre, no sólo de sus hijos carnales tenidos con Príamo, sino también de los que había tenido su marido con su anterior esposa.

nas, Suplicantes, Helena, Bacantes, Ifigenia en Aulide). A partir de este punto, tras realizar una descripción mitológica del personaje, intentaremos explicar la causa por la cual el tragediógrafo elige la forma canina para su transformación; señalaremos, en general, los aspectos positivos y negativos del perro, destacando la imagen del «perro filósofo» y evocando la filosofía cínica. A continuación, intentaremos averiguar qué se esconde detrás de este cambio de forma. Para dejar constancia de la pervivencia del mito y, en especial, de la transformación, dedicaremos el último apartado a la versión de Ovidio, el gran poeta latino, quien nos aporta otro punto de vista al respecto.

2. EL MITO DE HÉCUBA

Muchas han sido las interpretaciones sobre la genealogía de Hécuba. No olvidemos que se trata de un mito, y, como tal, la tradición nos ofrece diversas versiones³. A continuación, señalaremos algunas de éstas.

En cuanto a su padre, algunos autores consideran que era el rey de Frigia, Dimante; otros piensan que era Ciseo, rey de Tracia. Pero quizás la versión más extendida sea que descendía del río Sangario, y, por lo tanto, su madre sería la ninfa Evágora. Por otro lado, si le atribuimos como padre a Dimante, tenemos que pensar que su madre fuese la ninfa Énoe; en cambio, si fuese hija de Ciseo, su madre sería Teleclea.

Hécuba es conocida como la segunda esposa del rey de Troya, Príamo, con el que tuvo un gran número de hijos, de ahí su célebre fecundidad. Algunos piensan que tuvo diecinueve hijos; sin embargo, Eurípides aumenta el número a cincuenta⁴ y Apolodoro hace referencia a unos catorce⁵.

Cabe destacar el sueño premonitorio que tuvo cuando estaba embarazada de Paris, un sueño que anunciaba la destrucción de Troya⁶. Sin embargo, como bien sabemos, Hécuba no consintió que matasen a su hijo Paris o Alejandro, el cual, efectivamente, más tarde volverá a Troya y será la causa de la guerra y de la destrucción de la ciudad. Encontramos, pues, a una madre que no sacrifica a su hijo aunque ello suponga la aniquilación de la sociedad troyana.

Acercándonos ya a la trama de *Hécuba* de Eurípides, tras la destrucción de Troya, Hécuba, la madre por excelencia, había perdido a la mayoría de sus hijos. Pasa de reina a ser una esclava. Su última esperanza es ver vivo a su hijo

³ Para las distintas versiones del mito de Hécuba, véase Grimal (1994: 227).

⁴ Cf. E., *Hec.* 421.

⁵ Cf. Apollod., *Bibliotheca* 3, 12, 5.

⁶ Cf. Apollod., *Bibliotheca* 3, 12, 5.

Polidoro. Sin embargo, se lo encuentra muerto arrastrado por las olas del mar. De esta manera descubre al autor de su asesinato: Poliméstor, al cual Príamo le había confiado a Polidoro para que lo protegiese. La finalidad del crimen era la apropiación de las riquezas de Polidoro. Seguidamente, Hécuba decide vengar la muerte de su hijo mediante engaños: envía a las mujeres troyanas para que maten a los hijos de Poliméstor, y, a su vez, le arranca los ojos a este⁷.

Como señalábamos desde el principio, hay varias versiones sobre el castigo o la muerte de Hécuba. Según unos, los griegos la lapidaron y, bajo el montón de piedras, la encontraron transformada en una perra de ojos de fuego⁸. Otra versión, como la de Eurípides, cuenta que se convertirá en perra a bordo de la nave que la conducía a Grecia, y, como tal, tras trepar por el mástil, caerá al mar⁹.

3. ¿POR QUÉ EURÍPIDES ELIGE LA FORMA CANINA PARA HÉCUBA?

La transformación de Hécuba en perra es original de Eurípides. El tema de la transformación o metamorfosis es una tema muy recurrente dentro de la literatura griega e incluso podríamos decir dentro de la literatura posterior (la latina). Por ejemplo, cuando los dioses aparecen bajo forma humana de manera temporal, o en el caso del mito de Tereo y Procne, que se convierten en pájaros, o de Níobe, que se convierte en piedra, o de Narciso, en una flor. Sin duda, podemos encontrar numerosos ejemplos, pero la pregunta es ¿por qué el autor o la tradición eligen dicha forma y no otra? ¿Qué razón les lleva a decidirse por una en concreto? Evidentemente las características de dicha forma tienen que corresponderse con los rasgos de quien sufre la transformación. Ahora bien, esta puede referirse a diversos aspectos: el carácter (así Tereo, con sed de venganza y de castigo, se convierte en abubilla, con cresta en la cabeza y «su cara parece la de un guerrero»¹⁰), el físico (es el caso, por ejemplo, de Narciso, un hombre bello que se convierte en una hermosa flor¹¹), la situación del momento (así los dioses se convierten en humanos para pasar desapercibidos a la vista de los hombres, o Dafne se convierte en laurel para poder librarse de Apolo¹²), la habilidad (Aracne es convertida en araña por Atenea, debido a su soberbia, pero fundamentalmente porque era la que mejor tejía¹³).

⁷ Cf. E., *Hec.* 1044-1046.

⁸ Cf. Ou., *Met.* 13, 565-569.

⁹ Cf. E., *Hec.* 1265.

¹⁰ Cf. Ou., *Met.* 6, 674.

¹¹ Cf. Ou., *Met.* 3, 339-510.

¹² Cf. Ou., *Met.* 1, 452-566.

¹³ Cf. Ou., *Met.* 6, 1-145.

Pues bien, si nos centramos en la transformación de Hécuba, ¿por qué Eurípides escoge la forma canina para ella? Si nos fijamos en los aspectos anteriores: su carácter podría tener relación con el de un perro, puesto que se venga de su enemigo al haberle causado un mal¹⁴, al haberle arrebatado a su «cachorro»¹⁵, también por su fiereza¹⁶; incluso, si seguimos la versión según la cual Hécuba es hija de una ninfa, podríamos justificar también la fortaleza de su carácter, ya que las ninfas son las deidades que destacan por su carácter naturalista y fuerte. Su gran fertilidad es comparable con la condición física de una perra¹⁷; también tiene la habilidad o la capacidad de la que hablaremos más tarde, la del «perro filósofo»¹⁸, el perro que piensa, y que «sabe ver» lo justo e injusto. De todas formas, probablemente el aspecto más interesante sea el de la degeneración o degradación¹⁹ que sufre Hécuba al convertirse en perra. A lo largo de toda la tragedia, Eurípides, ya sea en boca de la propia protagonista, ya sea en boca de otro personaje, acentúa el hecho de que la reina de Troya se haya convertido en esclava, esclava del ejército enemigo. Sin duda, es una gran ofensa para ella y su familia: «Conducid, oh hijas, a esta anciana ante las tiendas, conducid sosteniéndola a la que es hoy tan esclava como vosotras, troyanas, pero fue antes reina»²⁰.

Así pues, como resultado final de esta degradación encontramos a la perra Hécuba, situada en lo más bajo de la sociedad y yaciendo en el suelo, como un animal. Es importante tener en cuenta el contexto en el que el poeta compone su tragedia (no sólo *Hécuba*, también *Andrómaca* y *Troyanas*): la Guerra del Peloponeso, una situación pésima para la sociedad: «La guerra va corrompiendo a los hombres conforme fomenta y exalta las bajas pasiones: ambición, envidia, intriga»²¹. Quizás esta obra de Eurípides sea una advertencia o aviso para sus espectadores, para sus contemporáneos: las consecuencias de la guerra, ya sea la de Troya o la del Peloponeso, puesto que el tema de la guerra

¹⁴ Sobre la imagen del perro que se muestra afectuoso con aquel que no le ha causado un mal antes, cf. Milliat-Pilot (2005-2006: 47).

¹⁵ Esta idea ha sido afirmada por Morenilla Talens (2000: 331).

¹⁶ Es sobre todo Poliméstor quien hace referencia a esta fiereza por parte de las troyanas. Véase E., *Hec.* 1072.

¹⁷ Parece ser que para los griegos la perra era símbolo de la maternidad, tal y como se observa en el *Yambo de las mujeres* de Semónides de Amorgos, fr. 7D, donde el poeta dice de la mujer que procede de la perra que es *αὐτομήτορα*.

¹⁸ Cf. Milliat-Pilot (2005-2006: 47-50).

¹⁹ Cf. Buxton (2009: 58).

²⁰ Cf. E., *Hec.* 59-61, trad. J.A. López Férez.

²¹ Cf. López Férez (2014: 14).

es universal. De este modo, sus personajes, sus héroes o heroínas, podrían corresponderse con los atenienses del momento²².

Hécuba, víctima de su propio destino, pasó de mujer casada a viuda; de reina a esclava; de madre de una gran cantidad de hijos, es decir, de εὔπαις, a ἄπαις²³; de tener una gran ciudad, a no tener nada, y, finalmente, de humana, a perra.

La idea que tenían del perro los antiguos no es idéntica a la que tenemos en la actualidad. Aunque el animal no haya cambiado, nuestro pensamiento sí. Sea como fuere, en este trabajo nos interesa el pensamiento antiguo, sus valores, su ética; siempre juzgándolo dentro de su contexto sociocultural. Por ello, pasamos a establecer algunos de los puntos positivos y negativos del perro en la Antigüedad.

3.1. Aspectos positivos del perro

Como bien señala Romeyer Dherbey (1997: 141) en su estudio sobre los animales familiares en la Antigüedad, éstos pueden ser clasificados en dos grupos principales: los salvajes (θηῆρες) y los domésticos (ἐνοικίδια ζῷα, συνανθρωπούμενα ζῷα). En un primer estadio encontraríamos el grupo de los salvajes; en un segundo estadio, a los domésticos; y en un tercer estadio se hallarían los animales domésticos que han pasado a ser «familiares». Estos últimos se caracterizan por ser afectuosos, y por haber recibido como una especie de *paideia*.

Estos tres estadios son una evolución desde lo más primitivo hasta lo más civilizado. Por lo tanto, el grupo de los animales domésticos sería el más cercano al ser humano²⁴, y se establecería de manera directa un vínculo especial entre el animal y el hombre. Sin duda, este lazo entre ambos se sostiene por el concepto de reciprocidad²⁵, es decir, hay una correspondencia mutua.

El perro, junto con el caballo, se encuentra en el punto más alto del grupo de los animales familiares, y, por extensión, de los domésticos²⁶. Como mejor ejemplo encontramos al perro de Odiseo, Argo, el modelo de perro afectuoso y fiel a su amo. El hecho de que este perro responda a un nombre es importante, ya que nos confirma la idea de la familiaridad.

²² Cf. López Férez (2014: 14): «Presentar los héroes del mito como si fueran atenienses de aquellos años es un rasgo innovador, original».

²³ Cf. E., *Hec.* 810.

²⁴ Cf. Romeyer Dherbey (1997: 141): «l'animal familier est en effet le poste avancé de l'animalité en territoire humain».

²⁵ Cf. Lonsdale (1979: 149).

²⁶ Cf. Romeyer Dherbey (1997: 143).

A su pesar, Odiseo no pudo disfrutarlo todo lo que hubiera querido, puesto que tuvo que marchar a la guerra de Troya, que se alargó diez años, a los que hay que sumarle el tiempo que transcurrió hasta que llegó a Ítaca; ni siquiera a su vuelta pudo saludarlo y mostrarle su afecto, ya que nadie podía saber que era el esposo de Penélope. Sin embargo, Argo lo reconoció: «En tal guisa de miseria cuajado se hallaba el can Argo; con todo, bien a Ulises notó que hacia él se acercaba y, al punto, coleando dejó las orejas caer, mas no tuvo fuerzas ya para alzarse y llegar a su amo»²⁷. Parece ser que el perro estaba esperando ver a su amo para poder morir tranquilo, pues seguidamente lo hará: «Y a Argo sumióle la muerte en sus sombras no más ver a su dueño de vuelta al vigésimo año»²⁸.

He aquí la verdadera constancia²⁹ y fidelidad del perro. Telémaco, hijo de Odiseo y Penélope, también tenía dos perros que lo acompañaban y protegían³⁰. En contraposición, parece ser que los griegos no le tenían un gran aprecio al gato; de hecho, Aristóteles lo considera un animal salvaje³¹.

Es importante considerar el grado de afectividad que posee el perro para entender la afinidad que tiene con el ser humano. Romeyer Dherbey (1997: 150) lo califica de «acariciador», «afectuoso» y «ardiente»³². También lo sitúa en el plano de la inteligencia. Concretamente, de estos puntos comunes que comparte con el hombre, nos interesa especialmente el de la *philia*, aspecto innato de cada cual, y que designa el vínculo afectivo que se establece entre padres e hijos³³.

Como hemos podido observar, el perro es calificado de «inteligente», «afectuoso», «fiel», «protector». Pero estas cualidades requieren de otras como la ferocidad y un cierto grado de salvajismo, aunque hablemos de perros «familiares» y «domésticos»: para proteger a su amo el perro puede llegar a ser feroz con su enemigo. Es aquí donde contemplamos la otra cara del perro: el perro que necesita de su peor parte para poder ser fiel a su amo y conseguir su buena reputación. Así, el perro es capaz de corromper su alma por uno de los suyos.

La potencial fiereza del perro contrasta fuertemente con la idea del «perro filósofo». Como refiere Milliat-Pilot (2005-2006: 42), el perro amante del saber, «el perro filósofo», es el que realmente ve lo justo y lo injusto. Tal ca-

²⁷ Cf. Hom., *Od.* 17, 299-303, trad. J.M. Pabón.

²⁸ Cf. Hom., *Od.* 17, 326-327, trad. J.M. Pabón.

²⁹ Cf. Husson (2013: 69).

³⁰ Cf. Hom., *Od.* 2, 11.

³¹ Cf. Arist., *HA.* 6, 35.

³² Siguiendo a Arist., *HA.* 1, 1, 488b.

³³ Cf. Romeyer Dherbey (1997: 152).

pacidad reside en los ojos, por lo que es importante la metáfora de la ceguera y de la vista para llegar a la idea de quién hace justicia y quién no. Ahora bien, como sigue señalando la misma estudiosa, según Platón, otra función importante es τὸ φρονεῖν, «el pensar», que está en el plano del alma³⁴, de la medida³⁵, de la mirada³⁶. Para conocer el alma, es preciso que se examine ella misma, dentro de la parte donde se encuentra la excelencia propia del alma³⁷. Además, «el pensar» puede tener un doble sentido: el pensar en provecho de uno mismo y el pensar por uno mismo en provecho de otro³⁸.

Por otra parte, la agudeza de cada uno habitualmente está asociada a su mirada, y por lo tanto a su alma³⁹. De esta manera, podemos establecer un paralelo con la mirada penetrante de Hécuba, de la perra, de su propia alma. A propósito de esto, cabe destacar el pasaje en el que Hécuba se niega a mirar de frente a Poliméstora⁴⁰, tras haberse enterado de que es el asesino de su hijo. Siguiendo a Nussbaum (2004: 510), el hecho de que la troyana no mire a los ojos a Poliméstora puede deberse a que no quiere verse reflejada en él, es decir, no soporta que su imagen misma esté «dentro» de él, ya que se trataría de una falsedad.

El hombre que se muestra transparente, es decir, sincero, es justo y esta es la virtud propia del alma⁴¹. Por lo tanto, si el hombre se muestra tal y como es, su pensamiento también es transparente, está abierto al mundo exterior⁴², no se esconde, y tampoco esconde su mirada. A Hécuba no le importa que se descubra su crimen, su mirada, su pensamiento; de esta manera, se convertiría en una persona justa... Sin embargo, ¿puede ser una persona que ha cometido un crimen justa? ¿Se podría justificar su crimen?

En contraposición encontramos a Poliméstora, el hombre astuto, que intenta engañar y ocultar su crimen; por lo tanto, no es transparente, no es justo. El alma malvada, del tirano, está encadenada, y no puede ver, por su condición de ser⁴³. Así pues, «el alma sin justicia es malvada»⁴⁴ y el hombre que conser-

³⁴ Así Pl., *R.* 7, 518c, afirma que el instrumento a través del cual todo el mundo puede aprender, se encuentra en el alma.

³⁵ Cf. Pl., *R.* 10, 621a.

³⁶ Cf. Pl., *R.* 7, 518c-519b.

³⁷ Cf. Pl., *Alc.* 1, 133b (la excelencia del alma y la excelencia de los ojos están vinculadas).

³⁸ Cf. Pl., *Lg.* 12, 964e-965a, citado por Milliat-Pilot (2005-2006: 44).

³⁹ Cf. Pl., *Phdr.* 250d, citado por Milliat-Pilot (2005-2006: 44).

⁴⁰ Cf. E., *Hec.* 969-977.

⁴¹ Cf. Pl., *R.* 7, 518d, 519c, citado por Milliat-Pilot (2005-2006: 45).

⁴² Cf. Pl., *R.* 7, 518d-e, citado por Milliat-Pilot (2005-2006: 45).

⁴³ Cf. Pl., *R.* 9, 579b-c, citado por Milliat-Pilot (2005-2006: 46).

⁴⁴ Cf. Pl., *Grg.* 478d, 479c, citado por Milliat-Pilot (2005-2006: 46).

va su injusticia no puede liberarse de su mal⁴⁵. Si seguimos la teoría de Rohde (1973: 377-381) sobre la trasmigración del alma, podríamos interpretar que Hécuba finalmente se libera de su mal, puesto que, tras morir, su alma penetra en el cuerpo de una perra para purgar su culpa y, por lo tanto, expiar su crimen (el asesinato de los hijos de Poliméstor).

En cuanto al perro, es un animal que ladra cuando ve algo o a alguien desconocido, sin haber recibido de él ningún mal; sin embargo, se muestra afectuoso cuando ve algo o a alguien conocido⁴⁶. Aquí puede observarse el «valor del conocer» y el «mérito de amar lo que se conoce», aspectos que caracterizan al verdadero filósofo. Por eso, podemos decir, que el perro es un auténtico filósofo, ἀληθῶς φιλόσοφος⁴⁷.

En el mundo griego, el perro ocupa una posición ambigua: tenemos el perro que se dedica a la caza y a la vigilancia (aspectos domésticos asociados a los valores de la polis), y el perro θυμοειδής, «valeroso o irascible»⁴⁸. En efecto, estos rasgos contrastan con aspectos de otra índole (quizá situados en un plano superior), es decir, su capacidad para aprender, para valorar lo aprendido y amar lo conocido; convirtiéndose así en un «φιλομαθὲς καὶ φιλόσοφος»⁴⁹.

3.2. Aspectos negativos del perro

Para una visión general sobre los aspectos negativos del perro podemos citar, en cambio, a Nussbaum (2003: 512): el perro no era un animal bien considerado entre los griegos, puesto que «en él destacaban el enardecimiento con que rastrea la presa, la tenaz defensa contra sus enemigos y la fiera protección del propio territorio. Sobre todo, era despreciado y temido porque devoraba los cadáveres humanos, indiferente a la más sagrada ley de la sociedad».

Ya el propio Príamo, rey de Troya, temía que, una vez muerto por los aqueos, los perros despedazasen su cadáver: «Pero cuando los perros mancillan la cabeza canosa, el canoso mentón y las vergüenzas de un anciano asesinado, eso es lo

⁴⁵ Cf. Pl., *Grg.* 478e, citado por Milliat-Pilot (2005-2006: 46).

⁴⁶ Cf. Pl., *R.* 2, 376a, citado asimismo por Milliat-Pilot (2005-2006: 47): «Que, al ver un desconocido, aun cuando no haya sufrido antes nada malo de parte de éste, se enfurece con él; en cambio, al ver a un conocido, aunque éste jamás le haya hecho bien alguno, lo recibe con alegría» (trad. Eggers Lan).

⁴⁷ Cf. Pl., *R.* 5, 475b-e, citado por Milliat-Pilot (2005-2006: 47).

⁴⁸ Cf. Pl., *Lg.* 12, 964e, citado por Milliat-Pilot (2005-2006: 48).

⁴⁹ Cf. Pl., *R.* 2, 375e, citado por Milliat-Pilot (2005-2006: 49).

más lamentable para los míseros mortales»⁵⁰. Incluso el propio Aquiles se atreve a llamar a Agamenón «cara de perro»⁵¹, cuando quiere humillarlo e insultarlo.

Lo que sí es seguro es que estas connotaciones peyorativas que adquiere el perro tienen que ver con sus acciones y su carácter⁵². Dentro de una sociedad y su cultura existe una serie de normas de conducta y de moralidad, que son las que la identifican. Cuando alguien comete un hecho que no está dentro del sistema, resulta chocante para la sociedad. El animal canino no siente vergüenza de realizar ciertas acciones en público, como copular u orinar. El problema es que estas acciones, que son naturales para el animal, el hombre civilizado las hace en la intimidad, y por ello las tacha de «inmorales». El hombre que emula el comportamiento animal en relación a esas cosas es asimilado a un perro. El mejor paradigma de ello lo encontramos en los filósofos cínicos, cuyo modo de vida, alejado de las normas o convenciones, representa la desvergüenza extrema.

La escuela filosófica cínica, que perduró a lo largo de nueve siglos (IV a. C.-VI d. C.), recibió esta denominación debido a su «carácter perruno», «cínico» (de κύων, κύνός «perro» > κυνικός «propio del perro, perruno», κυνισμός «filosofía cínica»). Entre sus máximos representantes destaca Diógenes de Sinope, el cínico por excelencia.

Los cínicos eran predicadores callejeros, que llevaban una vida de vagabundos, una vida austera, sin refinamientos, marcada por la sencillez. Movidos por un impulso contracultural, en la medida en que no tenían ningún respeto por las instituciones y por las cosas más sagradas, practicaban la insociabilidad y la desvergüenza, rasgos que marcaron ya desde la Antigüedad una visión vulgar del cinismo y de los cínicos que ha llegado hasta nosotros. En realidad, lo que sin duda fue una denominación peyorativa se acabó convirtiendo para ellos en una divisa de su filosofía: imitando a los animales (perros), su aspiración era volver a la naturaleza, rechazando las convenciones y los artificios de la civilización, persiguiendo la felicidad mediante la autosuficiencia y el esfuerzo⁵³. Los cínicos asumen la comparación con el perro, entre otras cosas, porque este reconoce a los verdaderos amigos y enemigos, sin dejarse llevar por las apariencias, y teniendo en cuenta también su vigilancia incesante en su lucha contra las alimañas.

⁵⁰ Cf. Hom., *Il.* 22, 74-76, trad. E. Crespo Güemes.

⁵¹ Cf. Hom., *Il.* 1, 225.

⁵² Cf. Thumiguer (2014: 88).

⁵³ Para una visión general de la filosofía de los cínicos y su concepción de la felicidad, cf. Fuentes González (2002). Para una caracterización de los principales representantes del cinismo, Antístenes y Diógenes, véase asimismo Id. 2013.

Por otro lado, el animal canino está relacionado con lo visible e invisible: el perro ofrece su compañía a los vivos, pero también es el «guardián de la muerte», del inframundo, del Hades, en definitiva del mundo de las tinieblas, de lo invisible. El ejemplo más claro es Cerbero, el cual no deja salir a nadie del infierno, es malvado, y, si es necesario, puede matar a quien lo desafíe. Luego, tenemos otras representaciones: Hécate con cabeza de perro, las Ceres con mirada de perro, las Erinias «perras en furia», las Harpías «perras del gran Zeus», en definitiva, las criaturas de la noche⁵⁴.

Cabe destacar asimismo el mito de Acteón, el cazador que es despedazado por sus propias perras⁵⁵, tras haberlo convertido en ciervo la diosa Ártemis. Acteón es víctima del infortunio y de la crueldad de la diosa, quien lo castiga por verla desnuda. En efecto, sus compañeras de caza, sus perras, como es de esperar, no lo reconocen como dueño, sino como animal de caza: la diosa transforma a Acteón ante los ojos de sus animales y estos, siguiendo su instinto, lo devoran.

Por otro lado, si observamos algunas de las fábulas de Esopo en las que este animal aparece, se nos presenta otro aspecto negativo: su avaricia, incluso su cobardía ante el peligro. Por ejemplo, el perro que llevaba un trozo de carne y, atravesando el río, ve el reflejo de su imagen en el agua: de esta manera, piensa que se trata de otro perro que lleva un trozo de carne aún mayor; sin pensarlo suelta su trozo de carne y se tira a él para quitárselo; finalmente el perro muere ahogado en el río por su codicia⁵⁶.

Por último, no podemos dejar de referir el célebre yambo de Semónides de Amorgos (*fl. ca.* 650 a.C.) contra el γένοϋ γυναικῶν, en el que el poeta parte del mito hesiódico de la creación de la mujer como fuente de males para el hombre: va catalogando los distintos tipos de esposas que pueden conseguir los varones, a cada cual peor, comparándolas con animales; sólo se salva la mujer-abeja, laboriosa, fiel y fértil. Entre los distintos tipos de mujer, describe la mujer-perra: «Otra sale a la perra, vivaracha como ésta, fiel estampa de su madre, que quiere oírlo todo y enterarse, y atisbando se mete en todas partes, y, aun no viendo a nadie, a ése le ladra (...) hasta sentada con extraños, sigue empeñada en ladrar inútilmente»⁵⁷. Aunque esta mujer deshumanizada que ladra sin ningún sentido no tiene nada que ver con los cuidados discursos de Hécuba en la tragedia de Eurípides, podemos ver también aquí cómo Poliméstor

⁵⁴ Cf. Milliat-Pilot (2005-6: 49-50).

⁵⁵ Cf. Call., *Lau.Pall.* 114-115.

⁵⁶ Cf. Aesop. 133.

⁵⁷ Cf. Semon., fr. 7D, trad. C. García Gual & A. Guzmán Guerra.

deshumaniza en cierto sentido a Hécuba y a las mujeres troyanas al llamarlas «perras». Además esta deshumanización se ve apoyada en todo momento por el discurso de Poliméstor en contra de toda la raza femenina⁵⁸.

4. ¿METAMORFOSIS O METEMPSICOSIS?

Siempre se ha hablado de la metamorfosis de Hécuba, pero ¿por qué no se puede considerar la metempsicosis de Hécuba? La clave está en interpretar si esa transformación se lleva a cabo después o antes de muerta. Si aceptamos la primera posibilidad (después de muerta), Hécuba, tras haberse arrojado al mar, moriría y su alma, liberada de su cuerpo original, transmigraría al de una perra. Por el contrario, si aceptamos la segunda posibilidad, Hécuba, antes de morir, se transformaría en perra y, por lo tanto, su alma no transmigraría a ningún cuerpo. Pues bien, para dilucidar esta cuestión en el caso de Eurípides, es imprescindible lógicamente tener muy en cuenta el texto griego⁵⁹.

Cuando llegamos al final de la tragedia, encontramos términos que preanuncian esa «transformación» en boca de Poliméstor: «¿Por dónde he de lanzar mi pie para saciarme de carnes y huesos, preparándome un festín de fieras salvajes, consiguiendo su afrenta en pago a mi ruina, ah infeliz de mí? ¿Hacia dónde? ¿Por dónde me arrastro dejando mis hijos abandonados en manos de unas bacantes de Hades para que los despedacen, degollados, comida sangrienta para los perros, desecho salvaje y tan feroz?»⁶⁰. En primer lugar, como vemos, Poliméstor se refiere a Hécuba y a las mujeres que la acompañan como «fieras salvajes»⁶¹; sin embargo, en la segunda pregunta, las llama «perros» de forma genérica, posiblemente porque, como hemos indicado en el apartado anterior, estos animales devoraban los cadáveres.

Más adelante, hallamos la primera referencia clara a la «perra»: «Y yo, dando un salto, persigo como una fiera a las perras manchadas de crimen»⁶². Así pues, Eurípides, en boca de sus personajes va adelantando su tema original, la «transformación» de Hécuba en perra, hasta llegar a la alusión más directa, de nuevo, por parte de Poliméstor: κύων γενήση πύρσ' ἔχουσα δέργματα

⁵⁸ Cf. E., *Hec.* 1180-1182.

⁵⁹ Seguimos la edición de Diggle (1981).

⁶⁰ Cf. E., *Hec.* 1071-1080, trad. J.A. López Férez.

⁶¹ Rodríguez Cidre (2002: 123-133) analiza el proceso de deshumanización que sufre el personaje de Hécuba en la tragedia de Eurípides, haciendo referencia a diversos monstruos como Escila.

⁶² Cf. E., *Hec.* 1172-1175, trad. J.A. López Férez.

«Te convertirás en perra con una mirada de fuego»⁶³. Esta afirmación rotunda de Poliméstor suscita en Hécuba una pregunta fundamental: *θανοῦσα δ' ἢ ζῶσα' ἐνθάδ' ἐκπλήσω βίον;* «Completaré mi vida allí ¿muerta o viva?»⁶⁴.

Como bien señala Macías Otero (2009: 550), se impone aquí el análisis lingüístico del texto: tenemos un verbo principal en forma personal *ἐκπλήσω*, con un complemento directo *βίον*; el sujeto, en primera persona del singular, está omitido (es Hécuba) y concuerda con los dos participios, *θανοῦσα* y *ζῶσα*, que se encuentran al mismo nivel sintáctico. Por lo tanto, se plantean dos posibilidades, a lo que Poliméstor le responde «muerta», repitiendo el participio de aoristo anterior, *θανοῦσα*.

Teniendo en cuenta este análisis lingüístico, podríamos llegar a pensar que se trata de una metempsicosis, ya que la «transformación» de Hécuba se produce después de muerta⁶⁵. Por lo tanto, esto supondría la reencarnación del alma de Hécuba en el cuerpo de una perra. Y esta idea podría encuadrarse en la teoría de la transmigración de las almas, creencia fundamental del orfismo⁶⁶.

Se cree que el fundador de esta doctrina es Orfeo, de ahí su nombre, pero el dios al que se rinde culto es Dioniso. Ahora bien, Dioniso es hijo de Zeus y Perséfone y, como es de esperar, Hera, la esposa de Zeus, celosa de sus hijos y amoríos, hace todo lo posible por matarlo. Por ello, prepara a los titanes para que se acerquen disfrazados a Dioniso y, mediante regalos, intenten ganarse su confianza. Cuando lo creen oportuno, se arrojan sobre él. Sin embargo, para su sorpresa, el dios consigue huir adoptando formas diversas, característica heredada de su padre Zeus. Dioniso, por su parte, se muestra en forma de toro, pero enseguida es vencido y despedazado por los titanes. Afortunadamente, Atenea rescata su corazón y se lo entrega a su padre, el cual se lo traga. Finalmente, de ahí renacerá el «nuevo Dioniso». Para vengar el crimen de su hijo, Zeus aniquila con el rayo a los titanes, de cuyas cenizas surgen los hombres. Es por esto por lo que podemos decir que la estirpe humana tiene una doble naturaleza: la que procede de Dioniso (descuartizado y devorado por los titanes) y la que proviene de los titanes⁶⁷.

Ahora bien, siguiendo la idea de que el hombre tiene una doble naturaleza, la titánica y la de la divinidad (Dioniso), tiene que liberarse de su parte titánica

⁶³ Cf. E., *Hec.* 1265, trad. J.A. López Férez.

⁶⁴ Cf. E., *Hec.* 1270, trad. J.A. López Férez.

⁶⁵ Sin embargo, esta idea no queda del todo clara, ya que, cuando se habla de la transformación de Hécuba, no se hace referencia al alma como algo aparte. Cf. E., *Hec.* 1266.

⁶⁶ Cf. Macías Otero (2009: 550).

⁶⁷ Para una visión general sobre el orfismo remitimos a Rohde (1973: 377-381).

para volver a su parte dionisiaca, por lo que podríamos considerar este mito como una alegoría del cuerpo y del alma.

Adentrándonos en la doctrina órfica, el hombre tiene que escapar de las ataduras del cuerpo, que son las que aprisionan su alma. Sin embargo, esta liberación no se lleva a cabo de una manera fácil, no basta con la muerte. De hecho, el alma, al morir el cuerpo, transmigra a otro cuerpo, quedándose de nuevo atada a la vida y a la parte «titánica». De esta manera, queda establecida, como denomina Rohde (1973: 381), «la rueda de las reencarnaciones». Entonces, ¿cómo podría el alma escapar definitivamente de este ciclo infinito? La salvación la trae Orfeo y sus iniciaciones báquicas: es el propio Dioniso quien se encarga de esto. En el propio texto de Eurípides Poliméstor hace referencia a Dioniso como adivino y portador del vaticinio de Hécuba⁶⁸.

Hécuba mata a los hijos de Poliméstor y a este lo deja ciego, ya que ha asesinado al pequeño Polidoro. Así, su propia reencarnación, el tener que volver al cuerpo (parte «titánica»), a un cuerpo inferior al humano, se impone como castigo por la impureza que ha acumulado en esta vida⁶⁹. Recordemos que Hécuba ha matado a unos inocentes por culpa de su padre. Así pues, vuelve a la vida para expiar su culpa.

5. EL PROMONTORIO DE CINOSEMA: UN MOTIVO ADICIONAL

Según el mito trágico, Hécuba, convertida ya en perra, recibirá sepultura en un promontorio situado al sur del Quersoneso Tracio, lugar donde se sitúa la acción dramática. En el texto de Eurípides se hace referencia a este lugar en boca de Poliméstor, cuando le indica a Hécuba el nombre con que será conocida en adelante su tumba: *κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ*⁷⁰ «tumba de la desdichada perra, una señal para los marinos». Es posible que la forma de este promontorio fuera semejante a la cabeza de un perro⁷¹, de donde vendría su nombre (*Κυνὸς σῆμα* o *Κυνόσσημα*, es decir «tumba del perro/de la perra»). Sin embargo, es Eurípides, según nuestro conocimiento, el primero en asociar este topónimo, probablemente anterior, con el mito de la transformación de Hécuba.

⁶⁸ Cf. E., *Hec.* 1067.

⁶⁹ Cf. Macías Otero (2009: 553).

⁷⁰ Cf. E., *Hec.* 1273.

⁷¹ Cf. Th. 8, 104, 5; D.S. 13, 40, 6; Plin. 4, 11, 18, §49; Mel. 2, 2, 7; Sol. 10, 22; Mart. Cap. 6, §658; Ou., *Met.* 13, 570.

6. METAMORFOSIS DE HÉCUBA, OVIDIO

El poeta latino Ovidio (43 a. C.-18 d. C.) también aborda en su obra *Metamorfosis* el tema de la transformación de Hécuba en perra⁷². Sin embargo, esta transformación sí es una verdadera metamorfosis, ya que Ovidio se basa en otra versión del mito: Hécuba, al enterarse de que Poliméstor ha matado a su hijo Polidoro, decide vengarse de él y solamente de él, puesto que no asesina a sus hijos, como ocurría en la tragedia de Eurípides. Concretamente, con la ayuda de las mujeres troyanas, le arranca los ojos. Poliméstor muere y el pueblo tracio entra en cólera. De esta manera, mientras le arrojan a Hécuba piedras y palos, esta se convierte en perra: «Enardecido el pueblo tracio por la muerte de su tirano empezó a hostigar a la troyana arrojando palos y piedras; ella, con roncós gruñidos, persigue a mordiscos uno de los pedruscos arrojados, y, con la boca abierta para hablar, ladró al intentarlo»⁷³.

Aquí encontramos otra versión del mito, en la que se ve claramente la metamorfosis; no hay una transmigración del alma a otro cuerpo. Sin embargo, en cualquier caso, Hécuba paga por el crimen que ha cometido: en lugar de morir y acabar con su pena, deberá continuar su vida, sin hijos, sin marido, sin ciudad, como esclava, esta vez como perra.

7. CONCLUSIÓN

Tras haber analizado algunos aspectos referentes al personaje de Hécuba⁷⁴, concluimos que Eurípides no la transforma en perra de manera casual. Como hemos podido observar a lo largo de este pequeño estudio, las acciones de Hécuba guardan cierta relación con las de un perro. El hecho de que la protagonista y el resto de mujeres troyanas sean llamadas por Poliméstor «perras», ya supone su deshumanización. La pérdida de humanidad es frecuente en mujeres que transgreden el orden establecido realizando acciones impropias del rol que se les tiene asignado en la sociedad. Así, Hécuba, en su trato con Poliméstor, transgrede el rol de mujer y de esclava; como los cínicos, muestra su falta de respeto al orden establecido y una gran autosuficiencia, gracias también a la colaboración de otras «perras», es decir, del resto de mujeres troyanas. De igual forma, su gran oratoria y capacidad para saber ver lo justo e injusto y para reconocer a sus amigos y enemigos son rasgos que forman

⁷² Cf. Ou., *Met.* 13, 399-575.

⁷³ Ou., *Met.* 13, 565-569, trad. A. Ramírez de Verger & F. Navarro Antolín.

⁷⁴ Para indagar más sobre este personaje, véase Romero Mariscal (2009: 483-493).

parte del «perro filósofo». Además, como un perro, pasa de ser «familiar» a retrotraerse a un estadio «salvaje», al convertirse en la asesina de quien ataca a los suyos, a sus «cachorros».

La transformación de Hécuba en una perra podría, por tanto, responder a una concepción del animal que se adecua al comportamiento de la reina en la tragedia. Sin embargo, también pudieron haber influido tradiciones previas en torno a la relación entre la leyenda de Hécuba y el promontorio de Cinosema, en el Quersoneso tracio, lugar donde se desarrolla la acción trágica. Este promontorio de nombre parlante («la tumba del perro/de la perra») pudo haber sugerido a Eurípides la idea de la transformación para la protagonista de su tragedia.

En cuanto a la cuestión de la metamorfosis o metempsicosis, una vez analizado el texto gramaticalmente, podríamos pensar que se trata de una metempsicosis, ya que, como dice Poliméstor, Hécuba completará su vida una vez muerta. Para ello habría que tener en cuenta la doctrina órfica, que se basa en la idea de que el alma transmigra a un cuerpo o a otro según las acciones que se hayan realizado en vida. Desde este punto de vista, Hécuba podría estar pagando por su crimen (matar a los hijos de Poliméstor) bajo el cuerpo de una perra. Sin embargo, desconocemos si Eurípides verdaderamente habría sido consciente de esto a la hora de componer su tragedia. En cualquier caso, para contrastar diferentes versiones del mito, hemos incluido la del poeta Ovidio, donde se trata de una simple metamorfosis, puesto que Hécuba sigue con vida al transformarse.

Hécuba, como otras mujeres, es víctima del cruel y azaroso destino. Ya desde el nacimiento de su hijo Paris, es sabedora del terrible fin que le espera a su familia y a ella misma. A pesar de esto, decide arriesgarse... ¿Qué madre sería capaz de sacrificar a su hijo? De hecho, ve a todos sus hijos morir, algo que sin duda es contrario a la naturaleza y sólo puede calificarse de terrible. Como bien nos dice el príncipe Hamlet en la obra de Shakespeare, el inmenso dolor que siente la esposa de Príamo a los propios dioses hubiera hecho llorar.

Hécuba es el ejemplo de persona que cae desde la cima de la felicidad a la misma infelicidad, pasa de reina a esclava y de mujer a perra: su libertad acaba el día en el que destruyen su ciudad, pero también en el momento de su transformación. Por ello, podemos decir que la tragedia de Eurípides es una «llamada» a esa apreciada libertad que Hécuba añora hasta sus últimos días.

8. BIBLIOGRAFÍA

Textos (ediciones y traducciones)

- Crespo Güemes, E. (trad. e introd.) (1991), *Homero, Iliada*, Madrid, Gredos (BCG 150).
- Diggle, J. (ed.) (1981), *Euripidis Fabulae*, vol. I: *Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba*, Oxford Classical Texts.
- Eggers Lan, C. (trad. e introd.) (1986), *Platón, República*, Madrid, Gredos (BCG 94).
- García Gual, C., Bádenas de la Peña, P. & López Facal, J. (introd. general, trads. e introd.) (1978), *Fábulas de Esopo, Vida de Esopo, Fábulas de Babilonia*, Gredos (BCG 6).
- García Gual, C. & Guzmán Guerra, A. (selec., trads. e introd.) (1995), *Antología de la literatura griega: (ss. VIII a.C.- IV d.C.)*, Madrid, Alianza.
- Medina González, Al. & López Férrez, J. A. (trad. e introd.) (1982), *Eurípides, El ciclope, Alcestis, Medea, Los heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba*, Madrid, Gredos (BCG 4).
- Oliva, S. & Pujante, A.L. (trads.) (2008), *William Shakespeare, Hamlet*, Madrid, Espasa Calpe.
- Pabón, J.M. (trad. e introd.) (1982), *Homero, Odisea*, Madrid, Gredos (BCG 48).
- Ramírez de Verger, A. & Navarro Antolín, F. (2012), *Ovidio, Metamorfosis*, Madrid, Alianza.

Estudios

- Buxton, R. (2009), «Athenian Drama», *Forms of astonishment: Greek myths of metamorphosis*, Oxford, Oxford University Press, 49-76.
- Fuentes González, P. P. (2002), «El atajo filosófico de los cínicos antiguos hacia la felicidad», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos* 12, 203-251.
- Fuentes González, P. P. (2013), «En defensa del encuentro entre dos Perros, Antístenes y Diógenes: historia de una tensa amistad», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos* 23, 225-267 (reproducido en V. Suvák [ed.], *Antisthenica Cynica Socratica*, Praha, Oikoumene [Mathesis 9], 2014, p. 11-71).
- Grimal, P. (1981, reimpr. 1994), *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. esp. de F. Payarols, Barcelona, Paidós.
- Husson, S. (2013), «Revêrtir la vie des chiens», *Archai* 11, 69-78.

- Lonsdale, S. H. (1979), «Attitudes towards animals in ancient Greece», *Greece & Rome* 26, 146-159.
- López Férrez, J. A. (2014), *Mitos en las obras conservadas de Eurípides: guía para la lectura del trágico*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- Macías Otero, S. M. (2009), «Los versos 1259-1273 de *Hécuba* de Eurípides. ¿Metamorfosis o metempsychosis?», en J. F. González Castro *et al.* (eds.), *Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. I, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 547-553.
- Milliat-Pilot, I. (2005-2006), «Connaissance comme re-connaissance: Gygès et le chien philosophe», *Kléos* 9-10, 39-65.
- Morenilla Talens, C. (2000), «Hécuba: apuntes para el estudio de una archifigura dramática», en F. De Martino & C. Morenilla Talens (eds.), *El fil d'Ariadna*, vol. IV: *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, Levante (*Le Rane* 29), 317-337.
- Nussbaum, M.C. (2004), *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, trad. esp. de A. Ballesteros, Madrid, Antonio Machado Libros (*La balsa de la Medusa* 77), 491-521.
- Pino Campos, L.M. (2005), «Modelos maternos en la Grecia antigua: el ejemplo mítico de Hécuba», *Fortunatae* 16, 205-215.
- Rodríguez Cidre, E. (2002), «La mujer vengadora como monstruo: la deshumanización de Hécuba en la obra homónima de Eurípides», *Argos* 26, 123-133.
- Rohde, E. (1973), «Los órficos», en *Psique*, vol. II, Barcelona, Labor, 369-389.
- Romero Mariscal, L. (2009), «Hécuba», en A. Pociña Pérez & J. M. García González (eds.), *Mujeres reales y ficticias*, vol. III: *En Grecia y Roma*, Granada, Universidad de Granada, 483-493.
- Romeyer Dherbey, G. (1997), «Les animaux familiers», en B. Cassin & J. L. Labarrière (eds.), *L'animal dans l'Antiquité*, Paris, Vrin (*Bibliothèque d'histoire de la philosophie*), 141-157.
- Thumiger, C. (2014), «Animals in tragedy», en G. Lindsay Campbell (ed.), *Animals in classical thought and life*, Oxford, Oxford University Press, 84-97.

MITOLOGÍA, TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL
Y ESCENA.
EL MONTAJE DE *LA BELLA AURORA*, DE LOPE
DE VEGA, POR EDUARDO VASCO (2003)*

Purificació Mascarell

Universidad Complutense de Madrid - Universitat de València
<purixinela@hotmail.com>

Artículo recibido: 14 de junio de 2016

Artículo aceptado: 21 de julio de 2016

RESUMEN

Este trabajo analiza el caso de la comedia mitológica de Lope de Vega *La bella aurora*, dirigida por Eduardo Vasco con la compañía Noviembre Teatro en el año 2003. Se estudia la adaptación del mito original por parte de Lope en su obra barroca y el trabajo escénico que adopta Vasco en el siglo XXI para potenciar una lectura lúdica y posmoderna del mito de Céfalos y Procris.

PALABRAS CLAVE: teatro barroco, comedia mitológica, Lope de Vega, Eduardo Vasco, adaptación, puesta en escena.

ABSTRACT

This paper evaluates the case of Lope de Vega's mythological comedy *La bella Aurora*, directed by Eduardo Vasco with Noviembre Teatro company in 2003. What is examined is the adaptation of the original myth by Lope in his baroque play and the stage production devised by Vasco in the XXIst century in order to promote a ludic and postmodern reading of the myth of Cephalus and Procris.

KEYWORDS: baroque theatre, mythological comedy, Lope de Vega, Eduardo Vasco, adaptation, staging.

* Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el MICINN con los números de referencia FFI2008-00813, CDS2009-00033, FFI2011-23549 y FFI2015-66393-P.

Los Siglos de Oro españoles fueron, quizá como nunca después, una época de esplendor en la recuperación y reivindicación artística de la mitología grecolatina. Por referirnos solo al ámbito literario, la poesía de Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora o Francisco de Quevedo se nutrió de personajes, pasajes y motivos de los mitos clásicos, extraídos principalmente de las *Metamorfosis* de Ovidio y trasladados a los versos áureos con variaciones, ampliaciones o relecturas enriquecedoras del original¹. El mundo irreal de los mitos fascinaba a los creadores del Renacimiento y del Barroco, les proporcionaba un potente y maleable material de base estética y, a la par, les servía para profundizar en todos los aspectos de la condición humana, en las pasiones, los errores, los miedos y las audacias que caracterizan a hombres y mujeres de todas las épocas.

Los dramaturgos barrocos, por su parte, aprovecharon el inagotable manantial de la mitológica clásica para concebir obras teatrales destinadas, en su mayoría, a un público minoritario, un público cortesano que podía disfrutar de las comedias urbanas de capa y espada en los bulliciosos corrales de comedias, pero que gustaba de platos especiales en su propio terreno. Para ellos, Calderón de la Barca o Lope de Vega crearon bellas piezas de temática mitológica que solían requerir un complejo uso de tramoyas y recursos especiales en su fastuosa puesta en escena². Pensadas para su representación en salones palaciegos o espacios abiertos naturales (los jardines del Retiro, por ejemplo), las comedias mitológicas eran consumidas por un público noble medianamente culto que conocía los hechos dramatizados gracias a las traducciones de los textos clásicos que circulaban en la época y a su frecuente aparición en la poesía del momento. No obstante, las comedias mitológicas de Lope, frente a las de Calderón, no precisaban de un montaje tan elaborado y costoso, y podían ser también representadas, en ocasiones, ante el variopinto público de los corrales, tan capaz de disfrutar de las fantásticas aventuras de dioses y mortales como ahora nosotros.

Lope de Vega, el autor que nos ocupa, firmó un total de nueve obras de materia mitológica cuyos textos se han preservado hasta nuestros días: *Adonis*

¹ A este respecto, además de centenares de artículos, pueden consultarse el trabajo ya clásico de José María Cossío, *Fábulas mitológicas en España* (1952), y el más reciente y completísimo de Rosa Romojaro, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro* (1998); ya específicamente desde una perspectiva teatral, se aconseja el volumen colectivo *El mito en el teatro clásico español* (1988), coordinado por Francisco Ruiz Ramón y César Oliva.

² Como ejemplo, véase el caso de la representación de la comedia mitológica *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón de la Barca, estrenada en el Coliseo del Buen Retiro como modelo de aclimatación de la fastuosa escenografía italiana en los espacios palaciegos de la España del Barroco (Egido, 1989).

y *Venus, Las mujeres sin hombres* (sobre Teseo y las Amazonas), *La fábula de Perseo, Justa de Tebas y reina de las Amazonas, El laberinto de Creta, El vellocino de oro, El marido más firme* (sobre el mito de Orfeo y Euridice), *El amor enamorado* (sobre el mito de Apolo y Dafne) y *La bella Aurora*³. De entre todos ellos, tan solo dos han sido llevados a la escena en el pasado y el presente siglo. El Centro de Documentación Teatral, en su base de datos de estrenos⁴, documenta tres montajes modernos de *El amor enamorado*: Ernesto Caballero la dirige para Producciones Marginales en 1986, Vicente Fuentes la monta con los estudiantes de la Real Escuela Superior de Arte Dramático en 1991 y, ya en 2011, la compañía teatral Lacaimana la representa con un texto adaptado por Álvaro Lizarrondo.

La bella Aurora, la comedia que nos va a interesar en este trabajo, ha sido trasladada a las tablas en dos ocasiones y siempre de la mano del director madrileño Eduardo Vasco. Enamorado de Lope desde su juventud y defensor del patrimonio teatral clásico español hasta el punto de ser nombrado director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2004, Vasco se mantuvo en la institución pública hasta 2011⁵, cuando cedió el testigo a la actual directora, Helena Pimenta, y decidió centrarse en la trayectoria de su compañía privada, Noviembre Teatro (una de las principales compañías españolas con repertorio clásico inglés y español)⁶. *La bella Aurora* interesó al director ya en 1994, cuando iniciaba su andadura en la joven compañía Don Duardos Teatro. Un década después, en 2003, volvió sobre la pieza con Noviembre Teatro y

³ Según datos extraídos de la base de datos en línea ARTELOPE (2012), dirigida por Joan Oleza desde la Universitat de València. La tesis doctoral de J. A. Martínez Berbel (2003) se ocupa de siete de estas nueve comedias mitológicas de Lope y analiza cuestiones como las fuentes empleadas por el dramaturgo, la exégesis de los mitos, los temas o los personajes. Aunque ya en 1994, la investigadora N. Valencia López había leído una tesis doctoral donde estudiaba con detalle la producción dramática de Lope en torno a los mitos clásicos. En su trabajo, se ocupa de todos los títulos recogidos en ARTELOPE excepto de *Justa de Tebas y reina de las Amazonas*, y trataba aspectos como la fechación de las obras, su transmisión textual, las fuentes, las temáticas, la estructura, el estilo, la versificación y la escenografía. A ambas tesis doctorales debe remitirse el interesado en un estudio completo de las comedias mitológicas lopescas.

⁴ A disposición de los usuarios, de manera libre y gratuita, en la página web de esta institución perteneciente al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España: <<http://teatro.es/es/bases-de-datos>>.

⁵ Para profundizar en el trabajo de Vasco durante su etapa en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, véase Mascarell (2014a y 2014b).

⁶ El repertorio completo de la compañía Noviembre se encuentra en <<http://www.noviembreteatro.es/>>.

realizó un montaje que se cuenta entre las mejores traslaciones escénicas de comedias mitológicas barrocas en la modernidad⁷.

Pero antes de introducirnos en el espectáculo de Vasco, debemos detenernos en la obra lopesca y en su particular adaptación del mito de Céfalos, Procris y Aurora. No en balde, «el interés de la versión de Lope radica no tanto en su sometimiento o fidelidad a la fuente, como en su desviación», tal como sostiene el poeta Jaime Siles (2006: 107). Para esta recreación dramática, y a tenor de los estudios pormenorizados de los investigadores Michael McGaha (1981) y Juan Antonio Martínez Berbel (2003), Lope debió basarse en la traducción española de las *Metamorfosis* publicada por Jorge de Bustamante hacia mediados del siglo XVI. En esa obra renacentista, la historia leída por el Fénix puede resumirse así: Céfalos y Procris disfrutaban de su felicidad de recién casados hasta que Aurora, ninfa de la diosa Diana, se enamora de Céfalos, lo rapta y lo mantiene consigo durante algún tiempo en su palacio, a pesar de las protestas continuas de Céfalos, que se mantiene fiel a su esposa. Harta de las quejas, Aurora accede a liberarlo, pero no sin advertirle que se arrepentirá de regresar junto a su mujer. Con el tiempo, en efecto, Céfalos empieza a meditar sobre esta amenaza y sospecha que su esposa puede ser una adúltera. Los celos enrarecen la relación de la pareja hasta el punto que la joven decide huir e instalarse en los montes. Céfalos ruega su perdón y la pareja vuelve a vivir en paz. Pero los celos regresan y se instalan en el ánimo de Procris, que sigue a su marido mientras participa en una cacería. En un descanso junto a un riachuelo, el joven invoca al Aura para que le refresque con su aire. Procris, que observa la escena desde los matorrales, piensa que su marido está llamando a una ninfa en vez de al viento, y considera su infidelidad. En ese momento, Céfalos cree escuchar entre la maleza al animal que buscaba y lanza allí su jabalina mágica, que nunca falla, regalo de la propia Procris que muere herida entre los brazos de su esposo.

⁷ Ficha artístico-técnica del espectáculo *La bella Aurora*, de Noviembre Teatro:

Estreno: 3 de junio de 2003, en el Claustro de los dominicos de Almagro (Festival Internacional de Teatro Clásico). Dirección: Eduardo Vasco. Versión: Yolanda Pallín. Escenografía: Richard Cenier. Vestuario: Rosa García Andujar. Diseño de iluminación: Miguel Ángel Camacho. Espacio sonoro: Eduardo Vasco. Elenco de actores: Laura Hernando (Procris), Francisco Rojas (Céfalos), Antonio Molero (Fabio [criado]), Daniel Albaladejo (Príncipe Doristeo), Perseo (secretario) / Julio (pastor): Fernando Sendino, José Vicente Ramos (Anteo [pastor]), Elvira Cuadrapani (Silvana [ninfá]), Maya Reyes/Nuria Mencía (Aurora [ninfá]).



Hasta aquí, la historia según Ovidio. En manos de Lope de Vega, los cambios realizados permiten justificar que el título de su pieza no aluda a los protagonistas originales de la historia, Procris (aquí bajo el nombre silvestre de Floris) y Céfalo, sino a Aurora, que pasa de simple personaje de reparto a antagonista con funciones casi demiúrgicas, como ha estudiado Enrique Rull (2011). *La bella Aurora* es la primera de las doce comedias incluidas en la Parte XXI de las obras de Lope, publicada ya de manera póstuma en 1635 por la hija del dramaturgo. El Fénix transforma la trama del mito añadiendo nuevos ingredientes, además del incremento del protagonismo de Aurora: introduce personajes de su propia cosecha para crear una mayor densidad en la maraña amorosa que envuelve a los protagonistas, y añade su particular dosis de comicidad a través del criado gracioso, Fabio, y los dos pastores, Julio y Anteo, que viven atemorizados por los faunos y las ninfas del monte. Todo ello en una pieza con final trágico que condiciona el tono general de cualquier puesta en escena⁸.

⁸ En este sentido, conviene recuperar la opinión del crítico teatral del diario *El País*, Javier Vallejo, quien apuntó tras ver la obra dirigida por Vasco: «Uno de sus mejores aciertos consiste en haber troceado y repartido a lo largo de la comedia —tragedia la llamó Lope, y trágica es, porque mal acaba— las escenas de los labriegos Julio y Anteo, que doblan al gracioso Fabio, criado de Céfalo, como en el circo el contraugusto dobla al payaso de las bofetadas» (2003).

Entre los cambios determinantes con respecto al mito ovidiano, destaca la incorporación de dos personajes que pugnan por el amor de Procris y se yerguen en antagonistas de Céfalo, propiciando una subtrama amorosa paralela a la principal. Se trata del príncipe de Tebas, Doristeo, y de su privado, Perseo, ambos enamorados de Procris. De hecho, estos personajes secundarios introducidos por Lope cobran especial relevancia en el desarrollo de la acción. Es Doristeo quien obliga a separarse a los recién casados porque invita a una cacería a Céfalo, con el secreto objetivo de forzarlo a perderse en el monte y poder comunicarle su muerte a Procris. Doristeo pensaba que, una vez supuestamente viuda, la joven accedería a casarse con él. Pero Procris se mantiene firme pese a los recurrentes intentos de seducción de Doristeo y de su privado. También el gracioso Fabio, nacido de la pluma del Fénix, se acopla perfectamente a la acción del mito y sirve de acompañante fiel de Céfalo, al que advierte del encantamiento al que está sometido por Aurora y convence para regresar al lado de su esposa. Junto con los mencionados Julio y Anteo, figuras cómicas procedentes de la tradición pastoril tan cara a Lope, protagoniza las escenas más divertidas de la pieza, en perfecto contrapunto con los oscuros enredos de Doristeo y Aurora. Esta última, en palabras de Enrique Rull,

se erige en el desencadenante de la tragedia, no es sólo un recurso dramático inicial ni un personaje marginal, no es una mera excusa para justificar los celos de Floris [Procris], es un actante dramático de primer orden y un personaje cuya relevancia posee mayor dimensión que la propia Floris en el primer acto de la obra, en donde [Aurora] es la amante querida y correspondida por Céfalo. (2011: 209)

Ciertamente, Aurora se convierte en el personaje central del primer acto de la comedia y resulta fundamental para todo el desarrollo de la trama. No puede perderse de vista que logra retener a Céfalo a su lado durante todo un año. En Ovidio no se especifica este lapso temporal, pero da la impresión, por las quejas continuadas de Céfalo, que no es mucho el tiempo que pasa junto a Aurora. En el drama barroco, se alude a un encantamiento amoroso por parte de la ninfa, pero Lope juega, con una ambigüedad magistral, a fomentar la duda en el espectador: ¿de verdad Céfalo está en el palacio de Aurora contra su voluntad? Por momentos, da la impresión de haber olvidado a su esposa y gozar enamorado de Aurora. Todo ello justifica que Lope opte por un título que relega a Floris/Procris a un segundo plano.

La adaptación de Eduardo Vasco para su montaje de 2003 utiliza el texto de Lope como base principal, pero incluye parlamentos bien engarzados pro-

cedentes de otras comedias lopescas y recoloca o recorta fragmentos de *La bella Aurora*, de cuyo original queda un 60%, según declaraciones del propio director (Cano Navarro, 2003: 222), que no temió podar los versos de la obra hasta posibilitar una concentrada representación de hora y media sin apenas digresiones ni caídas de interés. Como el mismo Vasco explica:

El trabajo hasta llegar a la versión definitiva comenzó con un reordenamiento de la estructura del texto, tratando de aprovechar el material que la comedia original ofrecía. Eliminamos las partes excesivas o redundantes de las escenas, los pasajes basados en juegos de palabras o situaciones en las que Lope trataba de seguir la historia original una vez que había planteado la suya, lo cual era además de inverosímil, poco interesante y demoraba en exceso la acción. (2003: 51)

No es objetivo de este artículo el realizar un estudio pormenorizado de los cambios textuales efectuados sobre la pieza de Lope para su traslación a la escena contemporánea; nuestra atención se centra en las claves de esta propuesta escénica planteada a partir de una comedia mitológica desconocida por el gran público (más familiarizado con célebres textos de Lope como *El perro del hortelano* o *Fuenteovejuna*⁹): ¿qué recursos teatrales se pusieron en juego en este montaje para lograr transmitir la historia de celos, desamor, pasiones y muerte que rodea a Procris y Céfalos?, ¿cómo se planteó un mito grecolatino, filtrado por el tamiz dramático barroco, ante el espectador del siglo XXI?

La trayectoria de Eduardo Vasco, con un total de catorce títulos pertenecientes al teatro áureo y dirigidos bien desde el ámbito público bien desde el privado, ha consolidado una particular fórmula estilística a la hora de escenificar a los clásicos españoles. El denominado «sello Vasco» se basa en la elegancia de las formas, la sobriedad escenográfica, el detallismo en el vestuario, la música en directo, la claridad interpretativa, el rigor en la dicción del verso y una belleza general que envuelve, de manera fascinante, el espectáculo. En 2003, con un presupuesto mucho más modesto que el que manejaría a partir de un año después con la Compañía Nacional, Vasco comenzó a asentar este conjunto de características que definen su quehacer escénico. Analicemos su propuesta con *La bella Aurora*.

⁹ Para conocer el canon moderno y contemporáneo de Lope sobre las tablas veáse Mascarell (2013).



El espacio dominante de esta comedia mitológica, como ha señalado Ximena González (2005: 170), es el bosque sagrado, poblado de ninfas, faunos, sátiros y animales maravillosos, un espacio que alterna con el ámbito de la ciudad, típico de la comedia urbana (balcones y puertas donde Doristeo insiste en su amor) y con el ámbito doméstico, característico de la comedia palatina (interior de la casa de Procris). Vasco unifica en un solo espacio la multiplicidad de lugares de la acción con el objetivo de evitar los siempre entorpecedores cambios escenográficos. Además, de este modo, conecta con la representación barroca de corral, en la que una sola escenografía servía para representar los diferentes espacios de la acción mediante un mínimo *atrezzo*, el simple cambio de vestuario de los personajes o, únicamente, el decorado verbal. El mismo palacio de Aurora y el templo de Diana se subsumen dentro del telón que preside el fondo del escenario donde se representa esta comedia. Porque la escenografía escogida por Vasco recalca la ficción y la teatralidad de la historia: se trata de un viejo escenario en medio de la naturaleza, tal como describe el director, «un tablado con una embocadura, como si fuese un teatro que ha quedado abandonado en el bosque, con dos telones, uno de terciopelo rojizo que se recoge a la veneciana, y otro crudo, de fondo, que permite la entrada de los personajes por su corte central» (Vasco, 2015: 21-22).



Los diferentes espacios de la acción se perfilan mediante un acertado uso de las luces por parte del iluminador Miguel Ángel Camacho, que frecuenta el claroscuro en las escenas más dramáticas y escoge los tonos rojizos cuando Aurora ostenta su poder, el verde claro cuando aparece la diosa Diana o a los efectos acuosos cuando Céfalo descansa de la cacería. Asimismo, el ambiente sonoro es otro pilar fundamental de esta puesta en escena. Vasco imprime un aire coral al drama empleando a los mismos actores como músicos para la interpretación en vivo de una inquietante partitura de percusión, con timbales y triángulos, que aumentan su presencia y ritmo a medida que el final trágico se acerca.

La ambientación, como suele ser frecuente en los trabajos de este director, viene definida por el detallismo del vestuario que lucen los actores, ataviados por la diseñadora Rosa García Andújar¹⁰. El periodo neoclásico francés es el escogido para la creación de unos figurines inspirados en las estampas de los libros del siglo XVIII de los que es apasionado coleccionista

¹⁰ De hecho, el tándem compuesto por la diseñadora de vestuario Rosa García Andújar y el iluminador Miguel Ángel Camacho es mantenido por Vasco para dos de sus producciones de clásicos durante la etapa al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: *Amar después de la muerte* (2005) y *El castigo sin venganza* (2005). En particular, Miguel Ángel Camacho se convierte en un habitual en las fichas artístico-técnicas de los montajes dirigidos por Vasco para la CNTC, con más de una decena de colaboraciones entre 2004 y 2011.

Eduardo Vasco. Esta estética de aire ilustrado no desentona con la fábula mitológica en tanto en cuanto el neoclásico fue un importante periodo histórico de recuperación y estudio de la cultura grecolatina. En ello se percibe, pues, un claro guiño del director, que enlaza el Seiscientos con el Setecientos bajo el signo de la mitología.



Los personajes cuya indumentaria resulta más llamativa, obviamente, son las dos ninfas, pertrechadas con provocativos corpiños de lentejuelas doradas y adornos de enormes plumas en sus cabezas. Ambas exhiben la icónica desnudez atribuida a estas deidades menores de la naturaleza, pero con un toque lascivo de meretrices fantásticas. Frente a los movimientos sensuales y procaces de las ninfas y a su estética con reminiscencias de carnaval veneciano, se sitúa la discreta y dulce Floris, con sus vestidos estilo imperio, dentro del espíritu neoclásico más recatado.

La interpretación actoral, en su conjunto, persigue la naturalidad en la dicción del verso sin perder el ritmo musical que impone la rima, huyendo de impostaciones dramáticas para presentar a personajes con emociones contemporáneas bien reconocibles. De hecho, cuando a Vasco se le preguntó por qué le interesaban las obras más periféricas del canon lopesco, el director no dudó

en aseverar que le permiten ser menos localista y más universal (2003: 50). Mientras que las comedias religiosas, de enredo amoroso o del honor se hallan muy sujetas a la época que las vio nacer, las de tema legendario, novelesco y mitológico permiten una mayor libertad en su traslación escénica y una conexión más directa con la sensibilidad del público actual.



No obstante, las cifras certifican que los directores contemporáneos no se han interesado por la magia de estas piezas. En su conjunto, constituyen una veta fascinante por explotar. Si compañías privadas como Teatro Corsario, que montó *El mayor hechizo, amor*, de Calderón, en el año 2000, han demostrado que las peripecias de Ulises y su tripulación en la isla de la maga Circe todavía siguen entusiasmándonos, la CNTC, en sus 30 años de vida, y con más de setenta montajes de teatro clásico español en su repertorio, jamás ha llevado a escena una comedia mitológica. Sirva este trabajo para poner en valor las adaptaciones dramáticas de los mitos en el Barroco y la necesidad de ofrecerlas sobre las tablas a los espectadores del presente.

BIBLIOGRAFÍA

Cano Navarro, J., «Sobre la representación de *La bella Aurora*», en F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), *Tirso, de capa y espada*.

- Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 221-227.
- Cossío J. M. (1952). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid, Espasa Calpe.
- Egido, A. (1989). «Introducción», *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón de la Barca. Madrid, Cátedra, pp. 11-127.
- González, X., «Los diversos espacios de la representación mitológica en cuatro comedias de Lope de Vega», en M. Romanos, X. González y F. Calvo (eds.), *Estudios de teatro español y novohispano: Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 163-173.
- Martínez Berbel, J. A. (2003). *El mundo mitológico de Lope de Vega, Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Mascarell, P. (2013). «El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XX», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo (TeaPal)*, 7, pp. 305-317.
- Mascarell, P. (2014a). *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*. Tesis doctoral de la Universitat de València, Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació, Departamento de Filología Española. Consultable en: <<http://roderic.uv.es/handle/10550/41097>>.
- Mascarell, P., «La deleitosa elegancia de la dramaturgia barroca: Eduardo Vasco en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2004-2011)», en M. Bastianes, E. Fernández y P. Mascarell (eds.), *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2014b, pp. 71-91.
- McGaha, M. D., «*El marido más firme* y *La bella aurora*: Variaciones sobre un tema», en M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 431-439.
- Oleza, J. (dir.) (2012). *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega. ARTELOPE*. Consultable en: <<http://artelope.uv.es>>.
- Ruiz Ramón F. y Oliva C. (coord.) (1988). *El mito en el teatro clásico español*. Madrid, Taurus, pp. 55-81.
- Rull Fernández, E. (2011). «Lope de Vega y la transposición de los mitos: *La bella Aurora*», *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 27/1, pp. 204-215.
- Romojaro, R. (1998). *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*. Madrid, Anthropos.
- Siles, J. (2006). «*La bella Aurora*». *Bambalina y tramoya*. Murcia, Universidad de Murcia, pp. 107-109.

- Valencia López, N. (1994). *Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega*. Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II (Literatura Española).
- Vallejo, J. (2003). «Lope de Vega y los faunos». *El País*. Consultable en: <http://elpais.com/diario/2003/08/02/babelia/1059779172_850215.html>.
- Vasco E., «Tres visiones distintas de la pasión en Lope», en F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 47-60.
- Vasco, E., «Un director de escena ante el viejo Lope», en F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), *El último Lope (1618-1635) a escena. Actas de las XXXVI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 15-30.
- Vega, Lope de (1635). *La bella Aurora*. En *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frei Lope Felix de Vega Carpio*. Madrid, Alonso Martín. Consultable en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-bella-aurora-tragedia-famosa--0/>>.

REMINISCENCIAS DE LA *ORESTEA* EN LA OBRA DE HÉLÈNE CIXOUS*

Maria Morant Giner

Universitat de València

<Mamogi4@alumni.uv.es>

Artículo recibido: 22 de abril de 2016

Artículo aceptado: 13 de mayo de 2016

RESUMEN

En la actualidad Hélène Cixous es uno de los máximos exponentes de las corrientes feministas del siglo XXI. Su innovadora teoría nos ha dejado conceptos como *escritura femenina* o *falocentrismo*. En su variada producción encontramos múltiples alusiones a la literatura grecolatina. En este trabajo nos proponemos acercarnos a su obra desde una nueva perspectiva, dejando a un lado el contenido feminista que la impregna. Nos centraremos en aquellos aspectos que la autora rescata de la literatura griega (concretamente de la *Orestea*) para utilizarlos y reconvertirlos en varios de sus escritos. Para ello vamos a analizar de forma particular tres de sus obras: *La jeune née*, *Les Euménides* y *La Ville parjure ou le réveil des Erinyes*.

PALABRAS CLAVE: tragedia, Esquilo, *Orestea*, Hélène Cixous, decostrucción.

ABSTRACT

Currently, Hélène Cixous is one of the greatest exponents of the feminist current of the XXI century. Her innovative theory has given rise to concepts like *feminine writing* or *phallocentrism*. However, we find numerous references to the Greco-Latin literature in all his writings. In the present study we aim to take a close look to the literary work from a new standpoint, putting aside the feminist content. To carry out this, we will focus on those aspects that the author retrieves from the Greek literature (specifically, from the *Oresteia*), uses and reconverts in the following books: *La jeune née*, *Les Euménides* and *La Ville parjure ou le réveil des Erinyes*.

KEYWORDS: tragedy, Aeschylus, *Oresteia*, Hélène Cixous, deconstruction.

* Este trabajo surge de la reelaboración de un apartado del Trabajo de Final de Grado “La figura de Clitemnestra a través de los textos”, tutelado por el profesor José Vte. Bañuls Oller y leído el 18 de septiembre de 2015 en la Universitat de València.

1. INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE HÉLÈNE CIXOUS

Además de ser uno de los principales referentes de las actuales corrientes feministas, Hélène Cixous demuestra también a lo largo de toda su producción ser una gran conocedora de la filología griega, atreviéndose incluso con la traducción y adaptación teatral de una obra de Esquilo. Lo que nos proponemos hacer en las siguientes páginas es un breve análisis de los elementos mitológicos que la autora toma de la tradición dramática griega, y más concretamente de la *Oresteia*. También trataremos de demostrar con qué finalidad los toma y de qué forma se sirve de ellos. Para llevar a cabo este propósito deberemos detenemos en varias de sus obras, pertenecientes tanto al género dramático como al ensayo.

Sin embargo, sería interesante recordar algunas de las bases sobre las que se asienta la producción de Cixous:

1. Cixous se propone derrocar los sistemas simbólicos, rechazando el uso malintencionado de los mitos patriarcales que durante años se han ido transmitiendo de generación en generación. Es más, pretende darles la vuelta y servirse de ellos para reconstruir un legado femenino. Rodríguez Sala (2006: 150) lo explica del siguiente modo: *Cixous ejecuta una inversión inicial de los valores patriarcales: donde el falocentrismo favorece aquellos términos asociados con la masculinidad, ella favorecerá los ligados a la feminidad*. Por ello, la autora ofrecerá nuevas relecturas de los mitos, basándose en la decostrucción y el psicoanálisis.
2. Considera que el pensamiento siempre ha funcionado por oposición, se basa en oposiciones duales jerarquizadas en la que uno de los elementos es superior al otro (Rodríguez Sala, 2006: 147). Se mueve, por tanto, en el ámbito de la descostrucción derridiana. Esta jerarquización somete toda la organización conceptual al hombre, un esquema que se reproduce tanto en el discurso filosófico como el literario, incluso en el mitológico, como trataremos de demostrar.
3. Mediante este sistema de oposiciones se explica que el concepto Hombre/mujer vaya asociado con Actividad/pasividad. Puesto que según afirma (1995: 15), la mujer está siempre del lado de la pasividad, «o la mujer es pasiva; o no existe [...] la mujer no está pensada, no entra en las oposiciones, no forma pareja con el padre (que forma pareja con el hijo)». Esto mismo es corroborado por Rodríguez Sala (2006: 148) «el sistema, según Cixous, ha estado dominado por el hombre desde sus comienzos y, por tanto, nunca ha ofrecido una representación adecuada de la mujer dentro del mismo [...] la representación de la mujer no es más que el resultado del sistema patriarcal; no hay un lugar para ella en el orden simbólico». Esta idea se encuentra latente en varias de las obras de la autora como, por ejemplo, su novela experimental *Angst*. La autora se esfuerza por mostrar en su producción la opresión de las mujeres dentro del orden simbólico del patriarcado.

Dicho esto, nos proponemos explicar qué elementos toma de la *Orestea* de Esquilo y con qué finalidad los emplea en su obra. Para ello, en primer lugar vamos a detenernos en *La joven nacida*.

2. LA JOVEN NACIDA¹

Publicado en 1975, actualmente sigue siendo uno de los ensayos más celebres de dicha autora. Este escrito se encuentra en la recopilación *La risa de la Medusa* (se observan ya en el título las reminiscencias mitológicas). En *La joven nacida* aborda la problemática sobre la escritura femenina² y a lo largo de estas páginas danzan una serie de heroínas provenientes del legado clásico. No en vano es considerada una obra canónica del feminismo internacional, catalogada por la misma autora como un «*discurso general en torno a la diferencia sexual*» (Cixous - Calle-Gruber, 1994: 15). En esta obra la autora indaga sobre el vínculo entre el falocentrismo y el logocentrismo con el objetivo de iniciar otro pensamiento que ella misma define como el pensamiento de la diferencia sexual (1995: 16). Para ello se hará eco de motivos como la crítica a la dialéctica, la alteridad, la diferencia sexual, el deseo, el goce y la escritura (Hernández Piñero, 2011: 167).

En este escrito aparecen textos de la tradición literaria y filosófica con los que la autora está en permanente diálogo, como explica Segarra (2004: 29) «las múltiples referencias intertextuales, a veces ocultas o veladas, que incluye la escritora constituyen un cuerpo textual con un peso específico en la composición de sus ‘ficciones’, no obstante; Cixous efectúa en general una proceso de ‘détournement’ de esas referencias culturales, desplazándolas, invirtiéndolas, desviándolas de su camino inicial de un modo irónico». Entre estas obras clásicas que aparecen en dicho ensayo encontramos la *Orestea* esquiliana. Debemos preguntarnos, pues, qué pudo impulsar a la autora a tomar este mito como referencia.

En esta obra se enmarcan las afirmaciones de Cixous que ya hemos comentado anteriormente, en las que anuncia que la madre es completamente prescindible, no hay lugar para ella en las estructuras del parentesco, en el modelo familiar; para ejemplificar de qué manera llegó la mujer a tal situación

¹ Para el comentario de esta obra hemos empleado la traducción de Ana María Moix, publicada en Anthropos en el año 1995, la numeración de las páginas remitirá a esta edición. En cuanto a las traducciones de los textos griegos, a lo largo de todos los apartados vamos a reproducir las de Perea, B., *Esquilo: tragedias*, Madrid, 2006.

² Esta *écriture féminine* surge al intentar eliminar la oposición existente entre los elementos binarios (Rodríguez Salas, 2006: 150).

retomará el mito de Orestes y los asesinatos de Agamenón/Clitemnestra. Por ello, la autora no duda en volver la vista hacia la *Oresteia* de Esquilo, trilogía mediante la cual el dramaturgo defendió la supremacía de lo masculino sobre lo femenino.

Si nos regimos por la decostrucción, según las teorías de Derrida, observamos cómo en el fondo esta trilogía, igual que otros textos literarios, articula su discurso sobre una oposición jerárquica en la que lo femenino va subordinado a lo Masculino, es decir, es categóricamente inferior. Con el juicio de Orestes queda claro que la madre es un ser inferior, el simple receptáculo que contiene al futuro hijo. Apolo, en calidad de abogado defensor se dirige hacia el tribunal para sentenciar (*Euménides*, vv. 658-664):

οὐκ ἔστι μήτηρ ἢ κεκλημένου τέκνου
τοκεύς, τροφὸς δὲ κύματος νεοσπόρου.
τίκτει δ' ὁ θρώσκων, ἢ δ' ἄπερ ξένω ξένη
ἔσωσεν ἔρνος, οἷσι μὴ βλάβη θεός.
τεκμήριον δὲ τοῦδὲ σοι δείξω λόγου.
πατήρ μὲν ἄν γένοιτ' ἄνευ μητρὸς: πέλας
μάρτυς πάρεστι παῖς Ὀλυμπίου Διός

No es la que llaman madre la que engendra al hijo sino que es sólo la nodriza del embrión recién sembrado. Engendra el que fecunda, mientras que sólo conserva el brote –sin que por ello dejen de ser extraños entre sí– con tal de que no se lo malogre una deidad. Voy a darte una prueba de este aserto. Puede haber padre sin que haya madre. Cerca hay un ejemplo: la hija de Zeus Olímpico.

Según apunta Madrid (2001: 236), este proceso de devaluación del componente biológico de la maternidad en favor de los componentes simbólicos de la paternidad está presente en gran parte de la poesía griega. Este sería el ejemplo por antonomasia. No obstante, debemos tener en cuenta que para asentar una sociedad de base patrilineal y patriarcal es necesaria la creación de una ideología que reafirme la importancia de la figura del padre, que a su vez conlleva la degradación de la mujer. Por ello, la teoría sobre la maternidad que expone Apolo en las *Euménides* es de naturaleza tradicional (Bermejo, 1977: 65) y primitiva, presente, además, en el pensamiento filosófico presocrático, donde se reafirma esta tesis de que es el padre quien engendra³.

En la Antigüedad Clásica se observa ya cómo el componente masculino tiende a neutralizar al femenino (Bañuls-Morenilla, 2012: 23), puesto que se

³ Bermejo (1977: 66) habla de una continuidad de doctrinas coincidentes con la de Esquilo, que van de Parménides a Anaxágoras.

partía de la concepción de una dualidad, en cuanto a pensamiento y acción, que difería según el género. Se trataba de recalcar constantemente la supremacía del hombre en el ámbito de la πόλις. Para construir este discurso «político» se servían, entre otros factores, de la escenificación de esta (en términos derridianos) oposición jerárquica presente en los mitos, mediante el drama. Por ello, en diversas tragedias se manifiesta esta subordinación de la figura de la mujer (y, por tanto, de la madre) al orden masculino dominante.

Mediante los mitos se alertaba a los ciudadanos de los peligros que entrañaba para la comunidad la acción de un linaje femenino⁴ o de la necesidad de neutralizar la pulsión sexual femenina, por representar un posible elemento de subversión⁵ que podía afectar tanto al *oikos* como al ordenamiento político (Bañuls-Morenilla, 2012: 46). De este modo la conveniencia de una sociedad patriarcal donde la mujer quedase relegada al ámbito privado se reafirmaba con cada nueva recreación, tanto épica como trágica, a la vez que iba calando en el pensamiento griego y en los ciudadanos.

El hecho de que Cixous retorne a la *Orestea* de Esquilo no es meramente casual. Recordemos que esta trilogía, como señalan algunas estudiosas como Zeitlin (1996), se encuentra de lleno en la tradición misógina que impregna el pensamiento antiguo. Es más, afirma que Esquilo, mediante este drama, asienta la piedra angular de la comunidad en el control de la mujer, requisito social y cultural necesario para el buen funcionamiento de la πόλις. Sin embargo, la postura de Cixous respecto a la *Orestea* va un paso más allá: en su obra el célebre matricidio de Clitemnestra a manos de Orestes supone el fin del orden simbólico materno (Masó, 2010: 8).

Cixous ve en la figura de Clitemnestra y el destino que le aguardó la derrota de la figura de la madre. Recordemos que esta reina argiva se caracteriza en la obra de Esquilo por desmarcarse de todo aquello que se espera de una mujer por su condición como tal, es un personaje activo que no duda en asesinar a sangre fría por llevar a cabo la venganza de su hija y no perder su posición de mujer legítima en el *oikos*. Es todo menos una mujer pasiva, y según hemos citado anteriormente, «la mujer es pasiva o no existe». Por ello, la figura de Clitemnestra no tenía cabida en la sociedad ateniense, ni tampoco en los siglos posteriores. Según se nos ha ido recordando a través de este mito, nada bueno aguardaba a la mujer activa que se entrometía en la esfera reservada al ámbito masculino. No en vano García Gual (1997: 217) afirma respecto a

⁴ Por ello Zeus no duda en devorar a su primera esposa, evitando que alumbrara a una hija que concibiese un vástago capaz de destronarle (*Teogonía*, 886-891).

⁵ Véase, por ejemplo, el *Hipólito* de Eurípides.

este asunto «es una lección trágica que muestra la injusta opresión en que el orden masculino –sancionado por la ideología patriarcal, por la religión y por la polis- reduce a la mujer, obligándola a la sumisión y al silencio, ofreciendo algunos ejemplos de rebeldía memorables de triste final».

Por lo dicho anteriormente no debe sorprendernos que Cixous vuelva a los mitos griegos tradicionales para rescatar un personaje como Clitemnestra, una mujer que reivindicaba el puesto de un hombre, que exigía las atribuciones exclusivas del hombre (Mossé, 1990: 119) ya que es en la mitología donde se han conservado una serie de heroínas que desafían el orden establecido, que reivindican su propio lugar en un mundo predominantemente masculino. Sin embargo, debemos recordar que sus nombres no perduran de manera favorable, sino que son ejemplo de los castigos que aguardan a las mujeres «activas».

Tras la lectura de esta obra observamos que Cixous considera que la *Oresteia* representa el fin del matriarcado: a partir del asesinato de Clitemnestra a manos de su hijo Orestes «los hijos dejan de ser hijos de madres, y se convierten en hijos de padres» (1995: 70). Fácilmente podemos relacionar esta afirmación con aquel pasaje de las *Coéforas* en el que el coro incita al joven a renegar de su madre y reconocer como progenitor únicamente a su padre (vv. 827-830):

σὺ δὲ θαρσῶν, ὅταν ἦκη μέρος ἔργων,
ἐπαύσας πατρὸς αὐδᾶν
θροοῦσα πρὸς σὲ τέκνον πατρὸς αὐδᾶν
καὶ πέραιν' ἀνεπίμομφον ἄταν.

Tú, armándote de valor, cuando llegue el turno de actuar / respondiendo a la que te chille 'hijo' /di gritando 'de mi padre' /y lleva a cabo un crimen irreprochable.

Cixous afirma que «la astucia de los hombres fue hacerse pasar por padres y «repatriar» como suyos los frutos de las mujeres». Y toma como ejemplo la casa de los Atridas para cuestionar qué vínculo es más fuerte, el de la leche, la deuda de la vida que se contrae con la madre o, por el contrario, el del esperma. Ya no se trata de cuestionarse qué vínculo es más seguro (hasta ese momento la filiación maternal no ofrecía dudas, mientras que el padre era reconocido en calidad de tal por el hijo), sino cuál pesa más.

Esta es la encrucijada en la que se encuentra el personaje de Orestes cuando debe decidir entre cometer un matricidio (llevando a cabo la venganza de su padre) o dejar que su padre more en el Hades sin ser vengado. Cixous afirma que se establece una lucha entre la Sangre (el vínculo con la madre) y la Palabra (el pacto matrimonial, que Clitemnestra viola al ejecutar a su marido) y que Apolo mediante su oráculo sitúa por encima el compromiso matrimo-

nial⁶, adquirido mediante la palabra. En este momento se debilita el vínculo con la madre y Clitemnestra queda sentenciada a morir a manos de su hijo. A partir de este momento, lo jurídico acudirá siempre en ayuda del padre. Según Cixous el acto que comete Orestes al acabar con la vida de su madre trata de enderezar y poner orden a los entuertos, y con este gesto «Orestes, neutro, ni masculino, ni femenino, mitad activo, mitad pasivo, ni criminal ni no-culpable, rubrica la suspensión del gran reino de las madres». En el momento en que el matricidio queda justificado frente al uxoricidio por el tribunal del Aerópago se pone de relieve la derrota de la madre y se acaba con el salvaje pero fugaz poder de las mujeres.

Sin embargo, sus hermanas también tienen un papel en toda esta historia en la que se pone en juego el porvenir de la mujer. Recordemos que la introducción de Crisótemis se debe a Sófocles, quien introduce este personaje como contrapunto de Electra, para mostrar dos posturas distintas ante un mismo crimen. Crisótemis se debate entre ambas leyes, la de la sangre y la del esperma. En ella se conservan aún las decadentes fuerzas del matriarcado mientras que Electra abre camino con su afilada lengua hacia el patriarcado. Todo tiempo de cambio, según Cixous (1995:74), conlleva dos caras: una que mira hacia el antiguo régimen y otra que se enfrenta al nuevo poder. Ambas hermanas encarnan estas caras.

Madrid (2001: 252) va un paso más allá, habla de *matrofobia* para describir la relación de Electra con su madre, a la que llega incluso a reprochar el haberla engendrado mujer, mostrando así una postura de rechazo total hacia la posibilidad de ser madre. Esta postura de matrofobia de Electra supone la primera de muchas a causa de «la ausencia de una genealogía femenina en la que reconocerse y alimentar el orgullo de ser mujeres» (Madrid, 2001: 253). La antigüedad dejó bien claro con la *Orestea* la imposibilidad de una genealogía basada en el reconocimiento de la autoridad materna y las consecuencias de anteponer el amor por una hija sobre el esposo y los hijos varones. Es posible que por todas estas connotaciones latentes en dicha trilogía Cixous volviese a ella para ejemplificar ante el lector en qué momento quedó desterrada la figura de la madre del ideario familiar.

⁶ Véase Euménides, vv. 214-218: Ἦρας τελείας καὶ Διὸς πιστώματα. / Κύπρις δ' ἄτιμος τῷδ' ἀπέρριπται λόγῳ, / ὄθεν βροτοῖσι γίγνεται τὰ φίλτατα. / εὐνή γὰρ ἀνδρὶ καὶ γυναικὶ μὸρσιμος / ὄρκου 'στί μείζων τῆ δίκη φρουρουμένη. *Les has quitado todo el valor y has reducido a nada las promesas de fidelidad hechas a Hera, la diosa que da cumplimiento a las bodas, y a Zeus. También privas de honor con tus palabras a Cipris, de la que les nace a los mortales todo lo más grato. Sí, el lecho conyugal que asigna el destino al esposo y la esposa tiene más fuerza que un juramento, porque está custodiado por la justicia.*

En esta obra se observa, pues, cómo haciendo un repaso por la historia filosófica y literaria, la autora ofrece su propia versión del alba del falocentrismo (Llinares, 2012: 467). Entre los recursos empleados aparece su propia interpretación de la obra de Esquilo para reconstruir el paso de la organización matriarcal a la organización patriarcal, es decir, de la madre al padre. Y como nos explica Llinares (2012: 467), esto supone «el paso de lo más seguro a lo más fuerte, de la carne, la sangre y la leche, al esperma, del alimento al germen, de la sangre a la palabra».

3. *LES EUMÉNIDES*

Hélène Cixous no solo se sirve de la *Oresteia* en su obra ensayística sino que también retoma el tema de las *Euménides* en su producción dramática. Aunque esta es extensa y de temática muy variada, nos interesan especialmente aquellas obras que siguen la tradición iniciada por los grandes trágicos griegos y, más concretamente, Esquilo.

Podemos dividir sus piezas teatrales en obras de cámara, libretos de ópera y aquellas que escribió por encargo de su amiga Ariane Mnouchkine, directora de la compañía Théâtre du Soleil⁷. En este último grupo se insertan las obras que aquí nos interesa comentar: la traducción libre y adaptación que realiza de *Les Euménides* y *La ville parjure ou le révail des Érinyes*.

En el año 1992, Cixous lleva a cabo su tercera colaboración con dicha compañía teatral, encargándose de traducir la cuarta y última pieza que conforma la tetralogía de *Les Atrides*. En este proyecto se rinde homenaje a dos grandes trágicos atenienses y sus respectivas obras: *Iphigénie à Aulis* de Eurípides⁸, y *Agamemnon*, *Les Choéphores*, *Les Eumenides* de Esquilo. Este proyecto pretende poner en escena el mito que narra la instauración del primer tribunal de justicia, el Aerópagos, formado por ciudadanos atenienses.

Sin embargo, esta recreación del ciclo de los Atridas no retoma las ideas expuestas anteriormente en *La joven nacida*, según explica Llinares (2011: 512), sino que abre nuevas sendas. Es más, la propia autora define del siguiente modo su obra «es una pieza eminentemente política, en el sentido más

⁷ El Théâtre du Soleil es una compañía teatral conformada por un gran grupo que funciona como una cooperativa internacional encargada de poner en escena la historia actual, nuestra historia. Tratan de representar aquello que sucede *hic et nunc*, de plasmar las tramas, embrollos y crueldades del mundo en el que vivimos (Llinares, 2011:504).

⁸ Recordemos que en la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides se pone sobre escena el sacrificio, al final aceptado, de Ifigenia que desencadenará la posterior matanza familiar. Encontramos, pues, en esta obra los antecedentes de los hechos acaecidos en la *Oresteia*.

antiguo de la palabra: cuenta la fundación misma de la ciudad, del derecho moderno por Atenea y la invención del voto, de los candidatos y las elecciones, del ejercicio de la ciudadanía e incluso de la invención del tribunal de justicia» (2003: 6).

Según Masó (2010: 8) los asesinatos familiares narrados en la *Orestea* suponen para Cixous ejemplos paradigmáticos sobre la culpabilidad y la inocencia humanas en un contexto dominado por la fatalidad (ya sea divina, histórica o política). En esta obra se recuerda el cambio de paradigma simbólico que se produjo en la antigua Grecia al juzgar estos asesinatos de los que salió impune Orestes, encargado de poner fin al orden matriarcal y acabar con la figura de las Erinis, responsables de la justicia predemocrática. Recordemos que hasta ese momento la justicia iba de la mano de las Erinis, encargadas de hacer pagar a los culpables las consecuencias de sus actos mediante castigos terribles.

Cixous se propone también, mediante esta adaptación, acercar a nuestro tiempo el teatro en su forma más primitiva, ella misma explica sus intenciones en el prólogo de la obra (1992: 5-13). Desea trasladarnos a aquel tormentoso día en que el curso del alma humana cambió para siempre su rumbo. Aquella mañana todavía recorrían el mundo algunas deidades antiguas, sin embargo, esa misma noche habrían sido ya enterradas en los rincones más recónditos de la tierra para no regresar jamás. Hasta ese día duró el reinado de las Erinis, hasta ese momento todo asesino sabía que ellas le perseguirían de forma incansable, formaban parte del paisaje interior del Crimen. ¿Pero cómo iban a saber ellas que su honesta caza, su persecución del matricida, iba a suponer su fin? El acto de Orestes acaba con una era de antigüedad incalculable, produce una ruptura irreparable en el alma humana, sin hacha, sin espada, con una violencia indescriptible.

Aquel día comenzó el mundo (religiones, profetas, ciencia, ignorancia... incluidos) tal como hoy lo conocemos. Aquel día hubo un temblor en el pensamiento: los que creyeron estar en lo cierto se equivocaban, los que temían haberse equivocado fueron justificados y absueltos. Al final de ese mismo día el antiguo orden había caído, había sido enterrado; los jóvenes dioses tomaron posesión de la nueva era que comenzaba. Todo sucedió tan rápido: el mayor progreso de la Historia, la más importante de las revoluciones espirituales...

Según Llinares (2012: 514) la autora se propone mostrarnos otro mundo, primigenio, que fue anterior a las leyes, a las ciudades y a los Estados. Nos sitúa ante un momento «importantísimo porque se decide entonces y para siempre la figura del universo político en que habitamos».

Cixous continúa indicando (1992: 9) que este suceso habría sido olvidado si tiempo después Esquilo no lo hubiese desterrado y puesto sobre escena «le jour où nous avons renoncé à l'enfance, à la grande vieillesse, à la rancune, à

l'ivresse aux tristes joies ne pas oublier, le voilà, Eschyle l'a exhumé avec un courage cruel de sous les siècles de silence», entonces el Olvido absoluto habría ganado la partida. Este autor reúne en su pieza dos reinados, dos sensibilidades, siendo su poesía el único puente entre ambas. Reescribió la primera batalla, la rivalidad original de hombre contra mujer.

Por tanto, la autora regresa a los tiempos en los que el teatro todavía se consideraba una institución perteneciente al gobierno y aborda la trilogía de Esquilo en la que el dramaturgo dejaba claro que con la derrota de las Erinis quedaban atrás las costumbres semibárbaras de sangre por sangre para acatar una nueva justicia democrática. Estas divinidades ctónicas representaban el instinto primario de venganza que daba lugar a cadenas de crimen-castigo-venganza que no podían superarse, entre las que se encuentra la casa de los Atridas. Ellas mismas anuncian cuál es la misión que les ha sido encomendada (*Euménides*, vv. 312-321):

εὐθυδίκαιοι δ' οἰόμεθ' εἶναι:
 τὸν μὲν καθαράς χεῖρας προνέμοντ'
 οὐτίς ἐφέρπει μῆνις ἀφ' ἡμῶν,
 ἄσινῆς δ' αἰῶνα διοιχνεῖ:
 ὅστις δ' ἄλιτῶν ὥσπερ ὄδ' ἀνήρ
 χεῖρας φονίας ἐπικρύπτει,
 μάρτυρες ὄρθαι τοῖσι θανοῦσιν
 παραγιγνόμεναι πράκτορες αἵματος
 αὐτῷ τελέως ἐφάνημεν.

Creemos que con rectitud administramos la justicia. Contra el que nos presenta las manos limpias, nunca nuestra cólera se precipita, y pasa sin daño toda su vida. Pero, cuando alguno, como este varón, tras haber cometido un delito, oculta sus manos manchadas de sangre, como firmes testigos de los que a sus manos murieron, aparecemos ante su vista y nos ponemos a su lado para hacerle pagar hasta el fin la sangre vertida.

Cixous saca a escena a estas antiguas deidades que nos recuerdan crímenes acaecidos hace milenios, ellas encarnan para nosotros los terrores que nos hacen estremecer: el duelo, la melancolía, el odio, la sed de venganza (Llinares, 2011: 53).

Sin embargo, para Cixous este tribunal que supondría un avance positivo para la humanidad se asienta en una mentira (Prenowitz, 2006:94), no es posible que el sufrimiento de la víctima pueda ser medido por esta institución que, posteriormente, impone un castigo medido y calculado. Esto supone una falsa justicia que tanto el tribunal como el Estado, su cómplice, imparten entre los ciudadanos. Esta nueva perspectiva en el tratamiento del mito sigue teniendo un claro contenido social, puesto que se nos presenta un proceso en el que la Justicia no ampara a las víctimas, sino que se pone del lado del opresor. Esta

sentencia judicial resulta muy útil para la sociedad, puesto que finge imponer unos límites razonables para asegurar un pacífico devenir para la comunidad. En palabras de Prenowitz «este golpe maestro tan ambiguo constituye precisamente el inicio de Occidente de la tradición político-cultural que se define a partir de este inicio como ‘progreso’ originario».

Habiendo puesto fin a la era de las Erinis, Atenea impone un sistema en el que parece posible el cálculo, la evaluación, la negociación por la pérdida de la víctima, por el derramamiento de sangre. Exige la doma de nuestros instintos más primitivos atados a nuestro inconsciente en aras de la falsa apariencia de bienestar colectivo: «elle est une infamie légale au service d’une cause supérieure, la paix. La paix justifie la Justice. Jamais aucune victime ne cessera de souffrir et de verser des larmes, mais du moins sa douleur aura été déclarée, déposée et remise dans un dossier» (1992: 8)

Las Erinis son unos seres extraños para nuestro pensamiento, experiencia y percepción, sin embargo, no lo son para nuestro inconsciente. Representan para nosotros esos terrores, esas regiones infernales que no vemos, pero percibiéndolas nos hacen estremecer (Cixous, 1992:). Son indescriptibles, ni la misma Atenea es capaz de reconocerlas en la tragedia de Esquilo (Euménides, vv. 408-412):

τίνας ποτ’ ἐστέ; πᾶσι δ’ ἐς κοινὸν λέγω:
βρέτας τε τοῦμὸν τῷδ’ ἐφημένῳ ξένῳ,
ὕμᾱς θ’ ὁμοίας οὐδενὶ σπαρτῶν γένει,
οὔτ’ ἐν θεαῖσι πρὸς θεῶν ὀρωμένας
οὔτ’ οὖν βροτείοις ἐμπερεῖς μορφώμασιν.

¿Quiénes sois? Os hablo a todos por igual: a este extranjero abrazado a mi imagen y a vosotras. No os parecéis a ninguna raza de los seres que andan dispersos por el mundo. Ni os ven los dioses entre las diosas ni sois parecidas a humanas figuras.

Sin embargo, según cree Cixous, nosotros de forma inexplicable las comprendemos puesto que nos representan a nosotros mismos, aunque no queramos reconocerlo, son el fruto de nuestros actos: «nous les comprenons, oui, inexplicablement nous ne les vomissons pas, et même en secret, en secret à nous-même, sans doute nous les aimons. [...] Elles sont les aspects, les figures de nous-mêmes que nous ne pouvons reconnaître [...] leur terrible puissance vient de ce qu’elles sont nous-mêmes» (1992: 11). Por ello, el destierro de las Erinis supone enterrar nuestro lado más bárbaro⁹.

⁹ Entendiendo este término en su sentido más primitivo de «no civilizado, no supeditado al orden político».

Con este nuevo sistema el derecho ha torcido su camino y la verdad ha quedado relegada a un segundo plano, «lo que desde ahora importa es lo conveniente, lo que frena y estabiliza; la nueva justicia es la que gestiona las injusticias, la que prioriza la paz por encima de cualquier infamia» (Llinares, 2011: 515). El golpe maestro consiste en hacernos tragar nuestra furia para que reine la paz. La diosa Atenea introduce en la πόλις la amnesia y la amnistía dejando atrás, en el olvido, un matricidio sin condena, enterrando la voz de esta madre, su historia

Ahora, gracias a Cixous, el teatro se convierte en un tribunal¹⁰ y nosotros, el público, debemos ejercer de jurado y dictar sentencia. Debemos decidir por quién tomamos partido, si por el padre o la madre. Nosotros, que sufrimos porque comprendemos que estamos hechos de la misma carne que los Atridas, que no soportamos contemplar la imagen de la madre asesinada ni somos capaces de vernos a nosotros mismos asesinando a nuestra propia madre. En ese momento se produce el silencio entre los espectadores, entre los que se encuentran por un lado, los descendientes de Orestes, por otro, los hijos de Clitemnestra: madre e hijo se miran, preguntándose qué pensará el otro. Es por ello que, según Cixous, necesitamos olvidarlo puesto que no podemos, ni queremos, creer que quienes han asesinado van a gozar de una vida próspera y feliz, de una muerte apacible. En lo más profundo deseamos que estas viejas justicieras, las Erinis, regresen, pero no porque reclamemos sangre o castigo sino para que el criminal sea llamado criminal y la víctima sea llamada víctima (Cixous, 1992: 13).

En definitiva, la autora trata de advertir al espectador. La justicia no es un fin, tampoco un derecho, la justicia se encuentra en quien narra la injusticia de forma adecuada, ¡no está hecha para ser justos! Está hecha para detener, para interrumpir los dolores que son interminables, para reprimir a las víctimas escandalosas que no paran de llorar, para regular los gritos y cortar el curso de las quejas. En definitiva, la Justicia es la buena gestión de la Injusticia (Cixous, 1992: 10). Esta idea será retomada y tratada nuevamente en un ambiente mucho más actual en su siguiente obra dramática, como veremos a continuación.

¹⁰ “On débat âprement de crime et de châtement. Naturellement, nous, comme devant tout procès, nous nous mêlons de l’affaire. Nous voilà juges, nous voilà accusés, défenseurs, plaignants. Nous tous nous sommes nés pour nos défendre, pour être accusés et pour accuser. La vocation d’avocat est inscrite dans la voix des mortels.” (Cixous, 1992:7).

4. *LA VILLE PARJURE OU LE REVAIL DES ÉRINYES*¹¹

Tras el proyecto de *Les Atrides*, en 1994 surge la cuarta colaboración de Cixous con esta compañía teatral, una obra que retoma el tema de las Erinis y la justicia. Surge así *La ville parjure ou le révail des Érinyes*. La autora retoma a su manera el motivo de la «sangre contaminada» (Prenowitz, 2006: 94) partiendo de una tragedia real sucedida en los años ochenta: el escándalo ocasionado por las transfusiones de sangre contaminada por el virus del sida a hemofílicos. Pretende, pues, denunciar la justicia y su corrupta administración aquí y ahora (Llinares, 2011: 505), basándose en un caso en el que no hubo ningún tipo de represalia contra los políticos y médicos artífices de tal abominación. Creemos que esta obra es especialmente interesante para el filólogo clásico tanto por retomar algunos tópicos de la mitología clásica como por poner en escena a Esquilo¹².

Esquilo encarna en esta obra el papel del *passeur*, muy recurrente en la producción dramática de Cixous. Se trata de un personaje que se mantiene entre los vivos y muertos, presente en el paso de un estado al otro, gracias a su puesto de guardián del cementerio. Según nos explica Llinares (2011: 508) «estos personajes son mensajeros, enviados que no están identificados con un grupo o ‘partido’ determinados, sino con el genio del teatro y el genio de la humanidad. Ellos encarnan el espíritu, la memoria». Este personaje encarna la fuerza especial de la palabra, del logos en el teatro, una palabra que como explica Llinares (2012: 461) «es actual y a la vez eterna o intemporal, válida en todo momento», su presencia indica, pues, «la persistencia de unos mismos problemas a lo largo de cinco mil años».

Junto a Esquilo interviene un coro formado por despojos/los olvidados de la sociedad¹³, y en el foco de la tragedia encontramos a una Madre, es decir, un personaje femenino (como tantos otros en la antigüedad clásica). Observa-

¹¹ Para el estudio de esta obra vamos a emplear la edición publicada por el Théâtre du Soleil en el año 1995 en Tours.

¹² Aristófanes en *Las ranas* saca a escena al famoso dramaturgo. En esta comedia, el dios Dioniso desciende al Hades para llevar de vuelta al mundo de los vivos a Eurípides. Allí se encuentra a ambos dramaturgos, Eurípides y Esquilo, enfrentándose para obtener el título de «mejor poeta trágico» y poder sentarse en la mesa de Hades. Dioniso ejerce de juez y proclama vencedor a Esquilo, que es llevado de vuelta a Atenas.

¹³ Los mismo componentes del coro se definen como (p. 38) “Nou sommes des génies ex-crétés par la Societé. /Nous sommes les mégots [...]Moi j’ai connu tous les enfers: / l’entraille du métro, le squat pour les damnés, la cabane de carton. / j’ai été un fantôme dans les portes cochères, / j’ai eu de breves nuits au sein des pissotières / j’ai frôlé le fourneau crématore...”.

mos, pues, cómo la autora retorna de nuevo a las fuentes clásicas para inspirarse y articular esta nueva producción.

Esta obra comienza en un cementerio, con el discurso de una madre narrando su situación actual y las desgracias que le han acaecido, escena inicial que evoca claramente el prólogo de la antigua tragedia griega donde se pone al espectador en situación. Encontramos sobre el escenario a una dolida mujer que ha perdido a sus hijos hemofílicos a causa de las negligencias de otro. Más adelante conocemos más información de este personaje por boca del letrado Brackman (p. 22):

On dit partout, mais nous n'y croyons pas,
que, rendue folle par le triste décès de ses deux enfants,
cette dame aurait soudain passé les bornes de la loi,
de la raison et de la justice.

Esta mujer acusa de infanticidio al cliente del letrado Brackman (p. 22):

Un homme, valeureux citoyen, médecin,
capitaine d'entreprise, directeur, député un jour prochain
ministre valeureux
valeureux et en tout subitement malheureux.

No contenta con el encarcelamiento del hombre al que acusa de haber arrebatado la vida de su hijo, pide, según apuntan los rumores, su muerte. Quiere destruirle.

Cixous saca a escena a una madre que vuelve a ser víctima de la justicia democrática. No resulta difícil ver en estos personajes algunos rasgos de la Clitemnestra esquilea, otra mujer que no siendo capaz de superar la muerte de su hija decide ejecutar su propia justicia y que, una vez muerta, debe recurrir a las Erinis para intentar ser vengada como corresponde en el ámbito del derramamiento de sangre por sangre, puesto que los culpables han salido indemnes de su empresa homicida. Vemos pues, cómo se van repitiendo una serie de estructuras fundamentales (Llinares, 2011: 509) «que exponen las raíces, las causas que originan los comportamientos humanos, las catástrofes, las guerras, las destrucciones de la humanidad».

Del mismo modo que Clitemnestra despierta a las Erinis en las *Euménides*, aquí son despertadas por la Noche, dos milenios después de su rendición, para ser interrogadas acerca del panorama actual. Hasta ese momento, tras la institución del tribunal del Aerópago habían permanecido en un largo letargo, ajenas a todo lo que sucedía en el exterior, sin embargo, no se sorprenden en absoluto ante las barbaries acaecidas. Las Erinis que protagonizan esta obra

son las típicas de época clásica, antiguos seres destituidos de sus funciones relacionadas con la justicia y la venganza, que fueron expulsadas de la nueva sociedad democrática. Son despertadas 5.000 años después para vengar una nueva injusticia democrática (Masó, 2010: 9) y actúan como pesadillas en pos de los culpables de esta nueva desgracia. Persiguen a los responsables políticos de la contaminación y la muerte de hemofílicos, que fueron protegidos por el poder democrático y salieron indemnes, sin recibir pena alguna. Como apunta Masó, ejercen de remordimiento de conciencia que despierta tras tantos siglos enterrado y, una vez más, se proponen velar por la causa de la madre.

Más adelante, en la escena VIII, observamos cómo Cixous se sirve de un recurso muy esquivo para hacer avanzar la acción. Se trata del recurso del sueño premonitorio, presente en algunos dramas griegos como las *Coéforas*, donde Clitemnestra sueña que da el pecho a una serpiente envuelta en pañales, que termina hiriéndola al mamar. Mediante este sueño se simbolizaba la futura transgresión que iba a producirse en el γένοϋ familiar (Bañuls-Morenilla, 2008: 191). En *La ville parjure* la Reina advierte al Rey del siguiente modo (p. 75):

Un rêve est venu me donner une mauvaise nouvelle.
 J'étais perdue dans l'immense Parlement
 tout parcouru du peuple qui élisait, ou bien avait élu, qui
 c'est en me penchant par hasard sur un porte-jour-naux
 plein de journaux du jour que, soudain,
 je vois un titre gros et noir sur la première page:
 'Au cimetière d'enfants Queen dies'.

La Reina explica al Rey el significado de esta visión onírica (p. 76): «C'est un avertissement. Quelque chose de nous est mourant». Cree que el asunto de los niños muertos hará peligrar la estabilidad del Reino, podría suponer su fin. El Rey, curiosamente, la acusa de haberse convertido en la sacerdotisa de Apolo que conocía el futuro gracias a sus visiones (p. 85): «Et toi, avec le temps, tu es devenue tout entière Cassandre». De este modo pone de relieve que la figura de la Reina está profetizando males para el Reino, e igual que le sucedía a Casandra, sus predicciones no son creídas por el Rey.

En la escena XII, una vez se han reunido el Coro, las Erinis, Esquilo, los Adversarios, los Letrados y la Madre, se da comienzo al preludio del juicio, «*c'est l'heure de la Justice nouvelle*» (p.117). Es en este momento en que conocemos cuál es el acto de justicia que la madre reclama para sí y para sus hijos (p. 119):

Tout ce que je demande c'est: un mot.
 Ce mot-là je le veux absolument.
 Un seul mot, mais le mot tout-puissant,

celui qui a le pouvoir d'interrompre l'assassinat. [...] 'Pardon.'

Tel est le mot que je veux entendre
venu de ces lèvres-ci et de ces lèvres-là.

Esta petición provocará distintas reacciones en sus interlocutores. En primer lugar intervienen las Erinis, horrorizadas ante esta idea (p.120):

Un mot??! Et tu le demandes à cet assassin?
Mais quelle est la forcé d'un mot
comparée à l'expiation sanglante?
Non, aucun mot jamais
ne remplacera un sacrifice de boeufs ou de porcs.

Estas antiguas divinidades defienden el sistema de expiación que siempre han seguido¹⁴: sangre por sangre ya que solo el castigo ejerce alguna enseñanza sobre el criminal. Su propósito no es otro que perseguir a los acusados con todo tipo de tormentos para luego degollarlos. Este es el motivo por el que han vuelto de las profundidades de la tierra, para ayudar a la madre a ejecutar una sangrienta venganza.

Por su parte, los letrados no se muestran menos indignados ante tal propuesta (p. 121):

Car, disant ce mot, nous avons avoué
un acte criminel¹⁵.
La femme demande le mot qui condamne!
C'est une ruse diabolique.
Nous croyons tendre la main, la hache tombe.
Déchantez madame, nous n'entrerons pas dans votre piège de femme.

En este pasaje podemos resaltar varios aspectos que nos trasladan directamente a la sociedad griega y sus creencias. En primer, lugar encontramos la idea

¹⁴ *Coéforas*, vv. 400-404: ἀλλὰ νόμος μὴν φονίας σταγόνας / χυμένας εἰς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν / αἷμα. βοᾷ γὰρ λοιγὸς Ἐρινὺν / παρὰ τῶν πρότερον φθιμένων ἄτην / ἑτέραν ἐπάγουσαν ἐπ' ἄτη. *Ley es que las gotas de sangre vertida en el suelo otra sangre exijan, porque la muerte invoca a las Erinis, agregando una ruina a otra ruina que arranca de la muerte anterior.*

¹⁵ Para entender mejor este pasaje debemos tener en cuenta el concepto de «perdón» de la autora, siguiendo los pasos de Derrida, considera que solo puede ser objeto de perdón aquello que resulta imperdonable. Al pedir perdón, los acusados estarían dando cuenta de su culpabilidad, puesto que serían conscientes de haber cometido un acto imperdonable. Para más información consultar «Pardonner: l'imperdonable et l'imprescriptible».

de la mujer como pensadora de ardidés, creadora de trampas. De esto mismo se acusaba al personaje de Clitemnestra¹⁶, entre otros, en la antigüedad. En ningún momento se trataba de alabar la inteligencia de la mujer (puesto que estas palabras siempre eran dirigidas de forma tan despectiva hacia mujeres) sino que se ponía de relieve la maldad que subyacía en la mente femenina.

Por otro lado, el letrado nombra un hacha que de manera metafórica cae sobre ellos, un hacha que nos transporta a una escena¹⁷ en la que una reina pide este mismo instrumento para defenderse del ataque de su hijo. Este objeto, según explica Dukelsky (2011: 105), remite de forma simbólica al sacrificio, al derramamiento de sangre. Además, si acudimos a las artes plásticas se observará, según un estudio realizado por la misma Dukelsky, cómo el hacha en la cerámica griega aparece usualmente enarbolada por seres marginales. Con estos datos podemos perfilar mejor la imagen de la Madre que quiere ofrecer el letrado Brackman al espectador: una mujer que, en su posición de inferioridad ante el sistema político y judicial, no dudará en tramar funestas acciones. Ejerciendo su papel de abogado del diablo, se propone presentar a la víctima como verdugo.

En esta escena se plantea el problema principal de la obra. Cixous propone, a través de las palabras de la Madre, una tercera posible vía judicial que se aleja de la justicia institucional y democrática. La Madre habla del perdón como solución a todo este enredo. Ante tal propuesta, las representantes de la justicia predemocrática (las Erinis) y los representantes del sistema democrático actual (los letrados) muestran su desconfianza y descontento. De este modo la autora cuestiona ambos «sistemas jurídicos», que se preocupan, principalmente, por el castigo de la falta (Masó 2010: 10). Al mismo tiempo aboga por una justicia que no se acabe en el tribunal, que la palabra justa no se reduzca a la retórica de los letrados, incluso que el culpable pueda pedir perdón y no por ello ser procesado de forma inmediata. Este planteamiento se nutre del concepto del perdón derridiano¹⁸, que nunca llegará a formalizarse en esta tragedia.

¹⁶ Odisea XI, vv. 421-423: οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρὸς, / Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρη δολόμητις / ἄμφ' ἐμοί. *Escuchando la misera voz de la hija de Príamo, de Casandra, a esta mató Clitemnestra de pensamiento engañoso, junto a mí.* Con el epíteto δολόμητις se pone de relieve la capacidad de la reina para urdir planes y engaños.

¹⁷ *Coéforas*, vv. 888-890: δόλοισ ὀλοῦμεθ', ὥσπερ οὖν ἐκτεῖναμεν. / δοίη τις ἀνδροκμήτα πέλεκυν ὡς τάχος· / εἰδῶμεν εἰ νικῶμεν, ἢ νικώμεθα. *Mediante engaños morimos igual que nosotros matamos. ¡Si alguien me diera al punto un hacha homicida! ¡Veamos si vencemos o nos vencen!*

¹⁸ Ver nota 15.

El desenlace, viene precedido, cómo no, por la llegada de un mensajero. Este recurso era de uso muy reiterado en la antigüedad porque a través de sus palabras se daba a conocer el desenlace provocado por las acciones del héroe fuera de escena. En este caso, la negativa de la Madre a firmar un acuerdo económico como indemnización por la muerte de sus hijos provoca aquello que la figura de la Reina había anunciado. El Rey pierde su querida Ciudad en las elecciones y esta pasa a manos del capitán Forzza. Su primera acción como presidente consiste en mandar un mensaje al cementerio, dirigido a la Madre (p.197): «Madame, revenez. Vous seres dédommagée. Laissez tomber la racaille. / L'affaire ne les regard pas. Qu'ils évacuent le cimetière. Sinon...». Ante este mandato los personajes reaccionan y tachan de tirano al nuevo presidente, la Ciudad se ha convertido en una tiranía y ellos no están dispuestos a abandonar su causa.

El nuevo presidente no duda en desinfectar el cementerio imponiendo «*la volonté violente du puissant Forzza*» (p. 208) cual dios airado que envía un maremoto, un incendio o incluso un diluvio. De este modo arrasa el cementerio no dejando alma con vida y ante este mar de cadáveres se presentan los espíritus de los niños fallecidos (p. 212):

Dépechons-nous, Benjamin
lançons le filet brillant
dans le flot violent
et remontons dans nos mailles brillantes
tous nos amis que la Déluge a engouffrés.

Este pasaje nos traslada mediante un sistema de referencias internas a las *Coéforas* (vv. 505-508):

παῖδες γὰρ ἀνδρὶ κληδόνες σωτήριοι
θανόντι: φελλοὶ δ' ὡς ἄγουσι δίκτυον,
τὸν ἐκ βυθοῦ κλωστήρα σφύζοντες λίνου.
Pues los hijos salvan el buen nombre del padre muerto del mismo modo que los corchos sostienen la red y salvan la malla de lino de las profundidades.

De nuevo la autora hace un guiño a la obra de Esquilo y su concepto de venganza: los hijos debían llevar a cabo la venganza del padre, para que el buen nombre de este perdurase con el tiempo. El dramaturgo exponía mediante esta metáfora, relacionada con la pesca, el deber de los hijos para con el padre. Sin embargo, Cixous nos presenta una escena en la que los niños literalmente pescan el cadáver de su madre, evitando que se hunda en un mar de destrucción.

Finalmente, la Noche solicita que se levanten los cadáveres, necesita un epílogo para esta tragedia. Por ello aparece el espíritu de la Madre, que ya se ha reencontrado con las almas de sus hijos, dirigiendo un último consejo al espectador y a la humanidad entera (p. 219):

Je vais mettre mes mots, mes pensées, mes fureurs
 en terre, sous vos pieds.
 Mais il faut que de toutes ces terres grosses de mes secrets
 pousse l'arbre du cri. Sinon
 plus jamais d'être humain aux yeux pleins de lumière
 ne mûrira dans ce pays.
 Notre pièce est finie. Mais que la vôtre commence.
 A votre tour obstinez-vous à vouloir que le juste
 advienne justement.
 En souvenir
 je vous laisse mon histoire au goût de larmes et de lait.

De este modo, la Madre consigue que su propia injusticia se convierta en un asunto de carácter universal, atemporal, «lo que parecía pequeño se torna grande e incumbe a cualquier ser humano, a todo habitante de nuestro planeta» (Llinares, 2011: 504).

La magistralidad de esta obra reside, como explica Masó (2010: 11), en la capacidad de tejer un hilo histórico entre la sangre materna derramada en la *Oresteia* y la sangre contaminada por el virus del sida que provocará la muerte de centenares de niños franceses. Es decir, Cixous relaciona en su obra el conflicto que se plantea en la antigua tragedia griega con las negligencias presentes en el sistema democrático contemporáneo, puesto que las víctimas acaban siendo las mismas: madres, niños... (p.127):

Autrefois, chez nous, tout était simple.
 Le coupable était coupable.
 Ici, chez vous, c'est la terrible complexité.
 Le coupable n'est pas le coupable [...]
 Tu parles exactement comme l'horrible Oreste me parlait
 lorsque, les doigts poisseux de sang maternel,
 il me disait: 'Ce n'est pas moi, c'est Apollon
 qui a tué ma mère.

Con este drama trata de ponerse de relieve ante el espectador el carácter reiterativo de la tragedia humana. Cixous se sirve también de la literatura para denunciar, reivindicar, para dar voz a las protestas políticas. El teatro

es un modo de convertir en paradigma la palabra política que según Masó (2010: 13) es la base de la democracia actual vigente en Europa, una palabra que denuncia un crimen ante el espectador. Pero, a la vez, critica la experiencia de la comunidad democrática y por ello ofrece la posibilidad de una nueva comunidad basada en la experiencia del perdón como superación de la venganza por la sangre derramada. La autora quiere subrayar en esta obra la necesidad de la superación de la venganza, de una reconciliación que abra futuro, para ello es necesario la memoria de las víctimas y no optar por el mero olvido y dejar pasar el tiempo sin hacer nada (Llinares, 2012: 477).

5. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas se ha querido demostrar que Cixous es una gran conocedora de la filología griega y, más concretamente, de la obra de Esquilo. Conoce a la perfección los mecanismos que articulaban el drama antiguo y no duda en servirse de ellos para dinamizar su obra.

Según nuestro punto de vista, no debe sorprendernos que la autora vuelva a este mito en diversas ocasiones a lo largo de su obra. Como hemos observado en los anteriores apartados, temáticamente esta trilogía se articula sobre diversos pares jerárquicos.

En primer lugar, como se insinúa en *La joven nacida*, Esquilo relata el fin de una línea matrilineal, que a partir de este momento irá subordinada a la sociedad patriarcal. Este cambio del paradigma femenino por el masculino se da en varios ámbitos, tanto en el divino como en el humano. Si releemos el prólogo de las *Euménides* (vv. 1-6):

πρῶτον μὲν εὐχῆ τῆδε πρεσβεύω θεῶν
τὴν πρωτόμαντιν Γαῖαν: ἐκ δὲ τῆς Θέμιιν,
ἢ δὴ τὸ μητρὸς δευτέρα τόδ' ἔζετο
μαντεῖον, ὡς λόγος τις: ἐν δὲ τῷ τρίτῳ
λάχει, θελοῦσης, οὐδὲ πρὸς βίαν τινός,
Τιτανὶς ἄλλη παῖς Χθονὸς καθέζετο,
Φοῖβη· δίδωσι δ' ἢ γενέθλιον δόσιιν
Φοῖβῳ.

En esta plegaria honro primero, entre todos los dioses a Tierra, la primera adivina. Tras ella a Temis que, según se cuenta, fue la segunda en ocupar la sede profética de su madre. Tercera en turno (conforme Temis, nadie la obligó) la estuvo ocupando otra Titánide, hija de Tierra, Febe, que la entregó a Febo como regalo, cuando nació.

Observamos ya desde el comienzo de la obra cómo se produce una sustitución del orden femenino, encargado de velar por el oráculo de Delfos durante tres generaciones, por uno masculino, encarnado en la figura del joven Apolo, profeta de su padre Zeus.

En el ámbito humano, como apunta Jufresa en su estudio (1997: 67) nos encontramos ante la destrucción del linaje de Clitemnestra, a menudo nombrada como hija de Leda, de carácter matrilineal. Representa, pues, el derecho materno, y la transmisión del poder a través de las hijas. Por tanto, con la muerte de este personaje, junto con la absolución de Orestes, se pone fin a este antiguo sistema genealógico en el que la mujer era la transmisora del regio poder. No es casual que sea la diosa Atenea quien con su sentencia ponga fin al viejo orden matriarcal. Recordemos, como esta deidad es extraída de la cabeza de su padre Zeus, completamente armada y entonando el *alalá*, grito de guerra impropio de la mujer (Bañuls-Morenilla, 2011: 26). Ella misma nos recuerda en las *Euménides* (vv. 736-740):

μήτηρ γὰρ οὐτίς ἐστὶν ἢ μ' ἐγείνατο,
τὸ δ' ἄρσεν αἰνῶ πάντα, πλὴν γάμου τυχεῖν,
ἅπαντι θυμῷ, κάρτα δ' εἰμὶ τοῦ πατρός.
οὕτω γυναικὸς οὐ προτιμήσω μόρον
ἄνδρα κτανούσης δωματίων ἐπίσκοπον.

No tengo madre que me alumbrara y, con todo mi corazón, apruebo siempre lo varonil, excepto el casarme, pues soy por completo de mi padre. Por eso, no voy a dar preferencia a la muerte de una mujer que mató a su esposo, al señor de la casa.

Finalmente, con la instauración del tribunal del Areópago, como apuntan Bañuls-Morenilla (2011: 99), se produce una sucesión, no violenta, en la que se pasa de una instancia ctónica femenina a una instancia mortal masculina. Es decir, las Erinis, procuradores de justicia hasta ese momento, ceden sus obligaciones/atribuciones a la polis y su tribunal. De estos dos sistemas habla Cixous en el prólogo de *Les Euménides*, mostrando cómo el viejo orden garante de justicia queda subordinado a uno nuevo. Las viejas divinidades ancestrales son rendidas por nuevos y jóvenes dioses (Apolo y Atenea) y condenadas al olvido. Esta obra será la antesala de su siguiente producción, *La ville perjure*, en la que mostrará las consecuencias derivadas de la subordinación y desaparición del orden jurídico encarnado por las antiguas Erinis, basándose en la contemporaneidad que a la autora le ha tocado vivir.

Es notable, pues, este esquema que se repite de pares opuestos: Masculino/femenino, Joven/viejo. Cixous mediante la decostrucción percibe estas jerar-

quías y las emplea como trasfondo para sus críticas sociales, denunciando así la subordinación de la mujer y tratando de desmontar el sistema jurídico de la década de los ochenta.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Bañuls J. Vte. & Morenilla, C. (2008). «Una aproximación a la Electra de Sófocles desde el prólogo y la párodos», *Faventia* 30, 1-2, pp. 187-208.
- «Formas trágicas del logos oblicuo», en Fr. De Martino & C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica: La mirada de las mujeres*, Bari, 2011, 21-102.
- Bermejo, X.C. (1977). «Consideraciones acerca del estudio del parentesco en la Grecia Antigua: nota a Esquilo, *Euménides* vs. 658 a 668», *Memorias historia antigua* N°1, pp. 65-68.
- Calvo, J. L. (2011). *Odisea*, Madrid.
- Cixous, H., «Le coup», in *Les Euménides* traduction d'Hélène Cixous, Tours, 1992, 5-13.
- (1995). *La ville parjure ou le réveil des Érinyes*, Tours.
- (1995). *La risa de la Medusa*, Barcelona.
- (2012). *La ciudad perjura o el despertar de las Eirínias (Traducción y prólogo de Joana Masó)*, Pontevedra.
- Cixous, H & Calle-Gruber, M. (1994). *Hélène Cixous: Photos de Racines*, París.
- Derrida, J. (2011). *Pardoner : L'impardonnable et l'imprescriptible*, París.
- Dukelsky, C., «Clitemnestra, esposa violenta, mujer con poder. Una interpretación de su iconografía en la cerámica griega», en *La polis sexuada: normas disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*, Buenos Aires, 2011, pp. 85-113.
- García, C., «Mujer y mito: insumisas y trágicas (Clitemnestra, Casandra y Antígona)», en F. Diez de Velasco, M. Martínez & A. Tejeran (eds.), *Realidad y Mito*, Madrid, 1997, 203-217.
- Hernández, A. (2011). «Hélène Cixous: La escritura como deseo de alteridad», *Lectora* 17, pp. 167-180,
- Jufresa, M. «Clitemnestra y la Justicia», en Rosa M.^a Rodríguez Magda (ed.), *Mujeres en la historia del pensamiento*, Barcelona, 1997, pp. 63-76.
- Llinares, J. B. «El logos femenino en la dramaturgia coetánea: el teatro de Hélène Cixous», en Fr. De Martino & C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica: La mirada de las mujeres*, Bari, 2011, pp. 493-521.

- «El logos femenino en la dramaturgia coetánea: una lectura de *La ville parjure* ou *Le reveil des Erinyes* de Hélène Cixous», en Fr. De Martino & C. Morenilla (eds.), *El logos femenino en el teatro*, Bari, 2012, pp. 457-480.
- Madrid, M., «La relación madre-hija en la tragedia griega: atisbos de una genealogía silenciada», en *Fil d'Ariadna : El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*. Universitat de València, / coord. por Carmen Morenilla Talens, Francesco De Martino, 2001, pp. 235-253.
- Masó, J., «¿De qué somos contemporáneos? Comunidad democrática y comunidad de perdón», en *La ciudad perjura o el despertar de las Eirínias*, Pontevedra, 2012, 7-13 .
- Mossé, C. (1990). *La mujer en la Grecia clásica*, Madrid.
- Perea, B. (2006). *Esquilo: tragedias*, Madrid.
- Pòrtulas, J., «La devaluació de la maternitat a les Eumènides d'Èsquil» en *Fil d'Ariadna : El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*. Universitat de València, / coord. por Carmen Morenilla Talens, Francesco De Martino, 2001, pp.361-366.
- Prenowitz, E. (2003). *Selected plays of Hélène Cixous*, Londres.
- «¿Cómo cambiar el curso de la historia? El teatro de Hélène Cixous», en *Ver con Hélène Cixous* / coord. por Marta Segarra Montaner, Barcelona, 2006, pp. 83-98.
- Rodríguez Salas, G. (2006). «Coalescencia: una aproximación a la escritura de Hélène Cixous» *Feminismo/s* 7, pp. 145-161.
- Segarra, M., «Hélène Cixous, la «fiesta del significante»», *Lengua por venir/ Langue à venir. Seminario de Barcelona*, Marta Segarra (ed.), 2004, Barcelona, pp. 23-32.
- Sommerstein, A. H. (2008). *Aeschylus II*, Cambridge.
- Thiel, H. van (1991). *Homeri Odyssea*, Hildesheim-Zürich-New York.
- Zeitlin, Fr.I. (1996). *Playing the Othe. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago.

ANIMALES EXÓTICOS COMO ACTORES SECUNDARIOS EN LAS DRAMATIZACIONES MITOLÓGICAS DE LA ANTIGUA ROMA: VERDUGOS EN LOS ESPECTÁCULOS*

María Engracia Muñoz-Santos

Universidad de Valencia
<mmunozsanto@uoc.edu>

Artículo recibido: 13 de mayo de 2016
Artículo aceptado: 23 de mayo de 2016

RESUMEN

Dentro del programa de un día de espectáculos en la antigua Roma no podía faltar la *damnatio ad bestias* de condenados. Aquellas personas que habían transgredido las leyes contra el Estado eran condenadas a muerte y, en algunos casos excepcionales, la ejecución se realizaba en público para escarmiento del reo y disfrute del público. El lugar del fatal desenlace era el edificio destinado a otros espectáculos como cacerías (*venationes*) o luchas de gladiadores (*munera*), es decir, los foros, circos y anfiteatros, durante las jornadas festivas. Además, tenían su propio espacio en la agenda de diversiones: el medio día, dando así oportunidad a los asistentes más aprensivos para volver a sus casas, comer y regresar por la tarde a ver las luchas de gladiadores. Si al principio se trataban de meras ejecuciones, con el tiempo pasaron a realizarse complejos espectáculos, denominados por algunos autores como «dramas mitológicos», en los que se escenificaba una obra teatral. El único objetivo de todo este montaje era la muerte final del reo. En estas representaciones eran necesarios básicamente tres elementos: la persona que iba a morir, la puesta en escena y, a modo de *actor secundario*, el animal que iba a realizar la ejecución, siendo la obra simplemente una excusa para llevar a cabo la pena de muerte.

PALABRAS CLAVE: Espectáculos romanos, dramas mitológicos, *damnatio ad bestias*, fieras, anfiteatro, circo, foro.

ABSTRACT

In ancient Rome, within the program of a day of shows, it could not miss the *damnatio ad bestias* of convicted. The people who had transgressed the laws committing crimes against the

*Tesis dirigida por Jose Luís Jiménez (UV) y codirigida por Manuel Martín-Bueno (Unizar). Investigación independiente realizada a partir del TFM.

Roman state were sentenced to death and, in some exceptional cases, the execution was carried out in public as a warning against the defendant and public enjoyment. The place of the fatal outcome was the building used for other shows including hunting (*venationes*) or gladiatorial games (*munera*). In other words, they were forums, circuses and amphitheatres, during the festive days. The executions also had their own space on the agenda of amusements: at noon, giving to the most squeamish attendees the opportunity to return to their homes for eating, so they could return in the afternoon to see the gladiatorial games. If at first they were mere executions, eventually they became more complex shows, called by some authors 'mythological dramas', in which a play was staged. The only objective of this spectacle was the final death of the convict. There were necessary three elements in those representations: the person who was going to die, and, as a secondary actor, the animal which was going to perform the execution. The play was just an excuse to execute the death penalty.

KEYWORDS: Roman spectacles, mythological dramas, *damnatio ad bestias*, beasts, amphitheater, circus, forum.

Los espectáculos más apreciados en la Antigua Roma eran los juegos que implicaban competición y los juegos teatrales, los primeros más que los segundos. Dentro de los primeros destacaban las carreras de cuadrigas y las luchas de gladiadores. Los *munera* gladiatoria se encontraban dentro del grupo de espectáculos sangrientos que pasaron de realizarse en el foro inicialmente como ceremonias funerarias, más tarde en el circo y por último en un edificio construido específicamente para este tipo de competición: el anfiteatro, lugar donde se llevaban a cabo aquellos espectáculos que implicaban derramamiento de sangre.

En la arena del Coliseo, el más conocido de todos, se realizaban espectáculos que duraban jornadas completas. Estas se dividían en tres sesiones: por la mañana, desde muy temprano, se desarrollaban las *venationes* o cazas de animales, y por la tarde las luchas de gladiadores. Al medio día se llevaba a cabo la ejecución de condenados a muerte en lo que se denominaban *ludi meridiani*. En el presente estudio nos centraremos en estos últimos.

Aunque Roma siempre ritualizaba las ejecuciones al máximo, pocas veces la pena de muerte se llevaba a cabo de la misma forma. Destacaban la crucifixión, la decapitación, la muerte en la hoguera y, la que aquí trataremos, la muerte por exposición a las fieras (*damnatio ad bestias*) que podía ser de dos tipos, según el tipo de condena: condenados a las fieras (*bestiarius*) y condenado a las fieras con ensañamiento, castigo especial para aquellos que habían cometido un delito especialmente importante (*noxius*)¹.

¹ Gabucci (1999: 88).

La forma de ejecución dependía del delito cometido, por ejemplo, el fuego servía para ejecutar a los ladrones y por todos son conocidas las dos crucifixiones más famosas de la historia: la de Jesús y la de Espartaco. Los animales fueron utilizados específicamente para matar a los esclavos, enemigos extranjeros y hombres libres culpables de delitos como el sacrilegio o el asesinato. La forma de ajusticiamiento era siempre decidida por un juez².

Al primer tipo de preso se le daban armas, como una espada o una lanza. Estaba condenado a perecer ante las bestias, pero se le daba la oportunidad de defenderse de los animales y así ofrecer más espectáculo al público. Algunos, incluso eran entrenados en el *ludus* como otros *venatores* que participaban en los juegos de la mañana. Podía ocurrir que el *bestiarius* saliese victorioso del combate, pero como estaba condenado a morir así, se enfrentaría de nuevo a los animales, una y otra vez, hasta sucumbir³.

El segundo tipo de condenado debía morir con más ensañamiento, probablemente porque su delito contra la sociedad había sido más dañino.

Conocemos estas penas gracias a los códigos tardorromanos, que recopilaban normas jurídicas, que se pusieron por escrito en ese momento, pero muchas de las normas ya tenían una larga tradición anterior en la Historia de Roma. En muchos casos se trataba de la doctrina de jurisconsultos. Nos estamos refiriendo al Código Teodosiano y al Código Justiniano. Según estos, a las bestias se echaban a los desertores del ejército, los hechiceros que utilizaban la magia contra otras personas, envenenadores, falsificadores, criminales políticos, parricidas, instigadores de levantamientos y secuestradores de niños que los utilizaban para pedir un rescate⁴.

La ejecución mediante fieras debía ser siempre realizada en público, en el marco de unos juegos públicos. La muerte del condenado debía servir para divertir al público y parece que comenzó a realizarse durante la época republicana de forma más asidua, siempre contra los prisioneros de guerra y contra los desertores. El esclavo solo era ejecutado de esta forma si era culpable de un crimen capital. La ley Petronia disponía que solo podía ejecutarse de esta forma a un prisionero si la pena era confirmada por un tribunal público. Este sistema de ejecución no era una forma regular de ejecución, su aplicación dependía siempre de una circunstancia especial: que hubiese pronto un espectáculo con fieras⁵.

² Dunckle (2013: 217).

³ Mañas (2013: 107).

⁴ Scott S.P., *The Civil Law*, <<http://www.constitution.org/sps/sps11.htm>> (31/05/2016).

⁵ Mommsen (1907: 263-266).

El delincuente era llevado a la arena, es decir, al centro del anfiteatro, prácticamente desnudo, atado con una cuerda o una cadena al cuello. A veces llevaba el veredicto a la vista del público o unido a él. Era proclamada su condena delante de todos los espectadores. Se le ataba a un poste, desarmado, por supuesto, y se soltaba al animal que iba a ser el ejecutor de la pena de muerte⁶. Tenemos documentado este tipo acciones en mosaicos (Fig. 1) y cerámica (Fig. 2), en ellos además vemos a un auxiliar del anfiteatro tras el ejecutado (Fig. 3), instigando al animal para que cumpla con su cometido. Como se aprecia en las imágenes, el acusado está sobre un carro que es movido ante los ojos del felino, para dar, probablemente, mayor intriga y espectáculo durante los prolegómenos, puesto que todos conocían cuál iba a ser el final de la escena (Fig. 4 y 5).

Esta forma de ejecución ya se realizaba muy anteriormente a su aparición en Roma, en Persia era muy utilizada⁷ y los etruscos, vecinos de Roma, y de los cuales heredaron parte de su cultura los romanos, la podrían haber utilizado. Puesto que imágenes del llamado Phersu, personaje acompañado por un perro que ataca a otro hombre encapuchado y atado, están pintadas en varias sepulturas como la Tumba de los Augures (Tarquinia)⁸.

También podemos recordar el caso de Lisímaco, que fue expuesto a un león sobre el que salió victorioso, convirtiéndose en uno de los favoritos de Alejandro. Son varios autores los que cuentan esta hazaña, Justino (s. II d. C.) nos cuenta:

Quippe cum Alexander Magnus Callisthenen philosophum propter salutationis Persicae interpellatum morem insidiarum, quae sibi paratae fuerant, consciuum fuisse iratus finxisset eumque truncatis crudeliter omnibus membris abscisisque auribus ac naso labiisque deforme ac miserandum spectaculum reddidisset, insuper in cauea cum cane clausum ad metum ceterorum circumferret: tunc Lysimachus, audire Callisthenen et praecepta ab eo uirtutis accipere solitus, miseratus tanti uiri non culpa, sed libertatis poenas pendentis, uenenum ei in remedia calamitatum dedit. Quod adeo Alexander aegre tulit, ut eum obici ferocissimo leoni iuberet. Sed cum ad conspectum eius concitatus leo impetum fecisset, manum amiculo inuolutam Lysimachus in os leonis immersit abreptaque lingua feram exanimauit. Quod cum nuntiatum regi esset, admiratio in satisfactionem cessit, carioremque eum propter constantiam tantae uirtutis habuit.^{9 10}

⁶ Kyle (2012: 52-ss).

⁷ *op. cit*

⁸ Jannot (1993: 288).

⁹ Justino, *Epítome de las «Historias Filipicas» de Pompeyo Trogo XV, 3, 3-10.*

¹⁰ Arnaud-Lindet, M.-P., *Marcus Junianus Justinus Abrégé des Histiores Philippiques de Trogue Pompée*, <<http://www.forumromanum.org/literature/justin/texte15.html>> (27/05/2016).

Alejandro Magno, airado, había hecho creer que había sido cómplice de la conspiración que se había preparado contra él y, tras amputarle cruelmente todos sus miembros y cortarle las orejas, la nariz y los labios, lo había convertido en un espectáculo deforme y digno de compasión; además lo había encerrado en una jaula con un perro y lo paseaba para infundir temor a los otros. Entonces Lisímaco, que habitualmente oía a Calistenes y recibía de él consejos virtuosos, sintiendo compasión de tan gran hombre, que pagaba el castigo no de una culpa, sino de la libertad, le dio un veneno como remedio de su desgracia. Alejandro se ofendió tanto por esto que mandó arrojarlo a un ferocísimo león. Pero cuando el león, enfurecido ante su presencia, lo asaltó, Lisímaco, que había envuelto su mano con el manto, la metió en las fauces del león y, arrancándole la lengua, dejó sin vida a la fiera. Cuando el rey fue informado de esto, la extrañeza dejó paso a la satisfacción y lo tuvo en mayor estima por la firmeza de tan gran valor.¹¹

Como decía más arriba, la misma historia la podemos leer en otros autores, como Pausanias I 9, 5; Plutarco, *Demetrio* 27, 6; Séneca, *De la ira* III 17,2; *De la clemencia* 1 25 y Plinio el Viejo VIII 21. Aunque se ha considerado una leyenda, no podemos negar la base histórica de este castigo a Lisímaco, que fue considerada de tal importancia como para que en las monedas acuñadas por este Basileo en 323-281 a. C. apareciese en el reverso de las mismas la imagen de un león, quizás como forma de perpetuar su hazaña con el felino, con quien querría ser asociado como gobernante, puesto que alrededor de la imagen de este animal se lee «Rey Lisímaco»¹².

O, así mismo, el que nos cuenta Apuleyo (s. II d. C.) en el que una mujer, en Corinto (Grecia), fue condenada por el delito de envenenamiento. La ejecución consistió en su violación en público por un asno y después fue expuesta a otras bestias que la despedazaron¹³:

Ecce quidam miles per mediam plateam dirigit cursum petiturus, iam populo postulante, illam de publico carcere mulierem, quam dixi propter multiforme scelus bestiis esse damnatam meisque praeclaris nuptiis destinatam et iam torus genialis scilicet noster futurus accuratissime disternebatur, lectus Indica testudin«e pellucidus, plumea congerie tumidus, veste serica floridus. At ego praeter pudorem obeundipublice concubitus, praeter contagium scelestae pollutaeque feminae, metu etiam mortis maxime cruciabar, sic ipse mecum reputans, quod in amplexu venerio scilicet nobis cohaerentibus quaecumque

¹¹ Castro(1995: 283).

¹² SNG Copenhagen 1149.

¹³ Grimal (2007: 335).

ad exitium mulieris bestia fuisset immissa, non adeo vel prudentia sollers vel artificio docta vel abstinentia frugi possetprovenire, ut adiacentem later! meo laceraret mulierem, mihi vero quasi indemnato et innoxio parceret.¹⁴

Entonces, un soldado sale corriendo por el pasillo central del teatro; a petición del pueblo, iba en busca de la mujer encerrada en la cárcel pública, mujer que, como dije anteriormente, estaba condenada a las bestias por sus múltiples crímenes y a quien ahora querían casar conmigo en sonada ceremonia. Para disponer lo que iba a ser nuestra cámara nupcial, se preparaba muy primorosamente un lecho con brillantes esmaltes indios, mullido con abundante pluma y cubierto de floridas sedas. No obstante, sin hablar ya de la vergüenza que me inspiraba tal himeneo público, ni de la repugnancia que sentía ante el contacto de aquella mujer manchada de sangre, lo que más me angustiaba era un presentimiento de muerte; yo me hacía las siguientes reflexiones: «si en plena escena amorosa soltaran una fiera cualquiera para devorar a la mujer, ese animal no va a ser tan despierto, ni va estar tan adiestrado, ni dominará tanto su apetito como para tirarse sobre la mujer que está a mi lado dejándome a mí tranquilo, por verme libre de condena y de culpa.»¹⁵

Es verdad que Apuleyo es considerado un autor satírico, pero también es cierto, como bien dice Lisardo Rubio Fernández en su traducción para Gredos, que: «*El Asno de Oro*, con *El Satiricón*, serán siempre el insustituible manual de quien pretenda conocer la vida real del Imperio» y que: «la lejanía de los siglos añade un interés más sustancial, pues si no cabe mayor inventiva y fantasía en el cuento, tampoco cabe mayor veracidad y realismo en los detalles que integran sus cuadros. *El Asno de Oro* pone ante nuestros ojos el diario vivir de nuestros antepasados, el retrato, captado al natural, de toda la sociedad del siglo II»¹⁶. Tenemos imágenes como las lucernas que se encuentran en el Museo de Atenas (Fig. 6), que muestran que estas prácticas de ejecuciones mediante animales, no solo eran cotidianas, sino que además eran del gusto de algunos romanos que adquirirían estos suvenires, a modo de recuerdo, para llevarse a casa.

En la antigua Roma, los primeros en llevar a cabo una ejecución de este tipo fueron los comandantes Lucio Emilio Paulo Macedónico y Escipión Emiliano (ss. II-I a. C.): la utilizaron contra los desertores, es decir, aquellos que bajo la mentalidad romana, cometían delito de traición¹⁷. El objetivo era el escarmiento y la intimidación del resto de la tropa. En el año 35 a. C., en Sicilia, se recreó una ejecución en el foro romano de la siguiente forma:

¹⁴ Apuleyo *El asno de oro* X 34, 3-5.

¹⁵ Rubio (1978: 319).

¹⁶ Rubio (1978: 25).

¹⁷ Coleman (1980: 44-73).

νεωστὶ δ' ἐφ' ἡμῶν εἰς τὴν Ῥώμην ἀνεπέμφθη Σέλουρός τις, Αἴτνης υἱὸς λεγόμενος, στρατιᾶς ἀφηγησάμενος καὶ ληλασίαις πυκναῖς καταδεδραμηκῶς τὰ κύκλῳ τῆς Αἴτνης πολὺν χρόνον, ὃν ἐν τῇ ἀγορᾷ μονομάχων ἀγῶνος συνεστῶτος εἶδομεν διασπασθέντα ὑπὸ θηρίων: ἐπὶ πύργου γάρ τινος ὑψηλοῦ τεθείς ὡς ἂν ἐπὶ τῆς Αἴτνης, διαλυθέντος αἰφνιδίως καὶ συμπεσόντος κατηνέχθη καὶ αὐτὸς εἰς γαλεάγρας θηρίων εὐδιαλύτους ἐπίτηδες παρεσκευασμένας ὑπὸ τῷ πύργῳ.¹⁸

*I saw him torn to pieces by wild beasts at an appointed combat of gladiators in the Forum; for he was placed on a lofty scaffold, as though on Aetna, and the scaffold was made suddenly to break up and collapse, and he himself was carried down with it into cages of wildbeasts-fragile cages that had been prepared beneath the scaffold for that purpose.*¹⁹

En la ciudad de Roma parece que las primeras ejecuciones de este tipo se dan durante el gobierno de Augusto. No tenemos documentada ninguna anteriormente. Sabemos que estas se desarrollaban en el foro o el circo²⁰.

Con el tiempo, los *ludi meridiani* evolucionarán paralelamente a los otros dos espectáculos con los que compartía espacio, recordemos que eran la caza de animales y las luchas de gladiadores, buscando espectacularidad y el mayor dramatismo posible²¹. Llegará a su máxima expresión cuando comience a practicarse de forma asidua. Es entonces cuando se realizarán los denominados Dramas Mitológicos²², ya durante la segunda mitad del siglo I d. C., en el anfiteatro de madera de Nerón.

Coincidiendo con la inauguración de Coliseo aparece un nuevo estilo de entretenimiento, evolucionado del ya tradicional. Ahora los mismos espectáculos que se celebraban en otros lugares se realizarán a gran escala, nos referimos a los que tenían como protagonistas a los animales y a los gladiadores. Pero junto a estos se realizaron también las ejecuciones de criminales con excusa de ciertos dramas griegos, pero con un final distinto, la muerte del actor principal y con los animales como actores secundarios. Welch lo ha denominado como «Deaths of the actors in a burlesque or grotesquely incoungruous fashion»²³ y Coleman como «fatal charades»²⁴. Sabemos que la última puesta en escena de este tipo es del periodo de los Severos²⁵.

¹⁸ Estrabón *Geografía* VI 2, 6.

¹⁹ Hamilton, H.C. y Falconer, W., *Strabo, Geography*, <<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0099.tlg001.perseus-eng1>> (28/05/2016).

²⁰ Coleman (1980: 44-73).

²¹ *art. cit.*

²² Bartsch (1994: 50-ss.).

²³ Welch (2007: 145).

²⁴ Coleman (1980: 44).

²⁵ *art. cit.*

Como podemos ver, lo que al principio eran ejecuciones simples se fueron complicando, evolucionando y degenerando. En estas «historias mitológicas» los condenados aparecían como actores protagonistas. Obviamente, su final era la muerte a manos, o, mejor dicho, bajo las garras de los actores secundarios, ellos eran quienes iban a ejecutar la sentencia ante los espectadores.

Este tipo de obras también se realizaban en el teatro. La gran diferencia entre ambas clases de representaciones, las del teatro y las del anfiteatro, consistía en que las segundas eran reales, puesto que el destino del actor era la muerte²⁶, es decir, que mientras en el teatro la escena jugaba con la imaginación del público, en la arena esto no hacía falta, puesto que se trataba de la pura realidad²⁷.

Así que estas obras teatrales sangrientas, las del anfiteatro, eran un entretenimiento al mismo tiempo que una puesta en práctica del sistema penal y un acto de pena capital²⁸. Por lo tanto, era una representación:

Plane religiosiores estis in cavea, ubi super sanguinem humanum, super inquinamenta poenarum proinde saltant dei vestri argumenta et historias noxiis ministrantes, nisi quod et ipsos deos vestros saepe noxii induunt.²⁹

*Proporcionando argumentos y leyendas a los criminales, cuando no personifican también los condenados a vuestros dioses.*³⁰

En ella el objetivo final no era el de explicar una historia, sino el de ejecutar al condenado con la excusa de la obra teatral³¹.

Las fuentes nos han dejado pocos ejemplos de penas capitales en el anfiteatro, y menos aún, donde el animal tuviese un papel en la representación. Casos sin animales son, por ejemplo, el del reo representando a Hércules que muere devorado por las llamas. El mito escenificado en este caso era el del famoso héroe que murió consumido por una túnica que ardía, regalo que se le había dado su mujer Deyanira, engañada por el centauro Neso. Lucillus nos cuenta que el ladrón Menisco fue ejecutado siguiendo esta historia mitológica, su delito fue robar tres manzanas del jardín de la *Domus Aurea* de Nerón, hecho que el emperador entendió como traición. Apareció en medio de la arena ataviado con una piel de león impregnada de algún producto inflamable y al mismo

²⁶ *art. cit.*

²⁷ Bartsch (1994: 50-ss.).

²⁸ Coleman (1980: 44-ss.).

²⁹ Tertuliano, *Apologético*, 15, 4.

³⁰ Castillo (2001: 100).

³¹ Coleman (1980: 44-ss.).

tiempo se nos refiere el caso de un ejecutado como *Attis*, que según el relato mitológico, tras enloquecer por Cibeles se emasculó él mismo:

Vidimus aliquando castratum Attin, ilium deum ex Pessinunte, et qui vivus ardebat, Herculem induerat.³²

*Hemos visto alguna vez la mutilacion de Atis, aquel famoso dios de Pesinunte, y otro que era quemado vivo encamaba a Hercules.*³³

Cuando un condenado, como en el caso de *Attis*, era obligado a emascularse en la arena, después se ejecutaba, probablemente pasado por la espada. Es difícil entender cómo sabiendo su final se habría mutilado él mismo de esta manera, quizás pensaba que sería perdonado si lo hacía, pero su final ya estaba escrito.

La relación de este tipo de representaciones con la presencia de animales es variada. Podía ser directa o indirecta. Hércules, del que hemos hablado más arriba, llevaría la piel del león para ser identificado por los espectadores. Sobre Nerón³⁴ se nos cuenta que él mismo se disfrazaba con pieles de fieras, lo colgaban de una gavia y lo arrojaban sobre las ingles de los condenados y condenadas que habían sido atados a un palo:

Suam quidem pudicitiam usque adeo prostituit, ut contaminatis paene mnibus membris novissime quasi genus lusus excogitaret, quo ferae pelle contactus emitteretur e cavea virorumque ac feminarum ad stipitem deligatorum inguina invaderet et cum affatim desaevisset, conficeretur a Doryphoro liberto.³⁵

*Prostituyó su propio pudor hasta tal punto que, después de haber deshonrado casi todas las partes de su cuerpo, ideó por último un tipo de juego en el que, cubierto con la piel de una fiera, se lanzaba fuera de una jaula, se arrojaba sobre las partes naturales de hombres y mujeres atados a un poste y, después de haber saciado su furor, se entregaba a su liberto Doríforo.*³⁶

Los animales reales que más se utilizaban en estos actos, quizás por ser los favoritos del público, por ser los más exóticos y, al mismo tiempo, los más peligrosos y más truculentos a la hora de cazar y, por lo tanto, de matar a personas, eran los osos, los toros y los felinos.

Con osos (Fig. 7) tenemos el ejemplo de la obra sobre Orfeo. Aunque el personaje mitológico original moría a mano de las ménades, mujeres tracias

³² Tertuliano, *Apologético*, 15, 5.

³³ Castillo (2001: 100).

³⁴ Cantarella (1996: 181).

³⁵ Suetonio, *Vida de los doce Césares*, Nerón 29, 1.

³⁶ Agudo (1992: 154).

que así se vengaban por su desprecio, el final fue transformado de forma que un oso era el que lo despedazaba, emulando lo que las originales harían con el verdadero Orfeo. En la arena aparecía rodeado de animales como ciervos para hacer más plausible el mito. El ejecutado portaba una lira. Una escena muy idílica a ojos del espectador romano, pero bastante macabra para el ejecutado que era el protagonista de la escena y sabía su destino:

Quidquid in Orptheo Rhodope spectasse teatro dicitur, exhibuit, Caesar, harena tibi. Repserunt scopuli mirandaque silva cucurrit, quale fuisse nemus creditur Hesperidum. Adfuit inmixtum pecori genus omne ferarum, et supra vatem multa pependit avis, ipse sed ingrato iacuit laceratus ab urso. Haec tantum res est facta haec tamen res est facta ita pictoria.³⁷

*Todo lo que Ródope, según dicen, contempló en el espectáculo que le dio Orfeo, te lo ofreció, César; la arena. Se deslizaron rocas y corrió un bosque maravilloso, como se cree que había sido el Jardín de las Hespérides. Hubo toda clase de fieras mezclada con ganado menor y sobre el poeta volaron muchas aves. Pero el mismo Orfeo cayó herido por un oso desagradecido, esto fue lo único que se realizó en contra del mito.*³⁸

Con un oso también fue ejecutado un reo que teatralizaba a Dédalo. Recordemos que el Dédalo original quiso huir de su encierro en su propio laberinto por aire, construyéndose unas alas. Los romanos, en su puesta en escena del mito, montaron un mecanismo en la arena, quizás una grúa, pusieron unas alas al actor que en un momento dado desmontaban. El prisionero entonces caía en las garras del animal que lo despedazaba:

Daedale, Lucano cum sic lacereris ab urso, quam cuperes pinnas nunc habuisse tuas!³⁹
*Dédalo, cuando un oso de Lucania te despedazaba así, ¡cómo hubieras deseado tener entonces tus alas!*⁴⁰

Sólo conocemos un ejemplo de una obra que no se ajusta a las denominadas historias mitológicas. Se trata de la historia de un personaje real. El *Laureolus* original fue un ladrón que murió huyendo de sus perseguidores, que representaban a la justicia. Unos autores dicen que se precipitó durante su carrera desde un edificio, otros que el edificio se hundió con él dentro. *Laureolus*

³⁷ Marcial, *Libro de los espectáculos* XXI.

³⁸ Ramírez (2001: 11-12).

³⁹ Marcial, *Libro de los espectáculos* VIII.

⁴⁰ Ramírez (2001: 6).

se convertirá en el personaje representado en varios espectáculos de mimo⁴¹. Uno de ellos es el que Marcial nos documenta, pero cuyo final difiere totalmente de la muerte del original:

Qualiter in Scythica religatus rupe Prometheus adsiduum nimio pectore pavit avem, nuda Caledonio sic viscera praebuit urso non falsa pendens in cruce Laureolus. Vivebant laceri membris stillantibus artus inque omni nusquam corpore corpus erat. Denique supplicium vel domini iugulum foderat ense nocens, templa vel arcano demens spoliaverat auro, subdiderat saevas vel tibi, Roma, faces. Vicerat atiquae sceleratus crimina famae, in quo, quae fuerat fabula, poena fuit.⁴²

*Como Prometeo, atado a la roca escítica, alimentó en su enorme pecho a la asidua ave, así ofreció sus visceras desnudas al oso de Caledonia Lauréolo colgado de una cruz que no era de mentira. Vivían sus articulaciones laceras con sus miembros chorreantes y no quedaba ninguna parte de su cuerpo intacta. Por fin sufrió el castigo que merecía: éste culpable había hundido la espada en la garganta de su padre o dueño, o loco había despojado los templos de oro oculto, o había acercado a ti, Roma, crueles teas. Había superado el criminal los crímenes de la antigua fama, en quien fue castigo lo que había sido fábula.*⁴³

Fue en época de Domiciano, cuando en lugar de fallecer por accidente, al reo le hicieron aparecer en medio del anfiteatro crucificado y expuesto, como los anteriores ejemplos, a las garras de un oso de Caledonia⁴⁴. El final de la historia es el mismo, en ambos casos la sangre, es la que cobra protagonismo en la muerte. En el primer caso, Suetonio nos cuenta que el ladrón vomitaba sangre, en el segundo ya podemos imaginar cuál fue el desenlace.

No solo los hombres eran ejecutados de esta forma. Conocemos, por Suetonio, el caso de una mujer que, en el papel de Pasifae, fue violada en la arena, a la vista de todos, por un toro. Recordemos que, según el relato mitológico, la hija del rey Minos dio a luz al Minotauro tras mantener relaciones zoofílicas con el toro blanco que salvó del sacrificio. Al igual que el artilugio que Dédalo construyó para ella, alguno parecido debió de ser utilizado durante el castigo a esta mujer, de la que desconocemos su nombre y cuál fue su delito:

⁴¹ Requena (2016).

⁴² Marcial, *Libro de los espectáculos* VII.

⁴³ Ramírez (2001: 5-6).

⁴⁴ Cantarella (1996: 181).

Inter pyrricharum argumenta taurus Pasiphaam ligneo iuvencae simulacro abditam iniit.⁴⁵

*Un toro montó a Pasifae, escondida dentro de una novilla de madera según creyeron muchos espectadores.*⁴⁶

Otra mujer, sobre la que nos cuenta Marcial, fue ejecutada como Dirce (Fig. 8):

Vexerat Europen fraterna per aequora taurus: at nunc Alciden taurus in astra tulit. Caesaris atque Iovis confer nunc, fama, iuencos: par onus ut tulerint, altius iste tulit.⁴⁷ (Marcial, *Libro de los espectáculos* XVIb).

*Un toro había llevado a Europa por las aguas de su hermano, pero ahora un toro llevó al Alcida hasta las estrellas. Compara ahora, fama, los novillos del César y de Júpiter: aunque llevaron igual carga, ése la llevó más alto.*⁴⁸

El relato mitológico nos dice que esta ninfa fue atada por Anfión y Zeto a un toro que la arrastró hasta matarla como venganza por los malos tratos que tenía hacia su madre, Antíope, a la que acusaba de ser la amante de su marido Lico.

También hubo casos de cristianos obligados a participar en estas representaciones, como por el ejemplo el de Santa Perpetua, Santa Felicitas y sus compañeros. Los cristianos eran enemigos de Roma, puesto que no aceptaban adorar al emperador como el dios que era y, por lo tanto, no acataban la ley romana⁴⁹:

et cum ducti essent in portam et cogentur habitum induere, viri quidem sacerdotum Saturni, feminae verosacrarum Cereri, generosa illa in finem usque constantia repugnavit.⁵⁰

*Cuando llegaron a la puerta del anfiteatro, quisieron obligarles a vestirse los hombres de sacerdotes de Saturno y las mujeres de sacerdotisas de Ceres. Pero la noble constancia de los mártires lo rechazó hasta el último momento.*⁵¹

Aunque este caso difiere de los anteriores porque no ocurrió en Roma, sino en Cartago. Por lo tanto, podemos imaginar que este tipo de ejecuciones no fue exclusivo de la capital del imperio. Primero fueron ejecutados los hombres y después las mujeres, todos ellos expuestos a gran variedad de ani-

⁴⁵ Suetonio, *Vida de los doce Césares*, Nerón 12, 2.

⁴⁶ Agudo (1992: 138).

⁴⁷ Marcial, *Libro de los espectáculos* XVIb.

⁴⁸ Ramírez (2001: 9-10).

⁴⁹ Gilhus (2014: 632).

⁵⁰ *Actas de los Mártires. Pasión de Perpetua y Felicitas* 18, 4-5.

⁵¹ Ruiz (2003: 435-436).

males. Los supervivientes no duraron demasiado tiempo más, ya que fueron expuestos de nuevo con posterioridad a otros animales o ejecutados a manos de los gladiadores.

No podemos imaginar forma más horrible de morir que en una representación de este tipo, en la que el condenado estaba obligado a participar como actor principal. Su sufrimiento era expuesto a los ojos de miles de espectadores y su muerte real ante toda la ciudad de Roma⁵². Recordemos aquí que el aforo del Coliseo era de unos 50.000 espectadores. Toda una experiencia para el público tan acostumbrado a los espectáculos de sangre y que cada vez era más difícil de sorprender. Aunque tenemos que apuntar que los *ludi meridiani* no eran del gusto de todos los romanos, sobre todo eran criticados por los más refinados, por este motivo se realizaban en este horario, para permitir que los más aprensivos pudiesen acudir a sus hogares, ya que era la hora de la comida.

Como podemos imaginar, volviendo a la arena, no se trataba de una obra de teatro como tal. El actor era mudo, como lo hacían en las tradicionales representaciones de mimo, y aparecía normalmente solo. No ocurriría igual con los actores secundarios, los animales, que aparecían en variado número.

El mimo en Roma consistía en la representación de historias ligeras, vulgares y donde la improvisación era muy importante. En ellas abundaban las groserías, las actrices ligeras de ropa y las representaciones de actos sexuales simulados⁵³. Autores como Coleman han querido incluir estas locuras escénicas dentro de este género, en esa búsqueda de espectáculo por la inclusión en el mimo de los efectos más crudos para despertar las emociones más salvajes del espectador⁵⁴.

Para concluir, quisiéramos incidir en la figura del animal. Podemos intuir el miedo que debía pasar al encontrarse fuera de su hábitat natural. No debía ser fácil que un animal asustado quisiera participar en el rol que se le había asignado, algunos autores creen que, como en el caso de los toros, debieron ser domados específicamente para estos espectáculos. Otros autores afirman que los harían pasar hambre para que la escena fuese de lo más truculenta.

Imaginemos por un momento la situación: el anfiteatro repleto de gente, gritando, lanzando objetos a la arena, y allí solo el oso o el toro, ante un hombre atado al que debía matar. Su propio instinto no le empujaría a hacerlo. Probablemente el animal se intentase retirar, encogido, buscando la protección del muro que circundaba la arena. Pero en este pódium se apostaban los

⁵² Coleman (1980: 44-73).

⁵³ Angela (2015: 169).

⁵⁴ Coleman (1980: 68).

incitatores, auxiliares que desde la parte trasera y por unos agujeros que se encontraban en el podio, azuzaban con hierros al rojo al animal, para que no retrocediese y ejecutase el destino del reo:

Qui modo per totam flammis stimulatus harenam sustulerat raptas taurus in astra pilas.⁵⁵

*Un toro que hace poco estimulado con fuego por la arena entera había levantado hasta las estrellas.*⁵⁶

De nuevo la fiera se encuentra en el centro de la arena. Los gritos son cada vez más fuertes. Por sus cuartos traseros aparecerían personas auxiliares del anfiteatro que lo azuzarían. Entonces, sin otra salida, saltaría sobre el condenado.

Lo cierto es que el animal sobrevivía en todos los casos, es decir, curiosamente, en este tipo de espectáculos, el protagonista de la historia moría, mientras que el verdugo, o malvado de la escena sobrevivía.

Felinos, toros y osos eran devueltos al *vivarium* para volver a salir a escena en la siguiente representación, con otro preso en el papel de un personaje mitológico con un final de lo más trágico.

Podemos concluir, por lo tanto, que este tipo de obras teatrales se encontrarían incluidas dentro de la tipología denominada como mimo; que esta forma de ejecución era una excepción, debido principalmente a que su realización estaba a expensas de si había fieras en ese momento, probablemente utilizadas en otros espectáculos en la mismas fechas; que mediante estos espectáculos no solo se buscaba ejecutar a una persona, sino que sirviesen de escarmiento del reo y lección al resto de ciudadanos, puesto que eran penas impuestas a aquellos que habían agredido de alguna forma al Estado. Y por último, que los animales formaban parte de estos espectáculos como personajes secundarios de una ejecución de un reo (protagonista) desarrollada de forma teatralizada dentro del contexto de una obra mímica a tenor de las siguientes afirmaciones: «Un personaje es cada una de las personas o seres (humanos, animales o de cualquier otra naturaleza) reales o imaginarios que aparece en una obra artística.»⁵⁷ Y «El protagonista de una novela (algunas veces el «héroe» o «heroína») es generalmente un personaje redondo, y los personajes secundarios o menores dentro de la misma obra suelen ser planos»⁵⁸ y «Actor secundario

⁵⁵ Marcial, *Libro de los espectáculos*, XIX.

⁵⁶ Ramírez (2001: 11).

⁵⁷ *Personaje*, <<https://es.wikipedia.org/wiki/Personaje>> (28/05/2016).

⁵⁸ *art. cit.*

es aquel cuyas características profesionales y artísticas le llevan a incorporar siempre segundos y terceros papeles»⁵⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1942-1979). *Sylloge Nummorum Graecorum. The Royal Collection of Coins and Medals*. Danish National Museum Copenhagen, Copenhagen.
- Agudo R. M. (1992). *Suetonio, La vida de los doce Césares*, vol. 2, Madrid.
- Angela, A. (2015). *Amor y sexo en la antigua Roma*, Madrid.
- Bartsch, S. (1994). *Actors in the audience*, Cambridge.
- Cantarella, E. (1996). *Suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la antigüedad*, Madrid.
- Castillo, C. (2001). *Tertuliano, Apologético, a los gentiles*, Madrid.
- Castro, J. (1995). *Justino, Epítome de las «Historias Filípicas» de Pompeyo Trogo*, Madrid.
- Coleman, K. M. «Fatal charades», *Journal of Roman Studies*, vol. 80, 1980, 44-73.
- Dunkle, R. (2013). *Gladiators: Violence and Spectacle in Ancient Rome*, Nueva York.
- Gabucci, A. (Ed.) (1999). *Il Colosseo*, Milán.
- Gilhus, I. S. (2014). «Animals in Late Antiquity and early Christianity», *Animals in Classical Thought and Life*, Oxford.
- Gómez, M. (1998). *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, 1998.
- Grimal, P. (2007). *La civilización romana. Vida, costumbres, leyes, artes*. Barcelona.
- Jannot, J-R. «Phersu Phersuna, Persona. À propos du masque étrusque», *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique, Actes de la table ronde de Rome*, École Française de Rome, Rome, 1993, pp. 281-320.
- Kyle, D. (2012). *Spectacles of Death in Ancient Rome*, Londres.
- Mañas, A. (2013). *Gladiadores. El gran espectáculo de Roma*, Barcelona.
- Mommsen, T. (1907). *Le Droit Penal romain*, París.
- Ramírez, A. (2001). *Marcial, Epigramas*, vol. 1, Madrid.
- Requena, M. «Calígula, Lauréolo, Y Ciniras. La imagen del tirano en el mimo», *Homenaje a Pedro Barceló*, 2016. En prensa.
- Rubio, L. (1978). *Apuleyo, El asno de oro*, Madrid.
- Ruiz, D. (1996). *Actas de los mártires, Biblioteca de Autores Cristianos*, Madrid.
- Vela, J. y García, J. (2001). *Estrabón, Geografía*, vol. 3, Madrid.
- Welch, K. (2007). *The Roman amphitheatre*, Cambridge.
- Wiederman, T. (2002). *Emperors and gladiators*, London.

⁵⁹ Gómez (1998: 13).

APÉDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Mosaico de Zliten (Libia)

Fuente: Wikipedia.

Figura 2. Terra sigillata. Museo de Karlsruhe (Alemania)

Fuente: <<http://amphi-theatrum.de>>.

Figura 3. Mosaico de Zliten (Libia)



Fuente: Wikipedia.

Figura 4. Damnatio ad bestias en mosaico. El Jem (Túnez)



Fuente: Gilbert, 2013, pg. 120.

Figura 5. Damnatio ad bestias de San Basilio de Anciras (336-362)



Fuente: Wikipedia.

Figura 6. Recreación de «drama mitológico» en Lucerna. Museo Arqueológico de Atenas (Grecia)



Fuente: Hönle y Henze, 1981, pg. 58.

Figura 7. Bajo relieve. Museo de Narbona (Francia)



Fuente: Gilbert, 2013, pg. 105.

Figura 8. Terracota. Museo del Louvre (Francia)



Fuente: Gilbert, 2013, pg. 121.

LA HETERA, ¿BUENA O MALA? UN PERSONAJE SECUNDARIO EN EL PUNTO DE MIRA DE LA COMEDIA GRIEGA*

Vivian Lorena Navarro Martínez

Universidade de Coimbra - Universitat de València

<vilona@alumni.uv.es>

Artículo recibido: 24 de marzo de 2016

Artículo aceptado: 11 de abril de 2016

RESUMEN

La hetaera es un personaje de la Comedia griega generalmente secundario que es explotado de forma más o menos generosa a lo largo de la historia de este género literario. Sin embargo, esta explotación es un tanto ambigua, ya que tan pronto la hetaera es tratada generosa y positivamente, después es vituperada y caricaturizada como un gran mal para el hombre. En este último punto veríamos la herencia de concepciones misóginas tradicionales, que los poetas de la Comedia saben reflejar de manera abundante: la hetaera es caprichosa, capciosa, taimada, un ser que tan solo se preocupa por su aspecto y por sacar hasta la última moneda de sus *víctimas*. Por otra parte, a pesar de aquellos títulos en los que la hetaera prácticamente lleva la voz cantante en el desarrollo de la trama, examinaremos esta figura desde el punto de vista de su participación secundaria en la acción, haciendo un repaso a su configuración y tratamiento en las diversas fases de la Comedia griega. El principal objetivo es discernir cuáles son los diferentes roles que desarrolla la hetaera a lo largo de estas fases, cómo y en qué circunstancias la retratan los poetas cómicos y, sobre todo, cuál es su importancia en el desarrollo de la trama y la historia que se esconde tras este característico tipo cómico, que tenía su auténtico correlato en la sociedad ateniense.

PALABRAS CLAVE: Comedia, hetaera, *Archaia*, *Mese*, *Nea*, tipo cómico.

ABSTRACT

The hetaera is normally a secondary character of the Greek Comedy which is more or less exploited along the history of this literary genre. However, this exploitation is few ambig-

* El presente estudio comprende la comunicación que realizamos el 14 de Octubre de 2015 en el II Foro GRATUV, en la Universitat de València, bajo la organización de la Dra. Carmen Morenilla Talens, Andrea Navarro Noguera y Mayron E. Cantillo.

uous, because when the hetaera is treated generously and positively, suddenly is censured and caricaturized like a great misfortune for man. In this last fact we would see the legacy of traditional misogynist ideas, which the comic poets know to reflect abundantly: the hetaera is whimsical, tricky, cunning, a being that only cares about their appearance and the extraction of their victims's last penny. On the other hand, in spite of the titles of comedies where the hetaera is the most important character, we will examine the hetaera from the point of view of her secondary participation in the development of the plot, making a review of its configuration and treatment in the various phases of Greek Comedy. The principal objective is the discernment of the different roles that the hetaera develops along these phases, the nature of the circumstances in which comic poets portray the hetaera, and especially its importance in the development of the plot and the story behind this characteristic comic character, which had its counterpart in Athenian society.

KEYWORDS: Comedy, hetaera, *Archaia*, *Mese*, *Nea*, comic character.

1. INTRODUCCIÓN

Generalmente la hetaera se define como una cortesana adiestrada y con un nivel cultural medio-alto, que acompaña y entretiene a los hombres en acontecimientos de carácter social, en especial los banquetes. Normalmente se trata de extranjeras o mujeres nacidas en Atenas, que fueron niñas recogidas en la calle tras su abandono —lo que implicaba la automática adopción del estatus servil—, y se caracterizan habitualmente por su belleza, su esmerada educación y sus habilidades sociales. Éstas accedían a un mundo al que las mujeres casadas y las concubinas tenían la entrada vetada. En definitiva, respondían a las exigencias y las necesidades masculinas sociales, carnales y sentimentales que los hombres no satisfacían normalmente con sus esposas. Podríamos decir que, en cierto sentido, eran las únicas mujeres de la sociedad ateniense que tenían una libertad similar a la de los hombres, pues muchas veces regían su propia casa y asuntos financieros, elegían su compañía y asistían libremente a los simposios y demás acontecimientos sociales.¹ En términos de la ley de Dracón contra el adulterio,² las heteras, debido a su condición de mujeres no sujetas al *oikos* y, por tanto, solitarias y carentes de la protección de la familia,

¹ Elaine Fantham, «Sex, Status and Survival in hellenistic Athens: a study of women in New Comedy», *Phoenix* 29/1, 1975, pp. 44-74, aquí p. 51.

² La pena draconiana contra los delitos de violación o adulterio con respecto a una esposa, madre o hermana eran los mismos en caso de que éstos se cometiesen con o contra la concubina de alguien. Cf. A. R. W. Harrison, *The law of Athens: the Family and the Property*, Oxford: Clarendon Press, 1968, p. 36.

eran mujeres *seductoras*, aquellas que se vendían para sobrevivir.³ Por otra parte, es necesario distinguir que la hetera tiene un estatus diferente al de la simple prostituta, pues la primera no deja de ser una mujer generalmente cultivada e instruida que era compañera de hombres más o menos acomodados, mientras que cualquier mujer, si la necesidad así lo requería, podía llegar a ser prostituta y venderse a todo aquel que pagase el precio estipulado.⁴ También consideramos que no es acertado considerar que las heteras, por el simple hecho de no pertenecer a un *oikos*, estaban al margen de la sociedad de la polis, aunque en ocasiones estuviesen más profundamente educadas que las esposas atenienses y se desenvolviesen de forma más *liberada*. También sería erróneo y anacrónico considerar que las esposas legítimas envidiaban la libertad de las heteras, así como pensar que la mujer ateniense sufría y peleaba por alcanzar una situación de igualdad con respecto a los hombres. En opinión de F. Sousa e Silva, ni siquiera en una de las comedias utópicas de Aristófanes en las que las mujeres toman las riendas de la polis, *Lisístrata*, éstas quieren que su situación sea igual a la de los hombres, pues desde un primer momento sólo desean restablecer la paz, para volver cuanto antes a los quehaceres y obligaciones de su condición femenina —vv. 473-475, 708, 729-736—. ⁵

2. EL TRATAMIENTO DE LA HETERA EN LAS DIVERSAS FASES DE LA COMEDIA

En la Comedia griega de la Antigüedad la aparición relevante de personajes femeninos no parece estar atestiguada hasta la época en que Ferécates llevó a cabo su labor poética —segunda mitad del siglo V a.C. —, después del cual ya encontraríamos todo un abanico de roles femeninos caracterizados y bien establecidos.⁶ J. Henderson comenta que los primeros personajes femeninos habrían aparecido en las comedias de tipo mitológico, donde los podemos

³ Cf. Eva Cantarella, «Done di casa e done sole in Grecia: sedotte o seduttrici?», *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Aurora López, Cándida Martínez, Andrés Pociña (eds.), Granada: Universidad de Granada, 1990, pp. 35-51, aquí p. 49.

⁴ Podemos pensar que, gracias a la existencia de prostitutas y prostíbulos, los hombres corrían menos peligro de caer en la tentación de seducir a una mujer sujeta al *oikos*. Cf. Eubulo 67 K-A. Cf. Luís Gil Fernández, «Comedia ática y sociedad ateniense III: los profesionales del amor en la comedia Media y Nueva», *Estudios Clásicos* 18, 1975, pp. 59-88, aquí pp. 61-63.

⁵ María de Fátima Sousa e Silva, «O feminino em Aristófanes», *Florentia Iliberritana* 18, 2007, pp. 399-419, aquí p. 405.

⁶ Jeffrey Henderson, «Pherekrates and the Women of Old Comedy», in *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, David Harvey, John Wilkins (ed.), London: Duckworth and The Classical Press of Wales, 2000, pp. 135-150, aquí pp. 135-136.

encontrar en situaciones cargadas de obscenidad, lo que parece tener relación con el carácter de las festividades religiosas que estaban reservadas a las mujeres.⁷ Sin embargo, los roles femeninos más caracterizados y tipificados son aquellos que encontramos en las piezas que exponen a la mujer en una esfera más costumbrista, aunque este clase de comedia no parece ser la más explotada durante la *Archaia*. La explicación puede encontrarse en el respeto, por parte de los cómicos, hacia los tabús que atañían a la mujer decente y su ámbito de actuación en la sociedad de la época. Por tanto, podemos entender que el mundo de los personajes femeninos «decentes» de la comedia se ocultaba con recelo o, mejor aún, carecía de interés. Sin embargo, no sucede así con la hetera. Es un personaje que ya aparece explotado en la lírica, concretamente en la poesía yámbica —Anacreonte, Mimnermo, Hermesianacte— y también se lo relaciona con el parodista Hegemón de Tasos, pues su comedia Φίλινα trataba sobre una hetera. Vemos que este personaje tiene tras de sí una cierta tradición y es explotado a lo largo de toda la historia de la Comedia. Sin embargo, en nuestro estudio comprobaremos que dicha explotación va evolucionando a lo largo de las diversas fases del género.

Conservamos títulos y fragmentos de Ferécates en los que la hetera es tratada de manera más o menos relevante, pero después de él quizá tengamos que esperar a Teopompo —finales del siglo V y comienzos del IV a.C.—, para encontrar de nuevo una actuación apreciable de este personaje. Ambos cómicos han sido clasificados dentro de la llamada comedia mitológico-costumbrista, de manera que no es de extrañar que encontremos una actuación más notable de la hetera, pues las situaciones domésticas y amorosas constituyen el interés de este tipo de comedia. Otro dato interesante es que, al parecer, fue Ferécates el primer cómico propiamente dicho que llevó a escena una comedia cuyo título constituía el nombre de una hetera, *Kοριαννώ*, en el año 433 a.C.⁸ Sin embargo, si por algo se caracteriza la fase *Archaia* es por el cultivo de la comedia política, pero ésta se va a preocupar bien poco de las situaciones domésticas o de enredo, pues sus miras se dirigen a objetivos mucho más trascendentes. Así pues, la mujer apenas aparece en las primeras obras que tenemos conservadas de Aristófanes, ni mucho menos desempeña un papel relevante. Aunque a partir del año 411 a.C. compusiese piezas protagonizadas por féminas, el cómico tampoco se preocupó de componer comedias con intriga amorosa ni persiguió

⁷ Cf. J. Henderson, «art.cit.», pp. 135-150, aquí p. 137.

⁸ Cf. Fernando Souto Delibes, «El rol de la prostituta en la comedia: de Ferécates a Menandro», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 12, 2002, pp. 173-191, aquí pp. 173-174.

profundizar en la psicología de los personajes femeninos. Como sabemos, es anacrónico e incorrecto considerar a Aristófanes un feminista, pues el uso de las mujeres como protagonistas de algunas de sus comedias utópicas no hace sino subrayar el sentido absurdo e imposible de los temas de estas obras. El personaje femenino es, pues, un instrumento más en la búsqueda de la comicidad y la risa de los espectadores. En términos generales, la mujer en Aristófanes es tratada mediante la combinación de los tópicos femeninos heredados de la tradición, que principalmente expresan que es una desgracia, con elementos de la situación real de las atenienses.⁹ En rasgos generales, poca importancia va a tener la hetera en el desarrollo de la acción, de manera que desempeñará un papel secundario. Sin embargo cabe destacar que, aunque las mujeres generalmente aparezcan poco en las primeras obras de Aristófanes, las que son más mencionadas en el conjunto de sus comedias son precisamente las heteras y las prostitutas. A veces conoceremos el nombre de alguna hetera famosa y otras veces ni siquiera eso, sino que solamente se las menciona aludiendo a las actividades que desempeñan —*ἀλλήτρις, ορχηστρίς, πορνεύτρια*—. Lo que nos interesa es que la aparición de la hetera o la prostituta en la *Archaia* persigue un objetivo específico: denigrar o desacreditar a personajes concretos, para lo cual muchas veces se menciona a heteras famosas de la época, como Cinna,¹⁰ Lais¹¹ o Aspasia.¹² Así, a juzgar por lo que tenemos conservado, podemos decir que los poetas de la comedia política apenas les prestan atención, por lo que no tienen un papel independiente ni importante.

Por lo que atañe a la comedia *Mese*, desarrollada aproximadamente entre el 392-380 a.C. y el 338 a.C. o el 321/20 a.C., encontramos abundantes títulos y fragmentos que se refieren a la hetera, lo que nos permitiría pensar en que se produjo un cierto auge del tratamiento de este personaje dentro de la Comedia. Así, podríamos afirmar que en esta fase la hetera estuvo en el punto de mira de los cómicos, debido a las abundantes posibilidades cómicas que permitía su puesta en escena. Durante prácticamente la totalidad de la *Mese* este personaje, exceptuando contados ejemplos que examinaremos más adelante, es moldeado y retratado con los mismos tópicos que observábamos en la *Archaia*, por tanto, su imagen va a ser fundamentalmente negativa. Por otra parte, detectamos un dato que diferencia esta fase con respecto a la anterior,

⁹ E. Lévy, «Les femmes chez Aristophane», *Ktéma*, 1976, pp. 99-112, aquí pp. 99-103.

¹⁰ Aristófanes contra Cleón. Cf. *V*. 1032, *Pax* 755.

¹¹ Aristófanes contra Filónides. Cf. *Pl*. 179, 302-308.

¹² Fue severamente criticada y parodiada por parte de los cómicos de la época, como Cratino. Cf. fr. 113 E, 241 E, 259 K-A. Cf. Eulàlia Vintró Castells, «Cratino: comedia y política en el siglo V», *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos* 9, 1975, pp. 45-66.

pues la aparición y/o mención de las heteras ya no depende de la presencia de un hombre, sino que éstas emergen y actúan en solitario. En ocasiones, cuando se las sitúa al lado de un hombre, su fama proyecta una sombra tal que cubre a los mismos a quienes acompañan, pues se trata de heteras muy conocidas, algunas pertenecientes a tiempos pasados.¹³ Así pues, a juzgar por los fragmentos conservados, los cómicos de la *Mese* tratan este tipo cómico de manera mucho más profunda que sus antecesores, dándole un mayor protagonismo y mostrando más preocupación por su descripción tanto física como psicológica. De esta manera se pueden explicar ciertas comparaciones con alimentos, animales, plantas, objetos o monstruos mitológicos, en las que se hace hincapié en sus características, personalidad y acciones, ya sean positivas o negativas.¹⁴

Por su parte, la comedia *Nea*, desarrollada entre finales del siglo IV a. C. —330 o 321 a. C. — y aproximadamente la mitad del siglo III a.C., conserva el personaje de la hetera, aunque parece que ha perdido el protagonismo que tenía en la *Mese*. Conocemos comedias en las que este tipo cómico tiene un papel relevante, además de títulos que constituyen el nombre de una hetera, pero ahora ya no parece estar tan en el punto de mira de los cómicos. Sabemos que uno de los temas más importantes de la *Nea* es el amor y sus conflictos —obstáculos sociales, intrigas, malentendidos—, así que, generalmente, los argumentos de las comedias giran alrededor de este elemento. Por tanto, debido a la presencia del amor y la sexualidad la hetera aparece en bastantes ocasiones, unas veces como simple personaje, otras como una de las principales fuerzas movilizadoras de la acción. Por lo que sabemos, pocas son las comedias que tratan los amores de una hetera libre, pero muchas las que nos hablan de la hetera-esclava o la exhetera, que se ha convertido en concubina de un hombre, que la libera de su anterior condición.¹⁵ Encontramos reflejado cómo una muchacha pasa a ser hetera, pues la *Nea* también muestra la problemática situación de las mujeres solitarias que deben luchar por sobrevivir, eligiendo entre malvivir a base de trabajos ínfimos o prosperar todo lo posible como heteras. También vemos de nuevo reflejada la recogida, secuestro o compra y posterior adiestramiento de niñas, que pasan a ser esclavas, por parte de proxenetas o heteras maduras; lo que sin duda se correspondía con la realidad social. Por tanto, esto no ha cambiado prácticamente nada desde las

¹³ Cf. Fernando Souto Delibes, «art.cit.», pp. 173-191, aquí p. 179.

¹⁴ Es destacable el fr.22 K-A de Anáxilas, en el que el poeta hace una comparación de heteras famosas con monstruos y seres mitológicos, para enfatizar su naturaleza nociva.

¹⁵ Cf. Elaine Fantham, «art.cit.», pp. 44-74, aquí p. 61.

fases anteriores. Muchas comedias acaban con que a una hetera, tras haberse convertido en concubina, se le reconoce su origen no servil y perteneciente a la buena sociedad, siendo tomada como esposa legítima por el hombre que la tuvo como concubina. Por otra parte, la hetera sigue siendo lujuriosa, avariciosa, presumida, aficionada a la bebida y taimada, como en las fases anteriores. Los cómicos continúan empleándola para denigrar a personajes concretos, aunque esta especie de invectiva no se puede comparar con la que veíamos en la *Archaisa*, y, al igual que sucede en la *Mese*, la mención de heteras famosas es más abundante que la de aquellos hombres a los que acompañan. Sin embargo, hay dos elementos fundamentales que difieren significativamente de las épocas anteriores. En primer lugar, el hecho de que ahora es ella misma la que nos habla en primera persona de sus vivencias y sentimientos, lo que le da un enfoque más profundo.¹⁶ En segundo lugar, aparece una figura perfectamente constituida, que ya apreciábamos en cierto modo en la *Mese*: la «buena hetera» o la «falsa hetera». Este subtipo se libera de la imagen tan negativa de la hetera corriente y es retratada de forma más profunda.

3. PASAJES Y FRAGMENTOS EXPLICATIVOS

Como hemos comentado, es de capital importancia considerar que la hetera no deja de ser un personaje femenino, por lo que está imbuido de los tópicos misóginos tradicionales que estaban establecidos para el tratamiento de los personajes cómicos femeninos. Así pues, a lo largo de las tres fases de la Comedia griega, es calificada con términos despectivos que aluden a su excesiva coquetería, alcahuetería, malicia, afición a la bebida, glotonería, avaricia, libidinosidad y charlatanería. Una descripción bastante completa de estas características la encontramos en los vv. 221-240 de la comedia *Asambleístas* de Aristófanes, donde vemos una enumeración de las actividades femeninas, mezcladas con tópicos misóginos:

ΠΡ. τοὺς ἄνδρας ἐπιτρίβουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·
μοιχοῦς ἔχουσιν ἔνδον ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·
αὐταῖς παροψωνοῦσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·
οἶνον φιλοῦσ' εὐζωρον ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·

*Praxágora: Destrozan a sus maridos como antes,
tienen a sus amantes dentro de casa como antes,
se compran golosinas para ellas mismas como antes; aman el vino puro como antes;*

¹⁶ Cf. Fernando Souto Delibes, «art.cit.», pp. 173-19, aquí p. 186.

Por tanto, podemos pensar que la hetera, como mujer que es, no es tratada con amabilidad. En la *Archaia*, como hemos dicho, dan mala fama a quienes acompañan. Así, Cratino desacredita a Pericles utilizando a Aspasia, mientras Aristófanes hace lo mismo con Filónides al mencionar a Lais a través de una parodia de Circe. Así pues, Lais, como Circe en la *Odisea*, convierte a los hombres en puercos debido a su nociva influencia, mientras Cratino juega con la imaginaria y lenguaje propios de la épica para calificar a Aspasia como hija de la Lujuria:

Ἦραν τέ οἱ Ἀσπασίαν τίκει Καταπυγούσῳ
 παλλακὴν κυνώπιδα
*A Hera-Aspasia, concubina de ojos de perra,
 la engendró la Jodienda.*

Cratino 259 K-A Χείρωνες

ΚΑ. ἐγὼ δὲ τὴν Κίρκην γε τὴν τὰ φάρμακ' ἀνακουῶσαν,
 ἢ τοὺς ἐταίρους τοῦ Φιλωνίδου ποτ' ἐν Κορίνθῳ
 ἔπεισεν ὡς ὄντας κάπρους
 μεμαγμένον σκῶρ ἐσθίειν, αὐτὴ δ' ἔματτεν αὐτοῖς,
 μιμήσομαι πάντας τρόπους·
 ὑμεῖς δὲ γρυλίζοντες ὑπὸ φιληδίας
 ἔπεσθε μητρὶ χοῖροι.
*Carión. Yo a Circe, que mezcla venenos,
 la que una vez en Corinto convenció a los amigos de
 Filónides, como si fueran puercos,
 de comer mierda amasada, y ella misma se la amasaba,
 la imitaré de muchas maneras;
 y vosotros gruñendo por el gusto
 id con la madre, puercos.*

Aristófanes, *Pluto* vv. 302-308

Sin embargo, el infortunio no arremete solamente contra la reputación de los hombres, sino también contra su bolsillo. Así pues, las heteras tienen fama de ser expertas en exprimir hasta la última moneda de sus víctimas. En verdad, esta característica responde a una necesidad real de tratar de conseguir todo el dinero posible durante los años de juventud, para después poder mantenerse en la vejez. Esto explicaría también otro hecho que examinaremos: la alcahuetaría. La tarifa de una hetera es un elemento definitorio de su *standing*, por lo que hay que tener cuidado de no resultar «desplumado». Por ejemplo, Eupolis describe la ruina de un allegado del político Calias mediante la mención de una hetera, Mirrina; y Aristófanes muestra al mismo Calias literalmente desplumado por las heteras:

ὁ τιῆ τὰ πατρῶια πρὸς σὲ καταδιέφθορα
¡He dilapidado todo mi dinero en ti!

Eupolis 50 K-A *Αυτόλυκος* α'β'

ΠΙ. Καλλίας ἄρ' οὗτος οὔρνις ἐστίν: ὡς
 πτερορρηεῖ.

EΥ. ἄτε γὰρ ὦν γενναῖος ὑρό τε
 Συκοφαντῶν τίλλεται,
 αἶ τε θήλειαι προσεκτίλλουσιν αὐτοῦ τὰ
 πτερά.

*Evélpides. Entonces esta ave es Calias. ¡Cómo pierde
 las plumas!*

*Pistetero. Se ve que, como es rico, los sicofantas lo
 despluman y que también las mujeres se le llevan
 algunas/plumas.*

Aristófanes, *Las aves* vv. 284-286.

Por otra parte, se puede apreciar a lo largo de todas las fases de la Comedia que la hetera más ridiculizada es aquella que, vieja ya, está desesperada ante la caza de alguna víctima. Así pues, los cómicos muestran a viejas lujuriosas, desesperadas por adquirir los favores sexuales de algún jovencito apetecible. Por ello rivalizan con otras heteras o prostitutas más jóvenes, tratando de disimular su feo aspecto con el abuso del maquillaje. Sin embargo, por lo general se ven frustradas por sus horribles maneras y semblantes. Es más, a un elemento de este calibre a veces se lo califica como σαπρά, «podrida».¹⁷

ΓΡ.Α τί ποθ' ἄνδρες οὐχ ἤκουσιν; ὥρα δ' ἦν πάλαι·
 ἐγὼ δὲ καταπεπλασμένη ψιμυθίῳ
 ἔστηκα καὶ κροκωτὸν ἠμφιεσμένη
 ἄργός, μινυρομένη τι πρὸς ἐμαυτὴν μέλος,
 παίζουσα. πῶς ἂν περιλάβοιμ' αὐτῶν τινὰ
 παριόντα; Μοῦσαι δεῦρ' ἴτ' ἐπὶ τοῦμόν στόμα,
 μελύδριον εὐροῦσαί τι τῶν Ἴωνικῶν.

*¿Por qué no han llegado los hombres? Hace rato deberían haber
 venido. Y yo, tras untarme de albayalde y vestirme con una túnica
 azafranada, estoy plantada sin hacer nada, tarareando para mí misma/una
 canción, entreteniéndome de modo que atrape a alguno de estos/que pase por
 aquí. Musas, acudid a mi boca y encontradme algún cantarillo de los jonios.*

Aristófanes *Asambleístas* vv. 877-883.

¹⁷ Ar. *Ec.* 884.

Como sabemos, en la *Mese* también encontramos que la hetera es objeto de numerosas críticas, burlas y parodias. Hemos comentado que ahora tiene un papel más destacado, independiente y, por tanto, va a dejar de ser un simple personaje secundario sin voz ni voto. Los abundantes títulos que conforman el nombre de una hetera hacen pensar que quizá en esta época este personaje fuese un tipo cómico importante y muchas veces el protagonista y movilizador de la acción, lo que contrasta con lo que veíamos anteriormente.¹⁸ Por otra parte, su caracterización sigue las pautas marcadas por la tradición, es decir, siguen siendo presumidas en extremo, libidinosas, malvadas y aficionadas a la bebida, lo que no es un vicio sólo atribuible a las viejas heteras, pues ahora son todas las que beben enormes cantidades de vino, sin mezclar, en copas pomposamente descritas:

ὦ γαῖα κεραμί, τίς σε Θηρικλῆς ποτε
 ἔτευχε ποίλης λαγόνος εὐρύνας βάθος;
 ἦ που κατειδῶς τὴν γυναικεῖαν φύσιν,
 ὡς οὐχί μικροῖς ἦδεται ποτηρίοις
 ¡Oh *térrea arcilla!* ¿*Qué Tericles un día*
creó la ensanchada profundidad del cóncavo hueco?,
sin lugar a dudas, dándose cuenta de que la femenina naturaleza / no disfruta
con pequeñas copas.

Eubulo 42 K-A Καμπυλίω

(A.) ἄποτος, ὦ Γλύκη.
 (ΓΛ.) ὕδαρῆ ἴνεχέν σοι; (A.) παντάπασι μὲν οὖν ὕδωρ.
 (B.) δὺ ὕδατος, ὦ μάμμη. (ΓΛ.) τί δ' οἴνου; (B.) τέτταρας.
 (ΓΛ.) ἔρρ' ἐξ κόρακας. βατράχοισιν οἰνοχοεῖν σ' ἔδει
 (A.) *Estoy reseca, Glice.*
 (Glice.) ¿*Te estaba echando vino aguado?* (A.) *Desde luego, agua.*
 (B.) *Dos de agua, mamá. (Glice.) ¿Y de vino?*
 (B.) *Cuatro. (Glice.) ¡Vete a tomar por saco! Habías de escanciar a las ranas*
 Ferécrates 76 K-A Κοριαννώ

Por otra parte, la hetera continúa desplumando a sus amantes-víctimas, como veíamos en la *Archaiá*:

ἔστιν δ' ἑταῖρα τῶι τρέφοντι συμφορά·
 εὐφραίνεται γὰρ κακὸν ἔχων οἶκοι μέγα
La hetera es un sufrimiento para el que la mantiene;
pues se alegra de tener en casa un gran mal.

Antífanes 2 K-A Ἄγροικος

¹⁸ Heinz-Günter Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie*, Berlin: De Gruyter, 1990, p. 319.

ἡ Πυθιονίκη δ' ἀσμένως σε δέξεται,
καί σου κατέδεται τυχὸν ἴσως ἂ νῦν ἔχεις
λαβῶν παρ' ἡμῶν δῶρ'· ἄπληστός ἐστι γάρ.
ὁμως δὲ δοῦναί σοι κέλευσον σαργάνας
αὐτήν· ταρίχους εὐπόρως γὰρ τυγχάνει
ἔχουσα καὶ σύνεστι σαπέρδαις δυσίν,
καὶ ταῦτ' ἀνάλοις καὶ πλατυρρύγχους τισί
*Pitonic te aceptará de buen grado
y quizá con éxito devore lo que ahora tienes
tras apoderarse de nuestros regalos; pues es insaciable.
A pesar de todo, exígele que te dé
cestos; al tener casualmente salazón en abundancia
y tratar con dos ciertas corvinas negras,
insaciables en estas cosas y de morro ancho.*

Timocles 16 K-A Ἰκάριοι Σάτυροι

Nos queda mencionar un elemento que no veíamos tan claramente en la *Archaia* y que encontramos en la *Mese* ya de forma evidente: la descripción de la carrera de las heteras, es decir, el desempeño del oficio hasta alcanzar la vejez y, con ella, el adiestramiento de futuras heteras. Aquí juega un papel destacado la exposición de recién nacidos o el infanticidio, especialmente de niñas, lo que era más habitual, pues todo *oikos* necesitaba un heredero varón, mientras que a las niñas había que aportarles una dote, un gasto considerable, como dice Posidipo en el fragmento 11 K-A:

υἱὸν τρέφει πᾶς κἂν πένης τις ὦν τύχηι,
θυγατέρα δ' ἐκτίθησι κἂν ἦι πλούσιος
*A un hijo se le cría siempre, aunque uno
tenga por suerte ser pobre,
pero a una hija se la expone, aunque uno
sea rico.*

Posidipo 12 K-A Ἑρμαφρόδιτος

En este punto regresamos al tema de la alcahueta, definida como una prostituta o una hetera de cierta edad, que compraba o recogía niñas abandonadas y las adiestraba en su oficio para poder vivir de sus futuras ganancias.¹⁹ Este afán hace que la alcahueta sea un tipo cómico con muchas posibilidades, especial-

¹⁹ Carmen Morenilla Talens, «El trasfondo de la alcahueta de a comedia griega», en *Homage to José Belloch Zimmermann, Emili Casanova Herrero (coord.)*, Joaquín Espinosa Carbonell (aut.), 1988, pp. 289-298, aquí pp. 295-298.

mente desarrollado a partir de la *Mese*. Así pues, es caracterizado por su codicia, ambición y falta de escrúpulos, tanto con las muchachas bajo su mando como con los clientes-víctimas. Aquí cabe mencionar también la rivalidad entre heteras jóvenes y viejas, pues, como veíamos en la *Archaiá*, esto también comporta mucha comicidad. La decadencia de las viejas es resaltada sobre todo por su gran afición al vino y el desespero por conseguir algún cliente, vendiéndose a muy bajo precio y maquillándose en exceso, en un vano intento por ocultar los signos de la edad. Así, por ejemplo, nos lo describe Epícraates en *Ἀντιλαΐς*:

αὐτὴ δὲ Λαΐς ἀργός ἐστι καὶ πότις,
τὸ καθ' ἡμέραν ὀρώσα πίνειν κάσθειν
μόνον· πεπονθέναι δὲ ταῦτά μοι δοκεῖ
τοῖς ἀετοῖς. οὗτοι γὰρ ὅταν ὤσιν νέοι
ἐκ τῶν ὀρῶν πρόβατ' ἐσθίουσι καὶ λαγῶς
μετέωρ' ἀναρπάζοντες ὑπὸ τῆς ἰσχύος·
ὅταν δὲ γηράσκωσιν ἤδη, τότε υ—
ἐπὶ τοὺς νεῶς ἴζουσι πεινῶντες κακῶς·
κάπειτα τοῦτ' εἶναι νομίζεται τέρας.

καὶ Λαΐς ὀρθῶς <νῦν> νομίζοιτ' ἂν τέρας.
αὐτὴ γὰρ οὖν ὀπότ' ἦν νεοττὸς καὶ νέα,
ὑπὸ τῶν στρατήρων ἦν ἀπηγριωμένη,
εἶδες δ' ἂν αὐτῆς Φαρνάβαζον θᾶττον ἂν·
ἐπεὶ δὲ δόλιχον τοῖς ἔτεσιν ἤδη τρέχει
τὰς ἀρμονίας τε διαχαλαῖ τοῦ σώματος,
ἰδεῖν μὲν αὐτὴν ραϊόν ἐστιν ἢ πτύσαι·
ἐξέρχεται τε πανταχόσ' ἤδη πιομένη,
δέχεται δὲ καὶ στρατῆρα καὶ τριώβολον,
προσίσεται δὲ καὶ γέροντα καὶ νέον·
οὕτω δὲ τιασὸς γέγονεν ὥστ', ὃ φίλτατε,
τὰργύριον ἐκ τῆς χειρὸς ἤδη λαμβάνει

Esta Lais no pega ni chapa y empina el codo,

lo único de lo que se ocupa cada día es de beber y comer;

me parece que esto les sucede

a las águilas. Éstas, cuando son jóvenes,

comen ganado y liebres de las montañas

arrebataéndolas hacia lo alto con violencia;

y cuando ya se hacen viejas, entonces u—

se apostan sobre los templos terriblemente hambrientas;

y entonces se considera que es un presagio.

También Lais <ahora> se consideraría, con toda razón, un presagio.

Así, ella misma, cuando era un joven polluelo,

a causa de las estrateras atacaba,

*y habrías visto a Farnabazo más rápido que a ella misma;
pero cuando ya durante años recorre una larga carrera
pierde la justa proporción de su cuerpo,
y es más fácil verla a ella que escupir;
se echa fuera adonde sea para beber,
acepta estrateras y trióbolos,
deja arrimarse a viejos y jóvenes;
así de dócil ha llegado a ser, querido amigo, que ya
coge el dinero de la mano.*

Epícrates 3 K-A Ἀντιλαΐς

A pesar de todo en la *Mese* encontramos, por primera vez, heteras que son descritas de forma positiva, resaltando sus virtudes, de manera que podríamos pensar que estamos ante el prelude de lo que después veremos más claramente en Menandro. Es más, cabe tener en cuenta que el significado etimológico de la palabra ἑταίρα, relacionada, en efecto, con los términos ἑταῖρος y ἑταιρεία, alude a su función de «compañera», no sólo por el hecho de realizar la simple acción de acompañar, sino también por su sentido ligado al factor sentimental. Así pues, Antífanes nos habla de una hetera, huérfana y sin parientes, a la que califica de «verdadera», debido a su virtuosismo. Por su parte, Anáxilas afirma que aquella prostituta que se vende por amor, es una «verdadera» hetera, mientras que la que lo hace por dinero, es una simple prostituta. También Efipo habla del consuelo que ofrece el trato con heteras:

οὗτος δ' ὃν λέγω
ἐν γειτόνων αὐτῷ κατοικούσης τινός
ιδὼν ἑταίρας εἰς ἔρωτ' ἀφίκετο,
ἀστῆς, ἐρήμου δ' ἐπιτρόπου καὶ συγγενῶν,
ἦθος τι χρυσοῦν πρὸς ἀρετὴν κεκτημένης,
ὄντως ἑταίρας· αἱ μὲν ἄλλαι τοῦνομα
βλάπτουσι τοῖς τρόποις γὰρ ὄντως ὃν καλόν
Éste del que hablo
tras ver a una hetera que vivía en casa de unos vecinos,
se enamoró de ella,
de una ciudadana, pero huérfana y sin parientes,
poseedora de un carácter de oro inclinado a la virtud,
verdaderamente una hetera; pues el resto con este nombre,
realmente hermoso, perjudican con su actitud.

Antífanes 210 K-A Ὑδρία

ἐὰν δέ τις μέτρια † καὶ λέγουσα
τοῖς δεομένοις τινῶν ὑπουργῆι πρὸς χάριν,

ἐκ τῆς ἐταιρείας ἐταίρα τοῦνομα
 προσηγορεύθη. καὶ σὺ νῦν οὐχ ὡς λέγεις
 πόρνης, ἐταίρας δ' εἰς ἔρωτα τυγχάνεις
 ἐλληλυθῶς ἄρ' ὡς ἀληθῶς· ἔστι γοῦν
 ἀπλῆ τις. (B.) ἀστεία μὲν οὖν, νῆ τὸν Δία
 (A.) *Y si una moderada † y respondiendo
 a los que están necesitados de algo, les presta servicio
 gratis, a causa de su compañerismo se la llama «hetera».
 Y tú ahora dices que te has enamorado
 perdidamente, no de una prostituta, sino
 casualmente de una hetera.
 Al menos, es una mujer sin doblez.
 (B.) Sin duda toda una señorita, por Zeus.*

Anáxilas 21 K-A Νεοττίς

ἔπειτα γ' εἰσόντ', ἐὰν λυπούμενος
 τύχηι τις ἡμῶν, ἐκολάπευσεν ἠδέως·
 ἐφίλησεν οὐχὶ συμπίεσσα τὸ στόμα
 ὥσπερ πολέμιον, ἄλλὰ τοῖσι στρουθίοις
 χανοῦσε θ' ὁμοίως † ἢ σε† παρεμυθήσατο
 ἐποίησέ θ' ἱλαρὸν εὐθέως τ' ἀφεῖλε πᾶν
 αὐτοῦ τὸ λυποῦν κἀπέδειξεν ἴλεων.
*Tras entrar, si por casualidad uno de nosotros
 estuviese acongojado, lo mimó dulcemente;
 le besó la boca sin estrujarlo,
 como haría un enemigo, sino que abrió el piquito
 igual que los gorrioncitos y † ἢ σε† lo entretuvo,
 enseguida hizo que estuviese contento, lo apartó de todo
 lo que le afligía y lo puso alegre.*

Efpro 6 K-A Ἐμπολή

Por otra parte, como hemos comentado, los cómicos de la *Nea* continúan tratando la figura de la hetera con los mismos tópicos que sus predecesores. Así pues, es caprichosa, presumida, muy cara de mantener, libidinosa, infiel, falsa y aficionada a la bebida. Especializada en desplumar a sus clientes, no es un personaje demasiado estimado por los cómicos, aunque sí es verdad que es tratada con cierta condescendencia. Así, Menandro da una graciosa descripción del carácter y acciones de una hetera, mediante una parodia de la épica que nos recuerda a la invocación a la Musa del comienzo de la *Ilíada* y la *Odisea*, mientras Dífilo compara el falso juramento de amor de la hetera con el de un político:

ἔμοι μὲν οὖν ἄειδε τοιαύτην, θεά,
 θρασεῖαν, ὠραίαν δὲ καὶ πιθανῆν ἅμα,
 ἀδικοῦσαν, ἀποκλείουσαν, αἰτοῦσαν πυκνά,
 μηθενὸς ἐρῶσαν, προσποιουμένην δ' αἰεὶ
*Cántame, diosa, sobre esa chica osada, bella, atractiva e
 injusta, muy dada a rechazar o a pedir en demasía, que no
 se enamora de nadie porque está fingiendo siempre.*

Menandro 163 K-A Θαῖς

ὄρκος δ' ἑταίρας ταῦτὸ καὶ δημηγόρου·
 ἑκάτερος αὐτῶν ὁμνύει πρὸς ὃν λαλεῖ
*El juramento de una hetera es lo mismo que el de un político;
 cada uno de éstos le presta juramento a aquel con el que habla.*

Dífilo 101 K-A *Incertae fabulae*

Esto lo podríamos decir al respecto del resto de poetas cómicos de la *Nea*, pero no ocurre lo mismo con Menandro. Aunque hemos visto un testimonio del tratamiento negativo de la hetera por parte de este cómico, en general Menandro parece redimir a este personaje con la exhibición en escena de la llamada «falsa hetera» o la «buena hetera».²⁰ Ésta permite el desarrollo de una trama llena de posibilidades dramáticas, lo que la convierte en una figura especialmente deseable para la creación de comedias. Parece ser que fue precisamente Menandro quien más empleó esta figura en sus obras, según lo que tenemos conservado. Pero este tipo de hetera no es corriente y difiere de las demás, pues su origen libre y perteneciente a la «buena sociedad» se entrevé a través de su carácter bueno y virtuoso, muy superior al del resto de heteras corrientes, que son maliciosas. Por tanto, no sólo va a ser caracterizada con las habilidades de la cortesana, sino también como una fiel compañera, consejera, madre postiza, etc., y, de esta manera, va a ser un personaje importante en el desarrollo de la acción. Son destacables los casos de Crísida en *La samia*, de Habrótono en *El arbitraje* y de Glicera en *La rapada*, obras de Menandro. Crísida prefiere enfrentarse a la ira de su amante, Démeas, el cual cree que le ha sido infiel con su hijo, Mosquión, antes que revelar la auténtica identidad del niño al que está criando y protegiendo, que es en realidad nieto del mismo Démeas. Crísida se comportará como una madre con una criatura que no es

²⁰ En opinión de Souto Delibes, no parece haber sido un personaje empleado de manera general en la comedia *Nea*, sino que, de entre todos sus contemporáneos, tan sólo lo habrían utilizado Menandro y Apolodoro de Caristo. Cf. Fernando Souto Delibes, «art.cit.», pp. 173-191, aquí pp. 188-189.

suya, protegiendo también la honra de su auténtica madre, la joven vecina Plangón. Por su parte, Habrótono ayuda a que se produzca el final feliz de la comedia, siendo la principal instigadora de que Caristo reconozca que el hijo de su esposa Pánfila es suyo, fruto de una violación previa a la boda. Ni Criside ni Habrótono son «falsas heteras», pero ambas destacan por su virtuosismo y por la simpatía con la que Menandro las trata.

ΓΛ. [...] εἰλόμην δ' οὕτως ἐγὼ
 ἀφρόνως ἔχειν ἔχθραν τε πράτ[τειν] Μυρρίνη,
 ὑμῖν θ' ὑπόνοιαν καταλιπεῖν [ἀκοσμίας,
 ἦν οὐκέτ' ἐξαλείψατ', οὐδ' αἰσχ[ύνομαι],
 Πάταικε; καὶ σὺ ταῦτα συμπεπ[εισμένως]
 ἤλθες τ[ο]ιαύτην θ' ὑπέλαβες [με γεγονέναι;
 ΠΑ. μὴ δὴ [γ]ένοιτ', ὦ Ζεῦ πολυ[τίμηθ]· ἃ δὲ λέγεις
 δείξαις ἀληθῶς ὄντ'· ἔγω [δὲ] πειθομαι.
 ΓΛ. ἀλλ' ἄπιθι μηδὲν ἦττον. [εἰς ἐτέραν τινὰ
 ὑβριζέτω τὸ λοιπὸν.²¹

Glicera. ¿Yo preferiría comportarme de esta forma, sin tener dos dedos de frente, y ser odiosa para Mirrina y dejaros una fama de disoluta que de ninguna manera he borrado? ¿No me da vergüenza, Pátaco? ¿También tú has venido convencido de eso, y has creído que yo había llegado a ser de tal clase? Pateco. Pues ojalá no sea así, ¡Zeus estimadísimo!, y demuestras que lo que dices es verdad. Yo estoy convencido.

Glicera. ¡Vamos, vete por dónde has venido! ¡De ahora en adelante vas a insultar a otra!

Menandro Περικειρομένη vv. 714-720

En el caso de *La rapada* sí que encontramos a la «falsa hetera». Así pues, Glicera, compañera del soldado Polemón, es una muchacha que fue abandonada por su padre junto a su hermano, Mosquión, y después recogida por una vieja, que la entregó a Polemón antes de morir. Glicera se comporta con la dignidad y fidelidad que corresponde a una «falsa hetera», a pesar de las adversidades, y finalmente se casa como mujer libre con su anterior compañero, tras el reconocimiento de su auténtica identidad. Éste es un ejemplo de los finales de aquellas comedias en las que aparece la «falsa hetera», como también vemos en *El detestado*, pues todos van a acabar con el descubrimiento de la verdadera identidad de la «buena hetera», que siempre resulta ser de buena cuna, y su

²¹ Cf. W.G. Arnott, *Menander*, vol. 2, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996, pp. 437-438. Cf. M. Balme, *Menander. The Plays and the Fragments*, Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 155-156.

redención de este tipo de vida, regresando a la buena sociedad a la que corresponde su auténtico estatus. Así, una vez esta mujer se convierte en ciudadana libre, puede casarse con su amado y adquirir el rol de esposa legítima.

4. CONCLUSIONES: ¿BUENA O MALA?

Hemos visto que, a juzgar por lo que tenemos conservado, en la *Archaia* las comedias de tema mitológico-costumbrista tuvieron un desarrollo menor, con respecto a las de tema político, como son las que nos han llegado de Aristófanes. También hemos examinado que no hay una aparición ni participación abundante ni relevante del personaje de la hetera, el cual normalmente es utilizado de forma negativa para desprestigiar a personajes concretos de la polis. Sin embargo, en esta época hay algunos cómicos que la tratan en cierta manera con más atención, como es el caso de Ferécrates, pero este hecho no parece darse con frecuencia. En esta fase es un personaje caracterizado negativamente, siguiendo los tópicos existentes en la tradición: la hetera es malvada, caprichosa, interesada, presumida, corruptora, etc. En el caso de la *Mese*, hemos visto el pleno apogeo del desarrollo y explotación de la figura de la hetera, conservando abundantes títulos y fragmentos que aluden a ella. Por otra parte, hemos comprobado que ya no es necesario que aparezca ligada o al lado del hombre al que acompaña, sino que podemos verla sola, actuando de forma independiente. Con todo sigue siendo caracterizada negativamente, según los tópicos femeninos que hemos mencionado más arriba. Por último, los cómicos de la *Nea*, en cuanto a la caracterización de la hetera se refiere, siguen el mismo camino marcado por los pertenecientes a la *Mese*. Podemos constatar que, al darse el apogeo del desarrollo de los argumentos de intriga amorosa, hay una mayor participación de este personaje, que generalmente es caracterizado de forma negativa, como ocurría con las fases anteriores. Sin embargo se producen dos cambios significativos: la profundización en la psicología de la hetera, que muchas veces nos cuenta sus propias vivencias y sentimientos, y la aparición de la «falsa hetera» o «buena hetera» de Menandro, que ya viene en cierta manera anticipada en los fragmentos 210 K-A de Antífanes, 21 K-A de Anáxilas y 6 K-A de Efipo, cómicos de la *Mese*.

A la pregunta que hemos propuesto como título de nuestro estudio, nos queda responder lo siguiente: en las tres fases de la Comedia, el personaje de la hetera es caracterizado generalmente de forma negativa, sacando a escena los vicios típicamente femeninos que estaban en la tradición y en el imaginario colectivo. Por tanto, a juzgar por los fragmentos y referencias que hemos examinado, es un personaje que podríamos calificar como malo. Por otra parte, en lo que respecta a los pasajes y fragmentos en los que se supone que la

hetera es «buena», en el sentido que alude a su carácter «de oro» y no tanto a la habilidad en su oficio, éstos evidencian que se trata de una «falsa hetera», o lo que es lo mismo, una «buena hetera» —en boca de Antífanes y Anáxilas, una «verdadera»—. Sin embargo, nos proponemos conjeturar que en realidad ésta no es una hetera propiamente dicha. Como hemos visto en nuestro estudio, lo que llamamos «falsa hetera» se corresponde con aquel personaje femenino que, en su origen, era libre y de buena familia, y que ha llegado a ser hetera por diversas vicisitudes de la vida, sin que su carácter y modos den las muestras negativas de los que son propios de aquella hetera que es auténtica, en el sentido en que ésta es caracterizada con los tópicos de la tradición cómica. Por tanto, podríamos decir que las heteras, las de verdad, es decir, las que ejercen su oficio como tal y son retratadas con los vicios tradicionales, son malas de por sí. Sin embargo, en la comedia de Menandro y en algunos fragmentos de la *Mese* que hemos mostrado, vemos algunas heteras que actúan como heteras, valga la redundancia, pero se comportan de manera noble y humanitaria, lo que parece contradecir nuestras palabras. Es posible que la respuesta sea la siguiente: este personaje, o al menos esta variación en el tratamiento de la hetera, comenzó a explotarse en la *Mese*, lo que explicaría la existencia de fragmentos como el 210 K-A de Antífanes, el 21 K-A de Anáxilas y el 6 K-A de Efipo, pero se trataría de un caso aislado o excepcional. Posteriormente Menandro lo habría recuperado, siendo tal vez el único de su época que lo utilizase, y le habría dado el enfoque y la relevancia que posteriormente volveremos a ver en la «buena hetera» de los epistolarios de Alcifrón, Filóstrato y Aristéneto, claramente inspirados en la comedia *Nea*. Sea como fuere, concluiremos diciendo que hay que tener en cuenta un elemento esencial: el condicionamiento que conlleva el carácter limitado e incompleto del corpus cómico que nos ha llegado, que hace que no se pueda asegurar nada con absoluta certeza.

ANTIMITO Y ESTÉTICA DE LA REPETICIÓN EN *JARDÍN DE HÉROES* (2009), DE YERANDY FLEITES PÉREZ: UN EJEMPLO DEL TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO Y SU REVISIÓN DE LA TRAGEDIA GRIEGA

Ronald Antonio Ramírez Castellanos

Universidad de Oriente (CUBA)

<ronald@uo.edu.cu>

Artículo recibido: 27 de febrero de 2016

Artículo aceptado: 3 de abril de 2016

RESUMEN

En este artículo se ofrece un estudio de la obra *Jardín de héroes* del laureado dramaturgo cubano Yerandy Fleites Pérez. Evaluaremos los recursos empleados por el autor, como la subversión del mito, la parodia, el anacronismo, el humor, el choteo, la sexualidad, entre otros, que hacen del texto un complejo hecho teatral abierto a múltiples aristas interpretativas. De especial interés serán las estrategias discursivas utilizadas para la reescritura del contenido mítico de la leyenda de los Atridas, retomadas de las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, así como los puntos de contacto y divergencias notables con el texto *Electra Garrigó* del dramaturgo cubano Virgilio Piñera. El análisis de las características de los personajes y la desacralización de sus mitologemas en función del mensaje estético de la obra, aporta un acercamiento al modo en que la praxis escritural postmoderna es asumida por la más actual generación de dramaturgos cubanos.

PALABRAS CLAVE: *Jardín de héroes*, Yerandy Fleites Pérez, antimito, teatro cubano, estética postmoderna.

ABSTRACT

This paper presents a study of the work *Jardín de héroes* Cuban playwright laureate Yerandy Fleites Pérez is offered. We evaluate the resources used by the author, as the subversion of myth, parody, anachronism, humor, «choteo», sexuality, among others, making the text an open theater complex made multiple interpretive edges. Of particular interest will be the discursive strategies used to rewrite the mythical content of the legend of Atreus, Passages in the tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides, as well as contact points and notable differences with the text *Electra*

tra Garrigó Cuban playwright Virgilio Piñera. The analysis of the characters and the desecration of their mythologems depending on the aesthetic message of the work, provides an approach to the way scriptural postmodern praxis is assumed by the latest generation of Cuban playwrights.

KEYWORDS: *Jardín de héroes*, Yerandy Fleites Pérez antimyth, Cuban theater, postmodern aesthetic.

I. INTRODUCCIÓN

Las décadas finales del siglo XX advierten un panorama alentador para el arte dramático cubano que insiste en la búsqueda de nuevas esencias estéticas, revitalizadoras de la práctica literaria en el género. El interés autoral en el tratamiento de temáticas que comparten inquietudes y determinadas tendencias expositivas de modos diversos de asumir el *logos* teatral, apuesta por una urdimbre compleja, seria y profunda al abordar tópicos referidos a las problemáticas de la sociedad cubana contemporánea, casi siempre matizados por un lenguaje predominantemente paródico y de crítica social —muchas veces política— que entremezcla, como ingredientes de la estructura dramática, las pasiones, anhelos y angustias existenciales del individuo. Aun cuando se advierte una pluralidad de situaciones retomadas de la esencia histórica de la cubanidad en el empleo de ensayadas fórmulas dramáticas, estas se adentran, en la primera década del siglo XXI, por los senderos de la recurrente y postmoderna intertextualidad. Sus mecanismos metateatrales entregan un modo *otro* de conformar, (re)hacer y desarrollar el arte dramático cubano, actualmente «en constante búsqueda por caminos de discontinuidad y recurrencias temáticas y estilísticas de nuevos paradigmas, [y] resulta contentivo, a fin de cuentas, de una incuestionable indagación en la memoria y en el devenir de la historia, la nación, el ser cubano, a partir de la validación de la Isla como metáfora» (Mendoza 2008: 664).

Es vital subrayar la existencia de vertientes estéticas que hacen hincapié en recurrir a los temas aportados por el teatro clásico grecolatino, sobre todo de las tragedias griegas y, desde un novedoso proceso de reescritura y subversión del *pathos* dramático, ofrecen al público lector-espectador nuevas lecturas y recreaciones de lo mítico en contextualizaciones contemporáneas; (dis)tensiones que incluyen el desfasaje de las fronteras temporo-espaciales, así como otros recursos propios de esta práctica escritural todavía en boga, que reactualiza el mito y produce en el receptor una lectura no ajena al ámbito en el que se inserta.

Es útil recordar que la apropiación de dichos contenidos mitológicos siempre representa, al mismo tiempo, una construcción mítica independiente, pues solo puede conservarse permanentemente aquello que se adapta al nivel de la ideación mitológica del prestatario (Rank 1981:12). Desde esa perspectiva de

dilucidación, el material proporcionado por la tragedia griega como fuente de inspiración para nuevas recreaciones de lo mítico, condiciona múltiples vías de acercamiento al texto que en muchos casos no soslayan los procesos socioculturales y políticos que acompañan a sus obras. En el ámbito dramático insular, ya es conocido, esta práctica tiene sus antecedentes en el período fundacional de la literatura cubana durante la etapa colonial (Miranda Cancela 2006: 13).

Herederos de esta tradición secular, los escritores del lapso republicano recurren a las poéticas mitológicas grecolatinas para manipular de forma deliberada sus argumentos e imágenes y redireccionar, con ello, el acto hermenéutico del receptor hacia un contacto con una representación renovada de los «mitologemas» constituyentes de la historia sacralizada, ya sea con tópicos que apuntan al tratamiento del sentido de lo nostálgico —el abordaje de la memoria histórica insular— o bien a asuntos retomados del contexto urbano y rural según los intereses autorales.

Cabe al escritor Virgilio Piñera (1912-1979), el más importante de los dramaturgos cubanos, el mérito de reiniciar la tradición clásica en el teatro moderno con la escritura de su obra *Electra Garrigó* en 1941 (estrenada en 1948), hecho que ocasionó polémicas diversas en la crítica de la época.¹ Otros autores como Antón Arrufat (1935) con *Los siete contra Tebas* (1968), José Triana y su *Medea en el espejo* (1960), y Abelardo Estorino (1925-2014) con *El tiempo de la plaga* (1968) y *Medea sueña Corinto*, por solo mencionar los de mayor notoriedad, dan continuidad a esta práctica con extraordinarias y favorables repercusiones tanto en el público como en la crítica especializada.

Las tragedias griegas sirven como antetextos en las obras de estos autores para forjar un discurso dramático en el cual el contenido mítico original insertado resurge salpimentado de anacronismos, intertextualidad, parodia, humor, con empleo de imágenes alusivas a la sexualidad, de recursos metateatrales como la representación dentro de la representación, la ambigüedad y la solapada crítica sociopolítica; un andamiaje matizado por el complejo maridaje de asuntos provistos de una ontología estética trasgresora, revestidas de solapadas y renovadas significaciones. En el replanteo incesante de la identidad nacional y la búsqueda consciente de una renovación dramática, la praxis postmoderna del hecho teatral cubano transforma los mitologemas constitutivos de la tragedia griega, provoca las rupturas de sus sistemas para interactuar, en otras densidades del

¹ Existe una extensa bibliografía crítica sobre el estudio de la obra y sus aportes al desarrollo del teatro nacional, particularmente los trabajos de Rine Leal (Leal, 2002, pp. V-XXXIII), de la investigadora Miranda Cancela (Cancela, 2006, pp.53-68), y los más recientes de Ernesto Fundora (Fundora, 2012, pp.48-58) y de Mehdi Moradpour (Moradpour, 2012, pp.59-65).

texto, con múltiples intertextos y tradiciones. Esa pluralidad semántica en sus mensajes participa de una intención desacralizadora que desafía la originalidad del mito y lo subvierte en una amalgamada estructura muy cercana a la exégesis del *antimito* (Lotman, Mints, Meletinski 2002: 258).

En este ámbito surge la obra de Yerandy Fleites Pérez (1982), considerado por la crítica especializada como una de las más talentosas promesas de entre la nueva generación de dramaturgos cubanos. Nacido en un poblado rural de la provincia de Villa Clara, este joven escritor ya cuenta con varios textos publicados, algunos de ellos premiados en certámenes importantes de la Isla que promueven la realización teatral en el país. Licenciado en Dramaturgia en el Instituto Superior de Arte de La Habana, profesor de esta especialidad, se desempeña al unísono como asesor de la Compañía «Rita Montaner». Entre sus textos se destacan su comedia musical para jóvenes *Un gallo electrónico*, estrenada en 2004, *Jardín de héroes* (2009), premio Calendario al mejor texto dramático publicado ese mismo año por la Editora Abril de Cuba; *Un bello sino* (2009), premio de Teatro José Jacinto Milanés; obras que recrean los contenidos míticos de la leyenda de los Atridas y de Medea respectivamente, así como sus no menos importantes *Antígona* (2007), *Retrato de Ifigenia triste* y su *Ifigenia en Argos*, esta última, hasta donde pudimos pesquisar, al parecer todavía inédita.

Será de particular atención en el presente estudio *Jardín de héroes*, puesta en escena en 2009 por el Grupo Teatral La Chinche de La Habana (González Melo, 2009, en línea) y calificada por Estorino como una obra «intemporal y afilada» (Gómez Triana, 2009, en línea), compleja en su exégesis estética y solo comparable, al decir de Francisco López Sacha, con la emblemática *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera (González Melo, 2009, en línea). Aun cuando resta justipreciar en toda su extensión los aportes de este joven escritor al panorama dramático de la Isla en las décadas iniciales del siglo XXI, y sobre todo los de esta obra, la aseveración de López Sacha no resulta, en mi criterio personal, un planteamiento fortuito. Justamente *Jardín de héroes*, dedicada al clásico piñeriano en la celebración de 60 aniversario de su estreno, no solo se sirve del contenido mítico presente en la trilogía esquilea, particularmente en *Las coéforas*, ni de las *Electras* de Sófocles y Eurípides; su urdimbre textual establece zonas de contacto con otros textos, siendo *Electra Garrigó*, a mi juicio, el antetexto principal parodiado.

Ello obedece a la insistencia de estas nuevas generaciones de escritores de nutrirse del legado de quien fuera uno de los más importantes autores dramáticos del país. Ileana Mendoza argumenta sobre este particular:

Es bueno declarar como rango definidor del acercamiento de las más jóvenes generaciones de teatristas a la obra de Piñera, la elección de lo más experimen-

talista de su dramaturgia, al tiempo que llevar a cabo este rescate de la obra de Virgilio en condiciones económicas que han puesto a prueba la eficacia de los creadores. De igual modo, la irrupción de la dramaturgia piñeriana durante estos años era testigo de coyunturas donde se debatían las angustias individuales y las disyuntivas filosóficas y éticas; todo lo cual ha reforzado la presencia de la parodia y la metáfora como coordenadas ideales para la articulación de este discurso teatral piñeriano (Mendoza, 2008, p. 655).

En *Jardín de héroes* evaluaremos los recursos empleados por el autor para conformar su obra, tomando en consideración los elementos intertextuales puestos en juego para la caracterización del ambiente, personajes y la acción dramática que remiten a los textos de las tragedias griegas, así como los puntos convergentes con la obra piñeriana. De este modo, pretendemos visibilizar las estructuras de un complejo constructo dramático, muy cercano a la estética postmoderna. Del contenido mitológico del cual se nutre, será de relevante atención qué estrategias discursivas empleó su autor para la subversión del material mítico original, atendiendo al diseño de las estéticas etopéyicas y prosopográficas de Electra y Clitemnestra. Haremos singular hincapié en la caracterización de esta última, en tanto personaje secundario y en cómo se produce el quebrantamiento de los ideogramas estructurantes de la mítica historia de la emblemática esposa de Agamenón, autora del más famoso regicidio del mundo clásico.

II. ANÁLISIS DE LA OBRA

Veamos algunos elementos interesantes que permiten revelar, en la exégesis del hecho teatral, la novedosa reconversión de las partes compositivas del mito, según sus fuentes clásicas participantes de una interacción dinámica intertextual, en un contrapunteo entre las zonas de contacto y divergencias con el antetexto piñeriano y la historia de los Atridas, ya sea de modo directo o indirecto.

En primer lugar, es necesario atender a la caracterización del ambiente en la obra, que prescinde de toda intención contextualizadora: no es Argos la ciudad donde se ubica la trama —aun cuando un avezado lector pueda inferirlo—, tampoco La Habana de la década de los años 40 del pasado siglo, en su conturbado y complejo escenario sociopolítico, motivo cronotópico en la *Electra Garrigó* piñeriana. Se trata de un simple pueblo, común y corriente, «este pueblo y no otro» (Feites Pérez, 2012, p. 461)² —informa el texto al lector—, del cual lo más importante para la escenografía de la obra será «una

² En lo adelante, las referencias al texto solo indicarán el número de la página.

plataforma de tres, cuatro escalones a lo mucho donde desde hace diez, doce años se enreda el coralillo» (461). Puede observarse cómo el autor aporta al discurso informaciones que remiten a un estado de ambigüedad e imprecisión semánticas, resistentes no solo al acto representativo, sino también a su reciclado hermenéutico. Añade, además: «La plataforma viene a sustituir lo que en otros palacios, en otras versiones llaman fuente (...) es como el pedestal del héroe, especie de homenaje a los fundadores del pueblo» (461). Es preciso enfatizar que alrededor de esta plataforma girarán todos los acontecimientos de la obra, de ahí su connotación de «centro» —ambiente heterotópico— en tanto categoría de la modelización del espacio (Rabinovich 2002:113).

La acotación del autor de revestirla como «una especie de homenaje y pedestal a los héroes fundadores del pueblo» implica una intención sacralizadora del centro del pueblo que en otra época había servido de altar, de espacio para la práctica ritual popular que pretende homenajear a quienes fueron los fundadores del entorno público: Atreo y Agamenón. Sin embargo, se advierte que es un pedestal sin estatuas, cercado por el coralillo, una planta silvestre en Cuba, conocida en América como «serpiente venenosa» (Sosa Díaz, 2015, en línea). La imagen le confiere al ambiente la noción de abandono y vetustez, sugiere una acción *desmitificadora* del mesocosmos comunal. Todo esto pone en alerta al lector que asistirá a una variante del mito donde los héroes y los dioses no tienen en la trama la significación que originalmente poseían; en otras palabras, se espera asistir a una degradación del mito como pasado histórico.

Por otro lado, la heterotopía que implica la noción de centro subsume la importancia que los trágicos griegos, al menos en las variantes conocidas de Esquilo y Sófocles, le conceden al palacio de los Atridas como centro espacial para la consumación de la *némesis*. En *Jardín de héroes* se habla de una simple casa al fondo donde se supone habitan Clitemnestra, su amante Egisto y Electra. Esta imagen de la casa, subvalorada en la acción, se muestra opacada por el «entorno rural» que indicia el sentido del lexema «pueblo» —quizás un punto de contacto, muy tangencial, con la versión eurípidea, cuya historia se desarrolla prácticamente a las puertas de la casa de Electra en el campo—.

Coincido con Rabinovich cuando explica que una parte de la concepción del centro —entiéndase centro del mundo— indica precisamente la idea «de su papel armonizador en el universo». Los objetos mitológicos vinculados a esta significación de espacio mítico, el altar, el trono, la plataforma «siempre sirven como fuente de la regulación social, cultural, informativa, etc., de la colectividad» (Rabinovich, 2002, pp.113-114). Al respecto señala:

El centro como elemento armonizador es la fuente del orden y la pureza. El centro, por otro lado, no solo es la fuente de la armonía cósmica, sino también

el embrión del universo, el germen del mundo. Como elemento generativo, el centro aparece como el portador del orden y la pureza: de ahí las ideas acerca de la ubicación del paraíso original, el progresivo deterioro del universo a medida que se aleja del centro, la identificación de la periferia con el caos, así como la idealización de las categorías «centrales», muy difundida en la filosofía moral arcaica (ya veces también en la contemporánea) (Rabinovich, 2002, p.114).

En el nivel simbólico del texto la significación de la plataforma (mesocosmos espacial), adquiere un sentido sagrado. Debemos recordar que si para los griegos en el centro del mundo se ubica Ananké, la deidad de la necesidad, rectora de los destinos, la plataforma, antigua especie de pedestal y homenaje a los ancestros, sin estatuas ni dioses, asumirá justamente esta función y alrededor de ella y en su centro los personajes acudirán para contar sus sueños, aspiraciones, angustias existenciales, pero también para desafiar el determinismo del destino reservado a ellos: el castigo a los asesinos de Agamenón. Hago énfasis en que la idea de vetustez y abandono que simboliza este centro sacralizado simboliza también la noción de caos y desorden. De hecho, los personajes desarrollan sus acciones en torno a la plataforma y por tanto, tales acontecimientos se desenvuelven en las modulaciones de la zona espacial periférica —es notorio que el autor anuncie que los personajes salen del público a la escena— y constantemente giran alrededor de la plataforma hasta que, con sus estrategias en marcha, inician el proceso paulatino de ascensión al pedestal. En el mismo plano simbólico, participarán del ordenamiento del universo caótico que representan, mediante curiosos y sorprendentes recursos que la *intentio* autoral ha decidido ensamblar desde la subversión y el desafío a las convenciones.

Como veremos más adelante no solo la caracterización del ambiente proyecta una praxis desmitificadora del tema de la obra; también el diseño de los personajes que, desde el propio comienzo, resultan empáticos al lector.

En la caracterización de los cinco personajes que intervendrán en la trama, es notable que Fleites Pérez no siga el recurso, *in extenso*, de la «cubanización», a la manera piñeriana;³ antes bien, en su propósito de asumirlos tal y como se muestran en las fuentes originales, los despoja de toda significación mítica y heroica, haciéndolos incluso más comunes y vulgares. El primer personaje presentado en la lista es Clitemnestra. Llama la atención que, a diferencia de los restantes que veremos, el autor no le aporta de manera explícita alguna acotación prosopográfica, optando por un constructo desde el punto de vista simbólico, por ejemplo,

³ En la obra piñeriana, los personajes subrayaban, desde sus nombres, el sentido autoral de la contextualización del contenido mítico de ascendencia sofoclea, a la «cubana»: Clitemnestra Pla, Egisto Don, Electra Garrigó, Orestes Garrigó y Agamenón Garrigó.

al destacar el uso del abanico que Clitemnestra empleará constantemente a lo largo de la obra: «El abanico es para ella como otra parte —importante— del cuerpo. Su abanico en esta pieza es grande y negro —un negro fino— con una hermosa crisálida hecha de lentejuelas moradas que mostrará con toda intención a sus interlocutores. El abanico es también para ella una máscara y un arma de combate, incluso el cetro» (460). Estamos en presencia de un atributo que implica un evidente sentido de feminidad. Su color negro sugiere la noción de lo abstracto, lo cambiante y lo incognoscible, la oscuridad, el misterio y la maldad; esencias que la tradición clásica se ha encargado de perpetuar y legarnos en relación con este personaje y sus crímenes ya conocidos. Sin embargo, cuando se explica que para esta Clitemnestra el abanico forma parte de su cuerpo, el autor establece además un vínculo con lo erótico, lo carnal y sensual; lo negro refuerza la idea de que nada ha cambiado en la significación de este ente mítico: ella es el símbolo clásico, por antonomasia, de la adúltera criminal «con toda la impresionante grandeza de la tragedia griega» (Pérez Rioja 1971: 133).

Otras significaciones contenidas en los enunciados «máscara», «arma de combate», «cetro», permiten vincular este atributo con la fuerza y el poder representado por el elemento femenino. Debe recordarse que en Asia, África y en otras regiones del Mediterráneo, el abanico era también un símbolo de realeza y alcurnia, incluso asociado a lo intrascendente y celestial. En este punto se advierte un paralelismo con la Clitemnestra esquilea del *Agamenón*, energizada en su presentación, detentora del poder, la fuerza y emblema mítico de lo cambiante que se esconde en su ambivalente y pernicioso estrategia discursiva, de la falsedad, el engaño y la astucia.⁴ Más adelante, ya iniciado el texto, la propia Electra añadirá otra característica de la madre que entrecruza la subversión de los mitologemas originales con el humor y el absurdo. Dice: «Ella es más intelectual. Imagina su muerte en medio de un campo de flores amarillas, rodeada de conejos y donde una bandada de gansos detiene un minuto su vuelo en uve para honrar la obra de toda una vida» (482).

Los hermanos Electra y Orestes, a diferencia de Clitemnestra, se destacan principalmente por sus rasgos físicos. La primera, en su etapa de adolescencia, es fea y común, a no ser —dice el autor—, por las pecas en el rostro que la tornan «muy pícara, más interesante».⁵ Además de su idilio con el personaje

⁴ Para una mayor comprensión de las estrategias discursivas de la Clitemnestra del *Agamenón* de Esquilo, véase, de Redondo Moyano, 2011, pp. 357-380.

⁵ A continuación se añade: «debieron ponerle Camila y no Electra» en alusión al personaje protagónico de la obra dramática *Santa Camila de la Habana Vieja* del escritor cubano José Ramón Brene (1927-1990).

de El Mensajero, se añade un rasgo tipificador de su caracterización física: las manos le sudan, «como listas para cometer un error» (459), enunciado que proyecta una Electra inexperta, nerviosa, indecisa. Orestes, dos o tres años menor que su hermana, resalta por su delgadez, los ojos saltones, cabello corto, con acné en la frente y en los pómulos. Su mirada vacía, «como quien le debe algo al mundo» (459) anticipa que aun sabiendo cuál es su misión en la historia —dice el autor al inicio de la obra: «Orestes sabe que tendrá que llegar y acabar con la vida de su madre» (461)—, desconoce el modo en que la llevará a cabo y duda que en esa acción, como en efecto veremos, encuentre los motivos para su autorrealización personal. Por ello el autor se encarga de decirnos: «(...) por eso no se asusten si lo ven por ahí, cabizbajo, dibujando espirales en la tierra con la punta del zapato» (461). A todas luces estamos en presencia de un Orestes barnizado al estilo shakesperiano, con remanencias semánticas convergentes con las del héroe mítico protagonista de la historia que cuenta la iconografía textual de la lámina del sexto arcano del tarot, denominada «La indecisión».

Egisto, en cambio, posee los rasgos que lo definen como un personaje irrelevante para el desarrollo del drama, y en esto Fleites Pérez sigue de cerca a los trágicos griegos. El punto de contacto con la obra piñeriana reside en su afición por los gallos y en la caricaturesca sombra de proxeneta que hace su autor, para destacar la relación amorosa que tiene con Clitemnestra. Por último, El Mensajero, novio de Electra, transparenta un aire de ingenuidad y pureza en su caracterización. Aunque la crítica ve en ambos perfiles una caracterización aparentemente trivial (Sosa Díaz, 2015, en línea) —criterio que no comparto—, a mi juicio, tanto uno y otro definirán su accionar en el desarrollo del drama, con trascendentales aportes para la comprensión de su mensaje simbólico. Con todos los personajes de la obra presentados, la expectativa en el lector estará focalizada en la intencionalidad autoral de cuestionar los valores y la historia mítica que cada uno de ellos forman parte, en analizar sus aportaciones a la nueva exégesis teatral propuesta en *Jardín de héroes*; el desafío que trae a colación Fleites Pérez se centra en que descubramos qué clase de héroes míticos son estos personajes que nos muestra, de qué tragedia «griega» salieron.

Además de lo anterior, la acción en la obra, en un acto único y sin las recurrentes subdivisiones del drama moderno, contiene elementos que posibilitan discernir, en la línea de los contrapunteos entre texto parodiante y antetextos parodiados, sus semejanzas y diferencias notables. En este orden, se prescinde de la presencia del coro, recurso que Piñera empleó en su versión de *Electra*... para acompañar no solo a los personajes, sino también para matizar la acción correspondiente a los entreactos. Por otro lado, opta por asumir la variante

de la muerte de Agamenón, como en *Las coéforas* de Esquilo y las *Electras* sofoclea y eurípidea, antes del inicio del drama. De esta forma, la historia sedimenta su andamiaje en el motivo de la venganza; el modo en que esta se consumará con la intervención de los personajes encargados para ello, como ya hemos señalado, resulta el atractivo principal de la pieza.

La acción tiene su punto de partida con la entrada de Clitemnestra que sube al escenario, saliendo del público abanicándose. No sube a la plataforma y esto es fundamental, se queda en la zona que colinda con lo periférico; muy contrariada, arroja un papel —informa el autor—, que «quizás contenga una amenaza de muerte» (461). Aun cuando su interlocutor sea Egisto, es vital señalar que no hay ninguna acotación en todo el parlamento que indique su presencia en el escenario. Antes bien se trata de un largo soliloquio que denota el desequilibrio emocional oculto tras la falsa apariencia de la mujer dominante que arguye con astucia los hilos del destino familiar:

CLITEMNESTRA. Ignórala, Egisto. Ignórala. Hazte la idea de que no existe, que no conoces a nadie con ese nombre, esa nariz, esas pecas (...) ¿A quién le importa? Ignórala (...) Amárrale la mano a la espalda, pero no le des la oportunidad de morir. Tampoco tú le des la espalda, ¿eh? No le des ni golpes, ni pan, ni agua. Mejor condénala al anonimato. Date cuenta, como toda buena Atrida, busca la celebridad, necesita una muerte (...) A ella en el fondo no le importa tanto la muerte de Agamenón, lo que siente son celos de ti, e incluso de la bella Ifigenia (...) que en paz descansa. No sé cómo amar a ese bicho tan raro (461).

En boca del personaje el autor apela al humorismo, la parodia y el choteo para introducir la estrategia de subversión por lo que Clitemnestra se convierte en la primera y principal desmitificadora de la historia, actitud que prevalecerá en toda la pieza para informarnos de las justificaciones que condujeron a su conducta transgresora. Aunque teme la llegada de Orestes, duda que este sea capaz de llevar a cabo su venganza pues cree que, con el tiempo, el hijo ausente se haya convertido, si todavía vive, en un alcohólico, en un jugador de gallos que no le interesa la vida política ni la herencia familiar que por derecho le pertenece. ¿Sería capaz de arriesgarse a matarla para luego ser condenado por la historia? (462). Esa preocupación constante por la consumación del destino hace de los personajes conocedores del mismo pero ignorantes del modo en que este se llevará a efecto. Por otra parte, en su monólogo, Clitemnestra nos entrega una visión desacralizadora de Electra, su más cercana rival que todavía demorará su entrada en escena. En este punto el texto entremezcla su variante del mito de los Atridas con el bovarismo flaubertiano al mostrarnos una suerte de «Electra-Madame Bovary» que sueña «con superhéroes y

príncipes azules» a la que con toda seguridad —un punto de contacto con la versión eurípidea— el destino le deparará un matrimonio con un campesino. Dice Clitemnestra sobre la hija: «Lleva en el alma la Cenicienta. ¡Esas bobadas de esclava doméstica que se las oiga otro (...) Ignórala!» (462).

La entrada del Mensajero con «carta» para Electra y su conversación con la reina, sin sentido aparentes, están matizados de anacronismos —las cartas en el buzón del pueblo, la crítica de Clitemnestra a los ascetas, «esa variante antigua del hippie» (463), la preferencia musical del Mensajero por el rock and roll—, empleados exprofeso como fórmula para reforzar las pinceladas humorísticas perceptibles en los parlamentos. El diálogo entre ambos parte de la crítica de Clitemnestra a la ausencia de ambición personal de su interlocutor, que solo se conforma con el simple oficio de ser recadero del pueblo, de ahí su incentivo a que busque mejores desempeños profesionales. De esta forma, el tópico de las aspiraciones del individuo, capital para la comprensión del mensaje estético, se introduce como uno de los temas fundamentales de la pieza que desplaza el interés por conocer, a los efectos de la historia, el contenido de la carta que trae el Mensajero. El encuentro finaliza con el pedido de Clitemnestra de que procure a Electra, pues desea hablarle a propósito de un sueño que ha tenido con «aquél» que no nombra —clara alusión a Orestes—; y en ese intervalo se observa, aunque de modo muy superficial, remanencias convergentes con la imagen, asentada por la tradición clásica, de la regicida obcecada por los vaticinios oníricos que la alertan de la posible venganza de su hijo.

Después que los personajes se retiran, el escenario, desierto y silenciado un instante, apenas se interrumpe en cortos intervalos por el cantar de dos gallos. Este importante impasse establece, a mi juicio, una conexión intertextual con el drama piñeriano en el que el tema de la *némesis* —me refiero a la venganza de Clitemnestra que da muerte a Agamenón por causa de la hija inmolada— se efectúa mediante el rejuego metafórico de los gallos de pelea que personifican a Agamenón y a Egisto; el primero, recordemos, el «gallo viejo, paticojo, encorvado, picado de viruelas, renegrado, ronco y maloliente», el que debe morir a manos del «gallo joven, el gallo macho» (Piñera, 2002, p.22), una implícita referencia a Egisto, el favorito de la reina. En *Jardín de héroes*, la entrada de Orestes y Egisto con sendos gallos en las manos, dispuestos a entablar una pelea clandestina mediando una apuesta de cien monedas para el vencedor, advierte la intencionalidad autoral que hace uso explícito del simbolismo piñeriano para propiciar este enfrentamiento *otro*, catalizador de la nueva variante de la *némesis*. Los roles invertidos, en este caso, contribuyen a mantener incólume el recurso metafórico de los gallos: Egisto, presentado como «un hombre robusto que se comporta como un niño torpe [y] sus brazos (...) largos y pesados como los péndulos de un reloj antiguo» (459), adquiere

de manera simbólica una caracterización similar a la que Agamenón poseía en *Electra Garrigó*; Orestes, en cambio, es apenas un joven adolescente como su hermana. No hay evidencias notorias, con el encuentro de los personajes, de la materialización de la anagnórisis. Sin embargo, cuando Orestes menciona que procede de la Fócida, Egisto duda y piensa en Estrofo, a quien no suponía «criador de gallos». El enunciado del joven como respuesta —«Él cría gallos. Valen más (...) Ahora la picada es otra» (465)— sublima un rasgo etopéyico en el personaje que solo en este instante el autor muestra en la acción como un hábil prestidigitador que saca un as debajo de la manga: el personaje no solo es tímido, problemático y abrumado por sus angustias existenciales; es también temerario, impone el desafío. Ha sido él quien le ha propuesto a Egisto la disputa y la apuesta. La retirada de ambos de la escena cataliza la expectativa de lo que ocurrirá; el desenlace, como veremos, articula un nuevo matiz desacralizador del contenido mítico, emparentado con el concepto de la *areté* que sublima una visión *otra* del héroe, equidistante de su imagen tradicional legada por el mundo clásico.

Un momento importante en la obra está relacionado con el soliloquio del Mensajero que retorna a la escena para ascender hasta el último peldaño de la plataforma. Aquí hay un aspecto simbólico que no debe pasar inadvertido a los efectos de la comprensión del texto, y es que este personaje es el primero en realizar dicha acción. Como ya explicamos, el sentido restaurador del orden que implica la noción de centro advierte que los elementos que están en torno a ella, atomizados por la interacción desnordeada, *necesitan* encontrar las respuestas precisas para la concreción de su destino, aquel que ellos mismos pueden proporcionarse y elegir según sus determinaciones e intereses individuales.

Hasta el momento, advertimos —y no es inútil insistir en ello— que todos los personajes han estado vagando alrededor de la plataforma. El texto hace énfasis en que es a lo más alto del pedestal a donde estos subirán para contar sus sueños. Justamente el Mensajero ingenuo, probo y de nobles sentimientos será el primero en realizar la ascensión; su discurso, espontáneo, lastimoso, revela la determinación del hombre común, sin alcurnia ni rango de nobleza, y su derecho a aspirar a una posición gratificante, superior a la que ocupa en el convulso entramado social. Su estrategia discursiva visibiliza, en el nivel de las subjetividades, la conciencia individual como herramienta que subvierte el *pathos* autoritario de un destino sectario, proclive al aplastamiento de las masas: el deber-ser que antepone la plenitud de la realización humana, centrada en la conquista de la felicidad y del amor: como el Mensajero mismo declara, lo más importante para él será su lazo afectivo con Electra como futuro proyecto de vida.

En adelante, la acción adquiere mayor vitalidad y dinamismo. Egisto ha perdido la pelea y la apuesta, su gallo ha muerto y se niega a pagar las cien

monedas pactadas a Orestes quien lo busca navaja en mano. Escondido detrás de la plataforma, Orestes no lo ve. En este instante, Clitemnestra, que ha regresado al escenario, se cruza con el hijo como dos desconocidos y luego el joven desaparece rápido. Solo entonces Egisto surge de su escondite, sorprende a su amante al verlo con las manos manchadas de sangre —la sangre de su gallo muerto—, que Clitemnestra asocia con la de Electra. Desesperada, teme que este nuevo crimen desencadene la ira de Orestes y se cumpla el inexorable vaticinio de la venganza que pende sobre ellos como una espada de Damocles. En este intervalo, el autor ofrece en retrospectiva una nueva reconstrucción de la pasión entre Egisto y Clitemnestra en la que prima el choteo como recurso discursivo para pincelar la imagen de la adúltera seducida por un amante mucho más joven al que solo le interesan los placeres carnales y ceder a la voluntad de la mujer dominante. En su exacerbado temor, Clitemnestra intenta mantener la calma y forzar una estrategia de persuasión basada en la astucia y la cautela, ahora que el malentendido se esclarece, pues Egisto ha explicado que la sangre de sus manos no pertenece a Electra. Dice Clitemnestra al fin:

CLITEMNESTRA. Tenemos que cuidarnos de esa mocosa insolente y repugnante. Eso es lo que ella busca: un pleito. Y nosotros se lo vamos a dar, pero ahora no, tiempo al tiempo. Demasiado fresca está la sangre del Atrida, la gente debe olvidar, tienen que tragarse el chisme de la embolia por bañarse acabado de comer. Necesitamos más aliados. Necesitamos que el pueblo todo entienda que la segunda hija de Agamenón está loca, que es un peligro en las calles, que está de ingreso. Eso, que todos la aparten de sus hijos y de sus hijas. Hay que aislar a Electra (*se separa*) Por ahora, démosle cordel, cordel, mucho cordel; que siga creyendo en dioses (468-469).

De la escena es necesario resaltar tres elementos esenciales: el primero, la acción de Egisto, que se sienta en un escalón de la plataforma «a sacarse de sus botas los terroncillos de fango» (467). En el nivel simbólico del texto he aquí un acto profanador a la estructura sagrada que estaría en correspondencia con los rasgos semánticos que caracterizan al personaje. Al mismo tiempo, debemos insistir en el hecho de que Egisto nunca sube al centro de la plataforma; por lo tanto, se le ha negado el acceso a la purificación y a la salvación. En segundo lugar, no están dados aún los elementos en el drama que permiten la concreción de la anagnórisis, debido a que Orestes no ha sido reconocido por los asesinos de su padre. Y finalmente, aunque no menos interesante, tanto uno como el otro intensifican la imagen distorsionada de Electra, asociada en este caso, a lo sexual, pero en el sentido más obscuro y grotesco:

EGISTO. No hables más de muerte, por favor.

CLITEMNESTRA. Ssssss (*le tapa la boca con el abanico*), tú tampoco.

EGISTO. Pero qué muerte ni qué rayos? La muy repugnante está vivita y co-leando, como siempre. Apretando lo más seguro a estas horas con ese... mensajerito.

CLITEMNESTRA. ¿Electra, la muy repugnante de Electra, cierto? ¿Electra es de quien hablas?

EGISTO. Cli...

CLITEMNESTRA. Cli, no, sí o no. ¿Es de Electra de quien dices que a estas horas, presente de indicativo, aprieta con el mensajerito, cierto?

EGISTO. Sí, ¿qué te asombra? A ver si la preñan (468).

Electra interviene en la escena y su irrupción demorada parece intencional: a mi juicio, en comparación con su antecedente piñeriana, el autor le ha restado carácter protagónico. La convergencia con el hipotexto sofocleo y euripideo, no obstante, radica en que la esencia de la Electra de Fleites Pérez es la misma: ella aguarda por el regreso de Orestes para tramar su venganza. Sin embargo, integrada al conjunto de personajes, surge revestida de una resignificación que apoya el sentido desacralizador, oraalzada sobre soportes que delatan un acercamiento más a lo popular, a la vulgarización del ente mítico —marcada por las estrategias discursivas de su lenguaje, por ejemplo, en su disputa con Egisto, o bien en su relación empática con el Mensajero y su hermano Orestes—; ora por la ausencia de heroicidad, detalle distintivo de casi todos los personajes y que ponen en destaque la «humanización» de su carácter.

Aun cuando el dramaturgo ha evadido en el diseño de su Electra un complejo constructo psicológico, su acción es vital para interpretar, en el nivel semiótico del texto, las claves de esta propuesta teatral. La exégesis del absurdo como recurso en la obra no solo debe buscarse en las iteraciones de lo paródico-clownesco que proliferan en todo el discurso, sino precisamente en la ya mencionada «humanización» de los personajes como consecuencia de la subversión galopante del mito que torna a estos entes teatrales más creíbles y empáticos al público. La primera observación a ponderar, en este sentido, está en la fabulosa escena entre Clitemnestra y Electra donde la primera acapara, con toda intención, el interés del espectador. Se asiste, casi como un hecho insólito, a una tentativa de reconciliación entre madre e hija que apuesta por desnudar los sentimientos más intrínsecos de Clitemnestra y aportar una visión otra del personaje:

CLITEMNESTRA. No seas tan dura, hija.

ELECTRA. Está bien, madre, no seré tan dura. Te lo prometo. A partir de hoy seré amable. Lo haré por ti que me tuviste siete meses en las entrañas. A fin de cuentas, no quiero ser nuevamente la Electra que discute en esta escena con

su madre. No voy a cuestionarte el haber matado a mi «pérfido» padre para quedarte con tu amante; mi padre «cruel» que sacrificó a Ifigenia para ir a una guerra absurda. ¿Por qué no sacrificaron a Hermione? No sé. Pero puedes quedarte tranquila. Vine hasta aquí para escuchar tu sueño, ese que debes contarme y que a nadie más te atreves a revelar. No porque yo sea buena y tú confíes en mí, sino porque mis ojos para bien o para mal te darán la respuesta.

CLITEMNESTRA. ¡Quién lo iba a decir! Después de tanto tiempo madre e hija conversando como dos personas civilizadas. Me erizo.

ELECTRA. ¡Quién lo iba a decir! (471).

Clitemnestra pretende abrazar a su hija pero Electra la rechaza. Aun cuando expone una posibilidad de entendimiento, en el fondo, el gesto de la joven expresa una resistencia al cambio porque Electra representa el apego a la tradición, la *némesis* nortea sus ideas, en apariencia inmutables. Es por ello que Clitemnestra apela a una nueva estrategia de diálogo que espejea un rasgo tipificador del discurso normativo de las protagonistas femeninas de las tragedias griegas: el lamento (Redondo Moyano, 2011, p.358). La esposa traicionada, la maternidad frustrada, la expresiva preferencia de Agamenón por Electra, a desdoro de sus restantes hijos, el sacrificio de Ifigenia —una nueva reconversión del mito— concatenan el reclamo y el despecho de Clitemnestra que sutilmente insinúa que ha sido Electra, ella misma, el motivo por el cual asesinó a Agamenón. En este punto, el discurso desemboca en una reorientación de los significantes del complejo de Electra que asoma como nuevo referente intertextual añadido a las cadenas semánticas que estructuran las rupturas y reelaboraciones de los mitologemas tradicionales de la leyenda clásica:

CLITEMNESTRA. Desde chiquita siempre fuiste la más rebelde y la más mona de los cuatro para comer. Discutías por todo y por todo armabas una gran perreta. Cuando apenas conocías las palabras, ya tenías un discurso heroico de gorjeos. Incluso levantabas el dedito índice y había que escucharte. Qué decías? No sé, pero tal vez tenías razón. Tu papá se reía como un bobo de tus cosas. A él no le gustaba que los soldados lo vieran reírse como un bobo. Él, el general, el rey de reyes, se escondía entonces detrás de su escudo y allí lloraba de la risa. Nunca tuvo un minuto para Ifigenia, o para Orestes, a no ser una chambelona de cuando en cuando o un pescozón de cariño. Pero para ti, cada tarde antes del pase de lista, había un millón de pellizcos y caricias. Tus demás hermanitos te veían noche por noche saltar como una pelota sobre su barriga, halarle la barba, babearle sus dedos largos; ellos también querían. Pero quién mueve a un héroe feliz. Llegan a ser feroces si se les reclama mucho. Ellos existen para ser contemplados, lo saben, y entregan su gracia a una sola cosa en el mundo. Tú eras esa cosa en el mundo. Los demás no éramos nada, simples oficiantes en casa del rey. Cada quien cumplía su función. El ejército, el

ejército. El pueblo, el pueblo que lo recibía con vítores después de las batallas. Yo la cama, otra, la legal. Tus hermanos demostraban la virilidad del rey. Y tú eras la vida misma del rey. No fue una gripe lo que te salvo de Áulide, sino el rey. Debías ser sacrificada, pero no, fue Ifigenia. En un principio tú te llamabas Ifigenia e Ifigenia, Electra. Nada tan fácil como ir hasta el notario y cambiarles los nombres. Sobre esa fórmula brilló su espada. Así fue. (*Tiempo.*) No quiero ser cruel, Electra (471-472).

Clitemnestra representa, además, el arrepentimiento. Lamenta su relación con Egisto y siente que, por sus acciones, «malos presagios» circundan su entorno. Por eso ha dicho a Electra «si yo pudiera empezar» (472). De este modo se justifica su ascensión al último escalón de la plataforma. Es un acto de reconciliación con el pasado que ella encarna y que no puede enmendar. Un mixto de añoranza y temores entrelaza los recurrentes anacronismos, el humor y la parodia, destacándose la mención a la «tropical y obscenamente alusiva fruta-bomba» (Cancela, 2006: 61), símbolo de la lascivia de Clitemnestra (Fundora 2012: 57) empleada en el texto piñeriano como motivo cubanísimo para provocar su muerte por envenenamiento a manos de Orestes.

Aunque para Electra la conducta de la madre no le parece convincente — le espeta irónica: «Cuando una mujer deja de ser solemne se vuelve teatral» (474)—, esta regeneración aparente sienta las bases para el desenlace de la trama por derroteros anteriormente insospechados: el perdón de Orestes y, a la postre, la no consumación de la némesis. Para Egisto, sin embargo, no hay exoneración de castigo. Su asesinato a manos del joven gallero, en un duelo con navajas, opera en función de una acción restauradora de la *areté* mancillada —en el sentido del honor, el valor, el deber (Jaeger, 2010, pp. 21-32)— que se desentiende de los originales motivos de la venganza; antes bien se encaminan a ponderar el pragmatismo, la individualidad y el conflicto existencial del personaje que ha regresado al hogar paterno, más interesado en buscar respuestas convincentes —así dirá a Electra— que le revelen su verdadera identidad y un sentido realista de la vida, al margen de apologéticos oráculos. Y es que Orestes no cree en dioses, no le interesa la muerte de Agamenón y solo le importan... sus gallos, su verdadera felicidad. Por lo anterior, a mi juicio, su discurso en lo alto de la estructura sagrada indica una marca del presente, el aquí y ahora, con sus preocupaciones más cercanas al hombre común desprovisto de todo ropaje heroico:

ORESTES. Yo vine a este pueblo porque me dijeron que viven aquí mi madre Clitemnestra y mi hermana Electra. Vine solo (...) Demasiados oráculos para un solo Orestes. Se me están muriendo mis gallos (...) Es la cosa más triste del mundo (...) En verdad, no creo ni en la muerte de mi padre ni en los dioses,

creo en los gallos. Es la única felicidad que he tenido desde siempre. Estroffio me dijo que tenía una madre, que se llamaba Clitemnestra y que tenía un amante; lo de mi padre también me lo dijo, y que para ella yo estaba muerto. Me daba igual (...) Lo de matar a mi madre para salvar a mis gallos me parece justo. Hay tanta justicia en eso que me molesta pensarlo. Nunca he matado una mosca, son mis gallos quienes matan. En mi balanza, ellos pesan más que mi madre (...) Tengo una fuerte razón para estar aquí. Mi honor importa mucho, sobre él pesa el de mis gallos. El honor mancillado de Agamenón es cosa de oráculos y de mujeres. El de mis gallos, es cosa mía. Lo único que deseo en el mundo es levantarme temprano en la mañana, darles de comer, cambiarles el agua. Recostarme en mi taburete de cuero a un árbol, a la sombra, y verlos con esa gracia infinita moverse, picar la tierra, cantar. (*Comienza a descender con paso lento y fuerte*) Mi nombre es Orestes, y tengo una poderosa razón para estar aquí. (477-478).

Con la muerte de Egisto, Orestes, vencedor, ha eliminado el primer obstáculo que le impedía llevar a efecto su encuentro con el pasado y recuperar la identidad escindida mediante la necesaria renovación de los lazos afectivos familiares, sin importar cuánto de oscuro exista en las razones que motivaron su conflicto. Electra, la hermana resentida, será la segunda prueba que deberá enfrentar. Se advierte un paralelismo con el texto eurípideo al emplear como motivo, en la praxis del reconocimiento que precede al encuentro de ambos personajes, una parte del cuerpo de Orestes. Si en Eurípides se utiliza un mechón del cabello del joven dejado ante la tumba de Agamenón para que Electra se percate de su presencia, en el texto parodiante se insiste en el apelo sexual como estrategia de la escritura teatral posmoderna para la reelaboración del mito y su sacrosanto recurso de la anagnórisis. En esta ocasión, Electra recibe una «carta» que Orestes le ha enviado a través del Mensajero que contiene una suerte de cancioncilla con un sugestivo apodo: «Orestes Capullo». La coplilla era cantada por la joven cuando niños, refiriéndose de modo burlesco, al minúsculo pene del Orestes bebé, que ella veía, mientras su hermano sufría los «dolorosos» ejercicios de estiramiento de la piel que cubre el glande cuando Clitemnestra lo bañaba.⁶ No obstante, el encuentro inicialmente empático trae

⁶ Hay una reiterada insistencia en resaltar la masculinidad de Orestes en el texto, en contraposición con la imagen que de él ofrece Clitemnestra quien lo llama «afeminado». Por ejemplo, Orestes relata cómo es sorprendido por Agamenón, cuando niño, mientras se miraba el «rabitto» (pene) frente al espejo, hecho que motivó un pescozón del padre y que será en el futuro, el único recuerdo que conserva de él. El apelo sexual, a mi juicio, en este último caso, dialoga entonces con otra zona intertextual que tiene puntos de contacto con la disolución del complejo de Edipo.

a colación el enfrentamiento de los valores que ambos personajes representan: tradición versus cambio, pasado versus presente, venganza versus reconciliación. Electra no comprenderá que la razón del utilitarismo pragmático de su hermano tiene su exégesis en un exilio forzado, inconsciente, engendrado por el sentido del desarraigo. Su vida bucólica en la Fócida junto a Estroffio, gallero como él, lo ha mantenido por años alejado de pugnas políticas y crímenes familiares. Por eso no entiende de héroes, asegura que no vale la pena luchar por un recuerdo borroso e insustancial de un padre que apenas conoció y que su muerte, probablemente, haya sido un digno acto de justicia: «¿Tú qué sabes? [Le espeta a Electra] Quién además de ti lo llama «asesinato»? (481).

Las razones de Orestes, como él mismo reconoce, son las de aquel que ha estado fuera mucho tiempo y tiene una visión distinta del «mundo» (481). Esto explica su censura a los rencores acumulados de la hermana y su insistencia en reanudar lazos afectivos con ella y Clitemnestra, sobre todo porque haber matado a Egisto, a quien quizás la madre amaba, provoca en él sentimientos de culpa que ya no puede remediar. Se trata, pues, de un acto reconciliador con el pasado, donde no tiene cabida la venganza:

ORESTES. Por qué tendría que matar a una mujer por una cochina superstición? (...) Mis gallos están muriendo, la única felicidad que tengo. Clitemnestra no me importa, pero quieres que te diga la verdad? No quisiera matar a mi madre, dígame o no que su crimen es el causante de toda mi desgracia. Me duele demasiado a que el enigma de otros tenga que resolverlo yo. ¿De quién es la maldición en verdad? No, Electra, no. A lo mejor ella puede hacer alguna cosa... Prometerle algo a los dioses, expiar su culpa. Conversando la gente se entiende. Yo no quiero nada (482-483).

El punto de vista de Orestes hace a Electra vacilar y dudar. El autor nos la muestra entonces desprovista de su indumentaria trágica, desnuda en su lado más humano en cuanto medita, aun con una amarga sonrisa, en lo justo o no que pueda ser el castigo a la asesina de su padre. De este modo, la negativa de Orestes le plantea a Electra un dilema que no esperaba y la coloca al borde de la desesperación: se muestra incapaz de ejecutar por sí misma la venganza. En la revelación del carácter humano de este personaje radica su principal diferencia respecto a la Electra de Piñera, más calculadora y dominante, de acuerdo con Fundora, el motor impulsor que «procede fríamente con los hechos» (2012: 51) y echa andar el andamiaje intempestuoso del crimen:

ELECTRA. Mira estas manos. ¿Sabes cuántas veces las he puesto sobre el carbón encendido? ¡Mil veces, Orestes! ¿Sabes por qué? Por cobardes. Lo mejor que hacen es lavar, planchar, tejer. Tejer, sí, grandes bufandas para el invierno.

Tejer con bellísimos hilos formas de acabar con Clitemnestra. Solo eso, tejer, planchar. Pero matar no pueden. Por mucho que lo intentan, no pueden. Son como gajos secos de un gran árbol, ¿entiendes? No puedo matar a Clitemnestra, no me sale. Me duele, tengo en el corazón más bondades que odios. Me recuerda demasiado a una madre. Pero yo sé lo que es justo (483).

Restaurar la afrenta familiar, apelando a los lazos de parentesco, será el penúltimo recurso de la Electra de Fleites Pérez que, una vez más, tropieza con la incólume determinación de Orestes al dejar sentado lo que para él constituye la poderosa razón de su retorno:

ORESTES. No soy un asesino.

ELECTRA. ¿Y entonces qué? ¿Un héroe?

ORESTES. Soy un hombre común. Quiero hacer mi vida a mi manera, sin que ningún hado ni ninguna estupidez de esas decida por mí.

ELECTRA. Y la familia? Y la gente que te admira? Y la sangre, Orestes, y la sangre? (*Desesperada, lo golpea en los brazos y en el pecho.*) ¡¿Y yo, carajo, y yo?!

Orestes la abraza. Logra que Electra se calme. La sostiene mucho rato así.

ORESTES. Te llevaré conmigo. Nos iremos juntos de todos los lugares en que habíamos estado. Tengo guardado un poco de dinero. Podríamos invertir en gallinas y vender huevos. Podríamos trabajar la tierra. Nos iremos lejos, bien lejos, a un lugar donde no existan ni sentencias ni dioses, y te ayudaré a olvidar. Será como si la sangre llegara al río y se quedara allí, para siempre. Yo seré un poco más chiquito para ti, y tú, te me harás un tilín más grande. (...) Te ayudaré a olvidar, y tú me harás el café por las mañanas y veremos sin rencor crecer el maíz en los campos. Tu mensajero puede venir con nosotros si quieres, si él quiere. Una ayuda nunca viene mal. Frente a la casa, podríamos hacer un jardín para que corran tus hijos y los míos. Guardaremos el secreto de familia en el jardín. Sembraremos Euménides de todos los colores, y habrá una nueva especie de flor que llamarás «héroes». ¿Te imaginas? Un jardín lleno de Ulises, Hércules, Aquiles, Héctores, Agamenones. Y un día llegará en que uno de nuestros hijos se robe un Ulises para regalárselo a su novia. Te ayudaré a olvidar y seremos felices (485).

Para Electra, solo le resta manipular a Clitemnestra y exacerbar con ello el rencor de Orestes, como única alternativa para concretar la venganza. Este es el punto cenital de la obra: por primera vez madre e hijos están frente a frente en la escena. Luego que Orestes confiesa haber matado a Egisto, Electra intentará infructuosamente incentivar el odio de la madre contra él, pues la anagnórisis produce, para sorpresa del lector, el efecto reconciliador entre ambos de una manera inesperada: Orestes no imaginaba que tenía una madre tan hermosa y

Clitemnestra, ahora agobiada por la locura, percibe que su hijo ha regresado desprovisto de rencores (487). Sin embargo, en un desesperado esfuerzo por mantener el control de la situación, la joven apela al recuerdo impoluto de Agamenón, una imagen sacralizada del héroe a la cual Clitemnestra opondrá su visión desmitificadora, frustrando finalmente la última esperanza de la hija:

CLITEMNESTRA. ¿Agamenón? ¿Aquel bochorno del mundo clásico?

ELECTRA. Aquel mundo clásico, sí, aquel que nunca pudiste entender.

CLITEMNESTRA. ¿Ese es tu espejo? ¿Agamenón? (*Ríe*).

ELECTRA. Ese.

(...)

CLITEMNESTRA. Ah, no, yo me refiero al que hablaba dormido, al que siempre llevaba un periódico doblado debajo del brazo. El que besaba con los ojos abiertos, ¿sabías?, y al que nunca besé. Yo conocí a un Agamenón rubito y con la nariz muy roja. El que me arrancó a Ifigenia y a mi Orestes. El que cuando te desmorecías temblaba y después de tirarte a otros brazos, saltaba como un grillo por toda la casa. A ese.

ELECTRA. No, no, no, yo te hablo de Agamenón, el de verdad, el General, el Rey de Reyes, el hombre que acabó con Troya.

CLITEMNESTRA. ¿Agamenón? ¿Tu padre? Un hombre que ni siquiera pudo acabar con las cucarachas en esta casa (...) A tu Agamenón lo inventaron los historiadores, los coleccionistas de monedas, los escultores de mala muerte. La crápula fue su mejor biógrafo (...) No la oigas más, muchacho, ese hombre infinito solo existe en su cabeza. Averigua, pregunta por Agamenón. ¿Quién coño fue Agamenón? (489).

No será Orestes quien sufra el ataque de las Furias sino Clitemnestra. En este intervalo el sentido reflexivo de la obra se enriquece con nuevas referencias intertextuales —por ejemplo, la alusión explícita a *Las moscas*, de Jean Paul Sartre—, que reafirman la intencionalidad del autor de potenciar constantemente el rejuego con las equivalencias simbólicas que conducen a insospechadas aristas interpretativas.⁷

⁷ En un parlamento, Electra, incapaz de advertir las moscas que mortifican a Orestes, especialmente una que se posa en el hombre del hermano, dice: «Cómo era esa mosca, Orestes, cómo? Cómo sabes que no era una mosca significativa? (...) Cruzó la plaza y llegó hasta ti, justo hasta ti y se posó en tu hombre derecho. *Pudo ser una paloma*, piensa, pero no, fue una mosca» (488, las bastardillas son mías). Percibo una deliciosa alusión, en las fronteras de lo paródico, a aquel instante de la alborada del triunfo revolucionario en Cuba, en que Fidel Castro es aclamado por el pueblo, se le posa una paloma blanca en el hombro. Este hecho, como se conoce en la memoria popular, reforzó la imagen mítica de Salvador, de Cristo, que revistió al líder histórico de la Revolución Cubana desde 1959.

En la locura de Clitemnestra, fragilizada y agotada, se advierte la apropiación de los mitologemas del drama esquivo, reconvertidos en el sentido pactado por el texto para lograr el desenlace del conflicto. De esta forma el «clamor» de Electra —remanente de la simbólica estética piñeriana— quedará silenciado cuando Orestes se retira con la madre desequilibrada, a la que conduce «con mucha paciencia, con suma delicadeza» (491). La crítica ha advertido, sin razón, que la Electra de Fleites Pérez sigue los derroteros de la Electra Garrigó, quizás porque con el fracaso del personaje, en su propósito de llevar adelante la venganza, el autor se encarga de hacer énfasis en su «soledad obligatoria» (492). A mi modo de ver, la cadena de enunciados que escapan a la representatividad del hecho teatral y cuyo fin no es otro que dar continuidad a los replanteos del texto piñeriano y sus estrategias discursivas (post)modernas, establece una superposición de significados en los cuales la Electra de Fleites Pérez personifica una suerte de *alter ego* o complemento de su antecesora cubana. Por eso dice el autor «Electra nombra a *la* Electra» (491, las bastardillas son mías); y se diluye —como la de Piñera—, en un fluido extracorpóreo cuando también enuncia: «Electra viene a llenar lo que otros han llamado espacio vacío» (491). En esta desfragmentación su nombre adquiere un sentido totalizador que aspira a la trascendencia —desde el punto de vista extraliterario—, pues sin temor a profanar el texto de Piñera en una originalísima parodia, su autor confía en que se hable de *esta* Electra como se ha hecho con la *otra*.

En los escasos acercamientos de la crítica a *Jardín de héroes* tampoco se menciona el carácter circular de la historia en el que, a mi juicio, radica la metateatralidad del drama. Los personajes se reconocen representados por sí mismos, pero apuestan por una reconversión del destino mítico que quebranta el andamiaje del eterno retorno del cual no quieren formar parte. Las espirales en la tierra dibujadas por Orestes al inicio del texto, símbolo de este carácter cíclico del mito, serán deshechas justamente por Electra al comprender lo esencial que es para todos encauzar sus vidas por nuevos y esperanzadores caminos. La iteración de las acciones y la repetición de los mismos enunciados aportan al drama en su final un mensaje esperanzador donde la muerte y la venganza no tendrán más cabida en el destino de los personajes. La «Electra de los excesos» (496), la que ha aceptado el proyecto de vida del Mensajero y de Orestes, es la que de modo solemne toma el camino de su transformación al ascender, finalmente, al último escalón de la estructura sagrada, que es ahora —nos dice el autor, con exquisito sabor carpenteriano— la plataforma de los «pasos perdidos» (496) donde el coralillo florece. Con su ascensión, Electra será la última en acceder al proceso de purificación, y por lo tanto, al restablecimiento del orden. Su monólogo, como un soplo de aire revitalizador,

constituye la estocada que derrumba la urdimbre del mito de Clitemnestra para sedimentar su imagen desacralizada y con ello un nuevo acercamiento, desde el punto de vista psicoanalítico, a la exégesis del complejo de Electra:

ELECTRA. Mi madre acostumbrada los domingos en la tarde a sentarse en el portal con un gran álbum de fotos en las piernas y una tijerita pequeña en la mano. Pasaba horas y horas mirando fotos, horas y horas recordando a Agamenón, hasta que se hacía de noche. Separaba a Agamenón todo lo más posible de ella. (...) Yo, entonces, me acostumbré a ir todos los domingos al portal cuando se hacía de noche a recoger los recortes de Agamenón del suelo (...) Mi madre apilaba la ropa de papá y pensaba: «Ni un héroe más en esta casa». Sus grados militares morían con dignidad en el fuego, las lenguas casi rojas acariciaban las pequeñas barras de honor, las medallas. Pero ella nunca hablaba, nunca la oí decir una palabra (...) Y discutían, yo sé que discutían (...) Ella trató de que todos lo olvidaran. Hizo comunes sus armas, les dio un uso doméstico. La espada para podar los árboles del jardín, con su escudo mandó a hacer cacerolas... En el casco del Atrida machacaba especias. Era raro no comer con sus puñales, picar la carne. (*Tiempo*.) Con el tiempo, Clitemnestra se volvió esa mujer taciturna y sin fuerzas que ya nada podía contra él. (*Tiempo*). Yo aprendí de papá, de sus máximas, de la casa, lo vi tal como era, y lo empecé a olvidar. A veces su imagen volvía, sucia, sin dueño, hambrienta como un perro. Daba lástima, asco en verdad, pero nunca le negué nada, ni la palabra amable ni el buen adiós. Supe entonces que solo hay un modo de matar a un héroe: aceptarlo (496-497).

Una visión última de Clitemnestra, mítica y postmoderna, y de una Electra renovada que nos enseña a descubrir valores y virtudes ocultos detrás de la apariencia grotesca y falsa del ser humano; un modo diferente de asumir nuestras problemáticas y conflictos interpersonales en el seno del ámbito familiar y social.

III. CONCLUSIONES

Jardín de héroes surge en el ámbito dramático cubano contemporáneo como un entramado polisémico que se nutre de las fuentes precedentes, clásicas y modernas, que recrean la leyenda de los Atridas. En esta novedosa mixtura de intertextualidades, su autor pone en juego los mitologemas constituyentes del drama clásico en función del mensaje estético de la obra: la libertad del individuo y la forma en que las nuevas generaciones asumen un rol protagónico en la historia, ajena a vaticinios y preconfiguraciones metafísicas y dogmáticas, que hacen del sujeto un ente subordinado a los designios del destino. En este sentido, el dramaturgo instauro un debate confluyente de iridiscentes lecturas,

que parten de la ensayada fórmula de la reescritura del mito, su reconversión novedosa sustentada sobre la base de la negación, el mito al revés o antimito; proyecta una exégesis teatral pletórica de una estrategia estética y discursiva que ensaya nuevas reformulaciones en la escritura del *logos* dramático, cercanas a la usanza postmoderna.

Fleites Pérez no solo se sirve de las fuentes originales de Esquilo, Sófocles y Eurípides, sino también de la *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera, su hipotexto principal, apelando a la recurrente transgresión de las fronteras temporales y espaciales y a la ambigüedad escritural en su caracterización de personajes y ambientes. La venganza de Orestes y Electra contra Clitemnestra y Egisto, por el asesinato de Agamenón, será apenas un pretexto para retomar el conflicto de las relaciones interpersonales en el seno familiar. Lo novedoso del tema escogido para su propuesta radica en el cuestionamiento del cómo, el por qué y el para qué que los personajes realizan, en especial Orestes y Electra, los más jóvenes de la genealogía de los Atreos, quienes asumen una ambivalente postura de rebeldía. Ambos se revelan entes con vida propia, decididos a saltarse el destino prefijado por el *pathos* dramático que los ha confinado al desenlace de un conflicto del cual se espera la ya parangonada y concebida consumación de la *némesis*. Sus diversos roles de representación tornan viable la efectividad del autor que busca proyectar, desde la individualidad de sus conflictos y convicciones, una visión problematizadora de la sociedad en su conjunto.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Esquilo (1916). Las coéforas. En: Brieva Salvatierra, Fernando Segundo: *Las siete tragedias de Esquilo*. (pp. 187-230). Biblioteca Clásica, tomo XXXII, Madrid: Librería de Perlado, Páez y Cia.
- Eurípides (1948). *Electra*. En: Cruz Herrera, José de la (comp.), *Poetas dramáticos griegos. Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes*. (pp. 241-295). Buenos Aires: W.M Jackson INC. Editores.
- Fleites Pérez, Yerandy (2012) *Jardín de héroes*. En: Valiño, Omar (comp.) *Dramaturgia de la Revolución (1959-2008)*. 30 obras en 50 años. Volumen III, (pp. 455-497), La Habana: Ediciones Alarcos.
- Fundora, Ernesto (2012). Una cuestión sanitaria. Mirada clínica y políticas del cuerpo en *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera. *Tablas*. Revista cubana de las artes escénicas. Vol. C, no. 4, pp.48-58.
- Gómez Triana, Jaime (2009). El jardín, el mito y el hombre nuevo. URL <<http://teatroencuba.blogspot.com/2009/05/el-jardin-el-mito-y-el-hombre-nuevo.html>>. Consultado en Agosto de 2015.

- González Melo, Abel (2009). El jardín de héroes a 60 años de Electra Garrigó. *La Jiribilla*. Revista cubana de cultura. Año VIII, 24 al 30 de octubre. URL: <http://www.lajiribilla.cu/2009/n442_10/442_18.html>. Consultado en Agosto de 2015.
- Jaeger, Werner (2010). *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. Tomo I. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Leal, Rine (2002). Piñera todo teatral. En: Piñera, Virgilio. *Teatro completo*. La Habana: Editorial Letras cubanas.
- (1975). *La selva oscura*. Tomo I. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Lotman, Iu., Mints, Z.G y Meletinski, E (2002). La literatura y los mitos. En: Acosta, Rinaldo (comp.), *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*. (pp. 247-263), La Habana: Casa de las Américas-UNEAC.
- Mendoza, Ileana (2008). Panorama del teatro. En: Instituto de Literatura y Lingüística. *Historia de la Literatura Cubana*. Tomo III. La Revolución (1959-1988) Con un apéndice sobre la literatura de los años noventa. (pp. 650-665). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Miranda Cancela, Elina (2006). *Calzar el coturno americano. Mito, tragedia griega y teatro cubano*. La Habana: Ediciones Alarcos.
- Moradpour, Mehdi (2012). Quién le teme a los Garrigó? *Electra Garrigó* entre la modernidad y la posmodernidad. *Tablas*. Revista cubana de las artes escénicas. Vol. C, no. 4, pp.59-65.
- Pérez-Rioja, José Antonio (1971). *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid: Tecnos.
- Piñera, Virgilio (2002). *Teatro completo*. La Habana: Editorial Letras cubanas.
- Rabinovich, E. G. (2002). Centro (medio) del mundo. En: Acosta, Rinaldo (comp.), *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*. (pp. 113-114), La Habana: Casa de las Américas-UNEAC.
- Rank, Otto (1981). *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Moyano Redondo, Elena (2011). El convencimiento de la realidad propia: los autorretratos de Clitemnestra en el *Agamenón* de Esquilo. En: Martino, Francesco de y Morenilla, Carmen (eds.), *Teatro y Sociedad en la Antigüedad clásica*. No. 57. *La Mirada de las mujeres*. (pp. 357-380). Bari: Levante-editori.
- Sófocles (1978). *Tragedias*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Sosa Díaz, Adriana (2010). Un jardín para cuáles héroes. *Cuba Literaria Digital*, 11 de Agosto. URL: <<http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=11455&idseccion=32>> Consultado en Agosto de 2015.

CREONTE O LA CRÓNICA DEL APRENDIZAJE TRÁGICO*

Claudia Adriana Ramos Aguilar

Universidad Nacional Autónoma de México

<oyemeconlosojos@comunidad.unam.mx>

Artículo recibido: 15 de junio de 2016

Artículo aceptado: 21 de julio de 2016

RESUMEN

Este trabajo pretende llevar a cabo una reflexión acerca de la ἀναγνώρισις de Creonte en la *Antígona* de Sófocles. El conocimiento del héroe trágico es dictado por el ritmo de la imaginación mítica del coro, que recrea el doloroso aprendizaje trágico una y otra vez.

PALABRAS CLAVE: Tragedia griega, ἀναγνώρισις, conocimiento, héroe trágico, mito, ritmo, Creonte.

ABSTRACT

This paper aims to conduct a reflection on the ἀναγνώρισις of Creonte in the Sophocles *Antigona's* tragedy. The knowledge of the tragic hero is marked of the rhythm with the mythical imagination of the chorus, in order to recreating the tragic learning over time.

KEYWORDS: Greek tragedy, ἀναγνώρισις, knowledge, tragic hero, rhythm, myth, Creon.

Aunque emparentado con la casa real de los labdácidas y siempre cercano a los hombres en el poder, Creonte, hermano de Yocasta, había desempeñado un papel de segundo orden, siguiendo un razonamiento del todo mesurado, que lo

* Este trabajo es fruto de la investigación de tesis de doctorado en Letras que se realiza en la Universidad Nacional Autónoma bajo la tutoría del Dr. David García Pérez: «El mito como fármakon». Se presentó en el II Foro GRATUV de jóvenes investigadores 2015: «Personajes secundarios con historia» del Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València.

mantenía al margen de los peligros propios de ese territorio donde la voluntad de un simple mortal es dueña y soberana, en una forma que entre los griegos se conoce como ὕβρις.¹

La ὕβρις puede identificarse como el momento de mayor obcecación para el héroe trágico, cuando se halla tan seguro de su concepción del mundo, de sus valores, de su fuerza y su poder, que le es imposible mantenerse dentro de los límites de lo sensato; se extralimita, transgrede. Esta actitud antecede su caída, la ἀμαρτία, el fallo, el error; justamente el paso en falso que coloca al héroe fuera de lo humano y lo acerca peligrosamente a lo divino.²

Muy lejos estaba Creonte de padecer en los precipicios planteados por la seguridad de la obstinación insolente; frente a Edipo, en *Edipo Rey*, Creonte asume su papel de personaje secundario con una elocuencia que le envidaría cualquier protagonista; cerca de hombres poderosos —dice— se abstiene de las obligaciones insensatas del honor, disfruta, en cambio, gobernar como un tirano, sin tener que padecer su ingrata fortuna:

Κρέων

[...] ἄρχειν ἐλέσθαι ξὺν φόβοισι μᾶλλον ἢ
 ἄτρεστον εὐδοντ', εἰ τὰ γ' αὐθ' ἔξει κράτη.
 ἐγὼ μὲν οὖν οὐτ' αὐτὸς ἰμείρων ἔφην
 τύραννος εἶναι μᾶλλον ἢ τύραννα δρᾶν,
 οὐτ' ἄλλος ὅστις σωφρονεῖν ἐπίσταται.
 νῦν μὲν γὰρ ἐκ σοῦ πάντ' ἄνευ φόβου φέρω,
 εἰ δ' αὐτὸς ἦρχον, πολλὰ κἂν ἄκων ἔδρων.
 πῶς δῆτ' ἐμοὶ τυραννίς ἠδίων ἔχειν
 ἀρχῆς ἀλύπου καὶ δυναστείας ἔφην;
 οὐπω τοσοῦτον ἠπατημένος κυρῶ
 ὥστ' ἄλλα χρῆζειν ἢ τὰ σὺν κέρδει καλά.³

Creonte:

—[...] ¿Podría cualquier hombre elegir gobernar con terrores, en vez de gozar de ese mismo poder en tranquilidad? —pregunta Creonte a Edipo— Yo, por mi parte, no tengo el deseo de ser llamado tirano, prefiero gobernar como tal, y así piensa todo hombre de buen juicio.

¹ En la obra de Sófocles, a diferencia de la de Esquilo, la ὕβρις se refiere más al ámbito humano que a su confrontación con el divino. Fisher, *Hybris*, pp. 298-342.

² Aristóteles en su *Poética* define la tragedia como imitación, no de personas, sino de acciones y de vidas (1450a 16); la trama se muestra en una unidad inexorable, cuya unidad consiste en textura y coherencia, no necesariamente en una persona, lo que representaría un héroe trágico; sin embargo, en muchos de los casos, sobre el héroe recae el entramado de la tragedia. Cf. Berner, *Hamartia*, p. 5 y nota 4.

³ S., *O. T.*, vv., 585-595.

Pues [bien;] ahora tengo todo lo necesario sin terror alguno gracias a ti; si fuera tirano, tendría con frecuencia que ir contra mi voluntad. ¿Y cómo ha de ser el título más grato para mí que esta dulce e infinita soberanía? No soy tan insensato como para aferrarme a la sombra cuando sostengo los bienes provechosos.

Sin embargo, una vez que las circunstancias llevaron a Creonte a ocupar el sitio protagónico en la regencia del pueblo tebano, como puede apreciarse en la tragedia que nos ocupa, las palabras antes pronunciadas frente a Edipo se tornaron en su contra; se aferró al deseo de ser llamado tirano, y ser reconocido como tal, antes de buscar el punto medio, la sensata medida de las órdenes que traen provecho; su caída fue inevitable; ninguno de sus predecesores le sirvió de ejemplo; ninguno de los tristes destinos que le precedieron logró salvarlo: Creonte cayó, como antes Layo, Edipo y también Eteocles y Polinices, en la temida ἀμαρτία.

¿Qué provocó el cambio en este hombre? ¿Acaso la detentación del poder trastoca los sentidos mostrando lo peor de quien lo ejerce?, pues de Creonte se puede afirmar que en su sentido más propio ‘detenta’ el poder, aun cuando haya accedido a él de forma legítima ¿O será, como apunta el propio Creonte, que ἀμήχανον δὲ παντὸς ἀνδρὸς ἐκμαθεῖν | ψυχὴν τε καὶ φρόνημα καὶ γνώμην, πρὶν ἂν | ἀρχαῖς τε καὶ νόμοισιν ἐντριβῆς φανῆ⁴ [Sólo se conoce el temperamento de un hombre, su mente y su voluntad, cuando han sido probadas en el ejercicio del poder]?, y el descubrimiento de ese poder, cuya naturaleza no admite límites, desequilibra de tal modo al que lo padece que suele olvidarse de su origen, su historia y los esfuerzos que padeció para llegar a ese sitio donde él no es él; y una vez difuminadas las fronteras que señalan el territorio conocido, el hombre, más allá de sí mismo, se muestra sin artilugios.

Sin embargo, ¿hay posibilidades de limitar el poder? Creonte conoció el reinado de Layo, de Edipo, de Eteocles; supo de las terribles consecuencias que a cada uno de ellos trajo la desobediencia de los auspicios divinos o el dar rienda suelta a su voluntad soberana; por eso resulta absolutamente paradójico que después de proclamarse rey de Tebas, debido al fratricidio donde sus antecesores, Eteocles y Polinices, se dieron muerte, su primera decisión haya sido dejar insepulto el cadáver de Polinices por su traición a la ciudad y soterrar, so pena de muerte, toda intención de quebrantar su mandato; lo que equivalía, como se lo hizo ver Antígona, a ir contra las leyes divinas.⁵

⁴ S., *Ant.*, vv. 175-178.

⁵ La ὕβρις de Creonte parece señalar la costumbre ateniense de negar la sepultura a los traidores de la ciudad, si bien se excede, basta compararlo con el Creonte de *Fenicias*. Cf. Fisher, p. 311.

Con este decreto, Creonte ejerce el poder que el destino le concedió de forma absoluta; va más allá de la ley divina y los ritos ancestrales; no hay posibilidades de limitarlo porque tal posibilidad anularía al soberano; únicamente se admite la autolimitación, pero eso no entra en los presupuestos del héroe trágico;⁶ de ahí el peligro que implica gobernar; de ahí, quizás, que la única manera de conocer el modo de pensar y de sentir de alguien sea, como vaticinó el mismo tirano, cuando se le observa dueño de una voluntad sin límites. La reflexión de Agamenón en el v. 1350 del *Ayante* de Sófocles, en unas circunstancias similares, nos habla de ese peligro: *Αγ. τόν τοι τύραννον εὐσεβεῖν οὐ ῥᾴδιον* [Ag.- que el que tiene un poder absoluto sea piadoso no es fácil].

Si un hombre busca conocerse a sí mismo, ¿ha de arriesgarse por los visos del poder donde los bordes desaparecen? En la tragedia, señala Esquilo, la experiencia dolorosa es la fuente del conocimiento, sólo a través del sufrimiento se aprende; así, por ejemplo, en su *Agamenón*, vv. 250-251, en palabras del coro: *Δίκη δὲ τοῖς μὲν παθοῦ-| σιν μαθεῖν ἐπιρρέπει* [Justicia a los que han sufrido aprender facilita]; por eso, el ritmo patético de la tragedia se sostiene en la confrontación.

Dentro de la trama trágica, las acciones van marcando «el paso» que llevará al héroe hacia el enfrentamiento consigo mismo, y en este sentido, al reconocimiento de sus propias debilidades; cada decisión suscita en él (y en el espectador que contempla la representación y la trama) el terror y la compasión que pueden acarrear las decisiones erróneas auspiciadas por la ὕβρις.

En la *Poética*, Aristóteles afirma que la *κάθαρσις* es la finalidad última de la tragedia, y se consigue por medio de la conformación de *μῦθος* —*περιπέτεια* y *ἀναγνώρισις*— que da el ritmo a las acciones, estructura una trama, y es el medio principal con el que la tragedia seduce al alma;⁷ esta seducción es el movimiento que culmina en la *κάθαρσις*,⁸ y en *Antígona* puede observarse muy claramente el papel que desempeña *μῦθος* en la cura trágica del héroe.

En el conocimiento de sí mismo, la *ἀναγνώρισις* bajo el auspicio de la tiranía absoluta, el coro de ancianos tebanos va anunciando, por medio de un retablo mitológico, el desequilibrio de Creonte; acudiendo a la memoria legendaria,⁹ el coro marca el ritmo del aprendizaje patético y atemporal mien-

⁶ A este respecto cf. Bañuls 1999, pp. 543-551.

⁷ ARIST., *Po.*, 1450a 32-35.

⁸ ARIST., *Po.*, 1450b 23.

⁹ Cuando el mito llega a su representación escénica, en el siglo v a. de C., el corpus de lo acontecido brinda al poeta trágico una «imaginación legendaria» que, si bien tiene en sí misma una coherencia que responde a las necesidades internas propias del relato y de la ideología que representa, deja abiertas, por la naturaleza de su conformación, un margen tan amplio de interpretación que es posible modificar el rumbo de los hechos, su secuencia, la conclusión, el inicio,

tras acompaña el camino de Antígona hacia su autoinmolación; este sacrificio que conseguirá la *κάθαρσις* de la obra, y la cura trágica de Creonte.¹⁰

Si se atiende al precepto délfico, conócete a ti mismo, se podría afirmar que en la *ἀναγνώρισις*, el reconocimiento absoluto de las causas de una acción, el héroe trágico «sabe» que «sabe» cuando descubre sus propios límites ante las fisuras engañosas del poder; y puede acoplar con ritmo mesurado la apetencia de sus deseos a las posibilidades de su circunstancia. Este conocimiento es antagónico a la *ἀμαρτία*, la inconsciencia del héroe ante su *ὑβρις* y la desmesura de sus apetencias que se transforman en trampas. De ahí que las palabras finales de Coro indiquen el alivio del aprendizaje después de un largo periplo:

Χορός:

πολλῷ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας
 πρῶτον ὑπάρχει. χρηὴ δὲ τὰ γ' εἰς θεοῦς
 μηδὲν ἀσεπτεῖν. μεγάλοι δὲ λόγοι
 μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων
 ἀποτίσαντες
 γήρᾳ τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.¹¹

Coro:

La sensatez es el principio de la felicidad; y no hay que defraudar a los dioses de ningún modo. Las palabras soberbias de los orgullosos, les devuelven grandes golpes; y en la vejez traen la cordura.

La *ἀναγνώρισις*, como inicio de la cura trágica, se descubre en un cambio de ritmo ante el cadáver de Polinices en la ciudad de Tebas. Los opuestos confrontados, como tambores en la danza dionisiaca, crean la tensión poética que propiciará el quebranto del tirano, su enfermedad y con ésta su purificación.

En el estásimo III, el coro evoca a Ἔρωσ ἀνίκατε μάχην¹² [Amor, invencible en la batalla] con el acecho de la locura que arrastra hacia lo injusto a los justos, y el deseo de una apetecible novia que se vuelca hacia las leyes divinas para preferir las nupcias con la muerte.¹³ Cuando el mensajero llega trayendo

en fin, la reconstrucción de un argumento que atienda mejor los intereses de los que su «ahora» ha de ocuparse. Louis Gernet et al., *Le génie grec dans la religio*, apud.

¹⁰ En el estudio introductorio de su traducción de *Antígona*, en la editorial Alma Mater, I. Errandonea afirma que el héroe de la tragedia es Creonte, no Antígona, porque él es quien sufre el proceso de *ἀναγνώρισις*. A este respecto cf. Bañuls-Crespo 2006, pp. 15-58; y sobre su evolución pareja a la de Antígona, cf. Bañuls-Crespo 2008, *passim*.

¹¹ S., *Ant.*, vv. 1348-1353.

¹² S., *Ant.*, v. 782.

¹³ S., *Ant.*, vv. 791-805.

la noticia de que «alguien» ha desobedecido; ese «alguien» aún no tiene rostro, lo que hace pensar al corifeo que tal vez sea obra de los mismos dioses;¹⁴ este ritmo «enferma» a Creonte de cólera:

Κρέων:

παῦσαι, πρὶν ὀργῆς καὶ ἔμῃ μεστῶσαι λέγων,
μὴ φευρεθῆς ἄνους τε καὶ γέρων ἅμα.
λέγεις γὰρ οὐκ ἀνεκτὰ δαίμονας λέγων
πρόνοιαν ἴσχειν τοῦδε τοῦ νεκροῦ πέρι.¹⁵

Creonte:

Cesa, me irritas con tus palabras, no se vaya a descubrir que seas necio en tu vejez —le reclama Creonte al Corifeo—. Es por completo necio pretender que las divinidades tendrían algún cuidado de ese muerto.

El descubrimiento de que fue Antígona quien intentó dar sepultura al cuerpo de su hermano y honrarlo con νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν [las leyes no escritas y firmes de los dioses]¹⁶, transforma la cólera del tirano en obcecación. El enemigo no sólo es una mujer, se mueve por motivos que rayan en lo inexplicable: no es el dinero, tampoco el desafío al poder humano *per se*; no teme al castigo impuesto y preferirá honrar a Polinices, el hermano muerto, que concebir a los hijos de su prometido, Hemón, el hijo de Creonte.

La promesa de una nueva simiente se opone a la putrefacción de una discordia añeja; la oposición entre Ἔρως y Θάνατος expone la mancilla de la ciudad y el peligro que representa el soberano ὑβριστής.¹⁷ Justo antes de la entrada de Tiresias, cuya presencia anuncia el punto culminante hacia la ἀναγνώρισις, el coro ha plasmado tres mitos que se relacionan con la trama y evocan a φόβος y ἔλπεος con toda la fuerza de un desenlace trágico.

Si se atiende el retablo mitológico que el coro canta mientras Antígona se dirige a su sepulcro que servirá también de cámara nupcial,¹⁸ se podrá apreciar la alteridad que la locura de Amor engendra, y cómo se presagian los males que el mismo Creonte acarrea con su soberbia.

En primera instancia se encuentra Dánae, quien fue encarcelada por su padre, Acrisio, cuando el oráculo anunció que un nieto suyo habría de destruirle; después se canta el castigo de Licurgo, el rey de los Edones, que con

¹⁴ S., *Ant.*, vv. 250-279.

¹⁵ S., *Ant.*, vv. 280-283.

¹⁶ S., *Ant.*, v. 455.

¹⁷ Sobre la oposición *Eros-Thánatos*, cf. Pollock, pp. 25-29.

¹⁸ S., *Ant.*, v. 891, v. 944-987.

su rechazo a Dioniso, y todo lo que ello implica, atrajo sobre sí la ruina y la muerte de su propio hijo; por último, se habla de Cleopatra, la reina de Salmisido, hija del viento del Norte, quien sucumbió de amor por el mortal Fineo, y esto trajo como consecuencia el cegamiento de sus propios hijos a manos de los celos de la segunda esposa del rey, Eidotea o Idea.¹⁹

Χορός

ἔτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς
ἀλλάξαι δέμας ἐν χαλκοδέτοις αὐλαῖς:
κρυπτομένα δ' ἐν τυμβήρει θαλάμῳ κατεζεύχθη:
καίτοι καὶ γενεᾷ τίμιος, ὃ παῖ παῖ,
καὶ Ζηνὸς ταμιεύεσκε γονὰς χρυσορύτους.
ἀλλ' ἄ μοιριδία τις δύνασις δεινά:
οὔτ' ἄν νιν ὄλβος οὔτ' Ἄρης, οὐ πύργος, οὐχ ἀλίκτυποι
κελαιναὶ νᾶες ἐκφύγιεν.²⁰

Coro

También sufrió Dánae cuando tuvo que abandonar la luz celeste para entrar en su prisión de bronce, y oculta en el sepulcro que fue su lecho nupcial fue sometida al yugo de la necesidad. Y eso que, ¡ay hija, hija! llevaba en su seno un vástago de Zeus vertido en lluvia de oro. Más el destino tiene un terrible poder: ni la opulencia, ni Ares, ni las torres, ni las negras naves azotadas por el mar podrían evitarlo].

La similitud con Dánae se da con el encarcelamiento de Antígona y la visita que recibe durante el encierro. Zeus desciende en forma de lluvia de oro, y de la infiltración divina nace Perseo. Acrisio, en el afán de preservar el poder, echará a la madre y al hijo en una barca hacia alta mar; la muerte del vástago como única posibilidad de preservar el orden de un régimen que se hace viejo se aprecia en el suicidio de Hemón quien, amante de Antígona, ahora cautiva, penetró la oscura cueva y atravesado por la espada regó con su sangre las pálidas mejillas de su novia muerta. No hubo hijos de esta unión, antes bien, el abrazo de dos cuerpos que en la cámara nupcial de su sepulcro afirma la endogamia de la dinastía de los labdácidas y la imposibilidad de su descendencia:

Ἀντιγόνη:

[...]

πόσις μὲν ἄν μοι κατθανόντος ἄλλος ἦν,
καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ' ἤμπλακον,

¹⁹ Cf. Errandonea, *Sófocles*, pp. 100-105.

²⁰ S., *Ant.*, vv. 944-954.

μητρὸς δ' ἐν Ἄιδου καὶ πατρὸς κεκευθότοι
 οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ.
 τοιῶδε μέντοι σ' ἐκπροτιμήσασ' ἐγὼ
 νόμῳ Κρέοντι ταῦτ' ἔδοξ' ἄμαρτάνειν
 καὶ δεινὰ τολμᾶν, ᾧ κασίγνητον κάρα. ²¹

Antígona: [...]

Después de muerto un esposo, otro hubiera podido tener; y si hubiera perdido un hijo, otro hubiera podido tener —proclama Antígona—. Pero con el padre y la madre morando ocultos en el Hades, ya no puede nacer otro hermano jamás. Por tal ley te he honrado a ti primero, hermano mío, y fui juzgada por Creonte culpable de un espantoso crimen.

Cuando Dioniso trató de introducir su culto en la tierra de los edones, el rey Licurgo se rebeló violentamente. Encarceló al dios, lo insultó y maltrató a las bacantes que formaban su cortejo. En venganza, Dioniso alteró al rey hasta la locura; Licurgo mató de un hachazo a su hijo y apenas terminó de descuartizarlo, volvió en sí. El dolor que debió sentir Creonte cuando su hijo, después de intentar atacarle, se dio muerte con la doble espada para celebrar los ritos de su boda en el Hades resuena en ese mito a través de las palabras que le dijo a Hemón para alejarlo de Antígona y reafirmar así su decreto: ἀλλὰ πτύσας ὡσεὶ τε δυσμενῆ μέθες | τὴν παῖδ' ἐν Αἴδου τήνδε νυμφεύειν τινί ²² [Así que, rechaza a la muchacha como enemiga y déjala celebrar sus nupcias en el Hades con algún muerto].

Χορός

ζεύχθη δ' ὀξύχολος παῖς ὁ Δρύαντος,
 Ἥδωνῶν βασιλεύς, κερτομίους ὀργαῖς
 ἐκ Διονύσου πετρῶδει κατάφαρκτος ἐν δεσμῶ.
 οὔτω τᾶς μανίας δεινὸν ἀποστάζει
 ἀνθηρόν τε μένος. κείνος ἐπέγνω μανίαις
 ψαύων τὸν θεὸν ἐν κερτομίους γλώσσαις.
 παύεσκε μὲν γὰρ ἐνθέους γυναῖκας εὐϊὸν τε πῦρ,
 φιλαύλους τ' ἠρέθιζε Μούσας.²³

Coro: Ant. 1

También el irascible hijo de Driante, el rey de los edones, fue encerrado por Dioniso en una cárcel de piedra en castigo de su cólera violenta. Así purgó su terrible manía, y reconoció haber herido al dios en el desvarío de su mente con

²¹ S., *Ant.*, vv. 909-915. Este pasaje es muy polémico en la obra de Sófocles, muchos lo han considerado espurio. Cf. Errandonea, pp. 111-125.

²² S., *Ant.*, vv. 653-654.

²³ S., *Ant.*, vv. 955-965.

sus palabras soberbias, cuando trataba de poner fin al entusiasmo de las ménades y apagar el fuego báquico, y provocó a las musas, amantes de la flauta.

Por último, la evocación de Cleopatra, la hija de Bóreas, se explica con el antecedente que sin duda los espectadores conocían, tal como conocían los mitos desarrollados en las tragedias: Creonte había sacrificado a su hijo Meneceo cuando la ciudad se hallaba asediada por los argivos con Polinices al frente; Ares demandaba, a través de Tiresias, un sacrificio por el agravio que le había hecho Cadmo en la fundación de la ciudad al matar al dragón, hijo del dios, y sembrar sus dientes.

Creonte, descendiente directo de los *spartoi*, debía sacrificar a uno de sus dos hijos. El dolor que a Eurídice, la esposa de Creonte, debió causar la muerte de sus vástagos se asimila al dolor de Cleopatra ante el cegamiento de los suyos:²⁴

Ἐξάγγελος
 ἢ δ' ὄξυθήκτω βωμία περὶ ξίφει
 λύει κελαινὰ βλέφαρα, κωκύσασα μὲν
 τοῦ πρὶν θανόντος Μεγαρέως κλεινὸν λάχος,
 αὔθις δὲ τοῦδε, λοίσθιον δὲ σοὶ κακὰς
 πράξεις ἐφυνμήσασα τῷ παιδοκτόνῳ.²⁵

Mensajero:

Ante el altar y clavándose una aguda espada, ha cerrado sus párpados en la noche, tras llorar la noble muerte del primer hijo, Megareo, y luego la muerte de éste, y entonando contra ti [Creonte] funestas imprecaciones, con su último aliento te llamó parricida de tus hijos.

Toda la «enfermedad» que desata el cadáver insepulto de Polinices, se cura con la sangre vertida por los «sacrificios» de la joven simiente, Antígona y Hemón; la insensatez de Creonte se termina cuando contempla los cadáveres de su hijo y su esposa: ha conocido la naturaleza de su alma, filicida, como la de Layo, la de Edipo, la del propio Polinices, en el irremediable afán humano de sucumbir a la fuerza que da el poder. El corifeo, en su acorde final, supedita la felicidad a la sensatez que es en última instancia la ἀναγνώρισις de esta cura trágica.

Antígona no es quien danza inconsciente por las peripecias de la trama al ritmo de una ciega incertidumbre en sus decisiones; al contrario, es ella quien arrastrará a Creonte al doloroso aprendizaje de su naturaleza; y es en este sentido que su sacrificio, pertinaz voluntad del tirano, traerá a Creonte de vuelta a sus cabales.

²⁴ S., *Ant.*, vv. 968-987.

²⁵ S., *Ant.*, vv. 1301-1305.

BIBLIOGRAFÍA

- APOLLODORUS, *The Library*, trans., James G. Frazer, Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1988, v. I.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Edición trilingüe, Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- ARISTOTLE, *The «Art» of Rhetoric*, trans., John Henry Freese, Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1967.
- SÓFOCLES, *Antígona. Edipo Rey. Electra*, traducción e introducciones de Luis Gil. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.
- SÓFOCLES, *Antígona, Edipo rey, Electra*. Introducciones, traducciones y notas de José María Lucas de Dios. Madrid: Gredos, 1969.
- SÓFOCLES, *Tragedias, Antígona–Electra*. Introducción, traducción y notas de Ignacio Errandonea. S. I. Madrid: Alma Mater, 1965, v. II.
- SÓFOCLES, *Tragedias, Edipo rey–Edipo en Colono*. Introducción, traducción y notas de Ignacio Errandonea. S. I. Madrid: Alma Mater, 1965, v. I.

Autores modernos

- BAÑULS OLLER, José Vicente, «La imposible dissuasion del héroe trágico», en Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio. (Actas del Congreso Internacional La tradición grecolatina ante el siglo XXI. La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998), M. C. Álvarez y R.M. Iglesias, Murcia, Universidad de Murcia: 1999, pp. 543-551.
- BAÑULS OLLER, José Vicente & Patricia Crespo Alcalá «Antígona, la génesis de un mito», en *El teatro grecolatino y su recepción en la tradición occidental*. C. Morenilla, J. Vte. Bañuls y Fr. De Martino (eds.), Bari: Levante Editori, 2006, pp. 15-58.
- BAÑULS OLLER, José Vicente & Patricia Crespo Alcalá, *Antígona(s): Mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori, 2008.
- BOLLACK, Paul, *La muerte de Antígona. La tragedia de Creonte*. Trad. Arnau Pons y Xavier Riu. Madrid: Arena Libros, 2004. (*La mort d'Antigone. La tragédie de Créon*, Presse Universitaires de France, 1999).
- BREMER, J. M., *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1969.
- DODDS, E. R., *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press, 1964.
- FISHER, N. R. E. (1992). ὄβρις. *A study in the values of honour and shame in Ancient Greece*. Aris&Phillips: Warminster, England.

- ERRANDONEA, Ignacio, *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros*. Madrid: Escelicer, 1958.
- GARCÍA PÉREZ, David, «Tragedia y alteridad», en *Tramas y Ecos del Teatro Clásico Griego. Supplementvm VII, Nova Tellvs*, anuario del Centro de Estudios Clásicos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 77-99.
- GERNET, Louis, André Boulanger., *Le génie grec dans la religio*, Paris, Albin Micchel, 1970.
- IRIARTE, Ana, *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid, Akal, 1996.
- PADEL, Ruth, *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*, trad. de Gladys Rosembeg, México, Sexto Piso, 2005.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, trad. de Juan Diego López Bonillo, Barcelona, Ariel, 1973.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P., *Sophocles. An interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

CASANDRA ENTRE DOS MUNDOS: DE PERSONAJE SECUNDARIO A PROTAGONISTA EN LA ALEMANIA NAZI*

Sandra Pereira Vinagre

Centro de Estudos Clássicos - Universidade de Lisboa
<sandra.pvinagre@gmail.com>

Artículo recibido: 15 de junio de 2016

Artículo aceptado: 21 de junio de 2016

RESUMEN

En uno de sus primeros discursos, Joseph Goebbels, Ministro de la Propaganda Nazi, refería que uno de sus objetivos era crear una *Gleichschaltung*, es decir, una coordinación ideológica entre el Gobierno y el Pueblo Alemán. Para el nacional-socialismo la cultura se restringía así a ser solamente una herramienta del Estado y el teatro uno de los medios para alcanzar esa coordinación.

En ese tiempo, varios autores, valorados por el régimen Nazi, hicieron adaptaciones de tragedias griegas. No siendo el mito una realidad petrificada en el tiempo, la plasticidad que lo caracteriza permite que sea aprovechado para la defensa de nuevos valores.

Es nuestro objetivo mostrar cómo uno de esos autores, Hans Schwarz, eleva la figura secundaria de Casandra a protagonista, transformando el poder de su conocimiento en un importante vehículo de una ideología: el nacional-socialismo. Mediante una interacción entre el tiempo mítico y el tiempo presente, encontramos una Casandra defendiendo valores absolutamente esenciales para el III Reich y para su motivación ideológica, entre los cuales se destacan la exaltación del nacionalismo exacerbado, la justificación de la guerra contra los enemigos de la Patria y la proclamación de la sumisión necesaria y sacrificio del individuo a las exigencias de la Nación.

PALABRAS CLAVE: Casandra, Hans Schwarz, nacionalsocialismo, literatura griega, tragedia

ABSTRACT

In one of his first speeches, Joseph Goebbels, the Nazi propaganda minister, declared having the aim of creating a *Gleichschaltung*, *i.e.*, an harmonization between the Reich and the German

* Tesis de Máster, presentada a la Faculdade de Letras de Universidad de Lisboa y aprobada con 19 valores.

People. This way, to National Socialist ideology, Culture was restricted to being a State tool and theatre one of the ways to achieve such coordination.

During that time, several authors valued by the Nazi regime, made adaptations of Greek tragedies. Since the myth is not a reality petrified in time, the plasticity that characterizes it allows it to be reused to defend new values.

It is our goal to demonstrate how one of these authors, Hans Schwarz, elevates the secondary figure of Cassandra to protagonist, transforming the power of her knowledge in an important vehicle for one ideology: the national-socialism. Via an equivalence of the mythical time with the current time, one finds a Cassandra that defends values absolutely essential for the Third Reich and its ideological framework, such as the exaltation of nationalism, the justification of war against the enemies of the homeland and the proclamation of individual sacrifice to the nation's demands.

KEYWORDS: Cassandra, Hans Schwarz, national-socialism, greek literature, tragedy.

En uno de sus primeros discursos, Joseph Goebbels, Ministro de la Propaganda Nazi, refería que uno de sus objetivos era crear una *Gleichschaltung*, es decir, una coordinación ideológica entre el Gobierno y el Pueblo. La cultura se transformó así en una herramienta de Estado y el teatro se convirtió en un vehículo para transmitir la ideología nacional-socialista.

En ese momento, varias tragedias griegas y clásicas fueron adaptadas y representadas en los escenarios alemanes, circunstancia que no es sorprendente si se tiene en cuenta la fuerte *helenophilia* que ha marcado la cultura alemana entre las últimas tres décadas del siglo XIX y el inicio del siglo XX.

Varios factores contribuyeron a ese regreso al mundo antiguo, específicamente a Grecia. Entre otros, la recepción de la filosofía de Nietzsche, principalmente a través de su obra *El Nacimiento de la Tragedia* y las expediciones arqueológicas de Heinrich Schliemann a Troya y Micenas, las cuales, además de haber contribuido a la recuperación del mito de la guerra de Troya, vinieron a conferir a las narrativas míticas un carácter histórico y, por consecuencia, de veracidad.

Así, especialmente después del final de la Primera Guerra Mundial con la derrota de Alemania, la recuperación de los mitos se convierte en una necesidad para el Estado alemán, una forma de restaurar un pasado heroico. La mitología germánica y el mito de Troya contribuyeron para este fin y por lo tanto son ampliamente utilizados por el Partido nacional-socialista (partido Nazi) que encuentra en ellos la promesa del Reich milenario que ahora se procura reconstruir.

Observemos las palabras del historiador Wilhelm Heinrich Riehl en *Kulturgeschichtliche Charakterköpfe* cuyas ideas fueran más tarde adoptadas

por el movimiento *völkisch*¹ y que son un testimonio excelente de la sensación de la época:

We regarded Greece as our second homeland; for it was the seat of all nobility of thought and feeling - the home of harmonious humanity. Yes, we even thought that ancient Greece belonged to Germany because, of all the modern peoples, the Germans had developed the deepest understanding of the Hellenic spirit, of Hellenic art, and of the harmonious Hellenic way of life. We thought this in the exuberance of a national pride, in virtue of which we proclaimed the German people the leading culture of the modern world and the Germans the modern Hellenes. (...) Our enthusiasm for Greece was inseparable from our enthusiasm for our fatherland. (...) We looked back to classical antiquity as to a lost paradise. (GOSSMAN, 1994: 11)

Así, el regreso a los mitos griegos es extremadamente útil y eficaz, especialmente debido a que el valor del personaje mitológico descansa precisamente en el hecho de que él puede ser un modelo, un arquetipo:

By going to ancient tragedies and transforming, reinterpreting, and reviving them to suit the vision of a twentieth-century audience, the various artists are involved in a search, a search for more effective ways of communicating the truths they would express. Drama is where they found it. (BELLI, 1969: 192).

Es en este contexto en el que encontramos una obra de teatro titulada *Cassandra: una tragedia*, escrita por el poeta lírico Hans Schwarz. Poeta, dramaturgo y ensayista, Hans Schwarz nació en 1890 y murió en 1967. Graduado en Filología Antigua, tuvo como profesores, entre otros, a Henry Wolfflin, uno de los más influyentes historiadores del arte del siglo XIX, y el de sobra conocido Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, que fue, incluso, el orientador de su tesis doctoral (no terminada debido al inicio de la Primera Guerra Mundial). Con 24 años, el dramaturgo se alista como voluntario, pero poco tiempo después sufre una caída y tuvo que ser operado, lo que tuvo como resultado una pierna más corta que la otra. Cuando regresa de la guerra tiene muchas dificultades para conseguir trabajo, pero finalmente lo consigue con la ayuda del escritor Moeller van den Bruck,² en el departamento de propaganda donde

¹ Este término deriva de la palabra alemana «Volk» que significa «El pueblo», pero también transmite las nociones de «nación» y «raza».

² Moeller van den Bruck ha empezado a publicar reflexiones nacionalistas, que glorificaban al Estado, al patriotismo y al *Preßentum* (ser prusiano). Sin embargo, fue más conocido por su obra *Das Dritte Reich*, escrita en 1923, y que fue un verdadero éxito. Se vendió más de 100.000

el autor empieza a escribir ayudando a divulgar los ideales de la batalla de Langemarck, es decir, juventud, nación y sacrificio.³ Más tarde se inscribe en el NSDAP (Partido Nacional-socialista Obrero Alemán), el Partido Nazi, y fue fundador del periódico extremista *Der Nahe Osten*. Era uno de los escritores del Régimen, elogiado por su actitud política fuerte y masculina (WEIBSER, 1937: 114). Sus versos «Los poetas deben marchar / en filas como soldados.» (EPPLÉ, 1993: 204) son ilustrativos del papel de la literatura durante el III Reich: todas las formas de arte tenían de contribuir para aumentar el poder del *Führer*.

El 10 de diciembre de 1945 el autor sintió la necesidad de elaborar un escrito intitulado: «Exposé Kurzes über meine politische Stellung zwischen 1925 und 1945», para aclarar su pasado entre los años de 1925 y 1945. En este escrito el autor relata sus diversos intentos diplomáticos, después de que Hitler llegara al poder, para luchar contra las ambiciones totalitarias y expansionistas de los nacionalsocialistas. Hace referencia a sus diversas conexiones con personas que se oponían al régimen y explica sus vínculos con personas que formaban parte de él. Esto fue claramente una tentativa de limpieza de imagen en un momento crítico y donde Hans Schwarz menciona eventos y enlaces que podrían servir como justificación para muchas de sus actitudes a favor del régimen. Sin embargo, algunos eventos con otras personas se describen de manera diferente, se omiten algunos hechos importantes y relevantes y también hay alguna distorsión de ciertos episodios de la historia.

Lo que también no deja de ser muy curioso es el hecho que, en 1949, Hans Schwarz convence a un grupo de editores y librerías alemanes para construir una fundación destinada a otorgar un premio de la paz, para ser entregado al escritor Max Tau antes que a cualquier otro, y después a todos los humanistas y escritores. Este premio es hoy conocido como «Friedenspreis des Deutschen Buchhan-

ejemplares y se hizo varias ediciones. Uno de sus mayores admiradores fue Joseph Goebbels, futuro Ministro de propaganda nazi, y parece haber sido descubierta una copia autografiada de su libro en el búnker de Adolf Hitler. Moeller fue también el fundador del Juniklub, del que Hans Schwarz era miembro, y que consistía en un círculo elitista y *völkisch*, creado esencialmente en contra del Tratado de Versalles. Hans Schwarz fue la persona elegida por Moeller para que, después de su muerte, fuera el procurador de todos sus escritos, lo que demuestra la conexión profunda entre ellos.

³ Sobre esta batalla y sobre el mito que se ha creado en torno a ella se sugiere la lectura de BAIRD, 1990: 1-12 y 202-242 y HÜPPAUF, 1990. La imagen de una multitud de jóvenes con sólo siete semanas de entrenamiento y por tanto mal preparados, pero llenos de entusiasmo, avanzando en la dirección del campo de batalla del enemigo, mientras se canta «Deutschland, Deutschland über alles», permanecerá durante un largo tiempo en la memoria del pueblo alemán y será una herramienta importante de propaganda como un símbolo nacional y un ejemplo a seguir.

dels» (Premio de la Paz del Comercio Librero Alemán) y se asigna durante la feria internacional del libro de Fráncfort, uno de los eventos más importantes del campo editorial. Sin embargo, Hans Schwarz fue retirado de la Fundación cuando uno de los editores alemanes más importantes en el área de la Filosofía, Vittorio Klostermann, comenzó a plantear preguntas y exigir respuestas sobre su relación con el régimen nazi durante la Segunda Guerra Mundial.⁴

En el teatro Hans Schwarz tuvo dos momentos de auge. En los años 1934 y 1935, sus piezas *Prinz von Preußen*, *Pentheus* y *Rebell in England*, convirtieron al autor en un éxito. Entre los años 1937 e 1943 Schwarz escribe varios dramas, tragedias, comedias e hizo arreglos en representaciones de diversas tragedias clásicas, pero es con *Kassandra*, en 1941, y con *Cäsar*, entre 1942 y 1943, con las que el autor vuelve a ser un éxito. *Kassandra*, presentada a los alemanes 14 veces en 1941 y publicada en libro en ese mismo año, nunca ha sido traducida a ningún otro idioma y se cree que los ejemplares desaparecieron durante la guerra y que queda un ejemplar en los depósitos especiales de la Biblioteca de Múnich. Sin embargo, hemos conseguido encontrar un ejemplar en una tienda de libros usados en Berlín.

Es nuestro objetivo demostrar cómo un autor, en tiempos de guerra, transforma la figura mitológica de Casandra, que siempre ha sido un personaje secundario en las tragedias griegas, precisamente en un arquetipo que transmite los principios de la ideología nazi, siendo ahora elevada a protagonista.

Creemos que es importante aclarar que esta obra no es el primer tratamiento nacionalista de la profetisa en Alemania.⁵ De hecho, esta representación se remonta al siglo XIX, con la novela nacionalista de Heribert Rau, *Deutschlands Casandra*, que contiene una visión crítica de la política de expansión de la Francia en el siglo XVIII y alaba la grandeza y la superioridad de la sangre alemana, a través de la voz de una mujer llamada Casandra.

Sin embargo, en la obra de Hans Schwarz nos encontramos con un uso *völkisch* de la princesa de Troya. Este uso *völkisch* de Casandra está estrechamente relacionado con el uso del mito, es decir, del mito de Troya, y de la tragedia como medios de identificación nacional.

El esquema general de la historia de la obra es familiar para nosotros: Casandra, la hija del rey Príamo y sacerdotisa de Apolo, alerta a sus compañeros

⁴ Para más informaciones sobre la vida de Hans Schwarz, se sugiere la lectura de NOSTITZ, 1980.

⁵ Para más información sobre la evolución de la figura de Casandra en la literatura alemana desde *Kassandra* de Friedrich Schiller (1803) hasta *Cassandra* de Christa Wolf (1983), se sugiere la lectura de EPPLE, 1993.

troyanos sobre los peligros de introducir al caballo de madera dentro de la ciudad. Sus advertencias son ignoradas, y cuando ocurren las calamidades que la profetisa ya preveía, Agamenón la toma como botín de guerra y la lleva hacia su tierra, donde ambos encontraron la muerte.

Desde el principio de la obra, la princesa de Troya se caracteriza por una conciencia nacional muy superior a la de sus compañeros troyanos, claramente una consecuencia de su don de profecía. En el acto I del drama de Hans Schwarz Casandra pide a Príamo, su padre y el rey de Troya, que no traiga el caballo al interior de la ciudad, llegando incluso a decir que aquel que lo permita será «un criminal» (SCHWARZ, 1941: 21). Al ver que sus advertencias son ignoradas por el rey y anticipando ya las desgracias futuras, Casandra se lamenta:

¡Oscilo entre lástima y desprecio
 Porque eres demasiado débil y cobarde para creerlos!
 ¡Oh! Solamente deploro el pobre pueblo
 Que está sujeto a un príncipe tal! (...)
 ¡No traiciones a tu pueblo! (SCHWARZ, 1941: 45-47)

Pues bien, en *Kassandra*, Hans Schwarz altera significativamente la figura del rey presente en los textos clásicos. Esta imagen de líder débil y traidor está perfectamente integrada en la identificación del tiempo mítico de Troya con la época contemporánea de Alemania, presente desde el comienzo de la obra.

Es importante recordar que la Primera Guerra Mundial terminó con la firma del Tratado de Versalles, un tratado de paz con trágicas consecuencias para Alemania: la humillación que el pueblo alemán sufre está en el corazón del nazismo. En términos generales, este tratado implicó, entre otros aspectos, la pérdida de parte de su territorio, restricciones al armamento y a la dimensión que su ejército podía tener, la prohibición de la colaboración estatal entre Austria y Alemania (sentida como una injusticia profunda) y una indemnización absolutamente gigantesca para pagar los daños de la guerra. Este aspecto de la humillación no es menor, ya que es sentida por el pueblo y después amplificada en toda Alemania por los nacionalsocialistas, principalmente en el período que antecede el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Además, Alemania tuvo que enfrentarse a una posguerra dolorosa. Si durante la guerra el hambre se había propagado por toda la Alemania, con más de cuatrocientas mil personas muriendo de inanición (millones de familias cayeron en la pobreza cuando los jefes de familia fueron llamados a la guerra), la situación se torna mucho más grave debido al bloqueo marítimo británico. La moneda alemana se desvaloriza y una crisis económica grave se instala en el País. El nivel de vida de

los alemanes se redujo en aproximadamente un sesenta y cinco por ciento y la mayoría del pueblo vivía por debajo del umbral mínimo de supervivencia. No es de extrañar, por tanto, que muchos culpasen de esto al tratado firmado con Francia.

Y así se entiende por qué Hans Schwarz tendría que alterar la figura del Príamo, el líder de los Troyanos. El paralelismo es evidente: la derrota de Troya es la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial. El pueblo alemán (aquí, los troyanos) fueron traicionados por sus líderes débiles (como Príamo), quien, deseosos de la paz (la razón principal de su decisión), tomaron decisiones (el traslado del caballo al interior de la ciudad) que sólo ha llevado el pueblo a su derrota, precisamente por haber despreciado las advertencias hechas por los más perspicaces entre ellos (Casandra y Laocoonte).

No tenía sentido mantener la imagen del rey que en la tragedia *Agamenón* es alabado por Casandra por sus sacrificios innumerables por la ciudad, un hombre de reconocidas virtudes. Así, en este drama, Príamo es presentado como un líder débil, un cobarde, con gusto por el poder, sin sentido común, que desprecia sabios consejos y permite que Troya sea totalmente destruida. Bastaría haber accedido a uno de las peticiones de Casandra para que su patria fuera salvada: dejar el caballo en la playa solamente por una noche o volver a llamar a los que habían ayudado en la guerra y a quienes Príamo había dado órdenes de regresar a sus casas. Y aunque Príamo no creyese en las maldiciones anunciadas por su hija, comportarse de esta forma sería una cuestión de sentido común, de prudencia. Es por eso un rey totalmente embriagado por su gran deseo de paz, es decir, y en resumen, un traidor.

Al compararla con Príamo, Casandra emerge como una figura prudente, sabia, fuerte, enteramente identificada con el Pueblo y con su patria, lo que es visible en sus consejos al rey, consejos prudentes y sabios, pero también constatable en el vocabulario que utiliza, con la repetición de palabras tales como «Heimat», «Vaterstadt» y «Vaterland» (términos con diferentes sentidos de «Nación» o «Patria») y frases como:

Ahora somos uno, **tú** mi pueblo y yo. (SCHWARZ, 1941: 23)

El mensaje es muy claro, desde nuestro punto de vista, para los espectadores o lectores de la pieza: no se pueden repetir los mismos errores de Troya y del pasado alemán. Y para que eso no suceda, es necesario actuar con prudencia y escuchar a los que podrán formar parte de una minoría y que podrán incluso ser considerados locos o radicales (como Casandra o Hitler) simplemente porque transmiten un mensaje que parece opuesto a la paz que todos desean, ya que ellos podrán al final ser los verdaderos patriotas, los que tienen el País en

su corazón y las únicas personas cuyas palabras y acciones podrán conducir a Alemania hasta la victoria final.

Otra importante alteración en el drama de Schwarz es la relación entre Casandra y Agamenón, pues presenta las dos figuras enamoradas. En los primeros actos Agamenón se muestra imponente, misericordioso para con el enemigo, con rasgos heroicos, un líder bueno y justo, con mucho carisma y que inclusive salva la vida de Casandra. Es de este Agamenón del que la princesa de Troya se enamora. Pero la profetisa sabe que no se puede entregar al rey de los griegos. Desde luego, porque es griego, es decir, es un enemigo de su patria, de su pueblo. ¿Cómo Casandra puede entregarse a quién ha destruido Troya, su ciudad, y ha permitido la muerte de sus compatriotas, incluso de su propio padre y de sus hermanos? Una unión amorosa entre los dos significaría una traición grave no sólo a su familia, sino a su pueblo. Pero en el reverso de la moneda están las actitudes y las declaraciones de amor hechas por Agamenón, que se corresponden con los deseos más secretos de Casandra. Y es precisamente el conflicto entre la lealtad de Casandra a Troya y su atracción por Agamenón (que significa el enemigo) el núcleo central de esta tragedia. Por lo tanto, en el drama de Schwarz la relación de Casandra con Agamenón sólo puede ser percibida como una traición a su pueblo. Porque él es el enemigo, esa relación representa la traición.

Pero esta traición es colocada en un nivel todavía superior. Ella no puede pertenecer al rey de los griegos. De hecho, ella no puede pertenecer a nadie, porque ya pertenece a alguien, y ese alguien es un dios, Apolo, a quien ella fue ofrecida cuando era niña por su padre, Príamo. Y a pesar de que ella experimenta el amor de Apolo a veces con sufrimiento, Casandra sabe que hay una conexión inviolable entre los dos. Además, Apolo, a quien el pueblo de Troya ahora pide la salvación, está siempre presente en toda la obra, sea como una estatua o como una sombra, constantemente recordando a Casandra sus deberes para con él, es decir, sus deberes de lealtad y obediencia. Cuando, en el acto IV, en la isla rocosa donde Agamenón promete su amor a Casandra, ella finalmente se rinde y se entrega en sus brazos, después de quemar su cinta de profeta, Apolo no la abandona. Por el contrario, reafirma su autoridad. Y cuando Casandra le habla y Apolo le da la espalda, la profetisa sabe lo que tiene que hacer, y le explica a Agamenón:

¡Él me llama para que cumpla mi deber! (SCHWARZ, 1941: 103)

A este respecto, debemos recordar que en la ideología nacional socialista, como en todos los regímenes totalitarios, el Estado no tiene límites para su autoridad, encontrándose todos los poderes concentrados en el *Führer*. Su pa-

labra es ley pues es él quien personifica la ideología. Y no podemos ignorar el hecho de que Adolf Hitler era presentado a los alemanes como un gran guerrero con una misión clara: salvar la Alemania en una batalla que solo podría terminar en la victoria total, o en la derrota total, como un acto heroico. En el drama de Schwarz, Apolo se identifica con el *Führer*, con Hitler, a quien la gente debe lealtad y obediencia. Ni el sentimiento más fuerte de todos – el amor – podrá comprometer jamás el vínculo entre Casandra y el dios, pues su relación es sagrada y por eso inquebrantable. La profetisa le debe lealtad y obediencia sobre todo lo demás. Hans Schwarz transforma así, y en definitivo, la religión en política.

Personificando la ideología del nacional socialismo, la palabra de Hitler era ley, como la palabra del dios Apolo, y el pueblo les debe obediencia total. Como menciona Stephen Wilmer, en aquellos tiempos, por toda la Alemania, «(...) the national socialists propagated the myth that the nation needed to be renewed and saved from decadence by the individual submitting to the national community and its leader.» (WILMER, 2008: 234).

Por eso, por más profundo que sea el amor que Casandra siente por Agamenón, ese amor nada es y nada puede al compararse con los deberes de obediencia y lealtad para con su pueblo y para con su *Führer*. Es oportuno recordar aquí el juramento que Hitler exigió a sus funcionarios cuando se convirtió en el Jefe del Estado y Comandante Supremo de las Fuerzas Armadas, un juramento que muy significativamente no se hizo para el País ni para la Constitución, sino para el propio Hitler:

I swear by God this sacred oath, that I will render unconditional obedience to Adolf Hitler, the Führer of the German Reich and people, Supreme Commander of the Armed Forces, and will be ready as a brave soldier to risk my life at any time for this oath. (SHIRER, 2011: 201).⁶

A la luz de este juramento se entienden mejor las palabras de Casandra en la obra. Desde que era una niña y recibió la cinta de la profetisa, ella ha tenido que rendir obediencia incondicional a Apolo. Y hay otra voz que recuerda a Casandra que que tiene una misión que cumplir – la voz del coro, que representa aquí una voz colectiva, la voz de la comunidad. Este uso del Coro es una de las características más distintivas de los dramas nacionalistas.⁷ El autor lo

⁶ El principio de obediencia al *Führer* fue presentado como una justificación o explicación para los crímenes cometidos por los nazis por sus abogados de defensa en el Tribunal de Núremberg.

⁷ Sobre este tema, se sugiere la lectura de NIVEN, 2000.

utiliza aquí como medio para mostrar al espectador cómo los eventos representados en el escenario deben ser comprendidos. De hecho, en las palabras del coro están las mayores connotaciones nacionalsocialistas:

¡Puedes abandonar a tu Dios,
Prometer tu cuerpo a tu enemigo,
No puedes escapar a tu pueblo,
O bien tu ansia se convierte en delito grave! (SCHWARZ, 1941: 105)

No es posible escapar al poder del pueblo, constituido por la comunidad de la sangre y de la raza. El pueblo tiene una única sangre que corre a través de sus venas. Sin ella no hay vida. Por lo tanto, hay una relación de consanguinidad que viene desde el principio del tiempo y que se utilizó como la principal justificación para una de las mayores atrocidades de la historia. Es en esta relación en la que se encuentra el concepto de la raza superior. En las propias palabras de Hitler en *Mein Kampf*:

The sin against the blood and the degradation of the race are the hereditary sin of this world and the end of a mankind surrendering to them. (HITLER, 1941: 339).

Por lo tanto, no nos debe parecer extraño que el Coro exija la muerte de Agamenón. Él no tiene la sangre troyana corriendo por sus venas, él es el enemigo:

¡Lo que amas, matarás con dolor!
¡Lo que huiste se cumplirá como una maldición!
Mejor preferimos ir al exilio,
Preferimos morir en los bordes de las carreteras
Que no resistir los sentidos,
Porque los países extranjeros nos cambian. (...)
Madre noche (...)
Llena nuestros corazones con ese coraje
Para que con éxtasis podamos matar lo que nos seduce.
(SCHWARZ, 1941: 105)

De este modo, Schwarz altera el mito tradicional en el que Agamenón es asesinado por Clitemnestra. A pesar de que conserva la relación entre Clitemnestra y Egisto, la misma intención de muerte, la misma alfombra púrpura, la misma hacha está ahora en las manos de Casandra y es ella quien ahora va a matar a Agamenón. Aquí se recupera otro aspecto del mito que relaciona a Casandra con las Erinias, las deidades vengadoras que son responsables de la persecución y castigo de los culpables y de la restauración de la justicia que se identifican con Casandra en *Las Troyanas*.

Ahora Schwarz transforma a Casandra en el Erinia de la raza, según lo exigido por la ideología nazi. Casandra va a hacer lo que Apolo (en nombre de la Nación) demanda de ella, sometiénndose a sí misma a una autoridad superior:

¡Apollon! - (Tartamudeo Tranquilo.)
 ¡Mi señor! - ¡Mi salvador, tú! - ¡Mi novio!
 ¡Estoy en casa! - ¡Quita mi velo! -
 Me quedaré con usted - ¡Quiero hacer todo lo que
 Usted exige! - ¡No puedo seguir más! - ¡¡¡Oh!!! (SCHWARZ, 1941: 115)

Hay fuerzas superiores - Apolo - que la obligan a la venganza. Más que un deber, es una obligación ineludible, más allá de toda voluntad propia. Una obligación que debe cumplir tanto como sacerdotisa de Apolo, como ciudadana de Troya. Casandra está determinada por un discurso ideológico que ordena la abnegación, la sujeción del yo al principio de la voluntad del líder y a la necesidad trágica de todo un pueblo.

Así, Schwarz sólo tiene que hacer un último cambio en el mito tradicional para que su cuadro ideológico esté completo y ese cambio está relacionado con la muerte de Casandra. No podemos olvidar que, mientras estuvo en la isla rocosa, la princesa se ha entregado a Agamenón, permitiendo su unión con el enemigo y cometiendo un crimen, por lo cual tiene que ser castigada. Si en la Antigüedad, Casandra encontró en la muerte el castigo por su acto de ὕβρις por haber rechazado y engañado a Apolo, en esta tragedia, Casandra será castigada con la muerte por ser la única forma de expiar su sacrilegio.

No es Clitemnestra quien va a matar a la princesa. ¿Cómo podría morir en manos de una enemiga, después de un acto heroico como el de haber asesinado al hombre que ama en nombre de la patria? En lugar de ser asesinada por Clitemnestra, Casandra ofrecerá a la Nación el máximo regalo que ella - o alguien - puede dar, el de su propia vida. Y estas son sus últimas palabras:

¡Apollo Troyano - que suceda
 Como has exigido! ¡A ti, Patria,
 Elevo el sacrificio fúnebre! Después seré libre!
 (SCHWARZ, 1941: 124)

Casandra se ofrece a sí misma como víctima de sacrificio⁸ y menciona que solamente después será libre. Por lo tanto, es inevitable una reflexión sobre el

⁸ Recordemos que en la tragedia *Agamenón*, la muerte de Casandra se nos presenta con contornos que recuerdan un sacrificio y Hans Schwarz, astutamente, recupera aquí esta imagen.

motivo de la muerte de Casandra y su referencia a la libertad. Creemos que sus últimas palabras pueden tener distintas lecturas. ¿Puede Casandra cometer suicidio porque «a atracção pelo herói faz com que não suporte a vida sem ele, suicidando-se» (GIL, 2007 II: 309), como menciona Isabel Capelo Gil? ¿Desde un punto de vista político e ideológico, cómo puede esta lectura ser coherente con los valores del nacional socialismo? ¿Entonces, la princesa no consigue vivir en un mundo donde esté ausente el enemigo que destruyó Troya, incluso amándolo? Ese era, además, el deseo profundo de los nacionalsocialistas, es decir, erradicar o esclavizar a todos los enemigos de su patria.

La lectura de Isabel Capelo Gil no está lejos de la lectura de Thomas Epple quien sustenta que solamente después de cumplir la orden de sangre de Apolo, Casandra podrá actuar otra vez como individuo, y podrá unirse finalmente a Agamenón. Solamente en la muerte el amor de ambos puede existir sin culpa (EPPLÉ, 1993: 206). Pero, teniendo en cuenta la ideología nacional-socialista, la mujer no se puede entregar al enemigo de su patria, ni siquiera en la muerte, como si la muerte pudiese lavar el crimen. Pensamos que la ideología en cuestión es mucho más extremista y que el sentido del bien y del mal traspasa el límite impuesto por la muerte.

Una de las razones que nos separa de las lecturas de los autores antes mencionados es el hecho de que ambas lecturas consideran que existe autonomía de decisión por parte de Casandra, y creemos que no. Creemos que Casandra no tiene libertad de escoger en esta tragedia. En efecto, a lo largo de la pieza, Hans Schwarz mantuvo la figura de la profetisa como una figura sin voluntad, imagen que viene desde el comienzo de la historia de la recepción de la figura de Casandra en la literatura alemana, en particular, de la balada de Friedrich Schiller, «Kassandra» y que se va a perpetuar en la mayor parte de las figuraciones de la princesa de Troya. Del mismo modo en ningún momento de la tragedia vemos a la profetisa con luchas interiores acerca de si debe o no obedecer a Apolo, ni en momento alguno indecisa sobre qué hacer.

La profetisa sabe, desde el comienzo de la tragedia, que Apolo actúa a través de ella y que no hay margen para individualidad alguna ni elección propia, incluso llega también a profetizar que el amor de Agamenón conducirá a ambos a la muerte. La prueba de que Casandra no tiene autonomía es evidente en el momento en que está en la isla rocosa y se entrega a Agamenón, despojándose de sus símbolos de pertenencia al dios; inmediatamente la sombra de Apolo recuerda a Casandra los deberes que tiene para con él. ¿Si no fuera esa sumisión inevitable a su *Führer*, Casandra habría matado a Agamenón? ¿Alguna mujer mataría el objeto de su amor? La libertad de la Casandra de Hans Schwarz está limitada a la ideología que profesa. Para la princesa el concepto de libertad no se basa en el factor de elección que es algo individual.

Creemos, por tanto, que cuando la profetisa se mata, no es porque no consiga vivir sin Agamenón ni porque crea que ahora puede unirse a él sin culpa, sino más bien porque sabe que su libertad depende de este acto. Y la libertad, en la ideología nazi, sólo es posible después del cumplimiento de la obediencia, de los deberes y obligaciones que la ideología requiere, y en este caso, después de su auto-sacrificio heroico. Se puede ver un ejemplo significativo de este concepto de libertad en las palabras de Adolf Hitler, en una conferencia con sus generales en febrero de 1943, en el Oberkommando der Wehrmacht (Alto Mando de las Fuerzas Armadas), al referirse a la actitud de Friedrich Paulus,⁹ que se había rendido a los bolcheviques, incluso en contra de las órdenes que había recibido de su *Führer*:

They have surrendered there – formally and absolutely. Otherwise they would have closed ranks, formed a hedgehog, and shot themselves with their last bullet (...) The man should have shot himself just as the old commanders who threw themselves on their swords when they saw that the cause was lost (...) But how can anyone be afraid of this moment of death, with which he can free himself from this misery, if his duty doesn't chain him to this Vale of Tears. Na! (...) So many people have to die, and then a man like that besmirches the heroism of so many others at the last minute. He could have freed himself from all sorrow and ascended into eternity and national immortality, but he prefers to go to Moscow! (SHIRER, 2011: 838)

Estas palabras ejemplifican los valores de la ideología nacional socialista y la forma como los nazis entienden la muerte y el suicidio, y que se explica, en mi opinión, porque el autor pone en boca de Casandra, antes de suicidarse, la expresión que sólo después de este sacrificio puede ser libre. Solamente después de vengar a los troyanos, podrá alcanzar la inmortalidad y ser un ejemplo para las generaciones futuras. Como menciona Isabel Capelo Gil, palabras que compartimos totalmente, esta Casandra está «(...) presa de uma imagem de si, a da visionária troiana nacionalista, determinada por um discurso ideológico que apostrofa a negação da individualidade, a sua submissão ao princípio da vontade única do líder carismático e à necessidade trágica da comunidade.» (GIL, 2007 I: 439).

Aquí podremos ver también ecos de las palabras de Goebbels, quien en 1936 había prohibido obras que representasen los horrores de la Primera Guerra Mundial y había requerido en su sustitución obras que glorificasen el auto-sacrificio en nombre de la Nación:

⁹ El nombre de Friedrich Paulus se quedó para siempre asociado a la batalla de Stalingrado que constituyó un momento crucial en la Segunda Guerra mundial.

The duty of the individual during war extends to sacrificing his life for the life of his nation (...) Only such willingness to sacrifice transforms a collection of individuals into a people, and in a higher sense, a Nation. (BYTWERK, 1999: 345).

O, si se prefiere, en las propias palabras de Hitler, en otra reunión con sus generales, en febrero de 1943:

What is life? Life is the Nation. The individual must die anyway. Beyond the life of the individual is the Nation. (SHIRER, 2011: 849)

Podemos así concluir que al centrar la narración sobre el conflicto entre la lealtad de Casandra a Troya, representada por Apolo, y su atracción por Agamenón, así como mediante el uso de soluciones tales como el asesinato de Agamenón en las manos de Casandra y su suicidio, Hans Schwarz cambia la narrativa mitológica tradicional en los puntos exactos que le son esenciales para la transmisión de la ideología nacional-socialista basada en la exaltación suprema de la Nación, la afirmación de los deberes de lealtad y obediencia a su líder, la superioridad de la raza y la absoluta supremacía del Estado sobre el individuo.

A lo largo de la obra, el nacionalismo es cada vez más exacerbado y se hace un intento por demostrar que la guerra es un mal necesario para que un pueblo pueda imponerse y que el deseo de paz sólo puede conducir a la destrucción. Todo esto culmina en el restablecimiento del orden a través de la sangre. En las manos de Schwarz Casandra encarna y defiende los valores de la disciplina, de la fe, de la obediencia y de la abnegación en respuesta a las demandas comunitarias, reafirmando el vínculo entre la sangre y la Nación a través del sacrificio individual.

Queda claro el propósito (particularmente eficaz, en nuestra opinión) de transmitir los valores de esta ideología que aún tiene seguidores, en un momento en que los propios alemanes ya habían comenzado a cuestionar la guerra, encontrando en esta tragedia las respuestas a algunos temores que comenzaron a emerger sobre la continuación y el resultado de la guerra. Como menciona Ziolkowski:

If myth is still alive and if it expresses the collective will of the people, then the individual in uncertain times can rely on myth as the model for living and dispense with individual freedom. (ZIOLKOWSKI, 2007: 163).

Es cierto que la Casandra de Schwarz representa sin dudas un período oscuro en la vida de este mito. Desde el emblema de la tragedia del conocimiento, se

convierte ahora en un icono de la propaganda de una ideología que ha conducido a uno de los mayores crímenes jamás cometidos contra la Humanidad. Sin embargo, como dice Lévi-Strauss,

Il n'existe pas de version «vraie» dont toutes les autres seraient des copies ou des échos déformés. Toutes les versions appartiennent au mythe. (LÉVI-STRAUSS, 1958: 242)

BIBLIOGRAFÍA

- Baird, Jay W. (1990). *To die for Germany – heroes in the nazi pantheon*. USA: Indiana University Press.
- Belli, Angela. (1969). *Ancient Greek Myths and Modern Drama: A study in continuity*. New York: New York University Press.
- Butler, E.M. (2011). *The Tyranny of Greece Over Germany*, New York: Cambridge University Press.
- Bytwerk, Randall. (1999). «Nazi Propaganda by Joseph Goebbels 1933-1945». Disponible en: <<http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/goeb-main.htm>>.
- Epple, Thomas. (1993). *Der Aufstieg der Untergangsseherin Cassandra*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Füssel, Stephan. (2009). «Die Gründung des Friedenspreises in der Nachkriegszeit», en Stephan Füssel, Wolfgang Frühwald, Niels Beintker, Martin Schult (eds.), *Widerreden. 60 Jahre Friedenspreis des Deutschen Buchhandels*, Frankfurt am Main: MVB, pp. 89-102.
- Gadberry, Glen. (2000). «The history plays of the third Reich», en John London (ed.), *Theatre under the Nazis*, Manchester and New York: Manchester University Press, pp. 96-135.
- Gil, Isabel Capeloa. (2007). *Mitografias - Figurações de Antígona, Cassandra e Medeia no drama de expressão alemã do séc. XX*. Vol. I. e II. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Gossman, Lionel. (1994). «Philhellenism and Antisemitism: Matthew Arnold and His German Models», *Comparative Literature*, 46, 1, pp. 1-39.
- Hitler, Adolf. (1941). *Mein Kampf*. New York: Reynal & Hitchcock.
- Hüppauf, Bernd. (1990). «The birth of fascist man from the spirit of the front: From Langemarck to Verdun», en John MilFull (ed.), *The attractions of Fascism: social psychology and aesthetics of the triumph of the right*, New York: Berg, pp. 45-76.
- Ioannidou, Eleftheria. (2013). «Chorus and the *Vaterland*: Greek Tragedy and the ideology of Choral Performance in Inter-War Germany», en Joshua

- Billings, Felix Budelmann, Fiona Macintosh (eds.), *Choruses: Ancient & Modern*, Oxford: Oxford University Press, pp. 327-346.
- Lévi-Strauss, Claude. (1958). *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon.
- Mosse, George L. (2003). *Nazi Culture – Intellectual, Cultural and Social life in the third Reich*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Niven, William. (2000). «The birth of Nazi Drama? Thing plays», en John London (ed.), *Theatre under the Nazis*, Manchester and New York: Manchester University Press, pp. 54-95.
- Nostitz, Oswald von. (1980). *Ein Preuße im Umbruch der Zeit: Hans Schwarz (1890-1967)*. Hamburg: Hans Christians Verlag.
- Panse, Barbara. (1996). «Censorship in Nazi Germany: the influence of the Reich's Ministry of Propaganda on German Theatre and Drama, 1933-45», en Günter Berghaus (ed.), *Fascism and Theatre: comparative studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Oxford: Berghahn, pp. 140-156.
- Schwarz, Hans. (1941). *Kassandra: Eine Tragödie*. Berlin: Hans von Hugo Verlag.
- Serra, José Pedro. (2006). *Pensar o Trágico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Shirer, William. (2011). *The rise and fall of the Third Reich*. New York: Rossetta Books.
- Stern, Fritz. (1961). *The politics of cultural despair: a study in the rise of the Germanic ideology*. Berkeley: University of California Press.
- Stoehr, Ingo R. (2001). *German Literature of the twentieth century – from Aestheticism to Postmodernism*. USA: Camden House.
- Weißer, Erich. (1937). «Hans Schwarz», *Die Neue Literatur*, 38, pp. 113-122.
- Welch, David. (2002). *The Third Reich: Politics and Propaganda*. London and New York: Routledge.
- Wilmer, Stephen. (2008). «Nationalism and its effects on the German Theatre, 1790-2000», en Simon Williams, Maik Hamburger (eds.), *A History of German Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 222-247.
- Ziolkowski, Theodore. (2007). *Modes of faith – secular surrogates for lost religion belief*. Chicago. University of Chicago Press.

