



*Tycho. Revista de Iniciación en la Investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición* está indexada en:



AWOL - The Ancient World Online

MIAR C.I.R.C. REBIUM

# **TYCHO**

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

**Número 5**

**2017**

**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 Duart

*Universitat de València*

Juan Luis López Cruces  
*Universidad de Almería*

Reinhold Münster  
*Universität Bamberg*

M<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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

- ALBA BOSCA CUQUERELLA  
Tres travestismos: tres tratamientos y tres finalidades diferentes  
en las *Tesmoforiantes* de Aristófanes ..... 7
- ELOI CREUS  
Una lectura de la *Lisístrata* a partir dels reflexos corals  
del parteni i l'himeneu ..... 29
- CLARA GÓMEZ CORTELL  
Antecedentes corales del «giro corporal» y de la «reteatralización»  
de la escena moderna ..... 47
- ELISABET GÓMEZ PEINADO  
La influencia de la tragedia griega en la *Ephemeris belli Troiani*  
de Dictis Cretense ..... 67
- ISIDRO MOLINA ZORRILLA  
*Medea*. Eurípides, Pasolini, Von Trier ..... 93
- MARIA MORANT GINER  
Las Euménides en el teatro de T.S. Eliot:  
*The Family Reunion* ..... 115
- VIVIAN LORENA NAVARRO MARTÍNEZ  
La caracterització d'Èsquil i Eurípides segons el cor d'iniciats  
de *Les granotes* d'Aristòfanes ..... 137

EMILIO PASCUAL BARCIELA	
La anagnórisis trágica en <i>Agamenón</i> de Esquilo .....	153
DAVID ANTONIO PINEDA AVILÉS	
El himno de las Erinias: análisis del coro en <i>Las Euménides</i> ....	177
CLAUDIA ADRIANA RAMOS AGUILAR	
Tebas. Una máscara dionisiaca .....	207
ANDREA SÁNCHEZ I BERNET	
Breu anàlisi lingüística del cor d' <i>Els perses</i> .....	217
GRACIA TEROL PLÁ	
Los coros de la <i>Orestíada</i> de José Carlos plaza .....	229

# TRES TRAVESTISMOS: TRES TRATAMIENTOS Y TRES FINALIDADES DIFERENTES EN LAS *TESMOFORIANTES* DE ARISTÓFANES\*

Alba Bosca Cuquerella

Universidad de Salamanca (España)

<albabosca@gmail.com>

Artículo recibido: 21 de abril de 2017

Artículo aceptado: 30 de junio de 2017

## RESUMEN

El travestismo es uno de los elementos más característicos de la comedia griega. Vemos cómo los cambios de sexo y también de género de los personajes de la comedia son constantes en la obra aristofánica, pero es evidente cómo en *Tesmoforiantes* el disfraz es el motor de la acción; concretamente el tipo de disfraz que implica un cambio de sexo y, a veces, también de género. Es interesante cómo cada uno de los tres personajes que asumen este cambio son tratados de maneras distintas y cada uno tiene una finalidad propia. De este modo los personajes que experimentan dicho cambio son: Agatón, el tragediógrafo, que aparece en escena vestido de mujer y es el personaje con el que Aristófanes hace burla de su feminidad y expone la teoría mimética de Platón; Mnesíloco, el encargado de llevar a cabo el plan de Eurípides, que es manipulado al gusto de este; y, por último, el propio Eurípides, que será el único capaz de salvarse a sí mismo y salvar al Pariente gracias a la buena ejecución de su travestismo.

**PALABRAS CLAVE:** Aristófanes, travestismo, disfraz, *Tesmoforiantes*, Eurípides, Mnesíloco.

\* El presente artículo surge de la ampliación de un apartado de nuestro Trabajo de Fin de Grado «La muerte de Penteo y las *Bacantes* de Eurípides», tutor José Vicente Bañuls Oller. El trabajo se defendió en el Dpto. de Filología Clásica de la Universitat de València en junio de 2016. Nuestra intención es, a partir del punto en el que tratamos el travestismo de Penteo previo a su muerte, ampliar este tipo de cambio de vestuario a la comedia, concretamente a las *Tesmoforiantes*, puesto que en esta es, en gran medida, el motor de la acción. Hemos elegido esta comedia aristofánica por su proximidad a Eurípides (es uno de los protagonistas de la comedia) y, sobre todo, por su afinidad con uno de los temas de su obra *Bacantes* que tratamos en nuestro TFG: el travestismo de Penteo. El cambio de vestuario y género en dicha tragedia está muy cercano a la comedia, Penteo es controlado completamente por Dioniso; cf. Compton-Engle (2003: 522); Dodds (1960: 192); Segal (1982: 254-259). En este caso, el cambio de vestuario del Pariente está dirigido a ridiculizar a este personaje cuyo destino también será desastroso.

## 1. INTRODUCCIÓN

Dada la abundante presencia de cambios de vestuario en el teatro ático clásico, tanto en la comedia como en la tragedia, cada una con distintas finalidades, pensamos que sería interesante centrar nuestro marco de estudio en la comedia, concretamente en las *Tesmoforiantes* puesto que en ella dichos cambios de vestuario, especialmente el travestismo de hombre a mujer, son un motor dramático de la acción y hacen avanzar su trama. Aparecen dos tipos de disfraces<sup>1</sup>: uno, el disfraz propiamente dicho, que implica el cambio de vestuario de un personaje mediante vestidos y máscaras con el fin de que no sea reconocible; y el otro, el travestismo, que consiste en el uso de prendas del sexo contrario para ocultar la verdadera apariencia de uno<sup>2</sup>. Con disfraz, en el ámbito de la comedia, comporte cambio de género o no, nos referimos a los complementos con los que los actores visten sobre el atuendo que ya llevan, utilizado este segundo para caracterizar al personaje<sup>3</sup>, más allá de su atuendo de actor y su máscara<sup>4</sup>. En la comedia el disfraz es usado como recurso cómico para aumentar o disminuir el mérito de una acción, la clase social de un personaje<sup>5</sup>, etc. Y, por otra parte, con travestismo, en la comedia, nos referimos al cambio de vestuario que supone el cambio de sexo del personaje al que se interpreta<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> En Aristófanes encontramos muchos más disfraces y diferentes: de amo a esclavo, de humano a héroe..., o travestismos de mujer a hombre, que podemos encontrar en *Lisístrata*, *Asambleístas*, *Ranas*, etc., con un manejo y una finalidad distintos en cada una de ellas.

<sup>2</sup> DRAE.

<sup>3</sup> Para más información sobre el atuendo de los actores, *vid.* Robson (2009: 40-41); se trata de un disfraz que recaracteriza otro disfraz, el que viste el propio actor para caracterizar a su personaje.

<sup>4</sup> Los trajes de los actores deformaban su cuerpo y las máscaras ya eran, por sí mismas, muy extravagantes, caricaturescas o grotescas, con lo que podríamos imaginar una caricaturización mucho más fuerte del personaje disfrazado, comporte este cambio de género o no. Esto lo conocemos gracias a las imágenes conservadas en los vasos griegos, pues el texto cómico no nos da testimonio de ello. *Cf.* Fernández (2010: 82).

<sup>5</sup> Compton-Engle (2003: 522).

<sup>6</sup> Recordemos que todos los personajes del drama griego, sean hombres o mujeres, son representados por actores masculinos (excepto en casos concretos, más bien escasos, en los que resulta imposible la interpretación de un personaje femenino por parte de un actor masculino, por ejemplo, en el desnudo que tiene lugar en la *Paz*). Así, no consideraremos como propiamente travestismo el cambio de sexo experimentado por el actor para representar a un personaje femenino, pero sí a un actor masculino, que representa a un personaje masculino, que será el que experimentará, además del cambio de sexo, también un cambio de género. Con esto, antes de profundizar más en el tema, es importante tener en cuenta la definición de la terminología utilizada: con *sexo* nos referiremos a la presencia biológica de características físicas propias bien de un hombre, bien de una mujer (lo que es dado a uno por naturaleza); con *género* nos referiremos al rol social que el individuo que ha experimentado dicho cambio tendrá dentro de

Si el cambio de vestuario se da sobre las tablas, incluya cambio de sexo o no, podemos entenderlo como *metateatro*, teatro sobre el teatro, puesto que los personajes que aparecen en el drama representan el papel de otro personaje que no les corresponde con «fines dramáticos o cómicos»<sup>7</sup>, con lo cual provoca un juego entre realidad y apariencia. Este rasgo está presente a lo largo de toda la comedia aquí estudiada puesto que el juego con la realidad es el punto central de la actuación del Pariente como mujer y de la de Eurípides como salvador de este (vv. 689-764, 765-784, 885-928, 1008-1035); en cada una de las escenas paratrágicas ninguno de los dos será el personaje que realmente es, sino que representarán a otros personajes: Télefo, Palamedes, Ulises, Helena, Menelao, Andrómeda y Perseo.

## 2. TESMOFORIANTES, TRES TRAVESTISMOS

En esta comedia encontramos a un Eurípides condenado por las mujeres a causa de los ultrajes cometidos contra estas, pero el tragediógrafo tiene la suerte en su contra, puesto que el día establecido para su juicio es el tercer día de las Tesmoforias<sup>8</sup>, por lo que Eurípides será juzgado por las mujeres que formen parte del tribunal ese día (v. 80). De este modo da comienzo la paradoja de Eurípides porque, condenado por sus supuestos reproches hacia las mujeres, será juzgado por las que han sido objeto de sus ataques. Por lo tanto, Eurípides tiene todas las de perder, puesto que las mujeres sienten un intenso odio hacia él por ponerlas en el punto de mira en sus obras (vv. 81-84), lo que ha comportado el odio y la desconfianza de sus maridos y demás hombres hacia ellas.

Mv.	καὶ πῶς; ἐπεὶ νῦν γ' οὔτε τὰ δικαστήρια μέλλει δικάζειν οὔτε βουλῆς ἐσθ' ἔδρα, ἐπεὶπερ ἐστὶ Θεσμοφορίων ἡ μέση.	78 80
Ev.	τοῦτ' αὐτὸ γάρ τοι κάπολεῖν με προσδοκῶ· αἱ γὰρ γυναῖκες ἐπιβεβουλεύκασί μοι κὰν Θεσμοφόροιν μέλλουσι περὶ μου τήμερον ἐκκλησιάζειν ἐπ' ὀλέθρῳ.	84

la sociedad (lo que uno adopta por cultura); cf. Taaffe (1993: 15 s). Esta afirmación la debemos aceptar siempre bajo la luz de la cultura griega clásica, según la cual, en este momento, nacer con un cuerpo de mujer determina la pertenencia al género femenino, y del mismo modo, tener un cuerpo masculino implica formar parte del género masculino, cf. Austa (2016: 23).

<sup>7</sup> Cf. Hernández Muñoz – González Vázquez (1998: 259 s.), *vid.* para más información sobre la recepción del concepto de *metateatro*.

<sup>8</sup> Cf. Prato (2001: xvii-xxx), sobre la fiesta de las Tesmoforias, celebración y organización; cf. Austin – Olson (2004: xlv-li).

*Par.* Pero, ¿cómo? Porque justamente hoy ni los tribunales se encargan de juzgar ni tampoco tiene lugar el Consejo, pues ciertamente es el día central de las Tesmoforias.

*Eur.* Ea, precisamente esto, y no otra cosa, creo que acabará conmigo; pues las mujeres traman un complot contra mí y hoy, en el Tesmoforio, se van a reunir para tratar lo mío, sobre mi muerte.

Es por esto por lo que Eurípides decide infiltrar a una supuesta mujer en la asamblea de las tesmoforiantes para que le defienda y, de este modo, evitar una posible condena a muerte. Así pues, el plan de Eurípides es acudir al tragediógrafo Agatón, conocido por su evidente feminidad<sup>9</sup>, para que, vestido de mujer, acuda a la asamblea de las tesmoforiantes para defenderle; pero como veremos, el primer plan se torcerá y el personaje al que recurrirá para su plan y se le cambiará el sexo será el Pariente. Pero no solo sufrirá el cambio de sexo este personaje, ya que, como veremos, incluso Eurípides tendrá que cambiar de vestuario para poder salvar a Mnesíloco.

## 2.1. Agatón

Agatón es el primer personaje travestido que aparece en este drama. De este tragediógrafo, según la poca información<sup>10</sup> de su vida que nos ha llegado, sabemos que nació, aproximadamente, en la segunda mitad del s. V a. C. y que se trasladó a Macedonia, donde es posible que muriera. Según podemos deducir de sus victorias en los *agones* dramáticos, fue un poeta trágico con bastante fama entre sus contemporáneos. A partir de la celebración de la primera victoria del tragediógrafo, en el 416 a. C., Platón recordará el banquete celebrado por la victoria en su *Simposio*, cuyo personaje principal y organizador del simposio es Agatón. En esta comedia encontramos algunas de las observaciones que este mismo personaje realiza sobre la *mimesis* en el *Simposio* de Platón (en la que comparte “escena” con Aristófanes), tema que también será de suma importancia en las intervenciones en esta comedia. En ella, vemos esta alusión a la *mimesis* en la respuesta de Agatón (*Th.* 148-172) ante la burla del Pariente de la representación por parte del tragediógrafo del canto femenino que está componiendo, en el que ataca sus modos de actuar y su vestuario propios de una mujer. Del mismo modo, el Agatón del *Simposio* expone de qué modo se debe elaborar el elogio de Eros según la base lógica

<sup>9</sup> Cf. *infra*, aptdo 2.1.

<sup>10</sup> La información que poseemos de Agatón la podemos encontrar en Lévêque (1955); para los fragmentos y títulos de las obras conservados de este autor, *TrGR* I, 155-168.

sofística (*Symp.* 195 a 1-5); Eros, el dios más bello, debe ser elogiado con un discurso con el que comparta esta característica; el discurso se debe adecuar a aquello a lo que va dirigido. En estos versos (*Th.* 148-172) Aristófanes expone en boca de Agatón y del Pariente la teoría *mimética*, que expone también Agatón en el *Simposio*<sup>11</sup>, con la que formula al público, en clave cómica, la polémica sobre la *mimesis* creativa de los autores y la asimilación de la obra de un autor con el aspecto de este mismo. Además, en ambas obras encontramos tratadas la relación entre realidad y ficción, y los niveles que hay entre ellos, y, sobre todo, la oposición de género, que en la comedia aristofánica aparecerá neutralizada en la figura de Agatón<sup>12</sup>. Pero también es importante la relación entre estas dos obras porque, además de la confusión de sexos de los personajes que aparecen travestidos, la *mimesis* de los personajes disfrazados y, por tanto, la adecuación de estos a los personajes que están representando, es uno de los temas principales de esta comedia, como podemos ver cuando el Pariente, travestido, se hace pasar por Andrómeda o Helena.

Agatón también fue un personaje que suscitó polémica al intentar desvincular sus obras de la tradición mitológica y al introducir en las representaciones trágicas cantos corales desvinculados del contexto de la obra, ἐμβόλιμα<sup>13</sup>, que contribuyeron a la evolución de un nuevo tipo de música, muy criticado posteriormente<sup>14</sup>. Con esto, podríamos deducir que fue una verdadera personalidad intelectual del s. V.

Por otra parte, sabemos que era conocido por su feminidad y abierta homosexualidad<sup>15</sup>, rasgos que exagera abiertamente el comediógrafo en los vv. 130-145, llegándolo a asimilar a una mujer<sup>16</sup>. Además, según expone Dover<sup>17</sup>, parece que en su juventud este tragediógrafo fue παιδικά de Pausanias, condición que alargó hasta bien entrada la edad adulta y de la que también tenemos

<sup>11</sup> Plat. *Symp.* 194 e 4-197 e 8.

<sup>12</sup> Quien incluso será calificado como ó γόννις (v. 136); o también del modo en que expone cómo se asemeja la obra que uno crea a su propia naturaleza, disposición y manera de ser, *Th.* 167; también hace alusión a la relación entre el aspecto físico de un autor y el tipo de obra que realiza, *Th.* 949. Cf. Suárez de la Torre (2002: 88s.).

<sup>13</sup> Aristot. *Poet.* 1456a, 27-32.

<sup>14</sup> Para más información sobre este nuevo estilo de música, *vid.* Navarro Martínez (2013: 55-74).

<sup>15</sup> Navarro Martínez (2013: 58). En esta misma comedia también encontramos alusiones a la homosexualidad de Agatón, además de su carácter pasivo en las relaciones sexuales: vv. 35, 189 s., 200 s. y 206; Dover (2008: 212); González Vázquez (2016: 18).

<sup>16</sup> Esto lo consigue mediante estos términos y expresiones: θηλυδριῶδες v. 131. *afeminado*; ó γόννις v. 136, *el mujercuelo*; ἀλλ' ὡς γυνή δῆτ'; v. 143 *entonces, ¿qué eres, una mujer?*

<sup>17</sup> Cf. Dover (2008: 217).

constancia en el *Protágoras* de Platón<sup>18</sup>, cosa que no era habitual y, por lo tanto, es causa de muchos ataques, entre ellos, los de Aristófanes. Así pues, es por las características físicas femeninas y el modo de actuar acorde con el género femenino de Agatón por lo que Eurípides piensa en él, pues, ¿quién mejor para defenderle en una asamblea exclusivamente femenina que un hombre acostumbrado a vestir y actuar como una mujer? Esto es importante, ya que de la actuación que tenga dicho personaje en el Tesmoforio dependerá la vida de Eurípides. Quien le defienda debe parecerse a una mujer, no sólo en su aspecto, sino también en la manera de actuar y en el modo de hablar, por lo que, según la delimitación que hemos expuesto antes, debe experimentar, además de un cambio de sexo, también un cambio de género<sup>19</sup>.

La feminidad que envuelve al personaje de Agatón está presente desde que este entra en escena (vv. 95 ss.). Agatón aparece ya vestido de mujer, con una túnica azafranada y una red para el cabello propia de las mujeres, entonando un coro femenino<sup>20</sup> e identificado, incluso, con una famosa hetera, Cirene<sup>21</sup> (vv. 97-98 Mv. ἀλλ' ἢ τυφλὸς μὲν εἰμι· ἐγὼ γὰρ οὐχ ὄρω / ἄνδρ' οὐδέν' ἐνθάδ' ὄντα, Κυρήνην δ' ὄρω<sup>22</sup>). En su primera intervención en la comedia (vv. 101-129) entona un canto que ha estado componiendo en el interior de su casa, noticia que anteriormente ha transmitido en los vv. 66-68 su esclavo. Este es un canto coral que, sin entrar ahora en concreciones, marca el carácter μαλθακός, ἀναβεβλημένον y χαῦσος del canto, características asociadas al ritmo y melodía jonias, asimilados, además, a la figura y el tipo de personaje que representa Agatón<sup>23</sup>.

En los vv. 130-145, tras la actuación del “coro femenino” con el que Aristófanes caricaturiza a Agatón, el Pariente, con su intervención (vv. 130-145), acentúa mucho más la feminidad del tragediógrafo. En estos versos el Pariente le atribuye rasgos propios de las mujeres para acentuar la ya eviden-

<sup>18</sup> Su presencia se justifica solamente por el hecho de mantener ambos una relación amorosa, en el que además se pone en relieve la anomalía en el tipo de relación que practican. *Prot.* 315 d 8-e 3.

<sup>19</sup> Importancia de la *actio*, de saber actuar como una mujer, ya que, cuando el que defienda a Eurípides hable, debe actuar como tal para poder llevar a buen fin el plan. Si la *actio* del defensor no es la adecuada, que es lo que sucederá con el Pariente, las tesmoforiantes actuarán en consecuencia y expulsarán al infiltrado de la asamblea de mujeres, echando a perder el plan de Eurípides para conseguir su salvación.

<sup>20</sup> Para los aspectos rítmico-musicales de este pseudocoro, Prato (2001: 167 ss.) y Navarro Martínez (2013: 59 ss.).

<sup>21</sup> Prato (2001: 166).

<sup>22</sup> *Par.* ¿Pero acaso estoy ciego? Pues yo no veo a ningún hombre que esté aquí, veo a Cirene.

<sup>23</sup> Prato (2001: 177).

te feminidad de este. Este discurso comienza con un claro tono humorístico como ataque a Agatón, pero que también anuncia lo que posteriormente hará el Pariente, con la invocación ὃ πότνια Γενετυλλίδες (v. 130), las divinidades asociadas a Afrodita y a la procreación, propiamente femeninas<sup>24</sup>. En los vv. 136-143, Mnesiloco pasa a hacer una enumeración de los elementos femeninos que Agatón tiene a la vista en su estancia y sobre su cuerpo, a partir de la cual el Pariente hará chanza de lo que le falta para ser una verdadera mujer, haciendo hincapié en estos fallos. Esta enumeración aparece introducida con la asimilación de Agatón a ὁ γύννις, equivalente a términos como ἄνανδρος, γυναικῶδες, μαλακός<sup>25</sup>, etc., todos dirigidos a remarcar, de nuevo, la falta de masculinidad de este personaje. La feminidad de los objetos de Agatón que aparecen nombrados en este momento se ve remarcada por el contraste que consigue el Pariente mediante la contraposición de estos con elementos propiamente masculinos; así, encontramos βάρβιτος (v. 137), λύρα (v. 138), λήκυθος (v. 139) y ξίφους (v. 140), objetos de uso exclusivo de los hombres, contrapuesto cada uno respectivamente a κροκωτῶ (v. 138), κεκρυφάλῳ (v. 138), στρόφιον (v. 139), κατρόπτου (v. 140)<sup>26</sup>, de modo que en un mismo pasaje aparecen elementos completamente opuestos, femeninos y masculinos, todos de Agatón. Además, esta presencia de lo femenino y lo masculino está enfatizada por τίς ἢ τάραξις τοῦ βίου; (v. 137), el “desorden” de la vida de Agatón, lo que explicaría la presencia de todos estos elementos bajo un mismo techo. A continuación, tenemos enumerados los elementos típicamente masculinos que le faltan al dramaturgo: πέος<sup>27</sup> (v.142), por el que el Pariente pregunta, de modo que podríamos pensar que Agatón no lo lleva, ya sea por el tipo de personaje que estaba creando para su obra, ya sea por el tipo de “hombre” que es; χλαῖνα, manto masculino; y Λακωνικάί, zapatos masculinos de cierta elegancia. Todos estos elementos masculinos básicos le faltan a Agatón, del mismo modo que le falta el rasgo femenino más característico de una mujer, τὰ τιθία; esto explica ἡ τάραξις τοῦ βίου que ha mencionado

<sup>24</sup> Esta afeminación del personaje se aprecia también si aceptamos en el v. 134 la corrección ἤτις εἶ, Pors. (que está presente ya en la edición humanística de Gelenius) femenino que refuerza la asimilación de Agatón con una mujer.

<sup>25</sup> Prato (2001: 179).

<sup>26</sup> Respectivamente los masculinos son: *bárbitron*, *lira*, *aceite corporal de los atletas y la espada*; y los femeninos: *crócoto*, túnica azafrañada propia de las mujeres que se solía usar en ceremonias oficiales (aparece también en Ar. *Lys.* 44 ss., 219, 645 y *Eccl.* 878 ss.), *cecrifalo* o especie de redecilla para el cabello típico de las mujeres, *strofos* o un tipo de sostén o cinta que llevaban las mujeres alrededor del pecho, y *espejo*.

<sup>27</sup> Genital masculino de gran tamaño que solían llevar a la vista los actores de comedia como marca de la virilidad del personaje.

anteriormente el Pariente, este es, como hemos mencionado ya, un personaje neutro. Por lo que en esta intervención del Pariente encontramos a un Agatón perfectamente vestido de mujer, pero al que le falta la “marca” de feminidad, y apto para llevar a cabo el plan de Eurípides<sup>28</sup>. Agatón aparece en boca del Pariente como un personaje con un género y sexo neutro, tiene elementos propios tanto del femenino como del masculino, pero no tiene lo esencial de cada uno de estos dos sexos.

Con la aparición de Agatón y la descripción que el Pariente ha hecho de él, en los versos que siguen, durante la discusión entre los dos personajes, Agatón expone la base de la teoría de la *ὁμοπάθεια*<sup>29</sup>, introducida ya por la pregunta de Mnesíloco (Mv. ... ἀλλὰ δῆτ' ἐκ τοῦ μέλους / ζητῶ σ', ἐπειδὴ γ' αὐτὸς οὐ βούλει φράσαι;<sup>30</sup> vv. 144-5). Esta teoría consiste, según Agatón expone en su respuesta al Pariente (ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γνώμη φορῶ,<sup>31</sup> v. 148), en que el autor de la obra se vista y actúe según el modo de pensar y de ser de los personajes que quiera crear (χρῆ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δρᾶματα / ἃ δεῖ ποιεῖν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν,<sup>32</sup> vv. 149-150), siempre mediante la imitación: vestirse de lo que uno no es para poder acercarse a ello. En los versos siguientes (vv. 151-158) él mismo expone cómo debe actuar un escritor ante la redacción de un tipo u otro de obras según la teoría de la *mimesis* platónica<sup>33</sup> que ya hemos expuesto anteriormente. En este caso el tragediógrafo extiende esta teoría a todos los géneros, asimilando el aspecto físico de los poetas al resultado de sus obras y poniendo en relación el aspecto de uno mismo con lo que este crea. El Pariente y él nombran ejemplos de los dos tipos: Íbico, Anacreonte, Frínico y Alceo como poetas elegantes con obras acordes con su belleza<sup>34</sup>; pero en el lado opuesto el Pariente nombra a Filocles, Jenocles y Teógnides como malos poetas según su criterio (vv. 159-170). La burla de Aristófanes a estos autores iría seguramente encaminada a remarcar, del

<sup>28</sup> Podríamos pensar que, aunque físicamente Agatón no se asimile por completo a una mujer, su *actio* sí que es perfectamente femenina, por lo que podría desenvolver perfectamente el papel de una mujer en el juicio contra Eurípides.

<sup>29</sup> O *mimesis*, el método de la identificación que, según Prato (2001: 182-183), es el mejor modo de exponer los hechos y sentimientos de un personaje; adecuar el discurso a lo que se quiere decir o, lo que coloquialmente llamaríamos, “ponerse uno en los pantalones del otro”.

<sup>30</sup> ¿Acaso debo averiguar a partir de tu canto quién eres, ya que tú no lo quieres decir?

<sup>31</sup> Yo me visto con esta ropa según la opinión.

<sup>32</sup> Según sean los dramas que el poeta quiere componer, deberá seguir esos modos.

<sup>33</sup> Cf. *supra* n. 14.

<sup>34</sup> El prototipo de belleza que Agatón expone es una belleza más bien femenina, con el uso de términos como ἐμτροφόρουν τε καὶ διεκλῶντ' Ἴωνικῶς, todos estos referidos a la delicadeza y refinamiento de estos autores con cuya obra compartirían estos rasgos.

mismo modo que ha estado haciendo a lo largo de todo el pasaje, la *μαλακία* de Agatón y los modos de la nueva música, admirada por este<sup>35</sup>.

La aparición de Agatón y la insistencia tanto en su aspecto afeminado como en la posesión de elementos típicamente femeninos están dirigidas a formular en clave cómica la teoría de la *mimesis* para la creación de una obra<sup>36</sup> y, además, hacer burla de ella. Esto muestra cómo Aristófanes, quizá, ve con escepticismo la introducción de innovaciones artísticas que atentaban contra la moral tradicional griega. Diríamos también que esta evidente feminidad de Agatón podría estar aprovechada por el cómico para dar una mayor comicidad a la escena, ya que este tragediógrafo es un perfecto conocedor de los cambios de género y de cómo llevarlos a cabo.

Pero, después de la discusión entre estos dos personajes, los acontecimientos no ocurren como Eurípides esperaba, y ante la negativa de Agatón de presentarse frente a las mujeres como una más, en los vv. 211 s. se ofrece voluntariamente el Pariente para vestirse de mujer y acudir en defensa de Eurípides (Μν. τοῦτον μὲν μακρὰ / κλαίειν κέλευ', ἐμοὶ δ' ὅ τι βούλει χρῶ λαβών<sup>37</sup>). Es posible que con esta negativa de Agatón ante el plan de Eurípides Aristófanes pretenda hacer una crítica a los dos tragediógrafos mediante un juego de palabras. Del mismo modo, como también mostrará posteriormente Platón en el *Simposio*, Agatón destaca de entre todos sus compañeros del simposio por su bondad, por ser el mejor, por la ayuda que presta..., reforzado esto por la relación etimológica entre el nombre Ἀγάθων y el adjetivo ἀγαθός. Es posible que la intención de Aristófanes fuera la de apartar esta cualidad de Agatón y poner su carácter casi al nivel del de Eurípides, famoso por su arrogancia y egoísmo; de hecho, los dos aparecen retratados de este modo en la obra: Eurípides le pide a Agatón que le ayude a salvarse acudiendo él a la asamblea disfrazado como una mujer, pero Agatón se niega. Aunque el egoísmo de este último sea justificado, aparecen ambos personajes casi en el mismo nivel porque, aunque Agatón se niega a acudir vestido de mujer a la asamblea, sí que accederá a ayudarlo con los complementos femeninos y sus conocimientos sobre los cambios que deben realizar sobre el cuerpo del Pariente<sup>38</sup>; esta es la sutil diferenciación que establece Aristófanes entre los dos trágicos.

<sup>35</sup> Para más información sobre las innovaciones relativas a los aspectos musicales y lo que ello conlleva, *vid.* Navarro Martínez (2013: 55-74).

<sup>36</sup> Navarro Martínez (2013: 67-8), en *Ach.* vv. 395 ss., aparece también esta idea, Diceópolis pide prestado a Eurípides las vestiduras del *Télefo* para adoptar la apariencia de este héroe: cubierto de harapos, descalzo y cojo.

<sup>37</sup> *Y manda a ese al diablo, de mí haz lo que quieras.*

<sup>38</sup> *Cf.* Esteban Santos, en González Vázquez (2016: 19).

## 2.2. Mnesíloco

Es en lo que continúa, vv. 211-268, en lo que centraremos nuestra atención, en el proceso de cambio de vestuario de Mnesíloco y en cómo este se comporta. Veremos, además, cómo es en la *actio* el aspecto en el que fallará, ya que el éxito del plan reside en su actuación como mujer, mucho más que en la apariencia física<sup>39</sup>.

En primer lugar, debemos remarcar que el travestismo del Pariente tiene un carácter voluntario, ya que, tras la negativa de Agatón, él es el único que puede y se ofrece para prestar ayuda a Eurípides. Según Fernández<sup>40</sup>, con el cambio de vestuario voluntario se impone al personaje una identidad ajena; además en este caso, el cambio se lleva a cabo sobre el escenario<sup>41</sup>, lo que, como norma general, solía ocurrir a escondidas del público. Este tipo de cambios ha sido considerado como *metateatro*, pues con ello se da una superposición de roles y de identidad sobre el escenario, «teatro sobre el teatro»<sup>42</sup>. Teniendo en cuenta estas transposiciones, podríamos suponer que el público, al tener en mente los distintos caracteres del personaje, reaccionaría con la risa; por ejemplo, en *Tesmoforiantes* el público, ante la figura de Mnesíloco, tendría en mente, por una parte, al personaje bufón de la comedia y por otra a una tesmoforiante. Esto se acentuará mucho más en la segunda mitad de la obra con las intervenciones de Eurípides para salvar a este, porque, al hecho de continuar en escena travestido, se le añade la representación de otro personaje diferente al de Mnesíloco y al de tesmoforiante; con un solo personaje en escena el público percibe otros dos diferentes. Esta multiplicidad se da con la representación por parte de Eurípides y el Pariente del *Télefo* (vv. 689-764), *Palamedes* (vv. 765-784), *Andrómeda* (vv. 1015-1134) y *Helena* (vv.

<sup>39</sup> Con esto nos referimos a que en la obra es cuando el Pariente actúa y utiliza argumentos propios de un hombre cuando las tesmoforiantes empiezan a sospechar y a exigir a Mnesíloco a que se despoje de sus vestiduras para demostrar que realmente es una mujer. De modo que es la *actio* no adecuada del Pariente la que le descubre, y no su disfraz. Referencia a la *actio* que debería tener el Pariente la encontramos en los vv. 267 s.,... ὅπως τῷ φθέγματι / γυναικειῆς εὔ και πιθανῶς. En esta expresión encontramos un pequeño problema en cuanto al término φθέγματι, pues no sabemos si con él refiere a que debe imitar la voz femenina, el modo de hablar femenino o ambos. φθέγμα, ατος, según LSJ, significa tanto voz o sonido de la voz, como lenguaje, modo del discurso. Prato, en su traducción refleja la primera opción “imita per bene la voce da donna”, pero debemos tener en mente que también cabría la posibilidad de entender, más que solamente la voz, el modo de hablar de una mujer.

<sup>40</sup> Cf. Fernández (2010: 83-87).

<sup>41</sup> Solo *Nubes* y *Paz* carecen de este tipo de cambio de vestuario. Cf. Fernández (2010: 83).

<sup>42</sup> Hernández Muñoz – González Vázquez (1998: 259).

855-928). Según Compton-Engle<sup>43</sup>, la incongruencia de mostrar en el cuerpo de hombres personajes femeninos, saca a la luz la parte más vulnerable de la tragedia, puesto que solo los hombres podían ser actores y estos representaban a los personajes femeninos, lo que resultaba extraño y artificial. Así pues, se podría entender, siguiendo los argumentos de Compton-Engle, que esta es una manera de burlarse de la tragedia mediante los defectos de sus actores vestidos de mujeres.

El cambio de sexo deja a la vista la manipulación que con ello sufre dicho personaje. Esta es una acción de alto valor negativo, ya que el hecho de ser privado de cualquier elemento personal significa la pérdida de la propia personalidad, semejante a la vergüenza sufrida por la pérdida de las armas en combate del guerrero épico. En Aristófanes el control del disfraz expresa un cambio en la relación de poder en el que la persona degradada aparece impotente ante tal situación, acto extremadamente degradante para la mentalidad griega<sup>44</sup>. En *Tesmoforiantes* el travestismo se centra en la dicotomía entre ambos géneros, pues la pertenencia a uno u otro significará la salvación o no de Eurípides. Por otra parte, el cambio de vestuario impuesto por otra persona comporta una competición entre los personajes por su estatus<sup>45</sup>, el héroe cómico, en este caso Eurípides, suele ser el manipulador y el personaje más *stultus*, aquí Mnesíloco, el manipulado<sup>46</sup>; esta lucha por la posición de los personajes también la encontramos en *Ranas* (vv. 494 ss.), donde Dioniso pretende intercambiar sus ropas con las de su esclavo; pero aquí el plan también fracasa porque el disfraz no se ha realizado por completo y deja entrever entre los nuevos ropajes parte del propio atuendo del personaje<sup>47</sup>.

Expuesto esto, pasaremos ya a la escena del travestismo de Mnesíloco en *Tesmoforiantes* (vv. 213-268), cambio de sexo y también, aunque por poco tiempo, de género. Aquí es Eurípides el que lleva el mando de la acción (notamos esto en la gran cantidad de *imperativus* y *subiunctivus prohibitivus*<sup>48</sup>);

<sup>43</sup> Cf. Compton-Engle (2003: 522-524); el autor afirma: «herein lies the brilliance of Thesmophoriazusae».

<sup>44</sup> Fernández (2010: 83 ss.).

<sup>45</sup> Fernández (2010: 86 ss.).

<sup>46</sup> Del mismo modo, Penteo y Dioniso en las *Bacantes*.

<sup>47</sup> El fallo del plan debido al incompleto cambio de vestuario o de asimilación del personaje que se imita es típico; este defecto en el cambio de vestuario es el que encontramos en los dramas en el que el disfraz no consigue alcanzar su fin, por ejemplo, en las obras aquí mencionadas: *Ranas*, *Bacantes* o *Tesmoforiantes*. La correcta realización del disfraz significará el éxito del plan, como podemos ver en *Asambleístas*.

<sup>48</sup> Compton-Engle (2003: 517).

él es quien ordena a Agatón que traiga lo necesario y quien viste a Mnesíloco. Además, el cambio de sexo del Pariente no solo será en lo relativo a su vestuario, sino que también experimentará un cambio físico<sup>49</sup>. De este modo, para que el aspecto del Pariente sea, dentro de las posibilidades, lo más parecido al de una mujer, Eurípides lleva a cabo la rasuración de la barba, ἀποξυρεῖν (v. 215), con la cuchilla de Agatón, y la eliminación del vello púbico mediante la cauterización, τὸ κάτω δ' ἀφεύειν (v. 216). En primer lugar, según los testimonios<sup>50</sup>, parece ser que la rasuración de la barba era muy dolorosa, aspecto que podemos ver en las quejas del Pariente οἴμοι (v. 222), ἀτταταῖ ἰατταταῖ (v. 223) o μῦ μῦ (v. 231), y también en la pregunta que Eurípides le hace τί κέκραγας (v. 222), ya que κράζω<sup>51</sup> es el verbo utilizado generalmente para los sonidos propios de los animales y no para las personas, en cuyo caso haría referencia a una especie de grito no humano o inarticulado. Pero a mitad del proceso, con media barba rasurada, el Pariente intenta escaparse, bien por el dolor, bien por la vergüenza que ello significa, ya que el hecho de llevar solo media barba rasurada, según Heródoto (II, 121, δ6), significaba una grave ofensa; además, existía el tópico del personaje con media cara sin barba, afín a la antigua farsa<sup>52</sup>. Al fin, con la vuelta del Pariente este será completamente afeitado, por lo que sin barba su aspecto se asemejará más fácilmente al de una mujer, perfecto ahora para poder desenvolver su papel en la asamblea de las tesmoforiantes. Estando así el Pariente, Aristófanes aprovecha para hacer burla de uno de los personajes atenienses que se encuentra en el punto de mira de la comedia aristofánica por su feminidad, por su disposición por mantener relaciones sexuales con otros hombres y, además, por ser un aliado manifiesto de las mujeres en contra Eurípides (vv. 574-654), Clístenes. Además, la burla que hace de este personaje es evidente cuando el aspecto de Clístenes<sup>53</sup> es

<sup>49</sup> No ocurre solo en esta comedia, lo encontramos también, por ejemplo, en *Asambleístas*, en la que las mujeres, para que el cambio sea verosímil, deciden dejar de depilarse (vv. 60-61, 65-67), broncear su cuerpo (vv. 62-64), añadir una barba postiza a su rostro (vv. 68-69) etc., para después vestirse de hombres; cambio que sufre también el Pariente para parecerse a una mujer, como veremos.

<sup>50</sup> Prato (2001: 199-200), también encontramos insultos a los barberos en epigramas (Marc. XI 84, I) y en otras comedias.

<sup>51</sup> Liddell-Scott s.v. κράζω.

<sup>52</sup> Prato (2001: 199 s.).

<sup>53</sup> Clístenes también fue un blanco fácil de la burla aristofánica por su aspecto femenino; su “única culpa” era que no le crecía una barba perfecta, masculina. En esta comedia, v. 234, cuando el Pariente es afeitado, dice que se parece a Clístenes. Esta característica es típica tanto de los hombres afeminados como de los eunucos. La burla dirigida a este personaje no aparece solo aquí, sino también en *Nub.* 355; *Aves* 829-831; *Thesm.* 574-581, cuando el político llega

asimilado al del Pariente, con lo que Aristófanes asocia a la figura de este personaje político los aspectos negativos que se han atribuido anteriormente a este tipo de hombres, encarnados aquí en la figura del Pariente.

El segundo proceso de feminización que sufre el Pariente es ἀφεύω<sup>54</sup>, depilación de τὸ κάτω quemando el vello púbico mediante la cauterización, ya que tener pelo en el cuerpo, y sobre todo en τὸ κάτω, es una marca de masculinidad<sup>55</sup>; las mujeres iban siempre depiladas, por completo. Para dicho proceso Eurípides pide o bien ὁ λύχνος, *lucerna*, más común para este tipo de depilación, o bien, la δᾶς, *antorcha*; es importante marcar que en *Asambleístas* encontramos para la depilación ὦ λαμπρόν, un candil<sup>56</sup>, parecido a la *lucerna*. El hecho de que Eurípides se decida por usar una antorcha hace más cómica esta escena<sup>57</sup>, ya que ὁ λύχνος o δᾶς tiene una llama más grande; esto puede que se deba al hecho de que, Mnesíloco, al ser un hombre, es mucho más peludo que una mujer. Añadido a esto, además, el hecho de que Eurípides le ha incendiado el culo, se lo ha quemado todo, no solo se lo ha depilado (φεῦ, ἰοὺ τῆς ἀσβόλου. / αἰθὸς γεγένημαι πάντα τὰ περὶ τὴν τράμιν.<sup>58</sup> vv. 245 s.). La depilación de dichas partes del Pariente hace vacilar su figura entre la de una mujer y la de un homosexual (vv. 235, 238<sup>59</sup>). Además de este proceso también existía otro, el de arrancar los pelos, ἀποτίλλω<sup>60</sup>, que aparece en el v. 590 en boca de Clístenes, quien dice que el Pariente ha llevado a cabo los dos procesos para poder llegar a parecerse a una mujer (ἀφηῦσεν αὐτὸν καπέτιλ' Εὐριπίδης / καὶ τᾶλλ' ἅπανθ' ὥσπερ γυναῖκ' ἐσκεύασεν.<sup>61</sup> vv. 590 s.). Esta observación es replicada por el Pariente, pues es uno de los pocos procesos de conversión que no ha sufrido y, por lo tanto, intenta evitar de este modo otra burla gratuita de los demás. Esta afirmación de Clístenes podría haber estado motivada por las palabras de Mica (o Mujer A) en v. 537 ss. donde esta hace

al Tesmoforio vestido de mujer y proclamándose amigo y defensor de las mujeres; de hecho, este les entrega la noticia de que hay un hombre entre ellas y las ayuda a descubrirlo; Dover (2008: 218 ss.).

<sup>54</sup> Ar. *Lys.* 827-8, Ar. *Eccl.* 12-13, 238.

<sup>55</sup> Ar. *Lys.* 800-804, Ar. *Eccl.* 33, 65-67.

<sup>56</sup> Ar. *Eccl.* 13: ἀφεύων τὴν ἐπανθοῦσαν τρίχα, quemando el floreciente pelo; haciendo referencia a que esto se ha realizado con ὁ λαμπρόν, hacia lo que Praxágoras se dirige desde el primer verso de su discurso.

<sup>57</sup> Austin – Olson (2004: 132-133).

<sup>58</sup> *Fuuu, ¡ay! Menudo hollín. Alrededor de mi culo es todo un incendio.*

<sup>59</sup> ἐπίκουπτε, postura que, al parecer, era común entre los homosexuales. Prato (2001: 204).

<sup>60</sup> Ar. *Lys.* 89, 151, Ar. *Eccl.* 724, *Ra.* 516.

<sup>61</sup> *Eurípides se lo ha depilado y quemado, y todo lo demás se lo ha cubierto como a una mujer.*

referencia a la *ῥαφανίδωσις*<sup>62</sup>, castigo impuesto a las mujeres adúlteras que consistía en depositar cenizas todavía calientes en las partes bajas, tanto púbicas como anales, acabadas de depilar<sup>63</sup>.

Tras estos dos cambios físicos, Eurípides procede ya al cambio de vestuario de Mnesíloco con la ayuda de Agatón, quien le presta, además de los utensilios usados hasta el momento, la ropa y los complementos necesarios para el cambio y que ya en la primera escena estaban a la vista del público, además de ser expuestos por los personajes para hacer evidente esta presencia a todos los espectadores. En su casa dispone de todo ello por su naturaleza afeminada y por el tipo de actividad compositiva que lleva a cabo, la mimética, por la cual necesita adoptar la personalidad de los personajes y la obra que va a crear, como ya hemos comentado anteriormente.

Al Pariente, que se le ha despojado previamente de *θοιμάτιον* (vv. 213-214), túnica masculina<sup>64</sup>, se le ofrece *τὸν κροκωτὸν*<sup>65</sup> (v. 253), túnica azafrañada que usaban normalmente las mujeres en las ceremonias oficiales, que se pondrá encima de *τὸ ἔγκυκλον*<sup>66</sup>, un mantillo redondo exclusivo de las mujeres que envolvía todo su cuerpo, según Prato<sup>67</sup>. Y *τὸν κροκωτὸν* se usaba ceñido con *τὸ στρόφιον* (v. 255), usado en este caso como una especie de cinturón para ajustar la medida y los pliegues de la túnica; aunque su acepción más común es la de sujetador<sup>68</sup>. Estas tres prendas son prendas exclusivas de las mujeres. A continuación, pasan a los complementos; los aquí nombrados son *κεκρυφάλου* (v. 257), *μίτρας* (v. 257) y otro tipo de gorro, más parecido a una peluca, *κεφαλή περίθετος* (v. 258). Los dos primeros son los propuestos por Eurípides: *κεκρύφαλος*, que es un sombrero jónico femenino con el que las mujeres se solían recoger el cabello que consistía, según Prato<sup>69</sup>, en un rectángulo de tela que, atado por las puntas, cubría la cabeza de las mujeres; y *μίτρα*, que es un gorro asiático con forma cónica con la punta curvada; aunque este gorro no es exclusivo de las mujeres, sí que es el más usado por estas. El tercer complemento lo propone Agatón, quizá para hacer chanza del Pariente, ya que *κεφαλή περίθετος* es un de gorro que solían vestir las mujeres solo de

<sup>62</sup> Liddell-Scott s.v. *ῥαφανιδώω*.

<sup>63</sup> Prato (2001: 255 ss.).

<sup>64</sup> Prato (2001: 198).

<sup>65</sup> Ar. *Th.* 138, Ar. *Eccl.* 879, Ar. *Ra.* 46, Ar. *Lys.* 44.

<sup>66</sup> Ar. *Eccl.* 536, Ar. *Lys.* 113, 1162.

<sup>67</sup> Cf. Prato (2001: 198).

<sup>68</sup> Liddell-Scott s.v. *στρόφιον*.

<sup>69</sup> Cf. Prato (2001: 207).

noche<sup>70</sup> y que Mnesíloco, una vez se lo pone, ya no se lo quitará en toda la obra, lo vestirá incluso en la asamblea; parece ser, además, un término técnico para designar la peluca<sup>71</sup>. Por último, para completar el disfraz, tenemos los τῶν ὑποδημάτων (v. 262), término genérico que designa cualquier tipo de zapatos; también puede ser, según Austin<sup>72</sup>, que Agatón haga aquí referencia a οἱ κόθορνοι, especie de botas usadas por las mujeres<sup>73</sup> y los hombres afeminados<sup>74</sup>. En este punto el cambio de vestuario ha llegado a su fin, solo faltaría asemejar su *actio* a la de una mujer.

Ahora lo único que le queda por cambiar a Mnesíloco para asemejarse a una mujer es la voz, el Pariente debe imitar el tono femenino<sup>75</sup> y su manera de hablar para evitar que las tesmoforiantes se den cuenta de que en realidad este es un hombre. Este proceso, pero inverso, es decir, que una mujer imite la voz y el discurso de un hombre, lo encontramos también en *Asambleístas*<sup>76</sup>. Este cambio tiene lugar en los siguientes versos: ... ἦν λαλήσ δ', ὅπως τῷ φθέγματι<sup>77</sup> / γυναικειῖς εὖ καὶ πιθανῶς.<sup>78</sup> (vv. 267 s.). Es importante marcar el uso del verbo λαλέω en vez del neutro λέγω, avisando de este modo el desastre, por parte del Pariente, que está apunto de acontecer. También es posible que el uso de este verbo se dé a su acepción negativa en boca de las mujeres, pues una de sus acepciones también es la de parlotear. Para acabar, con καὶ δὴ (v. 266), que generalmente marca el fin de algún proceso, indica aquí que el cambio de vestuario ha sido completado<sup>79</sup>; ahora es el momento de dirigirse hacia el Tesmoforio para llevar a cabo la defensa de Eurípides.

Además del aspecto físico, también se perciben algunos cambios psicológicos aparentes, pero insuficientes, como veremos, para llevar hasta el final su misión. Esto lo podemos encontrar en ciertas intervenciones del Pariente a lo largo de esta escena de travestismo: νῆ τὴν Ἀφροδίτην, ἡδύ γ' ὄζει ποσθίου. / σύζωσον ἀνύσας.<sup>80</sup> (vv. 254 s.); jurar por Afrodita es típicamente femenino<sup>81</sup>:

<sup>70</sup> v. 258: κεφαλὴ περίθετος, ἦν ἐγὼ νύκτωρ φορῶ.

<sup>71</sup> Prato (2001: 208).

<sup>72</sup> Austin – Olson (2004: 138).

<sup>73</sup> Ar. *Lys.* 657, Ar. *Eccl.* 344-6, 292-4.

<sup>74</sup> Ar. *Ra.* 47.

<sup>75</sup> Como se supone que hacían también los actores que representaban papeles femeninos en una tragedia.

<sup>76</sup> Ar. *Eccl.* 149: ἄγε νυν, ὅπως ἀνδριστὶ καὶ καλῶς ἐρεῖς.

<sup>77</sup> En lo referente al problema sobre el significado concreto de esta palabra, cf. *supra* n. 38.

<sup>78</sup> *Y cuando parlotees, hazlo bien convincente, como lo hacen las mujeres, para que te crean.*

<sup>79</sup> Cf. Austin – Olson (2004: 140).

<sup>80</sup> *Sí, por Afrodita, qué bien huele a pollita. Venga, dame el cinturón.*

<sup>81</sup> Prato (2001: 206); *Lys.* 858, 939; *Eccl.* 189, 558, 981, 1008, 1136.

el Pariente está evidentemente metido en su papel de mujer. También vemos cómo el Pariente cambia su vocabulario en la primera intervención tras su llegada al Tesmoforio: plegaria dirigida a las divinidades Deméter y Perséfone (vv.286 s.; 224), a Ártemis (v. 517) o a Hécate (v. 858), divinidades también femeninas. Pero esto no será la norma en la intervención de Mnesíloco, ya que será justamente por su lenguaje, discurso y desconocimiento de los elementos propios del mundo femenino por el que las mujeres advertirán el engaño.

Aunque no nos centraremos aquí en ello, es en su respuesta a las quejas de las tesmoforiantes contra Eurípides cuando el Pariente se descubre a sí mismo (vv. 466-516): al principio parece que va a seguir en su papel, reprochando a Eurípides todo lo que sufren por su culpa, pero no será así, porque cuando empieza a enumerar las pruebas contra el tragediógrafo por sus ataques, este cambia su punto de vista argumentativo y empieza a enumerar los males que las mujeres, con su conducta, comportan a sus maridos, culpándolas por su propia fama, y no lo que debería hacer, que es culpar a Eurípides de esta situación<sup>82</sup>. En este discurso lo que hace el Pariente es una enumeración de algunos de los maliciosos engaños que los maridos sufren por parte de sus mujeres y que acabará con el descubrimiento de su verdadera naturaleza por parte de las tesmoforiantes. Al principio de su discurso parece precavido, pero rápidamente cede a las difamaciones de las mujeres, entre ellas, la traición sexual, el adulterio, la sed insaciable de sexo, los casos de embarazos falsos y la compra de niños, etc.; es con esto con lo que encenderá la sospecha de las mujeres<sup>83</sup>. El Pariente ha hablado de todos estos crímenes sin preocupación alguna y de una manera atrevida, inconcebible para una mujer y que jamás diría una en público<sup>84</sup>. Pero las difamaciones en contra de las mujeres por parte del Pariente las encontramos también en intervenciones posteriores (vv. 540-565), con las que ataca al conjunto de las mujeres griegas atribuyéndoles nombres de heroínas o antiheroínas griegas<sup>85</sup>. Finalmente, el Pariente falla en su misión y las mujeres, sospechando de la mujer-Mnesíloco, pretenden imponerle un castigo, no por ser

<sup>82</sup> Discurso claramente pronunciado por un sujeto masculino.

<sup>83</sup> Su condición masculina se hace finalmente evidente en sus últimas palabras, vv. 518 s. ... κᾶτ' Εὐριπίδῃ θυμούμεθα, / οὐδὲν παθοῦσαι μείζον ἢ δεδράκαμεν;. Según el Pariente, las mujeres no se deberían ofender, porque si Eurípides las acusa de tales cosas será porque eso es lo que hacen las mujeres; las mujeres hacen muchas más cosas malas que las que en realidad Eurípides puso en escena. Argumento, de nuevo, típicamente masculino.

<sup>84</sup> Austin – Olson (2004: 208).

<sup>85</sup> vv. 497 y 549 s. (contrapone un tipo de mujeres representadas por Penélope y otras por Fedra).

un hombre, ya que aún no lo han descubierto, sino por todo lo que ha dicho en contra de las mujeres<sup>86</sup>.

Con la llegada de Clístenes (vv. 574 ss.) llega la noticia a las mujeres del plan de Eurípides, es ahora cuando estas advierten que hay un hombre entre ellas<sup>87</sup>, pero aún no saben quién es la traidora. Descubrirán quién es el infiltrado cuando, después de ciertas preguntas dirigidas a encontrar el fallo del infiltrado, de las que el Pariente se escaquea no sin dificultad. Pero finalmente falla cuando le preguntan por los aspectos formales del rito de las tesmoforiantes; en el tercer paso de este rito el Pariente falla cuando dice que una tal Senila ha pedido un σκάφιον (orinal femenino) en vez de ἀμύς (orinal masculino), con lo que se descubre la verdadera identidad de Mnesíloco, puesto que ha confundido la asamblea de las mujeres con una de hombres con la confusión del nombre del objeto, diferente según sea masculino o femenino<sup>88</sup>. El Pariente queda bajo custodia de las mujeres (vv. 652 ss).

Mnesíloco, vigilado por completo, ya no tiene escapatoria, necesita la ayuda de Eurípides, que le prometió acudir en su ayuda. En la intervención de los vv. 765 ss. Mnesíloco, en una complicada situación, reclama la ayuda de Eurípides<sup>89</sup> con la esperanza de que idee μηχανή σωτηρίας<sup>90</sup> para ayudarlo a escapar de entre las mujeres<sup>91</sup>, ya que Eurípides es experto en ellas. La primera

<sup>86</sup> Poco a poco, las tesmoforiantes, a través de supuestos castigos y ataques a su persona pretenden desnudar al Pariente y tocarlo, de modo que puedan comprobar si realmente es una mujer. *Thesm.* vv. 536-539, 568 ss., 638 s. En estos versos van desnudando al Pariente: primero le quitan el sujetador, después descubren su musculado cuerpo, a continuación, advierten la ausencia de pechos (que, si recordamos, era lo que le faltaba a Agatón para ser casi por completo una mujer, v. 143) y, por último, la presencia de su miembro masculino, con el que las mujeres hacen broma.

<sup>87</sup> v. 589 και πῶς λέληθεν ἐν γυναιξίν ὄν ἀνήρ;.

<sup>88</sup> Prato (2001: 264 s.).

<sup>89</sup> Eurípides es aquí el que determina la acción, él es el que planifica y conduce al Pariente. Quijada (2012: 266).

<sup>90</sup> Famosas μηχαναί eurípideas destinadas a la salvación de un personaje, muy recurrentes al final del drama (como podrían ser, por ejemplo, la salvación de Alcestis en la tragedia homónima o la salida de Medea al final de la obra homónima sin ser castigada); gran capacidad de Eurípides de conseguir, mediante ingeniosos planes, tramas de todo tipo para ayudar a sus personajes. Prato (2001: 164). Con esto Aristófanes puede que también hiciera crítica del tipo de tragedia creada por Eurípides, con numerosas μηχαναί tanto de salvación como de tramoya, porque, según parece, el tragediógrafo también era aficionado a estas.

<sup>91</sup> En este punto nos centraremos solamente en los dos últimos planes, ya que en estos el Pariente continúa en su papel de mujer y, además, vestida como tal, se desenvuelve de una manera correcta; hace de Helena y de Andrómeda. La otra μηχανή Eurípidea es la tomada del *Palamedes* mediante la cual el Mnesíloco pretende hacer llegar su mensaje de socorro a Eurípides, pero esta falla, igual que todas las que continúan (vv. 847 s.).

es la de “representar” la *Helena*<sup>92</sup> para intentar salvar a Mnesíloco; el Pariente aparecerá, para engañar a las tesmoforiantes, bajo la innovadora forma de una Helena como εἶδωλον. En este engaño, pues, encontramos al Pariente-Helena y a Eurípides-Menelao en escena, uno de los ejemplos de metateatralidad que encontramos en escena en esta obra. Esta acaba con la llegada del Pritano (v.929) para ayudar a las mujeres a deshacerse del Pariente a quien ata a una viga de madera, aun vestido de mujer. En lo relativo al travestismo, nos interesa la insistencia de Aristófanes en remarcar que este personaje es atado vestido aún de mujer, porque Mnesíloco, al ser consciente de su destino, le pide al Pritano que, antes de ser expuesto y muerto vestido de tal modo, prefiere que se le desnude. Esto se debe a que no quiere morir vestido con ropa femenina, como un homosexual, y siendo, además, objeto de burla de todos, porque, siendo anciano como lo es, aparecer desnudo<sup>93</sup> es mucho menos vergonzoso que morir vestido de mujer<sup>94</sup>. Pero finalmente no se le quita la ropa femenina, lo que le permite llevar a cabo la segunda μηχανή: la de representar parte de la *Andrómeda*.

En este segundo plan (vv. 1008-1035), el Pariente, bajo las órdenes de Eurípides, se dispone a representar el papel de Andrómeda, mientras que Eurípides hará el de Perseo; además, la escena es perfecta: el Pariente, vestido de mujer, se encuentra encadenado, de modo que se presenta como la contrafigura cómica de Andrómeda. Esta parodia se articula a partir de tres partes de la obra eurípidea<sup>95</sup>: la primera, destinada a las desventuras de ambos personajes, la segunda en la que se caricaturiza la representación trágica de Eco y la tercera, parodia del intento de liberación de Andrómeda por parte de Perseo, que, de nuevo, fallará<sup>96</sup>. Esta μηχανή tampoco servirá para liberar al Pariente. Dicha situación es muy parecida a la anterior: solo Mnesíloco y Eurípides son conscientes de los papeles que están representando, los demás personajes que hay en escena no saben qué es lo que realmente está sucediendo, creando desconcierto entre los personajes del drama y provocando con esto la risa del espectador. Eurípides es consciente de que este segundo plan tampoco funciona, por lo que abandonan sus papeles.

<sup>92</sup> τὴν καινὴν Ἑλένην (v. 850), tragedia representada poco tiempo antes que esta. La opinión más extendida para la fecha de representación de *Tesmoforiantes* es la del 411; cf. Prato (2001: XI).

<sup>93</sup> Compton-Engle (2003: 518 ss.); morir desnudos era un castigo impuesto a los guerreros vencidos.

<sup>94</sup> El hecho de que un hombre vista como una mujer lleva consigo nociones de pasividad y humillación sexual asociadas generalmente a la mujer, Compton-Engle (2003: 520).

<sup>95</sup> Mastromarco (2008: 177-188).

<sup>96</sup> Prato (2001: 315 ss.).

### 2.3. Eurípides

En los vv. 1028-1032<sup>97</sup>, Eurípides, ante otro fallo en su plan, maquina otra estratagema, pero esta vez apartándose de todo argumento trágico propio y acercándose al tipo de persona que podría ser el arquero escita, que está vigilando al Pariente. Con estos dos fracasos es posible que Aristófanes pretenda mantener la atención del espectador frustrando sus expectativas, ya que, si el público era conocedor de la obra de Eurípides, seguramente sería consciente de que sus personajes mayoritariamente salían airoso de los momentos difíciles como estos. Además, el cómico aprovecha el fallo de estas μηχαναί propiamente trágicas y de tono eurípideo para burlarse del poeta trágico y de su obra.

Así pues, tras las dos μηχαναί fallidas, encontramos el tercer travestismo: el de Eurípides, que aparecerá como una alcahueta después de firmar un pacto<sup>98</sup> con las mujeres para salvar a Mnesíloco. Esta última μηχανή no tiene nada que ver con las anteriores, de un gusto altamente eurípideo, sino que esta está más cerca de una trama cómica digna de un personaje socialmente inferior, como el arquero. Eurípides, vestido de alcahueta<sup>99</sup>, debe intentar que el Arquero caiga a los pies de una bailarina para así entretenerlo y poder salvar al Pariente. En esta última estratagema debemos tener en cuenta que Eurípides se disfraza de alcahueta, personaje tipo de la comedia<sup>100</sup>, por lo que es posible que Aristófanes intentara mostrar que, de este modo, la comedia logrará lo que no pudo conseguir la tragedia<sup>101</sup>. Ninguna μηχανή utilizada anteriormente, basadas todas en personajes y tramas trágicas eurípideas, ha funcionado, sólo esta última permitirá que el Pariente sea liberado.

<sup>97</sup> Prato (2001: 315 ss.).

<sup>98</sup> Vemos cómo Eurípides, ante la imposibilidad de engañar a las mujeres, acaba cediendo a favor de ellas para poder salvar la vida de Mnesíloco; el trágico acaba rindiéndose ante las mujeres y renuncia a seguir injuriando contra ellas. Además, es importante recordar que en esta obra Eurípides aparece como un autor que odia a las mujeres y que, mediante su obra, pretende extender este odio a toda la ciudad, por lo que con esta cesión Eurípides renuncia a la fuente principal de sus obras.

<sup>99</sup> El cambio de género de Eurípides es voluntario, de modo que la percepción de este, a diferencia del del Pariente, es menos negativa y vergonzosa.

<sup>100</sup> Y no como los personajes anteriormente utilizados. Andrómeda, Perseo, Helena y Menelao, pese a haber estado creados por el propio Eurípides, este no es capaz de utilizarlos de manera adecuada para salir airoso de la situación.

<sup>101</sup> Morenilla (1988: 289).

### 3. CONCLUSIONES

Así pues, podemos decir que esta comedia se centra en el tratamiento del disfraz y lo convierte en el motor dramático, ya que tanto Eurípides como Mnesíloco harán uso de él para llevar a cabo sus papeles de salvadores y salvados a lo largo de la comedia. Así pues, cada uno de los tres travestismos estudiados aquí aparece tratado de tres maneras distintas y cada uno con una finalidad diferente. El primero, el de Agatón, aparece por dos motivos: el primero<sup>102</sup>, para convertirlo en el blanco de la burla del público por su aspecto poco varonil y su dilatada παιδικά con Pausanias; y, en segundo lugar, y más importante, para exponer, y probablemente también criticar, la teoría que defiende este tragediógrafo de la μίμησις, de la relación entre aspecto personal y el resultado de la obra y el hecho de actuar como el tipo de personajes que va a crear para que estos sean verosímiles. De Agatón se insiste en la afeminación de su *actio* y de su físico, pero también, siguiendo la teoría expuesta, en la delicadeza de su obra (teniendo siempre en cuenta lo que ello significa).

El segundo travestismo, y al que se dedica más espacio, es el del Pariente. De este cambio se describen todos los pasos que Mnesíloco debe seguir para llegar a parecerse de una manera verosímil a una mujer. A lo largo de este proceso se hace mención de la rasuración de la barba, la cauterización del vello corporal, el cambio de vestuario y la adaptación de su voz y modo de hablar a la de una mujer (procesos que también encontramos a la inversa, como hemos comentado, en *Asambleístas*). En relación a este cambio de vestuario, podemos pensar que en esta comedia Aristófanes, junto a la de *Asambleístas*, el disfraz tiene una finalidad seria y alcanza el fin al que aspiraba (en el caso de *Tesmoforiantes*, en primer lugar, defender a Eurípides y en segundo, salvar al Pariente, y en el caso de *Asambleístas*, conseguir que las mujeres lleguen a participar en la asamblea). En este sentido sería interesante, para futuros estudios, ampliar el corpus de trabajo a la tragedia e intentar buscar la relación entre el tipo de cambio de vestuario (si es voluntario o no), la finalidad de este (si es seria o no) y la relación de esto con el fallo del cambio o no; o también para analizar cómo el travestismo es utilizado por el comediógrafo para hacer crítica literaria. Por otra parte, la manipulación de la vestimenta de un personaje socialmente inferior demuestra el dominio del que manipula y la subordinación del que la sufre, con la intención de ridiculizar al personaje en cuestión. Y, por último, Aristófanes aprovecha el vestuario aún de mujer

<sup>102</sup> Del que también será víctima Clístenes, al que Aristófanes suele colocar en el centro de los ataques.

del Pariente para centrarse, en la segunda parte de la comedia, en la parodia de algunas de las obras de Eurípides<sup>103</sup>, otro de los personajes más atacados por el comediógrafo. Estas parodias las introduce perfectamente usándolas como estratagemas de salvación ideadas y guiadas por Eurípides para ayudar a Mnesíloco a escapar de la situación en la que lo ha metido.

Y el tercero y último es el del propio Eurípides, que, tras fracasar en todos sus intentos de salvar a Mnesíloco mediante estratagemas propios de sus tragedias, pactará con las mujeres y aparecerá vestido de alcahueta, personaje tipo característico de la comedia. Esta será la única *μηχανή* con la que el tragediógrafo logrará salir victorioso de la situación, porque, además de salvar al Pariente, también consigue que las mujeres no lo condenen y se salvará a él mismo.

Tras el análisis de estos tres travestismos podríamos pensar que el uso del travestismo en esta comedia está dirigido, principalmente, a la crítica. Pero, del mismo modo que se tratan tres travestismos diferentes y cada uno con una finalidad distinta, la crítica que realiza también es diferente. En primer lugar, con el travestismo de Agatón Aristófanes aprovecha para criticar, como es costumbre, a personajes como el tragediógrafo o Clístenes, de evidente feminidad, y también para hacer una crítica sobre el concepto de *mimesis* expuesto por Agatón. En segundo lugar, con el cambio del Pariente y el juego de estratagemas de salvación, el cómico pretende poner en evidencia el estilo compositivo de Eurípides, caracterizado por complicadas estrategias de salvación y difíciles tramoyas finales. Y, por último, con la adopción de Eurípides del personaje de la alcahueta, personaje propio de la comedia, es posible que Aristófanes posicione en un lugar privilegiado a la comedia, por encima de la tragedia, considerado el género más elevado, al menos, de la tragedia de estilo eurípideo, enfatizado esto por la posición final y victoriosa de este último cambio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Austa, L., «Inventarsi donna, inventarsi uomo. Una lettura del prologo delle *Tesmoforiazuse* de Aristofane», en Austa, L. (ed.) *Γυνή, mulier e Madonna, Donne di teatro, devozione e poesia*, I Convegno Universitario “Progetto Odeon” degli Studenti Laureati (Università degli Studi di Torino, 8 e 9 marzo 2016), Torino, 2016, pp. 23-48.
- Austin, C. – Olson, S. D., *Aristophanes Thesmophoriazuseae*, Oxford, 2004.
- Bailly, A., *Dictionnaire grec-français*, París, 2000 (1ª ed., 1970).
- Compton-Engle, G., «Control of Costume in Three Plays of Aristophanes», *The American Journal of Philology*, 124/4, 2003, pp. 507-535.

<sup>103</sup> *Palamedes, Helena y Andrómeda*.

- Dodds, E. R., *Euripides. Bacchae*, Oxford, 1960 (1ª ed. 1944).
- Dover, K. J., *Homosexualidad griega*, Barcelona, 2008.
- Fernández, C. N., «La tiranía del disfraz: Algunas consideraciones en torno al papel de la vestimenta en la Comedia Griega Antigua», *Synthesis*, 17, 2010, pp. 81-97.
- Gil, L., *Aristófanes*, Madrid, 1996.
- , «Aristófanes y Eurípides», *CFC (g)*, 23, 2013, pp. 83-110.
- González Vázquez, C. (ed.), *Diccionario de personajes de la comedia Antigua*, Zaragoza, 2016
- Hernández Muñoz, F. – González Vázquez, C., «Teatro y metateatro en las Ranas de Aristófanes», en García Novo, E. – Rodríguez Alfageme, I. (eds.), *Dramaturgia y Puesta en Escena en el Teatro Griego*, Coloquio Internacional de Teatro Griego (Madrid 1995), Madrid – Nápoles, 1997, pp. 259-272.
- Lévêque, P. *Agathon*, Paris, 1955.
- Liddell, H. G., y Scott, R., *Greek-English Lexicon*, Oxford, 1996, (1ª ed., 1843).
- Mastromarco, G., «La parodia dell' *Andromeda* euripidea nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane», *CFC (g)*, 18, 2008, pp. 177-188.
- Morenilla, C. «El trasfondo de la alcahueta en la comedia griega», en Espinosa, J., y Casanova, E. (*et alii*), *Homenatge a José Benlloch Zimmermann, Quaderns de Filologia*, València, 1988, pp. 289-298.
- Moreno Ferrero, I. y Nicolai, R. (ed.), *La representación de la actio en la historiografía griega y latina*, Roma, 2016.
- Muecke, F., «Costume and disguise in fifth-century drama», *Antichthon*, XVI, 1982, pp. 17-34.
- Navarro Martínez, V. L., «La *Agathonszene*: una teoría poética en *Tesmoforiantes* de Aristófanes», *Tycho*, 1, 2013, pp. 55-74.
- Prato, C., *Le donne alle tesmoforie. Aristofane*, Milano, 2001.
- Quijada Sagredo, M., «Intriga cómica versus intriga trágica en *Tesmoforiantes* de Aristófanes», *Emerita* LXXX 2, 2012, pp. 257-274.
- Reale, G. *Platone: Simposio*, Milano, 2001.
- Robson, J., *Aristophanes: an introduction*, London, 2010.
- Rodríguez Alfageme, I., *Aristófanes: escena y comedia*, Madrid, 2008.
- Taaffe, L. K., *Aristophanes and women*, London, 1993.
- Varakis, A., «Body and mask in aristophanic performance», *BICS*, 52/1, 2010, pp. 17-38.
- Wilson, N. G., *Aristophanis fabulae. Tomus I, Acharnenses; Equites; Nubes; Vespae; Pax; Aves*, Oxford, 2007a.
- , *Aristophanis fabulae. Tomus II, Lysistrata; Thesmophoriazusae; Ranae; Ecclesiazusae; Plutus*, Oxford, 2007b.

# UNA LECTURA DE LA *LISÍSTRATA* A PARTIR DELS REFLEXOS CORALS DEL PARTENI I L'HIMENEU

Eloi Creus

Universitat de Barcelona (España)  
<eloicreus@ub.edu>

Artículo recibido: 4 de abril de 2017  
Artículo aceptado: 12 de mayo de 2017

## RESUM

Aquest article pretén oferir una lectura de la *Lisístrata* d'Aristòfanes tenint en compte una sèrie de referències a —i interferències amb— els anomenats gèneres de la lírica coral arcaica, en particular a l'himeneu i als partenís, seguint el mètode d'anàlisi que va establir per a l'estudi dels cors tràgics L.A. Swift a *The Hidden Chorus: echoes of genre in tragic lyric*. En aquest llibre, Swift ja va demostrar que la presència d'aquests ecos de l'antiga lírica coral no podia ser, només, decorativa o ornamental, un mer producte de l'origen coral del teatre, sinó que s'havia d'explicar per una voluntat conscient del poeta tràgic de lligar estretament el conjunt de connotacions socials i normatives que despertava en el públic l'ús d'un gènere coral determinat amb l'acció dramàtica i ritual de l'obra. Aquí, doncs, intentem explicar el paper i el significat del cor a la *Lisístrata* d'Aristòfanes partint d'aquestes premisses.

**PARAULES CLAU:** Comèdia Antiga, Aristòfanes, Lírica coral arcaica, *Lisístrata*.

## ABSTRACT

This paper intends to offer a reading of *Lysistrata* taking on account a series of references to —and interferences with— the so-called genres of archaic choral lyric, particularly *hymenaios* and *partheneia*, following the analytical method established for a study of tragic choruses by L.A. Swift in *The Hidden Chorus: echoes of genre in tragic lyric*. In his book, Swift proved that the presence of such echoes of ancient choral lyric couldn't be just ornamental, just a product of the choral origin of theatre, but it had rather to be explained by a conscious will of the tragic poet to connect the whole of social connotations and norms aroused in the audience by a particular choral genre with the dramatic action and ritual of the piece. So, we intend to explain from such premises the role and the meaning of the chorus in Aristophanes' *Lysistrata*.

**KEYWORDS:** Old Comedy, Aristophanes, Archaic Choral Lyric, *Lysistrata*.

En l'estudi de la Comèdia Antiga i en el teatre grec antic en general s'ha anat imposant gradualment un enfocament centrat en l'estudi del cor i la coralitat com a nexa per reconstruir la línia de continuïtat entre la poesia coral arcaica i el cor en el drama. No hi ha cap mena de dubte que el cor dramàtic va sorgir com una prolongació de la cançó coral. La dansa coral era, per sobre de tot, ritual, atès que actuava en l'ocasió de festivals i cerimònies religioses, des de festes de noces fins a funerals. Estretament lligats a la noció de la *paideia*, el cor, com a representant de la polis sencera, servia com a institució que, en el marc d'un ritual, preparava i formava els futurs ciutadans grecs, especialment en el punt més important de la vida d'un grec, el de la transició cap a la vida adulta. Així, coneixem els partenís d'Àlcman, per exemple, en els quals participaven, presumiblement, les noies espartanes abans de casar-se. Igualment suposem que passava en el cas de l'ἀρκτηία en el cas de l'Àtica. El cor, doncs, era el mitjà natural per educar els ciutadans i transmetre, així, els valors de la comunitat.<sup>1</sup>

És sorprenent, doncs, que fins fa relativament poc, no s'hagi estudiat profundament el teatre grec antic des de la perspectiva del cor, que sovint ha estat relegat a un segon pla per la incomprensió que susciten els cants corals en relació amb l'estructura discursiva del drama. L.A. Swift, partint de les premisses de què ara parlava, es va dedicar a estudiar la presència dels avui dits gèneres corals en la tragèdia grega i a analitzar-ne la funció dramàtica. Ara no m'aturaré en la problemàtica que suscita la denominació de «gèneres» en la lírica coral,<sup>2</sup> però perquè ens entenguem em serviré d'aquesta terminologia moderna per referir-me, per exemple, als peans, o als epinícis. La utilització contínua d'aquests gèneres corals per part dels tragediògrafs, doncs, es podia explicar simplement com un rastre de l'antiga lírica coral, que s'havia mantingut en el teatre, simplement de manera decorativa, sense tenir relació directa amb l'acció del drama. Les imitacions dels tràgics dels antics gèneres corals no podien ser fortuïtes, ni tampoc convencionals, en tant que la lírica coral havia d'evocar el conjunt d'assumpcions culturals i normatives que l'envoltaven.<sup>3</sup> Així, Swift es va dedicar a analitzar com interaccionaven amb l'acció dramàtica les parts corals que tenien un clar model en la lírica coral antiga, malgrat els problemes que suscita el seu estat fragmentari. Doncs bé, aquest sistema d'estudi que tants fruits saborosos ha donat en l'estudi de la tragèdia no només per Swift, sinó també per altres estudiosos, encara no ha

<sup>1</sup> Per a un major desenvolupament del tema, vid. Bierl (2009: 11-24).

<sup>2</sup> Per a un tractament complet d'aquesta problemàtica, vid. Harvey (1955).

<sup>3</sup> Cf. Swift (2010: 35 i ss).

estat aplicat sistemàticament en la Comèdia Antiga. Claude Calame, i sobretot Anton Bierl han dedicat alguns articles a aquesta qüestió,<sup>4</sup> però fins ara, que jo sàpiga, l'única monografia sobre el tema és la de Kugelmeier,<sup>5</sup> que es dedica a deixar constància de les citacions directes per part dels comediògrafs de versos de procedència lírica, elegíaca i iàmbrica. No és difícil imaginar el perquè d'aquesta, diguem-ne, marginació. El cor de la comèdia és, per naturalesa, diferent del de la tragèdia i, així com el cor tràgic gairebé no pren part en l'acció dramàtica, el de la comèdia esdevé, pràcticament, un personatge més i les cançons pròpiament corals són menys nombroses i amb més relació amb l'argument de la comèdia, del qual gairebé no es separen. Després, la imitació dels comediògrafs, o, diguem-ho pròpiament, d'Aristòfanes, dels antics lírics corals es pot explicar com una simple paròdia còmica sense haver de suposar que tingui més repercussió per a l'aprehensió de la comèdia en concret. De fet, no és gens complicat detectar en les comèdies d'Aristòfanes la presència de gèneres corals imitats pel poeta de manera explícita i diàfana, com ara els himeneus del final dels *Ocells* o el que clou, també, la *Pau*. El nombre de vegades que Aristòfanes introdueix cants que reproduïxen gèneres de l'antiga lírica coral és significatiu<sup>6</sup> i no pot ser pas coincidència o simple vestigi de l'origen ritual del teatre. Malgrat les evidències, els comentaris no solen entrar a fons en la gran majoria d'aquests passatges corals o bé els enllesteixen ràpidament, considerant-los, com deia abans, mer joc burlesc, sense intentar-hi buscar un significat més pregon i pròxim al ritual en ocasió del qual es cantava el gènere literari imitat. La meua intenció, doncs, és aplicar el mètode seguit per Swift per llegir la Comèdia Antiga, això és, bàsicament Aristòfanes, des de l'estudi de la funció de la imitació de la lírica coral, centrant-me en els partenís i els himeneus.

El problema principal d'aquesta lectura, però, és que la lírica coral, com a tal, a més de mal conservada, no és mai uniforme, i els seus gèneres, si en podem dir així, tampoc no són gens definibles. No obstant això, intentaré oferir la meua lectura des d'aquesta perspectiva d'una de les obres més famoses d'Aristòfanes, la *Lisístrata*, amb el perill que això comporta. El text que he seguit és el de l'edició de Henderson (1987 i 2000) amb petites modificacions preses de Sommerstein (1990). Dic perill perquè, efectivament, la *Lisístrata* és una de les comèdies que més atenció ha rebut i de la qual més lectures s'han ofert. Ha passat per l'òptica realista, feminista i, en les darreres dècades, de nou

<sup>4</sup> Calame (2004); Bierl (2011).

<sup>5</sup> Kugelmeier (1996).

<sup>6</sup> Cf. Parker (1997) i Silk (2000: 160 i ss).

ritual. I és que la *Lisístrata*, més enllà de la vaga sexual de les dones a nivell panhel·lènic per arribar al poder i així poder imposar la pau, té una estructura clarament paral·lela als rituals de pas femenins. És ja antonomàstic l'estudi que va realitzar Van Gennep (1909) a propòsit dels rituals de pas. En llur gran majoria, els rituals grecs de transició a la vida adulta oferien una estructura comuna molt concreta, que constava, en primer lloc, d'una primera separació de l'individu respecte a la societat a la qual pertanyia, seguida d'una mort, que podia ser simulada a través d'un sacrifici o de la marginació completa de l'individu, que en el ritual equivalia a una mort real, i finalment, es produïa el seu retorn i la seva reintegració en la societat com a adults, cosa que el deixava al llindar del casament. És el cas, per exemple, de les noies que feien d'arrèfores o l'*arkteía* a Atenes, o dels altres rituals esmentats pel cor de dones en el famós catàleg dels versos 638-647. Efectivament, la *Lisístrata* compleix aquesta estructura de Van Gennep:<sup>7</sup> separació del col·lectiu femení a través de la vaga de sexe, marginació a l'Acropolis i reintegració en la vida normal atenesa a través de la reconciliació amb els marits. Ara bé, ¿quin sentit té aquesta estructura si les protagonistes de la comèdia són dones casades, prou grans per, com indiquen els versos ja citats, haver passat ja aquests rituals, o, fins i tot, per ser, com les membres d'un dels cors, directament velles? El cas és que si es fa una lectura acurada de la *Lisístrata*, hom podrà comprovar que, a través del llenguatge i del rerefons mític que utilitza Aristòfanes, les dones, després del jurament de no deixar-se tocar pels marits, són presentades de nou com a donzelles. No és un cas aïllat. Sense anar més lluny, el mateix passa amb el cor de les *Troianes* o amb el d'*Hèlena*, estrenada només un any abans de la *Lisístrata*.<sup>8</sup> En l'imaginari grec, quan una dona casada és raptada o interromp el seu matrimoni, se la descriu tòpicament com a *parthénos* altra vegada, com a donzella «la transició a la vida sexual madura de la qual ha estat interrompuda i pervertida per la violència».<sup>9</sup> Aristòfanes dibuixa aquest procés d'una manera subtil, però clara. Les protagonistes de l'obra, les quals no dubtem en cap moment que siguin dones adultes i, fins i tot, mares, prometen, a través del cèlebre jurament de la copa, paròdia dels *Set* d'Èsquil, esdevenir altra vegada «ἀταυρώτη», i passar llur existència, sota aquesta condició, vestides amb el «κροκωτός», per provocar un desig insuportable als marits respectius, fins que gosin pactar la pau. Aquesta primera paraula, «ἀταυρώτη», és un mot poètic que abans d'Aristòfanes només trobem en l'*Agamèmon* d'Èsquil en l'escena

<sup>7</sup> Vid. la fantàstica lectura de la comèdia que fa Bowie (1993): 178-204.

<sup>8</sup> Cf. Swift (2010): 218-238).

<sup>9</sup> Ibid. 192.

(vv. 238-47) en què s'explica com, casualment, Ifigènia és portada a l'altar per ser sacrificada encara «ἀταυρώτη» i «ἀγνή», virginal i pura, vestida justament, només, amb el «κροκωτός», del qual es desprèn entre precés davant dels botxins. El «κροκωτός» era el vestit de luxe de les dones gregues, normalment associat a un ús ritual,<sup>10</sup> com per exemple el que explica Lisístrata a propòsit de les Braurònies, festa pròpia de les donzelles ateneses (v.644).

Sigui com sigui, però, a partir d'aquest jurament les dones són presentades sota una simbologia de *parthénos*. Mirem, si no, com es planteja la situació del setge de l'Acròpolis un cop afermat el compromís de les dones de Grècia d'abstenir-se de les relacions conjugals: les dones s'han apoderat de l'Acròpolis, on es tanquen amb pany i forrellat. Ja hi ha qui ha subratllat<sup>11</sup> com la imatge de les portes de l'Acròpolis tancada per les dones i els intents frustrats de tirar-les a terra per part dels homes és una metàfora clarament sexual si ens atenem, simplement, a les paraules dels homes. La paraula «θῦρα» (v. 309) sabem per moltíssims paral·lels que era un eufemisme per designar els genitals femenins,<sup>12</sup> així com també sabem que l'ariet amb cap de marrà que utilitzen per esbatanar l'entrada, el «κρηῖδον», designava els masculins.<sup>13</sup> En la imatge de l'ocupació de l'Acròpolis, doncs, hom hi pot veure una metàfora del control de les dones sobre el propi sexe. L'Acròpolis seria imatge, doncs, d'una gran vagina que els homes intenten penetrar sense èxit per recuperar el control de la situació. El fet que una dona s'atreveixi a usurpar el poder polític i per tant interrompi el seu «τέλος», el seu objectiu vital, el d'administrar l'«οἶκος» i els fills, havia de ser vist com un sacrilegi pel públic i no és, estrany, doncs, que el semicor d'homes les acusi (vv. 467 i 1004) de «θηρία», feres, éssers monstruosos que no es comporten com manarien les lleis dels homes, és a dir, com a «κνωδάλοις» (v. 477). Aristòfanes les està comparant amb les úniques dones del mite grec que es van atrevir a capturar el poder, les amazones i les lèmniès, totes de sexualitat esbiaixada.<sup>14</sup> Després del pacte, les dones han de ser apartades de la comunitat, considerades com a bèsties per haver violat les lleis fonamentals dels homes. També Ifigènia, paradigma de la transició sexual interrompuda, s'identifica amb una fera, com a metàfora de l'exclusió de la comunitat. Per a Swift: «la identificació d'Ifigènia amb un animal salvatge i la separació de la civilització suggereix que el desenvolupament femení és vist

<sup>10</sup> Stone (1979: 175).

<sup>11</sup> Loraux (1993: esp. 162-66). Martin (1987), Bierl (2009: 196-254).

<sup>12</sup> Cf. Henderson (1975. Ad. «θῦρα»).

<sup>13</sup> Ibid. Ad. «κρηῖδον».

<sup>14</sup> Martin (1987); Bowie (1993: 184-195).

com un estat de salvatgia abans d'un eventual retorn a la comunitat». <sup>15</sup> Quelcom semblant fa l'efecte d'ocórrer a la *Lisístrata*.

Però anem més a fons: prova del fet que Aristòfanes descriu les protagonistes del seu drama com a verges reconvertides és la de dos passatges molt famosos. El primer és el que va dels versos 435-448 en què les dones amenacen els homes que les intenten cremar (recordem que el foc és una metàfora del desig sexual masculí). En aquest passatge juren, en un efecte clarament còmic, per una llarga tirallonga de divinitats, totes verges i protectores de les donzelles: Àrtemis, Pàndrosos, Fosfòron, que se sol identificar amb Hècate o la mateixa Àrtemis, i finalment, Tauròpolis, l'Àrtemis àtica. Encara hi afegeixen les dues deesses, Demèter i Persèfone, la segona de les quals representa el prototip de donzella raptada a qui han interromput la transició a la maduresa sexual. <sup>16</sup>

El segon cas, més clar, el podem trobar als versos 728-761, on s'expliquen els intents de deserció de tres dones que, no podent resistir més el celibat imposat, intenten abandonar l'Acròpolis, és a dir, deixar estar la vaga sexual que les ha convertit en donzelles altra vegada. Totes elles ofereixen excuses per tal que les deixin sortir. Aquestes excuses són, totes, feines pròpies de dones casades normals i corrents que, a més, ofereixen un doble sentit sexual. La primera afirma haver d'anar a estendre una llana al llit, però la manca d'objecte directe del participi «διαπετάσας» (v.732) dóna lloc a l'equívoc sexual. El mateix passa amb la segona, que, diu, s'oblidava de bregar el lli («ἄλοπον», v. 736). Aquest verb, igual que el nostre verb «cardar» té també un sentit sexual no gens estrany en els poetes còmics. <sup>17</sup> El tercer cas encara és més clamorós, atès que jura haver quedat embarassada (què hi ha menys virginal que l'embaràs durant la nit?), i necessita anar a parir fora de l'Acròpolis, on el sexe i els parts eren prohibits per impurs. Igualment, la mateixa Mírrina intenta (v. 912) desempallegar-se del seu marit excusant-se que no podrà tornar a entrar a l'Acròpolis, després d'haver trencat el pacte i haver mantingut relacions sexuals, de manera que ja no seria més «ἀγνή», una paraula que ja ens havia sortit en el cas del sacrifici d'Ifigènia, significat «casta, pura». El remei que hi intenta trobar Cinèsias és que, després del fornicí, Mírrina es banyi a la «Κλεψύδρα». Els comentadors d'aquest passatge solen explicar-lo afirmant que no es podia entrar a l'Acròpolis després d'haver mantingut relacions sexuals i que per això s'havien de rentar amb aigua lustral. El cas, però, és que la Clepsidra era la font d'Atenes

<sup>15</sup> Cf. Swift (2010: 197).

<sup>16</sup> Ibid: 225.

<sup>17</sup> Cf. per exemple, el Fr. 49 d'Alex.

on Hera cada any figurava que recobrava la seva virginitat, com ho hauria de fer Mírrina si acceptés el suggeriment del marit.

Altres paral·lels, més senzills, són les paraules de la corifea referint-se (v. 701) a les seves companyes com a ταῖσι παῖσι, o el fet que, en dues ocasions, les dones del cor expressin que porten o portaran retallat l'entrecreix, una pràctica que, com sabem per les *Ekklesiazuse* (vv. 900 i ss), només corresponia a una certa edat que les coreutes fa temps que han passat. Burkert va més enllà i deixa entreveure la possibilitat que Aristòfanes presenti les dones com a arrèfores, com a noies que es preparen per perdre la virginitat.<sup>18</sup> Així, assenyala que les grutes dels pendents septentrionals de l'Acròpolis per on s'intenten escapar les dones, i el lloc on es troben Mírrina i Cinèsias, és el mateix per on baixaven les arrèfores a perdre la virginitat simbòlicament, segons Pausània (1.27.3). Podria semblar una afirmació arriscada o descabellada, però la paròdia es podria veure més clara si tenim en compte que, segons Pausània, les arrèfores portaven quelcom tapat. Com assenyala Burkert,<sup>19</sup> quan una dona grega portava un embalum tapat amb un drap només podia tractar-se d'un nen, d'un nounat. Justament, a la *Lisístrata*, la dona que duu sota el mantell un casc intenta fer-se passar per embarassada.

Hi ha altres exemples que podria seguir enumerant per fer notar la reconversió en donzelles de les protagonistes del drama, però crec que els exemples adduïts són suficients.

Sigui com sigui, i passant de puntetes per l'evident efecte còmic que un grup de dones casades o fins i tot velles es comportin i es disfressin com a donzelles (encara més accentuat si tenim en compte que al teatre qui actuava eren homes disfressats de dones), el fet d'haver pintat aquest quadre falsament virginal permet al nostre comediògraf introduir tota una sèrie de reflexos de la lírica pròpia dels partenís i dels himeneus que, si bé no són sempre aparents, es poden anar rastrejant sota una lectura pausada i lenta, de manera que permeten, al final, una interpretació més completa i complexa de la comèdia. Em centraré, com ja he comentat, sobretot, en els cants d'himeneu, que són els que, a parer meu, tenen més importància en el desenvolupament de la *Lisístrata*, i que per més raons, no han estat estudiats. Convé aclarir, però, abans de res més, que com fan altres estudiosos,<sup>20</sup> no diferencio per a les cançons de noces entre himeneu i epitalami, atès que la distinció entre un i l'altre sembla que prové d'època hel·lenística.

<sup>18</sup> Burkert (1989: 46).

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Swift 2010 (242).

Com he comentat prèviament, el problema per detectar reflexos de cants de noces al drama grec és, en primer lloc, que les referències a un gènere coral solen ser molt més subtils que no pas la introducció d'una interjecció característica del *ritornello* propi del gènere en qüestió, com ara «*ιὴ ἰὲ Παιάν*» en el cas del pean, o «*Ὑμῶν Ὑμέναι*», en el de l'himeneu. En segon lloc i encara més important: ens manquen exemples del model original: no tenim pràcticament testimonis corals pel que fa a l'himeneu. Si hom pren els estudis clàssics de Muth sobre el gènere himenaic, podrà comprovar que tota la literatura coral que conservem es redueix als anomenats epitalamis de Safo, als himeneus del mateix Aristòfanes dels *Ocells* i de la *Pau*, ja esmentats, a alguns passatges d'Eurípides, l'epitalami del divuitè idil·li de Teòcrit, i als poemes 61 i 62 de Catul, que si bé són llatins i per tant s'han de mirar a contrallum, són clarament basats en models eòlics grecs. Podríem afegir-hi encara algunes referències de cants matrimonials a l'*Escut* d'Hesíode, a la tercera pítica de Píndar, a alguns passatges d'Èsquil o encara a la unió entre Jàson i Medea narrat per Apol·loni de Rodes i Sèneca, respectivament.<sup>21</sup> La collita que en traiem com es veu, és molt minsa.<sup>22</sup> Malgrat això, i gràcies sobretot a Safo, Teòcrit i Catul, els experts poden extreure unes característiques prou generals dels cants corals de noces, sobretot perquè, encara que el mètode comparatiu és perillós, el cant coral de noces és de les poques tradicions rituals gregues que té paral·lels evidents, amb òbvies variacions, en rituals matrimonials i religiosos que han perdurat fins fa relativament poc temps en societats que ens són més pròximes.

Un dels elements més característics i excepcionals dels cants de noces era la presència de cors mixtos.<sup>23</sup> El tret principal i definitori d'un cor grec és la seva homogeneïtat. Els seus integrants poden ser dones, donzelles, velles, homes, efebus, vells, però mai no es produeix una mescla. Si aquesta homogeneïtat era regular en tots els cants corals, una sola excepció devia comportar una «sèrie de connotacions molt marcades»<sup>24</sup> i aquesta excepció sembla arribar de la mà dels cants de noces. Els testimonis que podem trobar no són gaire nombrosos, però suficients.<sup>25</sup> El cas més flagrant de cor mixt el trobem en Catul 62, en què el poeta llatí introdueix un cor d'homes i donzelles repartits en un cant amebeu. És clar que no sabem si la poesia de Catul,

<sup>21</sup> Hom pot veure'n un estudi detallat a Muth (1954).

<sup>22</sup> També a la poesia grega popular hi ha rastres que semblen provinents de la lírica himenaica, però la qüestió requereix un tractament més profund, que deixarem per més endavant.

<sup>23</sup> Segueixo el tractament essencial de la qüestió de Swift (2010: 255-262).

<sup>24</sup> Ibid. 256.

<sup>25</sup> Es poden trobar els paral·lels a n. 23.

que imitava la grega en la forma, tenia o no finalitat pràctica o ritual. En tot cas, sembla clar que el poeta llatí era conscient de la tradició dels cors mixtos associats a les noces. De fet, Safo, el model per antonomàsia de Catul, té fragments, com el 44V, en què hom ha volgut veure la presència d'un cor mixt.<sup>26</sup> L'excepcionalitat del cor mixt i la seva relació amb un context matrimonial és, doncs, manifesta. En el teatre només tenim tres casos de cors mixtos, tots ells sorprenents. En la tragèdia trobem el cor mixt de l'èxode de *Les Suplicants* d'Èsquil, i el que sembla que és un altre cor mixt al tercer estàsım d'*Hipòlit*, tots dos analitzats a bastament per Swift. El problema és que tant en el cas d'Èsquil com el d'Eurípides hi ha qui discuteix que es tracti d'un cor realment mixt. L'únic cas evident i sense discussió possible el trobem a la comèdia. Un cas, en paraules de Sommerstein «tan excepcional en el cas grec, com normal entre nosaltres»,<sup>27</sup> el del ball i el cant entre un cor d'homes i dones, que es produeix després de la reconciliació entre dones i homes al final de la *Lisístrata* (vv. 1275-6). Sense voler entrar gaire en els exemples tràgics, si acceptem la lectura de cor mixt en aquests dos exemples que ara citava, trobem tres textos amb característiques de cants de noces en uns drames en què, a primer cop d'ull, no hi escauen: Hipòlit i les Danaïdes són condemnats, justament, per refusar-se a sotmetre's a les normes socials gregues, les de la polis que reclamaria el casament, mentre que a la *Lisístrata*, malgrat tenir un final més feliç, tampoc esperaríem trobar cants d'himeneu en una comèdia que tracta de dones casades que justament es declaren en vaga sexual. Però com espero ja haver demostrat abans, el fet d'interrompre el «τέλος» vital i sexual de la dona, implica una simbologia de *parthénos* que ni els tràgics ni Aristòfanes desaprofiten. No en va el gran mèrit que les dones de la *Lisístrata* destaquen als famosos versos 638-647 són tots rituals de pas que preparen les dones per a la vida adulta i, doncs, per al matrimoni. Així, el nostre comediògraf planteja, des del moment del jurament de les dones que marca el trencament de relacions amb els marits corresponents, tota una ambientació de rerefons himenaics.

Analitzem, ara, en primer lloc, l'entrada dels dos semicors a la *pàrodos*. L'entrada dels dos semicors es produeix justament després del susdit jurament i un dels primers elements que criden l'atenció és que, excepcionalment, coneixem el nom d'uns quants dels integrants del cor, tant del masculí (254-55, 266) com del femení (321-3). Henderson ja nota que això, en tragèdia i comèdia, és un fet fora del comú, excepte un passatge de *Vespes*, i ho justifica

<sup>26</sup> Swift (2010: 258).

<sup>27</sup> Sommerstein (1990: p. 222).

afirmant que Aristòfanes sembla fer una picada d'ullet al drama satíric.<sup>28</sup> En tot cas, pels fragments conservats de lírica coral, podem afirmar que l'únic cas en què coneixem els noms dels integrants d'un cor és als partenís d'Àlcmán. Òbviament, aquest fet, si el deixem aïllat, no és de cap manera conclouent, però, en canvi, si el posem en relació amb els altres elements d'ambientació himenaica que ara ressaltaré, no pot ser passat per alt.

El cor de vells, deia, entra amb una cançó de ritme iàmbic lent tot explicant la intenció d'anar a cremar, amb teies d'olivera i brasers, les dones que s'han tancat a l'Acropòlis, com si tornessin a ser arrèfores. El símbol de la dona tancada darrere una porta és tradicional del context matrimonial. La donzella havia d'esperar tancada a casa del *kýrios*, fins arribar a la casa del nou *kýrios*, el marit. Els homes, doncs, intenten recuperar el poder i les dones, que s'han convertit en un sol tot, al mateix temps. Ho fan, com deia, intentant fer fum amb llenya d'olivera verda, i després intentant cremar, amb la conseqüent lectura sexual que es deriva d'aquesta imatge, el semicor de dones que els barren el pas. Aquestes dones, de qui també sabem el nom, vénen de recollir aigua de la font per apagar el foc dels homes. Obviament el sentit sexual de tot el que representa això, resulta que el símbol del semicor de dones enfront del d'homes és l'aigua. L'aigua corrent de fonts i rius, la no estancada, és un *tópos* tradicional de l'erotisme grec.<sup>29</sup> Aquesta aigua prové d'una font que tant Sommerstein com Henderson identifiquen amb l'*Enneákrounos*, que era al peu de l'Acropòlis, on ocorre l'escena, i que era utilitzada, cito Henderson, per «propòsits religiosos i casaments».<sup>30</sup> Aquesta identificació, els comentadors la fan per l'ús que en faran les dones una mica més endavant, al vers 378, amb el discutit «λουτρόν νυμφικόν». Sense venir a tomb les dones ruixen els homes amb un «bany de nocces», que no s'ha acabat d'entendre mai gaire. Henderson l'explica per l'origen de l'aigua que provindria de les fonts esmentades (argument que sembla una tautologia). Sommerstein assenyala en aquest vers que un important ritual previ al casament era el bany de purificació de nuvi i núvia (v. 378) i afegeix que, al crit de «ὤχελῶε» (v. 381), un riu normalment identificat amb contextos rituals, aquest bany no devia ser només una acció còmica, sinó que havia de denotar un sentit ritual que no concreta, i que crec que el que realment fa és preparar l'escena pel casament final. Tot això, en un context de processó o dansa coral amb torxes, comunes en tots els cants himenais conservats, tant els preservats en els tràgics com, per exemple, en l'*Escut* d'Hesíode o en Catul.

<sup>28</sup> Henderson (1987: p. 98).

<sup>29</sup> Swift (2010: 285).

<sup>30</sup> Henderson (1987: Ad. 328).

Però no avancem esdeveniments. Després del bany nupcial, comença al vers 477 l'*agōn* entre el cor d'homes i el de dones, amb el magistrat pel mig, ple d'insults de caire sexual. Uns insults relacionats, a la manera del iambe, amb la literatura d'abús. Així doncs, homes i dones es van reptant els uns altres amb amenaces sexuals contínues. L'insult sexual, l'*aischrología*, que com ja s'ha demostrat no tenia per què ser negatiu,<sup>31</sup> és un altre element característic dels cants de noces entre dos semicors mixtos. Prenem, si no, Catul 61 vv. 126-30 o, si ens volem limitar a estricta literatura grega, les provocacions de l'idil·li 18 de Teòcrit, en què el cor de donzelles provoca Menelau perquè no s'adormi i compleixi al llit i acte seguit es dedica a lloar les excel·lències d'Hèlena. A la *Lisístrata* succeeix quelcom semblant. Si bé l'insult sexual en Aristòfanes és un tret tradicional de totes les seves comèdies i, per tant, per si sol no és denotatiu de res concloent, s'hi suma el fet que en aquesta divisió entre sexes, es produeix un diàleg veritablement amebeu de rèpliques i contrarèpliques, en què cada semicor defensa el seu punt de vista sobre els esdeveniments alhora que canta les excel·lències dels seus integrants i les seves gestes, i les oposa als del semicor contrari. Així, les dones canten les pròpies excel·lències (541-47) i els homes les seves gestes contra els tirans i la seva lleialtat a Atenes (616-635), mentre les dones repliquen amb els serveis rituals que han prestat a la ciutat (638-647). Fins i tot les maneres d'expressar-se, les mateixes paraules, són paral·leles (635 vs. 657; 662 vs. 689).<sup>32</sup>

En aquesta competició d'*aischrología*, és perfectament clara la finalitat provocativa, sexualment parlant. Fixem-nos, si no, en els versos 614-616. En aquest moment els homes es despullen, en una acció que ha estat entesa com un senyal agressiu, violent, o fins i tot per poder dansar millor. Les dones responen fent exactament el mateix (v. 637). Sommerstein en aquest punt nota que aquesta acció en les dones és estranya. Que un home es despullés, efectivament, denotava, sovint, una actitud de desafiament o violència, però que ho fes una dona era inconcebible, si no era el cas d'una esclava o una hetera. Amb aquesta acció, aquest passatge més aviat sembla una mostra més que els insults entre els cors són més rituals que reals i que el fet de desvestir-se és, en el fons, una provocació sexual. De fet, els insults que s'intercanvien (vv. 671-77 vs 694-5) són també clarament eròtics o sexuals.

El cant amebeu com a marca de context matrimonial és evident tant en Catul 62, en què el cor d'homes i donzelles també s'acaba unint al final i llimant

<sup>31</sup> Cf. mite de Iambe a l'*Himne de Demèter*. Vid. per a un major tractament de la qüestió Riu (1999: 237-243).

<sup>32</sup> Vid. Swift: (2010: 261).

les seves diferències i pors, com en Teòcrit, encara que aquí el cant amebeu sigui entre persones del mateix sexe. Fins i tot en alguns fragments de Safo (fr. 30v, 44v i 104 av) sembla que hi trobem rastres d'aquests cants.

Aquest estil amebeu arriba al seu màxim exponent i claredat amb les històries de Melanió (781-96) i Timó (806-819). Tant homes com dones presenten les històries de dos homes que, misògins i misandris respectivament, s'aparten de la societat, les lleis de la qual no són capaços de complir. Es tracta del mateix mite que el d'Hipòlit. Encara que els dos cors cantin les excel·lències de cada un dels seus referents, la defensa no podia sonar real als espectadors, sinó que havia de ser vist com una posa, atès que el públic sabia que aquests models eren negatius i que acabaven sempre malament. Timó, sense anar més lluny, mor perquè no deixa que se li acosti cap metge.

Aquest conjunt d'insults i provocacions distribuïts en aquests cants d'estructura amebea, doncs, no han de ser presos al peu de la lletra, sinó com una mostra més del caràcter i l'origen ritual de la comèdia. Amb aquesta *aischrología*, els dos semicors estan preparant la reconciliació que, a manera de matrimoni, símbol de civilització, donarà pas a la normalitat positiva i amb ella, al retorn del sexe. Prova d'això és que quan els dos semicors finalment s'ajunten en un de sol després del petó (v. 1036), l'insult que fins aleshores havia estat invectiu es converteix en relació matrimonial (1058-64) a partir de la primera reconciliació (1037), fet que també es veu reflectit en la mètrica: el que fins abans havia estat un ritme en tetràmetres trocaics amb un tercer peu irregular, esdevé normal i regular, precisament en el moment del petó.<sup>33</sup> La primera cançó del cor al complet (1042-71), encara que sigui de tipus burlesc, de fet, marca el punt d'inflexió de l'obra. El cor que fins aleshores havia estat en guerra oberta fa una invitació falsa al banquet per duplicat en l'estrofa i l'antístrofa (vv. 1065-1071; 1210-1215). Aquesta invitació al banquet, previ pas del bany dels pares i els fills és propi dels banquets nupcials. Comparem, si no, els versos de *Lys.* 1066-67 («τοῦτο δρᾶν λελουμένους / αὐτούς τε καὶ τὰ παιδί'») amb *Av.* 130-4: «ὄπως παρέσει μοι καὶ σὺ καὶ τὰ παιδιά / λουσάμενα πρῶ: μέλλω γὰρ ἐστιᾶν γάμους».

El re-matrimoni com a reconciliació no és només figuratiu. Les dones, just abans del petó, s'acosten als homes, que fins aleshores havien anat despullats, i els fan el present d'un vestit, d'una túnica (vv. 1019-1026). El fet de regalar una *exòmida* o un *chlamídon*, era vist per un grec com a símbol del restabliment de la normalitat.<sup>34</sup> I de fet sabem per la mateixa obra (vv. 586-7) com

<sup>33</sup> Vid. Henderson (1975: 98).

<sup>34</sup> Cf. Bowie (1993: 193-194.)

per altres testimonis, que el fet de teixir una túnica i després oferir-la, com passava a les Panatenees, tenia una simbologia de recomençament molt clara. I en aquesta acció de les dones hem de tenir en compte un rerefons mític molt clar. Ja he dit abans que Aristòfanes jugava amb el fet de comparar les dones amb les amazones o les dones lèmnies. Doncs bé, sabem que les lèmnies, condemnades per haver assassinat els seus marits, i després de rebre amb desconfiança els argonautes, segellen el pacte de no agressió i la unió amb Jàson i els seus aventurers amb el regal d'una túnica; unió que culmina en casaments en massa, com sabem per Píndar (Pit. IV. 225 i ss) o Simònides, i altres fonts més tardanes. En la *Lisístrata*, en el mite de les dones lèmnies, o fins i tot en el ritual del foc nou de Lemnos, en què les dones també eren marginades, el regal d'un vestit o túnica marca el final de la segregació de sexes.<sup>35</sup>

Un cop s'han ajuntat els dos cors, s'estableixen els termes de la pau entre atenesos i espartans a través de la imatge de Reconciliació. Reconciliació és presentada com una noieta preciosa, que tant espartans com atenesos delegen, pràcticament com una divinitat. Una escena que recorda, i molt, la descripció de la promesa de Trigeu de la *Pau* (870-90), per qui bavegen esclau i amo en els preparatius per al casament que es clou amb l'himeneu final.

Malgrat la primera reconciliació entre cors, *Lisístrata* no permet que els homes i les dones s'ajuntin definitivament i posin fi a la vaga sense que abans s'hagin establert els termes de la pau. *Lisístrata* posa una altra condició (v. 1183). Abans d'entrar a l'Acròpolis i recuperar les seves dones, els homes hauran de purificar-se («ἀγνεύσετε») o de mantenir-se purs, si es prefereix, i prometre nous vots i juraments. No és aquesta la imatge d'un casament? Els homes, si volen reunir-se amb les dones han de purificar-se, com ho faria un nuvi abans del casament, i jurar fidelitat de nou a la muller, en aquest cas, assegurant no tornar a barallar-se amb els veïns. Només així, la reconciliació serà completa i les relacions matrimonials seran de nou permeses i el re-matrimoni es podrà celebrar amb un banquet de festa final.

El cor, per celebrar la reconciliació final, entona una de les cançons dirigides al públic que hem comentat abans, en què ofereix (v. 1188-1215), en to de burla, tot el que té a disposició. A més de joies, en particular ofereix a l'auditori allò que, segons el que s'acaba de veure a escena, sembla que necessitarà: «χλανιδίων» i «ξυστίδων». Aquests tipus de vestits eren usats en ocasions especials, normalment en festivals religiosos i matrimonis.<sup>36</sup> El cor sembla pensar, especialment, de nou en les filles de l'auditori que hauran de fer de canèfores,

<sup>35</sup> Cf. Martín (1987: 94).

<sup>36</sup> Vid. Sommerstein (1990: Ad. 1188-ss).

un altre ritual de pas que, segons sembla, preparava les donzelles per a la vida adulta, això és, les deixava a punt per al casament.

Les últimes cançons corals serveixen per cloure aquesta estructura de marginació i reconciliació matrimonial trenada pel dramaturg. Després que els espartans hagin entonat una cançó tradicional dòrica, en què ressalten les glòries comunes contra el persa, Lisístrata, seguint Sommerstein, o el primer delegat atenès, seguint Henderson, crida a ballar per parelles, per parelles matrimonials s'entén (vv. 1273-1290).

A aquest acte d'invitació a ballar tots plegats s'hi han d'afegir els déus. Quins déus? Doncs en ordre de menor a major importància, que és com apareix al text: primer, les Gràcies, relacionades amb la dansa i personificació de l'encant femení. Després, la parella d'Àrtemis i Apol·lo, com a deïtats de la dansa coral i de la iniciació de noies i nois.<sup>37</sup> També, és clar, el déu del teatre, Dionís, déu, a més, de la disbauxa i la celebració. Després, Zeus i Hera, com a divinitats del matrimoni per antonomàsia, i finalment, Afrodita, gràcies als encants de la qual ha arribat la Pau, i sobre la qual s'han de fundar «els vincles de la reunió de sexes, entesa com a re-matrimoni».<sup>38</sup>

L'obra acaba amb la cançó dels espartans, en què es fa una tàcita referència als partenís espartans, concretament els especialistes hi veuen directament referències al primer parteni d'Àlcman.<sup>39</sup> Efectivament, tenen moltes coses en comú. La comparació de les donzelles amb poltres, els crits a saltar, i cantar himnes a Esparta, vora la riba de l'Eurotas, on per cert també corren les donzelles de l'epitalami de Teòcrit, en què noies joves amb la cabellera al vent, motiu del topos eròtic, salten i ballen com bacants, encapçalades per Hèlena, l'heroïna espartana, símbol de la castedat i de la sexualitat interrompuda en ser raptada per Teseu. Que el públic pogués copsar o no les referències a Àlcman és una qüestió llargament debatuda, però últimament es coincideix a pensar en una resposta afirmativa. Bierl, que recentment ha analitzat aquest final de la *Lisístrata* des d'un prisma semblant, afirma que les referències als partenís d'Àlcman no són en cap cas accidentals, sinó que són intencionades i busquen «subratllar la iniciació de grups corals al llindar del matrimoni. El re-matrimoni col·lectiu com a acte performatiu, finalment, busca anul·lar la separació de sexes». Aquesta cançó, afegeix, encaixa perfectament amb l'atmosfera de pau «tan important tant en les cançons de *parthénoi* com en el final de la comèdia».<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Cf. Bierl (2011: 427-28).

<sup>38</sup> Ibid. 428.

<sup>39</sup> Vid. Calame (1997).

<sup>40</sup> Cf. Bierl (2011: 435).

Com he intentat demostrar al llarg d'aquest article, Aristòfanes, a través d'un seguit de referències mítiques, rituals i corals, exhorta el públic a entendre la comèdia més enllà de la literalitat de les seves paraules. Fins a quin punt l'auditori estava capacitat per fer-ho escapa al nostre coneixement, però el conjunt d'elements presentats aquí avui fan, crec, difícilment imaginable que tot es tracti d'una coincidència. Com hem pogut veure, les referències als gèneres corals tractats aquí, amb especial atenció als cants de noces, no són mai directes. No hi ha una marca tan distintiva com un *ritornello* que, en canvi, sí que hi és a la *Pau* i els *Ocells*, però, en canvi, hi apareixen tota una sèrie d'elements propis del context himenaic, que, aïlladament, potser no són significatius, però que, considerant-los conjuntament encoratjaven el públic, com fa notar Swift, a través d'unes cançons i uns rituals que resultaven familiars a l'auditori, a encarar el que havien vist a escena i la seva pròpia experiència vital i sexual.<sup>41</sup> No oblidem que el teatre era essencialment religiós i didàctic: mentre la tragèdia ensenyava quins eren els límits de la condició humana i què passava als qui la traspassaven, en la comèdia els límits ja s'han traspassat i el caos s'ha produït,<sup>42</sup> i encara que el *happy end* faci creure que és un caos no negatiu per a l'individu, el protagonista, sí que ho és per a la ciutat, la col·lectivitat, que veu amenaçat el poder polític en mans femenines. Les dones de la *Lisistrata* que havien començat l'obra havent interromput el seu «τέλος» vital i la seva maduresa sexual i havien conquerit el poder,<sup>43</sup> cosa que havia comportat un problema important a la ciutat d'Atenes, amb el pas de l'obra accepten tornar a la correcta normalitat, això és, el matrimoni i el poder polític en mans dels homes, que és la condició normal que l'autor sembla venir a dir que beneficia la ciutat, de manera que, crec, posa molt en dubte el fet que la *Lisistrata* sigui una obra pacifista,<sup>44</sup> atès que s'usa el tema del matrimoni per demostrar les desastroses conseqüències que es deriven de posar per davant els interessos individuals o comuns, encara que siguin els de la polis, per sobre de les normes socials. Així, i seguint aquesta línia de la intenció didàctica de la comèdia, la introducció de reflexos de gèneres corals amb un rerefons ritual i mític molt concret, que el mateix auditori coneixia o en el qual fins i tot hi havia participat, ajuda a fer més versemblant la problemàtica que planteja la *Lisistrata*.

<sup>41</sup> Swift (2010: 239-40).

<sup>42</sup> Vid. Brelich (1989).

<sup>43</sup> Cf. Swift (2010: 251).

<sup>44</sup> Per a un punt de vista semblant, vid. Bowie (1993: 202 i ss.).

## BIBLIOGRAFIA

- Bierl, A. (2009). [Engl. Transl. A. Hollmann]. *Ritual and Performativity. The Chorus in Old Comedy*. (Center for Hellenic Studies) Whashington, DC.
- (2011): «Alcman at the end of Aristophanes' *Lysistrata*: ritual interchorality», dins d'Athanassaki, L. & Bowie, E. (eds.): *Archaic and classical choral song. Performance, Politics and Dissemination*. Berlin-Boston: De Gruyter, pp. 415-436.
- Bowie, A. M (1993): *Aristophanes: myth, ritual and comedy*. Cambridge: Cambridge Univeristy Press.
- Brelich, A. (1981): *Paides e Parthenoi*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- (1989): «Aristofane: Commedia e Religione», dins de Detienne, M. (1989). *Il mito: guida storica e critica*. Roma: Laterza, pp. 105-118.
- Burkert, W (1989). «La saga delle cecropidi e le arreforie: dal rito di iniziazione alla festa delle panatenee» dins de Detienne, M. (1989): *Il mito. Guida storica e critica*. Bari: Laterza, pp. 23-49.
- Calame, C. (1997). [Engl. Transl. D. Collins and J. Orion]. *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Function*. Lanham, Rowman & Littlefield.
- (2004). «Choral Forms in Aristophanic Comedy: Musical Mimesis and Dramatic Performance in Classical Athens», dins de Murray, P. & Wilson, P. (eds.), *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford, pp. 157-184.
- Elderkin, G.W (1944). «Aphrodite and Athena in the *Lysistrata* of Aristophanes», *CP* 35/IV, pp. 387-396.
- Foley, H. P. (1982). «The "Female Intruder" Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*». *CP*. 77, pp. 1-21
- Harvey, A. E. (1955). «The Classification of Greek Lyric Poetry», *CQ* 5, pp. 157-175.
- Henderson, J. (1975). *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic comedy*. Yale: New Haven and London.
- (1990). *Lysistrata. Aristophanes*. Oxford: Clarendon press.
- (2000). *Aristophanes. Birds, Lysistrata, Women at the Thesmophoria*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Kugelmeier, Ch. (1996). *Reflexe früher und zeitgenössicher Lyrik in der Alten attischen Komödie*. Stuttgart: Teubner.
- Loraux, N. (1981). *Les Enfants d'Athéna: idées athéniennes sur le citoyenneté et la divison des sexes*. Paris: Maspero.
- Martin, R.P. (1979). «Fire on the mountain: *Lysistrata* and the Lemnian Women», *CA*. 6, pp. 77-105.

- Muth, R. (1954). «Hymenaios und Epithalamion», *WS*. 67, pp. 5-45.
- Parker, L.P.E. (1997). *The Songs of Aristophanes*. Oxford: Clarendon Press.
- Riu, X. (1999). *Dionysism and Comedy*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Silk, M.S. (2000). *Aristophanes and the Definition of the Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Sommerstein, A. (1990). *Lysistrata. Aristophanes*. Warminster: Aris and Phillips.
- Stone, L.M. (1979). *Costume in Aristophanic Comedy*. Michigan: University Microfilms International.
- Swift, L.A. (2010). *The Hidden Chorus: echoes of genre in tragic lyric*. Oxford: Oxford University Press.



# ANTECEDENTES CORALES DEL «GIRO CORPORAL» Y DE LA «RETEATRALIZACIÓN» DE LA ESCENA MODERNA\*

Clara Gómez Cortell

Universidad de Valencia (España)  
<claragomezcortell@gmail.com>

Artículo recibido: 30 de mayo de 2017

Artículo aceptado: 26 de junio de 2017

## RESUMEN

En la Francia del XIX, con la superación del racionalismo que da entrada a los sentimientos y a las emociones y a lo no racional, surgen formas dramáticas en las que los límites entre lo racional y lo no racional, entre la vigilia y el estado onírico se difuminan hasta llegar a confundirse, en las que se tiende a integrar las más variadas artes en un espectáculo único, que en sus presupuestos teóricos y prácticos dirige la mirada hacia las fases primigenias del drama occidental, espectáculos como *Parade. Ballet réaliste*, con un notable antecedente en el *Balet comique de la royne*, Ballet de Cour de Balthazar de Beaujoyeux, con protagonistas tan variados como el marqués de Sade, R. Wagner y Fr. Nietzsche, J.-M. Charcot y su *Bal des folles*, J. Babinski y A. Bretón con *Les Détraqués*, línea que desemboca a comienzos del XX en una «revolución del teatro», en palabras de G. Fuchs, de la que emerge con fuerza un «giro corporal» en la búsqueda de una «reteatralización» del teatro vigente hasta nuestros días.

**PALABRAS CLAVE:** Superación del racionalismo, Obra de arte total, la tragedia griega como modelo, «giro corporal», «reteatralización» del teatro.

## ABSTRACT

In France of the 19th century, with the overcoming of rationalism that gives access to feelings and emotions and the non-rational, there are dramatic forms in which the boundaries between

\* El presente trabajo forma parte del proyecto de Investigación FFI2015-63836-P del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

the rational and the non-rational, between the vigil and the oniric state are blurred until they become confused, in which it tends to integrate the most varied arts into a unique spectacle, that in its theoretical and practical presupposes the look towards the primitive phases of the Greek tragedy, spectacles like *Parade. Ballet réaliste* with a notable antecedent in the *Balet comique de la royne*, Ballet de Cour of Balthazar de Beaujoyeux, with protagonists as varied as the Marquis de Sade, R. Wagner and Fr. Nietzsche, J.-M. Charcot and his *Bal des folles*, J. Babinski and A. Breton with *Les Détraqués*, a line that ends at the beginning of the 20th century in a «theatre revolution», in the words of Fuchs, from which a «body twirls» emerges with force in the quest for a «retheatralization» of the theater in force to this day.

**KEYWORDS:** The overcoming of rationalism, Total Work of Art, Greek tragedy as the model, «body twirls», «Retheatralization» of the theater.

La histeria no es un fenómeno patológico y a todos los efectos  
puede considerarse como un medio supremo de expresión<sup>1</sup>

1. A la Ilustración, culminación del racionalismo renacentista, que se desarrolla fundamentalmente a lo largo del s. XVIII, el denominado Siglo de las Luces, que en Francia alcanza su mayor desarrollo y se caracteriza por dedicar una atención especial a los problemas sociales y políticos, sigue la Revolución francesa y el siglo marcado por ella, el XIX, en el que se producen en los campos del pensamiento y de las artes cambios muy significativos, entre ellos una reacción frente a la primacía de la razón que da entrada a lo emocional y a lo no racional.<sup>2</sup> Por un lado, el Romanticismo, que otorga prioridad a los sentimientos frente a la razón,<sup>3</sup> por otro, la búsqueda de una obra de arte total, con-

<sup>1</sup> Louis Aragon, André Breton, «Le cinquantenaire de l'hystérie», *La révolution surréaliste*, 11, 15-3-1928, pp. 20-22.

<sup>2</sup> El llamado Siglo de las Luces fue el siglo de la fe en el progreso humano fruto de un uso juicioso de la razón, que fija en la ignorancia el origen del mal, en lo que coincide con el conocido planteamiento socrático, al igual que la reacción frente a una fe en las capacidades intelectivas del ser humano y en la razón, considerada excesiva, que da entrada a lo no racional, coincide con el desaliento griego de finales del siglo V que da paso a un mayor protagonismo del azar, de la τύχη, a una τύχη que se sabe ἀναγκαῖα, inevitable.

<sup>3</sup> El Romanticismo no supone en sentido estricto una vuelta al orden tradicional, ya que es en sí mismo una protesta por el incumplimiento de las promesas de libertad plena formuladas por la Ilustración, consideradas incumplidas. Como aclara Octavio Paz en *Los hijos del limo. Del Romanticismo a las vanguardias*, Bogotá, Ed. Oveja Negra, 1974: «El romanticismo fue una reacción contra la Ilustración y, por tanto, estuvo determinado por ella: fue uno de sus productos contradictorios, tentativa de la imaginación poética por repoblar las almas que había despoblado la razón crítica, búsqueda de un principio distinto al de las religiones y negación del tiempo fechado de las revoluciones. El romanticismo es la otra cara de la modernidad: sus

siderada en el contexto revolucionario de carácter nacionalista y popular, expresión del alma del pueblo, propugnada entre otros por Wagner, que al igual que Nietzsche y otros muchos, considera que la forma primigenia del drama occidental es la tragedia griega, en particular la de Esquilo,<sup>4</sup> consideración que se proyecta a las postrimerías del siglo XIX y principios del XX en el marco de la llamada «Revolución del teatro»<sup>5</sup> en el contexto de la búsqueda de lo que se denominará la «reteatralización» del teatro, en la que el denominado «giro corporal» o de la «danzalidad» adquiere una importancia extraordinaria.<sup>6</sup> El objeto de este trabajo es señalar los hitos más significativos de este proceso que una y otra vez vuelve los ojos a la Antigüedad Clásica, en particular a la tragedia en su forma coral más primigenia como referente y modelo.

remordimientos, sus delirios, sus nostalgias de una palabra encarnada. Ambigüedad romántica, exaltación de los poderes y facultades del niño, el loco, la mujer, el otro no racional, pero los exalta desde la modernidad». Cf. también José María Ripalda, «Ilustración y romanticismo», en *Romanticismo y marxismo*, Madrid, FIM, 1994, pp.11-26.

<sup>4</sup> Una idea similar es la que se proyecta desde la misma Antigüedad, que ha arrastrado a reputados filólogos a caer en errores, como el cometido con la datación de las tragedias de Esquilo, en particular con sus *Suplicantes*. Las palabras de Paul Mazon en la «Notice» a su edición y traducción de las *Supplicantes* de Esquilo, *Eschyle Tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 1931, nos pueden ilustrar sobre esta situación. Escribe Mazon en la p. 3: «La date des *Suppliantes* est inconnue. Il semble bien pourtant qu'elles soient la plus ancienne des pièces conservées d'Eschyle. Elles apparaissent en effet comme le seul exemplaire qui nous reste d'une forme vite disparue de la tragédie, où le véritable protagoniste était le Chœur. [...] De tous les personnages le Chœur est le plus agissant, et le poète n'use même pas sans quelque gaucherie des deux acteurs dont il dispose en plus. La composition trahit la raideur d'un art primitif. [...] Un des morceaux les plus importants de la pièce, le chant d'action de grâces des Danaïdes (625-709), ne s'explique pleinement, dans sa structure générale et dans ses détails les plus significatifs, que si l'on admet qu'il a été écrit sous l'impression du désastre infligé par Cléomène à Argos vers 493. Pareille impression a dû s'affaiblir vite à Athènes devant le péril médique. La composition des *Suppliantes* doit donc se placer entre 493 et 490». Ésta era la opinión general hasta la publicación del papiro de Oxirrínco, que nos proporcionó la fecha de su representación, por lo que el mismo Mazon en una de las reimpresiones de su edición introdujo una aclaración al final de la «Notice», en la p. 11: «En 1952, la publication du *P. Oxy.* 2256, fr. 3, a montré que la représentation des *Suppliantes* doit se situer entre 466 (un an après les *Sept contre Thèbes*) et 458 (année de l'*Orestie*). Comme pour les *Trachiniennes* de Sophocle, l'usage de critères stylistiques et formels pour la datation d'une tragédie s'est révélé peu fiable». Esquilo había experimentado con sus *Suplicantes*, retomando formas primitivas ya superadas de la tragedia, lo que indujo a Mazon y con él a la mayor parte de la filología a considerar la pieza la más antigua de las conservadas. Con todo, esto no hace más que confirmar cómo debió ser la tragedia primigenia, muy próxima a la forma y estructura de las *Suplicantes* de Esquilo.

<sup>5</sup> Nombre que dará a su obra capital Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, sobre la que volveremos.

<sup>6</sup> Cf. Andrés Grumann Sölter, «Estética de la “danzalidad” o el giro corporal de la “teatralidad”», *Aisthesis* 43, 2008, pp. 50-70.

Los cambios grandes y profundos que en todas las esferas humanas trajo consigo la Revolución Francesa, el surgimiento de la figura del ciudadano que se desenvuelve en el marco proclamado un tanto utópico de libertad e igualdad, la irradiación al resto de los pueblos de Europa de estas ideas y su proyección a los territorios que las potencias europeas poseían allende los mares, se traslada a todas las esferas de la vida, y así en el arte y en particular en las manifestaciones dramáticas supone la búsqueda de unas formas nuevas que pronto se identifican con las consideradas primigenias, esto es, con el teatro griego, pero contemplado desde una nueva perspectiva, la que parte de las ideas de Wagner,<sup>7</sup> defendidas ya en el que fue su primer ensayo, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Otto Wigand, 1850, y en otro de sus ensayos, publicado por vez primera en traducción al francés en 1860, como prólogo a la publicación en prosa de cuatro de sus óperas traducidas al francés,<sup>8</sup> *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Tristan und Isolde* y, un año

<sup>7</sup> La oleada revolucionaria que recorrió Europa, tuvo su origen en Francia, en febrero del 48, donde dio lugar a la instauración de la II República, y se extendió con rapidez al resto de Europa; el desarrollo de las comunicaciones, en particular el telégrafo y el ferrocarril fue determinante. Las repercusiones en Alemania no se hicieron esperar, pronto proliferan asambleas públicas en las que se mezclan las exigencias de la burguesía liberal y las de los obreros, lo que desembocará en el levantamiento de marzo de 1848 en Berlín, enfrentamientos entre obreros y soldados, extendiéndose a los restantes Estados alemanes. El centro de la agitación estaba en Frankfurt, donde se constituyó una Asamblea Nacional a partir de unas elecciones democráticas, que el 28 de marzo del 49 aprobó una primera Constitución alemana y ofreció la corona a Federico Guillermo IV de Prusia, que la rechazó. En muchos Estados alemanes surgieron movimientos en defensa de la Constitución, pero finalmente la Asamblea fue disuelta. En el reino de Sajonia, su rey, Federico Augusto II, que se había negado a reconocer la Asamblea y la Constitución, disolvió además el parlamento sajón. Wagner, por aquel entonces director de la corte real, publicó artículos en el *Volksblätter* en los que incitaba al pueblo a la rebelión, y cuando ésta estalló, tomó parte muy activa en los enfrentamientos; fracasada la insurrección, Wagner, que estaba en las listas de buscados por el gobierno, logró huir a París y de allí marchó a Zürich, donde permaneció hasta 1861, en que pudo regresar a Alemania. Esta oleada revolucionaria, caracterizada por su componente nacionalista y obrero, da inicio al proceso organizativo del movimiento obrero a la vez que aceleró el proceso de escisión del Romanticismo alemán en torno a dos corrientes: la llamada «clasicista», conocida como Círculo de Leipzig, que tuvo en Felix Mendelssohn su referente, y la «modernista», conocida también como Nueva Escuela Alemana o Círculo de Weimar, que más que un movimiento realmente estructurado o cohesionado, fue un alegato contra las pretensiones clasicistas de los mendelssohnianos. Proclamado en 1859 por Franz Brendel, director de la revista *Neu Zeitschrift für Musik*, el movimiento, que tuvo en Hector Berlioz, Franz Liszt y Richard Wagner sus referentes más visibles, se distinguió por abogar por la apertura a una innovación expresiva y formal alejada de todo academicismo.

<sup>8</sup> *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française, précédés d'une lettre sur la musique par Richard Wagner. Le Vaisseau fantôme, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan et Iseult*, Paris, A. Bourdilliat et Cie. Éditeurs, 1861.

más tarde, en su versión original en alemán.<sup>9</sup> En ella considera que la obra de arte del futuro debe tomar como modelo la tragedia griega, expresión artística primigenia, y su concepción integradora de todas las artes. De esta obra parte la reforma operística que realizó Wagner hasta transformarla en la obra de arte total,<sup>10</sup> en el drama musical, lo que ya encontramos esbozado en su primer ensayo, el ya referido de 1850.

Las ideas de Richard Wagner<sup>11</sup> coinciden en no pocos aspectos con las formuladas por el joven Nietzsche, que desde el ámbito de las *Altertumswissenschaften*, en la que era su opera prima, que estaba dedicada a Wagner, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, E. W. Fritsch, 1972,<sup>12</sup> sacó a la luz los componentes no racionales del mundo griego, un mundo hasta ese momento caracterizado por la racionalidad, la medida y el equilibrio. En su obra, Nietzsche interpreta las tragedias de Eurípides como fruto de la decadencia y desaparición del genio primitivo que inspiró la tragedia griega, expresado particularmente en las obras de Esquilo. Para Nietzsche de lo dionisiaco y lo apolíneo surge el arte, igual que de la unión de los dos sexos surge la vida.<sup>13</sup> Las tesis de Nietzsche motivaron una reacción rápida y enérgica de

<sup>9</sup> Con el título «*Zukunftsmusik*». *An einen französischen Freund (FR. Villot) als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Operndichtungen*, Leipzig, J. J. Weber, 1861.

<sup>10</sup> Un antecedente del posicionamiento de Wagner en su anhelo de renovar la ópera volviendo para ello la mirada a la tragedia griega lo constituye Gluck; cf. Philip G. Downs, *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Akal, 1998, pp. 195-196.

<sup>11</sup> Stefanie Hein, *Richard Wagners Kunstprogramm im nationalkulturellen Kontext. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.

<sup>12</sup> La obra será objeto de tres ediciones en vida de Wagner, en la tercera, publicada en Leipzig en 1886, cuando Nietzsche haya roto ya sus relaciones con Wagner, el título se verá modificado por el de *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus mit der Vorrede Versuch einer Selbstkritik*, borrando con ello el componente wagneriano que inspiró la obra en sus orígenes. En las tesis de Nietzsche sobre la tragedia se distinguen con claridad dos periodos, un antes y un después de 1876. Al principio Nietzsche denuncia la degradación sufrida por la tragedia fundamentalmente a partir de Eurípides y de Sócrates. Nietzsche augura entonces un renacimiento de la tragedia en la cultura alemana, renacimiento posible gracias a los presupuestos filosóficos de Kant y de Schopenhauer, y a la música de Wagner. Más tarde, cuando en 1876 asista a los festivales de Bayreuth, Nietzsche sufrirá una profunda desilusión y verá defraudadas las esperanzas que había puesto en el pensamiento de Schopenhauer y en la música de Wagner, pues en lugar de un renacimiento de la tragedia únicamente había romanticismo y decadencia. Con todo, Nietzsche comparte con Schopenhauer la idea de que la música está por encima de la poesía, pues ésta no puede expresar nada que no esté contenido en la música, y de ahí la consideración de la música como la expresión más sublime de la voluntad, por completo ausente en Bayreuth.

<sup>13</sup> La aproximación de Nietzsche a la tragedia no se efectúa desde la perspectiva técnica, sino filosófica y vital, por ello para él el efecto de la tragedia en los espectadores no consiste en

amplios sectores del mundo académico en general y de la filología clásica en particular, tan influyente y relevante por aquellos años. Entre los que reaccionaron ante las tesis de Nietzsche se encuentra Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Richard Wagner, a quien las tesis de Nietzsche legitimaban en sus concepciones estéticas, se introdujo en la querrela, que se desarrollaba en el ámbito de la filología clásica, por medio de una carta abierta. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff publicó una serie de escritos bajo el título genérico de *Zukunftsphilologie!*, en clara alusión a la *Zukunftsmusic* de Wagner, en los que atacaba no sólo a Nietzsche sino también a Erwin Rohde y salía en defensa de la filología tradicional frente a unas tesis que él consideraba iconoclastas y en las que veía un ataque contra los fundamentos mismos del pensamiento racional. La disputa<sup>14</sup> duro únicamente dos años, pero tendría indirectamente consecuencias en las relaciones de Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff con su propio hijo, ya que, en esencia, los postulados de Wagner y Nietzsche subyacían en la postura defendida por quien da nombre a esta revista en su Tesis de Doctorado, *Die dramatische Technik des Sophokles*. Defiende Tycho von Wilamowitz-Moellendorff la tesis de que el tragediógrafo antepone el impacto emocional sobre los espectadores de las escenas individuales a la coherencia de la caracterización de los personajes. Considera que la caracterización por sí misma no centra la atención del tragediógrafo o al menos no es prioritaria para él. Frente a los excesos del realismo psicológico, que somete al personaje a estudio al margen del texto y lo concibe como núcleo en torno al cual gira la obra, Tycho von Wilamowitz-Moellendorff llegó a la postura radical de reducir al mínimo la importancia de la caracterización y de subordinarla siempre al efecto patético a través de escenas.

La introducción del componente no racional en la concepción del mundo griego, en particular de su obra más sublime, la tragedia, y a ésta en su forma primigenia como obra de arte total, en la que confluyen todas las artes, en particular la música indisociablemente unida a la palabra, así como la danza y los

una descarga que alivia al ser humano de una carga ni en el triunfo de unos principios morales, sino en un estímulo y un tónico vital vivificante, por ello la tragedia dista mucho de ser testimonio del pesimismo del pueblo griego en el sentido de Schopenhauer, sino más bien como rechazo de aquél. Nietzsche entiende la *katharsis* aristotélica al modo de Bernays, esto es, como una liberación de una gran tensión emocional de tal modo que su placer estético radica en el alivio experimentado después de esa liberación; cf. Glenn W. Most, «Nietzsche gegen Aristoteles mit Aristoteles», en Martin Vöhler and Dirk Linck (eds), *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten: Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin und New York, De Gruyter, 2009, pp. 51-62.

<sup>14</sup> Cf. E. Rohde, U. von Wilamowitz-Moellendorff, R. Wagner, *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, Luis de Santiago Guervós (ed.), Málaga, Agora, 1994.

componentes culturales inherentes a todo ello, supone el inicio de una verdadera revolución en las artes de importantes consecuencias. La obra de arte total debe, pues, volver a unir lo que inexplicablemente fue separado, debe aunar la letra y la música con la danza en un todo. Un notable antecedente de este posicionamiento partiendo de la danza lo constituye Balthazar de Beaujoyeux, sobre el que volveremos, creador con su célebre *Le Ballet comique de la reine* (1581) del Ballet de Cour, resultado de integrar en un mismo espectáculo la danza, la música, el verso recitado y los más diversos recursos escenográficos en un único espectáculo, en un «espectáculo integral».

2. En el s. XIX francés surgen diferentes formas paradramáticas, algunas por completo excepcionales, como la desarrollada por el marqués de Sade entre 1803 y 1813 en el asilo de Charenton, donde fue internado por demencia libertina, bajo la protección de François Simonet de Coulmier, director del centro, que le ayudó construyendo un teatro en el que Sade dirigió las obras dramáticas que iba escribiendo, en las que participaban los internos como actores, con los que Sade llegó a formar una singular compañía en la que él mismo actuaba; pero finalmente las actividades fueron suspendidas por orden ministerial por razones análogas en esencia a las que le habían llevado a ser recluido.<sup>15</sup> Las representaciones, a las que asistía la alta sociedad parisina, iban seguidas de una cena. Esta actividad paradramática es en no pocos aspectos, incluso en el transgresor del marco definido por la ética y la moral, el antecedente de las desarrolladas por Jean-Martin Charcot y sus discípulos en el hospital de la Salpêtrière, algunas de las cuales presentan claros componentes carnalescos, como la celebración del *Bal des folles*, que tenía lugar cada año, coincidiendo con la festividad de la Mi-Carême,<sup>16</sup> con unos antecedentes en formas festivas, como *L'Hospital des fous* (1624), de Charles Beys, entre otras, unas formas en las que confluyen diferentes disciplinas artísticas y técnicas para dar como resultado una obra de arte compleja y a la vez única, en la que, con frecuencia, los límites entre lo racional y lo irracional, e incluso entre la cordura y la locura se difuminan hasta llegar a confundirse, como reflexiona

<sup>15</sup> Inspirándose en estos hechos Peter Weiss escribe en 1963 una obra de título muy descriptivo, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, más conocida por su forma abreviada *Marat/Sade*; en esta obra Peter Weiss se inspira en las actividades parateatrales del marqués de Sade y recrea el ambiente del asilo. Cf. Detlev BAUR, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts: Typologie des theatralen Mittels Chor* (Theatron; Band 30), Tübingen, Niemeyer, 1999, pp. 150-155.

<sup>16</sup> La Mi-Carême o Fiesta de las Lavanderas (Fête des Blanchisseuses) pronto pasó a ser la fiesta de las mujeres de París en el marco del Carnaval parisino.

uno de los afortunados invitados a un *Bal des folles*, ya de regreso a casa, en la crónica que nos ofrece Alfred Marchand:

Il est près de onze heures : le bal va finir. On sort, et l'on se retrouve dans l'imensité et dans la solitude des chemins, avec des sortes d'hallucinations, des sensations vagues, une déroute complète des idées... Où est la réalité, où est la folie?... Pendant un instant, on ne sait plus ...<sup>17</sup>

Estas formas tienen conexiones con una reformulación del arte dramático hacia una forma complexiva y holística cuyo modelo se sitúa en las fases primigenias del drama occidental, a la vez que se proyectan a las vanguardias artísticas hacia formas dramáticas que subvierten la realidad, en las que se trasciende lo racional y se combina texto dramático, canto, música, danza, luces, pintura, escultura, etc. en un todo orgánico, una de cuyas corrientes más significativas será el surrealismo, estrechamente relacionado con ellas a través incluso de sus protagonistas, como muestra la línea que va de Sade y Charcot, pasando por Sigmund Freud, «qui doit tant a Charcot»<sup>18</sup>, y Joseph Babinski, ambos discípulos en diferente grado y sentido<sup>19</sup> de J.-M. Charcot en la Salpêtrière, hasta llegar a André Breton, uno de los fundadores del movimiento surrealista<sup>20</sup> y su principal teórico,<sup>21</sup> que en 1924 publica el primer *Manifeste du surréalisme*, y junto a Paul Éluard publicó en 1930 un *Second manifeste du surréalisme*.

<sup>17</sup> Alfred Marchand, «La folie costumée», en *L'Univers illustré*, nº 1721, 17 de marzo de 1888, pp. 170-171, aquí 171.

<sup>18</sup> Louis Aragon y André Breton en «Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)», *La révolution surréaliste*, nº 11, publicado el 15 de marzo de 1928, pp. 20-22, aquí 20.

<sup>19</sup> Aunque Freud sólo realizó una breve estancia de prácticas en la Salpêtrière, desde octubre de 1885 a febrero del 1886, donde adquirió los conocimientos para la aplicación de la hipnosis a la histeria, la admiración que por Charcot sentía se deja ver con claridad en su correspondencia y en algunos de sus escritos. Joseph Babinski, en cambio, fue uno de los discípulos predilectos de Charcot hasta el punto que la muerte de éste en 1893 le dejó huérfano en el mundo académico, lo que le obligó finalmente a abandonarlo y centrarse en la investigación, que compaginó con la praxis en el hospital de la Pitié.

<sup>20</sup> En la pintura el surrealismo tiene un notable antecedente en Jheronimus Bosch «El Bosco», que en los siglos XV y XVI creó obras como *El jardín de las delicias* y *El carro del heno*, ambas compuestas de tres tablas, una central de mayores dimensiones que las laterales, y dos laterales pintadas por ambos lados. Se trata de unas obras de lectura secuencial compleja, ya que ésta comienza cuando la obra está cerrada, y sigue con las tablas abiertas.

<sup>21</sup> André Breton investigaba el automatismo psíquico, para lo que se sirvió de las teorías de Charcot y Freud, al que visitó en Viena en 1921. Breton, que creía posible combinar la vigilia y estado onírico del ser humano, considera el surrealismo un automatismo psíquico puro, en el que se expresa oralmente, por escrito o por cualquier otro medio, el valor real de la formulación de las ideas en la mente, excluyendo cualquier interferencia o manipulación de la razón

La relación de J.-M. Charcot con el surrealismo se produce a través de su discípulo predilecto, Joseph Babinski, por el hecho de que Breton fue a su vez discípulo de él y por la relación que el propio Babinski tiene con una de las obras capitales del surrealismo, *Les Détraqués*, estrenada en 1921 en el Théâtre des Deux Masques, en París. Cuando André Breton asiste en 1926 a una representación de esta obra, en la que la actriz Blanche Derval interpreta el papel principal, el de Solange, ignora que su antiguo maestro ha participado en la elaboración de la obra. La verdadera identidad de uno de los autores, Olaff, será revelada treinta años más tarde, en 1956, por el propio A. Breton en el primer número de su revista *Le Surréalisme, même*, y con la revelación, que aparece en la nota final a la edición de la obra en la revista de Breton, va también la explicación: la patología que se dramatizaba en *Les Détraqués* era compleja, ya que:

Il s'agissait d'un cas de folie circulaire et périodique, mais, pour le mener à bien, j'avais besoin de lumières que je ne possédais pas. C'est alors qu'un ami, le professeur Paul Thiéry, chirurgien des hôpitaux, me mit en relation avec l'éminent Joseph Babinski, qui voulut bien éclairer ma lanterne, ce qui me permit de traiter sans erreur la partie pour ainsi dire scientifique du drame.

El término *sur-réalisme* fue acuñado por Guillaume Apollinaire<sup>22</sup> en mayo de 1917, en el programa de mano que escribió para el musical *Parade. Ballet réaliste*<sup>23</sup> *en un tableau*,<sup>24</sup> donde afirma que sus autores han conseguido «une sorte de sur-réalisme»:

e incluso de la ética, y a tal fin introduce en la obra de arte referencias oníricas y simbólicas, escenarios irreales, y se sirve de imágenes para expresar las emociones, los deseos y temores del subconsciente y del inconsciente. En esencia se trata, pues, de un retorno a los orígenes de la obra de arte, a su forma primigenia, a anteponer lo impresivo y holístico a lo expresivo y discursivo. El interés por el subconsciente y los dramas humanos desgarradores y reprimidos serán fuente de inspiración para la música expresionista, pero también para algunos autores de transición del siglo XIX al XX, como Richard Strauss, a caballo entre el espíritu ampuloso del romanticismo y las vanguardias expresionistas con su *Salomé* y con su *Elektra*.

<sup>22</sup> No es casual que Apollinaire, ferviente admirador del marqués de Sade, al que consideraba «el espíritu más libre que haya existido jamás» editara sus obras. En el nº 8 de *La révolution surréaliste*, publicado en diciembre de 1926, P. Eluard publicó un artículo, «D.A.F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire.»

<sup>23</sup> El subtítulo aclarativo *réaliste* puede parecer contradictorio, pero no hay que olvidar que el ballet clásico se caracteriza por ser un lenguaje de signos perfectamente codificado, en el que cada uno de sus gestos está muy formalizado y tiene un valor simbólico, el movimiento de las manos, cada uno de los pasos, etc. Es necesario, por tanto, conocer este lenguaje para comprender lo que se desarrolla en el escenario. El subtítulo *réaliste* explicita una ruptura con ese lenguaje.

<sup>24</sup> Erik Satie, *Parade: Ballet réaliste sur un theme de Jean Cocteau*, Paris, Salabert Editions, 1917.

Le peintre cubiste Picasso et le plus audacieux des chorégraphes, Léonide Massine, l'ont réalisé en consommant pour la première fois, cette alliance de la peinture et de la danse, de la plastique et de la mimique qui est le signe évident de l'avènement d'un art plus complet. [...] De cette alliance nouvelle, car jusqu'ici les décors et les costumes d'une part, la chorégraphie d'autre part, n'avaient entre eux qu'un lien factice, il est résulté, dans *Parade*, une sorte de sur-réalisme où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet Esprit Nouveau qui, trouvant aujourd'hui l'occasion de se montrer, ne manquera pas de séduire l'élite et se promet de modifier de fond en comble les arts et les mœurs dans l'allégresse universelle car le bon sens veut qu'ils soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels.<sup>25</sup>

Fruto de «*De cette alliance nouvelle*», como subraya Apollinaire en el programa de mano, es *Parade*, un ballet compuesto en 1916-1917 por Sergei Diaghilev, si bien la idea y el guión es de Jean Cocteau, la música es de Erik Satie, el diseño de la escenografía y del vestuario es realizado por Pablo Picasso, que también diseña un cortinaje que representaba a un grupo de bailarines cenando en una feria antes de la presentación, labor en la que Picasso cuenta con la colaboración del pintor y escultor Giacomo Balla, uno de los fundadores del movimiento futurista; la coreografía es obra de Léonide Massine, que también participa como bailarín, y la orquesta está dirigida por Ernest Ansermet. Se estrena el viernes 18 de mayo de 1917 en el Théâtre du Châtelet, en plena Gran Guerra, tras el sangriento<sup>26</sup> fracaso de la ofensiva del 16 abril, más conocida por la «Bataille du Chemin des Dames», en un París agitado por los ecos de los motines de las tropas francesas en el frente, contagiadas por la oleada de huelgas en la industria metalúrgica de París y de otras zonas industriales y por lo que estaba aconteciendo en Rusia a consecuencia de la Revolución de Febrero. Un ambiente realmente muy adecuado para una obra como ésta que Apollinaire calificó de «une sorte de sur-réalisme». Como se puede ver, en ella se integran gran número de artes y de artistas, con esa idea de obra de arte total, que rompe los límites entre lo real y lo imaginario, entre la vigilia y el estado onírico, con lo que anticipa en gran medida, como percibe con su

<sup>25</sup> Guillaume Apollinaire, «“Parade” et l'Esprit nouveau», en *Collection des plus beaux numéros de «Comoedia illustré» et des programmes consacrés aux ballets et galas russes depuis le début à Paris, 1909-1921*, Maurice de Brunoff et Jacques de Brunoff (eds.), Paris, M. de Brunoff, 1922, pp. 285-286.

<sup>26</sup> El elevadísimo número de bajas en las filas francesas, 187.000 entre muertos y heridos, frente a los 10.000 que se había proclamado que se tendría, unido al hecho de que aún flotaba en el ambiente el enorme número de bajas de las batallas de Verdún y del Somme, creó un estado de ánimo generalizado difícil de imaginar.

fino olfato Guillaume Apollinaire, una ruptura que flotaba ya en los ambientes artísticos e intelectuales franceses.<sup>27</sup>

3. Pero la floración de estas formas parateatrales y carnales se produce, como ya hemos apuntado al comienzo, en unas circunstancias fruto de unos acontecimientos que conmovieron las sociedades europeas hasta sus cimientos, acontecimientos de los que, nos guste o no, somos herederos. Nos estamos refiriendo a la Ilustración y a sus consecuencias más extremas: la Revolución francesa y los cambios que ésta propició y las consecuencias de esos cambios en la sociedad y en las personas no sólo en Francia sino en toda Europa. Las grandes conmociones históricas, los cambios que causan en las sociedades y los efectos sobre sus miembros es un fenómeno recurrente a lo largo de la historia, más visible en aquellos de sus miembros que por su ubicación en el anterior entramado social la redefinición de su papel y su reubicación en el nuevo marco de relaciones resulta más problemática; éste es, indudablemente, el caso de la mujer. Éste es un fenómeno recurrente a lo largo de la historia; podemos observarlo en la Antigüedad Clásica en la Atenas azotada por largos años de guerra, y así en la tragedia de Eurípides, detrás de su supuesta misoginia<sup>28</sup> no hay otra cosa que la visualización de los efectos de *La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, como subtitula uno de los volúmenes fruto de los trabajos interdisciplinarios del GRATUV, de su línea *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica*.<sup>29</sup> Ya en un autor como Eurípides, los efectos en la sociedad ateniense de la Guerra del Peloponeso se deja sentir en sus tragedias con notable claridad en las pasiones desbordadas, posicionamientos extremos, incluso irracionales que encarnan algunos de sus personajes femeninos, consecuencia todo ello de la subversión de las relaciones sociales por los efectos en la sociedad de la Guerra del Peloponeso.

En lo que respecta a la sociedad francesa surgida de la Revolución, los estudios de Janet Beizer<sup>30</sup> son muy elocuentes al respecto. A través de la lectura de diversos textos médicos del siglo XIX, Beizer concluye que la sociedad

<sup>27</sup> Sobre la función vanguardista de los trabajos de E. Satie, cf. Verónica Patricia Pittau, «El ballet como campo de experiencias vanguardistas», *Revista del ISM* 14, 2013, pp. 31-50.

<sup>28</sup> Cf. María de Fátima Sousa e Silva, «Eurípides misógino», en *Las personas de Eurípides*, F.J. Campos & alii (eds.), Amsterdam, Hakkert, pp. 134-190.

<sup>29</sup> *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: la redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, Francesco De Martino & Carmen Morenilla (eds.), Bari, Levante, 2010, da cuenta de este fenómeno recurrente en el tiempo en sus 511 páginas.

<sup>30</sup> Así, p. ej., *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

francesa vivía en un estado de angustia a consecuencia de los desórdenes y del caos vividos en la Francia post-revolucionaria, en la que había dejado una impronta profunda; en opinión de Beizer uno de los hitos más relevantes es la Comuna, consecuencia de la derrota en la guerra franco-prusiana en 1871, momento histórico en el que la dimensión política se hizo metáfora en el cuerpo convulso de la histeria; para llegar a esta conclusión Beizer se apoya fundamentalmente en la crónica que de ella hace Maxime du Camp,<sup>31</sup> lo que se manifiesta en la denuncia que formula Guy de Maupassant en «Une femme» en la revista *Gil Blas*, de 16 de agosto de 1882.<sup>32</sup> La histerización del cuerpo femenino es, como subraya Beizer<sup>33</sup> empleando el término que centrará el título de su estudio, un «... trabajo de ilusionista, un engaño de ventrílocuo». La histeria de Charcot ya estaba en la *Madame Bovary* de Flaubert,<sup>34</sup> en las mujeres de las tres composiciones de Louise Colet (1810-1876), *la Prostituée, la Femme supérieure y la Servante et la Bourgeoise*, en la narrativa de Maxime Du Camp que sostenía que «el imaginario del nuevo régimen está fundado en el cuerpo histerizado de la mujer», cuerpo insurgente que precisaba ser objeto de «medicalización», antecedentes todas ellas de la Solange de *Les Détraqués*, de la Najda<sup>35</sup> de Breton o de la Aimée<sup>36</sup> de Jacques Lacan, con cuyo caso se doctoró bajo la dirección de G.G. de Clérambault, reputado psiquiatra, pero también fotógrafo y pintor. La idealización de la histeria en el Romanticismo, centrada en la mujer considerada incapaz de hacer frente de modo satisfac-

<sup>31</sup> En *Les convulsions de Paris (1878-1880)*, Paris, Hachette, 1880, 4 vols. (Vol. I: *Les prisons pendant la Commune*; vol. II: *Les convulsions de Paris*; vol III: *Les sauvetages pendant la Commune*; vol. IV: *La Commune à l'Hotel de Ville*).

<sup>32</sup> Cf. Guy de Maupassant, *Chroniques*, préface d'Hubert Juin, Paris, UGE, 1980, p. 111.

<sup>33</sup> Janet Beizer, *op. cit.*, p. 11.

<sup>34</sup> En el personaje de Emilia de *Las razones del corazón*, de Arturo Ripstein (2012), versión cinematográfica de la novela de Gustave Flaubert, que ya había dirigido *Así es la vida* (1999), una adaptación excelente de *Medea* realizada por la guionista Paz Alicia Garciadiego.

<sup>35</sup> El libro parece ser una descripción con elementos autobiográficos de la relación de Breton con una paciente de Pierre Janet, uno de los discípulos de Charcot. Es un magnífico ejemplo del empleo narrativo e ilustrativo de las imágenes, técnica que los surrealistas conocían bien. Sobre la técnica narrativa de Najda cf. Néstor Del Pino Salas, *Lendo Najda: um estudo do «récit» (relato/narrativa) de André Breton*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

<sup>36</sup> Margeritte Pantaine, que éste es el verdadero nombre de Aimée, se sentía identificada totalmente con una actriz, Huguette Duflos, a la que realmente no conocía, y al mismo tiempo se sentía perseguida y amenazada por ella; un día con un cuchillo la agredió. Fue internada en el hospital Saint Anne, donde conoció a Lacan, que la trató a lo largo de un año. Margueritte escribía novelas que no conseguía publicar, los manuscritos se los iba entregando a Lacan, que nunca se los devolvió, sí le devolvió en cambio una Tesis de Doctorado sobre la paranoia de auto-castigo, que se convirtió en un clásico.

torio a sus propias pasiones, su indefensión frente a sus propias pulsiones, presenta a la mujer como catalizador de muchas enfermedades sociales.

4. La larga tradición escénica que desemboca en torno a 1900 en una verdadera «revolución del teatro», en la que de las experimentaciones estético-escénicas emerge con fuerza un «giro corporal» sustentado en múltiples acciones, en gestos y movimientos, que se mantiene vigente hasta nuestros días en las artes escénicas, junto al concepto de «performatividad», estudiado en las manifestaciones en torno a Charcot, en las que aflora con claridad el espíritu de la época y suponen un claro precedente de ese «giro corporal». Las contorsiones en ocasiones extremas, espasmódicas que llevaban a cabo las artistas en el Café-concert, los mimos callejeros y los clowns, entre otros espectáculos, están en esa misma línea.<sup>37</sup> En 1909 G. Fuchs escribe en *Die Revolution des Theaters*,<sup>38</sup> p. 17:

Der Erfolg des Künstlertheaters ist gegen die Literatur errungen worden, womit der Beweis erbracht ist, daß die Literatur einflußlos geworden ist — selbst in Dingen des Theaters.<sup>39</sup>

Da cuenta G. Fuchs en esta obra de sus experiencias al frente del Münchner Künstler-Theater, fundado por él en 1908. Recurriendo a los orígenes del teatro, a la tragedia primigenia griega, Fuchs antepone la música y el movimiento a la palabra y considera que lo sustancial del teatro no es el argumento que se desarrolla en un escenario, sino la multitud en un ambiente plenamente festivo (*ibidem* pp. 57-65), no es casual que en 1910 en München creara Fuchs los Volksfestspiel; y en la misma línea, en el marco de esa concepción total del teatro, Fuchs presta una atención especial a la danza. Más tarde Isadora Duncan apoyaría esas ideas con numerosas reflexiones sobre el origen cultural de la danza y su vinculación a la tragedia griega primigenia, pues, siguiendo los pasos de Nietzsche, veía en la tragedia el estadio de máxima evolución tanto de la danza en el coro trágico como del teatro y consideraba un error fatal para el arte su posterior división en dos de lo que en origen había sido un único

<sup>37</sup> Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

<sup>38</sup> *Die Revolution des Theaters: Ergebnisse aus dem Münchener Künstler Theater*, München & Leipzig, Georg Müller, 1909.

<sup>39</sup> «El éxito del teatro del arte sólo podrá alcanzarse en contra de la literatura, de lo que se desprende claramente que la literatura carece de influencia, incluso en los asuntos del teatro» (la trad. es nuestra).

espectáculo. Al igual que Adolphe Appia, brillante escenógrafo colaborador de Wagner, o Firmin Gémier, fundador del Théâtre National Populaire (1920-1933) y director del Théâtre de l'Odeon de 1922 a 1930, entre otros, cifraban en la recuperación del teatro primigenio griego la única vía para el renacer del teatro. Appia veía en la figura wagneriana del dramaturgo-músico el germen del que surgiría el creador de la obra de arte total moderna, y en esa misma línea concebía la obra como un todo orgánico y armónico que integraba en sí música, palabra, cuerpo e imagen.<sup>40</sup>

El hecho de anteponer la acción al texto supone poner en primer plano el gesto, o dicho de otro modo, concebir la palabra como acción, esto es, lo que John L. Austin, conciliando ambos planos y rescatando una de las ideas fundamentales de la praxis *política* griega, denominará actos de habla, y, más tarde, siguiendo sus pasos e introduciendo ideas de Jacques Derrida sobre los actos performativos, Judith Butler desarrollará su idea sobre la *performatividad*.<sup>41</sup> Al objetivar la relación entre corporalidad y teatro en el gesto estamos echando mano de una tradición que fija sus orígenes en la Grecia clásica, con un hito relevante próximo a nosotros en el *Balet comique de la royne*,<sup>42</sup> coreografiado por Balthazar de Beaujoyeulx en la Francia del XVI (1581),<sup>43</sup> giro que experimentó una sugerente «apertura» a principios del siglo XX junto a un número de investigadores, vinculados tanto a la práctica como a la teoría estética, que condicionaron un «giro corporal» en las artes escénicas cuyas réplicas las podemos encontrar en las múltiples manifestaciones escénicas que se sitúan

<sup>40</sup> Adolphe Appia, *La Mise en scène du drame wagnérien* (1895) y *La Musique et la mise en scène* (1899).

<sup>41</sup> En *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones* (*How to Do Things with Words*), Barcelona, Paidós, 1982. (ed. original inglesa de 1962), compilación póstuma de las conferencias que pronunció en 1955 en la Universidad de Harvard, que constituyen la culminación de su teoría de los actos de habla, J.L. Austin definió las palabras performativas como «realizativas» y estableció el concepto de performatividad, que daba cuenta de una conexión obligada entre lenguaje y acción. La performatividad se produce, en opinión de Austin, cuando en un acto del habla o de comunicación no solo se hace uso de la palabra sino que ésta implica necesariamente una acción. Apoyándose en Austin, Judith Butler formula la teoría de la performatividad y con ella redefine este concepto a principios de los noventa, poniendo de manifiesto la importancia que la performatividad tiene en relación al género y al cuerpo. Sobre el desarrollo de esta línea de trabajo y sus resultados Cf. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004.

<sup>42</sup> Cf. Nieves Esteban Cabrera, *Ballet. Nacimiento de un arte*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L., 1993, pp. 35-48.

<sup>43</sup> Para la relación entre el *Balet comique de la royne* y la escena española, en particular la de Calderón, cf. Aurora Egido, *El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografía*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 100 s. y nota 29.

en el umbral entre danza, teatro y *performance art* a partir de la década de los cincuenta hasta nuestros días.

Se atribuye a Balthazar de Beaujoyeux<sup>44</sup> la creación del Ballet de Cour, resultado de integrar en un mismo espectáculo diferentes manifestaciones artísticas, como la danza, la música, el verso recitado y los más diversos recursos escenográficos, en un único espectáculo, en el que aflora el influjo que ya había recibido Beaujoyeux de la Académie de Musique et de Poésie, a cuyo frente se encontraba Jean Antoine de Baïf; en ella, y siguiendo los pasos fundamentalmente de la Camerata Florentina, impregnada de las ideas pitagóricas y platónicas sobre la naturaleza y función de las artes, se plantearon como objetivo recrear la tragedia clásica componiendo a tal fin «vers et musique mesurés a l'antique» y alcanzar de ese modo la unidad armónica de todas las artes para lograr el fin común de la belleza y el orden del arte como representación del orden del universo. El Ballet de Cour, que yuxtapone el mundo teatral y el mundo real, estuvo de moda muchos años. Es una forma espectacular de danza, distinta del teatro: en ella, en detrimento del texto, el componente musical es notable. Se trata de una forma de ballet donde la acción se segmenta en escenas claramente definidas y separadas entre sí, en el que los elementos decorativos y los ropajes son importantes, así como la escenografía, para la que se emplearon diversos recursos de tramoya, complicados y novedosos para la época, como un arco iris dorado por el que desfilaban los actores representando a diversos personajes, el jardín de la hechicera Circe y la gruta del dios Pan; la iluminación corría a cargo de antorchas y lámparas de bujía. En él primaba lo visual, lo impresionante frente a la palabra, a lo expresivo; la primacía del impacto emocional de las escenas, claramente definidas y separadas entre sí, sobre los espectadores sobre la coherencia de la caracterización enlaza con las ideas que expondrá Tycho von Wilamowitz-Moellendorff sobre la estructura de la tragedia griega en su Tesis de Doctorado. Interpretado en un principio por aficionados, grandes señores y damas, o incluso reyes y reinas, bajo Luis XIV se dio entrada a algunos profesionales, al principio sólo hombres, más tarde también mujeres. El *Balet comique de la royne* es un más que notable antecedente en no pocos aspectos de todas esas formas parateatrales y metateatrales que afloran en el siglo XIX y que fructifican en el XX con el surrealismo y la reteatralización de teatro, entre otros movimientos estéticos y artísticos.

<sup>44</sup> Balthazar de Beaujoyeux, en realidad un italiano cuyo nombre era Baldassare da Belgioioso, llegó a la Francia de Enrique II formando parte de una agrupación de artistas piamonteses, por su completa y variada formación artística que desplegó sobre todo como músico y coreógrafo, se vislumbra el futuro «espectáculo integral».

5. En el centro de estas manifestaciones artísticas, perfectamente integrados en el espíritu de su época encontramos los espectáculos de Jean-Martin Charcot, en particular el *Bal des folles*, al que ya hemos hecho referencia como una de estas formas parateatrales complejas.

Al poco de integrarse Jean-Martin Charcot a La Salpêtrière en 1863 la dirección de los servicios asistenciales franceses tomaron la decisión de separar del conjunto de los enfermos mentales a aquellos que sufrían convulsiones, que fueron confiados a Charcot. Poco tiempo después, en el ambiente de laicización dominante en la III República y aprovechando su excelente posición política, Charcot obtiene los apoyos necesarios para montar la cátedra de clínica de las enfermedades nerviosas, iniciando así sus clases magistrales de los martes y las lecciones de los viernes brindadas al equipo de médicos internos, las célebres «leçons du mardi» y las «leçons du vendredi», desplazando a los clérigos del cuidado de los enfermos y sustituyendo a las monjas por enfermeras formadas en la misma Salpêtrière. Al principio Charcot se dedicó a producir los ataques en sus sesiones con alumnos, luego con alumnos e invitados externos y posteriormente, dado el éxito que alcanzaba, empezó a llevar a las histéricas a su casa los martes en la noche, a la que solía invitar a lo más selecto de la intelectualidad y de la política parisina. Pero el acontecimiento más importante es el *Bal des folles*, un baile anual en el que las histéricas eran presentadas en sociedad el día de carnaval. Las «leçons du mardi» y las «leçons du vendredi» son representaciones cuyas formas dominantes son las esperables en mayor y menor medida en una atmósfera académica, pero Charcot a partir de ellas crea un nuevo tipo de espectáculo en el que la música y el baile disipa por completo esa atmósfera académica, un espectáculo que, sin embargo, al igual que los anteriores, gira en torno a las histéricas: se trata del *Bal des folles* que se celebra una vez al año coincidiendo con la Mi-Carême. Y aunque a diferencia de los otros espectáculos, éste no tiene ni texto teatral ni ensayo previo, el *Bal des folles* tiene una estructura fija y jerarquizada: las locas, ataviadas con disfraces, los invitados, la música, que crea un ambiente acorde al espectáculo, e incluso las interacciones entre el público y las histéricas, en no pocas ocasiones planificadas por los colaboradores de Charcot. A diferencia de las «leçons», del desarrollo del *Bal des folles* no dan cuenta las anotaciones de los colaboradores de Charcot, sino los numerosos testimonios periodísticos y los relatos de los invitados. En *Le Petit Parisien* de 19 de marzo de 1887 encontramos una breve crónica del *Bal des folles* de la que destacamos lo que sigue:

Chaque année, à l'Hospice de la Salpêtrière, un bal est organisé le jour de la Mi-Carême pour la plus grande joie des pauvres folles. C'est dans une grande

salle de l'Hospice que ce bal a lieu. Des deux côtes de la salle, le long des fenêtres sont des banquettes où s'entassent les invités, tous, bien entendu, en costume de ville. [...] Au milieu, on voit le fourmillement multicolore des quadrilles et des valse : tout un peuple dansant de Colombines, de magiciennes, d'Espagnoles, de princesses et de laitières. [...] Toutes ces pauvres aliénées paraissent pleines de reconnaissance et d'affection pour ceux qui ont eu l'idée de leur préparer ce bal annuel. Ce bal, elles en rêvent toute l'année ! Aussi leur joie éclate lorsqu'il a lieu.

Y así es, según el testimonio de una de las internas de excepción, la célebre bailarina Jean Avril, inmortalizada por Toulouse-Lautrec. Las enfermas, deseosas de erigirse en vedettes, hacen todo lo que se les pide. El testimonio de una de las participantes, Jane Avril, nos proporciona la visión que del espectáculo tiene una de las participantes, el embriagador ambiente del salón:

Un soir que je n'ai jamais oublié, une grande fête, suivie d'un bal masqué, y fut organisée dans un des pavillons du docteur Voisin. Nombreux y assistèrent des futurs 'as' du corps médical. L'on m'avait déguisée en 'Descente de la Courtille' [...] À peine venait-on d'attaquer les premières mesures d'une valse que, soulevée de terre par son rythme entraînant, je m'élançais comme un 'cabri', emportée dans un éblouissant tourbillon, sans plus rien voir ni personne ! J'avais jusque-là ignoré ce qu'étaient un bal, la musique et la danse ! [...] Ce fut irrésistible !<sup>45</sup>

Con estas palabras describe Jean Avril el festivo ambiente excitante del *Bal des folles*, organizado por Charcot, al que asisten la prensa de París y los médicos más célebres del país, junto a artistas de renombre y las más relevantes personalidades de la burguesía, entre otros. Una descripción muy diferente es la que nos ofrece Gabriela Zapolska, invitada a uno de estos bailes anuales, conmocionada por los violentos contrastes de un espectáculo tan completo como diverso, ante la realidad semioculta de la Salpêtrière, una realidad semioculta que se filtra y expande invadiendo el entorno, trasluciéndolo su demudado interior, donde la fragancia de los diferentes perfumes, la música, la danza, la magnificencia de los colores, de los ropajes, en oscuro contraste con el frac de «les organisateurs du bal», con el edificio de ventanas pequeñas, débilmente alumbradas, de las que emergen imágenes y sonidos que dejan a aquellos que desde el baile los perciben «comme pétrifiés, comme retenus par l'épouvante et l'effroi», como dejan a Gabriela Zapolska, según ella misma refiere:

<sup>45</sup> Jane Avril, *Mes Mémoires*, Bourlapapey, Bibliothèque Numérique Romande, 1933, pp. 22-23.

J'écoute et je sens que mon sang se glace. De derrière les barreaux parvient un long gémissement incessant, un rire étouffé, des pleurs, la plainte de voix féminines, entremêlées comme des litanies de condamnés, comme une succession de démons dissimulés qui, dans la nuit noire, se raconteraient de sanglantes visions. Les voix de ces folles tapies dans des coins circulent à travers des barreaux, d'une cellule à l'autre et en direction du couloir qui est éclairé. Elles se propagent et se figent dans l'air comme des larmes qui se pétrifieraient pour se déverser avec un bruissement de graviers. Il n'y a personne pour écouter cette litanie, personne pour en faire l'analyse, ni pour se demander quelle en est l'origine ! [...] On voudrait alors tomber à genoux devant ce tombeau qui renferme des âmes humaines, comme devant un autel dédié à une horreur inexplicable, sur lequel ces âmes brûleraient pour l'éternité. On voudrait aussi écouter, écouter jusqu'à l'aube cette mélodie mystique et incompréhensible, ce chant aux intonations de cimetière désert qui, venu de l'autre côté des barreaux, s'en va vers le lointain, jusqu'aux fenêtres éclairées des salles où le bal se déroule, se mélange avec la musique de la danse et revient de nouveau, obstiné, terrible, implacable – à la poursuite d'une aurore lumineuse qui, parce qu'elle est recouverte par les plis d'un linceul mortuaire, ne parviendra jamais à éclairer ces grilles de tous ses feux !<sup>46</sup>

Otro componente del espectáculo es el erótico y la pulsión erótico-sexual, que, aunque no explícito y negado en todo momento, en el *Bal des folles* latía con fuerza, un erotismo que afloraba con fuerza haciéndose evidente en los rituales médicos de las llamadas «salles de garde», con las letras de sus canciones y sus murales de fuerte contenido sexual.<sup>47</sup> De él dará cuenta Breton y Aragon en «El cincuentenario de la histeria»:

Freud, qui doit tant a Charcot, se souvient-il du temps où, au témoignage des survivants, les internes de la Salpêtrière confondaient leur devoir professionnel

<sup>46</sup> Zapolska, reconocida actriz y escritora polaca, afincada en París de 1889 a 1895 como corresponsal de varios periódicos de Varsovia, para los que escribió numerosos artículos, asistió invitada a un *Bal des folles*, sobre el que escribió una crónica en la que el contraste entre la apariencia y la realidad es muy notable; cf. Gabriela Zapolska, «*Bal des folles* à la Salpêtrière» [*Przegląd Tygodniowy*, 16 avril 1892], reproducido en *Madame Zapolska et la Scène parisienne* (Textes traduits du polonais par Lisbeth Virol et Arturo Nevill), Montreuil-sous-Bois, La Femme Pressée Editions, 2004. <<http://seine-vistule.blogspot.com.es/2009/05/le-bal-des-folles-la-salpetriere.html>>.

<sup>47</sup> Como señala Bastien Teillez en «Les pratiques carnavalesques des internes en médecine en France: à la frontière de l'art et la vie», *Acta Iassyensi Comparationis* 10, 2012, pp. 186-193, la «salle de garde» era el «sanctum sanctorum» de la vida de los internos que, debiendo estar disponibles también en horas de la noche, pasaban sus días dentro de las paredes del hospital alejados de la vida corriente del ciudadano.

et leur gout de l'amour, où, a la nuit tombante, les malades les rejoignaient au dehors ou les recevaient dans leur lit. Ils énuméraient ensuite patiemment, pour les besoins de la cause médicale qui ne se défend pas, les attitudes passionnelles soi-disant pathologiques qui leur étaient, et nous sont encore humainement, si précieuses. (p. 21)

A ese componente negado, aunque siempre presente, se unía otro, éste oculto, que, a modo de una música vocal infernal, se filtraba entre los compases de la orquesta, las risas y las conversaciones, un componente del que da cumplida cuenta una invitada un tanto singular a uno de los *Bal des folles*, Gabriela Zapolska, componente presente también en los espectáculos del marqués de Sade y en la producción surrealista.

6. En la Francia del XIX, con la superación del racionalismo dominante en la Ilustración, que posibilita la entrada de los sentimientos y de las emociones así como de lo no racional, surgen formas dramáticas y paradramáticas en las que los límites entre lo racional y lo no racional, entre la vigilia y el estado onírico se difuminan hasta el extremo de llegar a confundirse, en las que se tiende a integrar las más variadas artes en un espectáculo complejo pero único, que tanto en sus presupuestos teóricos como en los prácticos dirige su mirada hacia las fases primigenias del drama occidental en las que fija su modelo, esto es, hacia las fases primigenias de la tragedia griega, espectáculos como *Parade. Ballet réaliste*, con un notable antecedente en el *Balet comique de la royne*, un Ballet de Cour del que se considera creador de este género, Balthazar de Beaujoyeux, una línea que discurre vigorosa desde los comienzos del siglo XIX hasta los comienzos del XX, prolongándose hasta nuestros días, con unos protagonistas tan variados como el marqués de Sade, R. Wagner y Fr. Nietzsche, J.-M. Charcot y su *Bal des folles*, J. Babinski y A. Bretón con *Les Détraqués*, línea que desemboca en un llamamiento a la «revolución del teatro», en palabras de G. Fuchs con las que titula su obra, de la que emerge con fuerza un «giro corporal» en la búsqueda de una «reteatralización» del teatro veinte bajo diferentes formas aún en nuestros días.



# LA INFLUENCIA DE LA TRAGEDIA GRIEGA EN LA *EPHEMERIS BELLI TROIANI* DE DICTIS CRETENSE\*

Elisabet Gómez Peinado

Universidad de Alicante (España)  
<elisabetgom@hotmail.com>

Artículo recibido: 1 de septiembre de 2016

Artículo aceptado: 5 de diciembre de 2016

## RESUMEN

Este artículo analiza la influencia de la tragedia griega en la novela *Ephemeris belli Troiani*, que fue escrita por Dictys Cretense a finales del siglo I o principios del siglo II. En la *Ephemeris* Dictys narra los sucesos de la guerra de Troya, desde el rapto de Helena hasta el regreso de los caudillos griegos a sus respectivas patrias después de la destrucción de Troya. En particular, nos centraremos en el contenido acerca de la guerra de Troya, la caracterización de los personajes y el empleo de expresiones procedentes de la tragedia.

**PALABRAS CLAVE:** Tragedia griega, Dictys Cretense, *Ephemeris*, Novela griega, Guerra de Troya.

## ABSTRACT

This article analyzes the influence of the Greek Tragedy in the *Ephemeris Belli Troiani* novel. It was written by Dictys Cretensis at the end of the 1st Century or at the beginning of the 2nd Century. In the *Ephemeris* Dictys relates the events of the Trojan War, from the abduction of Helen to the return of the Greek leaders to their homelands after the Trojan destruction. Particularly, I shall focus on the content about the Trojan War, the characterization of the characters and the use of terminology coming from the Classical tragedy.

**KEYWORDS:** Greek tragedy, Dictys Cretensis, *Ephemeris*, Greek novel, Trojan War.

\* Este trabajo surge a partir de la ampliación de la Tesis Doctoral «La *Ephemeris Belli Troiani*: edición del texto y estudio de los aspectos filológicos y literarios», dirigida por la Dra. María Paz López Martínez, Catedrática de Filología Griega de la Universidad de Alicante, y defendida el 14 de enero de 2016.

## 1. INTRODUCCIÓN

Hasta la fecha se conservan únicamente cuatro fragmentos de papiro<sup>1</sup> de la novela griega<sup>2</sup> *Ephemeris belli Troiani*, que fue redactada por Dictis Cretense<sup>3</sup> a finales del siglo I o principios del siglo II<sup>4</sup>. No obstante, conocemos una versión completa<sup>5</sup> del relato griego gracias a una traducción latina<sup>6</sup> de la obra griega, que realiza Lucio Septimio<sup>7</sup> en el siglo IV y a la que se le atribuye el mismo título<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> *POxy.* LXXIII 4943, *PTebt.* II 268, *POxy.* XXXI 2539, *POxy.* LXXIII 4944. Remitimos a las ediciones de estos papiros. Cf. Bibliografía.

<sup>2</sup> La *Ephemeris* presenta características similares a otras novelas de la época catalogadas como novelas de utopía, de amor, etc. Sin embargo, ésta no puede encasillarse en uno de estos tipos. Concretamente, consideramos que se trata de una novela histórica. Cf. Allen (1912: 226), Browning (1985: 788-9), Rattenbury (1993: 224-6), Merkle (1994: 184-5, 1999: 155-166), García Gual (1996: 47-60), Ruiz Montero (2006), entre otros.

<sup>3</sup> El propio autor se presenta como Dictis Cretense, combatiente del bando aqueo junto al caudillo Idomeneo, en *POxy.* 4944 fr.1 III 93-94. Cf. Gómez Peinado (2016: 99-100). También aparece en la *epistula* y el *prologus* introductorios de Lucio Septimio. Cf. Eisenhut (1973: 1-3). Dictis es un pseudónimo que se ha relacionado con el monte Dicte, con los relatos cretenses y con una explicación etimológica. Cf. Dederich (1837: XVI), Frazer (1966: 11), Merkle (1990: 492-522), Cristóbal (2001: 124,193), Marcos Casquero (2003: 12), Ni Mheallaigh (2013: 196-210).

<sup>4</sup> Acerca de la datación encontramos diferentes propuestas. Cf. Griffin (1908: 335), Patzig (1908: 382), Eisenhut (1973: VIII), Merkle (1994: 192, 1996: 578, 1999: 162), Cristóbal (2001: 121, 127), Marcos Casquero (2003: 18-19), Hatzilambrou (2009: 82-3), Gainsford (2012: 59-60, 97-105), entre otros. No obstante, consideramos que a partir de la datación del fragmento de papiro más antiguo conservado, el *POxy.* 4943, a principios del siglo II d.C., de los criterios de índole literaria y la influencia del ambiente de la Segunda Sofística se puede determinar que estamos ante un fragmento cuyo original o autógrafo no es mucho más lejano en el tiempo que el papiro mencionado.

<sup>5</sup> En la *epistula* 17-20 de la obra latina tenemos *itaque priorum quinque voluminum, quae bello contracta gesta que sunt, eundem numerum servavimus, residua de redivo Graecorum quidem in unum rededimus*. En este fragmento Lucio Septimio explica que los cinco primeros libros del texto griego los conserva en número, pero que los restantes, que tratan acerca del regreso de los griegos, los redujo a uno solo. Cf. Eisenhut (1973<sup>2</sup>: 1-2).

<sup>6</sup> La traducción de Lucio Septimio es parafrástica, pues presenta adición de términos, reformulación de episodios o frases e incluso, en ocasiones, pasa por alto algunas informaciones que sí contenía la obra griega. En definitiva, Septimio mejora estilísticamente el texto presentando mayor número de detalles, estructuras lingüísticas más complejas, ecos de otros autores como Salustio, subjetividad en algunas expresiones que proporcionan realismo, patetismo, aspectos psicológicos de los personajes, expresiones moralizantes, etc. Cf. Gómez Peinado (2016: 299-401).

<sup>7</sup> El propio autor se presenta como Lucio Septimio en su *epistula* introductoria. Los investigadores han identificado a este Septimio con uno de los *poetae novelli* llamado Septimio Sereno. Cf. Cameron (1980: 127-175), Champlin (1981: 189-212), Cristóbal (2001: 128-9), Marcos Casquero (2003: 13-4).

<sup>8</sup> Para diferenciarlas nos referiremos a ellas como *Ephemeris* griega y *Ephemeris* latina, respectivamente.

Innegablemente en la *Ephemeris* griega ejerce una gran influencia la tradición anterior, principalmente, el Ciclo épico, la historiografía y la tragedia. Sin embargo, Dictis innova con respecto a la tradición presentando un relato completo de los sucesos de la guerra de Troya, desde el rapto de Helena hasta el regreso de los caudillos griegos a sus respectivas patrias, aunque para ello principalmente se sirve del Ciclo épico<sup>9</sup> y la tragedia<sup>10</sup>.

El autor de la *Ephemeris* griega tenía a su alcance toda una rica tradición sobre la materia troyana, que le servía de fuente o modelo. Sin embargo, su pretensión era adaptar la información de la tradición al gusto de los lectores de su tiempo, que buscaban el disfrute de la lectura y referencias a autores clásicos, pero desde una visión crítica y revisionista de los antiguos mitos<sup>11</sup>.

Dictis consigue impregnar su relato de historicidad, verosimilitud y realismo apartándose de la versión homérica, que se encontraba sometida a crítica<sup>12</sup>, y presentando invenciones o cambios que, sin apartarse del marco principal de los sucesos conocidos por todos, proporcionaban a su relato historicidad y veracidad. De esta manera, mientras en la tradición encontramos episodios en los que los dioses intervienen con su presencia, citados dentro de la genealogía de algún personaje, ofreciendo predicciones, etc., Dictis los humaniza presentándolos como *deus ex machina* o incluso prescinde de esa información. Así, por ejemplo, en el sacrificio de Ifigenia<sup>13</sup> se oye, procedente del bosque

<sup>9</sup> El Ciclo épico contiene desde el juicio de Paris hasta el regreso de los caudillos griegos en obras conservadas en resúmenes o fragmentos como las *Ciprias*, la *Pequeña Iliada*, la *Telegonia*, etc. Cf. Bernabé (1979).

<sup>10</sup> Cf. Eurípides (1977: 41-49), Sófocles (1983: 11-2, 1998<sup>3</sup>: 54-98), Esquilo (2001: 17-26), Vernant (2002: 82), Herreras (2010: 32).

<sup>11</sup> La *Ephemeris* se compone en el ambiente de la Segunda Sofística, que se caracteriza por el revisionismo de los autores antiguos, la pretensión de historicidad, racionalismo y objetividad, etc. y la necesidad de actualizar los relatos o mitos antiguos haciéndolos del gusto de los lectores actuales, que consideraban la guerra de Troya como el origen de la fundación de Roma. Además, estos lectores no disponían de una obra que contemplara la guerra de Troya desde el principio hasta el final con el regreso de los griegos a sus patrias por lo que consiguió una gran popularidad. Cf. Bowersock (1994: 1-41), Cristóbal (2001: 118-9 y 127), Whitmarsh (2005), entre otros.

<sup>12</sup> Esta corriente racionalista, que se inició en Jonia y entre cuyos defensores destacan Jenófanes de Colofón y Parménides de Elea, defendía la idea de que los dioses de Homero no eran sino pura ficción y que éste relataba hechos acaecidos muchos siglos antes por lo que carecían de veracidad. Esta corriente antihomérica se encuentra presente en obras como los *Troica* de Hegesianacte de Troya (fines del siglo III a.C.), de Dionisio Escitobraquion (fines de siglo II a.C.), de Díon Crisóstomo (siglo II d.C.) y el *Heroico* de Filóstrato (siglo III d.C.). Cf. García López (1986: 43-64), Sanz Morales (1999: 403-424), Gómez Peinado (2016: 447-452), entre otros.

<sup>13</sup> I 21-22.

sagrado, la voz de Ártemis y en lugar de la doncella como víctima aparece una cierva. También utiliza otras fuentes (como, por ejemplo, Hesíodo y Apolodoro) en I 1 cuando presenta como padre de Menelao a Plístenes y no a Atreo. O incluso no menciona predicciones como la necesaria presencia de Filoctetes<sup>14</sup> y/o de Neoptólemo en el bando aqueo como condición imprescindible para la conquista de Troya<sup>15</sup>, etc.

Además de presentar variaciones o una versión más racional de los hechos, Dictis se sirve, por una parte, de los principios de la historiografía clásica, la *autopsía* y la *akoé*, apareciendo él mismo como testigo ocular de los acontecimientos<sup>16</sup>. Él mismo narra lo que ve y lo que no ha visto pero conoce por medio de la narración de primera mano de sus protagonistas. Y, por otra parte, utiliza la redacción a modo de diario, los recursos de falsificación literaria<sup>17</sup> e incluso la terminología<sup>18</sup> de historiadores anteriores para proporcionar historicidad y realismo a la *Ephemeris*.

En este intento de proporcionar realismo al relato juega un papel decisivo la tragedia, especialmente, la tragedia de Eurípides. Concretamente, la influencia de la tragedia puede entenderse en tres ámbitos: fuente de contenido del mito de la guerra de Troya, modelo de caracterización y humanización de los personajes y, por último, fuente de términos y expresiones utilizados por ésta. De esta manera el autor demostraba el conocimiento de la tradición anterior y evocaba autores y obras antiguas que eran objeto de un interés revisionista.

## 2. LA TEMÁTICA

A partir de los cuatro fragmentos que conservamos de la *Ephemeris* griega es difícil analizar la influencia que el contenido de la tragedia ejerció sobre ella. Por ello, adquiere un papel esencial la versión latina, que ofrece una versión completa de la *Ephemeris*<sup>19</sup>. Así, a partir de la obra latina sabemos que el

<sup>14</sup> O simplemente su arco y sus flechas.

<sup>15</sup> Cf. Ruiz de Elvira (1979-1980: 9-15).

<sup>16</sup> La pretensión de veracidad por parte de Dictis es evidente desde el principio de la obra en el *prologus* de la obra latina, cuando Dictis se presenta como secretario junto a Idomeneo en la guerra, por lo que informa al lector que va a relatar acontecimientos que él mismo ha vivido. Cf. Eisenhut (1973<sup>2</sup>: 2-3).

<sup>17</sup> La utilización de la primera persona, el tema del manuscrito reencontrado, la alusión a un personaje histórico, etc. Cf. García Gual (1996: 47-60), Stramaglia (2006: 302), Ní Mheallaigh (2013: 196-210), Ruiz Montero (2013: 749-756), entre otros.

<sup>18</sup> Cf. Gómez Peinado (2016: 178-189).

<sup>19</sup> Las afirmaciones propuestas son tomadas a partir de los testimonios presentes, a pesar de la cautela con la que se ofrecen por basarse en una traducción parafrástica. Cf. notas 7 y 9.

contenido, principalmente, procede del Ciclo, aunque algunos episodios de la tragedia también estuvieron presentes. Además, recordemos que la obra de Eurípides se encontraba inmersa en la corriente revisionista<sup>20</sup> que favorecía la pretensión de historicidad del relato de Dictis.

Por otra parte, el número de tragedias que tratan acerca de la materia troyana es importante. Sin embargo, sólo conservamos algunas de ellas<sup>21</sup>: *Orestíada* de Esquilo, *Áyax*, *Filoctetes* y *Electra* de Sófocles y *Las Troyanas*, *Hécuba*, *Andrómaca*, *Ifigenia en Áulide*, *Ifigenia entre los Tauros*, *Orestes*, *Electra* y *Helena* de Eurípides.

A partir de las tragedias conservadas podemos afirmar que el contenido de la tragedia que ha influido en la *Ephemeris* también estaba presente, en buena parte de las ocasiones, en el Ciclo. No es de extrañar cuando se trata de una de las fuentes principales de la guerra de Troya.

A continuación, presentamos los episodios que aparecen en la *Ephemeris* y en la tragedia con el fin de analizar la influencia que la tragedia pudo ejercer en la *Ephemeris*.

En primer lugar, trataremos la rivalidad entre Ulises y Áyax. En la *Ephemeris* latina aparece la innovadora rivalidad entre Ulises y Áyax por el Paladio<sup>22</sup>, mientras que en la versión común<sup>23</sup> ésta se produce cuando muere Aquiles y ambos caudillos quieren poseer las armas de éste. Posteriormente, tras ser elegido Ulises por los soldados, sucede la muerte de Áyax<sup>24</sup>, por suicidio según el Ciclo<sup>25</sup> y la tragedia<sup>26</sup>, mientras en la *Ephemeris* se da cabida a la posibilidad de que haya sido responsable uno de los caudillos a los que había amenazado Áyax al no haber sido el elegido.

En segundo lugar, resulta interesante el episodio de Filoctetes, pues en la *Ephemeris* éste es mordido por una serpiente cuando los aqueos realizan un sacrificio en el templo de Apolo y es mandado a Lemnos para curarse con los remedios de

<sup>20</sup> En general, Eurípides sigue a Homero cuando utiliza un motivo mítico que no es esencial en la intriga. No obstante, cuando se trata de una cuestión crucial utiliza la mezcla de diferentes datos de la tradición (Homero, Hesíodo, Píndaro, etc.), variantes raras o incluso versiones racionalizantes. Cf. Eurípides (1977: 50).

<sup>21</sup> Cf. Eurípides (1977: 49).

<sup>22</sup> En *Ephemeris* V 14 Diomedes al principio participó en esta rivalidad, pero ante la dignidad de Áyax se retiró por vergüenza.

<sup>23</sup> Posiblemente la *Etiópida*, Sófocles en *Aj.* 441-444, Eurípides en *Hel.* 96 y 103, Homero en *Od.* XI 553-555 e Higino en *Fábulas* 242.

<sup>24</sup> *Ephemeris* latina V 15.

<sup>25</sup> En la *Pequeña Iliada* se habla de su locura y suicidio y en Homero (*Od.* XI, 541-567) Ulises habla al alma de Áyax.

<sup>26</sup> Sófocles, *Aj.* 815-866.

los sacerdotes que allí vivían<sup>27</sup>. Una vez curado, participa en la guerra de Troya y mata a Alejandro<sup>28</sup>. Sin embargo, en la tragedia de Sófocles, siguiendo el Ciclo<sup>29</sup>, fue abandonado en Lemnos tras la mordedura, pero volvieron por él por la predicción de Héleno, que lo hacía imprescindible para la conquista de Troya.

Sin duda alguna, los episodios que tratan sobre las mujeres troyanas en la *Ephemeris* fueron los que más influencia tuvieron de la tragedia. En Eurípides, especialmente, la situación de las mujeres troyanas tras la destrucción de Troya se convierte en un reflejo de la situación de los vencidos y la manifestación del protagonismo femenino que en Homero había sido inexistente.

El destino de las mujeres troyanas se relata en el Ciclo épico. Concretamente, en la *Pequeña Iliada* se dice que Neoptólemo toma a Andrómaca, mientras que en la *Iliupersis* Políxena es sacrificada en la tumba de Aquiles, Menelao toma a Helena, Neoptólemo a Andrómaca y Demofonte y Acamante a Etra. Sin embargo, es Eurípides únicamente quien detalla el sufrimiento de éstas<sup>30</sup> y supone un referente para Dictis.

En *Eph. lat.* V 13 se ofrece el reparto completo de estas mujeres según la información del Ciclo y se añade que Casandra es asignada a Agamenón, que había sido seducido por su belleza, y Hécuba a Ulises.

La asignación de Hécuba probablemente procediera de las tragedias de Eurípides<sup>31</sup> directamente o, incluso, de otras fuentes<sup>32</sup> que tuvieron como modelo a Eurípides. De la misma manera que la metamorfosis en perra parece proceder de *Hécuba* 1259-1273<sup>33</sup> y de la referencia posterior del geógrafo e historiador Estrabón<sup>34</sup>, que podría tener como fuente también esta tragedia, cuando cuenta

<sup>27</sup> II 14.

<sup>28</sup> IV 19-20.

<sup>29</sup> En la *Iliada* II 717-727 se dice que herido por una serpiente se encuentra en Lemnos y que se acordarán de él aunque no aparece la predicción. En *Od.* III 190 se relata que regresa bien. En el resumen de Proclo de las *Ciprias* los aqueos navegan hasta Tenedos y, mientras están comiendo y bebiendo, Filoctetes es mordido por una serpiente, por lo que se queda atrás, en Lemnos, debido al hedor de su dolor. Y, por último, en el resumen de Proclo de la *Pequeña Iliada* se narra la muerte de Paris a manos de Filoctetes.

<sup>30</sup> Eurípides (1977: 58), Esteban Santos (2006: 85-106).

<sup>31</sup> *Tr.* 271-291.

<sup>32</sup> La asignación de Hécuba a Ulises se encuentra en Apolodoro, *epit.* V 23 y en Quinto de Esmirna XIV 20-23.

<sup>33</sup> Con posterioridad aparece en Quinto de Esmirna XIV 347-351, Ovidio *Met.* XIII 565-571, entre otras fuentes. Existe otra versión en Séneca *Agam.* 723-726, donde la metamorfosis sucede en la toma de Troya tras el asesinato de Príamo. En Apolodoro y, curiosamente, también en Dares 43 Hécuba se marcha con Héleno, pero, cuando llegan al Quersoneso, se convierte en perra y éste la entierra allí, lugar que desde entonces es llamado Sepulcro de la Perra.

<sup>34</sup> 7a.1.56.4, 13.1.28.5. Cf. Estudio terminológico.

que, una vez que se marcha Ulises, Hécuba es asesinada por los soldados y se le hace una tumba en Maronea de Quersoneso, que se llama Cinosema, porque la llamaban lengua de perro, ofreciendo así una versión racionalista.

De *Hécuba* Dictis también tomó el episodio de Polidoro, hijo de Príamo y Hécuba, que es cedido a Polimnestor, rey del Quersoneso de Tracia, para su custodia. Sin embargo, el tratamiento de este episodio es diferente en ambas obras, pues en *Eph. lat. II 18* Áyax saquea las ciudades aledañas a Troya, el Quersoneso y captura a Polidoro como prenda de paz del rey para los griegos, mientras en Eurípides también el rey traiciona su promesa con Príamo, pero, en este caso, es, tras la destrucción de Troya, cuando él mismo mata a Polidoro para quedarse con sus riquezas.

En las *Troyanas* encontramos el dramatismo de las víctimas de la guerra en el bando contrario y, de nuevo, el reparto de las mujeres troyanas como esclavas tras la guerra de Troya: Hécuba es otorgada a Ulises, Casandra a Agamenón, Andrómaca a Neoptólemo. Ifigenia, por su parte, es sacrificada a los manes de Aquiles.

Aunque existen algunas diferencias entre el relato de la *Andrómaca* de Eurípides y de la *Ephemeris* ambas coinciden en la muerte de Neoptólemo y la confabulación de Menelao y su hija Hermíone para matar a Andrómaca y a su hijo.

El recurso de la carta de *Ifigenia en Áulide* es utilizado también por la *Ephemeris*. En *Eph. lat. II 20* aparece la carta dirigida a Clitemnestra supuestamente enviada por Agamenón<sup>35</sup> para que deje que Ifigenia se despose con Aquiles. En la tragedia la carta la escribe Agamenón, aunque se arrepiente y vuelve a escribir otra, pero es interceptada por Menelao. Sin embargo, en ambas obras a la joven le sustituye en el sacrificio una cierva y cuenta con la ayuda de Aquiles.

En la *Ephemeris* Aquiles descubre, por medio de una carta que Clitemnestra le envía con dinero para que se encargara de su hija y su familia, que es utilizado como pretexto para que Clitemnestra entregue a su hija, mientras en la tragedia se entera tras encontrarse ambos y ser informados por un anciano, esclavo de ella.

El personaje de Políxena en la *Ephemeris* presenta semejanzas con el de Ifigenia en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, pues Políxena se muestra decidida a acatar su destino, por iniciativa propia, cuando acompaña a su padre a la tienda de Aquiles y ella misma se ofrece como su esclava y, más tarde, también, cuando acepta su sacrificio en la tumba de Aquiles.

<sup>35</sup> En realidad es enviada por Odiseo.

Por otra parte, encontramos discrepancias de contenido entre la *Ephemeris* y la tragedia en la muerte de Agamenón y los episodios de Electra y Orestes. En la muerte de Agamenón, la versión de la *Ephemeris*<sup>36</sup> coincide con los *Nostoi* en que los dos amantes, Clitemnestra y Egisto dan muerte a Agamenón, mientras en la tragedia<sup>37</sup> es Clitemnestra y, en Homero<sup>38</sup>, Egisto. No obstante, en la *Ephemeris* se dice que es Clitemnestra con la ayuda de Egisto<sup>39</sup>, por lo que destaca el papel preponderante de ella aproximándose así al relato trágico en el que cobra importancia el papel de la mujer.

Por lo que respecta al episodio de Orestes, Dictis innova con la ayuda que recibe Orestes por parte de los atenienses, Estrofió y otros para matar a Clitemnestra y a Egisto y con la introducción en el relato de Idomeneo<sup>40</sup>. Orestes es entregado a Idomeneo por Taltibio, que teme por la vida del niño, cuando Clitemnestra mata a Agamenón. Podemos decir que la *Ephemeris* coincide con Eurípides en que Orestes toma como esposa a Hermíone y con los tres trágicos en la absolución de Orestes tras su juicio aunque con diferencias. Sin embargo, en los *Nostoi* sólo se menciona el castigo de Orestes.

El episodio de Electra tras la muerte de Agamenón no está presente en la *Ephemeris*. Únicamente es mencionada en cuanto a su genealogía<sup>41</sup>. De la misma forma, la *Helena* de Eurípides no tiene nada en común con el relato de Helena en Dictis<sup>42</sup>.

Finalmente, cabe mencionar la posibilidad de que en un fragmento de papiro, el fragmento 2 del *POxy*. 4944 de la *Ephemeris* griega, se encuentre una parte de texto perteneciente a la tragedia o que tuviera como modelo la tragedia. Luppe<sup>43</sup> ha realizado un estudio muy interesante de este fragmento en el que presenta su propuesta de edición a partir de la relación que cree que tiene este fragmento con el género dramático<sup>44</sup>.

<sup>36</sup> VI 2.

<sup>37</sup> Esquilo (*Agamenón* 1492 y ss.), Eurípides (*Orestes* 26), Sófocles (*Electra* 530).

<sup>38</sup> *Odisea* III 263.

<sup>39</sup> VI 2, 18-20: *Clytemnestra per Aegisthum adulterio sibi cognitum Agamemnonem insidiis capit eumque interficit*. Cf. Eisenhut (1973<sup>2</sup>: 121).

<sup>40</sup> VI 12-13.

<sup>41</sup> I 9.

<sup>42</sup> La Helena de Eurípides no fue a Troya sino su fantasma, pero se reencuentra con Menelao junto a la tumba de Proteo y vuelve a su patria con éste, mientras que en la *Ephemeris* Helena se encuentra en Troya después de ser raptada hasta su regreso.

<sup>43</sup> Luppe (2010: 43-44, 2011: 56).

<sup>44</sup> Luppe considera que la línea 7 podría ser una referencia metafórica a dos tragedias: *Ifigenia en Táuride* de Eurípides (V 44 y ss., V 50 y ss. y V 57) y *Agamenón* de Esquilo 897 y ss. A partir de los ejemplos aportados por Luppe parece que este fragmento podría efectivamente

### 3. LA CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

En la caracterización de los personajes la tragedia, especialmente, de Eurípides se convierte en fuente principal de influencia para la *Ephemeris*. Dictis, siguiendo la crítica revisionista del relato mítico, dota a sus personajes de caracterización psicológica, humanización, gusto por la retórica, etc., presentando así el realismo de la guerra para ambos bandos, el sufrimiento, etc. Los personajes se vuelven de carne y hueso y sufren por sus problemas<sup>45</sup>. De esta manera, tenemos escenas dramáticas como el dolor por la muerte de Troilo<sup>46</sup>, la muerte de Aquiles y el dolor de Áyax al encontrar el cuerpo de éste<sup>47</sup>, etc.

El estado fragmentario de la obra griega no nos permite realizar un estudio de todos los personajes. No obstante, a partir de la información que aparece en los textos conservados y en la versión latina es posible ofrecer la caracterización de algunos de ellos.

En esta caracterización de los personajes presentamos los fragmentos de texto griego que se conservan en buen estado, acompañados de su traducción, que pretende ser lo más literal posible<sup>48</sup>.

#### 3.1. Aquiles

En la *Ephemeris*, Aquiles aparece como un combatiente exitoso y fiero.

(...) [Λυκάων τε καὶ] Τρωΐλος, οὗς ἐν μέσῳ<ι> τῶν Ἀ-  
[χαιῶν εὐθὺς προηγμένους Α]χιλλεύς σφάζει (...)<sup>49</sup>

... Licaón y Troilo, a los que en medio de los aqueos al punto adelantados, Aquiles degüella...

corresponder a un fragmento de tragedia en lugar de pertenecer a la *Ephemeris* griega. Ahora bien, no podemos descartar radicalmente que perteneciera a la *Ephemeris*, pues, aunque no aparezca tal referencia en la versión latina, puede haber sido obviada por Lucio Septimio en el resumen realizado de los últimos libros de la obra griega.

<sup>45</sup> Eurípides (1977: 23-25).

<sup>46</sup> *PTebt.* 268.8-12.

<sup>47</sup> *PTebt.* 268.34-39, 45-51, 74-77.

<sup>48</sup> Véase Gómez Peinado (2016: 37-101) para la edición y la traducción completas de los fragmentos. Los fragmentos que presentan un número muy elevado de lagunas no se han añadido pero se señala la referencia del fragmento.

<sup>49</sup> *PTebt.* 268.9-10.

Su caracterización psicológica y humanización es una de las innovaciones de Dictis. Mientras en Homero encontramos un héroe despechado, valiente y sin piedad, en la *Ephemeris* se muestra como un combatiente afamado pero de carne y hueso, que muestra su fragilidad y se deja llevar por sus sentimientos.

El amor de Aquiles hacia Políxena<sup>50</sup> le lleva a cometer la imprudencia de confiar en los troyanos y a convertirse, probablemente, en un traidor, pero también en un hombre enamorado, de carne y hueso, confiado y cegado por amor.

[Π]ρίαμος ὑπὲρ [Πολυξένης]  
 [Ἰδαῖον πέμπει λόγους φέ]ροντα πρὸς Ἀχι[λλέα.οὔ ἐν]  
 [ἄλκει πρὸς τοῦτον ἰδιάζο]ντος θόρ[υ]βος [πολὺς ἐν τοῖς]  
 [Ἑλλησι ἐγένετο ὡς Ἀχιλλέως] προδ[ι]δόντος τ[ὸν στρατόν]<sup>51</sup>

Príamo envía a Ideo para llevar instrucciones sobre Políxena a Aquiles. Él estando a solas en el bosque con éste, entre los griegos surgía un rumor poderoso de que Aquiles traicionaba al ejército.

Sin embargo, en la *Ephemeris* no se cuenta esta historia de amor como en las novelas amorosas, pues no leemos nada de los sentimientos de Políxena. Dictis se interesa por la reacción de Aquiles, destrozado por su pasión hacia Políxena, su odio por Héctor y los troyanos y su sentido del deber.

Destacan también su concepción del amor heterosexual, diferente al amor que siente por Patroclo en Homero, y su compasión hacia las mujeres. Esta compasión aparece en el episodio de Pentésilea, que es arrojada al río<sup>52</sup> en contra de la opinión de Aquiles que quería darle sepultura. También su actitud hacia Ifigenia con motivo del sacrificio es comprensiva, pues intenta defender a la joven anteponiendo su vida a la posibilidad de emprender la navegación hacia Troya con vientos favorables.

El personaje de Aquiles muestra una conducta controlada y civilizada al principio, pero a lo largo del relato va cambiando y presenta conductas reprochables, como la muerte de Héctor en una emboscada<sup>53</sup> o la impasibilidad

<sup>50</sup> El origen de la historia romántica entre Aquiles y Políxena se encuentra ya en época helenística, aunque el más antiguo testimonio explícito es el original griego de la *Ephemeris*. Cf. Stramaglia (1996: 253-262). Probablemente este amor fuera inventado para explicar por qué el fantasma de Aquiles pide el sacrificio de Políxena, como sabemos por la *Hécuba* de Eurípides. Cf. Merkle (1994: 186-191).

<sup>51</sup> *PTebt.* 268.21-24.

<sup>52</sup> IV 3.

<sup>53</sup> III 15.

y la falta de conmoción que muestra ante Príamo, cuando éste aparece en el campamento griego pidiendo el cadáver de su hijo<sup>54</sup>.

La cólera de Aquiles está presente también en Dictis<sup>55</sup> a causa de la cesión de su prisionera a Agamenón, pero de una forma no tan relevante ni tan cargada de orgullo y egocentrismo como en Homero. Aquiles se siente decepcionado por la falta de apoyo cuando él está furioso con Agamenón, pero, a diferencia de la *Iliada*, Aquiles se reconcilia poco tiempo después, aunque desconsoladamente se queja de la actitud de los griegos hacia él.

Uno de los episodios que puede considerarse más propio de la tragedia es la muerte de Aquiles, que es hilada con el mayor patetismo y realismo. Su muerte es el desenlace fatídico de un hombre enamorado, que recibe las consecuencias de su temeridad, es decir, un destino de corte trágico y nada heroico.

[εἰ]σελθ[ό]ν

[τες οὖν εἰς τὸ ἄλλος καὶ τὸ ὄλ]ον περισκοπο[ύ]μενοι ὄρω-  
[ει τὸν Ἀχιλλῆα κείμενον ἐντὸς] τῆς εἰρκτῆς [τ]οῦ βωμοῦ  
[καθημαγμένον μὲν, ἔτι δὲ καὶ ἐμ]πνέοντα. πρ[ὸ]ς [ὄ]ν Αἴας εἶ-  
[πεν· “ἦν ἄρα ἀληθὲς, ὅτι οὐδεὶς ἄ]λλος σε ἀνθρώπων ἠδύνα-  
[το κτεῖναι ἀλκῆι διαφέροντα π]ά]ντων, ἀλλ’ ἡ σὴ προπέτεια  
[ἀπόλεσεν.” ὁ δ’ εἶπε· “διὰ Πολυξέν]ην ταῦτά με εἰργ[ά]σαντο Ἀλέ-  
[ξανδρος καὶ Διήφοβος δόλωι.” συμ]πλακέντες δ’ αὐτ[ῶ]ι ἠεπ[ά]σαντο  
[αὐτὸν τὸ τελευταῖον οἱ ἡγεμό]νες . νεκρὸν δὲ [γε]γόμενον  
[ὁ Αἴας . . . . . ἐ]π’ ὤμω<ι> φέρειν α [ . . ] . εἰς .  
[ . . . . οἱ δὲ Τρῶες ἰδόντες ταῦτ]α τὸν νεκρὸν [ . ]λη [ . ]ιτ.  
[ . . . . . αἰκίς]φωσιν. οἱ Ἕλλη[νες] δὲ συνιδόν-  
τες τὸ γενόμενον ἀναλαμβάνουσιν τὰ ὄπλα<sup>56</sup>

Así pues, al entrar al bosque y al examinarlo todo, ven que Aquiles yace dentro del recinto del altar, ensangrentado y todavía respirando. A éste Áyax dijo: «Fue, en efecto, verdad que ningún otro hombre fue capaz de matarte, (tú) que aventajas a todos en fuerza, pero tu ímpetu te ha perdido» y él dijo: «Con el pretexto de Políxena me hicieron esto Alejandro y Deífobo con un engaño». Y abrazados a él los generales le dieron el último adiós. Estando muerto, Áyax... lo lleva en hombros... los troyanos al ver esto... el cadáver... ultrajen. Los griegos, percatándose de lo sucedido, levantan las armas ...

<sup>54</sup> Cf. Cameron (1980: 149). Cameron considera que el rescate del cuerpo de Héctor es un motivo antiguo, pero la adición de Andrómaca y sus hijos es seguramente invención de Dictis.

<sup>55</sup> *Eph. lat.* II 28-34.

<sup>56</sup> *PTebt.* 268.42-54.

En la tradición la participación de Aquiles en la guerra es siempre muy valorada por los soldados. Sin embargo, en la *Ephemeris*, al cernirse la sospecha de haberse convertido en un traidor, supone el descontento y el desapego de sus compatriotas.

ἐπεὶ δ' ἐνε[γκόν-]  
τεσ ἦλθον [εἰς] τὰς κτηνάς τὸν νεκ[ρὸ]ν Ἀχιλλέως, οὐ-]  
δ<ε>ῖς τῶν λαῶ[ν] πάθους συνεστ[ε]ν[α]ξε . . . . . ]<sup>57</sup>

Y después de que, llevándose el cadáver de Aquiles, volvieron a las tiendas, ninguno de los combatientes se lamentó por la desgracia...

### 3.2. Hipodamía

La figura de Hipodamía como guardiana de los bienes de Aquiles es una imagen trágica del dolor de una mujer por un hombre querido. La humanidad de esta mujer destaca aún más al estar dirigida a un caudillo del bando contrario.

(Πύρρος) ἐλθὼν [δὲ εἰς]  
τὰς τοῦ πατρὸς νῆας καὶ τὴν κτηνὴν [εὐρίσκει Ἴπ-]  
πο[δ]άμειαν φύλακα τῶν Ἀχιλλέως π[. . . . . ]<sup>58</sup>

(Pirro) dirigiéndose a las naves de su padre y a la tienda, encuentra a Hipodamía como guardiana de los (bienes) de Aquiles...

### 3.3. Neoptólemo

En este episodio se refleja el dolor de un hijo por su padre muerto. Neoptólemo, tras conocer la muerte de su padre Aquiles, siente un gran dolor, pero es apoyado por los caudillos y los mirmídones.

εἰδόντες δ' οἱ β[α]σιλ<ε>ῖς πάντε[ς] παρακ[αλοῦσι τὸν]  
Νεοπτόλεμον γενναίως φέρ<ε>ιν, ὁ δ[ὲ] τοὺς αὐ-]  
τὸν ποικίλως παραμυθησαμένου[ς] . . . . . ]<sup>59</sup>

Al verlo, todos los caudillos le piden a Neoptólemo sobrellevarlo noblemente y él a los que le habían calmado con esfuerzo...

<sup>57</sup> *PTebt.* 268.63-65.

<sup>58</sup> *PTebt.* 268.101-103.

<sup>59</sup> *PTebt.* 268.104-106.

### 3.4. Troilo

La muerte de Troilo, hijo de Príamo, recrea también una escena trágica y llena de patetismo.

[πένθος δ]ὲ οὐ μικρὸν τοῖς ἐν' [Ι]λίῳ<ι>  
[ἐγένετο Τρωΐλου ἀπολομέν]ου· ἦν γὰρ ἔτι νέος [κ]αὶ γ[εν-]  
[ναῖος καὶ ὠραῖος . . . . .] . . . του ἀπάντων [τ]ῶν<sup>60</sup>

Y un dolor, no pequeño, a los de Ilión sobrevino, una vez muerto Troilo, pues todavía era joven, noble y en la flor de la vida... todos...

### 3.5. Héleno

Conservamos en mal estado el texto del *POxy.* 2539.9-11, pero sabemos a partir de la versión latina que Héleno, hijo de Príamo, se muestra como un hombre piadoso y ofendido por la muerte de Aquiles a manos de sus hermanos. A pesar de ser hermano de Alejandro le reprocha el crimen cometido por no respetar el templo de Apolo.

### 3.6. Ulises

Ulises es un caudillo destacado por su inteligencia e intuición. Sirva como ejemplo el episodio en el que es el primero en advertir que en el templo de Apolo, donde estaba Aquiles con los troyanos, había sucedido algo.

[οὐκ ἰδὼν εἶπεν Ὀδυσσεύ]ς[ε]· οὐκ [ἀγαθὸν] οὔτοι...<sup>61</sup>

Al verlos, dijo Odiseo: «No (es) bueno, éstos...».

También es manifiesta su astucia cuando junto a Diomedes mata a Palamedes en un pozo<sup>62</sup> sirviéndose de la primera falsificación de la historia para martarlo<sup>63</sup>. Igualmente destaca por su habilidad oratoria en diferentes episodios

<sup>60</sup> *PTebt.* 268.12-14.

<sup>61</sup> *PTebt.* 268.41.

<sup>62</sup> *Eph. lat.* II 15.

<sup>63</sup> La muerte de este héroe está propiciada por el ardid de Odiseo. Cf. Pérez Miranda (2006-8:47-60), Romero Mariscal, L. P., Campos Daroca, F.J. (2011: 1-24). En las *Ciprias* muere pescando.

como la embajada a Troya en la que acompaña a Menelao, en la disputa con Áyax por el Paladio y en la destrucción de Troya con los troyanos traidores.

No obstante, también parece mostrar debilidad, confusión, incredulidad y poca perspicacia en el episodio en el que aparece temeroso de los griegos tras la muerte de Áyax y, víctima de este temor, entrega el Paladio, que le había sido otorgado por su valor, a Diomedes y se ve obligado a salir de Troya y, además, en el episodio que corresponde a su muerte a manos de su hijo Telégono, pues Ulises ignora la llegada de Telégono y piensa que Telémaco sería su asesino.

ἦ-  
δη Ὀδυσσεὺς φοβούμ[εν]οc  
τοὺc Ἑλληνας Διομή[δουc]  
ἀφελομένου αὐτοῦ [τὸ Παλ-]  
λάδιον εἰc Ἴcμαρον [. . . .]64

Al punto, Odiseo temiendo a los griegos, Diomedes obteniendo de él el Paladio, a Ísmaro...

### 3.7. Hécuba

Hécuba, tras la destrucción de Troya, se ha enfrentado a la pérdida de sus seres queridos y de su patria y se muestra rebelde ante el adversario y no sumisa. Por ello, será matada deshonorosamente, morirá lapidada<sup>65</sup> por los soldados griegos.

γενομένηc Ἐκάβη[c. κ]α-  
κηγοροῦca γὰρ ἅπαντ[αc. .].η  
παραμένη<ι> ἄπονoc [. . . .] ἄ-  
τείμωc ἀνη<ι>ρέθη. ἐγέ[νετο]  
δ' αὐτῆc τάφοc ἐν Μαρ[ωνείαι]  
τῆc Χερρονήcou, ὃ Κυν[ὸc cῆ-]  
μα λέγεται, ἐπεὶ αὐτῆ[ν κυ-]  
νόγλωccον ἔλεγον<sup>66</sup>

Encontrándose Hécuba, pues (Hécuba) difamando a todos ... quedara con vida sin fatiga ... fue matada deshonorosamente. Se hizo la tumba de ésta en Maronea de Quersoneso, que se llama Cinosema porque la llamaban lengua de perro.

<sup>64</sup> POxy. 4944 fr.1 col.II 9-13.

<sup>65</sup> En una laguna que aparece tras ἄπονoc en la línea16 del papiro, probablemente se encuentra el término λίθοιc. Cf. Gómez Peinado (2016: 363-4).

<sup>66</sup> POxy. 4944 fr.1 col.II 14-21.

En la *Ephemeris* aparecen mujeres en los episodios de lucha con diferentes comportamientos: Pentesilea se muestra valiente en la batalla, aunque al principio se plantea no luchar al enterarse de la muerte de Héctor; Hécuba aparece compasiva con Helena cuando convence a su marido de que no la devuelva a los griegos, pero, como acabamos de comentar, muestra una lengua incisiva con los griegos insultándolos en la toma de Troya, por lo que es lapidada; Clitemnestra se vuelve despechada con su marido y lo mata por la ausencia de su hija y la relación de éste con otras mujeres, aunque ella también mantiene una relación con otro hombre, Egisto.

En definitiva, las figuras femeninas cobran mayor relevancia y otros roles en la *Ephemeris* que nada tienen que ver con su situación en Homero.

### 3.8. Agamenón

La figura de Agamenón se humaniza al no poder llevar a cabo el sacrificio de su hija, pero se muestra orgulloso, al igual que en la *Iliada*, antes de la entrega de su esclava a causa de la peste.

Cassandra le profetiza su muerte a su regreso a la patria y será entregada a éste como botín de guerra<sup>67</sup>.

ἔγ[θεος]  
 δὲ γενομένη Κακκάγ[δρα . . .]  
 μυρία εἰς Ἀγαμέμνο[να προλέ-]  
 γει, φόνον προμηνήου[ρα . . .]  
 ἐπιβουλήν καὶ κακὸν [νόσ-]  
 [τον το]ῖς ἄλλοις βασιλ[εῦσι].<sup>68</sup>

Cassandra, al estar inspirada por la divinidad, predice a Agamenón innumerables adversidades, indicándole muerte...conjura y funesto regreso para los demás soberanos.

### 3.9. Áyax

Conservamos en mal estado los textos que hacen alusión a este caudillo. No obstante, sabemos que se relatan su duelo en *POxy.* 4944 fr.1 col.II 41-III 56 y el dolor por él y su profundo cariño y admiración hacia Aquiles muerto en *PTebt.* 268.70-77, 89-94. Ante Aquiles moribundo, Áyax apa-

<sup>67</sup> *Eph.* latina V 13.

<sup>68</sup> *POxy.* 4944 fr.1 col.II 21-26.

rece totalmente humanizado y fiel cuando protege su cuerpo sin vida y se encarga de su sepulcro.

El personaje de Áyax a lo largo de la obra se caracteriza por ser uno de los mejores combatientes, por su relación con Aquiles y por la causa de su muerte.

En la *Ephemeris latina*<sup>69</sup> se encuentra la aparición de su cadáver a primera hora de la mañana. La versión más común señala el suicidio, mientras que Dictis sugiere la posibilidad de que le hubieran matado. Esta versión resta heroicidad al personaje, pues en las versiones del Ciclo y la tragedia se entiende el suicidio como una solución a su vergonzosa actuación preso de una locura. Y, además, se cuenta que los griegos no tuvieron ninguna consideración para con los hombres valientes despreciando las hazañas de Áyax en la guerra<sup>70</sup>. Con estas palabras recuerda el Áyax de Sófocles en el dramatismo y la virtud, pero hace una crítica racional a la concepción heroica de los personajes.

### 3.10. Alejandro

Alejandro mata a Aquiles en una emboscada utilizando como pretexto para el encuentro el tratamiento de su matrimonio con Políxena. Ambas figuras son las más destacadas ya que se presentan en situaciones nuevas con respecto a la tradición.

Este episodio permite realizar una caracterización mayor de estos caudillos. Alejandro se muestra cobarde al contrario que el propio Aquiles, que se muestra confiado y frágil. Además, ambos personajes muestran diferencias, pues Alejandro es capaz de llevarse a Helena sabiendo las consecuencias nefastas que supondría para Troya, mientras que Aquiles, en principio, se niega a negociar la traición a cambio de Políxena, aunque al ir al encuentro de los príncipes troyanos se cuestiona su lealtad.

[ὁ δ' εἶπε·“διὰ Πολυξέν]ην ταῦτά με εἰργ[ά]σαντο Ἄλλε-  
[ξανδρος καὶ Δηίφοβος δόλωι.”]<sup>71</sup>

Y él dijo: «Con el pretexto de Políxena me hicieron esto Alejandro y Deífobo con un engaño».

<sup>69</sup> V 14-15.

<sup>70</sup> V 14.

<sup>71</sup> *PTebt.* 268.48-49.

### 3.11. Eneas

El sacrilegio cometido en el templo de Apolo al matar Alejandro a Aquiles tendrá repercusiones, pues Eneas y Héleno se alejan de los troyanos, el primero, como traidor, y el segundo, por su profecía, ayudando ambos a los griegos.

En la *Ephemeris* latina Eneas sale de Troya como un traidor a su patria, aunque *pious* al sentirse avergonzado por el agravio cometido por Alejandro en el templo de Apolo. Sin embargo, la figura de Eneas en la *Eneida* de Virgilio adquiere una caracterización diferente, pues éste, pese a su deseo de luchar contra los griegos, se ve obligado a salir de Troya por indicación de su madre Venus con el objetivo de fundar la futura ciudad de Roma.

En el libro VI de la *Ephemeris* latina se narra el regreso de los principales caudillos, pero de Eneas no se proporciona más información que la anteriormente citada. La necesidad de Eneas de salir de su patria radica en haberla traicionado. Esta traición determina su destino como el destino de una tragedia.

χωρίζ[εται δὲ . . . ]  
 Αἰνεΐας τὸν πα[τρῶϊον]  
 σὺν αὐτῶι κομ[ίζων, πολλοῦ δὲ]  
 [β]αρβάρου ἕως [Ἀδρίαν συνέτυ-]  
 [χεν.] κτίζει δ' αὖ[τόθι, . . . δὲ ]  
 [αὐτ]ῶ<ι> λαοὶ πολ[λοί, πόλιν Κόρ-]  
 [κυρ]αν Μελα[ίναν λεγομένην.]<sup>72</sup>

Se aleja ... Eneas llevando con él los bienes paternos, con muchos territorios bárbaros se encontró hasta el Adriático. Funda allí mismo, ... con él muchos hombres, una ciudad llamada Corcira Negra.

Pese a su postura progriega, Dictis expresa el declive moral de los vencedores y la injusticia cometida por los troyanos en Grecia. No obstante, los caudillos griegos se humanizan con respecto a la versión homérica, como se refleja en las dos embajadas griegas a Troya que llevan a cabo para solicitar la devolución de Helena y el fin de la guerra, pero es después de estas negativas cuando, tras mostrarse dialogantes, se convierten en valerosos combatientes, casi sin compasión por el enemigo.

<sup>72</sup> POxy. 4944 fr.1 col. III 71-77.

#### 4. ESTUDIO DE LA TRADICIÓN TERMINOLÓGICA EN LA *EPHEMERIS*<sup>73</sup>

Otro aspecto interesante es la influencia de la tradición en el léxico de la *Ephemeris* griega. La historiografía, la épica y la tragedia resultan los géneros más evocados<sup>74</sup>. No obstante, en este caso, nos centraremos en los términos de tradición trágica.

Empecemos con el término **μῆνιν**<sup>75</sup>, que se refiere a la ira como causa de la peste que sobrevino al campamento aqueo. Nos remite, por supuesto, a la *Iliada* de Homero<sup>76</sup>, pero, también, a la tragedia. Así, en Esquilo *Ag.* 699-701 aparece Ira como divinidad haciendo referencia a la ira que sienten los griegos por el rapto y ultraje de los troyanos y en *Ag.* 155 se refiere a la venganza de Orestes y Electra por la muerte de su padre. Por su parte, en Sófocles, *OT* 699 Yocasta le pregunta a Edipo el motivo de la ira que sentía, pues éste se encuentra enfadado creyendo en una posible confabulación entre Creonte y Tiresias contra él.

Nos llama la atención, por su similitud con la *Ephemeris*, la expresión **μῆνίν τιν'** que presenta Esquilo en *Eu.* 886-8 donde se refiere a un tipo de ira o rencor que podría caer contra Atenas por designio divino.

Con el significado de responsable o culpable aparece **αἴτιον**<sup>77</sup> en un episodio similar también en Esquilo, *Ch.* 68-70 haciendo referencia al castigo que pesa sobre el culpable y le atormenta.

La expresión **νόσον ἐμπεσούσης**<sup>78</sup> también podría evocar las construcciones que aparecen en Esquilo *Pr.* 473-4 ἐς νόσον περὸν y en Sófocles *Ant.* 421 μύσαντες δ' εἴχομεν θεῖαν νόσον y 1139-1140 ἔχεται πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου y en *Tr.* 1253 ὡς πρὶν ἐμπεσεῖν σπαραγμὸν.

La construcción **πολλο[ὶ] πάγν ἀνθρώπων**<sup>79</sup> podría tener su precedente en Esquilo *Ag.* 1455-6 τὰς πάνυ πολλὰς ψυχὰς, haciendo referencia a la gran cantidad de vidas que arruinó Helena.

También el término **σφάζει**<sup>80</sup> ha sido utilizado en diferentes géneros: la épica, la historiografía y la tragedia, pero los testimonios que nos recuerdan

<sup>73</sup> La metodología empleada en este procedimiento ha sido la búsqueda del vocabulario en TLG y en la obra de Liddell y Scott.

<sup>74</sup> Gómez Peinado (2016: 178-189).

<sup>75</sup> *POxy.* 4943.6.

<sup>76</sup> En *Il.* I.1 la cólera de Aquiles y en *Il.* V.34 la cólera de los dioses, en concreto, de Zeus.

<sup>77</sup> *POxy.* 4943.8.

<sup>78</sup> *POxy.* 4943.7.

<sup>79</sup> *PTebt.* 268.7.

<sup>80</sup> *PTebt.* 268.10.

más al pasaje del papiro, la muerte de Licaón y Troilo, hijos de Príamo, son los siguientes:

E. IA. 1186 φάζων τέκνον

E. Tr. 132-137 τῶι τ' Εὐρώται δύσκειαν, ἃ φάζει μὲν τὸν πεντήκοντ' ἀροτήρα τέκνων Πρίαμον, ἐμέ τε μελέαν Ἐκάβαν, ἐς τὰν δ' ἐξώκειλ' ἄταν.

Esta forma verbal recuerda al sacrificio de animales utilizado en la tradición literaria desde Homero. Por ello, el autor proporciona más dramatismo a la escena al utilizar este verbo más propio del sacrificio.

La frase **[πένθος δ] ἐ ὄν μικρὸν τοῖς ἐν' [Π]λίω<ι> [ἐγένετο]**<sup>81</sup> podría remitir al episodio de Eurípides en *IA* 1580 ἐμοὶ δὲ τ' ἄλγος οὐ μικρὸν εἰς ἡί φρενί en el que un mensajero relata a Clitemnestra el sacrificio de Ifigenia, aunque emplee el término ἄλγος en lugar de πένθος.

Por lo que se refiere al sentimiento desgarrador de un gran dolor podríamos remitir también a Eurípides en *Alc.* 336 οἴσω δὲ πένθος οὐκ ἐτήσιον τὸ σόν, donde Admeto le dice a su mujer Alcestis que mientras viva soportará un gran dolor por su pérdida y a Sófocles en *Aj.* 615 φίλοις μέγα πένθος ἡῦρηται, en el que el coro expresa la aflicción para los suyos que presenta la actitud de Áyax una vez que es consciente de que ha perdido la razón tomando a unos corderos como caudillos griegos.

En **[Ἀπό]λλωνος\* Θυμβ[ρ]α[ί]ο[υ]**<sup>82</sup> tenemos el epíteto del dios junto a su nombre, pero, normalmente, Timbreo aparece atestiguado como epíteto del dios Apolo sin citar su nombre como en E. *Rh.* 508 εὐρίσκειται θυμβραῖον ἀμφὶ βωμὸν. Sólo en algún ejemplo encontramos el epíteto junto al nombre del dios, como en E. *Rh.* 224-6 Θυμβραῖε καὶ Δάλιε καὶ Λυκίας ναὸν ἐμβατεύων Ἄπολλον.

Particularmente, la expresión **[ἐ]π' ὄμω<ι> φέρειν**<sup>83</sup> resulta verdaderamente interesante, pues aparece, principalmente, en la tradición épica, oratoria y trágica. Esta construcción en la *Ephemeris* está cargada de patetismo y fuerza. En *Od.* X 170 tenemos ἐπ' ὄμου ... φέρειν refiriéndose al episodio en el que Ulises encuentra un enorme ciervo que mata con su lanza y lo lleva colgando del cuello. Pero, probablemente, Sófocles haya sido el precedente de la *Ephemeris* cuando se refiere a Eneas cargando sobre sus hombros a su padre cuando sale de Troya en *Fr.* 373 ἐπ' ὄμων πατέρ' ἔχων y en 454 cuando Sófocles parafrasea *Od.* XI 128<sup>84</sup> con ὄμοις ο ἐπ' ὄμοις φέρειν. En este

<sup>81</sup> *PTebt.* 268.12-13.

<sup>82</sup> *PTebt.* 268.19.

<sup>83</sup> *PTebt.* 268.51.

<sup>84</sup> Sófocles (1983: 454, 234 n.857).

episodio Ulises se encuentra en el Inframundo hablando con Tiresias. Una construcción similar aparece también en Sófocles *Tr.* 564 φέρων ἐπ' ὄμοιοις al narrar el episodio en el que Deyanira relata que Neso pasaba en hombros a los mortales por el río Eueno y, cuando la coge a ella para cruzar, intenta tocarla y Hércules lo mata.

El término **φύλακα**<sup>85</sup> referido a una mujer aparece en Platón y Jenofonte<sup>86</sup>, pero más significativo es el episodio de Eurípides en *Tr.* 462 Ἐκάβης γεραιᾶς φύλακες, ya que este pasaje de mujeres guardianas pertenece al bando troyano al igual que el contexto trágico del papiro, en el que una mujer troyana custodiaba los bienes de un griego, Aquiles.

La expresión **ἀπὸ τῆς πυρᾶς**<sup>87</sup> nos recuerda a Eurípides, *Hec.* 386 ἡμᾶς δ' ἄγοντες πρὸς πυρὰν Ἀχιλλέως κεντεῖτε, pues se hace referencia a la pira de Aquiles y, precisamente, fue éste quien dio muerte a Penéleo y Nireo, como se nos relata en este fragmento del papiro.

El texto **[κ]ακηγοροῦσα γὰρ ἄπαυτ[ακ. .]η παραμένη ἄπνοος .[ . . . . ] ἀτείμως ἀνη<ι>ρέθη**<sup>88</sup> recuerda al trágico Esquilo, en *Pers.* 860-2 νόστοι δ' ἐκ πολέμων ἀπόνους ἀπαθεῖς <πάλιν> εὖ πράσσοντας ἄγον [ἐκ] οἴκους, pues, mientras el coro de Esquilo dice que el regreso de la guerra devolvía a los hogares a hombres sin fatiga, Hécuba va a morir como prisionera de guerra.

Por último, el término **[κυ]νόγλωσσον**<sup>89</sup> no aparece referido a persona en la tradición, pues se encuentra sólo en autores del ámbito de la medicina, como en Dioscorides Pedanio del siglo I d.C. y en Pseudo-Galeno del siglo II d.C. No obstante, el epíteto de perra asignado a Hécuba lo encontramos en la tragedia y, posteriormente, en la historiografía.

E. *Hec.*1273 κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ

E. *Hec.*1265 κύων γενήσῃ πύρς ἔχουσα δέρματα

Str. *Geogr.* 7a.1.56.4 ἐναυῖθα δ' ἐκτὶ τὸ Κυνὸς σῆμα ἄκρα, οἱ δ' Ἐκάβης, φαίς· καὶ γὰρ δεῖκνυται κάμψαντι τὴν ἄκραν τάφος αὐτῆς.

Str. *Geogr.* 13.1.28.5 καθ' ὃν ἐν τῇ Χερρονήσῳ τὸ Κυνὸς σῆμά ἐστιν, ὃ φαίειν Ἐκάβης εἶναι τάφον.

En este término encontramos una evocación por parte de Dictis a la tragedia y a Estrabón. Este último probablemente derivara su descripción del relato de Eurípides.

<sup>85</sup> *PTebt.* 268.103.

<sup>86</sup> Pl. *Plt.* 305c, X. *Mem.* 2.1.32.

<sup>87</sup> *POxy.* 2539.7.

<sup>88</sup> *POxy.* 4944.14-17.

<sup>89</sup> *POxy.* 4944.20-21.

## 5. CONCLUSIONES

La influencia de la tradición en la *Ephemeris belli Troiani* es una cuestión innegable. Su autor muestra un gran conocimiento de la literatura anterior y la intención de que sus lectores disfruten con la recreación de la lectura.

Dictis contaba con una amplia tradición acerca del relato de la guerra de Troya y se muestra selectivo eligiendo episodios de una u otra fuente con la intención de proporcionar a su relato mayor historicidad y verosimilitud y alejarlo así del relato homérico, que no contaba con credibilidad desde hacía tiempo.

En Homero los héroes se representan como ejemplos de valor y coraje en la batalla. Sin embargo, en la novela de Dictis son hombres que sufren las consecuencias de sus acciones y muestran sentimientos y emociones humanas tales como el amor, el miedo, la justicia, etc. La humanización, el retrato psicológico, la crítica, la discusión, el debate, la moralidad, el realismo y el patetismo estaban ya presentes en la tragedia e invaden el relato de la *Ephemeris*. Concretamente, la tragedia le aporta la caracterización y humanización de los personajes y episodios, principalmente, referidos a las mujeres troyanas.

Igualmente el autor muestra un gran conocimiento de la tradición anterior sirviéndose de construcciones y terminología que remontan a la tradición épica, historiográfica y trágica. Indudablemente algunos de los términos que evocaban episodios de la tragedia tenían la pretensión de hacer disfrutar a los lectores cultos aún más de su lectura.

Dictis no sólo ha relatado la guerra de Troya en forma de *anales*, sino que ha utilizado terminología que el lector podría recordar de otras obras anteriores para proporcionar al relato un aspecto más abierto y cercano.

En definitiva, la *Ephemeris* griega es una obra de gran valor y relevancia tanto por su forma como por su contenido, que merecía haber tenido mayor espacio en el estudio de la literatura griega que el que ha tenido por la enorme repercusión que esta obra y la de Dares<sup>90</sup> tuvieron en época posterior en autores como Benoît, Guido y Boccaccio y hasta nuestros días<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> Cf. Cristóbal (2001: 117-166).

<sup>91</sup> Cf. Cristóbal (2001: 145-166), Gómez Peinado (2016: 403-415).

## 6. BIBLIOGRAFÍA

**Ediciones de los papiros**

- Barns, J., Parsons, P., Rea, J., Turner, E.G. (eds.), «2539. Dictys Cretensis, *Bellum Troianum* IV 18», *The Oxyrhynchus Papyri* XXXI, Londres 1966, pp. 45-8.
- Crönert, W. (1907). «Censura editionis papyrorum ad Tebtunim repertarum a Grenfell-Hunt curatae», *Literarisches Zentralblatt* 58, p. 1376.
- Greif, W. (1900). *Neue Untersuchungen zur Dictys- und Daresfrage. I: Dictys Cretensis bei den Byzantinern*, Berlín.
- Gómez Peinado, E. (diss.) (2016). *La Ephemeris Belli Troiani: edición del texto y estudio de los aspectos filológicos y literarios*, Universidad de Alicante [18/06/2016]. <[http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/54016/1/tesis\\_gomez\\_peinado.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/54016/1/tesis_gomez_peinado.pdf)>.
- Grenfell, B.P., Hunt, A.S., Goodspeed, E.J. (eds.) (1907). «268. Dictys Cretensis, *Bellum Troianum*», *The Tebtunis Papyri* II, Londres, pp. 9-18.
- Hatzilambrou, R. (ed.) (2009). «4943. Dictys Cretensis, *Bellum Troianum* II 29-30», *The Oxyrhynchus Papyri* LXXIII, Londres, pp. 82-8.
- Hatzilambrou, R., Obbink, D. (eds.) (2009). «4944. Dictys Cretensis, *Bellum Troianum* V 15-17», *The Oxyrhynchus Papyri* LXXIII, Londres, pp. 88-103.
- Ihm, M. (1909). «Der griechische und lateinische Diktys», *Hermes* 44, pp. 10-22.
- Ioannidou, G., Polemis, I. (2012). «Notes on Various Texts Preserved on Papyrus» *BASP* 49, p. 224.
- Luppe, W. (2010). «*Mutmaßungen über die Ursache der Pest bei Dictys Cretensis* (zu *P.Oxy.* LXXIII 4943)», *ZPE* 172, p. 50.
- (2010). «Dictys Cretensis. *POxy.* LXXIII 4944», *ZPE* 173, pp. 17-23.
- (2010). «Der Dictys-Cretensis-Papyrus *P.Oxy.* 2539», *ZPE* 175, pp. 29-32.
- (2010). «Rätselhaftes μονόστυλος» *APF*, pp. 43-4.
- (2011). «Nochmals zu μονοστυλος», *ZPE* 176, p. 56.
- (2011). «Zum Dictys-Cretensis-Papyrus *PTebt.* II 268», *APF* 57, pp. 8-22.
- Mastrorarde, D.J. (2008). *Presentation for Oxford-Berkeley Papyrological Seminar: Dictys of Crete*, Universidad de California (Berkeley) [20/04/2016]. <<http://ucbclassics.dreamhosters.com/djm/pdfs/DictysTalkSept08.pdf>>, <<http://ucbclassics.dreamhosters.com/djm/pdfs/DictysTranscription.pdf>>, <<http://ucbclassics.dreamhosters.com/djm/pdfs/DictysTranslation.pdf>>.
- Mette, H. (1985). «Die 'Kleinen' griechischen Historiker heute», *Lustrum* 27, pp. 35-6.
- M.P.<sup>3</sup>= *Catalogue des papyrus littéraires grecs et latins*. <<http://promethee.philo.ulg.ac.be/cedopal>>.

- Patzig, E. (1908). «Das griechische Dictysfragment», *BZ* 17, pp. 382-8.
- Pellé, N. (2002). «A proposito di Nireo e Peneleo nel Bellum Troianum di Ditti Cretese: *POxy.* XXXI 2539», *PLup* 11, pp. 79-86.
- POXY*: Oxyrhynchus Online: <<http://www.papyrology.ox.ac.uk/POxy/>>.
- PTEBT*: The Center for the Tebtunis Papyri: <[http://dpg.lib.berkeley.edu/webdb/apis/apis2?invno=268&sort=Author\\_Title&item=11](http://dpg.lib.berkeley.edu/webdb/apis/apis2?invno=268&sort=Author_Title&item=11)>.
- Schubart, W. (1908). «Censura editionis papyrorum ad Tebtunim reperatarum a Grenfell-Hunt curatae», *Gött.gel.Anz.* 170, pp. 187-9.
- Viereck, P. (1908). «Censura editionis papyrorum ad Tebtunim reperatarum a Grenfell-Hunt curatae», *WkP* 28, pp. 773-6.

### Ediciones de la *Ephemeris latina*

- Dederich, A. (1837). *Dictys Cretensis sive Lucii Septimii Ephemerides belli Troiani*, Bonn.
- Eisenhut, W. (1973<sup>2</sup>). *Dictys Cretensis. Ephemeridos Belli Troiani libri a Lucio Septimio ex Graeco in Latinum sermonem translati*, Leipzig.

### Traducciones de la *Ephemeris latina*

- Cristóbal, V. (2001). *Diario de la guerra de Troya de Dictis Cretense*, Madrid.
- Frazer, R.M. (1966). *The Trojan War. The Chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian*, Indiana University Press.
- Fry, G. (1998). *Récits inédits sur la guerre de Troie*, París.
- Marcos Casquero, M.A. (ed.) (2003). *Dictis Cretense. Ephemeris Belli Troiani. Diario de la Guerra de Troya*, León.

### Bibliografía de carácter general

- Allen, T.W. (1912). «Dictys of Crete and Homer», *JPh* 31, pp. 207-233.
- Bernabé, A. (1979). *Fragmentos de épica griega arcaica*, Madrid.
- Bowersock, G.W. (1994). *Fiction as History: Nero to Julian*, Berkeley.
- Browning, R. (1985) *The Greek World Classical, Byzantine and Modern*, Londres.
- Cameron, A. (1980). «Poetae Novelli», *HSPh* 84, pp. 127-175.
- Champlin, E. (1981). «Serenus Sammonicus», *HSCP* 85, pp. 189-212.
- Esquilo (2001). *Tragedias completas*. Intr. trad. y notas de E.A. Ramos Jurado, Madrid.
- Esteban Santos, A. (2006). «Esposas en guerra (Esposas del Ciclo Troyano). Heroínas de la mitología griega II», *CFC* (Est. gr. e ind.) 16, pp. 85-106.

- Eurípides (1977). *Tragedias I*. Intr. trad. y notas de A. Medina González y J.A. López Férez, Madrid.
- Eurípides (1978). *Tragedias II*. Intr. trad. y notas de J.L. Calvo Martínez, Madrid.
- Eurípides (1979). *Tragedias III*. Intr. trad. y notas de C. García Gual y L.A. de Cuenca y Prado, Madrid.
- Gainsford, P. (2012). «Diktys of Crete», *CCJ* 58, pp. 58-87. doi:10.1017/S1750270512000012.
- García Gual, C. (1988). *Los orígenes de la novela*, Madrid.
- (1996). «Un truco de la ficción histórica: el manuscrito reencontrado», *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada X*, pp. 47-60.
- (2012). *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*, Madrid.
- García López, J. (1986). «Interpretación y crítica del mito en los primeros filósofos griegos», *Myrtia* 1, pp. 43-64.
- Griffin, N. (1908). «The Greek Dictys», *AJP* 29 n.3, pp. 329-335.
- Grimal, P. (1999). *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona.
- Herreras, E. (2010). *La tragedia griega y los mitos democráticos*, pp. 32-37, 87-172.
- Homero (1998). *Odisea*. Ed. y trad. de J.L. Calvo, Madrid.
- Homero (1999). *Iliada*. Ed. y trad. de A. López Eire, Madrid.
- Lesky, A. (1973). *La tragedia griega*, Barcelona.
- Liddell, H.G., Scott, R. (1968). *A Greek-English Lexicon*, Oxford [Versión on line actualizada: <<http://www.tlg.uci.edu/ljsj/#eid=1&context=lsj>>].
- Merkle, S. (1989). *Die Ephemeris belli Troiani des Dictys von Kreta*, Frankfurt-Berna-Nueva York-París.
- «Troiani belli verior textus. Die Trojaberichte des Dictys und Dares», en Brunner, H. (ed.), *Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden, Reichert 1990, pp. 492-522.
- «Telling the True Story of the Trojan War: The Eyewitness Account of Dictys of Crete», en Tatum, J. (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore-Londres 1994, pp. 183-196.
- «The Truth and Nothing but the Truth: Dictys and Dares» en Schmeling, G. (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden 1996, pp. 563-580.
- «News from the past: Dictys and Dares on the Trojan War», en Hofmann, H. (ed.), *Latin Fiction: The Latin Novel in Context*, Londres 1999, pp. 155-166.
- Ní Mheallaigh, K. (2008). «Pseudo-documentarism and the limits of ancient fiction», *AJPh* 129, pp. 403-431
- (2012) «The ‘Phoenician letters’ of Dictys of Crete and Dionysius Scyto-brachion», *CCJ* 58, pp. 181-193.

- «Lost in translation the Phoenician Journal of Dictys of Crete», en: Whitmarsh, T., Thomson, S. (eds.), *The Romance between Greece and the East*, Cambridge 2013, pp. 196-210.
- Pérez Miranda, I. (2006-8). «La muerte de Palamedes: Mentira, Falsificación y Venganza en la Mitología Griega», *ARYS* 7, pp. 47-60.
- Rattenbury, R.M., «Romance: Traces of Lost Greek Novels», en Powell, J.U., *New Chapters in the History of Greek Literature III*, Oxford 1933, pp. 224-6.
- Romero Mariscal, L. P., Campos Daroca, F.J. (2011). «Palamedes poeta y la envidia de Homero», *Praesentia* 12, pp. 1-24.
- Ruiz de Elvira, A. (1979-1980). «Filoctetes y Neoptólemo», *Cuad.Filol.Clás.* 16, pp. 9-15.
- Ruiz Montero, C., «The Rise of the Greek Novel» en Schmeling, G. (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden 1996, pp. 29-85.
- (2006). *La novela griega*, Madrid.
- «¿Antonio Diógenes autor de comedia? Observaciones sobre la recepción de la comedia en época imperial» en Pino Campos, L., Santana Henríquez, G. (eds.), *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez*, Madrid 2013, pp. 749-756.
- Sanz Morales, M. (1999). «Paléfato y la interpretación racionalista del mito» *AnuEstudFilol* 22, pp. 403-424.
- Sófocles (1983). *Fragmentos*. Intr. trad. y notas de J.M. Lucas de Dios, Madrid.
- (1998<sup>3</sup>). *Tragedias*. Intr. de L. de la Vega y trad. y notas de A. Alamillo, Madrid.
- Stramaglia, A. (ed.), «Polissena e Achille» en Pecere, O., Stramaglia, A. (eds.), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, Cassino 1996, pp. 253-262.
- «The Textual Transmission of Ancient Fantastic Fiction: Some Case Studies» en Baumbach, M.- Hömke, N., *Fremde Wirklichkeiten. Literarische Phantastik und antike Literatur*, Heidelberg 2006, pp. 289-310.
- Thesaurus Linguae Graecae* CD-ROM (Silver Mountain Software) Irvine 2001.
- Vernant, J.P. (2002). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona.
- Whitmarsh, T. (2005). *The Second Sophistic*, Oxford.



*MEDEA.*  
EURÍPIDES, PASOLINI, VON TRIER

Isidro Molina Zorrilla

*Universidad de Málaga (España)*

<molinazorrilla@gmail.com>

Artículo recibido: 22 de mayo de 2017

Artículo aceptado: 5 de junio de 2017

**RESUMEN**

*Medea* de Eurípides es una de las tragedias clásicas que más veces han sido llevadas al cine. En el presente artículo se analizan dos de las adaptaciones más sobresalientes de la misma, la *Medea* de Pasolini y la *Medea* de Von Trier. El enfoque de análisis de este estudio es doble: por un lado, la adaptación cinematográfica de los diferentes episodios de la tragedia en ambas películas; por otro, la interpretación personal que los directores hacen del mito y de la figura de Medea.

**PALABRAS CLAVE:** Medea, Eurípides, Pier Paolo Pasolini, Lars Von Trier, tragedia clásica, adaptación cinematográfica.

**ABSTRACT**

Euripides's *Medea* is one of the most frequently taken to the cinema classical tragedies. In this study two of the most outstanding film adaptations of this one are analyzed, Pasolini's *Medea* and Von Trier's *Medea*. The analysis approach of this study is twofold: on the one hand, the cinematographic adaptation of the different episodes of the tragedy in both films; on the other hand, the personal interpretation that the directors have about the myth and the figure of Medea.

**KEYWORDS:** Medea, Euripides, Pier Paolo Pasolini, Lars Von Trier, classical tragedy, film adaptation.

1. INTRODUCCIÓN: DE LA TRAGEDIA GRIEGA AL CINE

El mundo clásico siempre ha sido una fuente inagotable de material para la creación artística occidental, desde la incorporación de elementos alusivos a

las civilizaciones griega y romana hasta la recreación en las diferentes artes de su corpus mítico, histórico y literario. Concretamente para el cine, el mundo clásico se reviste de un atractivo especial por las referencias visuales y culturales con las que conecta el espectador y se deja seducir, y la razón de ello es, de acuerdo con Solomon, histórica: la civilización occidental nunca se ha desmarcado del mundo antiguo<sup>1</sup>.

La gran mayoría de las películas sobre el mundo antiguo se han basado en la literatura antigua: desde la épica de Homero a las *Vidas* de Plutarco, material primordial del género biográfico. De las treintaidós tragedias griegas que se han conservado, solo ocho han sido llevadas al cine, de las cuales las más recurridas por los cineastas siempre han sido *Antígona* y *Edipo Rey* de Sófocles y *Medea* de Eurípides.

La distancia temporal con las representaciones de la tragedia ateniense obliga al cineasta a, o bien partir de una representación teatral contemporánea, o bien estructurar su guion a partir del texto dramático, tónica más habitual en este tipo de obras cinematográficas que implica una mayor capacidad creativa. El cineasta, a la hora de llevar un drama al cine, parte de un material preexistente con el que ha de crear una obra autónoma con estética propia. Se pueden distinguir a grandes rasgos dos clases de adaptación teatral a partir del texto: la adaptación integral, aquella en donde el conjunto del texto teatral ha sido plasmado en el texto filmico, y la adaptación libre, en donde los elementos esenciales se toman como punto de partida para elaborar un guion cinematográfico con autonomía respecto a su origen dramático.

La ventaja inicial de la que parte la adaptación teatral respecto a otros géneros literarios es que no existe, a priori, la dificultad de la duración en la representación, pues prácticamente la totalidad del texto puede ser llevado a la pantalla, de modo que las variaciones (añadidos, supresiones o transformaciones) se deben a las opciones creativas del director. Sin embargo, el cine debe sortear una serie de características propias del drama: exige un alto grado de realismo, pues niega su condición de representación. No ocurre así con el teatro: la representación teatral es escasamente realista, pero el espectador lo asume como punto de partida. Por otro lado, la dramaturgia se basa en el diálogo, mientras que en el cine es solo un elemento más: en este existe un discurso visual apoyado ya no solo en la gestualidad y declamación del texto, sino también en la expresividad facial de los actores, en la escritura de la cámara y en el montaje. Y aún mayores son los obstáculos que presenta la adaptación de la tragedia griega: la intervención del coro (elemento indispensable de la trage-

<sup>1</sup> Solomon (2001: 3).

dia), el tratamiento de lo divino y la lejanía temporal y cultural con respecto a su composición son factores que dificultan la catarsis del espectador moderno<sup>2</sup>.

En las siguientes páginas me centraré en dos de las adaptaciones cinematográficas más destacadas de la tragedia clásica a partir de la obra de Eurípides *Medea*: la *Medea* de Pier Paolo Pasolini (1969) y la *Medea* de Lars von Trier (1988). Eurípides presentó su *Medea* en 431 a.C. en un momento de tensiones prebélicas y en pleno auge de la sofística. El episodio mítico sobre la venganza de la maga extranjera que, traicionada por su amado, mata a sus propios hijos, alcanza con Eurípides uno de los mejores ejemplos en la tragedia clásica donde se muestra cómo los seres humanos actúan a merced de las pulsiones irracionales.

En concreto, en este estudio se analiza con detalle cuánto se conserva de la obra de Eurípides en las películas seleccionadas atendiendo al nivel textual, estructural y espacio-temporal en el proceso de adaptación de la obra dramática, así como a la libre interpretación del mito y los personajes por parte de los cineastas y su habilidad para plasmar la psique de los mismos haciendo uso de la simbología y los recursos cinematográficos.

## 2. MEDEA, DE PIER PAOLO PASOLINI<sup>3</sup>

Dos años después de su particular versión del *Edipo Rey* de Sófocles, Pier Paolo Pasolini estrena entre 1969 y 1970 su interpretación de la figura de Medea a partir de la obra de Eurípides. Y hablo de interpretación porque, más que una adaptación cinematográfica del drama, Pasolini parte del texto<sup>4</sup> para tratar temas y formas recurrentes en su filmografía. No en vano llegó a escribir hasta cinco versiones del guion, una de ellas titulada *Visioni di Medea* plagada de pasajes oníricos en los que analizaba el personaje desde su propia subjetividad<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Para estas cuestiones de tipo general sobre adaptación del teatro al cine, véase Sánchez Noriega (2000: 72-75).

<sup>3</sup> *Medea* (1969). Dirección: Pier Paolo Pasolini. Guion: Pier Paolo Pasolini (Obra: Eurípides). Producción: Franco Rossellini. Fotografía: Ennio Guarnieri. Montaje: Nino Baragli. Música: cantos tibetanos, santur persa, música coral de los Balcanes. Diseño de vestuario: Piero Tosi. Dirección artística: Dante Ferreti. Exteriores: Turquía, Siria e Italia. Reparto: Maria Callas (*Medea*), Massimo Girotti (*Creonte*), Laurent Terzieff (*Quirón*), Giuseppe Gentile (*Jasón*), Margareth Clementi (*Glauce*), Sergio Tramonti (*Apsirto*), Anna Maria Chio (*nodriza*), Paul Jabara (*Pelias*), Gerard Weiss, Luigi Barbini, Gian Paolo Durgar, Luigi Masironi, Michelangelo Masironi, Gianni Bradizi, Franco Jacobbi, Piera Degli Esposti, Mirella Pamphili y Graziella Chiarocci.

<sup>4</sup> Concretamente, como señala Cerica (2013: 295), a partir de la traducción al italiano de Domenico Ricci.

<sup>5</sup> De Martino (2011: 428).

La película comienza, tras los títulos de crédito, que aparecen sobre una imagen de la Cólquide bañada por el sol (dos elementos en los que Pasolini incidirá con especial énfasis), con escenas de la infancia y juventud de Jasón y su formación a cargo del centauro Quirón (personaje interpretado por Laurent Terzieff cuya dualidad utiliza Pasolini para plasmar su filosofía no dialéctica en las dos escenas que protagoniza<sup>6</sup>), concretamente, con la confesión sobre su origen y la leyenda del vellocino de oro, que pende sobre su linaje, para posteriormente instar a un joven Jasón a recuperar el trono de Yolco usurpado por su tío Pelias. Pasolini presenta, por tanto, el trasfondo mítico del drama: se ocupa de relatar la famosa expedición de Jasón (Giuseppe Gentile) en búsqueda del vellocino de oro y el inicio de su romance fatal con Medea (Maria Callas, en su única intervención en el cine), y se detiene en ello por extenso: precisamente, el inicio de la tragedia euripideana no tiene lugar hasta setenta minutos después de comenzar el filme. Hay que recordar que Eurípides apunta los antecedentes de la obra en el prólogo con el monólogo de la nodriza de manera concisa<sup>7</sup>, pues el espectador antiguo era conocedor del mito.

Pasolini reconstruye el viaje de Jasón y los argonautas que relató Apolonio de Rodas en las *Argonáuticas*, pero se centra en la descripción de la vida en la Cólquide, la patria de Medea, donde se custodia el vellocino, alejándose del elemento épico y heroico tanto en el plano audiovisual como en el plano temático. En este punto conviene citar una de las teorías sobre las que más trabajó Pasolini: las relaciones entre el mito y el cine. Mariniello dice que Pasolini convierte el mito en un concepto operativo de su cine, pero lo plantea fuera de los esquemas del pensamiento occidental moderno; la técnica audiovisual que emplea libera al mito de la interpretación humanística y lo presenta como una realidad que no se puede relacionar con la nuestra, algo que frustra la tendencia del espectador moderno de juzgar bajo sus propios valores<sup>8</sup>. Esta idea, constante en la producción pasoliniana, adquiere especial relevancia en las secuencias desarrolladas en la Cólquide que mencionaba más arriba y que Mariniello analiza con detalle<sup>9</sup>: Pasolini desubica por completo al espectador al presentar una larga secuencia de hasta quince minutos donde los colquídeos ofician un sacrificio humano ritual para garantizar la fertilidad de la tierra. El primitivismo prehistórico de la acción casa a simple vista con la localización

<sup>6</sup> Sobre esta cuestión, véase Mariniello (1999: 292-294) y De Martino (2015: 299-301).

<sup>7</sup> Eur. *Med.* 1-23.

<sup>8</sup> Mariniello, «Mito y técnica audiovisual» (1999: 139-149).

<sup>9</sup> Mariniello (1999: 298-302).

de los exteriores entre las impresionantes rocas cónicas del valle de Göreme en la Turquía central, que evocan un mundo desconocido, y de los interiores en las capillas bizantinas excavadas en la piedra, que inciden en el carácter sagrado del acto. Se elimina el diálogo por completo en toda la secuencia: el silencio solo es interrumpido por una selección musical ajena al oído occidental, que va desde los cantos tibetanos durante los preparativos del sacrificio a un sonido metalizado sin melodía que acompaña los actos de fertilidad del campo por unos colquídeos en estado casi orgiástico. El llamativo y colorido vestuario diseñado por Piero Tosi se adecúa a las extrañas costumbres de los habitantes de la región, que se funden con los elementos de la naturaleza. El ritmo es lento y pausado, conseguido mediante la repetición de planos similares de los figurantes y el entorno, que inciden en la colectividad del sacrificio: no hay psicología de los personajes, no se pretende racionalizar su actuación. En definitiva, el mito, gracias a la técnica audiovisual, se presenta como una realidad fuera de los límites del humanismo.

La minuciosidad de estas secuencias en la Cólquide tiene también otro fin: Pasolini insiste en que el espectador conozca la patria natural de Medea para establecer el contraste con el mundo de Jasón, esto es, entre dos civilizaciones antitéticas. La homogeneidad de las edificaciones de Yolco, la arquitectura arquitrabada del palacio de Corinto rodado en el famoso baptisterio de Pisa y la rectitud de las murallas de la ciudad filmadas en Alepo chocan notablemente con la orgánica distribución del valle de Göreme. Con el mismo fin, Pasolini juega con el simbolismo: en una escena posterior crea una irónica imagen paralela entre las costumbres de ambos pueblos al mostrar a unos niños corintios comiendo sandía que irremediablemente conecta con el rojo sangre del sacrificio humano antes aludido.

La primera escena en la que comienza a gestarse el drama de Medea como extranjera viene dada nada más desembarcar en la patria de Jasón. Anteriormente, víctima de la pasión, ha conseguido robar el vellocino para Jasón con ayuda de su hermano Apsirto a quien no duda en matar (en una cruda e inesperada escena) para evitar ser perseguida. Tras desembarcar, una alarmada Medea, que aún no se ha desligado de sus costumbres de culto, recrimina la actitud despreocupada de los argonautas e, incomprendida, huye corriendo por un terreno que no es capaz de reconocer (ni de oír: «Parlami Terra, parlami Sole», «Tocco la Terra con i piedi e non la riconosco, guardo il Sole con gli occhi e non lo riconosco» clama, exaltada, en uno de los pocos monólogos de la película que inequívocamente recuerda a la tragedia clásica). La atracción por Jasón hará por convencerla de adaptarse al estilo de vida griego, situación que Pasolini ilustra magistralmente cuando Medea se desprende de sus antiguas vestiduras para que las hijas de Pelias la vistan con su misma indumentaria,

como dice Eurípides, «tratando ser del agrado de los ciudadanos a cuya tierra llegó en su huida»<sup>10</sup>.

Con relación al episodio de Pelias cabe apuntar que Pasolini omite por completo el asesinato del usurpador a manos de sus hijas, que, instigadas por Medea, mataron a su padre por no restituir el trono a su sobrino Jasón a pesar de haberle llevado el vellocino; pasaje que es aludido por la nodriza en el prólogo de la obra eurípideana<sup>11</sup>. Pero su inclusión no es necesaria, el asesinato de Apsirto y la secuencia del sacrificio humano, presidido por una serena Medea, ya han incidido en el carácter bárbaro del personaje, que solo puede ser entendido en el ámbito de su cultura, ajena a la civilización griega (y a la del espectador occidental, en definitiva). Además, con la negativa de Pelias (Paul Jabara), clímax del episodio del vellocino, se revela la verdadera cuestión de fondo, según Mariniello, por la que Pasolini quiso introducir el viaje de Jasón: Jasón se presenta como una alegoría de Occidente que roba al Tercer Mundo, alterando su equilibrio inútilmente: el vellocino fuera de su patria carece de significado, como la cultura robada a África y vendida en Occidente: Pasolini denuncia, pues, el utilitarismo inmediato y destructor del que hace gala la economía neocapitalista, tema recurrente en su filmografía<sup>12</sup>.

En este punto de la película Pasolini da un salto temporal y sitúa la acción en Corinto diez años después del episodio del vellocino, el espacio y el tiempo en el que se desarrolla la tragedia de Eurípides. En el drama la nodriza señala los pormenores de la situación de Medea: extranjera en un país con una cultura opuesta a la suya a la que se ha tenido que someter por amor a Jasón, y, sin embargo, traicionada por él, incluso tras haber tenido juntos dos hijos, al casarse con Glauce, la hija del rey de Corinto, Creonte. La nodriza señala su carácter salvaje y la naturaleza terrible de su alma despiadada mientras Medea grita su sufrimiento en el interior de su casa. Cuando sale, se muestra abatida y comenta su intención de venganza<sup>13</sup>. Pasolini, sin embargo, opta por otra vía para presentar la situación de Medea: nuestra protagonista sale de sus estancias con la intención de ir a Corinto acompañada de la nodriza; la negativa de la criada anticipa la tensa situación. En la ciudad, Medea contempla, entre lágrimas, cómo Jasón baila con unos jóvenes corintios, en una escena, por otra parte, no exenta de connotaciones homosexuales. A su regreso, una de las

<sup>10</sup> Eur. *Med.* 11-12. Las traducciones del texto original griego son obra del autor del artículo a partir de la edición de Murray (1966).

<sup>11</sup> Eur. *Med.* 9-10.

<sup>12</sup> Mariniello, «La alegoría de África» (1999: 129-139; 302-303).

<sup>13</sup> Eur. *Med.* 214-266.

criadas compadece la situación de Medea y le aconseja recordar sus antiguas prácticas de maga para ejercer su venganza contra Jasón. Se encierra en sus habitaciones, y, mediante un sueño, el espectador asiste a cómo Medea imagina su venganza instigada por el Sol, su abuelo.

El pasaje del sueño sirve de paradigma para una de las tesis sobre las que teorizó el cineasta italiano, el plano subjetivo indirecto libre, una forma estilística que cruza la visión objetiva con la visión subjetiva del plano<sup>14</sup>. Las visiones oníricas comienzan con una superposición del rostro de Medea (algo que se repite en varios puntos del sueño) sobre una imagen de la Cólquide bañada por el sol acompañada de la música étnica del comienzo del filme: se alude, pues, al regreso a sus raíces. El propio Sol, como mencionaba, la anima a perpetuar su venganza. Vestida con sus antiguos ropajes, sale de sus estancias e invoca a la Justicia y al Sol («Oh Dio! Oh Giustizia cara a Dio! Oh luce del Sole!») secundada por las mujeres corintias en un calco al texto euripideano («¡Oh Zeus! ¡Oh Justicia de Zeus y luz del Sol!»)<sup>15</sup>: solo la intención de asesinar a sus hijos queda fuera de esta escena en la *Medea* de Pasolini; escena, por otra parte, donde el coro del drama adquiere el mayor protagonismo en toda la película: con excusa del componente onírico los elementos dramáticos quedan justificados y el histrionismo teatral aflora entre los intérpretes. A continuación, Medea hace llamar a Jasón y prepara el regalo mortal para Glauce (Margareth Clémenti). La presencia de un caldero en la habitación de Medea no es baladí, también había uno en el sacrificio ritual del comienzo: Medea ha recuperado sus dotes de maga, y el caldero incide en ello, imagen, por otra parte, ya representada en la cerámica grecorromana<sup>16</sup>. Gracias al uso del plano subjetivo indirecto libre, justificado por el onirismo de la escena, las muertes de Creonte y Glauce son mostradas dentro de palacio, algo que quedaría fuera de la perspectiva óptica de Medea. Una vez acabada la visión, Pasolini vuelve al punto de partida: los regalos aún no han sido enviados y la venganza aún no se ha perpetrado, pero tendrá lugar escenas más adelante. El italiano presentará la secuencia, pero desde una perspectiva más objetiva, menos influenciada por el punto de vista de Medea, y, por tanto, como apunta De Martino, menos sacral<sup>17</sup>: los niños, encargados de llevar el regalo a Glauce, no son vestidos con guirnaldas y Medea, a su vez, viste la indumentaria corintia,

<sup>14</sup> Mariniello, «El plano subjetivo indirecto», (1999: 84-91).

<sup>15</sup> Eur. *Med.* 764.

<sup>16</sup> Salvadori (2006: 182-186), que también estudia desde un punto de vista arqueológico la representación de Medea en el filme, incluido el diseño de su vestuario.

<sup>17</sup> De Martino (2011: 428-429).

la frase de despedida que dedica a sus hijos («ritornate con la lieta notizia che stiamo aspettando», nuevo calco de la obra teatral: «id lo más rápido posible y que seáis quienes con suerte traigan a vuestra madre las buenas noticias que ella desea que ocurran»<sup>18</sup>) presenta igual ironía por su contenido, pero el tono no está tan marcado como en la primera escena, y las muertes de Glauce y Creonte suceden, pero de manera distinta: Glauce se tira al vacío desde las murallas y le sigue su padre, pero no arden. Pasolini, por tanto, opta por filmar la escena dos veces con el fin de establecer las diferencias entre la realidad y la concepción mental. Cabe recordar que los hechos desarrollados en ambas secuencias no eran llevados a la escena ateniense, sino que un mensajero informa a Medea de lo sucedido.

Pero debo regresar algunas escenas atrás; entre ambas secuencias paralelas se llevan a la pantalla los encuentros dialécticos más destacados del drama euripideano. Tras el sueño de Medea tiene lugar el primero de ellos, el encuentro con Creonte (Massimo Girotti) frente a la puerta de la casa de Medea, el escenario de la obra. El rey le pide que se marche de su patria. Pasolini realiza una síntesis del texto, pero lo sigue muy de cerca<sup>19</sup>. La diferencia más notable es que lima el matiz patético de la escena euripideana al eliminar el rechazo indiscriminado y los ruegos constantes de Medea antes de proponerle permanecer solo un día más, y humaniza la figura de Creonte: reconoce que el verdadero motivo por el que la expulsa no es rechazo a su persona y etnia, sino que su hija está alicaída por haber celebrado su boda a costa del bienestar de Medea y teme que la pena la consuma. Para presentar esta escena, Pasolini opta por el primer plano cerrado de los intérpretes según intervengan, y, gracias a la situación orográfica de la escena, consigue un efecto de acertada simbología: Creonte siempre mira a Medea desde arriba hacia abajo, y, Medea, al contrario, describiendo la aparente sumisión que manifiesta la protagonista. En la obra, después de este encuentro, se introduce un discurso de Medea en el que manifiesta su intención de vengarse de Jasón, Glauce y Creonte por la injusticia recibida, aun siendo progenie del Sol<sup>20</sup>; en la película, en cambio, no es necesario, el espectador conoce la pretensión de Medea gracias al pasaje onírico, donde el Sol ha sido el protagonista. Como se puede comprobar, Pasolini domina las técnicas audiovisuales y se aleja de la estructura del drama.

A continuación, Medea hace llamar a Jasón. La escena es una reelaboración del texto dramático a partir de los dos primeros encuentros con Jasón en

<sup>18</sup> Eur. *Med.* 974-975.

<sup>19</sup> Eur. *Med.* 271-356. Se omite 323-339.

<sup>20</sup> Eur. *Med.* 364-409. En el 406 Medea recuerda su ascendencia solar.

la obra. En ella, Pasolini utiliza la misma técnica de picado-contrapicado vista en la escena que protagonizaba Creonte. El cineasta recoge el egoísmo cínico y calculador del Jasón del primer *agón*<sup>21</sup>, pero presenta a la Medea abatida y sumisa, dispuesta a acatar el destierro y a pedir perdón por su comportamiento del segundo encuentro<sup>22</sup>, que se extiende hasta el envío de los regalos a Glauce. Es en este momento, que ya he reseñado, donde el Jasón de Pasolini justifica su infidelidad: su pretensión es darles un mejor futuro a sus hijos, algo que podrá lograr como yerno del rey de Corinto.

En el texto, antes del segundo encuentro con Jasón, Medea mantiene una conversación casual con el rey ateniense Egeo. Consigue ganarlo para su causa: hace que se compadezca de su situación y le asegure que, una vez desterrada de Corinto, podrá encontrar refugio en Atenas, algo que jura por la Tierra y por el Sol. El pasaje es de especial relevancia porque, gracias a tal acuerdo, Medea consigue la seguridad que necesita para llevar a cabo su venganza y salir airosa, a la que suma, en un nuevo monólogo, el plan de asesinar a sus propios hijos para sumir a Jasón en la pena más profunda<sup>23</sup>. Pasolini, en cambio, omite por completo el pasaje de Egeo: como se verá a continuación, su Medea no está interesada en salir con vida. Además, el italiano obvia por completo cualquier mención explícita del filicidio que planea nuestra protagonista hasta el fatal suceso, si bien, como el texto de Eurípides<sup>24</sup>, deja caer constantes ironías trágicas relacionadas con ello, como los primeros planos de los niños sonrientes ante una madre que les asegura «Miei bambini, voi vivrete ancora a lungo» en la despedida de los regalos.

En el drama, tras ese pasaje, el pedagogo regresa con los niños e informa a una Medea profundamente trastornada de que no serán desterrados. El regalo mortal ha sido enviado, no hay marcha atrás, mas flaquea en su resolución de matar a sus hijos. Eurípides presenta a Medea como un ser humano a merced de las potencias que surgen de su alma y luchan por apoderarse de ella. Hasta cuatro veces cambia de parecer. Pero igualmente sus hijos ya están perdidos: si los perdona, caerá sobre ellos la venganza de los corintios, por lo que se entrega al dolor de la última despedida. Posteriormente, un mensajero le transmite las muertes de Glauce y Creonte, y, finalmente, Medea se infunde el valor necesario y, armada con la espada, entra en la casa, desde donde el coro de muje-

<sup>21</sup> Eur. *Med.* 522-575.

<sup>22</sup> Eur. *Med.* 869-905.

<sup>23</sup> Eur. *Med.* 663-823.

<sup>24</sup> Eur. *Med.* 914-915: «Y a vosotros, hijos míos, vuestro padre, no sin reflexión, con la ayuda de los dioses, os ha procurado total salvación».

res corintias oye los gritos de socorro de los niños, gritos de muerte<sup>25</sup>. Como apunta De Martino, la tragedia griega está basada en una tensión de violencia constante, pero los actos violentos, caso de las muertes de los soberanos corintios y del filicidio, ocurrían fuera de la escena, y, o bien eran anunciados por un personaje como el mensajero, o bien la escena se hacía eco de un episodio que ocurría paralelamente fuera de ella. Por el contrario, el lenguaje cinematográfico parece requerir una representación visual de cuanto sucede<sup>26</sup>. Es lo que lleva a cabo Pasolini en este último episodio, que, en notable contraste con las inmediatamente anteriores muertes de Creonte y Glauce, hace gala de una gran sutileza en un intento de humanizar la figura de Medea, así como la presentaba el texto euripideano con su lucha interna. La luz del atardecer inunda la estancia y, en un primer plano, el rostro impasible de Medea mira fijamente desde la ventana al Sol, el padre de su padre, su lazo de unión más directo con sus raíces y sus cualidades de maga, buscando una última convicción. Sale de la habitación y encuentra a sus hijos disfrutando despreocupados del triste canto del pedagogo. La madre llama a dormir primero a un niño y más tarde hará lo propio con el otro. La reticencia del primero anticipa al espectador su funesto destino. La madre lo conduce hasta la estancia donde, antes de abrazarlo sobre su seno, lo baña en la tina y lo viste en una escena con inequívocos ecos a un sacrificio ritual. Al plano detalle de una daga que yace en el suelo le sigue uno del pedagogo que sigue entonando sus notas. Medea vuelve a salir de la estancia y se repite el mismo proceso con su otro hijo. El pedagogo sigue con su música. En la insistencia de la madre en que su hijo se duerma sobre su regazo mientras el otro niño yace tendido sobre el lecho se palpa su nerviosismo. Se repite el mismo plano de la daga siendo recogida por la mano de Medea, pero esta vez está cubierta de sangre. El pedagogo abandona su canto: la muerte de los niños no es mostrada en el filme con imágenes explícitas, sino, como apunta De Martino, se presenta mediante analogía musical<sup>27</sup>. Como con el doble episodio de la muerte de Glauce, Pasolini juega con los límites de la sugestión mental y sus consecuencias en la realidad. Tendidos los cuerpos inertes de los niños sobre sendos lechos, Medea mira por la ventana: el Sol ya está oculto y la luna preside la negra noche y en su rostro se percibe el sufrimiento de una madre que, con plena consciencia, ha cometido un acto atroz. Finalmente, la crueldad de Medea no solo se explica por su cualidad de extranjera y maga, ni por su estrecha vinculación con el Sol, en honor del cual ha oficiado un sacrificio que

<sup>25</sup> Eur. *Med.* 1002-1292.

<sup>26</sup> De Martino (2009: 376).

<sup>27</sup> De Martino (2009: 378).

no es agradecido, sino también, heredero Pasolini de la visión eurípideana, lo hace por su propia condición humana y su alma atormentada.

El Sol naciente inunda de nuevo las estancias y el ánimo de una Medea presta a realizar su última acción: incendiar la casa con ella y los cuerpos de sus hijos dentro. La vivienda está en llamas y Medea subida a la terraza con los cadáveres de los niños a la espera de la llegada de Jasón. Pasolini propone un final diferente al de la tragedia eurípideana. En el texto, Medea mantiene su último diálogo con Jasón subida en una serpiente alada dispuesta a volar hacia Atenas y dar sepultura a sus hijos. La Medea de Pasolini no tiene otra salida y le basta con haber llevado a término su venganza contra Jasón, aunque eso conlleve también su propia muerte. En un nuevo ejemplo de síntesis del texto de Eurípides<sup>28</sup>, Medea se muestra desafiante, realizada y profundamente trastornada en su último diálogo con Jasón, para el que Pasolini vuelve a utilizar la sucesión de primeros planos picados-contrapicados, pero con un cambio significativo: ahora es Medea quien mira desde arriba, reafirmando su actitud, como símbolo de la venganza consumada con éxito. Las súplicas de un Jasón abatido que ruega enterrar a sus hijos y tocarlos por última vez son rechazadas por una Medea que grita enardecida «É inutile! Niente é piú possibile, ormai!» mientras las llamas se precipitan sobre su rostro.

### 3. MEDEA, DE LARS VON TRIER<sup>29</sup>

En 1988 la cadena televisiva Danmarks Radio estrena *Medea*, dirigida por Lars von Trier, un proyecto encargado al cineasta danés que aceptó a condición de contar con absoluta libertad creativa y de poder partir del guion escrito por Carl Theodor Dreyer a partir del texto de Eurípides<sup>30</sup>. Nada más comenzar, Von Trier se ocupa de hacérselo saber al espectador con unos rótulos en los que, no obstante, reconoce que su intención es realizar una interpretación personal del texto como homenaje al maestro danés.

<sup>28</sup> Eur. *Med.* 1317-1404.

<sup>29</sup> *Medea* (1988). Dirección: Lars von Trier. Guion: Lars von Trier y Preben Thomsen, guion original de Carl Theodor Dreyer (Obra: Eurípides). Producción: Bo Leck Fischer. Fotografía: Sejr Brockmann. Montaje: Finnur Sveinsson. Música: Joachim Holbek. Diseño de vestuario: Annelise Bailey. Dirección artística: Ves Harper. Exteriores: Dinamarca. Reparto: Kirsten Olsen (Medea), Udo Kier (Jasón), Henning Jensen (Creonte), Solbjørg Højfeldt (nodriza), Preben Lerdorff Rye (pedagogo), Baard Ove (Egeo), Ludmilla Glinska (Glauce), Vera Gebuhr, Jonny Kilde, Richard Kilde, Dick Kaysø, Mette Munk Plum.

<sup>30</sup> Tras un largo proceso de escritura en tres fases, el guion estaba terminado en 1965, pero Dreyer nunca pudo llevarlo a la pantalla. El manuscrito sería publicado en 1986 (Croce, 2002: 57).

La primera imagen que invade la pantalla es un plano cenital de nuestra Medea (Kirsten Olesen) tumbada sobre la orilla del mar. Permanece tendida mientras el mar se acerca progresivamente hasta ella. Y a la vez que el mar, la envuelve una grave melodía de cuerda compuesta por Joachim Holbek. Ya la primera escena es una magnífica metáfora de la situación de Medea durante el desarrollo de la trama que remite, indudablemente, al texto de Eurípides. El drama euripideano hace constantes referencias al mar y a elementos marinos y navales para ilustrar el carácter y estado de ánimo de sus personajes, y Von Trier no lo desestima. Como apuntaba el coro en el texto, Medea aparece en el filme sumergida en un «insondable oleaje de males»<sup>31</sup>, mas, no conforme con ello, Von Trier se atreve a sumergir al espectador con ella: las olas inundan la cámara, no solo seremos testigos de su pena, participaremos de ella. La serenidad del mar se interrumpe de repente: Medea surge del agua, exaltada. Una voz que reconoce grita su nombre desde un barco, es Egeo (Baard Owe). Medea se asegura de que pueda obtener asilo en su país. No será la única aparición del soberano ateniense en el filme, la película sigue la estructura del drama y el pasaje de Egeo será reproducido más adelante. Toda la escena parece estar cargada de connotaciones oníricas y su aparición aquí no es sino otro elemento más para presentar el conflicto moral de nuestra protagonista, que, haciendo caso omiso de la charla distendida que le propone Egeo (cabe apuntar que el personaje es presentado como un viejo amigo), solicita asilo: se siembra la intriga y se capta la atención de un espectador interesado en que comience la trama; trama cuyo desenlace Von Trier se encarga de señalar al espectador avisado: la cámara se hunde repentinamente en el mar y aparece el crédito del título de la película con dos niños pequeños colgando de un árbol.

Como he apuntado, el guion de Dreyer se articula a partir de la estructura de la obra, por lo que se obvia llevar a la pantalla los antecedentes del mito. La película sitúa la acción directamente en Corinto con una Medea traicionada y abandonada fuera de su patria, al igual que el texto de Eurípides. No obstante, en un texto rotulado conciso y poco explícito se apunta la situación anterior: se alude a la búsqueda en la Cólquide del vello cino por Jasón, su obtención gracias a la ayuda de Medea, natural de la región, a una pasión y una fuga fuera de la ley, y, por último, al abandono por Jasón de Medea y sus hijos<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Eur. *Med.* 361-362.

<sup>32</sup> En el guion de Dreyer, en cambio, los antecedentes del mito estaban previstos para ser declamados por un coro que abriera el filme, coro que también sería encargado de cerrar la obra (Croce, 2002: 58).

La primera secuencia que abre la trama se encarga, sin embargo, de señalar las claves de la traición de Jasón. Tras presentar a una inocente Glauce (Ludmilla Glinska), la escena se centra en el rey Creonte (Henning Jensen) que, acompañado de sus consejeros, señala la grandeza de Corinto y la necesidad de pasar su gobierno a manos de un hombre más joven que obre grandes hazañas. Von Trier presenta este discurso con un largo travelín subjetivo que recoge un astillero en las cavernas y continúa hasta detenerse en el dorso del hombre aludido: es Jasón (Udo Kier). Localizar esta secuencia en el astillero no es una decisión arbitraria: Jasón reflexiona sobre el concepto de Estado haciendo uso de la alegoría del mismo como una nave que ha de ser gobernada, algo que remite a la poesía de Alceo<sup>33</sup>, pero también casa con las constantes metáforas marineras del texto de Eurípides a las que aludí más arriba. En la nave de Corinto Creonte es el capitán y Jasón será el timonel, pero el trato ha de sellarse tomando por esposa a la hija del rey, Glauce. La secuencia termina con el acercamiento entre los prometidos, donde se respira más el deber que la pasión. Medea es informada por una criada de la amarga noticia mientras juega desentendida con sus hijos, pero Von Trier aún no incide en su padecer. Mediante un fundido aparece de nuevo Creonte aplaudiendo a la pareja de recién casados. Pero el reciente matrimonio no se llega a consumar: en un seductor juego de luces y sombras, Jasón y Glauce conversan con el cortinaje de la estancia mecido por la brisa marina como barrera entre ellos. Glauce, que se queja de que solo tiene palabras para los gobernantes, exige que Jasón demuestre que está enamorado, él se acerca a besarla, pero ella lo frena y le indica un lecho diferente al suyo donde pasar la noche: antes, Medea debe ser desterrada. Todo este pasaje, que en la obra de Eurípides aparece citado, parece responder a una doble pretensión novedosa: por un lado, dejar de manifiesto que en la traición de Jasón el sentido del deber prima sobre el arrebatado pasional, frente al Jasón de Eurípides cuya única justificación, excusa casi, es otorgar a sus hijos un mejor futuro<sup>34</sup>; por otro, dotar a Glauce de un papel más activo, con voz y voto. Jasón se duerme con la silueta de Glauce proyectada en el velo, sin embargo, su pensamiento lo ocupa Medea.

Y así, mediante un fundido, Von Trier presenta a la Medea que abre el drama eurípideano<sup>35</sup>. Despertada en mitad de la noche, confiesa a una de sus

<sup>33</sup> Alc. 46D y 119D, fragmentos 13 y 1, respectivamente, en García Gual, C. (1980). «Alceo de Mitilene», en *Antología de la poesía lírica griega (siglos VII-IV a.C.)*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 74-82.

<sup>34</sup> Eur. *Med.* 593-597.

<sup>35</sup> Eur. *Med.* 214-266.

criadas sus preocupaciones en una síntesis del primer monólogo del drama: confiesa que preferiría la muerte, que se siente traicionada, compadece la situación de la mujer en un calco al texto<sup>36</sup> y anhela su patria natal. Todo ello se plasma en un plano medio-corto de una Medea cabizbaja y moderada sobre un travelín de sus hijos dormidos. Finalmente, manifestado su deseo de venganza, Jasón se despierta sobresaltado.

La niebla reina en el encuentro de Creonte con Medea. Las pisadas sobre el terreno pantanoso anuncian la llegada de la comitiva real que sorprenden a una Medea dedicada a una recolección de plantas nada baladí. La secuencia, como todo el guion, sigue de cerca el drama y la estructura interna del pasaje, pero el diálogo se siente fluido y realista, alejado de la solemnidad de la tragedia. Y se desarrolla como cabe esperar: Creonte la destierra temeroso de su naturaleza de maga y Medea ruega por quedarse, o, si no es posible, por poder disfrutar de un día más para organizar el exilio. Destacan, empero, dos aspectos reseñables: la actitud de Medea y las decisiones visuales de Von Trier. Medea suplica, pero se muestra hastiada, no es pasional y no parece estar dispuesta a soportar más vejaciones; el peso de su sufrimiento se antepone al patetismo de aquella Medea eurípideana que abrazada a las rodillas del rey imploraba quedarse un día más<sup>37</sup>. La belleza fotográfica que proporciona la niebla se ajusta a la actitud huidiza de Medea, a quien Creonte pierde de vista en más de una ocasión en un solemne juego de persecución. La escena llega a su clímax con un acertado plano de una Medea de perfil, cabizbaja, que es sorprendida por un Creonte que aparece difuminado entre la niebla: metáfora visual de la falsa sumisión. Falsa porque en la toma siguiente, con la preparación de un mejunje y un brebaje a partir de las plantas recolectadas, en la que Von Trier insiste con un plano detalle, Medea reconoce a su criada que hará un uso productivo del día otorgado: no lo manifiesta abiertamente al coro como en el drama<sup>38</sup>, pero comienza a gestarse su venganza.

En el pasaje de Creonte la interrelación con la naturaleza es un elemento decisivo. De acuerdo con Rodríguez, la película perfila los personajes a través de su relación con el entorno. La condición de extranjera de Medea, por ejemplo, se define por el contacto con la naturaleza: la abandona para convertirse en miembro de una comunidad y vuelve a ella porque es expulsada<sup>39</sup>. Por este motivo, previendo su destierro, sale en busca de las plantas mencionadas en

<sup>36</sup> Eur. *Med.* 244-251.

<sup>37</sup> Eur. *Med.* 324.

<sup>38</sup> Eur. *Med.* 372-375.

<sup>39</sup> Rodríguez (2003: 93 y 96).

una práctica que se vincula con sus orígenes. La película apuesta, pues, por la austeridad de los decorados y ofrece gran variedad de entornos naturales que sustituyen el escenario único de la obra teatral. Sin embargo, pese a desarrollarse la acción en escenarios naturales, la sensación es la de estar ante un paisaje irreal que dice ser la Grecia mítica, pero que se sale de los límites del espacio y del tiempo<sup>40</sup>. Además, Von Trier no quiso renunciar a su propio estilo por encima del guion de Dreyer y sometió el material a varios cambios y texturas visuales que explican su apariencia casi pictórica<sup>41</sup>.

Y si antes la niebla inundaba el ambiente, en su encuentro con Jasón lo hace la lluvia. El texto es de nuevo una síntesis de la escena eurípideana, que abandona sendos discursos cercanos a la retórica. De nuevo se desarrolla en plena naturaleza y entre ambos se alza un telar bañado por el arcoíris que la malograda pareja no duda en traspasar para agarrarse de la mano. Como en Pasolini, y parafraseando el drama, destaca el egoísmo de Jasón, que justifica sus acciones en beneficio de Medea y sus hijos<sup>42</sup>, y su misoginia, al anhelar un mundo en el que no fuera necesario el género femenino<sup>43</sup>. Los ánimos se enardecen con la refutación de una Medea que no cree que Jasón se haya preocupado por sus hijos.

El sol ilumina los pantanos de Jutlandia para el encuentro con Egeo, que se desarrolla de nuevo siguiendo el esquema del texto de Eurípides. Nuevamente hay un elemento que se interpone entre los personajes: uno de los remansos de agua estancada. En las tres escenas inmediatamente analizadas, que coinciden con los tres primeros encuentros dialécticos del drama, se puede observar que entre ambos interlocutores hay siempre una barrera física que inequívocamente alude a una barrera emocional. Y todas ellas están relacionadas con el agua o el mar: la niebla, el telar (y la lluvia) y ahora el estanque pueden interpretarse como imágenes metafóricas de la actitud reservada, hipócrita incluso, de Medea. En las tres conversaciones Medea representa la imagen que quiere transmitir de mujer sumisa que asume su destierro (que posterga en un día so pretexto de prepararse bien para ello, como garantizarse un refugio que halla en Atenas), cuando en su mente no cesa de urdir su plan de venganza. El velo que ondeaba entre Jasón y Glauce movido por la brisa marina abunda también

<sup>40</sup> Croce, en su repaso por las reescrituras del mito en el siglo xx, enmarca el filme de Von Trier en la tendencia de corte «metafísico», donde se abandonan los enlaces espacio-temporales y se reducen los personajes al mínimo a favor de la creación de un marco absoluto y universal de tono fabulístico (2002: 56 y 57).

<sup>41</sup> Rodríguez (2003: 94).

<sup>42</sup> Eur. *Med.* 593-597.

<sup>43</sup> Eur. *Med.* 573-575.

en esta idea. Pérez, en su análisis filmico de la *Medea* de Von Trier, incide en la presencia del agua como ente poético que perfila la figura de la protagonista y apunta que «Medea corta casi la raíz con uno de sus atributos principales, que era ser *hija* del Sol, para ser alguien que realiza todo su trayecto en esta narración a través del agua»<sup>44</sup>.

Y, precisamente, siguiendo esta línea, hay algo más sobre el episodio de Egeo que llama la atención respecto al drama. La Medea euripideana hacía especial hincapié en que Egeo jurase su resolución por la Tierra y por el Sol, divinizados<sup>45</sup>. La Medea del filme, en cambio, apela únicamente a la amistad que la une con el soberano ateniense. Von Trier elimina el componente divino de la obra, de vital importancia en la tragedia clásica. Las únicas referencias a la divinidad vienen dadas, en una de las primeras escenas, por un Creonte que declara que Jasón ha sido enviado por los dioses y por un Jasón que confía en llevar a cabo un buen gobierno gracias a ellos. Medea se presenta como un ser ajeno al culto, no alude al Sol divinizado, sus actos están completamente desacralizados. Asimismo, respondiendo a un afán de verosimilitud, el elemento mágico queda completamente excluido: como se verá a continuación, y quedaba insinuado en una escena anterior, la venganza se perpetúa gracias a la acción de un veneno por vía sanguínea. Su cualidad de maga viene dada, pues, como prejuicio por su condición de extranjera.

Egeo se ha ido y Medea sonríe por primera y última vez, satisfecha del logro obtenido, mientras observa a sus hijos jugar. El pequeño de ellos cae y se hiere la rodilla. Medea lo consuela y mitiga su dolor con un beso en una bella escena maternal. Pero el semblante de la madre cambia en un primer plano contrapicado superpuesto a un fondo de nubes, que evoca a la Medea de Eurípides como una nube de lamentos a punto de estallar<sup>46</sup>. Su gesto grave y la música severa introducen la siguiente escena, que en el texto se correspondería al monólogo en el que confiesa al coro los detalles de su plan y su determinación de matar a sus hijos<sup>47</sup>. Como en Pasolini, no hay mención explícita a filicidio, pero sí implícita al reconocer que es en sus hijos en lo único que piensa, afirmación de doble lectura. En la escena apela a la condición femenina de la criada para asegurar su confianza, como en el texto<sup>48</sup>, mientras

<sup>44</sup> Pérez (2007: 674).

<sup>45</sup> Eur. *Med.* 746-747.

<sup>46</sup> Eur. *Med.* 107.

<sup>47</sup> Eur. *Med.* 792-793.

<sup>48</sup> Eur. *Med.* 822-823.

unta con el mejunje que preparó anteriormente una corona de púas, vehículo de su venganza: la minuciosa descripción del plan en el texto<sup>49</sup> se presenta en la película con un sencillo plano detalle.

En el segundo encuentro (y aquí, el último) con Jasón, en la playa, se presenta a la Medea del drama falsamente arrepentida<sup>50</sup>. La «barrera» aquí la pone Jasón, que le da la espalda, hasta que Medea apela a la nostalgia, a la pasión pretérita, en un intento por convencerlo. El tono cromático cambia, se utilizan filtros de colores para ilustrar la evocación del pasado, y la antigua pareja se rinde a una pasión que los hace levitar. La «barrera» se derrumba. Jasón, no obstante, como se presentaba al principio del filme, se rige por el deber y acaba rechazando a una Medea extasiada con un golpe en un plano contrapicado que reafirma su reencontrada autoridad. Con la bofetada, el color se restituye y Medea vuelve en sí, tras la humillación, más segura que nunca, como muestra su rostro reflejado en el agua. Ahora es Medea quien le niega la mirada a Jasón, la «barrera» vuelve a erigirse. Su venganza es inminente: la corona de púas se dirige a su destinatario.

Jasón y los niños llevan el regalo mortal a palacio. Al desmontar del caballo, el animal resulta herido con las púas de la corona. Von Trier recoge a Medea caminando por la playa en un gran plano general que se funde en negro: no hay vuelta atrás. Los niños regresan. Medea contempla ensimismada las llamas y no les presta atención. La escena correspondería con el monólogo de la Medea eurípideana que, tras la llegada de los niños, duda si llevar a cabo o no su funesto propósito. Aquí se alude, en cambio, por primera vez al filicidio como medio para hacer sufrir a Jasón. El sombrío semblante de Medea no admite discusión.

La muerte de Glauce, como en el drama, queda fuera del filme, pero tiene lugar otra: el caballo que había resultado herido por la corona corre confundido por las grutas del palacio hasta salir a la orilla donde, entre contorsiones, se desploma, exhausto. Esto se presenta en montaje paralelo intercalando escenas de una cándida Glauce disfrutando de su nueva corona. El graznido de una bandada de gaviotas se oye en ambas secuencias. Cuando Glauce se corta el dedo con una de las púas y lo mira despreocupada, Von Trier toma un plano de las aves. El espectador no necesita ver su muerte, ya puede intuirlo. El paralelismo con los animales no solo se reduce a esta secuencia. Los dos perros que acompañan constantemente a Jasón parecen remitir a sus dos hijos: el deber para con Corinto lo llevan a la traición, pero siempre tiene presente su antigua vida.

<sup>49</sup> Eur. *Med.* 784-789.

<sup>50</sup> Eur. *Med.* 869-905.

Si hasta este punto el guion de Dreyer ha seguido el texto euripideano con relativo apego, para las últimas secuencias de la película Von Trier se desliga de este y propone una nueva versión de los hechos: Medea ha huido con sus hijos<sup>51</sup>. En un plano contrapicado el director muestra cómo la protagonista acarrea a su progenie mientras se oye la voz en *off* del pedagogo y la criada comentando las muertes de Glauce y Creonte. El plano se superpone a la agonía de Creonte mientras se oye la respiración de Medea por encima de los gritos del soberano: Von Trier quiere que el espectador llegue a empatizar con Medea para que el impacto de las escenas siguientes sea aún más brutal. La marcha se detiene frente a un árbol solitario en una pradera, cuya silueta remite al crédito del título: el filicidio es inminente. A su vez, se presenta a un Jasón que se esconde de una partida de búsqueda que grita su nombre; su angustia la transmite el director con un plano cenital que cae sobre su cabeza.

Medea sostiene dos sogas y se agacha absorta. El hijo mayor se acerca, la abraza y pronuncia un enunciado desconcertante: sabe lo que va a ocurrir. Al pie del árbol, Medea ata una de las sogas y el hijo pequeño huye, pero el mayor lo alcanza, lo detiene y lo conduce de nuevo hacia la madre. En un angustioso primerísimo plano se encuadra a Medea colgando a su hijo de la cuerda y tirando de su cuerpo hacia abajo con la ayuda de su primogénito, escena de una crudeza despiadada. Cometido el terrible acto, se arrodilla abatida y observa, casualmente, la herida en la rodilla del niño que inspiró una escena tan maternal: el contraste con aquella escena resulta descorazonador. El hijo mayor muestra una actitud resignada y ayuda a la madre en las operaciones de la ejecución, ata la cuerda, se coloca la soga y se prepara para morir. La madre acomete con más sufrimiento el segundo filicidio y su llanto se sobrepone al piar de los pájaros, la única banda sonora que acompaña a la escena. Durante toda la secuencia, el montaje alterna escenas de un Jasón que galopa raudo por los prados en busca de sus hijos, temeroso de la desgracia. Detiene el caballo, desmonta y se acerca a la cámara: ha llegado tarde. Medea ha escapado. Está embarcada en la nave de Egeo a punto de zarpar. La serenidad de su rostro es acompañada por el crujir del navío y las olas que rompen contra la quilla. Jasón corre sin rumbo por los prados, desesperado, entre relinchos y ladridos hasta desfallecer y caer sobre un prado rojizo agitado por las corrientes, rojizo como el cabello de una Medea, que, en una simbólica imagen de su liberación de Jasón, acometida su venganza, suelta su pelo al viento.

<sup>51</sup> El filicidio en Dreyer aparece mediante envenenamiento dentro de la casa de Medea (Croce, 2002: 64), Von Trier, en cambio, idea un ahorcamiento en un espacio natural.

#### 4. CONCLUSIONES

Tras el análisis de sendas películas respecto al texto eurípideano, puedo concluir que ambas producciones llevan a cabo una adaptación libre del texto dramático que afecta a tres niveles: textual, estructural y a nivel espacio-temporal.

En el nivel textual, en ambos filmes los diálogos del drama se amoldan a las técnicas audiovisuales: generalmente, los dos guiones sintetizan los encuentros dialécticos reduciéndolos al mínimo necesario, pues tanto Pasolini como Von Trier confían en la elocuencia de la imagen y del montaje. En cuanto a las intervenciones del coro, quedan reducidas a las partes dialogadas del texto: en las dos versiones solo aparece representado por las réplicas de las nodrizas, contrapunto que promueven la sensatez y la prudencia en Medea, pero cuya aparición es poco más que testimonial.

A nivel estructural, se observa que ambas películas siguen el esqueleto de la obra a grandes rasgos. Quizás la *Medea* de Von Trier se presenta más purista en este aspecto, al seguir escrupulosamente la sucesión de las escenas eurípideanas (salvo por el añadido inicial y la reinención del final).

Y en el nivel espacio-temporal, superan notablemente las limitaciones del drama y presentan una mayor cantidad de localizaciones, si bien la versión de Pasolini tiende a establecer la casa de Medea y su fachada como escenario principal.

Por último, en cuanto al perfil psicológico de los personajes principales, hay ligeros matices que diferencian a los vistos en uno y otro filme. El Creonte de Pasolini se muestra más compasivo e inclinado a la comprensión, mientras que el Creonte de Von Trier es una fiel reproducción del de Eurípides, con la severidad que le caracteriza. En cambio, el Jasón de Pasolini es el que más se apega al eurípideano, arrogante; por el contrario, el del cineasta danés presenta un rígido sentido del deber y su traición prácticamente se presenta como irremediable. Glauce es prácticamente una excusa argumental en Pasolini, mientras que Von Trier suma a la inocencia que la define un matiz más sagaz. Y en cuanto a la figura central, Pasolini hace especial hincapié en el drama de Medea como extranjera y en su vinculación sagrada con el Sol para finalmente, de manera puntual, desligarse de ello y explicar su atrocidad como ser humano atormentado y pasional. Von Trier, en cambio, presenta a una Medea quizás menos propensa a la vacilación que hace gala de una frialdad estremecedora y cuyas acciones quedan lejos de cualquier justificación religiosa o cultural.

En definitiva, tanto Pasolini con Von Trier, del mismo modo que los tragediógrafos clásicos partían de un corpus mítico por todos conocido para recrear diferentes episodios, parten de la obra de Eurípides para ofrecer una interpretación personal de la misma. Para Pasolini *Medea* es una oportunidad de llevar

a la práctica las teorías sobre las que como pensador del cine había reflexionado, tanto en el ámbito formal, con el empleo del plano subjetivo indirecto libre para la plasmación de la psique de su protagonista, como intelectual, con la inclusión del concepto de mito a su cine como una forma de desubicar al espectador y romper con sus esquemas preconcebidos al presentar una realidad que no se puede juzgar desde el prisma occidental. En cambio, para Von Trier es, sobre todo, un ejercicio de estilo: respeta el guion de Dreyer, pero reinventa el final para lograr un golpe de efecto más brutal y deja su firma al confiar en el poder de la imagen para hacer de *Medea* una experiencia eminentemente visual.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

- Fischer, B. L. (productor) y Von Trier, L. (director) (1988). *Medea* [cinta cinematográfica], Dinamarca: Danmarks Radio.
- Murray, G. (ed.) (1966). *Euripidis Fabulae. Tomus I*, Oxford: Clarendon Press.
- Rossellini, F. (productor) y Pasolini, P. P. (director) (1969). *Medea* [cinta cinematográfica], Italia, Francia, Alemania Occidental: San Marco, Les Films Number One, Janus Film und Fernsehen.

### Estudios

- Cerica, A. (2013). «Riscritture di traduzioni. *Edipo re e Medea* di Pier Paolo Pasolini», *Dioniso (N.S.)* 3, pp. 295-318.
- Croce, C. (2002). «La mitopoiesi novecentesca di Medea. Lars Von Trier», *Kleos* 7, pp. 55-74.
- De Martino, D. (2009) «La representación de la violencia trágica en el cine», en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *Legitimación e institucionalización política de la violencia*, Bari: Levante Editori, pp. 375-392.
- (2011). «Miradas de mujeres en el cine trágico», en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *La mirada de las mujeres*, Bari: Levante Editori, pp. 423-445.
- (2015). «Personajes secundarios en cine-prólogos», en De Martino, F. y Morenilla C. (eds.), *En el umbral de la obra. Personajes y situaciones en el prólogo*, Bari: Levante Editori, pp. 297-311.
- Mariniello, S. (1999). *Pier Paolo Pasolini*, Madrid: Cátedra.
- Pérez, H. J. (2007). «Medea: poética del agua. Un análisis sobre la actualización de un mito por Lars von Trier», en: Marzal Felici J. J. y Gómez Tarín

- F. J. (eds.), *Metodologías de análisis del film. Actas del I Congreso Internacional sobre Análisis Filmico*, Madrid: Edipo, pp. 667-674.
- Rodríguez, H. J. (2003). *Lars von Trier. El cine sin dogmas*, Madrid: Ediciones JC.
- Salvadori, M. (2006). «Prospettive di memoria del classico nella *Medea* di Pier Paolo Pasolini», *Eidola* 3, pp. 177-190.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Grupo Planeta (GBS).
- Solomon, J. (2001). *The Ancient World in the Cinema*, Chelsea: Yale University Press.



# LAS EUMÉNIDES EN EL TEATRO DE T.S. ELIOT: *THE FAMILY REUNION*<sup>\*</sup>

Maria Morant Giner

Universitat de València (España)

<mamogi4@alumni.uv.es>

Artículo recibido: 12 de marzo de 2017

Artículo aceptado: 30 de marzo de 2017

## RESUMEN

En este estudio nos proponemos acercarnos a *The Family Reunion*, una de las primeras piezas dramáticas de T. S. Eliot, desde la óptica de los estudios de recepción clásica. Por ello, iremos desgranando los distintos motivos y recursos que el poeta tomó de la tradición grecolatina, centrándonos principalmente en la figura de las Euménides.

**PALABRAS CLAVE:** Eliot, Euménides, Esquilo, Eurípides.

## ABSTRACT

In this study we intend to have a closer look to *The Family Reunion*, one of the first theatre plays of T. S. Eliot, from the perspective of the classical studies. In order to carry out this aim, we will spell out the different topics and resources that the poet borrowed from the Graeco-Latin tradition, focusing mainly on the figure of the Eumenides.

**KEYWORDS:** Eliot, Eumenides, Aeschylus, Euripides.

## 1. INTRODUCCIÓN: T.S. ELIOT Y EL MITO CLÁSICO

T. S. Eliot ha destacado, entre otras cosas, por su vasto conocimiento de la tradición anterior y ha demostrado también una gran admiración por el legado grecolatino, del que no ha dudado en beber para inspirar algunos de sus versos

<sup>\*</sup> Este trabajo surge de la reelaboración de un apartado del Trabajo de Final de Máster «Erinias y Euménides en el teatro del siglo XX», tutelado por la profesora Carmen Morenilla Talens, catedrática de filología griega en la Universitat de València.

y dramas<sup>1</sup>. No obstante, Eliot tiene una visión muy particular de cuál es la función del mito en la sociedad actual:

Eliot está convencido de que en todo es necesario un orden, y de que este orden será el muro de contención para el caos intelectual y artístico de nuestro tiempo. ¿Cómo conseguir este orden?

Eliot repite frecuentemente en sus poderosos ensayos, incluso lo repite hasta la frivolidad, que la única manera de conseguir el orden es no apartarse jamás de la tradición y de los estudios clásicos. Y más, la unión de las culturas: la cristiana y la grecolatina. (Piqué, 1966: 35)

Eliot considera que debemos recurrir a los mitos antiguos para poner orden en el caos de nuestro tiempo. Este propósito de orden es el que ha dado lugar a nuevas tragedias que de forma muy libre evocan a las de Esquilo, Sófocles o Eurípides. Eliot considera que al lector le interesa «cómo se comportan Fedra, Edipo, Hipólito, Electra, Orestes o Clitemnestra en nuestros días» (Piqué, 1966: 38), por ello en sus piezas no encontraremos personajes con tales nombres, si no que estos personajes y sus actos pertenecen a nuestro tiempo: «sobran, por tanto, el puro nombre-mito, defecto en el que han caído tantos dramaturgos» (Piqué, 1966: 38).

En nuestro estudio, nos ha llamado poderosamente la atención la aparición de las Euménides<sup>2</sup> en esta obra, que, como veremos a continuación, estará

<sup>1</sup> Eliot es situado entre los principales autores del siglo XX que hacen una defensa apasionada de las humanidades clásicas como parte fundamental de la propia cultura europea y por ello defiende que deben ser estudiadas (García, 2006: 62).

<sup>2</sup> Las Euménides están presentes en el género trágico ya desde antiguo, desde las *Euménides* de Esquilo. Al final de dicha obra, Esquilo ponía sobre el escenario la transformación de las Erinias en Euménides. Esto suponía para estas diosas ctónicas la pérdida total de sus funciones divinas más ancestrales, entre las que se encontraba vengar los crímenes, especialmente las faltas contra la familia. Para ello, debían enloquecer y torturar a sus víctimas mediante una continua persecución (aunque a lo largo de la tradición también aparecen como protectoras del orden social, encargadas de castigar los delitos susceptibles de turbarlo). Podemos afirmar que en dicha tragedia abandonan parte de su violencia en pos de una versión mucho más amable de ellas mismas: las Erinias pasan a ser diosas venerables, encargadas de velar por Atenas. A partir de ese momento deben ser colmadas de honores por los ciudadanos y reciben el epíteto de «Euménides» (benévolas). No obstante, esta transformación que equipara las Euménides con las Erinias fue motivo de controversia entre distintos estudiosos: Brown (1983: 13-34) defiende las diferencias entre ambas divinidades y considera que no pueden equipararse, es más, considera que las Semnai Theai del Areópago no están relacionadas con las Erinias; por su parte Lloyd-Jones (1989: 9) defiende que Erinias, Euménides y Semnai Theai remiten a unas mismas divinidades y nos recuerda que todos los dioses ctónicos poseen a la vez una faceta más hostil y otra

justificada por ese deseo de poner orden a través del mito clásico. No obstante serán unas Euménides muy particulares que debemos analizar detalladamente para poder establecer si se sitúan bajo la influencia de Esquilo o Eurípides.

## 2. LAS EUMÉNIDES EN *THE FAMILY REUNION*

Esta tragedia arranca con la vuelta al hogar paterno de Harry Monchensey. Este joven inglés de 35 años decide regresar al pueblo de su infancia tras el fallecimiento de su esposa en circunstancias poco usuales. Tuvo que abandonar su tierra natal ocho años atrás, tras contraer matrimonio con una joven que no gozaba de la aprobación de la familia<sup>3</sup>. La vuelta del primogénito es importante para la madre, Amy, puesto que, como ya se siente anciana, quiere dejar todos los asuntos en orden antes de morir<sup>4</sup>. Harry debe volver para ponerse al mando de la casa, como le corresponde por nacimiento. Amy le dice nada más llegar: «Now it is your business / I have only struggled to keep Wishwood going, / And to make no changes before your return. / Now it's for you to manage. I am an old woman.» (pág. 80).

Sin embargo, este no será el único cometido que le espere a Harry en Wishwood: debe averiguar las circunstancias de su origen y concepción. Por ello, las Euménides comenzaron a perseguirle tiempo atrás, obligándole a volver a su antigua casa, tratando de alejarle de la vida frívola que llevaba junto a la esposa que no amaba. Sin embargo, estas Euménides no se harán visibles a los ojos del protagonista hasta llegar a Wishwood, para indicarle que es allí donde debe buscar el desenlace. La presencia de estos seres le hace ver que

más benevolente, es el autor quien opta por llamarlas de un modo u otro según el aspecto de la divinidad que quiere privilegiar en su obra. Independientemente de este debate, en la obra que nos ocupa, debemos advertir que en ningún momento las presencias fantasmales que persiguen a Harry Monchensey, el protagonista, son designadas por los personajes como «Euménides». Podemos identificarlas como tales gracias a las acotaciones de T.S. Eliot, donde son nombradas así. El hecho de que sean llamadas «Euménides» (en oposición a «erínias») nos hace pensar que el dramaturgo se está sirviendo de la versión más benévola de estas divinidades y que, por tanto, su función divergirá del de las terribles Erinias ancestrales presentes en Esquilo y Eurípides.

<sup>3</sup> Amy (la madre): She never wished to be one of the family, / She only wanted to keep him to herself, / To satisfy her vanity. That's why she dragged him / All over Europe and half round the world / To expensive hotels and undesirable society / Wich she could choose herself. She never wanted / Harry's relations or Harry's old friends (pág. 75). Para comentar este apartado nos hemos basado en la edición comentada de Nevill Coghill (London, 1969).

<sup>4</sup> Amy es definida por Sanz (1998: 123) como una persona que diseña su vida y la de los demás según su voluntad, pero cuyos planes se truncaron cuando su hijo se casó con una desconocida a la que ella no aprobaba.

existe algo en su pasado que debe investigar<sup>5</sup>, Harry debe asumir el papel de detective y descubrir el pecado que se le ha encomendado expiar.

Harry regresa para la fiesta de cumpleaños de su madre y no tarda en anunciar a la familia que fue él el responsable de la muerte de su esposa un año atrás, él la empujó por la borda del trasatlántico. Sus tíos no dan crédito a sus palabras, se niegan a creer su crimen. Este es otro tema que atormenta a Harry: la imposibilidad de hacer comprender a quienes le rodean su conflicto interno<sup>6</sup>, las palabras no le bastan para expresarse. Además, considera a los miembros de su familia gente común, corriente, incapaz de entender lo que pasa en su mente<sup>7</sup>. Sus tíos achacan su sentimiento de culpabilidad a una serie de delirios producidos por el cansancio y la sobreexcitación<sup>8</sup>. Pero el joven lo tiene claro, el problema no está en su conciencia si no en el mundo en que vive.

Es en su regreso a Wishwood cuando Harry ve por primera vez a sus Euménides. Al entrar en casa por primera vez se exalta al ver la cantidad de luz cegadora que entra por las ventanas y exclama (pág. 78):

No, no, not there. Look there!  
 Can't you see them? *You*<sup>9</sup> don't see them, but I see them,  
 And they see me. This is the first time that I have seen them.  
 In the Java Straits, in the Sunda Sea.  
 In the sweet sickly tropical night, I knew they were coming.  
 In Italy, from behind the nightingale's thicket,  
 The eyes stared at me, and corrupted that song.

<sup>5</sup> En cierto modo, podemos asimilar el personaje de Harry al de Edipo en el *Edipo Rey*: ambos deben descubrir cuál es el origen de la mancha, de la culpa que alcanza a su familia y a su *polis* respectivamente, ambos se convierten en detectives que deberán desvelar los secretos de sus respectivas concepciones.

<sup>6</sup> Harry es consciente de que sus interlocutores solo son capaces de captar lo concreto, lo tangible (Sanz, 1998: 123), por ello no alcanzan a comprender la dimensión espiritual de su conflicto interno.

<sup>7</sup> Según Sanz (1998: 121), el drama principal de esta obra es el que encarna la figura de Harry, centrado en el pecado y el arrepentimiento. Sin embargo, encontramos un drama secundario (subordinado al drama principal) centrado en el coro y su incapacidad de entender el drama espiritual del protagonista. Por tanto, según la estudiosa, podemos dividir los personajes de esta obra en dos grandes bloques: por un lado, los personajes que conforman el mundo real (Amy y los miembros del coro) y por otro, los personajes relacionados con el ámbito espiritual (Harry, Agatha, Mary, Downing). Estos últimos se caracterizarán, como descubriremos al final de la obra, por poder ver el espectro de las Euménides.

<sup>8</sup> No obstante, según Sanz (1998: 124), en realidad los tíos están expresando «el temor al escándalo, a que se revele la cruda realidad que ellos preferían ignorar, y rápidamente se concentran en el grado de posibilidad de que Harry haya asesinado a su esposa».

<sup>9</sup> Mantenemos la cursiva del texto original.

Behind the palms trees in the Grand Hotel  
 They were always there. But I did not *see* them.  
 Why should they wait until I came back to Wishwood?  
 There were a thousand places where I might have met them!  
 Why here? Why here?

Esta es la primera vez que el joven pone imagen a las presencias que vienen siguiéndolo y atormentándolo desde lejos, desde la muerte de su esposa. Estas figuras están agazapadas en la ventana del salón, donde los tíos de Harry aguardan la llegada de los sobrinos. Sin embargo, todo apunta a que Harry es el único que advierte su presencia. Estas Euménides, según Singh: «make Harry realize that he is responsible for the death of his wife. And such incidents conceive the guilt complex in the mind and heart of Harry» (2013: 24). Este sería el principal motivo del conflicto interno que atormenta al protagonista, por el que permanece en tensión constante y se muestra confuso al inicio de la pieza. Harry no consigue descifrar por qué las Euménides le han seguido hasta Wishwood y se han mostrado ante él en este preciso lugar, hecho que crea una mayor confusión en el personaje, que no consigue descifrar el misterio. Esto provocará que no pueda dormir de noche, ni caminar durante el día, está bloqueado a todas horas: «is always afraid of the Eumenides, who put him in the edge of confusion and conflict. His mind is obsessed with de appearances of the Eumenides» (Singh, 2013: 26). Según Sanz, Harry regresa a la casa en el momento más crítico de su crisis espiritual, cuando llega «es un hombre atormentado por un pasado de recuerdos incompletos y dominado por la voluntad férrea de su madre» (1998: 123).

Otra escena semejante se produce con el encuentro de Harry y Mary<sup>10</sup> (pág. 106):

Here and here and here –wherever I am not looking,  
 Always flickering at the corner of my eye,  
 Almost whispering just out of earshot-  
 And inside too, in the nightly panic  
 Of dreaming dissolution. You don't know,  
 You cannot know, you cannot understand. [...]   
 There is only one way for you to understand  
 And that is by seeing. They are much too clever  
 To admit you into *our world*. Yours is no better.  
 They have seen to that: it is part of the torment.

<sup>10</sup> Mary es la hija de un primo de lady Monchensey, compañera de juegos de la infancia de Harry. Amy tenía la esperanza de que su hijo se casara con ella, y juntos tomaran el control de Wishwood. Sin embargo, la boda de su hijo con otra mujer imposibilita sus planes.

Encontramos en este pasaje reflejado a la perfección uno de los motivos de turbación de Harry: no logra hacerse comprender. No consigue que Mary entienda la situación, esto forma parte del tormento de las Euménides, no dejar que nadie más participe de su visión, es decir, no dejan que nadie acceda a *su* mundo. Si Mary pudiese verlas... Pero esto no es posible, por ello, la tensión va en aumento, sigue exclamando Harry ante una atónita Mary (pág. 110):

Come out! Where are you? Let me see you,  
 Since I know you are there, I know you are spying on me.  
 Why do you play with me, why do you let me go,  
 Only to surround me? When I remember them  
 They leave me alone: when I forget them  
 Only for an instant of inattention  
 They are roused again, the sleepless hunters  
 That will not let me sleep. At the moment before sleep  
 I always see their claws distended  
 Quietly, as if they had never stirred.

Harry nos describe el sinvivir que le provoca la presencia de las Euménides, están jugando con él: se le aparecen en ocasiones para que no pueda olvidarlas, cuando se acuerda de ellas, desaparecen. No obstante, más cerca o más lejos, él sabe que siempre le espían, hasta por las noches, motivo por el que no puede dormir. Justo cuando va a conciliar el sueño se aparecen sus garras para recordarle que están ahí. Este es uno de los pocos datos acerca de su aspecto que conoceremos en toda la obra: las Euménides de Eliot tienen garras.

Mary, a la manera de una desesperada Electra que trata de alejar la mente de su hermano de estos delirios, trata de tranquilizar al joven<sup>11</sup>. Le asegura que no pasa nada, que confíe en ella y así todo irá bien en el futuro. Harry, lejos de escucharla, sigue en su estado de excitación, que va en aumento a medida que discurre la escena (pág. 110):

<sup>11</sup> Electra, en el *Orestes* de Eurípides, se ve en una situación semejante (vv. 258- 264):

Ὅρεστης: ὦ μήτηρ, ἱκετεύω σε, μὴ 'πίσειέ μοι / τὰς αἰματοπόδες καὶ δρακοντώδεις κόρας.  
 / αὐταὶ γὰρ αὐταὶ πλησίον θρόσκουσί μου. Ἥλ: μέν', ὦ ταλαίπωρ', ἀτρέμα σοῖς ἐν δεμνίοις: /  
 ὄρας γὰρ οὐδὲν ὧν δοκεῖς σάφ' εἰδέναι. / Ὅρ: ὦ Φοῖβ', ἀποκτενοῦσί μ' αἰ κυνώπιδες / γοργῶπες,  
 ἐνέρων ἰέρειαι, δεινὰ θεαί.

**Orestes:** Madre, te lo suplico, no envíes contra mí a las sanguinarias y serpenteadas muchachas. Pues, estas, estas están dando saltos cerca de mí. **Electra:** ¡Desdichado, estate tranquilo en la cama! No estás viendo nada de lo que crees ver con claridad. **Orestes:** ¡Febo! Las terribles diosas con cara de perro y mirada aterradora van a matarme, las sacerdotisas que están bajo tierra.

Why do you show yourselves now for the first time?  
 When I knew here, I was not the same person.  
 I was not any person. Nothing that I did  
 Has to do with me.  
 I tell you, it is not me you are looking at,  
 Not me you are grinning at, not me your confidential looks  
 Incriminate, but that other person, if person  
 You thought I was: let your necrophily  
 Feed upon that carcass. They will not go.

Harry trata de justificar su pasado explicándoles que ya no es la misma persona que antaño. El joven está haciendo alusión a su cambio interno, a su evolución como persona. No se siente identificado ya con aquel joven de vida frívola y vacía que contrajo matrimonio y pronto dejó de sentir amor por su esposa. Sugiere a sus perseguidoras que se ceben con la persona que él fue en el pasado, si es que su actitud podía calificarse como tal. Harry está desesperado por hacer que estas inquietantes presencias se marchen definitivamente y no sabe cómo lograrlo. Sin embargo, a nuestro parecer creemos que en esta escena ya hay señas que apuntan hacia su liberación. Harry es consciente de que su persona ha cambiado y al final de la obra se constatará este cambio en el personaje que le permitirá su salvación.

Es interesante también el juego de presencias que crea Eliot en esta escena mediante las acotaciones: «The curtains part, revealing the Eumenides in the window embrasure» (pág. 110). El espectador se convierte en cómplice de Harry puesto que él también observa estas fantasmagóricas presencias que atemorizan a Harry y puede empatizar mejor con los males del joven. Encontramos algo de ironía trágica en esta escena: Mary, quien sí puede ayudar a Harry, no ve a las Euménides, sin embargo, el público, totalmente ajeno a la trama, que no puede intervenir, sí puede verlas y corroborar que los delirios del joven no tienen tanto de imaginarios como creen sus parientes. Mary sigue diciéndole que no hay nadie más allí aparte de ellos y cierra las cortinas de la ventana donde unos segundos antes se apoyaban las Euménides. Harry se lanza de nuevo hacia la ventana: «He rushes forward and tears apart the curtains: but the embrasure is empty» (pág. 110). Las Euménides ya no están, han desaparecido. Harry experimenta sin duda la soledad del héroe trágico: «la lucha contra las potencias de la vida sólo puede asumirlas el hombre a base de las fuerzas que tiene en el interior, el hombre trágico es visto y representado como un todo encerrado en sí mismo» (Lesky, 2001: 223).

En la segunda parte es donde tendrán lugar una serie de descubrimientos que podrán liberar a Harry de su tormentosa situación. Se inicia con una charla

entre Harry y el doctor de la familia, Warburton. Harry, lejos de hacer caso de las indicaciones del doctor, pasa a la ofensiva y comienza a hacer preguntas acerca de su padre. Quiere saber por qué se marchó, siendo todavía niños los hijos, y dónde vivía. Warburton se muestra esquivo, cree que es mejor no hurgar en heridas del pasado, cerradas mucho tiempo atrás. Sin embargo, una serie de comentarios del médico («I am sure that your mother always loved him; / There was never the slightest suspicion of scandal» pág. 124, «I advise you strongly, not to ask your aunt [Agatha]. / I mean, there is nothing she could tell you» pág. 125) se convertirán en valiosas pistas para el joven: deduce que algo sucedió en la relación de sus padres de lo que nadie habla y que quizás la Tía Agatha sepa más de ello que el resto. Este es el misterio que se propone resolver.

La segunda escena de esta segunda parte contiene el desenlace de todo este embrollo que atormenta a Harry, pero para ello ha de tener una charla con su Tía Agatha. Con ella se abre y le confiesa que ha vivido «In a world not of persons but only of contaminating presences. / And then I had no horror of my action, / I only felt the repetition of it over and over» (pág. 144). Harry es consciente de que en sus actos, en sus pensamientos había algo repetitivo, reiterativo, pero no logra saber el qué. Estas sensaciones del joven le encaminan de forma velada hacia la resolución del tormento que le rodea, apuntan hacia la maldición familiar que desconoce: debe descubrir aún que las razones del fracaso de su vida conyugal se remontan al fracaso de sus padres, por ello no lograba sentirse responsable de los errores matrimoniales. Harry sigue sincerándose con su tía, cree que *ellas* (las Euménides), apuntan hacia la sombra de algo sucedido en su infancia, de algo que es el origen de sus desdichas. Quizás sea eso lo que quieren enseñarle, pero todavía no conoce lo que significan estos seres.

Tía Agatha finalmente accede a hablarle de su padre, quien la amó cuando era joven. Un día le sorprendió despierto, meditando cómo deshacerse de su esposa. Sin embargo, Agatha se negó a que esto sucediese por el bebé que Amy llevaba en sus entrañas. Agatha sentía que el niño que iba a nacer, en cierto modo, sería su propio hijo y que no tendría otro. De este modo Agatha salva la vida de su hermana, la legítima esposa del señor Monchensey. Harry, como le sucedió a Segismundo en *La vida es sueño*, comienza a dudar de los límites entre la vida y el sueño, entre lo real y lo imaginario: «Perhaps my life has only been a dream / Dreamt through me by the minds of others. Perhaps / I only dreamt I pushed her» (pág. 148). Comienza a plantearse la posibilidad de que no fuese él quien empujó a su esposa, pero entonces si las Euménides no le han seguido hasta Wishwood para atormentarle por su crimen, ¿cuál es su propósito? Tía Agatha optará por desvelar a Harry su papel dentro del núcleo familiar (pág. 148):

It is possible that you have not known what sin  
 You shall expiate, or whose, or why. It is certain  
 That the knowledge of it must precede the expiation.  
 It is possible that sin may strain and struggle  
 In its dark instinctive birth, to come to consciousness  
 And so find expurgation. It is possible  
 You are the consciousness of your unhappy family,  
 Its bird sent flying through the purgatorial flame.  
 Indeed it is possible. You may learn hereafter,  
 Moving alone through flames of ice, chosen  
 To resolve the enchantment under which we suffer.

Aunque no lo supiese, Harry estaba destinado a expiar el pecado familiar, pero para ello, era necesario que tuviese conocimiento de él primero. Agatha es quién le ayuda a descubrir el «pecado original» de la familia Monchensey: parecen estar condenados a pasar sus vidas junto a esposas que no aman. Harry por fin comprende que el afecto en la familia Monchensey era una especie de obligación convencional, un deber, un papel que debía representarse. Ese fue el papel que el primogénito soportó diez años junto a su esposa, un papel que le vino impuesto por el destino. Sin embargo, Harry, al tener conocimiento de este hecho, que ha saltado de una generación a otra, de padre a hijo, se convierte en la conciencia de los Monchensey. En su persona debe purgarse este hechizo familiar que a todos alcanza. El conocimiento, el saber causa en Harry una enorme sensación de bienestar, esta escena donde solo la verdad ha logrado liberar al protagonista de su turbación contiene reminiscencias evangélicas<sup>12</sup> (pág. 149):

I feel happy for a moment, as if I had come home.  
 It is quite irrational, but now  
 I feel quite happy, as if happiness  
 Did not consist in getting what one wanted  
 Or in getting rid of what can't be got rid of  
 But in a different vision.

Agatha, por su parte, confiesa a su sobrino haberse librado de una pesada carga, ahora recae sobre él la carga familiar. Esto le proporciona cierto alivio, pero también preocupación por Harry, a quien le aguarda un largo viaje hacia

<sup>12</sup> Como decían los evangelistas: «solo la verdad os hará libres». Harry ha descubierto la verdad de su origen y esto le ha provocado una enorme sensación de alivio y liberación.

la expiación familiar. Finalmente, las Euménides se presentan de nuevo y Harry esta vez les dice (pág. 152):

You cannot think that I am surprised to see you  
 And you shall not think that I am afraid to see you.  
 This time, you are real, this time, you are outside me,  
 And just endurable. I know that you are ready,  
 Ready to leave Wishwood, and I am going with you.  
 Now I see at last that I am following you.  
 And I know that there can only be one itinerary  
 And one destination. Let us lose no time. I will follow.

La actitud del joven respecto a las Euménides ha cambiado en esta escena. Ya no le asustan, ni le molestan, por fin se ha dado cuenta de que son reales y no producto de una mala jugada de su mente. Algunos estudiosos afirman que, de un modo muy libre, en *The Family Reunion*, las tormentosas Erinias de la antigüedad se han transformado en Euménides sutilmente en esta escena (Mitchell-Boyask, 2013)<sup>13</sup>. Ya no son percibidas por el protagonista como presencias negativas, más bien todo lo contrario. Harry es consciente de que todavía está sucio, manchado por la maldición y que debe seguir a estos fantasmagóricos seres por el único camino que le va a liberar de la contaminación, ellas le dirigirán hacia la reconciliación. Por ello debe irse, por ello debe seguirlos: por fin comprende que estos seres no le siguen para atormentarle, sino para tratar de ayudarlo mostrándole el camino de su salvación: «Now they will lead me. I shall be safe with them; / I am not safe here» (pág. 156). No obstante, antes de irse lega todas sus pertenencias a su hermano John para finalmente seguir a los «ángeles radiantes» (pág. 157).

Resulta interesante que más adelante, en la última escena de la segunda parte, Tía Agatha confiesa haberlas visto también: «They have made this clear. And I who have seen them must believe them» (pág. 162), aunque no tenemos forma de saber si es cierto lo que afirma dicho personaje. No obstante, Downing, el criado de Harry le responde (pág. 142):

<sup>13</sup> Chang defiende también esta postura: «The Furies which are the embodiment of Harry's inner feelings reappears as the Eumenides, and their transformation shows Harry is purged from his destructive impulse and finishes his reparation» (2015: 26). No obstante, no debemos olvidar que estas fantasmales presencias en ningún momento aparecen bajo el nombre de Erinias o Furias, por lo que debemos ser especialmente cuidadosos al hablar de esta posible transformación. Por tanto, continuamos manteniendo nuestra postura: Eliot incluye Euménides en su obra puesto que elige sacar a escena la faceta más benevolente de estas divinidades ctónicas. Por ello, consideramos que no se produce ninguna transformación en esta obra, en palabras de Coghill: «In Eliot, they do not change, it is Harry who changes» (1969:41).

You mean them ghosts<sup>14</sup>, Miss!  
 I wondered when his Lordship would get round to seeing them  
 And so you've seen them too! They must have given you a turn!  
 They did me, at first. You son get used to them.  
 Of course, I knew they was to do with his Lordship,  
 And not with me, so I could see them cheerful-like.

Sabemos, entonces, que estos seres no han sido solamente visibles durante toda la obra para Harry. Su criado también podía verlas, intuía que en ellas no había maldad y por tanto, no le producían temor. Según Jones (1960: 98), esto supone el reconocimiento de que las Euménides son una realidad objetiva que, además, simboliza la evidencia de que la culpa no es de Harry sino de toda la familia. Finalmente, la obra termina con la muerte de la madre, de Amy, el reloj se detiene en la oscuridad sin haber podido reunir a sus tres hijos bajo el techo de Wishwood. Tras su muerte, Agatha, para cerrar la pieza, habla sin tapujos de la maldición de la familia (pág. 174):

A curse is a power / Not subject to reason  
 Each curse has its course / Its own way of expiation follow follow.  
 This way the pilgrimage / Of a expiation  
 Round and round the circle / Completing the charm  
 So the knot be unknotted / The crossed be uncrossed  
 The crooked be made straight / And the curse be ended  
 By intercession / By pilgrimage / By those who depart  
 In several directions / For their own redemption  
 And that of the departed / May they rest in peace.

Eliot incluye en su drama el motivo de la maldición<sup>15</sup> que persigue a los miembros de una casa a través de las generaciones. Este motivo nos traslada directamente a la obra de Esquilo, quien compuso varias trilogías inspiradas en estas maldiciones fruto de la responsabilidad solidaria del linaje. Para Esquilo esta maldición no pasaba de forma casual de padres a hijos, arrastrando a seres inocentes hacia la ruina, sino que continuamente se manifiesta en las acciones impías que llevan a cabo los miembros de dicha familia, que generarán

<sup>14</sup> «The Eumenides are nowhere named in the dialogue, in so far as they have a name are called “ghosts” or “spectres”» (Coghill, 1969: 37).

<sup>15</sup> «Now if the Eumenides had become the “objective correlative” determining Harry’s part in the Monchensy Curse, the Curse itself to correspond to the human situation, as seen in the Christian doctrine of the Fall of Man, that we are sinners in a world of sin, and that this sin calls for expiation. The Greek story now takes a Christian twist» (Coghill, 1969: 41).

nuevas desgracias<sup>16</sup>. Según Lesky, para Esquilo la naturaleza de la maldición familiar llega a tal profundidad que «continuamente se manifiesta en acciones culpables, a las que sigue la desgracia a modo de expiación» (2001: 138). No obstante, nos parece que la versión de Eliot no es tan intensa, sino que se trata de una maldición que se transmite de padre a hijo y que tiene posibilidad de expiarse, como hizo Orestes al final de la *Oresteia* (esto es algo bastante insólito, véase la saga de Layo, que queda totalmente destruida por esta responsabilidad solidaria del linaje, todos los descendientes llevan a cabo acciones impías que les arrastran hacia la muerte). Padre e hijo Monchensey<sup>17</sup> sintieron la necesidad de matar a sus respectivas esposas, pero no lo hicieron, por tanto, su maldición no acabó con la destrucción de sus vidas sino que les obligó a fingir un amor que no sentían. Además, *The Family Reunion* se construye mediante el típico proceso esquileo: se crea un ambiente negativo cargado de indicios y sospechas que va a ir *in crescendo*; finalmente las piezas irán encajando y la verdad saldrá a la luz.

En definitiva, al final de la obra Harry carga con la certeza de que fue engendrado sin amor, de que su padre no amó a su madre y por eso huyó. Tía Agatha le ha hecho conocedor de la verdad, le ha convertido en la consciencia de la familia y ahora él necesita un lugar en el que purificar la carga familiar. Este secreto le empuja a huir de todo lo que le rodea, a alejarse de la sociedad que le corrompió la cabeza y el corazón (Piqué 1968: 41). Eliot deja el final abierto, podemos pensar que quizás el joven decide hacerse misionero (opción sobre la que especulan sus familiares) y buscar en tierras lejanas su propio santuario en el que purgarse. Solo una cosa nos queda clara acerca de su destino: ha optado por seguir el camino que le dictan las Euménides<sup>18</sup>. Tratando

<sup>16</sup> Tenemos el caso de la trilogía que abarcaba *Layo, Edipo y Los siete contra Tebas*, al largo de las tres piezas se escenifica la maldición que persigue a la casa de Layo a través de las generaciones, «hasta que la sume en lo más profundo de la ruina» (Lesky, 2001: 137).

<sup>17</sup> Según Jones (1960: 91), el deseo por la muerte de alguien alcanza también al personaje de Amy, puesto que deseó que muriese su nuera. Jones considera que este odio que culmina con desear la muerte de alguien es la verdadera maldición que pesa sobre los Monchensey, que representa el impulso asesino en la humanidad, y remitiría a la marca de Caín. No obstante, nosotros preferimos ponerla en relación con el legado clásico.

<sup>18</sup> Respecto al desenlace de su obra, Eliot se aleja de ambos precedentes. El Orestes de Eurípides sigue evitando a las Erinias, puesto que no ha sido purificado. Debe pasar un año todavía para ser juzgado por el matricidio ante estas terribles diosas (observamos, pues, que en la tragedia de Eurípides no se ha producido la transformación de las Erinias en Euménides, sino que se emplea este epíteto de modo eufemístico, por el miedo que inspiran en los demás personajes). Mientras que en el drama de Esquilo asistimos a la absolución del joven (puesto que su delito había sido ya purificado anteriormente) y a la posterior transformación en Euménides de

de escapar de las Euménides Harry jamás logrará vencer la maldición familiar, debe seguir las: «the acceptance of the Furies is the end of one kind of suffering and the beginning of another» (Rulewickz, 1976:143).

Según Dudgeon (1953: 29), las Euménides en esta obra se convierten en guías y consejeras del protagonista, son una especie de ángeles de luz. Las Euménides se hacen visibles en Wishwood, allí cesan de ser las perseguidoras que le atormentan y se vuelven ángeles luminosos que le guían. Coincidimos con la posición de Piqué al afirmar que Eliot acerca sensiblemente sus Euménides a las que obcecaban la mente del Orestes de Eurípides<sup>19</sup>. El estudioso ofrece la siguiente interpretación para estos seres sobrenaturales:

Su naturaleza se acerca a la trascendencia espiritual, aparece un sentido del pecado, que los cristianos reconocen muy bien. Las Euménides provocan el dolor colectivo de la casa de Monchensey. Las Euménides purifican la Casa del sentido de culpa obligando a Harry a escapar para no regresar ya más. Harry se escapa para ser misionero. Las Euménides más que de castigo celeste, son manifestación del Amor divino. (1968: 41)

Observamos, pues, que estas Euménides han pasado por el tamiz del cristianismo, que han sido remodeladas y responden a un nuevo patrón. Como afirma Piqué (1968), el telón de fondo es la *Orestea*, sin embargo, toda la obra está atravesada por el cristianismo<sup>20</sup>. Las Euménides de Eliot están relacionadas con el cristianismo y la redención<sup>21</sup>, se han convertido en una especie de ángeles de la guarda para el protagonista. Consideramos también que la función de las Euménides en esta obra puede ponerse en relación con la estrella brillante que guió a los Reyes Magos de Oriente hasta el establo donde había nacido el Salvador, según cuenta el Antiguo Testamento. Ya encontramos, pues, en la

las Erinias, motivo por el que este Orestes ni huye ni persigue a las Euménides. En la tragedia de Esquilo se plasma la resolución final del conflicto, mientras que aquí queda abierto.

<sup>19</sup> Sobre la caracterización de estas divinidades en el siglo XX, afirma de Paco: «El proceso de interiorización psicológica que transforma a las Erinias en reflejo de los remordimientos será la orientación que se le otorgue a estas figuras en muchos de los casos en los que aparecen en el teatro de nuestro siglo» (1999:308).

<sup>20</sup> García (2006: 66) insiste en la idea de que para Eliot la cultura europea se asienta sobre la asociación del humanismo clásico con la fe cristiana, por ello, no es de extrañar que ambas vertientes aparezcan aunadas en esta pieza. Coghill, por su parte, afirma al respecto «Just as Eliot has suppressed almost all verbal clues to the Christian purpose of his play, so too he has suppressed almost all clue to his Aeschylean original». (1969: 37).

<sup>21</sup> «We must now turn in its Christian sense, if we are to reach the innermost meanings of the play» (Coghill, 1969: 44).

tradición cristiana, la presencia de un elemento luminoso que ejerce de guía, señalando el destino al que se debe llegar<sup>22</sup>. Además, en nuestra cultura popular se cuentan muchas historias acerca de los ángeles de la guarda, a quienes los niños dirigen sus plegarias buscando su protección. Estas Euménides, en cierto modo, ocupan también el rol de protectoras: se caracterizan por actuar como guías y velar por el bienestar del protagonista.

No obstante, la función de las Euménides de Eliot va más allá de la de simples guías: sabemos por distintos estudiosos que este autor solía recurrir al mito porque creía que era una forma de poder poner orden al caos del mundo moderno. Por tanto, estas Euménides nos parece que tienen la función de preservar el orden social y familiar a su manera, actúan como protectoras. Por tanto, difieren de las divinidades infernales de Esquilo en cuanto a que estas no tienen causa justa que defender ni delito que castigar. Se acercan un poco más a las de Eurípides por la turbación que causan en el protagonista, ya que se manifiestan como una especie de alteración mental ante los ojos de los familiares. Creemos que estas figuras del imaginario grecolatino han perdido todo vestigio de horror, violencia y ferocidad en esta obra y que, siendo consciente el mismo Eliot de ello, se sirve en su drama de las Euménides en oposición a las Erinias (recordemos que las Euménides eran la variante benévola de las Erinias, tras su transformación en la tragedia de Esquilo se convierten en diosas benignas).

Gran parte de la crítica coincide en que el fracaso de esta pieza sobre escena reside en la dificultosa representación que exigen estas Euménides. De Paco alerta de la complejidad de introducirlas en una obra con ambientación actual, pues el director corre el riesgo de caer en una exagerada anacronía o incluso de restar a estos personajes su sentido y sustancia más profunda presente en la tragedia griega antigua (2003: 48). La puesta en escena plantea cuestiones como, por ejemplo, si las Euménides deben ser visibles para el público o no. El mismo Eliot nos habla de la problemática que acarrea la personificación de estas peculiares criaturas sobre escena en *Poesía y drama*<sup>23</sup>:

<sup>22</sup> Por ejemplo, la historia del género dramático en la literatura española arranca con el *Auto de los Reyes Magos*. Esta es la primera pieza teatral conservada en lengua vernácula en toda Europa. En ella se cruzan Melchor, Gaspar y Baltasar quienes dialogan acerca del significado que puede tener la nueva estrella que brilla en el cielo. Con el propósito de descubrirlo siguen su luz (por ejemplo, dice Gaspar: «Andemos tras la estrella, veremos el lugar»). De un modo muy semejante, actuará Harry, dejándose guiar por estas presencias luminosas hacia su nuevo destino, el fulgor de las Euménides le llama y estas le iluminarán en el camino hacia su nueva vida.

<sup>23</sup> En este artículo vamos a reproducir la traducción española de las palabras de Eliot que hace Dudgeon para el prólogo de *The Family Reunion* (pág. 34), cuya referencia hemos ofrecido anteriormente.

La aparición de las Furias, esas malhadadas criaturas. En el futuro debe suprimírselas del reparto y entenderse que son visibles únicamente para algunos de mis personajes y para el público. Ensayamos todas las formas posibles para presentarlas. Las colocamos en la escena y parecían entremetidos huéspedes escapados de un baile de máscaras. Las ocultamos bajo un cendal de gasas y sugirieron entonces el *still-out* de una película de Disney. Las hicimos todavía más indistintas, y esta vez semejaron malezas vistas a través de una ventana. Todavía asistí al ensayo de otros recursos: las vi gesticulando desde el otro lado del jardín, o irrumpiendo en la escena como un equipo de fútbol. Y nunca armonizaron. Jamás lograron ser deidades griegas ni fantasmas modernos. Pero su fracaso fue, simplemente, el síntoma del fracaso en ajustar lo antiguo a lo moderno.

Según Steiner «en la luz cruda y penetrante del mundo moderno no hay ninguna invención teatral que pueda hacer parecer naturales a las furias» (2001: 284). Sin embargo nos consta que en Norteamérica las Euménides de esta obra eran escenificadas mediante unos parches fosforescentes que brillaban en el momento de su aparición gracias a una luz que se encendía sobre ellos (Dudgeon, 1953:34).

### 3. CONFLUENCIA DE ESQUILO Y EURÍPIDES

Rezzano en su estudio<sup>24</sup> (1942) habla de un claro paralelo entre las *Euménides* de Esquilo y esta pieza. En primer lugar, habla de las semejanzas estructurales: ambas piezas constan de dos partes claramente diferenciadas, la primera mitad sirve de introducción mientras que en la segunda encontramos el desenlace. Prosigue diciendo que el argumento de ambas se reduce a un hombre que se libera de algo que le atormenta. Rezzano sigue trazando paralelismos, equipara a los protagonistas de ambas obras: Agatha es una moderna Atenea<sup>25</sup> que trata de ayudar a su sobrino a liberarse de su carga revelándole algunas verdades. Es cierto que en *The Family Reunion* también aparecen Euménides, pero mudas, no asumen el protagonismo coral que caracteriza a las Euménides de Esquilo. Es más, los tíos de Harry son quienes adoptan este rol. Quizás no debamos obstinarnos en buscar las semejanzas y diferencias entre una obra y

<sup>24</sup> Hemos accedido al estudio de Rezzano gracias a los fragmentos que Dudgeon aporta en su prólogo a *Reunión de Familia* (1953) para Emecé Editores.

<sup>25</sup> No debemos perder de vista que Atenea es quien absuelve a Orestes ante un tribunal mientras que Agatha simplemente ayuda a Harry a comprender su destino. A nuestro parecer, resulta complejo hablar del mismo rol para ambos personajes. Por su parte, Hamburger (1962:63) prefiere equipararla con el personaje de Casandra.

otra, basándonos sobre todo en las palabras que más tarde dijo Eliot (1951) acerca de este drama: «Pero el mayor defecto de todos consistió en la falta de concierto entre la historia griega y la situación moderna. Debiera haberme ceñido más a Esquilo o tomado libertades mucho mayores con su mito». Él es consciente de que ambas obras divergen la una de la otra. Nos parece, por ello, más adecuada la postura de Mitchell-Boyask (2013), quien ve en *The Family Reunion* una libre interpretación de la obra de Esquilo.

Respecto al paralelismo Orestes-Harry afirman diversos estudiosos que ambos han asesinado, uno a su madre, el otro a su esposa. Sin embargo, la profesora Rezzano una vez más va más allá y afirma:

Si se considera que el asesinato de su mujer por Harry simboliza o cumple lo que debió suceder años antes, si otra persona no hubiese intervenido, el crimen de Harry se vuelve el de Orestes. Las circunstancias son atenuantes, sin embargo, y ninguna culpabilidad moral es atribuida al crimen.

Piqué (1968: 39) señala que en *The Family Reunion* no hay asesinato, ni Harry ni su padre cometieron ningún tipo de uxoricidio, pese a que lo desearon fervientemente. Quizás esta sea su culpa: haber deseado la muerte de su esposa, haberlo deseado conscientemente instigados por el deseo de adulterio. Según Piqué encontramos una interposición de caracteres: la esposa de Harry hace el papel de Clitemnestra. De hecho, la única muerte que causa este joven es la de su madre<sup>26</sup> marchándose de Wishwood para liberarse del peso familiar. Más tarde Harry conoce por boca de su tía que su padre quiso matar a su madre a punto de dar a luz, pero que ella intervino por el profundo amor que ya sentía por el nonato. Esta nueva explicación resulta difícil de digerir y relacionar con el matricidio de Orestes, puesto que en el caso de Harry se autoculpa de un uxoricidio. Dudgeon (1953: 23) añade que ambos personajes son la conciencia culpable de su familia, que tras cometer su crimen son perseguidos y atormentados en su recorrido. Afirma Dudgeon que «les persiguen las Furias, sus espectros, las vengadoras, sus conciencias» hasta llegar al lugar donde podrán resolver los problemas familiares (1953: 24): Atenas y la casa de Wishwood respectivamente.

<sup>26</sup> Pal insiste en esta idea, considera que Harry es un matricida puesto que su marcha le rompe el corazón a su madre y acelera su muerte. Sin embargo, Pal recalca la importancia del Cristianismo en la configuración de Harry, quien se ve obligado a expiar el «pecado original» de su familia para así redimirlo: «Harry also chooses to suffer to expiate the guilt committed by others» (2015: 4). Por ello, equipara también a este personaje con la figura de Cristo. Por su parte, Carpentier (1989, 17-42) quiso ver en este matricidio una alegoría acerca del paso del paganismo al Cristianismo (y esta transformación sería la que permitiría la salvación de Harry).

Habiendo llegado a este punto, nos resulta muy complejo hablar de la influencia de las *Euménides* de Esquilo sobre *The Family Reunion*, en palabras de Piqué (1968: 41): «hay muchos puntos de contacto entre Esquilo y Eliot. Pero no tanto como muchos se han empeñado en demostrar». Comenzamos a sospechar que tal vez el error resida en el referente. Sobre estas lecturas que ofrecen distintos críticos, como Dudgeon o Rezzano, Eliot bebía del mito de Esquilo, sin embargo, hay varios indicios que nos hacen pensar que tal vez debamos dirigir nuestra mirada hacia el *Orestes* de Eurípides. En primer lugar, las Euménides que persiguen a Harry son solamente visibles para él, es el único que percibe su presencia, su cercanía. Las Euménides esquileas son unos monstruosos seres perfectamente visibles para todos los personajes, sin excepciones. Sin embargo, en oposición a estas, las infernales diosas de Eurípides se manifiestan como una enfermedad mental, una especie de delirio que asalta al protagonista tras el matricidio, su mala conciencia le hostiga y no le deja descansar. Si observamos a Harry, sus familiares y personas cercanas le insisten en que se deje examinar por un médico, creen que un diagnóstico es la clave para conocer qué le está pasando. De forma velada, sus tíos le achacan a Harry una enfermedad mental en distintas escenas.

Por otra parte, tanto Rezzano como Dudgeon, hablan de la mala conciencia que comparten Harry y Orestes. Es complicado achacarle el sentido de la culpabilidad al Orestes de Esquilo, puesto que se mueve en un remoto tiempo en el que los hombres no eran responsables de sus actos, sino que remitían sus faltas y delitos a la voluntad de los dioses. Este Orestes pone fin a la vida de su madre porque así lo ha ordenado el oráculo de Apolo, no puede sentir ningún tipo de remordimiento puesto que no ha sido su decisión asesinar a Clitemnestra. Es un mero instrumento en manos de los dioses, se encuentra bajo su mandato. Deben cambiar los tiempos para que pueda perfilarse un Orestes con sentido de la culpabilidad y remordimientos, los hombres deben ser conscientes de su propia autonomía y asumir la responsabilidad de sus actos. En esta línea de pensamiento se mueve Eurípides y por tanto sus personajes no pueden renegar de sus crímenes. Por ello, encontramos su versión del mito protagonizada por un Orestes atormentado y horrorizado por el crimen cometido. Consideramos que, una vez más, la figura de Harry encaja más con el perfil de Eurípides, puesto que el joven se culpa incansablemente de la muerte de su esposa y este pensamiento no le deja vivir. Mitchell-Boyask (2013) afirma claramente que Harry se encuentra poseído, fuera de sí: «Harry is haunted by the death of his wife and fears he may have caused it».

Estamos de acuerdo con Dudgeon (1953: 29) en que esta obra aborda el tema de la redención, ya que Harry busca la salvación, desea liberarse de su sentimiento de culpabilidad. Piqué señala que esto es una constante de Eliot,

sus obras están plagadas de personajes que «necesitan la curación de una idea fija: la de haber cometido un crimen» (1968: 39).

Quizás la valoración que nos parezca más correcta acerca de la relación Esquilo-Eliot sea la de Piqué:

*Reunión familiar* es una historia psicológica de hoy que tiene un fundamento remoto en el espíritu elevado de la tragedia griega; una lucha espiritual, con armas especiales de la psicología moderna. Se plantean problemas que a larga distancia y según el sistema mítico de Eliot se parecen a los de la *Orestía*. (1968: 39)

#### 4. OTROS ELEMENTOS: EL CORO

En cuanto al tema del coro, Eliot no sigue la tradición de Esquilo, puesto que como ya hemos dicho, sus Euménides no hablan, no intervienen directamente en la acción, por tanto, no constituyen un personaje coral. Sin embargo, el coro está presente en cierto modo en esta obra, formado por los tíos de Harry, apunta Piqué (1968: 38) que Eliot siempre trataba introducir coros en sus obras para demostrar que en la literatura inglesa todavía se le reservaba una función importante en el desarrollo de la trama. Por ello, en mayor o en menor medida, el coro suele estar presente en sus dramas. No obstante, considera Piqué que los autores modernos conciben el coro de un modo distinto, como un intermediario entre la acción y el público. El coro de tíos hace llegar al público los presentimientos y evocaciones, a la vez que esperan revelaciones especiales e interpretaciones de los acontecimientos. A su vez, actúan como el lazo de unión entre pasado y presente (Piqué, 1968: 39). Según Jones (1960: 106) y Gardner (1968: 141) este coro está ligado a la ley natural, sus componentes se presentan como seres obtusos con una espiritualidad muerta. Son unos seres dominados por un miedo estéril, por los temores cotidianos, así como el temor a la realidad espiritual que Harry acepta (Sanz, 1998: 124).

#### 5. A MODO DE CONCLUSIÓN: EL CONFLICTO RELIGIOSO Y LA NECESIDAD DE EXPIACIÓN<sup>27</sup>

Sanz considera que el tema principal de la obra es el descubrimiento de la elección espiritual que ha de hacer Harry (1998: 121): al final optará

<sup>27</sup> «Now if the Eumenides had become the “objective correlative” determining Harry’s part in the Monchensy Curse, the Curse itself to correspond to the human situation, as seen in the Christian doctrine of the Fall of Man, that we are sinners in a world of sin, and that this sin calls for expiation. The Greek story now takes a Christian twist» (Coghill, 1969: 41).

por marcharse para poder cumplir su parte en la Divina Providencia, sigue el patrón cristiano de la expiación de los pecados, abandona la familia y el resto de cosas mundanas. La partida del protagonista, dejando atrás su patrimonio, es interpretada como el camino de la salvación (Hamburger, 1962: 64). No obstante, según Gardner el pecado permanecerá hasta que Harry logre encontrar el amor, tiene que aprender a amar (1968: 154). Según Sanz, para todos los personajes «la resolución implica una pérdida, un sacrificio, ya sea de carácter existencial, familiar o humano» (1998: 127).

Singh (2013: 30) cuestiona el título de la obra, cree que más que una reunión familiar (puesto que nunca se produce el reencuentro ya que los hermanos menores de Harry nunca llegan), se trata de una «Spiritual Reunion», esta tragedia representa «Soul's union with God. Harry represents the soul here». Por su parte, Smith (1963) afirma:

Harry rejects all human love in favor of God... The theatre's original function is to express God's presence... in *The Family Reunion* there is a recognition that the period of desolation is a preparation for a more positive stage of final union with the divine principle. (1963: 94)

Hamburger (1962: 62-64) insiste en que es precisamente el carácter religioso de Eliot el motivo por el que retoma de un modo mucho más libre la concatenación de crímenes y culpabilidades latentes en el mito de los Atridas. El autor habría querido recrear en su obra la liberación de la humanidad mediante la asunción de la culpa por parte de un individuo. De este modo, nos encontramos ante una tragedia en la que subyace un tema clásico junto con la idea de la redención cristiana. Siguiendo esta misma línea, Sanz considera que: «Eliot ha tratado el tema religioso del pecado y el arrepentimiento, y lo ha hecho mediante una historia en la que no hay acción real, sólo supuestos, inseguridades, una maldición familiar por un crimen deseado pero no cometido» (1998: 127).

Eliot deja abierto el final de la obra, a nuestra libre interpretación, no obstante una cosa nos queda clara: las Euménides son una pieza esencial para el desarrollo de esta trama. Son las encargadas de poner orden en la vida de Harry, tras largo tiempo vagando de un lado a otro. De este modo observamos cómo Eliot siguiendo sus pautas se sirve del mito clásico (en este caso, de la figura de las Euménides) para restablecer la situación mediante la expiación del personaje principal.

## BIBLIOGRAFÍA

- Brown, A. L. (1983). «The Erinyes in the Oresteia. Real life, the supernatural, and the stage», *The Journal of Hellenic Studies*, pp. 13-34.
- Carpentier, M. C. (1989). «Orestes in the Drawing Room: Aeschylean parallels in T. S. Eliot's *The Family Reunion*», *Twentieth Century Literature*, pp. 17-42.
- Chang, K. (2015). «Unacknowledged Matricide in T. S. Eliot's *The Family Reunion*», *Eye Magazine*, pp. 22-26.
- Coghill, N. (1969). «Argos, The House of Atreus and the Eumenides». T. S. Eliot *The family reunion*, London, pp. 37-44.
- Dudgeon, P. (1953). «Prólogo». T.S. Eliot *Reunión de familia*, Buenos Aires, pp. 7-38.
- Eliot T. S. (1969). *The family reunion*. London.
- Eliot, T. S. (1953). *Reunión de familia*. Buenos Aires.
- García, F. (2006). «La educación clásica y el fin de la cultura europea: Mann, Eliot y Borges», *Mil Seiscientos Dieciséis*, pp. 61-70.
- Gardner, H. (1968). «The Language of Drama». *The Art of T.S. Eliot*. London.
- Jones, D. (1960). *The Plays of T.S. Eliot*. London.
- Hamburger, K. (1962). *Von Sophokles zu Sartre (Griechische Dramenfiguren, antik und modern)*, Stuttgart.
- Lesky, A. (2001). *La tragedia griega*. Barcelona.
- Lloyd-Jones, H. (1989). «Les Érinyes dans la tragédie grecque», *Revue des Études Grecques*, pp. 1-9.
- Mitchell-Boyask, R. (2013). *Aeschylus: Eumenides* [EPUB]. London.
- Paco, D. de. «Erinies y Euménides en el teatro español contemporáneo», en M. C. Álvarez & R. M. Iglesias (eds.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI*, Murcia, 1999, pp. 307-314
- Paco, D. de. (2003). *La tragedia de Agamenón en el Teatro Español del siglo XX*. Murcia.
- Pal, A. (2015). «From Restlessness to Regeneration: Revisiting T S Eliot's Play *The Family Reunion*», *International Journal of English Language, Literature and Humanities*, pp. 700-707.
- Piqué, A. (1966). «Esbozo de función mítica en la obra de T. S. Eliot», *Estudios Clásicos*, pp. 31-40.
- Piqué, A. (1968). «El tema de la «Orestía» en T.S. Eliot», *Boletín de Estudios Helénicos*, pp. 29-42.
- Rezzano, M. C. (1942). *The family reunion. A study*. Buenos Aires.

- Rulewickz, W. (1976). «Myth and ritual in the drama of T.S. Eliot», *Studia Anglica Posnaniensia*, pp. 137-147
- Sanz, M. C. (1998). «Culpa y expiación: Expresión de la espiritualidad en *The Family Reunion* de T.S. Eliot», *Revista de Filología Inglesa*, pp. 119-127.
- Singh, S. (2013), «A psychological study of *The family reunion*», *Global International Research Thoughts*, pp. 24-31.
- Smith, C. (1963). *T.S. Eliot's dramatic theory and practice: from «Sweeney agonists» to «The Elder statesman»*. Princeton.
- Steiner, G. (2001). *La muerte de la tragedia griega*. Azul.
- Willinck, C. W. (2004). *Orestes/Eurípides*. Oxford.



## LA CARACTERITZACIÓ D'ÈSQUIL I EURÍPIDES SEGONS EL COR D'INICIATS DE *LES GRANOTES* D'ARISTÒFANES\*

Vivian Lorena Navarro Martínez

Universidade de Coimbra (Portugal)-Universitat de València (Espanya)  
 <vilona@alumni.uv.es>

Artículo recibido: 26 de mayo de 2017

Artículo aceptado: 11 de julio de 2017

### RESUM

Al cor de *Les Granotes* (405 a. C.) Aristòfanes reproduïx una controvertida contesa entre Èsquil i Eurípides, a la qual cadascun, ja morts a l'Hades, discuteixen sobre quin d'ells mereix ocupar el tron de la tragèdia. El còmic fa que el déu Dionís baixi fins l'Hades per tal d'endur-se'n amb ell un poeta de talent autèntic, doncs una vegada han mort els tres grans ja no queda cap que proporcione útils ensenyances als atenencs. D'aquesta manera, Dionisos esdevé jutge del concurs i s'endurà el que guanyi cap al món dels vius, els quals podrà guiar mitjançant els preceptes de la seua poesia. Tanmateix, pel que fa a aquesta elecció, el criteri estètic de l'art d'ambdós tràgics tindrà poca importància, doncs en realitat s'imposarà el pragmàtic. Així, Dionisos elegirà Èsquil, perquè és el poeta que Atenes necessita per tal que els seus ciutadans no la facen desaparèixer. A *Les Granotes* es qüestiona per què un poeta ha de ser admirat, per la qual cosa Aristòfanes contraposa l'estil d'ambdós tràgics d'una manera excepcional. Ens centrarem en la intervenció del cor que dona pas a l'agon (vv. 814-829), en la qual els iniciats dels misteris de Demèter descriuen el concurs, caracteritzant Èsquil i Eurípides d'una manera destacable. El nostre objectiu principal és observar els termes d'aquesta caracterització, per a fer una descripció d'ambdós tràgics i la seua poesia, segons allò que Aristòfanes ens deixa percebre i, és clar, allò que més li convé a l'hora de realitzar la seua crítica.

**PARAULES CLAU:** *Archaia*, Aristòfanes, *Les Granotes*, tragèdia, crítica literària.

\* Aquest estudi comprèn la comunicació que vam realitzar el 4 d'Octubre de 2016 al III Fòrum GRATUV, organitzat per Andrea Navarro Noguera y Mayron E. Cantillo.

**ABSTRACT**

Aristophanes' comedy *Frogs* (405 BC) displays a controversial competition between Aeschylus and Euripides to occupy the throne of tragedy. The play narrates the travel of god Dionysus to Hades to bring back take with him a poet of real talent. The three most important tragediographers have died and no one can give useful lessons to the Athenians. Dionysus becomes judge of the competition and decides who is the winner to return him to the world of living people. In spite of Dionysus' preferences (Euripides), his election does not depend on the aesthetic criteria of both tragediographers (Aeschylus and Euripides), but on pragmatic principles. For this reason, the god chooses Aeschylus because he is the poet that Athens really needs as he is the only one who can prevent the destruction of the polis by its own citizens. *Frogs* inquires why a poet should be admired and Aristophanes answers this question by comparing the styles of Aeschylus and Euripides. In this paper, the chorus' intervention which takes place before the agon of the comedy will be analysed (vv. 814-829). In the passage the initiates in the Eleusinian Mysteries describe the competition between both tragediographers and characterise Aeschylus and Euripides in a remarkable way. The main objective of this study is to assess the main features of this characterisation to describe both tragediographers and their poetry according to Aristophanes' perspective and, of course, what is the most appropriate for his criticism.

**KEYWORDS** *Archaia*, Aristophanes, *Frogs*, tragedy, literary criticism.

## 1. CARACTERITZACIÓ GENERAL ÈSQUIL/EURÍPIDES

Generalment s'ha considerat que l'estil d'Èsquil es troba potencialment influenciat pel gènere èpic, la qual cosa explicaria el retrat que Aristòfanes fa tant d'ell com del seu teatre, i s'atén a la consideració d'Èsquil com «el més homèric» dels tres grans tràgics. És clar que el còmic de l'*Archaia* destaca que els temes de les seues tragèdies són precisament aquells que tenen la guerra com a eix central, els quals es podrien classificar com a «temes èpics» en contraposició als «quotidians i humanitzats» d'Eurípides. Com afirma Sousa e Silva, podríem considerar que la preferència per la temàtica bèl·lica i pels personatges sobrehumans, regits pels codis de valors dels remots temps heroics, constitueixen el tret més característic del teatre d'Èsquil, la seua «imatge de marca».<sup>1</sup> No obstant això, és clar que la influència dels grans cicles èpics no només la trobem a la tragèdia d'Èsquil, atès que aquest element és comú i primordial a les obres de la resta de tràgics. Sabem perfectament que la tragèdia pren de l'èpica els seus temes i personatges. No hi ha, per tant, originalitat en aquesta preferència. Allò que realment interessa és la manera en què Èsquil modela el material rebut de la tradició i elabora una creació genuïna, pròpia,

<sup>1</sup> M F. Sousa e Silva, *Èsquilo. O primeiro dramaturgo europeu*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2005, pp. 11-12.

per això en aquesta nova composició es veuran els trets distintius del seu estil poètic. Així doncs, la influència de l'èpica, particularment la considerada «homèrica», al seu teatre aniria més enllà perquè no només es limita a la temàtica sinó que també es troba reflectida al llenguatge, imatges, personatges i essència de les seues tragèdies. D'aquesta manera es podria entendre la idea que Èsquil és el «més homèric» dels tres grans.<sup>2</sup> Segurament Aristòfanes ho va percebre així, cosa que explicaria la caricaturització d'aquest tràgic a les seues comèdies. Pel que fa a Eurípides, l'opinió generalitzada afirma que aquest s'allunya significativament de la tragèdia tradicional, atès que baixa els grans herois del seu pedestal i els priva de la dignitat èpica amb la qual els representa precisament Èsquil.<sup>3</sup> Aleshores ofereix un teatre més humanitzat i proper a la realitat de l'espectador, que innova amb la introducció de barreges d'estils i altres elements considerats «moderns i perillosos» per a la societat atenesa. Tal com va afirmar Senzazuono: «Eschilo crea figure e visioni eroiche che vivono in un'atmosfera superiore a quella della comune umanità, laddove Euripide abbassa realisticamente le figure eroiche dei miti tradizionali ad esseri di normali proporzioni umane, con tutte le passioni ed i difetti di una umanità priva di virtù e slancio eroico».<sup>4</sup>

Sovint trobem mesclades les crítiques dirigides cap als dos tràgics i l'exemple més destacat és precisament la peça aristofànica *Les granotes* (405 a. C.), on les detectem per tot arreu. Tanmateix, no passa desapercebut aquest tipus de referències a altres comèdies, com *Els Núvols*, representada a l'any 423 a. C., divuit anys abans que *Les Granotes*. Podem veure que Èsquil és considerat *πρῶτον ἐν ποιηταῖς* («el primer entre els poetes»), però també *ψόφου πλέων ἀξύστατον στόμφακα κρημοποῖόν* («ple d'enrenou, incoherent, pompós, amb paraules com penya-segats»); mentre que allò que Aristòfanes destaca d'Eurípides és que és un *τῶν νεωτέρων* («dels modernets») que trau a escena temes tan escandalosos i immorals,<sup>5</sup> com *ἐκίνει ἀδελφὸς ὠλεξίκακε τὴν ὁμομητρίαν ἀδελφήν* («un germà –oh protector!– s'estava fotent sa germana materna»):

ΣΤΡ. καὶ τὸν Σιμωνίδην ἔφασκ' εἶναι κακὸν ποιητὴν.  
 κἀγὼ μόλις μὲν ἀλλ' ὅμως ἠνεσχόμην τὸ πρῶτον·  
 ἔπειτα δ' ἐκέλευσ' αὐτὸν ἀλλὰ μυρρίνην λαβόντα  
 τῶν Αἰσχύλου λέξαι τί μοι· κἄθ' οὗτος εὐθὺς εἶπεν·

<sup>2</sup> Recordem quan Ateneu de Nàucratis (8. 347e) descriu la tragèdia d'Èsquil com *τεμάχη τῶν Ὀμήρου μεγάλων δειπνῶν* («trossets dels grans àpats d'Homèr»).

<sup>3</sup> Cf. Ar. Ra. 962-966.

<sup>4</sup> L. Senzazuono, «Eschilo in Aristofane», *Dioniso* 19, 1956, pp. 41-44, ací p. 43.

<sup>5</sup> Cf. Ar. Ra. 1043-1088.

ἔγῳ γὰρ Αἰσχύλον νομίζω πρῶτον ἐν ποιηταῖς,  
 ψόφου πλέων ἀξύστατον στόμφακα κρημνοποιόν.<sup>6</sup>  
 κἀνταῦθα πῶς οἴεσθέ μου τὴν καρδίαν ὀρεχθεῖν;  
 ὁμως δὲ τὸν θυμὸν δακῶν ἔφην, ‘σὺ δ’ ἀλλὰ τούτων  
 λέξον τι τῶν νεωτέρων, ἅπτι ἔστι τὰ σοφὰ ταῦτα.’  
 ὁ δ’ εὐθύς ἦσ’ Εὐριπίδου ῥῆσίν τιν’, ὡς ἐκίνει  
 ἀδελφὸς ὠλεξίκακε τὴν ὁμομητρίαν ἀδελφήν.

*Estrepsíades: També digué que Simònides era un mal poeta.*

*I jo, de mala gana, primer em vaig mossegar la llengua  
 i després el vaig punxar perquè, tot posant-se la murta,  
 em recitara alguna cosa d'Èsquil. I el desgraciat, molt correcte, digué:*

*«Jo tinc Èsquil pel primer entre els poetes,  
 ple d'enrenou, incoherent, pompós, amb paraules com penya-segats».*

*Us podeu imaginar que açò gairebé em provoca un infart?*

*Igualment, amb l'ànim a miques, li vaig dir: «Au, vinga, recita alguna cosa  
 d'aquests modernets, una que siga enginyosa».*

*I tot d'una ell, ben posat, em va soltar un discurs d'Eurípides! Quin discurs? el  
 del germà –oh protector!– que s'estava fotent sa germana materna.*

*Ar. Nu. 1362-1367*

La contraposició entre l'arcaisme d'Èsquil i la modernitat d'Eurípides és un tret palesament diferenciador d'ambdós tràgics molt present a la crítica còmica. Mentre que el primer representa, com sabem, la tragèdia més tradicional fins esdevenir tot un «clàssic», ja sentit com arcaic a l'època d'Aristòfanes, Eurípides cultiva un nou tipus de tragèdia, més comprensible, moderna i agradable per als espectadors actuals, que segurament s'estimarien més anar al teatre per a veure una peça d'Eurípides que una reposició d'Èsquil, per molt immoral i escandalosa que fóra. De fet, la popularitat d'Eurípides s'explicaria també pel fet que el seu teatre va ser la principal influència de les obres dels tràgics posteriors.<sup>7</sup> El teatre és un element viu que evoluciona constantment, doncs és una necessitat per a la seua supervivència, i Eurípides és el representant d'un nou tipus de tragèdia, que no ha de ser precisament nociva ni de qualitat més baixa que l'anterior, tot i que Èsquil continuava essent el tràgic per excel·lència. Com és evident, Eurípides és el tràgic més criticat amb diferència tant pel propi Aristòfanes com per part d'altres còmics contemporanis

<sup>6</sup> Cf. *Ar. Ra.* 836-839: ἀνθρῶπον ἀγριοποιόν («fabricant de salvatges»), ἀπεριύλητον («incapaç de parlotejar amb fluïdesa»), κομποφακελορρήμονα («amuntegador de paraules fastuosos»); 929, 932: γρυπαιέτους («àguiles griu»), ξοῦθον ἰπαλεκτρύονα («rogerenc hipogall»).

<sup>7</sup> Sobre la tragèdia post clàssica, cf. G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in Fourth-Century Tragedy*, Athenai: Akademia Athenon, 1980.

de l'*Archaia*. No sols els arguments considerats escandalosos són el seu segell distintiu, sinó també, com hem avançat abans, el fet que baixi del seu pedestal els grans herois mítics. Aquest tret el descriu Aristòfanes en nombroses ocasions, de les quals volem destacar la creació de tragèdies que tenen com a protagonista un heroi llastimós, espentolat i, a més a més, coix, fet que desperta encara més el seu patetisme i, per tant, la compassió del públic. L'heroi per excel·lència que reuneix aquestes característiques no és altre que Tèlef.<sup>8</sup> Per tal d'exemplificar millor els nostres arguments destaquem la coneguda visita que Diceòpolis fa a Eurípides a *Els Acarnesos*, quan l'heroi sorprèn el tràgic quan aquest està component una peça:

ΔΙΚ. Εὐριπίδη  
 ΕΥ. τί λέλακας;  
 ΔΙΚ. ἀναβάδην ποιεῖς,  
 ἐξὸν καταβάδην; οὐκ ἐτὸς χωλοὺς ποιεῖς.  
 ἄταρ τί τὰ ῥάκι' ἐκ τραγωδίας ἔχεις,  
 ἐσθῆτ' ἐλεινήν; οὐκ ἐτὸς πτωχοὺς ποιεῖς,  
 ἀλλ' ἀντιβολῶ πρὸς τῶν γονάτων σ' Εὐριπίδη,  
 δός μοι ῥάκιόν τι τοῦ παλαιοῦ δράματος.  
 δεῖ γάρ με λέξει τῷ χορῷ ῥῆσιν μακράν·  
 αὕτη δὲ θάνατον, ἦν κακῶς λέξω, φέρει.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Èsquil també va compondre un *Tèlef* (Fr. 238, 239 i 240 R) i es suposa que Sòfocles va tractar el mateix tema a la seua *Τηλέφεια*, que teòricament estaria composta per *Els Alèades*, *Els Misis*, *L'Assemblea dels Aqueus* i el drama satíric *Tèlef Enganyat*, però no es sap amb seguretat si es tractava realment d'una trilogia (o tetralogia) o bé les peces mencionades eren independents entre si. Pickard-Cambridge va afirmar que, seguint un tret característic de Sòfocles, és a dir, el fet que va preferir desenvolupar i presentar peces individuals, la qual cosa estaria sustentada pel testimoni de la Suda (καὶ αὐτὸς ἤρξεν τοῦ δράμα πρὸς δράμα ἀγωνίζεσθαι ἀλλὰ μὴ τετραλογία), és més encertat pensar que potser Sòfocles va presentar les tragèdies de forma independent. Així doncs, la *Τηλέφεια* no seria cap trilogia o tetralogia, encara que les tragèdies que hem mencionat tinguen una clara relació temàtica, sinó més bé un títol individual. Cf. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford: Clarendon Press, 1973, p. 81; «Tragedy» in *New Chapters in the History of Greek Literature*, Third Series, Powell, J. U. (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1933, pp. 76-88. D'altra banda, es coneixen també els *Tèlef* d'Agatò i Iofont (V a.C.), Cleofont (IV a. C.) i Mosquíu (III a. C.).

<sup>9</sup> Ens trobem davant una referència molt interessant dirigida cap a la teoria de la mimesi, que el mateix Aristòfanes desenvoluparà més endavant a *Les Tesmoforiantes* (Th. 146-167). A aquesta comèdia Agatò diu que el millor instrument que hi ha per a representar la natura d'un determinat personatge és l'adaptació del propi aspecte exterior i manera de ser. Tanmateix, si algú no disposa de les condicions físiques o mentals per a posar-se al lloc del personatge que es pretén representar, ha de fer ús de la mimesi, és a dir, de la imitació. Precisament per aquesta raó Diceòpolis demana els péntols de Tèlef per a fer el seu discurs davant els Acarnesos. Donat

EY. τὰ ποῖα τρύχη; μῶν ἐν οἷς Οἰνεὺς ὀδὶ  
ὁ δύσποτμος γεραιὸς ἠγωνίζετο;  
ΔΙΚ. οὐκ Οἰνέως ἦν, ἀλλ' ἔτ' ἀθλιωτέρου.  
EY. τὰ τοῦ τυφλοῦ Φοίνικος;  
ΔΙΚ. οὐ Φοίνικος, οὐ·  
ἀλλ' ἕτερος ἦν Φοίνικος ἀθλιώτερος.  
EY. ποίας ποθ' ἀνὴρ λακίδας αἰτεῖται πέπλων;  
ἀλλ' ἢ Φιλοκτῆτου τὰ τοῦ πτωχοῦ λέγεις;  
ΔΙΚ. οὐκ ἀλλὰ τούτον πολὺ πτωχιστέρου.<sup>10</sup>  
EY. ἀλλ' ἢ τὰ δυσπινῆ θέλεις πεπλώματα,  
ἃ Βελλεροφόντες εἶχ' ὁ ξωλὸς οὔτοσί·  
ΔΙΚ. οὐ Βελλεροφόντης· ἀλλὰ κάκεῖνος μὲν ἦν  
χωλὸς προσαιτῶν στωμύλος δεινὸς λέγειν.  
EY. οἶδ' ἄνδρα Μυσὸν Τήλεφον.<sup>11</sup>  
ΔΙΚ. ναὶ Τήλεφον·  
τούτου δὸς ἀντιβολῶ σέ μοι τὰ σπάργανα.  
EY. ὦ παῖ δὸς αὐτῷ Τηλέφου ρακῶματα.  
κεῖται δ' ἄνωθεν τῶν Θυεστείων ρακῶν  
μεταξὺ τῶν Ἴνοῦς.  
*Diceópolis: Eurípides!*  
*Eurípides: Què brames, tu, ara?*  
*Diceópolis: Estàs component amb les cames enlaire,*  
*en lloc de fer-ho tocant de peus a terra? No m'estranya que t'ixen coixos!*  
*I quins péntols portes al damunt,*

que la seua natura no disposa de la suficient habilitat i astúcia dialògica, necessita adquirir la de Tèlef imitant-la, és a dir, mitjançant l'adopció del seu aspecte físic i del seu comportament. A propòsit d'aquesta referència a la idea de la mimesi a ambdues comèdies i la seua relació, cf. J. Jouanna, «Structures scéniques et personnages, essai de comparaison entre les *Acharniens* et les *Thesmophories*», *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, P. Thiery & M. Menu (eds.), Bari, 1994, pp. 253-268; R. Saetta Cottone, «Agathon, Euripide et le thème de la μίμησις dramatique dans les *Thesmophories* d'Aristophane», *REG* 116, 2003/2002, pp. 445-469.

<sup>10</sup> Cf. *Ar. Ra.* 842.

<sup>11</sup> Segons la tragèdia d'Eurípides Tèlef, rei de Mísia i aliat dels troians, fou ferit a la cuixa per Aquil·les quan els aqueus van desembarcar al seu regne. Com que la ferida no es curava, Tèlef va consultar un oracle i aquest li va dir que només aquell que li va provocar la ferida podria curar-se-la. D'aquesta manera, el rei es disfressa de pidolaire i es presenta a Argos, on estaven els aqueus, ocultant la seua vertadera identitat. Durant el seu discurs és descobert i Aquil·les amenaça de matar-lo, però Tèlef segresta i pren com a ostatge l'infant Orestes, el qual treu dels braços de sa mare Clitemnestra, i diu als aqueus que el matarà si no el deixen parlar. Finalment, Aquil·les accedeix a curar-lo rasant el rovell de la seua llança sobre la ferida, amb la qual cosa aquesta sana immediatament. Sobre Tèlef i la seua recepció a la literatura i art grecs, cf. R. M<sup>a</sup>. Aguilar, «La figura de Télépho en la literatura y en el arte griegos», *CFC (G)* 13, 2002, pp. 181-182.

*un vestit desfet? Amb raó t'ixen pidolaires.  
 Vinga, Eurípides, t'ho suplique de genolls,  
 dóna'm algun vestidet d'una obra passada de moda,  
 que he de soltar un gran discurs al cor,  
 i si ho faig malament, m'hi va la vida.*  
*Eurípides: Quin tipus de vestit espentolat? Vols dir aquell amb què Eneu,  
 el malaurat ancià, litigava?*  
*Diceòpolis: No era el d'Eneu, sinó d'un altre més desgraciat.*  
*Eurípides: El del cec Fènix?*  
*Diceòpolis: No, el de Fènix tampoc.*  
*Era un altre més desgraciat que Fènix.*  
*Eurípides: Quins péntols demana en préstec aquest home?  
 És que parles dels de Filòctetes, el pidolaire?*  
*Diceòpolis: Tampoc, els d'un que pidola molt més.*  
*Eurípides: És que vols les llardoses vestidures  
 que portava Bel-lerofont, el coix aquell que està ahí?*  
*Diceòpolis: Les de Bel-lerofont no, però aquell també era  
 coix, picaportes, bocamoll i gran xerraire.*  
*Eurípides: Ja ho se! Tèlef, el misi!*  
*Diceòpolis: Exacte, Tèlef!*  
*T'ho suplique, dóna'm els seus bolquers.*  
*Eurípides: Au xiquet, dóna-li els drapets de Tèlef.  
 Estan damunt els péntols de Tiestes,  
 darrere els d'Ino.*  
 Ar. *Ach.* 411-434

Cal dir que la menció dels personatges coixos i espentolats d'Eurípides, i concretament la dirigida cap a Tèlef, és quasi proverbial dins la crítica aristofànica, doncs és una de les referències més emprades (en total el corpus conservat conté trenta-un fragments, la qual cosa és un indicatiu de la seua popularitat davant els antics) i, per tant, conegudes i estudiades contra el tràgic.<sup>12</sup> De la mateixa manera, el fet que Diceòpolis demane els péntols de Tèlef no pot passar desapercebut, perquè les paròdies d'aquesta tragèdia d'Eurípides són comunes al corpus aristofànic conservat.<sup>13</sup> Així doncs, s'ha considerat que potser tot allò relacionat amb el *Tèlef* d'Eurípides va acabar formant part de l'imaginari públic i va passar a ser pràcticament proverbial; la qual cosa explicaria l'abun-

<sup>12</sup> Cf. Ar. *Ra.* 841-842: ὃ στῶμυλιοσυλλεκτάδη/καὶ πτωχοποιεὶ καὶ ῥακιοσυρραπτάδη («col·lecciona-bestieses, fabrica-pidolaires, cosidor de péntols!»).

<sup>13</sup> Cf. Ar. *Ach.* 8, 446, 540-556, 576-577, 659-664, 1186-1188; *Eq.* 813; *Nub.* 922; *Pax.* 528; *Th.* 418-419, 517-519, 694-645, *Ra.* 855, 864, *Pl.* 601. Cf. L. Gil, «Aristófanes y Eurípides», *CFC (G)* 23, 2013, 83-110, ací pp. 91-92.

dància de paròdies de passatges i escenes concretes dins de les diferents comèdies d'Aristòfanes i altres còmics.<sup>14</sup> Paròdies que la gent reconeixeria amb més o menys facilitat, tenint en compte que el fet de traure a escena passatges i versos concrets reforçaria la idea de l'existència de textos escrits en circulació amb les obres d'Eurípides,<sup>15</sup> que el propi Aristòfanes coneixeria prou bé. Per tal d'incloure un altre exemple de referència paròdica dels personatges coixos i llastimosos d'Eurípides, destaquem els vv. 146-148 de *La Pau*, on la xiqueta li demana precaució a Trigeu perquè no ensopegue, caiga i esdevinga coix, doncs quan ho sàpigam Eurípides el farà heroi d'una tragèdia de les seues:

ΠΑΙΔ. ἐκεῖνο τήρει, μὴ σφαλῆς καταρρυῆς  
 ἐντεῦθεν, εἴτα χωλὸς ὢν Εὐριπίδῃ  
 λόγον παράσχεις καὶ τραγωδία γένη.  
*Xiqueta: Vés amb compte amb allò, no siga que ensopegues  
 i caigues d'ahí, si et quedes coix li donaràs a  
 Eurípides una excusa per tornar-te tragèdia.*  
 Ar. Pax 146-148

La raó d'aquesta reiterada increpació potser es deu al fet que, quan es va representar *Els Acarnesos* (425 a. C.), la comèdia aristofànica més antiga íntegrament conservada, amb quatre anys de diferència respecte a *La Pau* (421 a. C.), Eurípides ja havia portat a escena almenys sis tragèdies on el personatge principal apareix com un pidolaire espentolat i desterrat, de vegades coix, però sobre tot summament patètic.<sup>16</sup>

## 2. CARACTERITZACIÓ SEGONS EL «CORD'INICIATS» (VV. 814-829)

Quant a la caracterització pròpiament dita d'ambdós tràgics a *Les Granotes*, una vegada Dionís i Xànties aconsegueixen baixar a l'Hades<sup>17</sup> amb la fi d'endur-se'n Eurípides i superen tots els *perills* del trajecte, es troben amb una

<sup>14</sup> Cf. Alex. fr. 183 K-A, Amphis fr. 30 K-A, Timocl. fr. 6 K-A.

<sup>15</sup> Cf. L. Gil, *art.cit.*, 83-110, ací p. 84.

<sup>16</sup> Cf. K. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford: Clarendon Press, 1991, p. 298. Estem referint-nos als personatges Tèlef, Belerofont, Filòctetes, Ino, Fènix i Eneu.

<sup>17</sup> Es suposa que tant el motiu del descens a l'Hades o κατάβασις com l'agon literari que després té lloc ja van ser emprats per Aristòfanes a la seua comèdia *Γεφυτάδης*, que possiblement fou representada l'any 408 o el 409 a. C. i de la qual només conservem uns quants fragments. Es suposa que a aquesta peça una delegació de poetes representants de la comèdia (Sannirió), la tragèdia (Mèlet) i la lírica (Cinèsies) baixa a l'Hades per a emportar-se cap al món dels vius algú que la ciutat ha perdut. Ja a l'Hades, o potser una vegada tornats a la Terra, es duia

curiosa agrupació de persones (mortes) que formen un grup que ha estat anomenat «cor d' iniciats». <sup>18</sup> Aquest cor anuncia l'agon i fa una descripció general tant del llenguatge i l'estil com de la figura d'Èsquil i Eurípides, abans que els espectadors els vegem en acció a l'agon de la comèdia:

Χο. ἢ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἔξει,  
 ἦνίκ' ἂν ὀξύγαλόν περ ἴδη θήγοντος ὀδόντα  
 ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς  
 ὄμματα στροβήσεται.

ἔσται δ' ἵππολόφων<sup>19</sup> τε λόγων κορυθαίολα νείκη  
 σχινδάλαμοί τε παραξονίων σμιλεύματά τ' ἔργων  
 φωτὸς ἀμυνομένου φρενοτέκτονος ἀνδρὸς  
 ῥήμαθ' ἵπποβάμονα.

φρίξας δ' αὐτοκόμου λοφιᾶς λασιαύχενα χαίταν,  
 δεινὸν ἐπισκύνιον ξυνάγων, βρυχώμενος ἦσει  
 ῥήματα γομποπαγῆ, πινακηδὸν ἀποσπῶν  
 γηγένει φυσῆματι.

ἔνθεν δὴ στοματουργὸς ἐπῶν βασανίστρια λίσφη  
 γλῶσσ' ἀνελισσομένη φθονεροῦς κινουσα χαλινοῦς  
 ῥήματα δαιομένη καταλεπτολογήσει  
 πλευμόνων πολὺν πόνον.

*Cor. De segur que de l'altitonant s'apoderarà un enuig espantós  
 tan prompte com el bocamoll, esmolant-se els ullals, haja albirat  
 el rival. Tot d'una, sota una terrible follia,  
 els ulls li eixiran de l'òrbita.*

*De discursos de crinera de cavall sorgirà una contesa de plomall tremolós,  
 i estelles d'eixos i també treballets amb cisell  
 del mortal que es defèn de les paraules muntades a cavall de l'home,  
 de l'artesa de l'enginy.*

*Després d'arriisar l'espessa cimera del llanut bescoll,  
 amb les celles ajuntades de forma esgarrifosa i rugint llançarà  
 paraules fixades amb claus, arrancades com taulers  
 amb un esbufec gegantí.*

*En aquest moment la que treballa dins la boca, degustadora de versos, l'acurada  
 llengua, descaragolada, agitant frens envejosos,*

a terme un agon del tipus que podem veure a *Les Granotes*, al qual es criticaven tràgics, obres i actors. Cf. L. Gil, «El Aristófanes perdido», *CFC (L)* 22, 1989, pp. 39-106, ací pp. 70-72.

<sup>18</sup> Sobre els anomenats «dos cors» de *Les Granotes*, cf. K. Dover, *Aristophanic Comedy*, London: B. T. Batsford Ltd, 1972, pp. 177-179.

<sup>19</sup> ὑπιλόφων. Cf. A. H. Sommerstein, *Aristophanes. Frogs*, Warminster: Aris and Phillips, 1999, p. 100. Cf. K. Dover, *op.cit.*, pp. 83-84. Cf. J. Henderson, *Aristophanes. Frogs. Assembled women. Wealth*, Cambridge (MAS) [etc.]: Harvard University Press, 2002, p. 136.

*encesa de foc, discutirà paraules amb subtileses,  
un gran esforç per als pulmons.  
Ar. Ra. 814-829*

La imatge que trobem descrita és la següent: dos contrincants que estan a punt d'iniciar una lluita, com si foren dos animals salvatges que s'atacaren mútuament en una batalla κορυθαίολα<sup>20</sup> («de plomall tremolós», «de casc de crinera que al vent tremola») de ἱππολόφων λόγων («discursos de crinera de cavall»), per a la qual preparen (o esmolen) les seues millors armes. Tot i que el cor no diu en cap moment el nom dels tràgics, Aristòfanes, mitjançant l'exposició de certs trets destacables de l'idiòlecte de cadascun,<sup>21</sup> permet que els espectadors puguen reconèixer i distingir la seua identitat, incidint en la seua «memòria literària».<sup>22</sup> Així doncs, Èsquil és descrit amb la majestuositat i força dels guerrers de les seues tragèdies, de manera que la seua figura està rodejada d'elements i imatges bèl·liques preses de l'èpica: el cor l'anomena ἐριβρεμέτας («altitonant»), epítet aplicat a Zeus en l'*Iliada* i a un lleó en Píndar,<sup>23</sup> és un φρενοτέκτονος ἄνδρὸς («artesà de l'enginy») que es mostra furiós i preparat per combatre, i per aquesta raó el cor expressa que φρίζας δ' αὐτοκόμου λοφιᾶς λασιαύχενα χαίταν («arrissar l'espessa cimera del llanut bescoll»), disposat amb δεινὸν ἐπισκόνιον ζυνάγων («les celles ajuntades de forma esgarrifosa»). Aquesta singular descripció, unida als comentaris sobre l'epítet ἐριβρεμέτας, ha fet pensar que ens trobem davant la comparació de la figura majestuosa d'Èsquil amb un lleó.<sup>24</sup> Aquesta comparació es veuria reforçada per les afirmacions que apareixen tot seguit, doncs, efectivament, βρυχώμενος ἦσει («rugint llançarà»), ῥήμαθ' ἱπποβάμονα<sup>25</sup> («paraules muntades a cavall») i γομοπαγῆ («fixades amb claus»), que al remat seran πινακηδὸν ἀποσπῶν γηγένηι φυσήματι («arrancades com taulers amb un esbufec gegantí»). La idea de la força de les paraules d'Èsquil tornarà més tard, quan Eurípides li recri-

<sup>20</sup> Epítet èpic aplicat a Hèctor. Cf. *Il.* II 816, VI 369, XXII 471.

<sup>21</sup> Segons la definició de la RAE: «Conjunto de rasgos propios de la forma de expresarse de un individuo». Cf. L. R. Palmer, *The Greek Language*, London [etc.]: Faber and Faber, 1980. Cf. A. López Eire, «La lengua de la comedia aristofánica», *Emerita* 54, 1986, pp. 237-274.

<sup>22</sup> G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Roma [etc.]: Laterza, 1994, pp. 141-159.

<sup>23</sup> Cf. *Il.* XIII 624. Cf. *Pi.* I. 4, 50.

<sup>24</sup> Recordem l'epítet θυμολέοντων («de cor de lleó») que Aristòfanes atribueix al Pàtrocle i el Teucro d'Èsquil (*Ar. Ra.* 1041), personatges que apareixien a les tragèdies *Mirmídon*s i *Les Salaminies*.

<sup>25</sup> Cf. *A. Pr.* 805, *Supp.* 284; *S. Tr.* 1094-1095.

mine el fet que els seus personatges, després d'un interminable silenci,<sup>26</sup> parlen amb paraules tan estranyes, potents i esgarrifoques que els espectadors queden espantats i bocabadats, sense comprendre res:

ΕΥ. κάπειτ' ἐπειδὴ ταῦτα ληρήσειε καὶ τὸ δρᾶμα  
ἤδη μεσοίη, ῥήματ' ἄν βόεια δώδεκ' εἶπεν,  
ὄφρῦς ἔχοντα καὶ λόφους δεῖν' ἄττα μορμορωπά,  
ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις  
*Eurípides: I després d'haver dit aquestes bestieses, quan l'obra  
ja estava a meitat, soltava paraules com dotze bous,  
celludes i amb cimera, esgarrifoques com l'home del sac,  
desconegudes pels espectadors*  
Ar. Ra. 923-926

ΕΥ. ἀλλ' ἢ Σκαμάνδρους ἢ τάφρους ἢ 'π' ἀσπίδων ἐπόντας  
γρυπαιέτους χαλκηλάτους καὶ ῥήμαθ' ἰπρόκρημα,  
ἄ ξυμβαλεῖν οὐ ῥάδι' ἦν.  
ΔΙ. νῆ τοὺς θεοὺς ἐγὼ γοῦν  
ἤδη ποτ' ἐν μακρῷ χρόνῳ νυκτὸς διηγρύπνησα  
τὸν ξουθὸν ἰπαλεκτρύονα ζητῶν τίς ἐστὶν ὄρνις.  
*Eurípides: Altrament que Escamandres o foses o bé àguiles griu gravades  
en escuts de bronze i paraules espectacularment empinades,  
que no s'entenien fàcilment.*  
*Dionís: Sí, pels déus, jo per exemple  
una vegada vaig estar tota una nit  
intentant esbrinar quina classe d'ocell era el rogerenc hipogall.*  
Ar. Ra. 928-932

Així doncs, en aquest moment de màxima intensitat emotiva els personatges pronuncien un fort discurs amb una sèrie de paraules estremidores i arrogants, amb neologismes ostentosos i solemnes com γρυπαιέτους<sup>27</sup> («àguiles griu») i

<sup>26</sup> Aristòfanes menciona en aquest passatge Niobe i Aquil·les, protagonistes d'obres d'Èsquil que apareixen coberts amb un vel en senyal de dolor i romanen en silenci durant l'inici de la tragèdia. Les peces a les quals està referint-se el còmic són *Niobe* i *Mirmidons*, encara que per a la menció referent a Aquil·les també han estat proposades *Frigis* o *El rescat d'Hèctor*. Sobre aquest assumpte i els silencis a les obres d'Èsquil, cf. O. Taplin, «Aeschylean silences and silences in Aeschylus», *HSPH* 76, 1972, pp. 57-97.

<sup>27</sup> No queda clar a quina tragèdia pertany aquest terme, que només està recollit a aquest passatge d'Aristòfanes i al fr. 422 R (212 E) atribuït a Èsquil. Tanmateix, ha estat proposada *Mirmidons*.

ξοῦθον ἰππαλεκτρύονα<sup>28</sup> («rogerenc hipogall»), que els espectadors són incapços de comprendre i que precisament són característics de l'estil d'Èsquil. Allò que pretendria destacar Aristòfanes és l'afany del tràgic per proporcionar majestuositat al llenguatge de la tragèdia i elevar-lo cap als límits de la sublimitat, i un dels recursos és la creació d'aquest tipus de neologismes. Tanmateix, quan aquests arriben als espectadors produeixen un efecte estrany, perquè es tracta de compostos que resulten exòtics i notablement estrambòtics. A més a més, el mateix Dionís confessa que no ha estat capaç de descobrir quina classe d'au és l' «hipogall», de manera que el déu podria representar en aquest moment la veu dels estranyats espectadors del teatre d'Èsquil. No obstant això, aquestes imatges d'animals fantàstics grotescs pintats a les naus o gravats als escuts dels guerrers donen esplendor, extravagància, colorit i, sobretot, majestat al teatre d'aquest tràgic. En gran mesura ens recorda les escenes de l'èpica en què es descriu minuciosament l'armament dels herois,<sup>29</sup> doncs no es podria dubtar que aquestes són la seua principal font d'inspiració; tot i que aquest extravagant desplegament de vocabulari enlluernador sovint provoca l'estranyesa i allunyament dels espectadors comuns.

Pel que respecta a Eurípides, aquest és descrit en primer lloc amb l'adjectiu ὀξύλαλόν («bocamoll») del qual cal destacar l'arrel del verb λαλέω («parlotejar»), que té un caràcter quasi omnipresent a la crítica aristofànica dirigida cap a la poesia d'Eurípides; però també cap les noves tendències dels joves, la política actual i, evidentment, la figura de Sòcrates.<sup>30</sup> Seguidament, vegem que el tràgic es troba θήγοντος ὀδόντα («esmolant-se els ullals»), cosa que no passa desapercebuda, ja que, com hem vista quan parlàvem d'Èsquil/Ileó, aquesta descripció indicaria que Aristòfanes està comparant Eurípides amb un porc senglar, animal menor i més lleuger que el regi felí. Així i tot cal dir que amb aquesta associació Aristòfanes no estaria exactament menyspreant Eurípides, perquè el porc sen-

<sup>28</sup> Animal fantàstic que apareix al fr. 134 R de *Mirmidons* d'Èsquil. Fou un dels indicis que van facilitar la interpretació que Aristòfanes estava referint-se a aquesta tragèdia i no a *Frigis* o *El rescat d'Hèctor* (cf. Taplin, *op.cit.*, pp. 62-65). Sembla que l'esmentat «hipogall» fa referència a un emblema que estava pintat a una de les naus dels aqueus, com afirma tot seguit Èsquil a la comèdia. De la mateixa manera, ha estat interpretat que a la tragèdia aquesta imatge està fonent-se pel foc dels incendis que estaven sofrint les naus aquees (cf. S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 3, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1985, pp. 249). Possiblement l'«hipogall» d'Èsquil va causar certa impressió a Aristòfanes, perquè *Les granotes* no és l'única comèdia on paròdia aquesta imatge (cf. Ar. *Pax* 1177, *Av.* 800).

<sup>29</sup> Cf. *Il.* V 733-747, XI 17-44, XVIII 478-608, XIX 369-391. Per a més informació sobre aquest tipus d'escenes, cf. J. I. Armstrong, «The Arming Motiv in the Iliad», *AJPh* 79, 1958, pp. 337-354.

<sup>30</sup> Cf. Ar. *Ra.* 953, 1491-1492; *Pax.* 538-539; *Nu.* 1053-1054.

glar, encara que la seua grandària és menor, no deixa de ser un animal ferotge, potent i valerós, la qual cosa l'equipara al lleó/Èsquil. El que estaria dient el còmic és que Eurípides pot ser tan ferotge com Èsquil, però mai tan majestuós com ell, de la mateixa manera que el lleó sempre serà més majestuós que el porc senglar. Continuant amb la comparació aplicada a Eurípides, la construcció θήγειν ὀδόντα la trobem aplicada al porc senglar a l'èpica, en símils molt pareguts a aquest que ens descriu Aristòfanes a *Les granotes*:

ὥς δ' ὅτε κάπριον ἀμφὶ κύνες θαλεροὶ τ' αἰζηοὶ  
σεύωνται, ὃ δέ τ' εἶσι βαθείης ἐκ ξυλόχοιο  
θήγων λευκὸν ὀδόντα μετὰ γναμπτήσι γένυσσιν  
*Com quan joves en la flor de l'edat esperonen gossos al voltant  
del senglar, que eixint del fons del bosc,  
s'esmola els blancs ullals amb les corbes mandíbules*  
II. XI. 415-416

ἀλλ' οὐκ Ἴδομενεῖα φόβος λάβε τηλύγετον ὥς,  
ἀλλ' ἔμεν' ὥς ὅτε τις σὺς οὔρεσιν ἀλκι πεποιθώς,  
ὅς τε μένει κολοσυρτὸν ἐπερχόμενον πολὺν ἀνδρῶν  
χώρῳ ἐν οἰοπόλῳ, φρίσσει δέ τε νῶτον ὑπερθεν·  
ὀφθαλμῶ δ' ἄρα οἱ πυρὶ λάμπετον· αὐτὰρ ὀδόντας  
θήγει, ἀλέξασθαι μεμαῶς κύνας ἠδὲ καὶ ἀνδρας·  
*Però a Idomeneu no el va assaltar la por com a un infant amanyagat,  
sinó que va restar ferm, com quan un senglar, confiant en la seua força,  
espera l'enrenou de molts homes atacant-lo  
en un paratge solitari, s'eriça el llom cap a dalt,  
i ambdós ulls rellueixen pel foc; tot seguit les dents  
esmola, decidit a defensar-se dels gossos i dels homes*  
II. XIII. 471-475

Així doncs, Eurípides/senglar llança feridores σχινδάλαμοί<sup>31</sup> τε παραξονίων («estelles d'eixos») i σμιλεύματά τ' ἔργων («treballets amb cisell»), arguments lleugers però encertats que naixen de la força del seu enginy. L'ús del terme καταλεπτολογήσει («discutirà amb subtileses») tampoc no passa desapercebut, ja que l'adjectiu λεπτός («subtil», «lleuger», «fi») és una altra constant aplicada a la poesia d'Eurípides dins la crítica aristofànica, i indicaria la natura sofisticada del seu estil.<sup>32</sup> Aquest fet estaria referint a l'habilitat del tràgic per a donar bellesa a l'exterior de les coses, de les paraules, com un artista que

<sup>31</sup> Cf. Ar. *Nu.* 129-130.

<sup>32</sup> Cf. Ar. *Ach.* 445.

cisella escultures. Per últim, destaquem la construcció στοματουργὸς ἐπῶν βασιανίστρια λίσφη γλῶσσ' («la que treballa dins la boca, degustadora de versos, l'acurada llengua»), amb la qual sembla que Aristòfanes està parodiant la tendència d'Eurípides a caracteritzar o proveir d'elaborats epítets conceptes abstractes i elements del cos i la ment. Així ho podem veure a altres passatges:

EY. αἰθέρα Διὸς δωμάτιον<sup>33</sup>

*Eurípides: Èter, dormitori de Zeus*

*Ar. Ra. 100*

ΔΙ. αἰθέρα Διὸς δωμάτιον ἢ χρόνου πόδα;<sup>34</sup>

*Dionís: A l'Èter, dormitori de Zeus o al Peu del temps?*

*Ar. Ra. 311*

EY. ὄμνυμι τοίνυν αἰθέρ' οἴκησιν Διός

*Eurípides: Així doncs, ho jure per l'Èter, llar de Zeus*

*Ar. Th. 272*

EY. αἰθὴρ ἐμὸν βόσκημα καὶ γλώσσης στρόφιγξ

καὶ ζύνεσι καὶ μυκτῆρες ὀσφραντήριοι

*Eurípides: Èter, aliment meu, Eix de la llengua,*

*Intel·ligència i Nassos de bon olfacte*

*Ar. Ra. 893-895*

EY. μεμνημένος νυν τῶν θεῶν οὓς ὄμοσας

ἢ μὴν ἀπάξειν μ' οἴκαδ', αἰροῦ τοὺς φίλους.

ΔΙ. ' ἢ φλῶττ' ὁμόμοκ', Αἰσχύλον δ' αἰρήσομαι.<sup>35</sup>

*Eurípides: Tot recordant que vas prestar jurament pels déus*

*que em portaries cap a casa, tria ara els teus amics.*

*Dionís: «La llengua va prestar jurament», però jo escolliré a Èsquil*

*Ar. Ra. 1469-1471*

KH. μέμνησο τοίνυν ταῦθ', ὅτι ἢ φρήν ὄμοσεν,

ἢ γλῶττα δ' οὐκ ὁμόμοκ', οὐδ' ὄρκωσ' ἐγώ.

*Parent: Bé doncs recordaràs açò, que la ment va jurar,*

*però la llengua no havia jurat, i jo tampoc vaig jurar.*

*Ar. Th. 275-276*

<sup>33</sup> Cf. Eur. *Melanipp. Sap. fr. 487* Kannicht: ὄμνυμι δ' ἱερὸν αἰθέρ', οἴκησιν Διός («ho jure pel sagrat Èter, llar de Zeus»).

<sup>34</sup> Cf. Eur. *Bach. 889*. Cf.

<sup>35</sup> Cf. Eur. *Hipp. 612*.

En conseqüència, segons Aristòfanes, l'estil d'Eurípides, en contraposició al pesat i solemne d'Èsquil, és una vertadera mostra d'enginy, habilitat i lleugeresa, i també d'una gran capacitat d'aconseguir que els seus arguments «subtils» i esmolats penetren en l'espectador. Ara bé, aquests elements són en realitat superficials, resultat de la destresa, no d'un talent realment autèntic i innat, que seria propi d'Èsquil.

### 3. CONCLUSIONS

Una vegada llegit i estudiat aquest curt passatge de *Les Granotes*, cal dir que no només podem percebre la imatge de dos animals salvatges que defenen el seu territori amb ungles i dents esmolades per tal de destrossar l'adversari en un imminent atac. També ens arriben la fúria dels combatents, els tremolosos plomalls dels seus cascs, els sorolls dels eixos dels carros clavillats durant la lluita, la violència de la contesa, el soroll ensordidor dels crits i els esbufecs dels qui lluiten. En definitiva, l'anomenat «cor d'iniciats» descriu un duel singular a la manera èpica en el qual Èsquil apareix com un heroi homèric pròpiament dit: armant fins les dents, rugent, violent, furiós; mentre que Eurípides es defensa amb gràcia, subtileza i, sobretot, amb enginy, que porta la pròpia llengua i l'esforç dels seus pulmons com a principals armes. El que ens interessa particularment d'aquest breu passatge és l'ús de vocabulari, imatges i fórmules tretes de l'èpica per a caracteritzar la contesa i l'estil d'ambdós tràgics. Tampoc no passa desapercebut l'ús de l'hexàmetre dactílic a la major part del text, la qual cosa estaria subratllant la caricatura èpica. Així doncs, podem veure que en aquesta breu descripció introductòria allò que pretén ressaltar Aristòfanes és precisament l'essència èpico-homèrica del teatre d'Èsquil, de la mateixa manera que estaria tractant de destacar la natura sofisticada de la poesia d'Eurípides. En definitiva, Aristòfanes empra el llenguatge i diversos elements propis de l'èpica per tal de descriure Èsquil, la seua art i l'escena en sí mateixa, barrejant-ho amb els termes relacionats amb la crítica a la sofisticada que utilitza el còmic quan caracteritza Eurípides, el seu teatre i els efectes d'aquest. D'aquesta manera trobem exposades les dos principals característiques que definiran els tràgics al llarg de *Les granotes*: la majestat èpica enfront l'enginy sofisticat. No deixa de ser curiós el fet que Aristòfanes no esmenti pel seu nom cap dels dos poetes, per la qual cosa els espectadors haviem de poder reconèixer sense massa dificultats les referències que el còmic estava posant en escena. Tot açò ens fa pensar que el poeta de l'*Archaia* va emprar els trets més característics de la poesia d'Èsquil i Eurípides, la qual cosa no implicaria la necessitat de l'existència d'un públic notablement culte per a poder transmetre la idea crítica d'aquesta comèdia. D'altra banda, malgrat que es tracte

d'una caricatura d'ambdós tràgics i els seus respectius estils compositius, les idees que conformen aquesta caricatura es corresponen amb elements reals que Aristòfanes coneixeria bé. El còmic no estaria inventant aquestes idees, sinó que deforma, exagera, trastoca i aprofita allò que és intrínsec a les obres d'Èsquil i Eurípides i que conforma l'essència dels seus estils, i crea una paròdia abundant en nocions de crítica literària que no han estat desateses pels estudiosos al llarg dels segles. El còmic de l'*Archaia* se situa al davant d'un interessant debat en el qual col·loca un tipus de tragèdia, on el fet de proporcionar ensenyances èticament útils està per damunt de tot, enfront una altra tragèdia que busca abastir-se d'un major realisme i humanització per a fer que el públic pugui comprendre els personatges i les situacions presentades en escena, deixant-se influir per ells i reflexionant. El contrast entre Èsquil i Eurípides és evident, tot i que ambdós són presentats com mestres de la tragèdia i no se li trau a Eurípides el seu mèrit ni la seua destresa; les seues obres representen dos èpoques molt diferents de la mateixa polis i del mateix gènere: l'esplendor i la crisi, el floreig i el pansiment.

# LA ANAGNÓRISIS TRÁGICA EN *AGAMENÓN* DE ESQUILO

Emilio Pascual Barciela

<emilio\_pascual\_bar@hotmail.es>

Artículo recibido: 4 de abril de 2017

Artículo aceptado: 27 de abril de 2017

## RESUMEN

En este artículo estudiamos, siguiendo la teoría que el filósofo Aristóteles desarrolló en su *Poética*, la anagnórisis (reconocimiento, descubrimiento o revelación) en *Agamenón* de Esquilo. Esta tragedia representativa del estilo esquileo permite mostrar un tipo específico de anagnórisis, en particular, el episodio más importante de la obra en el que se revela la verdad trágica, desencadenando las emociones del terror y la compasión.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro, Tragedia griega, Esquilo, Poética, Aristóteles, Anagnórisis.

## ABSTRACT

In this paper, we study following the theory of the philosopher Aristotle who developed in his *Poetics*, the anagnorisis (recognition, discovery or revelation) in *Agamemnon* of Aeschylus. This tragedy it is representative of Aeschylus' style which allows us to show a specific type of anagnorisis, in particular, inside the most important episode of the play in which the tragic truth is revealed, inducing the emotions of terror and compassion.

**KEYWORDS:** Theatre, Greek tragedy, Aeschylus, Poetics, Aristotle, Recognition.

## 1. INTRODUCCIÓN

Esquilo (525-455 a.C., aprox.) es el primer dramaturgo griego del que se conservan obras completas en la actualidad,<sup>1</sup> de ahí que los estudiosos le con-

<sup>1</sup> A lo largo del trabajo citaremos el texto en griego de las obras de Esquilo por la edición de Murray (1955b) y la traducción española realizada por Perea Morales (1986).

sideren el «creador de la tragedia».<sup>2</sup> Su producción estuvo conformada, de manera aproximada, por noventa obras, aunque solo siete han llegado íntegras hasta nuestros días: *Persas* (472 a.C.), *Siete contra Tebas* (467 a.C.), *Suplicantes* (467 a.C.), *Orestíada* (458 a.C.)—*Agamenón*, *Coéforos* y *Euménides*—y *Prometeo encadenado* (s.d.). Esquilo estableció casi todas las convenciones escénicas que después se desarrollarían en la tragedia griega, tal como podemos apreciar en las magníficas piezas de Sófocles y Eurípides. En el teatro de Esquilo los estudiosos coinciden en destacar, por ejemplo, su capacidad dramática, su imaginario mítico y la estética de su lenguaje, en suma, la potencialidad trágica. Por estas razones, se ha afirmado, acertadamente, que Esquilo «no sólo fue un gran poeta, sino también un completo hombre de teatro» (Fernández-Galiano, 1986: 93).

Sin embargo, pensamos, además, que en el actual panorama crítico sobre los estudios de la tragedia esquilea sería necesario remarcar la relevancia de la anagnórisis, un procedimiento dramático que recorre toda su producción. En la tragedia griega, como definió Aristóteles en su *Poética*,<sup>3</sup> la ἀναγνώρισις es un momento esencial de la fábula para emocionar al espectador: «Los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones» (1450a).<sup>4</sup> El concepto de ἀναγνώρισις significa reconocimiento, descubrimiento o revelación. En la tragedia, sobre todo, permite el desarrollo de escenas cognitivas donde los héroes y las heroínas protagonizan instantes de lucidez psíquica en los que pasan, mediante un cambio (μεταβολή), desarrollado de forma gradual o repentina, desde un estado previo de ignorancia (ἄγνοια) a una fase de comprensión sobre algún aspecto que permanecía olvidado, ignorado u oculto. Según definió por primera vez el filósofo griego: «La agnición es, como el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio» (1452a).<sup>5</sup>

Aristóteles insiste en que este reconocimiento desencadena consecuencias positivas o negativas, ya que los amigos pueden convertirse en enemigos o a la inversa, girando (περιπέτεια) el desenlace hacia la desgracia (δυστυχία) o a la

<sup>2</sup> «The creator of Tragedy» reza el título del estudio que Murray (1955a) dedicó a la obra de Esquilo.

<sup>3</sup> En las siguientes páginas utilizaremos el texto en griego de la *Poética* de Aristóteles por la edición de Kassel (1966) y la traducción española de García Yebra (1974).

<sup>4</sup> πρὸς δὲ τοῦτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἱ τε περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις (1450a).

<sup>5</sup> ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων (*Poética*, 1452a).

felicidad (εὐτυχία). Así, podemos diferenciar un tipo de anagnórisis que atañe a la identidad, la cual puede referirse a la de uno mismo o, por extensión, a la de otra persona. Pero lo que resulta más interesante por la novedosa ampliación que conlleva es la posibilidad de diferenciar otros tipos de anagnórisis, como dice Aristóteles: «hay otras agniciones; pues también con relación a objetos inanimados y sucesos casuales ocurre a veces como se ha dicho, y puede ser objeto de agnición saber si uno ha actuado o no» (1452a).<sup>6</sup>

Se infiere, pues, la existencia en la tragedia griega de tres entidades (personas, objetos y acciones) sobre las cuales, desde una escala valorativa gradual, los personajes dirigen su conocimiento para desencadenar la agnición. En consecuencia, se establece una clasificación tripartita.<sup>7</sup> En las tragedias de Esquilo la agnición trágica de identidad puede implicar un instante filosófico, esto es, un aprendizaje tardío por el sufrimiento, siguiendo el consejo délfico de «conócete a ti mismo» (γνῶθι σεαυτόν ο, traducido al latín, *gnosce te ipsum*). Esta es, por ejemplo, la situación de Jerjes en *Persas*, cuando regresa derrotado a su patria tras la guerra y se contempla a sí mismo en una situación desfavorable, lo que le permite reconocer su identidad antiheroica. Esquilo muestra un reconocimiento catártico, un momento de profunda desesperanza que supone la primera escena de anagnórisis introspectiva en la historia de la tragedia occidental.

Pero existen, además, otras agniciones, ya sean identitarias o bien sean accanciales. En ambas categorías se desdoblan en episodios trágicos o dichosos (aunque, teniendo en cuenta el propio género teatral, estos últimos son escasos). Las primeras escenifican reconocimientos entre los personajes, como la anagnórisis de Darío, Atosa y el coro en *Persas*; la agnición que protagonizan Eteocles y Polinices en *Siete contra Tebas*; la *agnitio* entre Pelasgos y las dainades en *Suplicantes*; el reencuentro que representan el caudillo y Clitemnestra en *Agamenón*; el mutuo hallazgo fraternal de Orestes y Electra, así como el conocimiento de Clitemnestra-Egisto respecto a la identidad de Orestes en *Coéforos*; y los reconocimientos consecutivos que teatralizan Hefesto, el coro, Océano e Ío en *Prometeo encadenado*, por poner solo algunos ejemplos.

Las segundas muestran el descubrimiento de sucesos trágicos (narraciones dolorosas, impiedades, maldiciones, secretos, profecías y oráculos), que pueden emplazarse en el pasado, exigiendo un relato retrospectivo a través de un

<sup>6</sup> εἰσὶν μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνώσεις; καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ τυχόντα ἐστὶν ὅσπερ εἴρηται συμβαίνει καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνώσις (1452a).

<sup>7</sup> Por razones metodológicas omitimos el desarrollo teórico-práctico de los modos de agnición. Para ahondar en el conocimiento de la anagnórisis aristotélica en la tragedia griega, cf. Quijada (2005).

mensajero (u otro personaje –vigía, espía o heraldo–), como en *Persas* con la comunicación de la trágica derrota por el informante a la reina Atosa, o la revelación de la maldición paterna en *Siete contra Tebas*. Además, se constatan revelaciones oraculares que afectan al futuro, por ejemplo: sucede en *Persas*, cuando Darío descubre el destino trágico a Atosa y al coro de los ancianos; y en *Agamenón*, donde Casandra reconoce el final fatídico que el caudillo y ella encontrarán en el palacio. Bastante similares son los episodios que se representan en *Prometeo encadenado*, como las escenas en que el coro conoce el pasado doliente de *Ío*, al tiempo que esta, mediante la confesión profética de Prometeo, logra saber los infortunios venideros y el secreto que ocultaba sobre Zeus. Igualmente, la declaración profética que pronuncia Hermes. Todas estas escenas cognitivas provocan la conmoción de los personajes y practican en el escenario estrategias dramáticas de una enorme potencialidad teatral.

En el marco de las revelaciones actanciales trágicas diferenciamos otro subgrupo (objeto de estudio en este trabajo), que son aquellas anagnórisis que consisten en que los personajes (y el público) descubren, *in praesentia*, las acciones violentas (muertes y crímenes), o sus consecuencias directas, en el escenario. Como, frecuentemente, estos episodios suceden, ajustándose al decoro, fuera del alcance de la mirada de la mayoría de los personajes, la anagnórisis tiene un carácter retrospectivo, es decir, lo que sucedió en espacios interiores y ocultos se descubre mediante algún mecanismo escenográfico (por ejemplo, abrir la puerta del lugar en el que se ha producido la acción).

Constituyen escenas trágicas muy impactantes, ya que en esos momentos climáticos se muestran las macabras señales que prueban el hecho funesto: los cadáveres, las armas homicidas y las prendas textiles de los difuntos que incluso conservan las manchas de sangre. Estos episodios se hallan, principalmente, en *Siete contra Tebas*, cuando se descubren los cadáveres de Eteocles y Polinices, quienes perecieron en lucha fratricida; en *Agamenón*, donde Clitemnestra aparece con el objeto criminal, junto a los cuerpos inertes de Agamenón y Casandra, a quienes ha asesinado; y en *Coéforos*, pieza en la que se desvelan las muertes de Clitemnestra y Egisto a manos de Orestes. Por su fuerza patética, nos ocuparemos de la anagnórisis trágica que se produce en *Agamenón*, que es la primera obra que forma la trilogía *Orestíada* y, a su vez, una de las piezas más representativas en torno al uso de la funesta agnición en el teatro esquileo.

## 2. LA ANAGNÓRISIS TRÁGICA EN *AGAMENÓN*

En esta tragedia, por tanto, se evidencia la anagnórisis centrífuga, esto es, aquella que establece un contraste entre el espacio intra-escénico, donde acon-

tece el lance macabro, y el contexto externo, el lugar en el que ocurre la revelación. La trama marca un movimiento desde el interior hacia lo perceptible. Esquilo despierta el interés del público antes de la *agnitio* visual mediante diversas técnicas diegéticas, como las señales acústicas que proceden del ámbito que permanece oculto. El clímax cognitivo llegará con la anagnórisis truculenta, la exposición de los cadáveres en escena (Deforge, 1997).

## 2.1. El motivo del regreso al hogar

*Agamenón* se inicia con el regreso (*vóστος*) del caudillo a su patria (Micenas). Es un viaje atípico porque se transgrede la secuencia tradicional de una narración heroica (Alexopoulou, 2009). Sin olvidar que la vuelta al hogar configuró el subgénero trágico de los «dramas de retorno», pensemos en la variante positiva que ofrece la *Odisea* de Homero, donde se narra el viaje de Ulises, quien, tras peregrinar por la geografía griega, llega a Ítaca para reencontrarse con su esposa Penélope. Al contrario, el dramaturgo de Eleusis plasma un camino inverso en esta anagnórisis. Aunque pudo construir una emotiva escena de reconocimiento entre Agamenón y Clitemnestra, que volvían a verse después de los años, el sacrificio de Ifigenia y el regreso infiel con Casandra impedían la feliz representación de este episodio, así que invierte su sentido hacia la tragedia. El público conocía la leyenda, por lo que el componente de sorpresa se anula. Pero el inusual reencuentro familiar aumentaba el contraste emotivo, al frustrar la esperanza positiva con la magistral escena de anagnórisis trágica que rompía el modelo homérico.<sup>8</sup>

Cuando el jefe griego llega a las puertas del palacio, tras conquistar Troya, quizá lo más probable hubiera sido esperar un recibimiento heroico por parte de sus familiares que honrasen su *regreso* de la campaña militar, siguiendo el esquema de los dramas de retorno que tendría en la figura de Ulises su más claro antecedente. No obstante, el espectador comprueba rápidamente un sentido inverso a la línea tradicional. Como bien explica Else (1977: 73), «the meeting of husband and wife is curiously oblique and muffled». El palacio de los Atridas dejará de ser un puerto seguro para transformarse en símbolo de la maldad, un ámbito arquitectónico que albergará una violencia extrema.

<sup>8</sup> Taylor (2007: 45) comenta que «Homer already contrasted the homecoming of its hero with that of Agamemnon: a long but finally happy return to a loyal wife set against a quick but tragic return to a treacherous one. Aeschylus tackles the comparison from the other side, with *Odyssey* itself as a template».

## 2.2. La transgresión del reencuentro matrimonial

Desde que Agamenón aparece en su carruaje y dialoga con sus interlocutores se pone en marcha un teatro irónico y ambiguo.<sup>9</sup> Los personajes, sobre todo Clitemnestra, expresan lo contrario de lo que dicen. Unos, por decoro al rey, callan la perfidia que se oculta en la mansión; otros prefieren utilizar la técnica del engaño (Vílchez, 1976: 103). Agamenón también prefiere no hablar del pasado. Hay en este reencuentro avisos encubiertos, dobles sentidos y un juego de tintes macabros. Presenciamos, como señala Simon (1978: 199), una escena de «resentimientos». Los habitantes del palacio conocen la verdad, pero por temor deciden mantenerla oculta. El silencio domina un escenario que, paradójicamente, se convertirá en pura elocuencia trágica. Clitemnestra esconde sus violentos deseos, mientras que Agamenón permanece en la ignorancia. Aunque pronto descubrirá de forma drástica la tragedia. Cuando se produce su atípica entrada triunfal, el coro con ambigüedad lingüística intenta prevenirle de la amenaza que se teje en el palacio y en el corazón de la esposa en cuyo interior oculta la intención criminal.

Hay un claro contraste entre la apariencia y la realidad, una aporía que resolverá la anagnórisis, de ahí que le advierta que sea cauto en su comportamiento para observar con atención las miradas de quienes están en el interior del palacio, pues en ellas identificará a quien quiera engañarle con falsos halagos. Es diáfana en este sentido la apelación a la agnición de la verdad que se produce a través del paso del tiempo, lo que en última instancia implica un aprendizaje tardío, cuando el coro dice: «Conocerás con el tiempo, si tú investigas, al ciudadano que con justicia vela por nuestra ciudad y al que lo hace de un modo que no es conveniente» (808-809).<sup>10</sup>

Sin embargo, solo existe un engaño, la trama de una cruel cazadora en busca de su presa. De hecho, la metáfora de la caza es constante a lo largo de la trilogía. El caudillo no presagia el peligro que le acecha, comete un error cog-

<sup>9</sup> Vernan y Vidal-Naquet (1987: 105) definen *ambigüedad trágica* como «sobrentendidos, utilizados de forma consciente por ciertos personajes del drama para disimular, en los discursos que dirigen a su interlocutor, un segundo discurso, contrario al primero, y cuyo sentido sólo es perceptible a aquellos que disponen, en la escena y en el público, de los elementos de información necesarios».

<sup>10</sup> Xo. γνώση δὲ χρόνῳ διαπευθόμενος / τὸν τε δικαίως καὶ τὸν ἀκαίρως πόλιν οἰκουροῦντα πολιτῶν (808-809). Recordemos que esta expresión resulta bastante parecida a la que Prometeo emplea en *Prometeo encadenado* para evidenciar que el valor temporal es clave para que se descubra la verdad trágica: «Todo lo enseña el transcurso del tiempo» [ἀλλ' ἐκδιδάσκει πάνθ' ὁ γηράσκων χρόνος.] (984) (citamos la traducción de Calderón Dorda, 2015).

nitivo, además del ético-moral que fue sacrificar a su hija, lo que le conduce a su funesto final. Al llegar el momento de la comprensión será demasiado tarde para revertir el curso de la tragedia. Esquilo juega con la ironía, la paradoja de los héroes que creen conocer más de lo que saben.

Este clímax se observa también en su expresión volitiva: «¡Ojalá que la victoria que me acompañó permanezca aquí para siempre!» (854).<sup>11</sup> Cuando un héroe trágico eleva su voz para expresar un deseo de que todo salga bien, el espectador infiere que la trama tomará el sendero contrario. A partir de ese instante, Clitemnestra entra en el escenario. No se enfatiza la sentimentalidad del reencuentro.<sup>12</sup> Esquilo solo resalta la atmósfera enrarecida, el ambiente en que la interioridad de Clitemnestra desprende un aroma de lo corrompido por el rencor que pronto se transformará en violencia. Al pronunciar una frase en apariencia positiva, quiere manifestar su antítesis, potenciando la tragedia del fingido diálogo. Por ejemplo, dice ante el coro que ama a su esposo. Pero, en realidad, de forma soterrada reafirma su cinismo porque no le quiere, sino que antes bien le odia con todas sus fuerzas. Tras la marcha de Agamenón a la guerra, Clitemnestra sufrió con honda intensidad, pues, como la Penélope homérica, tuvo que permanecer en soledad en el hogar. Pero las lágrimas sinceras que vertieron sus ojos, como una fuente, imagen expresiva propia del estilo esquileo (Earp, 1948), ya se habían agotado. Por eso manifiesta: «Las fuentes del llanto que otrora manaban como torrentes se me han secado. Ya no me queda ni una sola gota» (887-888).<sup>13</sup> Fue el macabro sacrificio de Ifigenia lo que, como madre, no pudo tolerar. Aquella injusta decisión provocó su sentimiento de venganza. Una vez que Agamenón dejó de lado su figura como padre defensor de sus hijos, ella también desearía su rol de esposa fiel para convertirse en una madre vengadora.

Todo este discurso de la violencia se encuentra escondido, siendo más bien implícito en la representación. Aunque el secreto sería elocuente para quien supiera leer entre líneas, conociendo la situación engañosa que se vivía bajo el palacio corrupto, donde Clitemnestra se había entregado en los brazos de otro hombre como Egisto para planear de manera conjunta el crimen de Agamenón.

<sup>11</sup> Ἄγ. νίκη δ' ἐπειπερ ἔσπετ', ἐμπέδως μένοι (854).

<sup>12</sup> Según Thiele (1944: 155), «en *Agamenón* hay latente una anagnórisis entre Clitemnestra y el rey que después de largos años de ausencia regresa a su país; pero Esquilo no ha querido darle vida. Él renuncia a todo momento de sorpresa». Por su parte, Vélchez (1976: 104) señala que «la mentira, instrumento de la acción, juega en ella un papel importante. El alarde de fidelidad que la reina despliega ante el coro momentos antes de la llegada de Agamenón es más bien una farsa».

<sup>13</sup> Κλ. ἔμοιγε μὲν δὴ κλαυμάτων ἐπίσσυτοι / πηγαὶ κατεσβήκασιν, οὐδ' ἔνι σταγῶν (887-888).

Por eso antes el vigía había optado con prudencia por mantenerse en silencio. También el coro, a pesar de que ve llegar sano al caudillo y presiente la desgracia en su interior, decide contener su lengua. Esquilo, que es el maestro de los dramaturgos griegos, sabe muy bien cómo mover a sus personajes y recrear la tensión trágica en la que, bajo una aparente dicha, se esconde un plan funesto.

Lentamente, caminamos hacia la anagnórisis o descubrimiento de la trágica verdad. Cuando el espectador, que con seguridad conocería el posterior desarrollo de la trama, escuchara las palabras afectuosas que Clitemnestra dirigía a Agamenón, a quien con hipocresía llama «mi esposo querido» [φίλον κάρα] (905), podría sentir una especie de escalofrío, pues cortan la fidelidad amorosa.<sup>14</sup> El desencantado reencuentro supone un momento de tensión por el ambiente hostil. Nos encontramos ante dos personajes llenos odio y desconfianza, traidores, en suma, de su fidelidad conyugal y familiar.

### 2.3. El funesto destino tejido con púrpura

Ahora vemos cómo al cruzar sus primeras palabras no hay efusividad en sus sentimientos. Todo el discurso se esconde bajo la máscara del engaño. Un paso más hacia la tragedia se produce porque Clitemnestra, quien ha delineado el crimen al detalle, ordena a los ayudantes que tiendan una alfombra púrpura, cromatismo rojizo que anticipa, de una manera simbólica, la muerte. La reina, bajo la apelación a una justicia que en el fondo es la de las vengadoras Erinias, pretende que el caudillo acceda al interior de la casa caminando sobre una suntuosa alfombra púrpura, so pretexto de que se le tributen los honores que merece. Pero la escena no se desarrolla de forma natural, sino a través de un boato excesivo que tiene una única finalidad. La ceremonia que la esposa representa de forma planificada es el medio necesario para despertar la ira de los dioses contra Agamenón, que caerá de este modo en la soberbia y el orgullo. Ella, erigida en una reina cínica, clava su rodilla en el suelo, haciendo una reverencia al rey criminal. Aquí el destino ya se ha tejido con la púrpura que conducirá la trama hasta su fatal desenlace.

Agamenón cede, lo que, metafóricamente, marca el sentido trágico. Al pisar el tapiz púrpura (πορφυρόστρωτος πόρος, 910), símbolo del poder y la ri-

<sup>14</sup> Vernant y Vidal-Naquet (1987: 105-106) aclaran que «Clitemnestra utiliza este lenguaje de doble registro: suena agradablemente a los oídos del esposo como prenda de amor y de fidelidad conyugal; pero, ya equívoco para el coro, que presiente en él una oscura amenaza, se revela plenamente siniestro al espectador que descifra en él el proyecto de muerte que ella ha tramado contra su marido».

queza, pero también prolepsis de la sangre derramada, traza el punto de inicio del sacrificio ritual. Tengamos en cuenta que la púrpura pudo ser el color de las prendas textiles que se utilizaban en los ritos sangrientos. Por esta razón, según los académicos, en esta obra presenta con toda claridad un «caractère symbolique et prémonitoire» (Vicaire, 1963: 340) y se convierte en un objeto escenográfico con una plena «signification sinistre» (Vicaire, 1963: 340).<sup>15</sup>

La ritualización se reflejará sobre todo en el momento trágico de la muerte, ya que el procedimiento empleado podría ser el mismo que se utilizaba en los sacrificios animales. Conviene saber que Agamenón no carecía de inteligencia. Pero tiempo atrás cometió excesos violentos. Así lo hubo resaltado el coro (Paco Serrano, 2003) en un emotivo parlamento. Sin embargo, en esta acción actúa de forma negligente al confiar en demasía en las halagadoras palabras de su esposa. En un principio se muestra temeroso (φόβου, 924), pues sabe que esta actitud atenta contra la moderación: «como a un hombre, no como a un dios, me des honores» (925).<sup>16</sup> El comportarse de un modo prudente es el ideal al que debe aspirar el ser humano, comportándose con sensatez y cordura (North, 1964: 46). Agamenón lo sabe. Pero en el combate dialéctico con su esposa yerra y muerde el anzuelo. Imbuido en la ignorancia, comete un error cognitivo, mientras que con un orgullo sacrílego accede al palacio, a la trampa que se ha tendido para que caiga como una presa en la casa, que es la morada de los muertos, y en las aras de ese altar cuidadosamente preparado que le espera para materializar el cruento sacrificio (Yziquel, 2001), cuyo objetivo no será otro que el de recuperar el honor de la difunta Ifigenia, cumpliendo, en sentido circular, la Ley del Talión.

## 2.4. La realización de la tragedia como un ritual

El contrapunto a la tensión lo pone el coro que presagia la desgracia (975-976). Inmediatamente, y en una acción simultánea, es decir, a la vez que el coro pronuncia una especie de vaticinio, tiene lugar el crimen en la sala interna del palacio, oculta a la mirada del espectador y de los personajes, lo que no impide que, como ya señalamos más arriba, desde el exterior se escuchen los alaridos

<sup>15</sup> Márquez (1987: 81) refiere cómo «Esquilo juega con la ambigüedad del término. La púrpura es, sin duda, el signo externo de la majestad y el poder, pero es también el recuerdo de ese coro de vengadoras que se alimentaban con la sangre de sus víctimas y, sobre todo, el anticipo de la sangre que teñirá al manto -otra tela roja- de Agamenón cuando éste recorra el purpúreo camino».

<sup>16</sup> Ἄγ. λέγω κατ' ἄνδρα, μὴ θεόν, σέβειν ἐμέ (925).

de pánico y dolor que profiere el caudillo.<sup>17</sup> La acción trágica acontece dentro de la casa. Pero un movimiento centrífugo permitirá que la verdad truculenta salga hacia la zona externa, desencadenando la consabida anagnórisis. Para ello se utilizan recursos escénicos, como la puerta giratoria (ἐκκύκλημα) y, posiblemente, la plataforma con ruedas (Noël, 2008).<sup>18</sup> El corifeo no está junto a los interlocutores para contemplar la escena. Sin embargo, permanecerá cerca del lugar del crimen para oír los gritos del rey.

El público tiene que imaginar ahora lo que está sucediendo en el otro espacio, aunque más tarde sabrán todo lo que ha ocurrido con detalle. Nos encontramos en el instante climático porque sucede el lance mortal, el frío y premeditado asesinato de Agamenón a manos de Clitemnestra. Así lo denota la exclamación dolorosa del caudillo: «¡Ay de mí! ¡Me han herido de un golpe mortal en las entrañas!» (1343).<sup>19</sup> Al escuchar esta macabra expresión, dos miembros del coro se detienen de una forma brusca para cuestionar lo que ocurre en el palacio: «¡Calla! ¿Quién grita, herido de un golpe de muerte?» (1344).<sup>20</sup> Clitemnestra continúa y con extrema violencia da otra embestida, como evidencia la siguiente queja del moribundo monarca: «¡Ay de mí nuevamente! ¡Me han herido otra vez!» (1345).<sup>21</sup> A partir de este momento se establece la dicotomía entre la verdad y la apariencia, es decir, el misterio sobre lo que ha sucedido en el interior.<sup>22</sup> Antes de la anagnórisis, el coro presenta un conflicto de emociones que fluctúa entre lo cierto y lo incierto. Hay señales acústicas que prueban la veracidad del crimen. Pero, guiados por un sentido materialista, prefieren acceder al palacio para descubrir *in flagranti* a los asesinos con las pruebas evidentes que corroboren la verdad (1350-1351).<sup>23</sup>

<sup>17</sup> Notemos una diferencia que consideramos esencial en el *modus operandi*. Agamenón amordazó a Ifigenia para impedir que gritara. Clitemnestra quiere, precisamente, que se escuchan sus alaridos. Como explica Calderón Dorda (2013: 14), Esquilo subraya «el carácter sacrilego del sacrificio de Agamenón cuando, en vez de su asentimiento como víctima, es herido tres veces y no una sola como era de rigor, al tiempo que daba gemidos de dolor».

<sup>18</sup> En este sentido, Dupont (2015: 59) ha elogiado el estilo que «focalise ses performances sur les effets sonores ou visuels: machines, grands mots, costumes, accessoires, scenes pathétiques».

<sup>19</sup> Ἄγ. ὄμοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω (1343).

<sup>20</sup> Χο. σῖγα· τίς πληγὴν ἀντεῖ καιρίως οὐτασμένος; (1344).

<sup>21</sup> Ἄγ. ὄμοι μάλ' αὖθις, δευτέραν πεπληγμένος (1345).

<sup>22</sup> Lesky (1973: 102) advierte que «escenas como esta quiere verlas nuestra imaginación de un modo plástico y recobrar a ser posible la impresión que en los espectadores debía causar el teatro clásico».

<sup>23</sup> Según Douterelo Fernández (2001: 18-19), el episodio contrasta «la veracidad del conocimiento proporcionado por la vista y la oposición con la incertidumbre de lo que no podemos ver, pero creemos saber». Encinas Reguero (2009: 382) opina que «el Corifeo utiliza el concepto *tekmêrion* para aludir a los gemidos de Agamenón, que hacen presagiar su muerte. [...] en este

## 2.5. El descubrimiento de la trágica verdad

Esquilo otra vez más demuestra su conciencia retórico-judicial, al decantarse por la revelación mediante signos materiales seguros, los indicios (τεκμήρια) que corroboren la tragedia, como un juicio en el que hubiera que aportar testimonios fiables. Así, se opta por un pensamiento demostrativo, basado en lo visual, para probar lo sucedido y, en consecuencia, saber con seguridad cuál es el estado en que se encuentra Agamenón. De este modo, mediante la anagnórisis, se revela la catástrofe. En este momento el espectador asiste al trágico «descubrimiento» (Murray, 1955a: 163), al «cuadro revelado por el lanzamiento del ἐκκόκλημα» (Easterling y Knox 1990: 301), o, dicho con un acertado símil pictórico, al «cuadro del horror» (Zimmermann, 2012: 36).

En este preciso instante se produce el lance cognitivo, esto es, la anagnórisis que permite conocer cómo Clitemnestra ha asesinado a Agamenón y su concubina Casandra, provocando la inversión del espacio amoroso en un lugar nefando, el cual, según interpreta Noël (2008: 7), se ha convertido en «miroir inversé du *thalamos*».<sup>24</sup> Cuando la puerta del palacio se abre, a través del mecanismo técnico, aparece en el escenario la imagen truculenta. Si se nos permite una *excursus* comparado, podríamos señalar una diferencia genérica esencial, atendiendo a la escena que siglos más tarde el escritor Caritón de Afrodisias presentará en su novela *Quéreas y Calíroo*. Al final de esta obra amorosa y de aventuras también se produce un contraste entre el interior y el exterior, explotado de nuevo con gran maestría por el autor. En dicha secuencia, leemos cómo al descorder la cortina de un carruaje donde se hallan los amantes, como si fuese una pintura, el héroe y la heroína quedan ante la vista del público, generando una estampa rebosante de felicidad que pone el broche de oro a la narración trepidante con su regreso al hogar y el ansiado reencuentro/reconocimiento con sus familiares, secuencia esta que Caritón narra con enorme dinamismo para provocar la *admiratio* (VIII, 6, 8).

pasaje ese indicio no se concibe en modo alguno como un signo irrefutable, sino más bien lo contrario, ya que el Coro decide no creer en la muerte de Agamenón hasta tener pruebas de ella».

<sup>24</sup> Noël (2008: 8) interpreta que «l'eccléme est comme la perverse inversion du *thalamos*, la chambre nuptiale cachée au fond du palais, où les époux légitimes goûtent en toute liberté aux plaisirs de l'amour. Scandaleusement exhibés en dehors du palais, aux yeux du public, les amants Agamemnon et Cassandre jouissent dans la mort d'une union adultère obscène, mise en scène par Clytemnestre elle-même. C'est le *topos* des retrouvailles émues des époux dans l'intimité de la chambre, merveilleusement incarné par l'union finale d'Ulysse et de Pénélope dans l'*Odyssée*, qui se trouve ainsi en tous points outrageusement perversi».

En sentido inverso, como ya expusimos líneas atrás, en la tragedia no son frecuentes este tipo de escenas que reconfortan el ánimo, siendo más habitual que se pretenda provocar la conmoción catártica a través del recurso escenográfico de abrir una puerta, detrás de la cual se muestra el espectáculo funesto. Veamos, por tanto, la diferencia de tonalidad que Esquilo ofrece en *Agamenón*, donde se representa el descubrimiento de una honda tragedia, en tanto que el público asiste a la visualización del horror en un contexto que transgrede el espacio amoroso. Trazando un movimiento hacia el ámbito externo, los cadáveres de los adúlteros se muestran en el escenario (Deforge, 1997). No tenemos aquí un cuadro admirable. Lejos queda la escena de un concepto heroico. Las connotaciones de esta estampa sangrienta, a modo de un grupo escultórico, ecfrástico, en el que la reina, «como odioso cuervo» [κόρακος ἐχθροῦ] (1473), aparece sobre los cuerpos, cuadro situado en el centro del escenario, conlleva una elevada violencia que introduce el componente *gore*. Clitemnestra desarrolla su actuación como una fémmina asesina, mientras que, por antítesis, la pareja se enmarca en un tálamo fúnebre.

Una vez que la reina ha cometido el horrendo crimen, resulta sorprendente, además, el despiadado discurso que pronuncia ante el coro de ancianos, portando en sus manos el arma homicida (quizá un hacha) que incluso gotea la sangre recién vertida, y todavía con los cuerpos inertes, como pruebas claramente visibles, bajo sus pies, al modo de un animal salvaje después de cazar a sus presas. Esquilo no recurre a la clásica figura del mensajero para comunicar la noticia, así que es la propia protagonista quien confiesa el regicidio sin remordimientos.<sup>25</sup> El prólogo de su discurso establece ya la antítesis entre las acciones precedentes y la trama posterior: «No sentiré vergüenza de decir lo contrario de lo que he dicho antes según era oportuno» (1372-1373).<sup>26</sup> En seguida, Clitemnestra, como si fuese una acusada que declararse en un juicio ante el juez, recrea con enorme dinamismo y deteniéndose en todos los detalles la descripción repulsiva de la muerte que ha infligido a su esposo. El procedimiento que emplea no deja lugar a la duda sobre su premeditación. Después de echar sobre Agamenón una especie de manto suntuoso, como una

<sup>25</sup> Loraux (1989: 31) señala que Clitemnestra es la reina de la mentira, pues domina a la perfección el discurso engañoso. Vilchez (1976: 105) apunta la doblez en su carácter, pues «al contrario de lo que dice, el amor es odio; en lugar de ser débil, es casi varonil en su audacia, frialdad racional y tenacidad». Paco Serrano (2003: 107-ss.) piensa que tras el crimen se quita la máscara para mostrar su faceta animal, portadora de cualidades terribles (cruel, vengativa, celosa e infiel). Zambujo Fialho (2012: 58) entiende que «constitui um caso extremo» en tanto que transgrede la casa marital con infidelidad y regicidio.

<sup>26</sup> Κλ. πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων / τάναντί' εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι (1372-1373).

red de pescadores, la «túnica-red» (Kadaré, 2006: 201), mientras se hallaba en la bañera, para que no tuviera la posibilidad de maniobrar en su defensa, con furia le asestó dos certeros golpes que le dejaron en un estado de semiinconsciencia (1379-1386).<sup>27</sup>

La acción criminal fue su degollación, un macabro procedimiento que implicaba su sacrificio en honor al dios Zeus, al modo de un ritual (Calderón Dorda, 2013). Esquilo ha dibujado una heroína que no titubea en su determinación criminal, a diferencia de lo que Eurípides hará con su Medea, a la que dota de una especie de conciencia que le impele a reprimir sus impulsos. En esta ocasión, la esposa resulta a todas luces enérgica. Al segarle el cuello, Agamenón, gradualmente, perdió su vida en la tina de baño mortal, donde el agua se mezcló con la sangre (1386-1390). En ese receptáculo se funden estos líquidos, como una libación, con un simbolismo funerario, de modo que «the killing of Cassandra, as of Agamemnon, is presented as a sacrifice» (Seaford, 1984: 247).

Esquilo se ajusta en este caso al juicio crítico que más tarde expondrá Aristóteles, quien aconsejaba a los dramaturgos que para representar tragedias que consiguieran provocar la compasión del auditorio debían poner en el escenario acciones violentas, crímenes que se produjeran en el seno de las relaciones familiares, ya que de este modo producirían mayor conmoción. Dice el filósofo griego: «cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, estas son las situaciones que deben buscarse» (1453b).<sup>28</sup>

## 2.6. El discurso de la hiperviolencia

Esta es la línea de honda tragedia que utiliza Esquilo en *Agamenón*, siendo la primera vez que se refleja una poética trágica del horror a través de un personaje femenino: «nunca desfiló por la escena griega un ser como Clitemnestra», señala Rodríguez Adrados (2006: 35). Más tarde, Eurípides pondrá sobre el escenario a un personaje terrible, como la iracunda Medea, pero el

<sup>27</sup> No sabemos con exactitud la prenda textil que Esquilo menciona a lo largo de la trilogía para definir el arma homicida que utiliza Clitemnestra. La variedad terminológica denota un uso polifacético como objeto mortífero. Como estudia Noël (2011), es posible que fuese un manto sin aperturas para que Agamenón no pudiera maniobrar, de modo que quedara sin defensa, como se observa en la Crátera Ática de figuras rojas (470-465 a.C.), atribuido por Beazley al pintor de Dokimasia, cf. Martino (2009: 181).

<sup>28</sup> ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἶόν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δοῦναι, ταῦτα ζητητέον (1453b).

dramaturgo de Eleusis ya había conseguido conmocionar a los espectadores con un derroche de violencia explícita. Es verdad que en *Siete contras Tebas* los cuerpos de los hermanos se mostraban en escena, pero allí existía un tono compasivo. En este lance patético, en cambio, se muestra en el teatro lo que podríamos definir con el término de hiperviolencia. Primero se procede con la exhibición cadavérica, al mostrar el cuerpo de Agamenón. Después, incluso la asesina decide recrearse de una manera retorcida en los detalles más desagradables y siniestros, como las consecuencias inmediatas en el momento de asestar los golpes certeros.<sup>29</sup> Advirtamos que no se trataría aquí de incidir en aspectos morbosos, sino de tratar de buscar posibles causas en fenómenos antropológicos y culturales de la Antigüedad que pudieran justificar su evidente plasmación escénica, como en seguida explicaremos.

Fijémonos, sobre todo, en la descripción dinámica, en el preciso vocabulario médico y en el cromatismo sangriento del discurso que pronuncia Clitemnestra en relación al instante trágico en que Agamenón estaba agonizando, después de su violenta agresión, porque resulta trágicamente perturbador por esa especie de arrebató pasional con el que transmite la acción horrenda: «una vez caído, fue perdiendo el calor de su corazón y exhalando en su aliento con ímpetu la sangre al brotar del degüello. Me salpicaron las negras gotas del sangriento rocío, y no me puse menos alegre que la sementera del trigo cuando empieza a brotar con la lluvia que Zeus concede» (1388-1392).<sup>30</sup>

Como podemos observar desde la perspectiva de la ejecutora de la venganza, el instante exacto de cercenar el cuello de Agamenón genera una especie de ékfrasis (ἔκφρασις) que se vincula, metafóricamente, al mundo vegetal, portentosa imaginería de la naturaleza típica del estilo dramático de Esquilo (Earp, 1948) y que siglos más tarde también utilizarán importantes autores latinos, como, por ejemplo, Publio Ovidio Nasón (*Metamorfosis*), Séneca (*Edipo*, *Tiestes*) y Lucano (*Farsalia*). Esta escena con nítido cariz pictórico es, según el juicio de Peradotto (1964: 380), «the most violent of these images».

<sup>29</sup> Bowra (1958: 71) cree que «en las soberbias escenas del *Agamenón*, Esquilo logra los efectos trágicos más auténticos». Miguel Jover (1998: 131) aduce que la narración de la escena supone una «inmediatez horripilante». Brioso Sánchez (2006: 79) piensa que el poeta tiende a «la necesidad dramática de exhibir las pruebas materiales de esa violencia. Pero no ahorra el relato de esos infortunios, tal como sucedía con otros episodios acontecidos fuera de la vista del público». Caballero López (2013: 45) explica que Esquilo refleja «un momento especialmente climático».

<sup>30</sup> Κλ. οὐτῶ τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσών: / κάκφρυσίων ὄξειαν αἵματος σφαγὴν / βάλλει μ' ἔρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου, / χαίρουσαν οὐδὲν ἦσσαν ἢ διοσδότῳ / γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν (1388-1392).

Clitemnestra explica cómo al extraer de la herida corporal el filo del hacha no brotó, unidireccionalmente, un chorro de sangre, sino que se produjo una explosión que dispersó en forma de gotas el líquido rojizo, el cual impactó sobre ella. Resulta muy interesante comprobar en esta pieza de Esquilo, que es el dramaturgo de Eleusis, cómo recrea esta imagen cinematográfica a partir de una expresión metafórica, pues compara ese baño sangriento con la llovizna que, enviada por Zeus, cae del cielo para fecundar el campo, el sagrado espacio terrestre dedicado al culto de Démeter.

Quizá el dramaturgo estuviera aludiendo, implícitamente, al hipotético ritual agrario que los estudiosos asocian al ámbito de la vegetación (Murray, 1955a). El coro irá más lejos todavía en esta metáfora cromática, al decir que los crímenes familiares que se han cometido provocan que sobre el palacio caiga lluvia de sangre, la cual provoca ríos de color rojo que conducen al interior de la morada maldita. Ahora bien, más allá de su evidente valor estilístico, apreciemos también que la referencia concreta al cereal resulta reveladora porque el trigo era el símbolo epifánico en los misterios eleusinos y en los rituales en honor a Démeter, la diosa de la madre Tierra. Se ha dicho, como leemos en el libro de Kerényi (2004: 113), que en aquellos ritos había una fase en la que se mostraba una espiga cortada. Si relacionamos ambas escenas, podríamos tal vez interpretar con las cautelas necesarias esta escena de una manera simbólica, pues Agamenón es decapitado, como una espiga, y después se muestra su cuerpo inerte. Para Clitemnestra, además, la sangre del caudillo cierra el círculo de violencia, pues se une a la sangre de Ifigenia.

Clitemnestra devuelve el golpe mortal a Agamenón con un hacha. Sabemos por el coro que es un arma de doble filo (ἀμφιτόμῳ βελέμῳ, 1496), como también muestran las pinturas que decoran las cerámicas griegas,<sup>31</sup> invirtiendo la muerte de Ifigenia (1528-1529). La esposa realiza una especie de ritual de descuartizamiento (σπαραγμός). Con las diferencias pertinentes, siguiendo a Seaford (1984: 249-250), la reina sega el cuello de Agamenón, como evidencia el coro, cuando define en términos de sacrificio dicha acción (1409). En un sentido antropológico, esta escena violenta acaso podría evocar la fase del antiguo ritual que se vincula a la ceremonia agraria y funeraria (Murray, 1955a; Rodríguez Adrados, 1972). Como también sucedía en esta fase ritual, tenemos a su vez la anagnórisis que hace explícita la revelación de la trágica verdad, en este caso no a través de un mensajero, sino mediante la visualización de la propia estampa funesta. Esta agnición dinamiza el sentido

<sup>31</sup> Sobre las representaciones de estos episodios violentos en el arte griego antiguo, cf. Dukelsky (2011), Damet (2011), Martino (2009) y Viret-Bernal (1996).

que Aristóteles daba a la catarsis, la cual debía producirse por las emociones del miedo y la piedad, ya que en este lance patético la tragedia potencia sobre todo la repulsión, sin aminorar el dolor, de lo truculento.<sup>32</sup>

## 2.7. Los efectos emotivos de la anagnórisis

En este episodio la anagnórisis provoca una poética del terror, una dinámica que más tarde retomará Eurípides en *Bacantes*, con la diferencia de que allí la tragedia se cometerá por desconocimiento, como también sucederá en el *Tiestes* de Séneca. No obstante, en ambos casos nos encontramos con la manifestación de la hiperviolencia que dirige al espectador hacia una agnición angustiosa. En primer lugar, el coro muestra su turbación anímica no solo por la desorbitada violencia física que la reina ha ejercido sobrepasando el límite, sino también ante la soberbia empleada para describir la acción criminal sin importarle lo más mínimo que el cuerpo inerte del que fuera su esposo yaciera en la tierra: «¡Nos asombra tu lengua! ¡Cuán audaz al jactarte con ese lenguaje junto al cadáver de tu marido!» (1400-1401).<sup>33</sup>

Como hemos apuntado, nos parece necesario volver de nuevo a la teoría aristotélica sobre los tipos de lance patético que los personajes pueden realizar, ya que en este caso el obrar de Clitemnestra se ajusta al de aquellos personajes que deciden cometer la acción con lucidez cognitiva. Así pues, como señaló Aristóteles, «es posible, en efecto, que la acción se desarrolle, como en los poetas antiguos, con pleno conocimiento de los personajes» (1453b).<sup>34</sup> Este modo de proceder será el mismo que Orestes ejerza contra la propia Clitemnestra y Egisto. Al actuar a sabiendas, la tragedia exacerba lo repulsivo, sobre todo si se produce en las relaciones familiares, donde existen vínculos

<sup>32</sup> Brioso Sánchez (2006: 79) considera que «la visión de los cadáveres mantenía así la vinculación entre la tragedia y la muerte y desde luego con los ritos fúnebres». Deforge (1997: 70) señala que «Eschyle dans ce drame combine tous les procédés possibles de monstration de la mort: l'angoisse prophétique, la prémonition immédiate, et, nouvelle invention eschyléenne, les cris entendus de l'assassiné dans la *skènè*; puis ce sera le récit (par l'assassin même) et la monstration du cadavre ensanglanté». Huhges-Fowler (1991: 93) expone: «the image is primarily sexual, but the word *σφαγὴν* makes Agamemnon another sacrifice to the underworld, and Clytemnestra, spattered with dark drops of bloody gore, has drunk his blood and so become the avenging Erinys of Iphigenia, while Agamemnon has drunk to the dregs in his house the mixing bowl that he himself had filled with accursed evils».

<sup>33</sup> **Χο.** θαυμάζομέν σου γλῶσσαν, ὡς θρασύστομος, / ἦτις τοιόνδ' ἐπ' ἀνδρὶ κομπάζεις λόγον (1399-1400).

<sup>34</sup> ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γιγνώσκοντας (1453b).

de parentesco.<sup>35</sup> Aunque la imagen descriptiva que se ofrece de la reina es la de una furia, una heroína irracional, una mujer con rasgos animalizados, una erinia con sed de sangre, no por todo ello su crimen carece de lógica premeditación y alevosía, ni le exime de responsabilidad. Por eso el coro le acusa sin ambages de estar inmersa en un proceso mental patológico y anticipa la tragedia que se representará en *Coéforos*: «Eres de alma altanera y has hablado con arrogancia. Tu mente ha enloquecido con este suceso que mancha la sangre de un asesinato. Sobre tus ojos destaca el fluir de la sangre. Necesario es que ya, privada de amigos, pagues represalias, golpe por golpe» (1426-1430).<sup>36</sup> Asistimos, pues, tras esta anagnórisis del coro a la expresión emocional que consiste en una *indignatio* ante el crimen pérfido realizado con engaño (δολίῳ μόρῳ, 1519), pues los ancianos le reclaman conciencia por su maldad, una especie de reconocimiento de su culpabilidad que no se va a producir.<sup>37</sup>

Según se puede comprobar en el siguiente parlamento, los efectos emotivos de la anagnórisis se proyectan en el coro, que ahora, como si fuese un testigo visual, pasa a un estado compasivo por el monarca y ofrece el lamento fúnebre, donde mediante una *amplificatio* exterioriza su dolor tras el reconocimiento de la desgracia, acompañado a su vez de preguntas retóricas que no esperan respuesta, pero que sirven para incrementar el patetismo de una escena ritual: «¡Ay, ay! ¡Rey, Rey! ¿De qué manera debo llorarte? ¿Qué decirte desde el interior de mi alma amiga? Yaces en esa tela de araña, exhalando tu vida con impía muerte -¡ay, ay de mí!- en ese indigno lecho, vencido por muerte traicionera mediante el arma de doble filo que una mano empuñó» (1489-1496).<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Moreau (1990: 46) interpreta que «la mort d'Agamemnon dans son propre palais produit un effet pathétique: après dix ans d'absence il rentre en vainqueur dans sa maison, salue Argos, sa ville, et les dieux de son pays. Un moment plus tard on entend les cris d'agonie. Le père meurtrier provoquait l'horreur, le souverain d'Argos attire la sympathie. Eschyle n'a pas créé une caricature, mais un personnage complexe».

<sup>36</sup> **Χο.** μεγαλόμητις εἶ, / περίφρονα δ' ἔλακες. ὥσπερ οὖν / φονολιβεῖ τύχα φρῆν ἐπιμαίνεται, / λίπος ἐπ' ὀμμάτων αἵματος εὐ πρόπει: / ἀτίετον ἔτι σὲ χρῆ στερομένην φίλων / τύμμα τύμματι τεῖσαι (1426-1430).

<sup>37</sup> Como apunta Hughes-Fowler (1991), el coro da a entender que Clitemnestra ha ingerido la sangre de sus víctimas en una especie de ritual antropófago (1407). Esta interpretación se podría percibir también se reparamos en las visiones que padece Casandra antes de entrar al palacio. Ella describe, entre metáforas y símbolos, cómo Clitemnestra actúa como si preparase un ritual, ya que verterá en una vasija la sangre extraída de Agamenón, como el veneno (φάρμακον) de su corazón (1260-1262).

<sup>38</sup> **Χο.** ἰὼ ἰὼ βασιλεῦ βασιλεῦ, πῶς σε δακρῦσω; / φρενὸς ἐκ φιλίας τί ποτ' εἶπω; / κεῖσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῷδ' / ἀσεβεῖ θανάτῳ βίον ἐκπνέων. / ὄμοι μοι κοίταν τάνδ' ἀνελεύθερον / δολίῳ μόρῳ δαμεις <δάμαρτος> / ἐκ χερὸς ἀμφιτόμῳ βελέμινῳ (1489-1496).

En el último instante, el coro llega a la comprensión del verdadero significado que subyace en esta cadena de crímenes, que es la Ley del Talión: «¡Un ultraje sucede a otro ultraje! Difícil es esto de juzgar: expolian al que expolia, y el que mata paga. Mientras permanezca en su trono Zeus, permanecerá -es ley divina- que el culpable sufra» (1560-1564).<sup>39</sup> Esta es la sentencia sacrificial. El coro aprende por el dolor (πάθει μάθος), comprende que Agamenón debía expiar su culpa. También reconoce en Clitemnestra a la asesina, que habrá de recibir su castigo, pero en el fondo subyace el destino inevitable y las culpas heredadas. Se corrobora cómo el procedimiento de la anagnórisis alcanza aquí su dimensión trágica. Como señaló Laín Entralgo (2005: 214-215), ampliando el radio de influencia de la anagnórisis también hacia el público: «Gracias a la anagnórisis conoce y reconoce el espectador lo que verdaderamente acaece en la escena [...]. Sólo por la virtud del reconocimiento se hacen patentes la verdad, la coherencia interna y el sentido de la fábula –sentido sobrehumano, casi siempre– en el alma del espectador».

Llegamos de esta manera al *diminuendo* de la acción. La ironía se plasma en esta escena final, ya que el dramaturgo pone los peldaños de la trama que se va a desarrollar en *Coéforos*, estableciendo el conflicto entre la apariencia y la realidad. Cuando Clitemnestra se jacta de culminar su crimen y se dirige a su cómplice en el engaño con soberbia desprecia al coro, pues cree, equivocadamente, que todo ha terminado. Pero esta nueva osadía de menospreciar a los ancianos de la ciudad abrirá el camino hacia la siguiente anagnórisis trágica que tendrá como protagonista a Orestes, quien, como un vengador de la honra paterna, cerrará el círculo de la violencia.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Xo. ὄνειδος ἤκει τόδ' ἀντ' ὄνειδους. / δύσμαχα δ' ἔστι κριναί. / φέρει φέροντ', ἐκτίνει δ' ὁ καίων. / μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διὸς / παθεῖν τὸν ἔρξαντα: θεσμιον γάρ (1560-1564).

<sup>40</sup> Cabe apuntar que en *Agamenón* Clitemnestra utilizó el engaño. Pero hay una diferencia. Ante la llegada del caudillo al palacio, fingía fidelidad y sentimiento amoroso, por lo que era un uso distorsionado del lenguaje, ambigüedad, doble sentido y ocultación de su condición moral. En cambio, en *Coéforos* Esquilo elaborará una trama más compleja al mostrar, explícitamente, cómo Orestes planea una farsa, una micro-representación trágica, introduciendo el factor meta-teatral e irónico. No solo se tratará del uso de la mentira a través del lenguaje, esto es, de la historia falsa, sino del empleo del disfraz tanto físico como simbólico, además de un desdoblamiento de la identidad y/o personalidad, ante los personajes que se convierten en víctimas del fraude nefasto. Será, por tanto, *Coéforos* la obra donde la confluencia de engaño, disfraz, error, ironía y tragedia alcanzará un mayor desarrollo, consiguiendo unos resultados dramáticos encomiables por el suspense y la emoción en el clímax que coincidirá con la anagnórisis que resuelva el conflicto entre la falsa apariencia y la realidad verídica. Aunque el antecedente se encontraría en *Odisea* de Homero, cuando Ulises se presenta disfrazado ante su hijo Telémaco y la nodriza Euriclea, y también en la adopción de otra identidad, añadiendo la historia inventada, al reencontrarse con su padre Laertes.

### 3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Según establecimos en la introducción de este trabajo, en el grupo que conforma la anagnórisis de acciones trágicas, que se pueden diferenciar, a nivel metodológico, de las anagnórisis que tienen como núcleo la agnición de identidades, tiene una especial funcionalidad un tipo de descubrimiento que podemos definir como la revelación del horror, puesto que nos estamos refiriendo a los episodios cognitivos que ofrecen a los personajes y, por extensión al espectador, siempre en el marco de los reconocimientos de tramas violentas, una dramaturgia de lo macabro, cruel y sangriento. La mayoría de estas anagnórisis consisten en una puesta en escena de la muerte trágica que genera un teatro ritual que se remontaría a los mismos orígenes del propio género dramático.

En estas escenas ya no se trata de narrar de forma retrospectiva o proyectiva las consecuencias bélicas, las profecías siniestras o los antiguos hechos nefandos, sino de revelar la violencia (oculta o visible, climática o repentina) en toda su crudeza durante la representación a través de diversas técnicas dramáticas. No obstante, el escenario, que se tiñe de cromatismo rojizo, desde el plano simbólico pero también en el físico, se suele duplicar en espacios internos y espacios externos. Conocido es que la tragedia griega, siguiendo la norma de lo que consideraba más apropiado, esto es, el decoro (*πρέπον*), tiende a la ocultación de la violencia en escena, de modo que toda gama de acción dañina (muertes, crímenes y asesinatos) que pudiera soliviantar la sensibilidad del público sucede lejos de la mirada, en lugares escondidos, y después, una vez que se ha cometido el lance patético, la verdad funesta (en forma de pruebas fidedignas) sale al exterior frente a personajes y espectadores.

Hemos constatado varias técnicas para escenificar la anagnórisis. Cuando público y personajes presencian las acciones truculentas nos encontramos ante la dramatización visual del *πάθος*, lo que potencia el impacto psíquico, al reconocer *in situ* la tragedia. Por otro lado, estamos frente a la violencia omitida, hasta cierto punto porque existen grados en cada acción, si seguimos *in crescendo* los acontecimientos hasta que llega el lance nefando, que sucede fuera de la zona perceptible, ya sea en una habitación de una casa o del palacio, u otros espacios contiguos.

En estos ejemplos, el lance patético se tamiza con la elipsis tanto temática, que elude la representación trágica, y se opta por su narración retrospectiva, generalmente a través del mensajero, como escenográfica, ya que la acción se minimiza con recursos de utilería (la puerta central que da acceso a la sala), como acontece en *Agamenón*, cuando el caudillo y Casandra son asesinados por Clitemnestra en el palacio, pero la criminal después sale al exterior con el arma homicida y muestra los cuerpos inertes.

Existe una gradación en la violencia, de manera que, si bien la elipsis funciona en un primer momento, al final siempre se revela la tragedia frente al público, lo que incide en la dramaturgia de la crueldad al mostrar en el escenario el horror visual con técnicas rayano en lo pictórico, pues se trata de una composición hierática en la que aparecen los cadáveres. La anagnórisis truculenta, o descubrimiento de la verdad trágica, implica el punto climático de la obra. Aquí es funcional el *atrezzo*, los mecanismos escenográficos (por ejemplo, el ἐκκύκλημα, esto es, la apertura de la puerta del palacio en el que ha sucedido el crimen) para exhibir las evidentes señales fidedignas que prueban el hecho funesto.

El gran dramaturgo de Eleusis presentó a personajes violentos (Eteocles, Polinices, Agamenón, Clitemnestra, Orestes) que realizaban los crímenes contra sus familiares con conocimiento, es decir, con plena conciencia de sus actos, logrando de este modo conmocionar al espectador. Los siguientes tragediógrafos griegos, Sófocles y Eurípides, darán un paso más en la construcción de estas anagnórisis, haciendo que algunos de sus personajes cometan la tragedia desde la ignorancia, como, por ejemplo, Edipo en *Edipo rey* o Ágave en *Bacantes*, con el posterior descubrimiento de la verdad. Incluso, como señaló Aristóteles, a personajes que a punto de cometer la tragedia se den cuenta y desistan de realizar la atrocidad. Las tres perspectivas son complementarias y nos permiten conocer el alcance de la anagnórisis, aunque en esta ocasión hayamos optado por ejemplificar el primer caso en la que consideramos una tragedia magistral.

Hemos tratado de evidenciar cómo Esquilo utilizó en sus obras, en este caso en el ejemplo de *Agamenón*, si bien se podrían aportar más episodios de otras piezas, el tipo específico de anagnórisis que consiste no tanto en el descubrimiento de una identidad, cuanto en la revelación de un suceso trágico, esto es, lo que Aristóteles definía en los términos de «saber si alguien ha actuado o no». De esta manera, apreciamos cómo se amplía, en un grado muy considerable, el prisma del procedimiento de la anagnórisis en su clasificación tripartita, desde los objetos y las identidades hasta las acciones.

En conclusión, Esquilo fue un maestro del arte teatral para provocar en el auditorio los efectos emotivos del terror (φόβος) y la compasión (ἔλεος), consiguiendo la catarsis (κάθαρσις), o purificación de las pasiones, mediante la impactante representación de la anagnórisis trágica.

## BIBLIOGRAFÍA

**Obras:**

- Esquilo. *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, edición de Gilbert Murray, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1955.
- Esquilo. *Tragedias*, introducción de Manuel Fernández Galiano, traducción y notas de Bernardo Perea Morales, Madrid, Gredos, 1986.
- Esquilo. *La Oresteia*, traducción de José Luis de Miguel Jover, Madrid, Akal, 1998.
- Esquilo. *Tragedias*, III, *Agamenón*, texto y traducción de Mercedes Vílchez y Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, CSIC, 2006.
- Esquilo. *Tragedias*, IV, *Coéforos*, *Euménides*, introducción de Francisco Rodríguez Adrados; traducción de Esteban Calderón Dorda, Madrid, CSIC, 2010.
- Esquilo. *Tragedias*, V. *Prometeo encadenado*, introducción, edición y traducción de Esteban Calderón Dorda, Madrid, CSIC, 2015.

**Estudios:**

- Alexopoulou, Marigo (2009). *The Theme of Returning Home in Ancient Greek Literature: The Nostos of the Epic Heroes*, Lewiston NY, Edwin Mellen Press.
- Brioso Sánchez, Máximo (2006). «Sobre la maquinaria teatral en la Atenas clásica», *Habis* 37, pp. 67-85.
- Browra, Cecile (1973). *La literatura griega*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Caballero López, José Antonio (2013). «Escenas trágicas en el teatro griego: de la violencia a la retórica», en Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel (ed.), *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, pp. 41-55.
- Calderón Dorda, Esteban Antonio (2013). «El concepto de religión en Esquilo», *Emerita: Revista de lingüística y filología clásica* 81/2, pp. 295-313.
- (2015), Esquilo. *Tragedias*, V. *Prometeo encadenado*, Madrid, CSIC.
- Damet, Aurélie (2011). «L'infamille'. Les violences familiales sur la céramique classique entre monstration et occultation», *Images Re-vues* 9 [En ligne].
- Deforge, Bernard (1997). *Le festival des cadavres. Morts et mises à mort dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres.

- Douterelo Fernández, Esther (2001). *El vocabulario del conocimiento en la obra de Esquilo*, Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Dukelsky, Cora (2011). «Clitemnestra, esposa violenta, mujer con poder. Una interpretación de su iconografía en la cerámica griega», en Elsa Rodríguez Cidre y Emiliano Jerónimo Buis (eds.), *Normas, disturbios y transgresiones de género en la Grecia Antigua*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Dupont, Florence (2015). *Le théâtre d'Eschyle*, Paris, Ides et Calendes.
- Easterling, Patricia Elizabeth y Bernard MacGregor Knox (1990), *Historia de la literatura clásica. I. Literatura griega*, Madrid, Gredos, pp. 288-379.
- Earp, Frank R. (1948). *The Style of Aeschylus*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Else, Gerald F. (1977). «Ritual and Drama in Aeschylean Tragedy», *Illinois Classical Studies* 2, pp. 70-87.
- Encinas Reguero, María del Carmen (2009). «La evolución de algunos conceptos retóricos», *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 27/4, pp. 373-403.
- Fernández Galiano, Manuel y Bernardo Perea Morales (1986). *Esquilo. Tragedias*, Madrid, Gredos, 1986.
- García Yebra, Valentín (1974). *Aristóteles. Poética*, edición trilingüe, Madrid, Gredos.
- Hughes-Fowler, Bárbara (1991). «The Creatures and the Blood», *Illinois Classical Studies* 16/1, pp. 85-100.
- Kadaré, Ismail (2006). *Esquilo*, Madrid, Siruela.
- Kerényi, Károly (2004). *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija*, Madrid, Siruela.
- Láin Entralgo, Pedro (2005). *La curación por la palabra en la Antigüedad Clásica*, Barcelona, Anthropos.
- Lesky, Albin (1973). *La tragedia griega*, Barcelona, Labor.
- Loroux, Nicole (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid, Visor.
- Martino, Francesco, de (2009). «All' ultimo sangue», en Francesco de Martino y Carmen Morenilla (eds.), *Legitimación e institucionalización política de la violencia*. Bari, Levante Editori, pp. 119-183.
- Márquez, Esperanza (1987). «La sangre: un motivo recurrente en la *Orestíada* de Esquilo», *Habis* 18-19, pp. 79-86.
- Miguel Jover, de, José Luis (1998). *Esquilo. La Oresteia*, Madrid, Akal.
- Moreau, Alain (1990). «Les sources d'Eschyle dans l'*Agamemnon*: silences, choix, innovations», *Revue des Études Grecques* 103, pp. 30-53.

- Murray, Gilbert (1955a). *Esquilo, el creador de la tragedia*, Buenos Aires, Espasa.
- (1955b). *Esquilo. Aeschylus septem quae supersunt tragoediae*, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.
- Noël, Anne-Sophie (2008). «Eccyclème et transition spatiale dans le théâtre tragique grec du Ve siècle av. J.C.», *Agón 1: Interstices, entractes et transitions, Dossiers, Dramaturgies de l'interstice*. [En ligne].
- (2011). «L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets: dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle», *Agón 4: L'objet, Pour une archéologie de l'objet théâtral*. [En ligne].
- North, Helen (1966). *Sophrosyne: Self-knowledge and Self-restraint in Greek Literature*, New York, Cornell University Press.
- Paco Serrano, Diana de (2003). «Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Séneca», *Myrtia: Revista de filología clásica* 18, pp. 2-11.
- Peradotto, John J. (1964). «Some Patterns of Nature Imagery in the *Oresteia*», *The American Journal of Philology* 85, pp. 378-393.
- Quijada, Milagros (2005). «La *anagnórisis* como materia y forma de la tragedia griega», en Francesco de Martino y Carmen Morenilla (eds.), *Entre la creación y la recreación*, Bari, Levante Editori, pp. 491-509.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1972). *Fiesta, comedia y tragedia. (Sobre los orígenes griegos del teatro)*, Barcelona, Planeta.
- Rodríguez Adrados, Francisco y Mercedes Vilchez (2006). *Esquilo. Tragedias, III, Agamenón*, Madrid, CSIC.
- Seaford, Richard (1984). «The Last Bath of Agamemnon», *The Classical Quarterly* 34, 2, pp. 247-254.
- Simon, Bennett (1978). *Razón y locura en la antigua Grecia*, Madrid, Akal.
- Taylor, John (2007). *Classics and the Bible*, London, Duckworth.
- Thiele, Guillermo (1944). «Problemas de *anagnórisis* en la literatura griega», *Anales del Instituto de Literaturas Clásicas* 2, pp. 61-179.
- Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre (1987). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vols. I y II, Madrid, Taurus.
- Vicaire, Paul (1963). «Pressentiments, présages, prophéties dans le théâtre d'Eschyle», *Revue des Études Grecques* 76, pp. 337-357.
- Vilchez, Mercedes (1976). *El engaño en el teatro griego*, Barcelona, Planeta.
- Viret-Bernal, Francine (1996). «Quand les peintres exécutent une meurtrière: l'image de Clytemnestre dans la céramique attique», en Odile Cavalier (dir.), *Silence et Fureur: La femme et le mariage en Grèce*, Paris, Bocard, pp. 289-301.

- Yziquel, Philippe (2001). «Figures du sacrifice dans le théâtre d'Eschyle», *Pallas* 57, pp. 153-167.
- Zambujo Fialho, Maria do Céu (2012). «Do Oikos à Pólis de Agamémnon: sob o signo da distorção», *Ágora: estudos clássicos em debate* 14, pp. 47-62.
- Zimmermann, Bernhard (2012). *Europa y la tragedia griega: de la representación ritual al teatro actual*, Madrid, Siglo XXI.

## EL HIMNO DE LAS ERINIAS: ANÁLISIS DEL CORO EN *LAS EUMÉNIDES*\*

David Antonio Pineda Avilés

Universidad Nacional Autónoma de México (Estados Unidos Mexicanos)  
<loxiasdeus@hotmail.com>

Artículo recibido: 30 de mayo de 2017

Artículo aceptado: 10 de julio de 2017

### RESUMEN

En este artículo se presenta un análisis del coro que compone y le da nombre a la pieza teatral de Esquilo, *Las Euménides*, a partir de los versos 305 a 396 que las Erinias, quienes componen dicho coro, cantan alrededor de Orestes para aterrarlo y enloquecerlo, castigando de este modo al heredero del palacio real de Micenas por motivo de haber asesinado a su propia madre, la reina Clitemnestra. Estos versos son, en palabras del mismo coro, un himno que encadena, una atadura que puede visualizarse al momento en que su disposición en el escenario, acorralando a Orestes, va estrechándose alrededor de él en la medida que avanza, al compás de su música y su danza, en un pasaje de la pieza plena de *suspense* y patetismo visual. Se trata, por lo tanto, de un himno que, contrapuesto a Apolo y por tanto a las Musas, atrapa, encanta y ata, ya que el tono aterrador que se percibe en las palabras de las diosas es una suerte de «encanto» para enloquecer y después dar muerte al matricida. En este artículo se ofrece un análisis del modo en que la locura que padece Orestes es descrita por Esquilo.

*Las Euménides* de Esquilo y última pieza de la única trilogía que conservamos, tiene la peculiaridad de desarrollarse en dos escenarios diferentes. En un primer momento, la acción teatral se circunscribe al recinto sagrado de Delfos (de los versos 1 a 234), y después dicha acción se traslada y se cierra en el

\* Proyecto PAPIIT IN401614, DGAPA, UNAM: «Teoría y crítica literarias de la antigüedad clásica: de Homero a Dante Alighieri». Se presenta aquí una versión corregida del capítulo IV de mi tesis de licenciatura (Pineda Avilés 2014).

Areópago de la ciudad de Atenas (de los versos 235 a 1047). En esta obra se escenifica la absolución de Orestes luego de su matricidio, al asesinar a su madre Clitemnestra por motivo de la venganza de su padre, el rey Agamenón, absolución que representa el rompimiento de una larga cadena de asesinatos, generación tras generación, los cuales se han perpetrado al interior de la mítica familia real de Micenas, cuyos orígenes se remontan a Tántalo, padre de Pélope, quien descuartizó a éste para ofrecerlo como banquete a los dioses, de modo similar a como Atreo, hijo a su vez de Pélope, hizo lo propio con sus sobrinos. Así, la absolución de Orestes, heredero de la familia real, significa por lo tanto el cierre total de esta interminable matanza, a manera de maldición, que se ha suscitado al interior de la familia, por lo que el final de *Las Euménides* es en todo sentido reconciliatorio, ya no sólo porque la muerte que se podría esperar de este héroe a manos de las Erinias no se consuma, sino también porque se genera un acuerdo entre divinidades –las que buscan su castigo y las que lo defienden– y se instauro un orden político encargado de sancionar los crímenes de sangre.

De manera general, esta obra puede dividirse en dos partes, de las cuales la primera corresponde a la representación de la persecución que llevan a cabo las Erinias para atrapar al matricida, desde Delfos hasta Atenas, cuyo empeño se hubiese consumado de no ser por la aparición de la diosa Atenea, ya en la segunda parte de la pieza, cuyo escenario es la ciudad de donde la misma diosa es patrona. En esta segunda parte se entabla el juicio de Orestes que se decanta a su favor, lográndose su absolución así como la transformación de las Erinias en Euménides (entre los versos 1002 y 1003), sobrenombre con el que se resaltan las nuevas cualidades de las diosas: la bondad y la reverencia que se corresponden con el cambio de sus vestiduras negras por el color púrpura, lo cual también coincide con el momento en que la ciudad les otorga, a partir de ese momento, nuevas prerrogativas y un culto con el que se les reconocerá como protectoras y benevolentes, siempre vigilantes del cumplimiento de la justicia en relación con los homicidios, especialmente los crímenes de sangre.

Habiendo establecido brevemente la situación dramática de *Las Euménides*, en este artículo analizaremos el pasaje que va del verso 305 al 396 de la obra, en los que se escenifica la persecución que las Erinias llevan a cabo, reluciendo en su máxima expresión toda locura y terror experimentada por Orestes al mostrarse como el objeto del acoso de las divinidades infernales, las cuales describen sus atributos vinculados a la locura en función de su presencia punitiva y persecutoria. Aquí el auditorio contempla el momento en que el cometido de las deidades por poco se logra al atrapar a Orestes, de no ser por la irrupción de Atenea. Esquilo destaca esta escena casi a la mitad de la pieza, de tal suerte que se logra un clímax pleno de suspenso en el cenit de la

misma, pues las Erinias, luego de encontrar por fin a Orestes abrazado como suplicante a la estatua que se erige en medio del Areópago, y de tener ahora sí una clara oportunidad de atraparlo y quizá matarlo, lo rodean en medio de la *orchestra*, en una danza circular que poco a poco se cierra, en tanto que él se abraza a dicha efigie. Han atrapado al héroe y lo han cercado como si de una presa de cacería se tratase, posiblemente en un círculo que ellas mismas forman en su disposición coral y que, si es válida esta interpretación, van estrechando poco a poco al mismo tiempo que cantan y danzan alrededor de la víctima, quien al parecer se encuentra inmóvil pero aferrado como suplicante a la estatua de Palas.

Esta escena, objeto del presente trabajo, es de un profundo impacto no sólo teatral, sino psicológico en términos emocionales y narrativos, puesto que atestigüándose la casi consumada cacería del héroe, en un suspenso tan efectivo y catártico (y hemos de suponer que las emociones suscitadas en el auditorio se dirigían a la manifestación cabal de una ansiedad y un nerviosismo tan extremo por lo que éste presenciaba), el terror florece en la escena en su máxima expresión y se traslada al público y al lector en ese momento dramático. Antes de analizar algunos versos de este pasaje, hagamos una breve apreciación en torno al coro de la pieza.

*Las Euménides* debe su nombre a la formación coral que danza y canta<sup>1</sup> en la *orchestra*, y que está compuesto por personajes vestidos de negro, encarnando a las diosas llamadas Erinias, quienes al aceptar la absolución de Orestes impuesta por el jurado de Atenas, se convierten en Euménides, como ya se ha mencionado, y se revisten al punto de mantos color púrpura. Hay que recordar que el coro de la mayoría de las tragedias que nos han llegado, representa hasta cierto punto la opinión del pueblo, que simpatizaba o no con el pensamiento y voluntad del héroe trágico, a veces determinando de alguna manera la concatenación de los hechos, si es que el consejo de dicho coro tenía injerencia en las decisiones que los personajes tomaban; pero la oposición entre el coro y el héroe, si se llegaba a entablar, nunca fue escenificada en el teatro clásico con las mismas dimensiones que se logra percibir en *Las Euménides*, pues en esta pieza el coro de Erinias, además de oponerse a Orestes, busca castigarlo provocando en él terror y locura hasta conseguir su muerte.

Por otra parte, son numerosas las teorías que señalan el surgimiento de la tragedia griega precisamente a partir del acompañamiento dancístico de cier-

<sup>1</sup> Como se constata en otras tragedias que toman su nombre a partir del grupo de actores que conforman el coro, por ejemplo, *Las Bacantes*, que es la última obra de Eurípides donde figura el coro de bacantes, mujeres tebanas que celebran los ritos de Dioniso.

tos poemas líricos en la época Arcaica, como si de «performance» se tratase, ya que la danza imprescindible en estas procesiones corales paulatinamente cobró tal importancia, que derivó en la música y en el tipo de canto (con la combinación de diferentes pies métricos en contraposición a la estructura tradicional y monorrítmica de la épica) propio de la tragedia en el marco de su apogeo, como el resultado de la crisis de distintos metros y ritmos musicales. De este modo, al hablar de tragedia griega, es plausible pensar que su puesta en escena fue considerablemente muy diferente de lo que es el teatro moderno, ya que en las representaciones áticas del siglo V a. C. se le daba mucha importancia al espectáculo musical y dancístico como resultado de un trabajo previo de coreografía logrado por actores admirablemente ataviados.

Así pues, el coro tiene una importancia medular en el desarrollo de este género, el cual también centra gran parte de su efectividad y logro artístico, diferenciado de otros géneros poéticos, en los recursos plásticos y auditivos, como son el vestuario y el canto, es decir, la música que se articula según las necesidades impuestas por el tratamiento de la trama, además del acompañamiento que de tal música se hace con la danza de todos los personajes que aparecen en la *skéné*. Todo lo cual se contrapone la consideración que hace Aristóteles<sup>2</sup> en torno a la tragedia griega, quien piensa que la efectividad de su discurso se fundamente completamente en la palabra más que en el espectáculo teatral, constituido por los elementos mencionados, o aquello que el filósofo llama ὄψις:<sup>3</sup>

[...] En la Grecia del siglo V, especialmente en el escenario, el canto y la danza iban juntos. *Mousiké* significaba «poesía» tanto como «música»: la poesía era cantada. La «música» era una imagen del orden correcto y civilizado, como lo es una tragedia. En la danza y el canto, así como en un poema, cada componente tiene su propio lugar; todas las piezas trabajaban juntas. La poesía, la música y la danza representan un orden educado, deseable, controlado, y en funcionamiento.

<sup>2</sup> Cf. Arist., *Po.*, 1453b 1-14, donde el filósofo afirma que hay piezas teatrales que producen temor y conmiseración a partir del espectáculo (ὄψις), aunque este tipo de piezas tienen un menor logro que las que producen los mismos efectos en el auditorio a partir del entramado mismo de los hechos (σύστασις τῶν πραγμάτων), porque una trama de este último tipo puede ser reproducida con la palabra aunque se prescinda del acto de ver, en tanto que la narración misma produce tales efectos. Además, añade que las piezas que generan horror (τό τερατώδες) a causa del espectáculo, en lugar de temor (φόβος) y compasión, son ajenas al arte propiamente trágico y nada tienen de artístico.

<sup>3</sup> Cf. *ibid.*, 1450b 16-21.

*Khóros* significa «danza». En los textos trágicos, tal como han sido transmitidos por los eruditos del Renacimiento, la palabra se refiere al grupo que canta, el «coro», que tiende a defender el orden y el control de las pasiones, evitando los extremos. Con mucha frecuencia los cantos corales manifiestan su creencia en la moderación, su miedo a la pasión extrema, una preocupación por valores ordenados que expresan, de manera rítmicamente controlada, a través de la métrica y la simetría [...].

Es como si «danza» significara orden: un orden que depende de la seguridad de la moderación, basado en la piedad tradicional, al que se alaba mejor mediante el metro controlado. De hecho, la palabra «metro» proviene de *métron*, una unidad de medida: de allí deriva *métrios*, «moderado».<sup>4</sup>

Entonces, si la tragedia griega debe entenderse como la interrelación de diversos aspectos que la definen –como la palabra, el escenario y el vestuario–, este género tiene en la música y la danza un rasgo distintivo, porque el baile acompasado es la representación visual en movimiento por medio del cual se atestigua el orden y la armonía que debe imperar no sólo en la formación coreográfica, sino también en los valores de la *pólis*, de tal suerte que el grupo dancístico expresa la voz del pueblo y, con ello, también simboliza su integración al conflicto personal del héroe, ya que su danza representa la armonía que debe imperar en la ciudadanía como el ejercicio político de tomar parte en las decisiones de la ciudad y contribuir así, con su participación integral, a los principios que están a la base del desarrollo de la civilidad y la democracia ateniense.

No obstante, y esto debe subrayarse, si la música y danza se vinculan directamente con el culto dionisiaco por medio del ritual donde el cortejo de Bacantes –y como demostraremos a propósito de *Las Euménides*, también el de Erinias– baila un extraño baile, contrapuesto al descrito arriba, es decir, carente de armonía, entonces la danza que estos personajes mitológicos representan es, paradójicamente, una «no-danza», porque tanto Erinias como Bacantes se mueven como personajes enloquecidos, ostentando en ese sentido más bien irracionalidad con sus extraños movimientos que ejemplaridad de valores cívicos. Además, debe destacarse el que las Erinias están vinculadas directamente con este género teatral lo mismo que Dioniso, dios de la tragedia, y prueba de ello es no solamente el hecho de que aquéllas forman el coro que le da nombre a *Las Euménides*, sino también los testimonios arqueológicos con los que contamos, como los vasos de cerámica pertenecientes a la misma época en los que las diosas aparecen representadas como icono del teatro (al

<sup>4</sup> Padel 2005, pp. 469 y 470.

igual que Lyssa, otra divinidad relacionada con este género y la demencia),<sup>5</sup> representación pictórica en que se denota su danza semejante al de las Bacantes,<sup>6</sup> con los cabellos despeinados y los miembros de sus cuerpos retorcidos, a veces ceñidos de serpientes.<sup>7</sup> Por lo tanto, aquí se atisba una «paradoja vital alrededor de la imagen de la locura como danza, que se conecta con la paradoja mayor: representar la *Disharmonie* de la locura en y a través de la armonía de la tragedia o de cualquier arte».<sup>8</sup>

Aunque el baile significa unión, acompañamiento rítmico y armonía, si se relaciona con la danza de las Bacantes, trastornadas éstas por efecto de la *μανία* que les ha sido inspirada por Dioniso, dios también de la locura, tal baile es una manifestación del éxtasis y del estado de entusiasmo en que se encuentran.<sup>9</sup> Las Bacantes denotan con su baile salvaje el desvarío que puede interpretarse como el desvío que sufre su mente desde el interior, lo que constituye una imagen que se corresponde con los movimientos contorsionados y dislocados de sus cuerpos, manifestándose así la violencia y furia que las impulsa y determina como seres poseídos por la locura dionisiaca. Un paralelismo<sup>10</sup> de esta imagen la encontramos en el momento en que se da el ataque

<sup>5</sup> Cf. *ibid.*, op. cit., p. 205.

<sup>6</sup> Otro nombre que reciben las Bacantes es «ménades», enloquecidas (*μανιάδες*) por efecto de la *μανία*, palabra derivada del verbo en su forma participial: *μανώμενα*.

<sup>7</sup> El parecido entre Erinias y Bacantes es gráficamente indudable, además de su vinculación con el teatro y la danza —y ésta como la dislocación de los miembros y su movimiento—, porque ambas figuras míticas ostentan cabellos desordenados como producto de ese movimiento violento de la danza, mismos que a veces están ensortijados de serpientes como si de Gorgonas se tratase, y a veces las Erinias suelen ser representadas con serpientes en lugar de cabellos.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>9</sup> Esta danza de las Erinias y de las Ménades también recuerda la danza «coribántica», que se celebraba en honor a la madre de los dioses, Cibele, y que tenía propósitos rituales sobre todo de carácter catártico, danza con la cual la de las Erinias guarda hondos paralelismos en virtud de sus aspectos religiosos y que buscaban la sanación de la locura, aunque curiosamente aquí, las Erinias buscar producir, contrario a la sanación, la locura en su víctima. Pero es que al igual que el «coribantismo», los rituales dionisiacos producían la locura y también la curaban. En este pasaje de *Las Euménides* se constata que lo que las Erinias buscan es hechizar a Orestes con su música y su danza, para producir en él locura, que si ya la tiene, se potencializa de forma abrumadora. A propósito de la sanación de la locura a través de la danza coribántica y dionisiaca, Cf. E. R. Dodds (Dodds 1997, pp. 82 y 83).

<sup>10</sup> Cf. Padel 2005, p. 208, donde dice: «Aquí puede existir un nexo ininterrumpido: imágenes lingüísticas que a partir de los textos y la cultura griegos alimentan, a través del latín, las percepciones de la locura en la Edad Media y el Renacimiento; o bien puede tratarse de un accidente histórico: percepciones locales de distintas sociedades arriban a una imagen de la locura como danza disarmónica. De cualquier modo, también en el Renacimiento la locura se veía y se representaba como una danza sin ritmo ni música. En la iconografía renacentista del

de los epilépticos, de quienes se pensaba que al padecer alguna crisis, en realidad sufrían una posesión por parte de un *daimon*;<sup>11</sup> finalmente, la imagen de la Bacante que danza también coincide, en el ámbito dionisiaco, con alguien en estado de ebriedad, con cuyo movimiento demuestra no tener el más mínimo control de su cuerpo ni mucho menos de su mente. La locura es un arrobo, una falta total de control sobre uno mismo, y ello se manifiesta exteriormente en sacudidas violentas, en el mismo tenor en que Virgilio describe, en un pasaje de la *Eneida* colmado de plasticidad, la danza báquica que en su demencia Amata efectúa, la esposa del rey Latino, merced a la intervención de una de las Erinias, Alecto.<sup>12</sup> En resumen, son varios los paralelismos entre las Bacantes y las Erinias,<sup>13</sup> tanto en su representación escénica como en las imágenes que

norte de Europa, “la idea de los locos danzando, ya se trate de tontos o de poseídos, agrega otro nivel de interpretación a la imagen de los miembros que se sacuden como icono de la locura”.»

<sup>11</sup> A excepción, claro está, del pensamiento cientificista de la medicina.

<sup>12</sup> Verg., *Aen.* VII 373-406: «Como ve que Latino, al que en vano pretenden / doblegar sus palabras, permanece inflexible frente a ella y que por lo más hondo / de su ser se desliza el enloquecedor veneno de la sierpe / y la recorre en todas direcciones, la infortunada reina, / sacudida por horrendas visiones, / entonces sí que en loco frenesí se lanza de un extremo a otro de la ciudad. / Como a veces da vueltas el trompo volandero que los niños absortos en el juego / hacen dar amplios giros en el ruedo de un pórtico vacío, / agitando por la cuerda, va trazando una vuelta tras otra / –el corro de muchachos inclinados sobre él se pasma boquiabierto del misterio / del girandero boj–, el cordel le sigue dando bríos, / con no menos presteza lanzada a la carrera atraviesa la reina la ciudad / entre sus desdeñosos moradores. Y llega a más, fingiéndose poseída de Baco / afronta un sacrilegio aún más grave y se arroja a mayor frenesí. / Vuela a los bosques y esconde en la espesura de los montes a su hija / por arrancarla al tálamo troyano y retardar las antorchas nupciales. / “¡Evohé, Baco!”, rompe en gritos bramando, / “sólo tú te mereces a mi hija virgen. / Por tí ella empuña los flexibles tirsos, a ti te honra en sus danzas, por tí deja crecer las trenzas que te tiene consagradas”. / Va volando la fama. Enardece de furia a las matronas. / A todas les acucia un ardoroso afán: buscar un nuevo albergue. / Abandonan su hogar. Dan al viento su cuello y sus cabellos. Otras llenan el aire de un tremante ulular / y ceñidas de pieles blanden sus manos férulas / enlazadas de pámpanos. La reina en medio de ellas empuña enardecida / una antorcha de pino llameante y canta el himeneo de su hija y Turno. / Va girando sus ojos inyectados de sangre. De repente prorrumpe torva: / “Oíd, madres del Lacio, dondequiera que estéis. Si por la pobre Amata / vuestras almas leales aún conservan alguna simpatía, si os preocupa / el derecho de una madre, soltad las cintas de vuestra cabellera / y tomad parte en los ritos de la orgía conmigo”. / Así Alecto va agujando a la reina sin cesar con furor de Baco / a través de los bosques, por entre las desiertas guaridas de alimañas.» Trad. de Javier de Echave-Sustaeta.

<sup>13</sup> Y hay que recordar que en *Las Bacantes* de Eurípides, el coro de muchachas tebanas que celebra el culto a Baco, pretenden dar caza a Penteo, en una acción criminal incitada por la venganza en nombre del dios. Ellas, por tanto, simbolizan la venganza del dios, y con ello, son equiparables, además del frenesí divino, con las mismas Erinias, como diosas de la venganza (cf. E., *Ba.*, 980-1016).

muestran ambos grupos con cualidades semejantes.<sup>14</sup> Lo mismo puede decirse respecto a otros personajes del mito que, por la intervención divina, pueden ser identificados por su demencia gracias a un agente divino, como Hercales enloquecido por la diosa Lyssa,<sup>15</sup> quien al ritmo de la flauta, moviéndose en contorsiones, asesina a sus hijos, así como las Prétides<sup>16</sup> e Ío, siendo ésta acosada por el tábano.<sup>17</sup>

Habiendo establecido lo anterior, comentemos el pasaje que va del verso 305 a 396 de *Las Euménides*. Las Erinias dicen:

καὶ ζῶν με δαίσεις οὐδὲ πρὸς βωμῶν σφαφεῖς / ὕμνον δ' ἀκούση τόνδε δέσμιον  
σέθεν. / ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψομεν, ἐπεὶ / μοῦσαν στρυγερὰν / ἀποφαίνεσθαι  
δεδόκηκεν, / λέξαι τε λάχη τὰ κατ' ἀνθρώπους / ὡς ἐπινομᾶ στάσις ἀμά.  
*Y estando vivo me darás un banquete, sin haber sido degollado junto al altar.  
/ Ahora escucharás el himno que te encadenará. / Sea pues, cerremos el coro,  
puesto que / una Musa odiosa / hemos declarado enseñar; / y también narrar cómo  
nuestro cortejo distribuye / al mismo tiempo el destino para cada hombre.*<sup>18</sup>

La presencia del verbo ἄπτω en su forma de aoristo del subjuntivo activo, puede explicarse en función de que en el verso 307 subyace la imagen del acto de «ceñir», es decir, el verbo se relaciona con la idea de cerrar poco a poco la disposición coral, lo mismo que ir apretando paulatinamente el cabo de una lira donde se enrolla la cuerda a la hora de tensarla para afinarla —según se constata el empleo de este mismo verbo en Homero—;<sup>19</sup> ya que el símil de la cuerda aparece en el género épico cuando se explica el modo en que Odiseo

<sup>14</sup> Por ejemplo, la mirada extraviada y retorcida, desorbitada e inyectada de sangre, girando perdidamente en movimientos caóticos, refleja ese furor que abraza tanto a las Bacantes como a las Erinias, y que por efecto de ver esa mirada que aterra, el que puede ver tales ojos, enloquece también, quedando sumido en las sombras de la locura y el terror, y perder así la vista y la razón. Ver la mirada enloquecida y sanguinaria de las Erinias provoca el parecerse a ellas, pues el que contempla esos ojos, pierde la razón y ésta, lo mismo que la mirada, se sumerge en la oscuridad de la demencia; ver la mirada del loco, es ver en esos oscuros ojos la propia locura, y sentir la posibilidad de atraerla a sí mismo, lo cual sucede también con la Gorgona, pues ver la mirada de la Gorgona es sumirse en las sombras del terror y la muerte, y quedar petrificado (metafóricamente y no) ante el miedo que suscita contemplar la propia muerte en los ojos del otro, en los ojos de quien mira la muerte y suscita la muerte. Cf. Vernant 1996, *passim*.

<sup>15</sup> Cf. E., *HF.*, 815-871, 822-825, 833-837, 840-841 y 867873; y Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 44, y 205-206.

<sup>16</sup> Cf. Padel 2005, p. 207. Su danza es en todo similar al baile orgiástico de las bacantes.

<sup>17</sup> Cf. A., *PV.*, 561-886.

<sup>18</sup> A., *Eu.*, 305-311. La traducción que se ofrece de todos los pasajes de *Las Euménides* es propia.

<sup>19</sup> Cf. Hom., *Od.*, XXI. 408.

tiende la flecha en la cuerda del arco, procurando matar a los pretendientes de su esposa Penélope, y en otro pasaje<sup>20</sup> de la misma *Odisea*, el verbo aparece para explicar cómo una cuerda ahorcó a Epicasta, al apretar ella misma su cuello, y aquí, el verbo ἄπτω, en su forma de voz media, puede traducirse de mejor manera como «ahorcar». Al parecer, ahí donde aparece este verbo, hay una estrecha relación con la idea de una cuerda que se aprieta,<sup>21</sup> como la cadena de castigo alrededor del cuello de un perro. El coro de las Erinias dice «ἄψωμεν (cerremos, estrechemos o apretemos) χορὸν (la danza o disposición coral)». La alusión a la cuerda, por lo que se dirá más adelante, no es gratuita en modo alguno.

Así, es presumible pensar que el coro, dispuesto en la *orchestra*, se estrecha alrededor de Orestes a medida que avanza y canta, haciéndolo quizá en forma circular,<sup>22</sup> y el héroe, abrazado a la estatua, siente poco a poco la cada vez más sofocante presencia de las diosas que ya están a punto de atraparlo. Todo ello sucede, insistamos, con ese paulatino ritmo marcado por el verbo ἄπτω y por la música que acompaña su danza retorcida. Las horribles diosas que probablemente retuercen sus cuerpos a medida que se acercan, vestidas de negro, exhalando vapores pestilentes, con cabellos alborotados y ojos enrojecidos o inyectados de sangre (según son descritas así por la Pitia al inicio de la obra<sup>23</sup>), significan una imagen como epítome del terror desbordado que,

<sup>20</sup> Cf. *ibid.*, XI. 278. Aquí su empleo está en voz media.

<sup>21</sup> Otras apariciones del verbo ἄπτω en la *Odisea* hacen referencia a los aparejos de un barco (cf. *ibid.*, II. 423, XV. 288) y al abrazarse a las rodillas de alguien en calidad de suplicante (cf. *ibid.*, VI. 169, XIX. 348 y XXII. 339).

<sup>22</sup> Sea en un orden acompasado o no, es decir, estando las Erinias dispuestas en la escena en perfecta forma circular o no, sabemos por las palabras del coro que danza, que se aproximan poco a poco a Orestes, cuando éste se encuentra al centro del coro, en un punto focal que es una especie de eje; a saber, la estatua de Atenea a la que se dirigen las diosas. En un pasaje del Agamenón, se dice que el héroe epónimo de la tragedia, así como su hermano Menelao, significaron las Erinias vengativas para los troyanos, pues al llevar la guerra a Ilion, resarcieron así el mal con que Paris pagó su hospitalidad al raptar a Helena. En este pasaje (cf. A., A., 40-68), el coro dice que los caudillos hicieron matanza en Ilion, y que al hacerlo, parecían «buitres que con inmenso dolor por sus crías giran y giran surcando el aire sobre sus nidos con remos de alas [...] pero que al oír en las alturas Apolo, Pan o Zeus el penetrante lamento de los graznidos de estos vecinos, envía una Erinis contra los culpables». (Trad. de Bernardo Perea Morales). Si Agamenón y Menelao son buitres que «giran y giran» (στροφοδινοῦνται, verbo que aparece en el v. 51) sobre los troyanos y se vengan de ellos matándolos, y al mismo tiempo encarnan a las diosas de la venganza, en este pasaje en el que se puede articular a las Erinias con los buitres y con los caudillos aqueos, podemos encontrar un antecedente al pasaje de *Las Euménides*, donde el coro de Erinias, a manera de buitres, giran en torno a Orestes, hijo de Agamenón, buscando saciar con la sangre de aquél su sed de venganza.

<sup>23</sup> Cf. A., *Eu.*, 46-59.

tan sólo por ser presenciado, incita a la locura de la cual ya es víctima Orestes, pero que aumenta a medida que escucha cantar y ve bailar espeluznantemente alrededor de sí, a las terribles diosas hijas de las tinieblas, nacidas de las oscuras entrañas de la tierra.

Las Erinias, pues, asaltan con pasos fuertes, acompañando la música con su danza, y esta música, a su vez, la acompañan con el himno que ellas mismas cantan, el himno de la locura que suena como estribillo en la segunda intervención coral de la pieza:

ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ / τόδε μέλος, παρακοπά, / παραφορὰ φρενοδαλῆς, / ὕμνος  
ἐξ Ἐρινύων, / δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ- / μικτός, αὐονὰ βροτοῖς.  
*Sobre el que ha sido ofrecido [a los dioses] / [suena] esta canción -locura- / que extravía y destruye la mente, / himno de las Erinias, / que encadena la mente, sin sonido de forminge / que deseca a los mortales.*<sup>24</sup>

El esquema métrico de los tres primeros versos citados de este pasaje (vv. 328-330) tiene una estructura de peón cuarto, compuesto por dos pies de tres sílabas breves y una larga  $\cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—}$  en tanto que el esquema de los subsiguientes versos (vv. 331-333) tiene base rítmica de pies trocaicos, es decir, tres pies sucesivos de sílabas largas y breves alternadas en cada verso (dímetro trocaico cataléctico):  $\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$ . De este modo, es interesante que en aquellos tres primeros versos, el *ictus* recaiga en la vocal del sonido final de cada palabra (como en  $\pi\tilde{\alpha}\tilde{\rho}\tilde{\alpha}\tilde{\phi}\tilde{\omicron}\tilde{\rho}\tilde{\alpha}$ ), provocando con ello que estos versos hagan sonar clara y fuertemente ese *ictus* o βάρως, gracias a las tres sílabas precedentes que contrastan con la vocal larga del final de pie, además de que este ritmo sugiere lentitud en el canto de las diosas que induce a cierta sensación de gravedad y suspenso: ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ / τόδε μέλος, παρακοπά, / παραφορὰ φρενοδαλῆς. Con ello, el lector también puede percibir cómo los pasos de las Erinias, en su amenazante danza, marcan sus palabras con un ritmo que privilegia el sonido del peso.

En cuanto al contenido de este estribillo, repetido versos más adelante en la obra,<sup>25</sup> cabe mencionar la inclusión de palabras como παρακοπή (en dórico παρακοπά, como aparece en la obra), la cual involucra la idea de un golpe que desvía la φρήν —la sede de la razón— de su lugar correcto. Y tal término, por el sentido del texto, puede entenderse como la locura que provoca la canción que cantan las Erinias, el himno de ellas mismas (ὕμνος ἐξ Ἐρινύων), que en este

<sup>24</sup> A., *Eu.*, 328-333.

<sup>25</sup> Se repite nuevamente en los versos 341-346.

caso, es el instrumento con el cual, además de la danza, pueden incitar dicha demencia en Orestes. La idea del desvío de la *phrén* (o φρένες en plural) a un lado es constante en palabras compuestas con la preposición *παρά* y de sonido similar y repetido, como *παρακοπά* y *παραφορά*, y ese golpe que desvía y lleva lejos a las *phrénes*, produciendo daño en ellas, es el βάρος o *ictus* que resuena en cada paso del coro, todo lo cual da como resultado de tal efecto el término que alude a la locura: *παρακοπή*. Esta afirmación es válida también para el adjetivo *φρενοδαλής* (compuesto por *φρήν*), en el que se constata el síntoma de locura o enfermedad mental provocada por el terror.

Más aún, si recordamos que el terror que se experimenta en las pesadillas puede equipararse a la inexorable sensación que el matricida, en este pasaje, experimenta en carne propia y en su vigilia –aunque en la somnolencia de la locura–, y que por ello su vivencia puede hiperbolizarse por cuanto de pesadilla posee, como el peso y la opresión que se tiene en tales sueños, entonces no es raro que el peso (βάρος) vuelva a resonar con la repercusión de las pisadas de las Erinias (βαρυπυεση), en el momento de circundarlo para atraparlo al mismo tiempo que bailan y cantan:

μάλα γάρ οἷν ἀλομένα / ἀνέκαθεν βαρυπυεση / καταφέρω ποδὸς ἀκμάν, /  
σφαλερὰ καὶ τανυδρόμοις / κῶλα, δύσφορον ἄταν. / πίπτων δ' οἶδεν τόδ' ὑπ'  
ἄφρονι λύμα.

*Pues habiendo dado una gran salto, / desde muy alto el peso de mi pie / hago caer fuertemente, / haciendo que también a los corredores / les fallen las piernas, / una áte difícil de sobrellevar. / Sin saberlo, cae en una demencia ruinosa.*<sup>26</sup>

En una palabra, la descripción que de su propia danza hace el coro de Erinias es bastante gráfica y sonora, puesto que alude al modo en que bailan con pasos firmes y amenazantes, lo que se complementa con el ritmo métrico de esta intervención coral, y ese mismo peso de su danza es el peso de una pesadilla (ἐφιόλτης) en la que se percibe la sensación de miedo; ellas pisan con tal firmeza que a cada paso que dan, y a medida que se van acercando, el terror aumenta cada vez más en Orestes –y quizá en el público–. A propósito, Ana Iriarte afirma:

Pero lo que asocia fundamentalmente a las Erinias con el *daimon* Efiates es el carácter opresivo de estos seres que caen con todo su peso sobre la víctima que asaltan, tal y como su propio himno lo anuncia [...]

<sup>26</sup> Ibid, 372-377.

El «peso», *báros*, es la sensación que define de forma tan precisa la presencia de las Erinias como la del *daímon* Efiáltes. Y, junto a esta opresión teñida de demencia que experimentan las víctimas de estos agresivos espíritus, es de señalar que el intrépido movimiento de las diosas ancestrales se exprese con el verbo *hállomai*, que sirve con frecuencia, en Homero, para designar el salto del guerrero a la hora de iniciar el combate. En efecto, para dar cuenta del salto con el que las Erinias se precipitan sobre sus presas, Esquilo descarta el verbo *pedáo* –que es el que en ático refiere con mayor frecuencia el acto de «abalanzarse»- y se decanta por *hállomai*, al que ya en la Antigüedad se identifica como componente del término «pesadilla» y del antropónimo Efiáltes, entendidos ambos como *eph-hállomai*, «saltar encima de alguien».

Todos estos indicios nos permiten constatar que, a la hora de describir el modo de intervención, semi-real, semi-onírico, de las Erinias, Esquilo considera, de forma más o menos consciente, los efectos a los que remite el término *ephiáltes*. Un término que designa al mismo tiempo al hombre político que redujo los poderes del Areópago y su implacable conducta, pues las fuentes dan plena cuenta de la identificación del líder Efiáltes con el significado de su nombre al insistir, como hemos visto, en su calidad de intrépido perseguidor de los injustos. En definitiva, podría decirse que, en la obra de Esquilo, las Erinias se presentan como «asaltantes» «asaltadas», a su vez, por un poder que se revela más vigoroso que el suyo, pero que, bajo una apariencia renovadora, participa de las mismas características que el anterior.<sup>27</sup>

Nótese que en los versos 376 y 377 aparecen las palabras ἄτη, ἄφρων y λύμη, que nuevamente aluden a la locura y al daño en la mente que ésta implica, además de los términos παρακοπή y φρενοδαλῆς ya analizados arriba. Tal variedad de vocabulario extraído de los versos citados, indica al mismo tiempo las diversas maneras en que Esquilo alude al trastorno de la demencia que, reduciéndose al término *μανία*, reproduce distintos matices de esa locura. El símil que en el v. 377 se utiliza es la del corredor que, sin «ver» o sin «saber» (οὐκ οἶδεν), cae (πίπτω) en su carrera, es decir, «sin saberlo, cae en una demencia ruinosa» (πίπτων δ' οἶδεν τόδ' ὑπ' ἄφρωνι λύμη). Así pues, la locura es oscuridad de la mente (ἄφρων), y como tal, su correlato se encuentra en la referencia poética al negro como el color con el que se asocia la demencia con las Erinias, en tanto que ésta son hijas de la noche o la oscuridad, cuyas vestimentas ostentan ese mismo color. Y ellas mismas, en los versos subsiguientes, es decir, del 378 al 380, aluden a las consecuencias de la locura como oscuridad (κνέφας y el adjetivo *δνοφερός*) y mancha (μύσος), pues afirman:

<sup>27</sup> Iriarte G. 2002, p. 74 y 75.

τοῖον γὰρ ἐπὶ κνέφας ἀνδρὶ μύσος πεπόταται, / καὶ δνοφερὰν τιν' ἀγλύν κατὰ  
 δώματος αὐδᾶ- / ται πολύστονος φάτις.  
*pues tal oscuridad hace que una mancha caiga sobre el hombre, / y una oscura  
 neblina sobre su casa, / manifiesta la fama de muchos dolores.*<sup>28</sup>

Regresando al estribillo de los versos 328-333 (ἐπὶ δὲ τῷ...βροτοῖς), debe destacarse que éste guarda un paralelismo con un pasaje del *Agamenón*, la primera pieza de la trilogía, donde el coro de ancianos argivos dice:

πεύθομαι δ' ἄπ' ὀμμάτων / νόστον, αὐτόμαρτυς ὄν: / τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως  
 ὕμνωδεῖ / θρηνον Ἐρινυός αὐτοδιδάκτος ἔσωθεν / θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων /  
 ἐλπίδος φίλον θράσος. / σπλάγχνα δ' οὔτοι ματά- / ζει πρὸς ἐνδίκους φρεσὶν /  
 τελεσφόροις δίνειαι κυκώμενον κέαρ.  
*Me he enterado por mis propios ojos de su regreso [i. e. el regreso de Agamenón]. Por mí mismo soy de ello testigo. Y sin embargo, mi corazón, sin ayuda de lira, canta por dentro el fúnebre canto de Erinis, sin que nadie se lo haya enseñado, sin tener ya valor para abrigar alguna esperanza.  
 No hablan en vano mis sentimientos junto a mi alma justiciera, corazón que se agita girando dentro en círculos que se cierran.*<sup>29</sup>

En este pasaje, llama la atención que los «sentimientos», es decir, los σπλάγχνα (que se pueden entender como «entrañas» y, tal como las φρένες, la sede de la razón o los órganos internos donde se asientan las pasiones), tengan la capacidad de hablar (ματάζει), ante el apremiante sentimiento de dolor y ansiedad de futuros males que azotarán la casa real de Micenas; sentimientos que pueden hablar «junto» a las *phrénes* justas (πρὸς ἐνδίκους φρεσὶν), como si de una corazonada se tratara, pues el corazón (κέαρ) gira dentro, da vueltas o se bate (κυκώμενος) en torbellinos (δίνειαι) o círculos que se cierran (τελεσφόροις). La locura es un movimiento, circular y violento al interior de la sede de la razón y sentimientos (φρένες, κῆρ, σπλάγχνα<sup>30</sup>), los cuales se sacuden en esa interioridad del demente, siempre a instancias de la divinidad que en este caso son las Erinias.

Pero lo más destacable de este pasaje es la similitud respecto al estribillo de *Las Euménides* citado anteriormente, puesto que también hay una mención de ese «himno» (aquí como «fúnebre canto» en *A.*, v. 991: ὕμνωδεῖ) que en-

<sup>28</sup> *A.*, *Eu.*, 378-380.

<sup>29</sup> *A.*, *A.*, 988-997. Trad. de Bernardo Perea Morales.

<sup>30</sup> Por la traducción ofrecida por Bernardo Perea, podríamos incluir también la idea de ψυχή –que no se encuentra en este pasaje del *Agamenón*–, al igual que στήθος, como sedes de la razón y sentimientos según la concepción anatómica en la Antigüedad.

tonan las Erinias y que el coro repite, aunque en esta ocasión se trata de una canción lastimera: el treno (θρηῆνος). Además, en *Eu.* (vv. 332 y 333) aparece el adjetivo ἀφόρμικτος, y aquí, en *A.* (v. 990) se lee ἄνευ λύρας. Ambas palabras en sendas obras aluden a que la música de las Erinias no está acompañada del sonido de un instrumento de cuerdas, como la lira o la forminge. Ésta sería la razón por la que el «himno» (*Eu.*, vv. 306 y 331) o la «Musa terrible» (*Eu.*, v. 308) que las Erinias manifiestan, sea un canto triste, el θρηῆνος del v. 991 del *Agamenón*, entonado a manera de lamento, esto es, un canto fúnebre.<sup>31</sup> En el diccionario de Sebastián Yarza, la entrada del adjetivo ἄλυρος<sup>32</sup> indica «Que no es acompañado por la lira (*sino por la flauta*)». Pero por su contenido, lo que escuchamos en *Eu.*, en el pasaje de los versos 305 a 396, no es en modo alguno triste, sino terrible; en todo caso lúgubre por el hecho de recordar, como sucede en *A.* (vv. 1184 a 1197), la serie de dolorosas muertes y asesinatos que se han dado al interior del palacio real de Micenas, como lo recuerda Casandra frente al coro:

φρενώσω δ' οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων. / καὶ μαρτυρεῖτε συνδρόμῳ ἵχνος κακῶν /  
 ῥινηλατούσῃ τῶν πάλαι πεπραγμένων. / τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὐποτ' ἐκλείπει  
 χορὸς / ξύμφθογγος οὐκ εὐφονος· οὐ γὰρ εὖ λέγει. / καὶ μὴν πεπωκὸς γ', ὡς  
 θρασύνεσθαι πλέον, / βρότειον αἶμα κῶκος ἐν δόμοις μένει, / δύσπεμτος ἔξω,  
 συγγόνων Ἐρινύων. / ὕμνοισι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι / πρωταρχον  
 ἄτην· ἐν μέρει δ' ἀπέπτυσαν / εὐνάς ἀδελφοῦ τῶ πατοῦντι δυσμενεῖς.

*Te lo voy a explicar ya sin enigmas. Sedme testigos de que, sin desviarme, siga la pista de los antiguos crímenes.*

*Sí; nunca abandonará esta morada un coro acorde de voces horribles que no habla de dicha.*

*Sí; sangre humana ha bebido hasta el punto de cobrar más audacia, y aguarda la casa esa delirante tropa –difícil de echar afuera– de las Erinias de esta familia. Aferrada a este palacio, cantan un himno a aquel crimen con que todo empezó; pero a su vez también escupieron sobre la cama del hermano, furiosas con el que la hollaba.*<sup>33</sup>

Aquí, nuevamente es significativa la mención del «coro acorde (χορὸς ξύμφθογγος) de voces horribles (οὐκ εὐφονος) que no habla de dicha (οὐ

<sup>31</sup> Cf. Stalkin 1995, pp. 85 y 106, donde la autora establece una relación del vestido de luto de la Madre tierra (quien en ocasiones suele ser identificada con Deméter) con la furia vengativa de Deméter-Erinia y las Furias. Aquí se puede cotejar la relación de la μήνις como venganza y recuerdo, que conlleva al enojo y a la conciencia.

<sup>32</sup> Cf. Yarza 1954, s.v.

<sup>33</sup> A., *A.*, 1183-1193. Trad. de Bernardo Perea Morales.

εὖ λέγει)», coro al cual se alude versos más adelante como «tropa [...] difícil de echar afuera (κῶμος δύσμεμπος)» de las Erinias congénitas (συγγόνων Ἐρινύων), es decir, nacidas como maldición dentro de la misma familia, las cuales permanecen a la espera, fuera del palacio real de Micenas (ἐν δόμοις μένει... ἔξω) y tienen la atribución de beber sangre humana (πεπωκῶς... βρότειον αἷμα). Este cortejo, estando aferrado (προσήμεναι), entona un himno, «canta la canción» (ὕμνοισιν δ' ὕμνον) con la que comenzó (πρώταρχον) el mal, daño, crimen, o locura (ἄτην).

Ahora bien, la música de las Erinias, que en *A.*, v. 990 se describe como ἄνευ λύρας, y *Eu.*, v. 332 como ἀφόρμικτος, equivale, por tanto, a una música sin lira, y está acompañada más bien de la flauta, si seguimos la traducción de Sebastián Yarza en su definición del término ἄλυρος. Ello alude claramente a la oposición existente entre las Erinias y Apolo en toda la *Orestíada*, antítesis en la cual es significativa la presencia de Apolo como dios de la música, quien solía acompañar sus cantos, al igual que todo aedo y poeta *lyr*-ico, con estos instrumentos de cuerdas, de los cuales destaca precisamente la lira. Tal oposición también recuerda de algún modo el enfrentamiento mítico que se da entre Apolo y Marsias,<sup>34</sup> donde este sátiro toca la flauta para competir contra el dios, pero al hacerlo, no puede usar la palabra, pues necesita la boca para producir sonidos, y así pierde el certamen, según el juicio de las Musas, siendo desollado vivo a causa de su derrota. Y es que la palabra cantada, poetizada y articulada, al mismo tiempo encarna –como la danza– la racionalidad olímpica que detenta el propio Apolo y las Musas, y el tipo de poesía perteneciente no sólo a la épica, sino a todo tipo de música que se jacte de tener τεχνή. Aquí la antítesis equivale a «razón-Apolo» contra «locura-Erinias». La flauta, instrumento no racional, *no* da las posibilidades sonoras de la música acompañada de la lira, pero sí otro tipo de reminiscencias terroríficas propias de las Erinias.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Cf. *Ov., Met.*, VI 382-407; y *Apollod.*, 1.4.2., donde dice: «Apolo mató también al hijo de Olimpo, Marsias. Éste encontró la flauta que Atenea había rechazado porque le afeaba el rostro, e intentó emular a Apolo en el arte musical. Habiendo convenido que el vencedor dispondría del vencido a su antojo, llegada la prueba, Apolo compitió con la cítara invertida e invitó a Marsias a hacer lo mismo. Como no pudo, Apolo fue considerado ganador, por lo que colgó a Marsias de un alto pino y lo hizo perecer desollándolo.» Trad. de Margarita Rodríguez de Sepúlveda.

<sup>35</sup> El origen mítico de la flauta señala que su creación a manos de Atenea se inspiró en el sonido de muerte que producían las sierpes de las Gorgonas, pues la diosa remedó dicho sonido cuando Medusa fue decapitada por Perseo (cf. *Pi., Pi.*, XII. 6-32). En este poema de Píndaro, aparece nuevamente la palabra «treno» (οὔλιον θρηῆνον, en el v. 8) como el terrible sonido de dolor y sufrimiento que hacían las hermanas ante la decapitación de Medusa, la única mortal de las tres Gorgonas.

Sin embargo, había excepciones a la imagen griega de la música como orden. Alguna música era licenciosa, peligrosamente sobreexcitante. En los mitos, el canto de las Sirenas es fatal, así como instructivo. Había música militar con alusiones destructivas: la danza de la guerra. Los espartanos y algunos otros pueblos iban a la batalla acompañados por flautas. Algunas danzas domésticas eran demasiado vergonzosas para que las bailara la gente decente, como el *kórdax*. Se creía que la música expresaba y generaba el bien, pero también el mal. Platón considera que el *aulós*, por ejemplo, posibilita el mal, y lo elimina de su ciudad ideal. Las referencias al *aulós* destacan su libertad y su carácter excitante, en contraste con la medida y el tono ajustable de la lira.<sup>36</sup>

¿Pero qué tipo de canto emitían las Erinias? Cualquiera menos el tipo de canto racional y melodioso de Apolo y las Musas. Hay que recordar que las Erinias son un símil de las Gorgonas, porque solían ser representadas con serpientes en lugar de cabellos. Si esto es así, podemos esgrimir reminiscencias animales en estos personajes, donde, si bien el silbido de las serpientes no se da en toda la intervención cantada y hablada de las Erinias en *Las Euménides*, y definitivamente no hay acompañamiento de lira, en cambio sí aparecen ciertos sonidos animales como los ronquidos y resoplidos o, mejor aún, los gruñidos que se escuchan salir de sus bocas al comienzo de la pieza.<sup>37</sup> Su himno, en todo caso, debería estar acompañado por el sonido del terror, la muerte y la locura, a saber, la flauta,<sup>38</sup> cuyo origen mítico remite a las Gorgonas y al siseo de las serpientes, así como también es asociado constantemente con la locura:

Los *dáimones* de la locura caracterizan a la tragedia. ¿Pero qué hacen en cada obra? ¿Cómo afectan a sus víctimas? Hacen música. Hacen bailar a sus víctimas. Lisa le hará escuchar música de flauta a Heracles y producirá en él un movimiento furioso. Las Erinias habitan la casa de Atreo, y también el pecho de cada miembro de la familia. En la primera pieza de las *Orestíada* se le aparecen a Casandra como un repugnante *chorós* y *kómos* («danza orgiástica»). En esa casa, el *thymós* –espíritu– «canta el lúgubre canto de las Erinias». La música de las Erinias vive en las mentes de los habitantes. Finalmente, las Erinias constituyen el *chorós* de la última pieza, las cantoras danzantes, el vehículo de la música.

<sup>36</sup> Padel 2004, pp. 214 y 215. El *aulós* (αὐλός) es un tipo de flauta hecha a partir de la caña.

<sup>37</sup> Los versos 117 y 120 de *Eu.* no son otra cosa que un gruñido (μυγμός), y los versos 123 y 126 son un lamento (ὄγμός). Se cierra esta intervención de sonidos animales –en completa oposición al λόγος racional de la palabra y el entendimiento tanto divino como humano (y en este caso poético)– con un doble gruñido agudo: μυγμός διπλοῦς ὄξύς, del verso 129 de la misma obra.

<sup>38</sup> Cf. *Pl., R.*, 399d y ss.

Su «himno», cantado en extrañas estrofas donde alternan versos trocaicos y dáctilos, es su forma de aterrorizar. Su «odioso» canto es el primer impacto musical de la obra. En ella se dice que ese canto inflige la locura, y debe de haber hecho estremecer a su primer auditorio. ¿Quizá los atenienses mismos se volvían locos al escucharlo? Oírlo es comprender lo que las Erinias hacen en las mentes de las personas.<sup>39</sup>

El *aulós* es el instrumento con que la diosa Lisa inspira la locura de Heracles y el mismo instrumento que Ío, en su desvarío, escucha al entrar a escena en *Prometeo encadenado*. Recordemos que en época clásica la música de flauta se utilizaba en el ámbito bélico para incentivar al hoplita al valor y arrojo guerrero, y en este sentido, el uso del verbo *ἀλομένα* del verso 372 de *Eu.*, que es, como se ha suscrito arriba, según Iriarte Goñi, vocabulario tomado en préstamo de la épica homérica y que describe el salto del guerrero, guarda consonancia con la idea del adjetivo *ἀφόρμικτος* en el sentido de que el movimiento del guerrero (en este caso, las cazadoras Erinias que realizan ese movimiento descrito por el verbo *hallomai*) se logra por mediación del *aulós* como sonido inspirador del valor guerrero. Para redondear y concluir estas ideas en torno a la música definida como *ἀφόρμικτος* y *ἀνέν λύρας*, retomemos a Ana Iriarte Goñi, quien afirma:

Es propio de la tragedia llevar a escena este tipo de encarnaciones del mundo ctónico que invierten el sonido apolíneo con el que los griegos se representan el universo celeste. Dicho de otra manera, en el conjunto de oposiciones que delimitan las características de los dos universos: arriba/abajo, claridad/oscuridad, ofrendas ígneas/libaciones sangrientas, se incluye también la que diferencia la armonía musical del sonido «alírico». Un sonido que encarnan las Sirenas, la Esfinge o la Parka de Hades, además de las propias Erinias.

[...] Para expresar el peligro que representa la envolvente voz con la que ciertas potencias subterráneas alientan al hombre en lugar de integrarlo social y religiosamente al modo de la lírica apolínea, los poetas trágicos califican regularmente dicha voz de «canto sin lira». Así [...], *alúros* es el himno con el que las Erinias provocan el delirio de sus víctimas y el enigma con el que la Esfinge hipnotiza a los ciudadanos de Tebas.

Pero la homogeneidad existente entre las concepciones homéricas y trágicas referidas al canto propio de estas vírgenes infernales, se revela también en la alusión al efecto de encantamiento terrorífico que la Esfinge y las Erinias producen en quienes las escuchan, pues dicho efecto es expresado por los trágicos mediante la definición de los sonidos que estas ogresas emiten como un

<sup>39</sup> Padel 2004, pp. 205-207.

«canto que ata». Por ejemplo, en la obra de Sófocles, Edipo reprocha a Tiresias que no haya proporcionado a los tebanos la palabra que los hubiera «liberado» (eklúo), es decir, la respuesta que los hubiese distanciado del hechicero enigma de la Esfinge. Y el mismo poder nefasto será atribuido al «himno encadenante» (désmios) gracias al que las hijas de la Noche atrapan a sus víctimas.<sup>40</sup>

En *Las Euménides* queda claro el papel de cantoras siniestras y de danzantes de una «danza macabra» que las Erinias desempeñan. Ellas, quienes bailan un extraño baile como el de las Bacantes y cantan una extraña canción que nadie les enseñó (αὐτοδιδάκτος),<sup>41</sup> opuesta a la música «racional» que se logra con la ayuda de la lira –como antítesis del *musageta* Apolo, conductor de las Musas–, se oponen completamente a este otro grupo de divinidades.<sup>42</sup> Sin embargo, resulta aquí una paradoja en el sentido de que, pese a la oposición establecida entre el coro de Erinias y el coro de Musas, hay entre ambos grupos de divinidades cercanía y afinidad, por no decir similitud, según los siguientes términos:

Si bien las Musas enseñan canciones a los pastores, insuflando meliflua voz en ellos y en los reyes,<sup>43</sup> y cantan las glorias (κλέοι) divinas y humanas,<sup>44</sup> deleitando el oído de los dioses olímpicos<sup>45</sup> que las ven danzar al son de la lira de Apolo, con el acompasado ritmo de sus pasos,<sup>46</sup> llama la atención, por ejemplo, que en el momento de formar su coro danzante en lo alto del monte Heli-

<sup>40</sup> Cf., Iriarte G. 2002, pp. 42, 58 y 59. La referencia al pasaje sofocleo se encuentra en S., *OT.*, 392.

<sup>41</sup> Cf. A., *A.*, 991: θρηνον Ἐρινύος αὐτοδιδάκτος ἔσωθεν.

<sup>42</sup> Diosas del canto que, al igual que las Erinas, se multiplican en una triada. Hablamos de una Musa (cf. Hom., *Il.*, I 1) o tres Musas, que multiplicadas por este mismo número, nos remite a las nueve conocidas Musas (cf. Hes., *Th.*, 56 y 76-79). Por otro lado, Ana Iriarte Goñi (op. cit., pp. 42 y 43) señala: «La imagen trágica de la Erinias que danzan ejecutando un gran salto para caer con más fuerza constituye una oscura evocación de los versos hesiódicos que describen cómo en torno a las Musas “resonaba, al son de sus melodías, la negra tierra y un agradable tañido surgía de sus pies”. Mientras, el himno terrorífico que cantan las primeras se define de antemano como opuesto al de los Olímpicos dada su condición de áluros, es decir, de “contrario” a la lira con la que Apolo acompaña la danza de las Musas. [...] Ninguna otra representación altera tanto la imagen de las luminosas y cantarinas hijas de Zeus [i. e. las Musas] como este otro coro de vírgenes oscuras y repelentes. Podría decirse que las monstruosas defensoras del derecho materno han sido concebidas como exacta inversión del modelo olímpico de la memoria. Una inversión que se manifiesta de forma más evidente en el conflicto que las opone a Apolo.»

<sup>43</sup> Cf. *ibid.*, 22 y 23; 31 y 32; 80-93.

<sup>44</sup> Cf. *ibid.*, 11-21.

<sup>45</sup> Cf. *ibid.*, 36-52; 65-71.

<sup>46</sup> Cf. *ibid.*, 94-97.

cón, se alejen de este lugar «por una espesa bruma cubiertas» (κεκαλυμμένοι ἠέρι πολλῶ), avanzando «nocturnas» (ἐννύχιαι στεῖον), es decir, envueltas en oscuridad que se revela en luz cuando llegan al Olimpo para cantar y deleitar a los dioses que ahí habitan. Las Erinias, de forma paralela, también cantan y danzan, y son precisamente las divinidades que habitan la espesura, la niebla o la oscuridad del Hades, o bien, están envueltas de un aire negro y sombrío, como de hecho en la *Iliada* el poeta se refiere a la Erinia habitante o caminante de las tinieblas (ἠεροφοῖτις Ἐρινύς).<sup>47</sup> La revelación luminosa de las Musas se da cuando llegan al Olimpo y son reconocidas como diosas, paralelamente a la revelación cuasi luminosa de las Erinias, vestidas siempre de negro, pero mutando su vestiduras oscuras por vestiduras color púrpura, en el momento de transformarse en Euménides y en el momento de ser acogidas en los nuevos principios políticos y religiosos de Atenas, lo cual sucede al final de *Las Euménides*.<sup>48</sup> A las Musas les corresponde el ámbito elevado, el ámbito celeste que es el monte Olimpo, en tanto que a las Erinias el ámbito de la más profunda de las regiones, el Hades. En cuanto al contenido del canto de las Musas, en él se ensalza la memoria de las glorias divinas y humanas.<sup>49</sup> Hay que subrayar que ellas son hijas de la memoria divina (Mnemosine)<sup>50</sup> que a través del recuerdo inmortaliza las acciones de dioses y hombres, es decir, a través del *no olvido*. Lo mismo sucede con las Erinas, quienes narran en *A.*, vv. 1184-1197 la gloria de los hombres, pero en sentido inverso, es decir, la ruina (ἄτη) de la descendencia pelópida. En conclusión, las Erinas son cantoras y danzantes como las Musas, pero en simétrica oposición a éstas.<sup>51</sup>

En *Las Euménides*, el coro de Erinias dice:

δόξαι τ' ἀνδρῶν καὶ μάλ' ὑπ' αἰθέρι σεμναὶ / τακόμεναι κατὰ γᾶν μινύθουσιν  
 ἄτιμοι / ἀμετέραις ἐρόδοις μελαμείμοσιν, ὄρχη- / σμοῖς τ' ἐπιφθόνοις ποδόξ.  
*Y las glorias humanas, aun siendo reverenciadas bajo el éter, / disminuyen sin honor debajo de la tierra, / fundidas por la cercanía inminente de nuestras negras vestiduras / y por las danzas vengativas de nuestro pie.*<sup>52</sup>

Las Musas, por el contrario, no disminuyen sin honor (μινύθουσιν ἄτιμοι) las glorias humanas (en este caso δόξαι ἀνδρῶν), sino que, en su encomio, las

<sup>47</sup> Cf. Hom., *Il.*, IX 571 y XIX 87.

<sup>48</sup> Cf. Iriarte G. 2002, pp. 46 y 47.

<sup>49</sup> Cf. Hes., *Th.*, 36-52: 65-71.

<sup>50</sup> Cf. *ibid.*, 53-63.

<sup>51</sup> Cf. Iriarte G. 2002, pp. 41-48.

<sup>52</sup> Cf. A., *Eu.*, 368-371.

elevan al punto de la inmortalidad o la no-muerte que brinda la memoria, la memoria del canto, la música y la danza. Estos aspectos, insistamos, son los que mejor definen a las Musas, pero en *Eu.*, vv. 306-311, también definen a las Erinias en sentido contrario. Por ejemplo, las Musas, hijas y dueñas de la memoria, incentivan o eliminan esa misma memoria: logran inmortalizar los hechos de los hombres a través del recuerdo, con la ayuda de la música y canto, pero al mismo tiempo, por medio de éste, proveen el olvido de males en el regocijo que la poesía brinda:

Dichoso aquel que las Musas / quieren: dulce fluye de su boca el acento. / Pues si a alguien, con duelo en el alma recién apenada, / afligido, se le seca el corazón, y un aedo, / de las Musas siervo, las hazañas de los hombres antiguos / canta, y a los dioses beatos que el Olimpo poseen, / aquél, luego, de sus angustias se olvida, y nada de penas / recuerda; pues pronto de las diosas lo divierten los dones.<sup>53</sup>

Lo que un dios da, también lo quita. Del mismo modo, las Erinias disminuyen la memoria de los hombres, empequeñeciendo las glorias de éstos en el ataque de locura que ellas lanzan a través de su canto y su danza, gracias a su furia y venganza, pues ellas, que incentivan el olvido de hombres viles, hundiendo su recuerdo bajo tierra (así como a los hombres mismos, al darles muerte), precisamente actúan de este modo porque no olvidan.<sup>54</sup> Como la Musa, la Erinia canta la *μῆνις*,<sup>55</sup> o mejor dicho, posee la *μῆνις* y nunca la olvida. Otro nombre con el que se conoce a los *dáimones* hostiles, relacionados con el rencor y la maldición que pesa sobre una familia, en el pensamiento religioso de los antiguos griegos, es el de *ἀλάστορα*, es decir, seres de inframundo que hostigan a los mortales a causa de un crimen inolvidable cometido tiempo atrás. Este crimen es el rencor que la Erinia posee, es la *ἄτη* entendida como daño y dolor, es la *μῆνις* cuyo recuerdo no se borra y la causa del deseo de venganza (*ἐπίφθορος*), así como la consumación de dicho deseo. La memoria rencorosa de las Erinias se traduce en locura y terror como el castigo infringido a los mortales impíos, y también se traduce en la satisfacción de ese impulso vengativo.

A este respecto, Iriarte Goñi vuelve a señalar<sup>56</sup> que las Musas, hijas de la memoria, son deidades que, al perpetrar el recuerdo de su padre celeste y de todos los caudillos que portan el cetro del padre para dar rectas sentencias y

<sup>53</sup> Hes., *Th.*, 96-103. Trad. de Paola Vianello.

<sup>54</sup> Cf. A., *PV.*, 516: Μοῖραι τρίμοροι μνήμονές τ' Ἐρινύες.

<sup>55</sup> Cf. Hom., *Il.*, I 1.

<sup>56</sup> Cf. Iriarte G. 2002, p. 41.

juicios favorables, al mismo tiempo que immortalizan con el recuerdo los gloriosos actos de los hombres, estas diosas procuran el olvido, esto es, el olvido de males y penas. Ellas traen a la memoria, como a través de un filtro, sólo los hechos dignos de mención, y los que no, al perderse en el olvido, son desechados. Desde esta perspectiva, las Musas son un instrumento esencial con el que Zeus puede implantar su Justicia en el mundo, precisamente en el mismo sentido, inverso otra vez, en que las deidades terribles sirven a la memoria de los hombres como una advertencia. Esquilo intuye esto de manera precisa y nos lo transmite en toda la *Orestíada*.

En el teatro ateniense la noción de memoria aparece asociada al deber de venganza que ella misma alimenta. En este contexto, que acoge a Zeus como la suprema encarnación de la memoria justiciera, se ignora a Mnemosine. No obstante, la representación femenina de una memoria primordial sigue estando presente a través de las Erinias, las terroríficas hijas de la Noche, de las que se dice que son de color negro, que van adornadas con serpientes, que roncan y segregan sangre de sus ojos. [...] Pues bien, estas hijas de la Noche son potencias reconocidas como «memoriosas» (*mnémones*), como portadoras de un saber profético referente al origen y se les invoca junto a Dike. Presentado de esta manera, el coro de las Erinias reúne una serie de funciones, cuya solidaridad expresaba la figura de las Musas en términos exactamente opuestos. Si al origen de la creación revelado por el canto de las Musas, se opone el recuerdo del origen de los crímenes –del asesinato inicial siempre pendiente de una reparación definitiva–, al coro formado por estas responsables de la «gloriosa fama» que son las hijas de Zeus, se opone la sentencia pronunciada por las hijas de la Noche [...]

Auténtica red que inmoviliza a sus víctimas, el traje de luto que las Erinas agitan amenazantes es también el indicio del tipo de relación que mantienen con el ámbito justiciero. Una relación que se establece en sentido contrario al de las Musas, pues lo que erige a las Erinias en «rectas administradoras de justicia» es un tipo de memoria colérica y vengativa: la *mênis*. En otras palabras, las Erinias basan su condición de potencias justicieras en el recuerdo permanente de aquellas «querellas» (*neikoi*) que las Musas subsanaban mediante el diplomático lenguaje persuasivo.<sup>57</sup>

Finalicemos esta comparación entre las Musas y las Erinias con los últimos versos del himno que éstas entonan en *Eu.*, para recordar sus propias prerrogativas; himno que, al igual que las palabras relacionadas con los atributos de las Musas en Hesíodo, recuerdan esta similitud simétricamente opuesta. El coro canta:

<sup>57</sup> Ibidem.

πίπτων δ' οὐκ οἶδεν τόδ' ἄφρονι λύμα· / τοῖον γὰρ ἐπὶ κνέφας ἀνδρὶ μύσος  
 πεπόταται, / καὶ δωοφερὰν τιν' ἀγλὺν κατὰ δώματος αὐδᾶ- / ται πολύστονος  
 φάτις. / μάλα γὰρ οὖν ἀλομένα / ἀνέκαθεν βαρυπεσῆ / καταφέρω ποδὸς ἀκμίαν,  
 / σφαλερὰ καὶ τανυδρόμοις / κῶλα, δύσφορον ἄταν. / μένει γάρ. εὐμήχανοί / τε  
 καὶ τέλειον, κακῶν / τε μνήμονες, σεμναὶ / καὶ δυσπαρήγοροι βροτοῖς, / ἄτιμ'  
 ἀτίετα διόμεναι / λάχη θεῶν διχοστατοῦντ' ἀνηλίω / λάμπα, δυσοδοπαίπαλα /  
 δερκομένοισι καὶ δυσομμάτοις ὁμῶς. / τίς οὖν τάδ' οὐχ ἄζεται / τε καὶ δέδοικεν  
 βροτῶν, / ἐμοῦ κλύων θεσμὸν / τὸν μοιρόκραντον ἐκ θεῶν / δοθέντα τέλεον;  
 ἔτι δέ μοι / μένει γέρας παλαιόν, οὐδ' ἀτιμίας / κύρω, καίπερ ὑπὸ χθόνα / τάξιν  
 ἔχουσα καὶ δυσήλιον κνέφας.

*Y al momento en que un corredor cae [en la carrera (τανυδρόμοις) y] bajo la furiosa demencia sin que lo sepa, / pues tal oscuridad hace que una mancha caiga sobre el hombre, / y una oscura neblina sobre su casa, / manifiesta la fama de muchos dolores. / Pues habiendo dado un gran salto, / desde muy alto el peso de mi pie / hago caer fuertemente, / haciendo que también a los corredores / les fallen las piernas, / una áte difícil de sobrellevar. / Sin saberlo, cae en una locura ruinosa. Espera, pues. Somos hábiles / y efectivas: de los males / no nos olvidamos, y somos venerables y difíciles de convencer para los mortales; / pero se nos deshonra, siendo rehuidas, por nuestra deshonrosa tarea, / lo que nos aleja de los dioses en un pantano donde la luz del sol / no alumbra, lugar escabroso difícil de penetrar / para los que ven la luz como para los que no la ven. / ¿Quién de los hombres, pues, existe que no tenga un asombro reverencial / y tenga temor / habiendo escuchado de mí la ley / que el poder del destino perteneciente a los dioses / impuso como algo que se lleva a cabo? Aún / permanece mi antigua prerrogativa / y queda confirmada mi abundancia de honores, pese a que bajo tierra / y en las sombras donde no hay sol tenga mi residencia.<sup>58</sup>*

Un último aspecto a destacar en este trabajo, y con el cual concluimos, tiene que ver con el adjetivo δέσμιον. Ellas anuncian al inicio de su canto —como ya se ha señalado— que encadenarán con él a Orestes:

ὕμνον δ' ἀκούσῃ τόνδε δέσμιον σέθεν.  
*Ahora escucharás el himno que te encadenará.<sup>59</sup>*

El canto es un medio con el cual ellas pueden encadenar a sus víctimas, pues, según sus palabras, utilizan un «canto encadenante» (ὕμνον δέσμιον). Ya sea un vínculo, una atadura, cadena, o cuerda, éstas son en su conjunto palabras

<sup>58</sup> A., *Eu.* 377-396.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 306.

que revelan la imagen del acto de atrapar o sujetar. Como se ha mencionado antes, esta escena que va de los versos 305 a 396 inspira un suspenso tal, que se inserta en el apremiante momento en que Orestes está a punto de ser alcanzado por las Erinias de no ser por la irrupción de Atenea: el héroe aparece en escena abrazado fuertemente a la efigie de la diosa poliade como suplicante, implorando que el cometido de las diosas subterráneas no se logre; sin embargo, éste es un punto crucial en el que parece que finalmente será atrapado, aunque dicha captura se llevará a cabo, curiosamente, con la ayuda de una atadura (δεσμός). Por lo tanto, no es extraña la mención del acto de encadenar por parte de las diosas, quienes buscan así capturar a Orestes, tal y como lo han pretendido desde que el matricidio de éste se perpetuó.

Este encadenamiento guarda una simbología mucho más profunda de lo que a primera vista parece. Por principio de cuentas, la cadena que las Erinias usarán es la música (ὄμιον δέσμιον) que ellas expresan, una Musa terrible (μοῦσαν στρυγεράν),<sup>60</sup> porque la música es un medio eficaz para encantar y hechizar, si se considera que ese deleite que brindan las Musas<sup>61</sup> a los dioses y hombres, también es un modo de encantar, etimológicamente, con el canto (*in-cantu*, *in-cantare*); es decir, es un hechizo, una especie de atadura o de vinculación (y en la magia un hechizo consiste en vincular una cosa con otra; algo así como una ligadura). Sin embargo, la canción de las Erinias es completamente contraria al deleite que causan las Musas con su voz: es una canción terrible que denota las infames prerrogativas que detentan las diosas como espíritus subterráneos que se sacian de sangre humana, al vengar su colérica furia; una canción que aterra y por ese mismo terror, enloquecen a quienes las escuchan.

Más aún, ver bailar a las Erinias (vestidas de negro, ojos que escurren sangre y cabellos enmarañados o serpentinos, segregando humores pestilentes y chorreando de su boca espuma), con su desfigurada y retorcida danza, como si se tratase de personas que en ataque epiléptico se acercan poco a poco alrededor de la víctima, es una visión insoportable e inaguantable, sobre todo si tales espectros que rodean a la víctima que quieren atrapar, han estrechado o cerrado toda posible salida, y así, la huida ya es imposible. Derivado de esto,

<sup>60</sup> Cf. *ibid*, 308.

<sup>61</sup> Como en Hes., *Th.*, 36-46: «¡Ea! De las Musas empecemos que, con su canto, / en el Olimpo la gran mente al padre Zeus regocijan / al decir el presente, el futuro, el pasado, / con voz consonante; e incansable fluye el acento del padre / Zeus altitonante al difundirse la voz de azucena / de las diosas; y suenan la cumbre del Olimpo nevoso / y las moradas de los dioses. Y ellas, con voz inmortal, / la venerada estirpe de los dioses celebran cantando / desde el principio [...]». Trad. de Paola Vianello.

el terror crece súbitamente a un nivel que escapa de todo control y concepción humanos, y de toda posible calma que la razón pudiese brindar; por lo que, quien ve danzar de este modo alrededor de sí a las Erinias, necesariamente enloquece cada vez más debido al terror que experimenta.

A toda esta experiencia hay algo más que añadir: la música o la canción con que las monstruosas diosas acompañan su danza, es una canción de muerte digna de no ser escuchada, una canción que ata o vincula a la locura y al terror, según los versos que ya han sido citados y analizados antes:

ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ / τόδε μέλος, παρακοπά, / παραφορὰ φρενοδαλῆς, / ὕμνος  
 ἐξ' Ἐρινύων, / δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ- / μικτος, αὐονὰ βροτοῖς.  
*Sobre el que ha sido ofrecido [a los dioses] / [suenan] esta canción -locura- /  
 que extravía y destruye la mente, / himno de las Erinias, / que encadena la  
 mente, sin sonido de formigeo / que deseca a los mortales.<sup>62</sup>*

Este extravío y destrucción de la mente, es decir, la locura manifiesta aquí en su máxima expresión (παρακοπά), es la consecuencia de escuchar el envolvente y encadenante canto de las Erinias. Otros seres mitológicos, por cierto, también fascinan, encantan con su canto, seducen y arrastran a la muerte a quienes de manera muy desafortunada los escuchan, a saber, las Sirenas. Éstas ostentan su nombre porque en su actividad se relacionan con el canto, en virtud de ser mujeres-ave. Y es que, si la palabra «Sirena» (Σειρήν, -ῆνος) deriva del griego σειρά, el simbolismo de tales personajes mitológicos es diáfano: σειρά significa en griego «cuerda»,<sup>63</sup> y esta cuerda es la misma cuerda del canto con la que ellas atan a los marineros, arrastrándolos a la muerte, encadenando y hechizando sus oídos.<sup>64</sup> La cuerda es también el elemento con el que Apolo crea y destruye, pues con la pulsación de la cuerda, el dios hace sonar la lira (y en este caso hablamos de creación poética, de ποίησις propiamente dicha, como la música), y con esa misma pulsación de la cuerda, el arquero lanza una mortífera flecha que da muerte (y así destruye, de donde se pensaba que el nombre del dios flechador provenía del verbo ἀπόλλυμι, es decir, «des-

<sup>62</sup> A., *Eu.* 328-333.

<sup>63</sup> Cf. Yarza, 1954, s. v.

<sup>64</sup> Cf. Ma. Dolores Gallardo 1995, pp. 172 y 173, donde la autora dice: «A. Iriarte recoge varias etimologías de las muchas que se han dado acerca del término “sirena”. La más aceptada es la proporcionada por R. B. Onians, que relaciona el término griego Seirênes, con seirá, “cuerda”, y piensa que Seirênes debe interpretarse como “las que lían”, “las que encadenan”: considera que esta etimología define muy bien el efecto encadenador o paralizante que produce su canto en quienes las oyen.»

truir»<sup>65</sup>). Esa misma cuerda es el canto con el que las Sirenas «desechan a los mortales».<sup>66</sup> No es raro, por tanto, que en el episodio mítico del encuentro de Odiseo con ellas, quienes usan el canto para vincular y fascinar a los navegantes, él mismo tenga que «atarse» al mástil de su nave, para que, simbólicamente, no sea atado a una atadura peor –la fascinante atadura del canto de las de las Sirenas–, que lo arrastraría a su propia muerte.

Luego de esta breve comparación entre Sirenas y Erinias, cuyo común denominador es la muerte y el canto, retomando el caso de *Las Euménides*, destaquemos que Orestes, al igual que Odiseo, escucha clara y perfectamente a las Erinias, y por ello enloquece cada vez más. Como si se tratara del hechizo incitado por una Sirena que lo arrastra con su canto, aquí su muerte parece ser inminente, y esta inminencia se presupone también porque, como ya se ha dicho, las diosas cierran toda posible salida a la víctima, estrechándola al tiempo que van constriñendo el coro o la congregación que ellas conforman en su disposición escenográfica:

ἄγε δὴ χορὸν ἄψωμεν, ἐπεὶ / μούσαν στυγεράν / ἀποφαίνεσθαι δεόκησεν, /  
λέξει τε λάχη τὰ κατ' ἀνθρώπους / ὡς ἐπινωμῆ στάσις ἁμά.  
*Sea pues, cerremos el coro, puesto que / una Musa odiosa / hemos declaado  
enseñar, / y también narrar cómo nuestro cortejo distribuye / al mismo tiempo  
el destino para cada hombre.*<sup>67</sup>

Cuando las Erinias cierran el coro (es decir, su disposición en escena), según leemos en los versos anteriores, lo hacen diciendo (o cantando) el verbo ἄπτω (en su forma del subjuntivo aoristo de primera persona del plural, ἄψωμεν, el cual ya se había analizado anteriormente), y de este modo narran lo que hacen, como una especie de deixis o indicación de lo que el coro mismo realiza en escena. Pero vale la pena recordar que el uso de este verbo recobra ahora nuevo sentido, pues se puede observar que su elección en estos versos por parte de Esquilo no es fortuita en modo alguno: el contexto ofrece la alusión al canto que ata o encadena (ῥυμος ἐξ Ἐρινύων, δέσμιος φρενῶν, en los versos 331 y 332) como si el acto de constreñir el coro que rodea a Orestes estuviese en perfecta correspondencia y fuese simbólicamente paralelo al acto de apretar una cuerda a un mástil, cuerda que es el canto envolvente de las diosas. Además,

<sup>65</sup> Cf. Pl., *Cra.* 405a-e.

<sup>66</sup> Como se lee en A., *Eu.* 333: αὐτὸνὰ βροτοῖς. Otra posible etimología para las Sirenas es el que deriva su nombre del verbo griego σειρόω, que significa «desechar» o «consumir», que es precisamente lo que ellas hace a los marineros con su canto.

<sup>67</sup> A., *Eu.*, 307-311.

debe recordarse también que ἄπτω se usa frecuentemente cuando también se menciona una atadura o lazo (σειρά), es decir, cuando se aprieta o se estrecha una cuerda. Las imágenes coinciden: se estrecha el coro como si se estrechara una soga o una cadena (δεσμός) al cuello de alguien (y podemos imaginar que este alguien es Orestes, pues está a punto de morir, sofocado por la angustia que significa la locura y el terror de la canción que lo asfixia, que lo ahorca), y al mismo tiempo, lo que se estrecha, no es precisamente una cuerda, sino el canto que envuelve, que ata a la locura al héroe, al igual que la agrupación coral de las Erinias, que se cierran al danzar alrededor de él.

Finalmente, la mención metafórica de la cuerda como canto también puede tener un referente en el ámbito de la cacería, porque entre otros atributos de las Erinias asociados a su naturaleza animal, ellas se vinculan con los perros de caza, y la misma Clitemnestra afirma en *Las Coéforas* que las diosas son *sus* perras (κύναι<sup>68</sup>), por lo que con esta asociación se evoca nuevamente la imagen de la persecución, misma que Orestes experimenta en su locura. En los versos 305 a 396 de *Eu.*, las diosas se asemejan a una jauría de perros que ha acorralado a su presa y está a punto de atacarla para sujetarla y matarla. La locura que ellas inspiran, y que también poseen, es λύσσα o la rabia frenética de la misma Lyssa, diosa de la locura,<sup>69</sup> imagen que se puede comprender perfectamente al ver atacar a un perro rabioso y furioso, en una experiencia de terrible acoso por parte de la víctima. Además, los motivos relacionados con la cacería no sobran, y basta con recordar que la representación de las Erinias en algunas vasijas es semejante en sus vestimentas a Artemis, diosa de la cacería, y al inicio de *Las Euménides*, Orestes es señalado por parte del coro como un cervatillo que se ha escapado, brincando desde las redes, cuando huye de Delfos:

λαβέ λαβέ λαβέ λαβέ, φράζου.  
*Atrápalo, atrápalo, atrápalo, atrápalo, ten cuidado.*<sup>70</sup>

Dice el coro entre sueños, y más adelante añade:

ἐξ ἀρκύων πέπωκεν οἴχεταλ θ' θήρ. / ὕπνω κρατηθεῖσ' ἄγραν ὄλεσα.

<sup>68</sup> Cf. A., *Ch.*, 924: ὄρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας.

<sup>69</sup> Y Lyssa, en las vasijas griegas, es representada con una cabeza de perro sobre la suya propia. Además, ella está presente en el ataque furioso y rabioso de los perros que descuartizaron a Acteón, y es ella misma quien enloquece o impulsa a dichos animales a matar tan violentamente a su propio dueño. Cf. Frontisi-Ducroux, 2006, passim.

<sup>70</sup> A., *Eu.*, 130.

*Desde las redes se ha escapado la fiera huyendo. / Siendo domeñada por el sueño, he dejado escapar la presa.*<sup>71</sup>

Así pues, puede afirmarse y concluirse que la locura es la experiencia de una persecución que conduce a que aquel que la padece tenga que salir de sí, es decir, de su casa y su patria, y al mismo tiempo, del lugar correcto de la razón, de su razón, que son las *phrénes*, lo que causa dicho desvío o *para-noia*, o bien, un estado demente (ἄφρον) de éx-tasis, de de-lirio, de extra-vagancia, o en una palabra, de *manía*, como la locura que produce la inquietante presencia del moscardón que en griego, su nombre también significa demencia; οἴστρος.<sup>72</sup> Todas juntas, son palabras o ideas que se refieren a la locura como una persecución divina, y en *Las Euménides* son estas diosas quienes persiguen a Orestes como si de una cacería de perros se tratara. Al igual que Hécate, la Erinia se asocia con los perros, pero en este caso, con los perros de caza cuya carrera descomunal siente el demente como una persecución punitiva y desesperada, experiencia desgarradora que agobia desde el momento de saber que ellas, las diosas, son perras infatigables, y que en su carrera de persecución, son más veloces que cualquier mortal: el fin es inminente, y la amenaza de dolor previo a la muerte es también latente y palpable, lo que puede experimentarse en la desesperación más angustiante. Las diosas buscan la venganza y, para lograrlo, atrapan a su víctima en una red envolvente, como Clitemnestra quien atrapa y asesina arteramente a Agamenón, inmovilizándolo en una red puesta en la bañera, hecho que equipara a la reina con una Erinia que venga la muerte de su hija Ifigenia.<sup>73</sup>

De este modo, las Erinias son instrumento de cacería en tanto que ellas representan la jauría o la red, y en este sentido, son equiparables a las Moiras, las hilanderas que tejen el destino de los hombres, destino que no es otra cosa que la muerte que a todo ser humano corresponde; las diosas perras, por tanto, tienden su red con la que buscan dar muerte, y alcanzar así el destino que a los perjuros y asesinos de sangre corresponde.

Así pues, y para finalizar este artículo, se puede afirmar que entre todos los aspectos que definen mejor la locura de Orestes, y por ello, la simbología de las mismas Erinias, es la sensación de persecución que el personaje siente, merced a la estrecha cercanía que las diosas guardan con los perros de caza, y porque la atadura, la cadena, o la red que se deduce, entre otros términos aso-

<sup>71</sup> Ibid, 147-148.

<sup>72</sup> Cf. Pineda Avilés 2017, *passim*.

<sup>73</sup> Cf. Chuaqui 2001, pp.126-132.

ciados, del adjetivo δέσμιον («encadenante», en *Eu.* 306), y del verbo ἄπτω (en *Eu.* 307), las involucra a su incansable e infatigable tarea, que es la de acosar. Y así, ambas palabras cobran nuevo sentido al inicio del himno de locura y terror que preludian las Erinias:

καὶ ζῶν με δαίσεις οὐδὲ πρὸς βωμῶ σφαγεῖς / ὕμνον δ' ἀκούση τόνδε δέσμιον  
σέθεν. / ἄγε δὲ καὶ χορὸν ἄψωμεν, ἀπει / μοῦσαν στρυγερὰν / ἀποφαίνεσθαι  
δεδόκεν.

*Ahora escucharás el himno que te encadenará. / Sea pues, cerremos el coro,  
puesto que / una Musa odiosa / hemos declarado enseñar [...]*<sup>74</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

- AESCHYLUS, *Suppliant Maidens. Persians. Prometheus. Seven against Thebes*, ed. y trad. H. W. Smyth, Cambridge, Harvard University Press, 1926.
- AESCHYLUS, *Aeschyli tragoediae*. Ed. Gilbert Murray, Oxford, Clarendon Press, 1955, 2ª ed., 367 pp.
- APOLODORO, *Biblioteca Mitológica*. Trad. de Manuela García Pérez, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 85), 2001, 323 pp.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Introd., versión y notas de Juan David García Bacca, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, 1946, CXXVII + 47 + XXXVII pp.
- ESQUILO, *Tragedias: Los persas, Los siete contra Tebas, Las Suplicantes, Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides, Prometeo encadenado*. Trad. y not. de Bernardo Perea Morales, Madrid, Gredos, (Biblioteca Clásica Gredos, 97), 1993, 582 pp.
- ESQUILO, *Tragedias: Los persas, Los siete contra Tebas, Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides, Prometeo encadenado*. Trad. y not. de Bernardo Perea Morales, Barcelona, Gredos, (Biblioteca Básica Gredos, 4), 2000, 312 pp.
- ESQUILO, *Tragedias: Los siete contra Tebas, Las suplicantes*, vol. II. Trad. de Mercedes Vílches, Madrid, Alma Mater (Colección de autores griegos y latinos), 1999, 158 pp.
- ESQUILO, *Prometeo encadenado*, introd., trad., y nts de David García Pérez, México, IIF-Universidad Nacional Autónoma de México, (Clásicos Griegos y Latinos. Colección Bilingüe, 1), 2013.

<sup>74</sup> A., *Eu.*, 305-309.

- EURÍPIDES, *Tragedias*, vol I. Trad. y not. de Alberto Medina Gonzáles y Juan Antono López Férez, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 7), 2000, XXXIII + 347 pp.
- EURÍPIDES, *Tragedias*, vol II. Trad. y not. de José Luis Calvo Martínez, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 8), 2000, 339 pp.
- EURÍPIDES, *Tragedias*, vol III. Trad. y not. de Carlos García Gual, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 8), 2000, 334 pp.
- HESÍODO, *Teogonía*, trad., versión rítmica y nts. de Paola Vianello, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2007.
- HIPÓCRATES, *Tratados Hipocráticos*, trad. de Ma. D. Lara Nava et. al., Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 19), 2000.
- HOMERO, *Iliada*, introd., versión rítmica y nts de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2005.
- HOMERO, *Iliada*, trad. y nts de Emilio Crespo Güemes, Barcelona, Gredos, (Biblioteca Básica Gredos, 1), 2001.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, vol. II. Trad. Antonio Ruiz de Elvira. Madrid, Alma Mater (Colección de autores griegos y latinos), 1964, 238 pp.
- PÍNDARO, *Odas y fragmentos*. Introd., trad. y notas de Alfonso Ortega, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 68) 1995, 386 pp.
- PLATÓN, *Diálogos*, vol. 6. Trad. y not. de Ma. Ángeles Durán y Francisco Lisi., Barcelona, Gredos, (Biblioteca Básica Gredos, 29), 2000, 286 pp.
- SÓFOCLES, *Tragedias*. Trad. de Assela Alamillo, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos 5), 2001, XXVII + 338 pp.
- VIRGILIO, *Eneida*. Trad. de Javier De Echave-Sustaeta, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 55), 2000, 397 pp.

### Literatura especializada

- ALSINA, José, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*. Barcelona, Labor, 1971, 249 pp.
- BROWN, A. L., «The Erinyes in the *Oresteia*: real life, the supernatural, and the stage» en *Journal of Hellenic Studies* (ciii), Londres, 1983, pp. 13-34.
- BURKERT, Walter, *Greek Religion*. Trad. de John Raffan, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1985, 493 pp.
- CHUAQUI Carmen, «Yacer en el manto de las Erinias. El fin de la casa de Atreo» en *Ensayos sobre teatro griego*, México, IIF-Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, 136 pp.

- DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*. Trad. de María Araujo, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Universidad, 268), 1997 8ª ed., 292 pp.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *El hombre-ciervo y la mujer araña. Figuras griegas de la metamorfosis*, Madrid, Abada Editores, 2006 (2003).
- GALLARDO LÓPEZ, Ma. Dolores, *Manual de mitología Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas Madrid, 1995, 486 pp.
- GIRARD, Julio, *El sentimiento religioso en la literatura griega, desde Homero a Esquilo*. Madrid, La España moderna (Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía y Literatura), 484 pp.
- IRIARTE GOÑI, Ana, *De amazonas a Ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*, Madrid, Akal (226), 2002, 202 pp.
- LESKY, Albin, *La tragedia griega*. Trad. de Juan Godó Costa, Barcelona, El acantilado (45), 2001, 406 pp.
- LIDELL, H. G. y R. Scott, *A Greek-English lexicon*. Oxford, Oxford University Press, 1996, 9ª ed., XIV + 2042 + XXXI + 320 pp.
- PINEDA AVILÉS, David Antonio, «El οἴστρος como experiencia de locura en *Prometeo encadenado*», *Nova Tellus*, 35/1, 2017, pp. 29-57.
- PINEDA AVILÉS, David Antonio, *Las Euménides: terror y locura en Esquilo*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, 266 pp.
- PADEL, Ruth, *A quien los dioses destruyen; elementos de la locura griega y trágica*. Trad. de Gladys Rosemberg, México, Sexto piso, 2005, 407 pp.
- SEBASTIÁN YARZA, F., *Diccionario griego-español*. Barcelona, Sopena, 1954, 1643 pp.
- STALKIN, Laura M., *The Power of Thetis: Allusion and interpretation in the Iliad*, London, University of California Press, 1995, 5ª reimpr., 134 pp.
- VERNANT, Jean-Pierre, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Trad. de Daniel Zadunaisky, Barcelona, Gedisa, 1996, 106 pp.

# TEBAS UNA MÁSCARA DIONISIACA

Claudia Adriana Ramos Aguilar

Universidad Nacional Autónoma de México (Estados Unidos Mexicanos)  
<oyemeconlosojos@comunidad.unam.mx>

Artículo recibido: 30 de mayo de 2017

Artículo aceptado: 10 de julio de 2017

## RESUMEN

En este artículo se pretende mostrar el papel que las tragedias áticas tuvieron en el imaginario colectivo en torno a la representación de la ciudad de Tebas como una máscara trágica, es decir, un espacio de alteridad dionisiaca donde se ponían al descubierto los terrores que padecía la Atenas clásica del siglo V a. C. Esto se puede ver en los temas tratados por la tragedia ática en general, y de manera más específica en la saga tebana: el gobierno de la ciudad –en este caso los labdácidas– bajo regímenes aristocráticos; la contraposición de las leyes humanas frente a las leyes divinas; la falta de credibilidad en los oráculos, etc. Todos estos aspectos son contrarios a los valores que la democracia ateniense resguardaba para constituir su identidad, tales como la búsqueda de la medida en el ejercicio del poder, en el cuidado de la salud, en la procuración de la familia, etc. Lo anterior permite afirmar que Tebas se configuró como una ciudad teatral cuya función fue representar el exceso ateniense por medio de una máscara dionisiaca.

**PALABRAS CLAVE:** Máscara trágica, Tebas, Dioniso, alteridad dionisiaca, democracia ateniense.

## ABSTRACT

This paper aims to show how Attic tragedies shaped the ancient city of Thebes among the collective imaginary of that time as a tragic mask, meaning by it a Dionysian space of alterity where the deepest terrors of the Classical Athenian society of 5<sup>th</sup> Century B. C. were brought out to life. We may see this on several Attic tragedies, but it is outlined more specifically in subjects of the Theban saga, such as the city ruled by Labdacian aristocratic regime, the antagonism between human and divine laws, the lack of belief in the oracles and so on. All these topics lean on the opposite side regarding the values that Athenian democracy used to stand for, like seek of temperance in different aspects of life, such as the exercise of power, health care, awareness of the family and so on. These assumptions allow us to affirm that Thebes was

shaped as a theatrical place that played a significant role on representing the Athenian excess through a Dionysian mask.

**KEYWORDS:** Tragic mask, Thebes, Dionysus, Dionysian alterity, Athenian democracy.

## LA CIUDAD DE DIOS

Si bien se puede situar Tebas en el mapa del mundo, diferenciando incluso la griega de la egipcia, hay una Tebas que sólo se forja en la recreación de los poetas trágicos: la de las siete puertas que sirve de patria a Edipo, con su Esfinge al centro; la de Eteocles y Polinices librando su última batalla; la de Penteo desmembrado en el bosque por las manos de su madre; la que se representaba en el teatro de Dioniso, la Tebas mítica... Ésta es la ciudad que se recuerda; la otra está en ruinas.

En Tebas nació el dios de la tragedia y de la embriaguez, de la alteridad y del disfraz, del éxtasis; por eso, quizá, Tebas pueda concebirse como ciudad dionisiaca, un espacio que desconoce sus límites y puede vivir su ὕβρις en la ambigüedad de la ficción y la simulación del teatro. Contraria al oráculo de Delfos, que entre sus preceptos inscribe μεδὲν ἄγαν,<sup>1</sup> la ciudad tebana inscribe, en cada una de las representaciones de los poetas trágicos, las formas del exceso. Tal pareciera que Dioniso, desmembrado<sup>2</sup> en la parafernalia de su propio teatro, entre las máscaras y los personajes que dan cuerpo y voz a las acciones, se convirtiera en el signo tangible de lo que enferma al hombre, es decir, lo terrorífico de la ὕβρις y lo ineludible de su presencia en la naturaleza humana.

Esta desmesura, a la que podemos llamar enfermedad trágica porque es inevitable,<sup>3</sup> la padece el hombre apenas nace. En la reconstrucción que de los

<sup>1</sup> PAUS., X, 24, 1.

<sup>2</sup> El desmembramiento, *σπαραγμός*, es un signo tácito de la presencia dionisiaca. En distintas versiones de su nacimiento, Dioniso ha padecido *σπαραγμός*, ya sea por la calcinación de su cuerpo en el vientre de Semele, o por la comida ritual que de su cuerpo dieron cuenta los Titanes. De ahí que resulte factible su propagación teatral por medio del desmembramiento metafórico. V. Kerényi, pp. 169-184.

<sup>3</sup> En su reflexión sobre «lo trágico», Lesky señala que lo inevitable, en el caso de la antigüedad clásica, no se da siempre en un sentido total, y pone como ejemplo la Orestíada, donde al final del lance patético los opuestos irreconciliables logran unirse: Orestes resulta absuelto y las Erinias se tornan Euménides. Sin embargo, en lo que el mismo Lesky denomina «la situación trágica», Orestes debe (inevitablemente) vengar a su padre matando a su madre. En el teatro ático, fuente originaria de «lo trágico», la inevitabilidad se da en situaciones críticas, y después, con el paso del tiempo, el término «trágico» adquiere el matiz de la inevitabilidad absoluta. V. Lesky, pp. 31-75.

mitos antiguos hicieron los poetas trágicos, parece yacer la idea de que el hombre está enfermo de sí mismo, de ese exceso que es necesario moderar porque —tal como la muerte, la vejez o el cansancio— es imposible de eludir.<sup>4</sup> De ahí que la sabiduría dionisiaca anunciada por Sileno al rey Midas auspicia que lo mejor y más conveniente para el hombre es no ser, no existir, no haber nacido; y lo segundo mejor, una vez que se está vivo, es apresurarse hacia la muerte.<sup>5</sup>

En este sentido, Cicerón señala en las *Tusculanas* que las palabras pronunciadas por Sileno coinciden con la visión de Eurípides en el *Cresfontes*:

Nam nos decebat coetus celebrantis domum  
Lugere, ubi esset aliquis in lucem editus,  
Humanae vitae varia reputantis mala;  
At, qui labores morte finisset gravis,  
Hunc omni amicos laude et laetitia exsequi.

*Conviene llorar en una casa el nacimiento de un hombre a la vida, si se piensa en los varios males de la vida humana; y, al contrario, al que con la muerte termina los sufrimientos graves, deberían acompañarle amigos con festejos y alegrías.*<sup>6</sup>

Aunque ahora suele pensarse, casi de inmediato, en la muerte como la consecuencia más terrible del acontecer humano, en las tragedias áticas la representación del horror sigue la premisa de la sabiduría dionisiaca, ya que «lo trágico» no se plasmó en la muerte, sino en las decisiones que en cada una de las circunstancias habría de tomar el héroe para entramar su vida. En esos momentos críticos, cuando la ὕβρις se irgue, la caída resulta inminente. Lo inevitable del error provoca un profundo malestar, enferma al hombre; es por eso que en la ciudad de Dioniso, la representación de la enfermedad trágica es llevada hasta sus últimas consecuencias; en un exceso ejemplar, las relaciones familiares se imbrican hasta el incesto; los límites del respeto fraterno se pierden y los hermanos se matan entre ellos; la curiosidad hacia los rituales

<sup>4</sup> La lectura y recreación que los poetas trágicos hicieron de los mitos arcanos para representarlos en el espectáculo dionisiaco se centró en los elementos de crisis, incluso, se inventaron situaciones extremas como la ceguera de Edipo, en la tragedia de Sófocles, para conmover al público ateniense del siglo v a. C. Estas versiones se tornaron canónicas, es decir, han formado parte de la tradición clásica a tal punto que pocas veces se recuerda, por ejemplo, que en la Odisea no se menciona la ceguera de Edipo. Cf. HOM., *Od.*, XI, vv. 271-280; S., *ET.*, 1305 y ss.

<sup>5</sup> CIC., *Tusc.*, I, 114.

<sup>6</sup> CIC., *Tusc.*, I, 115. Se sigue de cerca la traducción de Julio Pimentel Álvarez. Para la conocer la «reconstrucción» que de esta tragedia se ha hecho puede consultarse De Miguel Jover, «El Cresfontes de Eurípides: ¿Tragedia de intriga o de suspense?», pp. 269-284.

maternos rayan en el voyerismo; y qué decir de los reyes de Tebas, desde Layo hasta Eteocles, se extralimitan de tal forma en el ejercicio del poder que resultan desastrosos para procurar el bien de la ciudad.

En el escenario de la Tebas ficcional, morir será preferible que vivir la monstruosidad de la desmesura, así lo expresa Edipo frente a la conciencia de su propia tragedia, el parricidio y el incesto:

Οἰδίπους  
 ὄλοιθ' ὅστις ἦν, ὃς ἀγρίας πέδας  
 μονάδ' ἐπιποδίας ἔλυσ' μ' ἀπό τε φόνου  
 ἔρυτο κἀνέσωσεν, οὐδὲν εἰς χάριν πράσσω.  
 τότε γὰρ ἂν θανῶν  
 οὐκ ἦ φίλοισιν οὐδ' ἐμοὶ τοσόνδ' ἄχος.<sup>7</sup>

[Edipo

*¡Maldito sea el que en el bosque arrancó los crueles grillos mis pies y me libró de la muerte y me salvó! No hay nada que agradecerle. Si hubiera yo muerto entonces, no sería hoy el tormento de mis amigos, y de mí mismo].*

Las palabras del héroe trágico por excelencia, según la preceptiva de Aristóteles en la *Poética*,<sup>8</sup> confirman la sabiduría dionisiaca pronunciada por Sileno, y podrían suponerse en el pensamiento de los espectadores de las representaciones teatrales una vez que la enfermedad trágica les ha sido presentada por medio del disfraz y la simulación.

## LA MÁSCARA TRÁGICA

Una de las características predominante de Dioniso es su aparente extranjería; su origen propiamente griego se sigue discutiendo, porque se considera que el dios siempre viene de lugares lejanos o regresa de la muerte a la vida: Dioniso es un dios que resucita. Tampoco se le da un lugar bien definido dentro del panteón de los dioses olímpicos, aunque comparte el oráculo de Delfos con su hermano Apolo, una de las instituciones más importantes del mundo helénico.<sup>9</sup> Incluso de la tragedia, a la cual auspicia, Dioniso permaneció ausente.

Durante el siglo v a. C. se hizo famoso un proverbio que daba cuenta de la ambigua presencia del dios en las representaciones de lo que se consideraba su

<sup>7</sup> S., *OT.*, vv. 1349-1350. La traducción es nuestra.

<sup>8</sup> ARIST., *Po.*, 53a11, 20.

<sup>9</sup> Otto, pp. 44-72.

teatro: «¿Qué tiene esto que ver con Dioniso?».<sup>10</sup> Los espectadores se preguntaban esto porque paradójicamente el dios de la tragedia sólo una vez apareció en el escenario. Fue en *Las Bacantes* de Eurípides —de las tragedias y fragmentos hasta ahora conocidos— donde Dioniso tuvo un papel protagónico. En ésta, su primera y última representación, el dios «aparece» en escena tal como su naturaleza lo dicta, transgrediendo, ya que, en contra de la convención de la máscara trágica, Dioniso entra en el escenario con una máscara sonriente.<sup>11</sup> En este sentido, la presencia/ausencia dionisiaca en el teatro queda cifrada por el uso de la máscara como revelación.

La ruptura de la convención con la sonrisa trágica despliega dentro del escenario la ambigüedad más absoluta. Dioniso es dios, pero se «humaniza»; viene de lejos, entra en la ciudad como un extranjero aunque nació en Tebas; busca, disfrazado de hombre, el reconocimiento de su poder divino. Tebas constituye el primer «afuera» de Dioniso porque de aquí parte al exilio; luego de muchos años ha de regresar, extranjero, a «morir» (al menos en el ritual trágico) con la representación de *Las Bacantes*. En este último «adentro», una vez en su tierra, anuncia la propagación de su culto por la Hélade, propagación que a modo de epidemia se expande al mismo tiempo que la grandeza del teatro dionisiaco desaparece.<sup>12</sup>

Según Jean-Pierre Vernant, sólo Gorgo, Artemis y Dioniso usan máscara para poder mostrar, quizá sea mejor decir revelar, su alteridad. Cada uno integra, de esta manera, lo terrible de su naturaleza a la vida común de los atenienses.<sup>13</sup> Lo que generalmente angustia al hombre, como la idea de muerte, locura, salvajismo, enfermedad, etc., se enfrenta, en el caso específico de la alteridad dionisiaca, con la parafernalia teatral, el disfraz y el lenguaje del mito en la composición de las tragedias.

A pesar de su carácter ambiguo, Dioniso es, ante todo, un dios de la «presencia» (παρουσία), el dios «que viene» (ἤχθω), y su aparición es impetuosa porque se muestra como el dios de la mirada, uno que ve y quiere ser visto;<sup>14</sup> sin embargo, sería imposible mirar de frente la otredad dionisiaca sin que la cubra una máscara porque resulta insoportable a los ojos humanos. A pesar de lo espantoso que puede resultar una máscara, sigue siendo más familiar que la alteridad absoluta. Como la enfermedad,

<sup>10</sup> PLU., *Moralia* 615a: τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον;

<sup>11</sup> Cf. E., *Ba.*, 1-2; Helene Foley, «The masque of Dionysus», p. 127.

<sup>12</sup> E. R. Dodds, «Introduction», pp. 11-20.

<sup>13</sup> Vernant, *La muerte en los ojos*, passim.

<sup>14</sup> Otto, pp. 63, 70.

descubierta por medio del síntoma, Dioniso, el dios del contagio, se hace presente por medio de la epidemia.<sup>15</sup>

En este sentido, hay que resaltar la relación tan estrecha que existe entre la enfermedad y lo divino. De hecho, en griego la palabra epidemia pertenece al vocabulario de la teofanía:

Las epidemias son sacrificios ofrecidos a las potencias divinas: cuando ellas llegan al país, cuando se entregan a un santuario, cuando asisten a una fiesta o están presentes en un sacrificio. [...] A las epidemias corresponden las apodemias, sacrificios de la partida. Pues existe una circulación de los dioses. Más masiva en ocasión de las Teoxenias, cuando una ciudad, un particular o aun una divinidad ofrecen hospitalidad a ciertas potencias divinas.<sup>16</sup>

La máscara dionisiaca, a modo de síntoma, reveló la enfermedad trágica de Atenas por medio en un escenario tebano que gracias a su lejanía permitió la identificación de los males en el otro y sólo en esta identificación los pudo reconocer en sí misma. En la Tebas ficcional, enferma de tragedia, conviven la «extranjera», representada en Cadmo, de origen fenicio, y lo «autóctono», representado en los *Espartoi*, los sembrados, quienes —apenas brotaron de la tierra—, se mataron entre ellos.<sup>17</sup> Edipo, un «extranjero» tebano, igual a Dioniso, reina en la ciudad, ha matado a Layo, su padre, y se ha casado con Yocasta, su madre, sin saber que con esto propiciará una guerra fratricida donde sus hijos-hermanos morirán para «regresar» al origen de la fundación tebana: la muerte de los *Espartoi*. En Tebas, la dinastía maldita de los labdácidas detenta el poder y su endogamia cierra el ciclo en el límite donde la extranjería y lo autóctono nunca pudieron integrarse.

En el ágora tebana sucede todo lo que en la ática nunca pasaría: los cuerpos del enemigo deben quedar insepultos por decreto del tirano sin importar las consecuencias de una peste; las manos asesinas de Ágave destazan a su propio hijo Penteo en un éxtasis menádico; el lecho incestuoso de Yocasta cuestiona los oráculos divinos; la rebeldía de Antígona que se opone a las leyes impuestas por Creonte enfrenta a las leyes naturales (*φύσις*) contra la justicia humana (*νόμος*); la Esfinge habita y asuela la ciudad con acertijos; su deformidad se exhibe en medio de la plaza y, en vez de diálogo, el terror del monólogo gobierna.

<sup>15</sup> Detienne, p. 19.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> V. Loraux, *passim*.

Entre las murallas de Tebas la peste se resguarda; la ὑβρις de Atenas en la representación teatral, se desintegra y se integra confundiendo la identidad: lo «otro» no es ajeno, se parece a lo propio, es tan cercano que resulta familiar.<sup>18</sup> En el escenario tebano ocurren las desgracias que en Atenas servirán para purificar las conciencias —incesto, desmembramiento, locura, herejía, rebelión, desolación, abuso de poder, en una palabra: desmesura—; Tebas como espacio donde se vive el terror y se despierta la compasión, se constituye así misma en máscara trágica,<sup>19</sup> cuyas propiedades catárticas son las que liberarán a los atenienses de su propia enfermedad poniéndola frente a sus ojos.

Este disfraz encubre, sobre todo, el contexto político, donde más fácilmente pueden reconocerse los síntomas de la enfermedad y la exposición de la ὑβρις. Por ejemplo, en el año 493/492, el arconte Temístocles asignó el coro al poeta trágico Frínico. Éste decidió poner en escena la toma de Mileto, es decir, la triste epopeya de la rebelión jónica reprimida por parte de los persas. El público quedó fuertemente impresionado; muchos rompieron en llanto ante la representación de la represión sufrida por los griegos de Asia (no hay que olvidar que Atenas misma apoyó esta rebelión). Frínico fue castigado por esto (¡multa de 100 dracmas!) y le fue expresamente prohibido presentar nuevamente este tema.<sup>20</sup>

El caso es muy revelador: cuando la tragedia se aleja del mito y abarca hechos reales (rebelión jónica, guerra con los persas), abandona la máscara, y la función catártica tiene un efecto distinto, pierde, de algún modo, la fuerza de penetrar en las capas ocultas de la conciencia. Sin máscara, no se consigue la identificación y, por tanto, la catarsis, no puede darse. La tradición mítica

<sup>18</sup> Cf. Froma I. Zeitlin, «Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama», pp. 131-167.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> *HDT.*, VI, 21. Para calcular la «gravedad» de la multa, tal vez basten algunas equivalencias monetarias que indiquen los bienes o el tipo de vida a que se podía aspirar con esa cantidad en la antigua Grecia: Ocho calcos era igual a un óbolo (con dos óbolos se pagaba el viaje al barquero Caronte); seis óbolos equivalían a un dracma (el sueldo de un hoplita); cien dracmas constituían una mina (los sofistas llegaban a cobrar hasta 300 dracmas por año o curso. Se dice que Gorgias cobraba 100 minas a cada discípulo); 60 minas daban un talento. El gasto por ciudadano durante las representaciones teatrales era de tres talentos, por ejemplo; a los actores se les pagaba menos de un talento por todas las representaciones que hicieran; de 25 a 30 talentos costaba el festival dionisiaco. Con esa cantidad se podían mantener quince o más familias de cuatro miembros por año al nivel de vida que los atenienses tenían, o bien, comprar 30 esclavos de precio promedio. Sin embargo, tal vez baste citar a Demóstenes en su discurso contra Timócrates para conocer el valor de los 100 dracmas. En la legislación de Solón, si alguien robaba un artículo valuado en más de diez dracmas se le penaba con la muerte. Cf. Joseph Pradas, «El precio del saber», pp. 27-29; H. C. Baldry, p. 33; Pierre Chantraine, s. v. D. 24. 114.

recreada por los poetas trágicos consiguió que el espectador se identificara de manera consciente, sin restricciones, con la representación de «lo trágico».

La ciudad, lo mismo que la máscara, es un lugar para ser y estar en un tiempo y espacio determinados, aquí y ahora. Cuando la Tebas dionisiaca se iluminaba en el centro de Atenas durante la representación teatral, su poder catártico resultaba terapéutico para la ciudad. Un más allá, una región bárbara donde el tiempo y el espacio se trastocaban gracias a la noción de cercanía-lejanía, historia-mito, yo-tú, incidía en el mundo aparentemente conocido. La Tebas de Dioniso acoge en la integración de sus mitos lo que podía resultar inevitable en la ciudad ateniense, una caída trágica, cuya sola idea causaba terror: el gobierno de un régimen no democrático, la «extranjería» opuesta a la concepción de una Atenas «autóctona»,<sup>21</sup> la confusión de las relaciones filiales, la ignorancia, la falta de diálogo, lo irracional.

En la ciudad-máscara tebana no discurre el tiempo histórico, porque la representación es un continuo volver sobre lo mismo; en la repetición, el transcurso se hace ciclo y el tiempo se torna mítico. El espacio, entonces, se constituye en una especie de «altar escénico» donde se lleva a cabo en un «eterno ahora» la epifanía del dios. Fue en la repetición donde la máscara teatral halló la eficacia de la dosis.

La Tebas teatral desplegó su alteridad dionisiaca con la representación de personajes y de situaciones delirantes, ambiguos y profundamente transgresores. El imaginario colectivo del espectáculo trágico, centrado en esta ciudad mítica, la engalanó de espanto hasta convertirla en síntoma de la enfermedad padecida por la Atenas clásica y aparentemente equilibrada del siglo v a. C.: la atracción irresistible por lo desmedido. La máscara tebana, con sus historias de otros tiempos y lugares, contagió a la ciudad de Atenas de la «otredad» de ella misma, como condición de su propia identidad. Dicen que nadie habla más sinceramente de sí mismo que cuando se encuentra bajo el influjo protector de una máscara. En este caso, Tebas enmascarada reveló, con claridad exaltada, la sombra ateniense.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes antiguas

Cicerón, Marco Tulio, *Disputas tusculanas*, introducción, versión y notas, Julio Pimentel Álvarez, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.

<sup>21</sup> V. Nicole Loraux, *passim*.

- Eurípides, *Tragedias*, introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, Madrid, Gredos, 1977.
- Eurípides, *Bacchae*, edited with introduction and commentary by E. R. Dodds, Oxford, Clarendon Press, 1960.
- Heródoto, *Historias*, Introducción, versión notas y comentarios de Arturo Ramírez Trejo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Homero, *Odisea*, versión de Pedro Tapia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Pausanias, *Description of Greece*, translation, W. H. S. Jones, London-Cambridge, 1965, The Loeb Classical Library. vol. IV.
- Plutarch, *Moralia*, with an english translated by Harold Cherniss; index compiled by Edward N. O'neil, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1976.
- Plutarco, *Moralia*, trad. de Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado, Madrid, Gredos, 1995, v. VI.
- Sófocles, *Tragedias*, edición de Antonio Tovar, traducción de Ignacio Errandonea, Madrid, Alma mater, 1995.

### Fuentes modernas

- Baldry, H. C., *The Greek Tragic Theatre*, London, Chatto & Windus, 1971.
- Chantraine, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1968.
- De Miguel Jover, José Luis, «El *Cresfontes* de Eurípides: ¿Tragedia de intriga o de suspense?», en *Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad Clásica, Universidad de Granada*, 1990, no. 1, pp. 269-284.
- Detienne, Marcel, *Dioniso a cielo abierto*, trad. de Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa, 1986.
- Foley, Helene, «The Masque of Dionysus», *Transactions of the American Philological Association*, v. 110, pp. 107-33, The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Iriarte, Ana, *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid, Akal, 1996.
- Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, traducción de Adan Kovacksics, Barcelona, Herder, 1998.
- Lesky, Albin, *La tragedia griega*, trad. de Juan Godó, Barcelona, El Acantilado, 2001.
- Loroux, Nicole, *Nacido de la tierra. Mito y política en Atenas*, traducción de Diego Tatián, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2007.

- Otto, Walter F., *Dioniso. Mito y culto*, traducción de Cristina García Ohlrich, Madrid, Siruela, 2006.
- Pradas, Joseph, «El precio del saber», *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, no. 7, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2008, pp. 27-29.
- Vernant, Jean-Pierre, *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*, traducción de Daniel Zadunaisky, Barcelona, Gedisa, 2001.
- Vernant, Jean-Pierre y Pierre Vidal Naquet, «El dios de la ficción trágica», en *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1999, v. II, pp. 21-27.
- Zeitlin, Froma I., «Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama», en Froma I. Zeitlin y John J. Winkler (eds.), *Nothing to Do with Dionysos, Athenian Drama in Its Context*, Oxford, Princeton University Press, 1990, pp. 131-167.

## BREU ANÀLISI LINGÜÍSTICA DEL COR D'ELS PERSES\*

Andrea Sánchez i Bernet  
Universitat de València (Espanya)  
<andrea.sanchez@uv.es>

Artículo recibido: 4 de diciembre de 2016

Artículo aceptado: 18 de enero de 2017

### RESUM

Ultra la ja sabuda distinció entre les parts líriques influïdes pel «dori» de la lírica coral i les recitades, més properes a l'àtic parlat, un breu estudi de la llengua del cor d'*Els Perses* d'Èsquil permet comprovar l'abast d'aquesta classificació i en quins trets lingüístics –fonètics, morfològics, sintàctics i lèxics– es basa la variació de la llengua poètica de la tragèdia. La llengua del cor és marcada, més que com a pròpia d'un dialecte aliè, com a conservadora, en alguns casos sent l'única que manté notables expressions pròpies de l'èpica (genitius en –οιο, datius en –εσσι, homerismes lèxics...), alhora que una major simplicitat sintàctica evidència la prioritat del ritme a les parts cantades sobre l'estricta coherència gramatical. Si bé aquests trets predominen a les parts purament líriques, a les parts dialogades el trímetre permet al cor un alt grau de col·loquialismes que gairebé l'equipara amb els seus interlocutors. Confirmada la variació de la llengua del cor dins d'*Els Perses*, s'aprecia també una interessant tendència estilística a relacionar certs recursos lingüístics (tmesis, conjunció ἠδέ, genitius en –οιο...) amb camps semàntics cabdals a l'obra com el destí i el naufragi de l'expedició persa.

**PARAULES CLAU:** cor, *Els Perses*, llengua poètica, expressió poètica, col·loquialisme, líric, recitat.

### ABSTRACT

Besides the well-known distinction between lyric parts, influenced by the choral lyric «Doric» dialect, and recited parts, closer to spoken Attic, this brief survey on the chorus' language in Aeschylus'

\* Aquest treball comprèn la comunicació realitzada el 5 d'octubre de 2016 a la Universitat de València al III Fòrum GRATUV de Joves Investigadors organitzat per la Dra. Carmen Morenilla Talens i coordinat per Andrea Navarro i Mayron E. Cantillo. Les dades exposades procedeixen de la revisió del treball «La llengua de *Els Perses* d'Èsquil» dut a terme sota la direcció del Dr. Jordi Redondo i Sánchez en el marc de la beca d'Iniciació a la Investigació de la Universitat de València l'any 2015.

*Persians* might allow us to verify the reach of this classification and which linguistic traits –phonetical, morphological, syntactical and lexical– tragic poetic language variation is based on. Chorus language is marked as conservative rather than borrowed from a foreign dialect, being often the only recipient of noteworthy epic poetic expressions (genitives in –οιο, datives in –εσσσι, lexical Homersisms...). Its greater syntactical simplicity highlights the importance of rhythm in sung parts above grammatical coherence. These traits prevail in the lyric parts; however, in the dialogue between the chorus and the other characters, the trimeters allow for a high degree of colloquialism. Wherever chorus language variation is attested in *Persians*, an interesting tendency appears to relate certain linguistical resources (tmeseis, conjunction ἦδέ, genitives in –οιο...) to the main semantic fields permeating the play such as fate and the misfortunes of the Persian naval expedition.

**KEYWORDS:** chorus, *Persians*, poetic language, poetic expression, colloquialism, lyrics, recitation

## 1. INTRODUCCIÓ

Sovint la definició típica de la llengua poètica de la tragèdia es limita a distingir la llengua dels passatges lírics, més conservadora i «doritzant», de la dels recitats, més pròxima a l'àtic parlat<sup>1</sup>. El cor, element cabdal del gènere, permet observar, atesos els diferents versos que produeix, fins on arriba la caracterització lingüística de l'obra, quins trets en són determinants i com es configuren. Malgrat tractar-se d'un corpus forçosament limitat, les intervencions del cor a *Els Perses* d'Èsquil, la més antiga de les tragèdies conservades i l'única de tema històric, pot furnir algunes claus per a la identificació del cor i, secundàriament per comparació, de la resta de personatges.

## 2. FONÈTICA

### 2.1. Manteniment de -σσ- rere $\bar{a}$

Suposa un important parajonisme tràgic el manteniment del grup consonàntic -σσ- en comptes de l'àtic -ττ- junt amb el vocalisme  $\bar{a}$  rere  $\rho$  en comptes de la  $\eta$  jònia<sup>2</sup>. Així,  $\pi\rho\acute{\alpha}\sigma\sigma\omega$  es troba 3 vegades a les intervencions del cor,

<sup>1</sup> A. Meillet, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, Paris, 1930<sup>3</sup>, pp. 217, 222; O. Hoffmann, A. Debrunner. & A. Scherer, *Historia de la lengua griega*, Madrid, 1973 (= *Geschichte der griechischen Sprache*, Berlin 1969), pp. 140-141; R. Hiersche, *Grundzüge der griechischen Sprachgeschichte bis zur klassischen Zeit*, Wiesbaden, 1970, p. 154; F. Rodríguez Adrados, *Historia de la lengua griega: de los orígenes a nuestros días*, Madrid, 1999, pp. 110-111; G. C. Horrocks, *Greek: a history of the language and its speakers*, Chilchester 2010<sup>2</sup>, pp. 56-57.

<sup>2</sup> A. López Eire, «Sobre los jonismos de la tragedia ática», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 18, 2008, pp. 7-53, p. 33.

tant al recitatiu (789) com a la part lírica (862) i anapèstica recitada (144); front a només un exemple de διασπαράσσω al recitat de la reina (195). S'adverteix que en els tres casos que aquest verb apareix en boca del cor ho fa en la locució εἶ πρόσσω referida a la tornada de l'exèrcit com un fet passat o per confirmar.

## 2.2. Allargament compensatori de tercera onada

L'aparició o absència de l'allargament compensatori de tercera onada rere la caiguda de  $\text{ɸ}$  postconsonàntica ofereix més dades per apreciar l'escàs rendiment relatiu d'aquest tret joni<sup>3</sup>. Mentre que el cor conserva 3 formes sense l'allargament compensatori de tercera onada a la pàrodos i el primer estàsım (119, 139, 549) i 1 als anapests recitats (632), ofereix en canvi la solució jònia més marcada en 3 passatges lírics: ἰσόθεος (80, 856) i δουρίκλυτοις (85), un homerisme consagrat. La resta de personatges només presenta les formes corrents àtiques en 6 casos κενός (119, 549l, 718, 730, 804), μόνος (139, 632, 734, 838) i νόσος (750); front a 1 sol, ἐξεκείνωσεν (761), en una intervenció de Darios on la majoria de MSS llegeixen κεν- i que encara podria explicar-se *more metrico*. Així, sembla que les formes jònies s'estableixen com a marca d'una lexi poètica heretada de l'èpica, que s'aplica en epítets consolidats i en passatges on s'exalta la glòria dels perses.

## 2.3. Crasi

Pel que fa a la fonètica sintàctica, el cor produeix 2 crasis als anapests recitats que anticipen els versos lírics (14, 546), però cap al recitatiu, on sí que n'apareixen 30 de diferents personatges i, sobretot, de la reina. D'altra banda, Xerxes també ofereix una sola crasi al seu diàleg amb el cor tant als anapests recitats (915) com al lament líric final (1054). Aquesta distribució, i l'absència a les parts líriques corals –l'única excepció és 1054 al punt àlgid dels laments de Xerxes, κἀπιβόα–, pot confirmar la crasi com a tret d'una parla oral i d'emoció no continguda; tanmateix, traeix l'angoixa del cor quan demana notícies i expressa la seva debilitat i laments en primera persona. A més, el fet que el primer element en aquests casos sigui sempre la conjunció καί n'indica la precipitació i la impaciència.

<sup>3</sup> M. Lejeune, *Phonétique historique du mycénien et du grec ancien*, Paris, 1982<sup>3</sup>, p. 158.

## 2.4. Apòcope

L'apòcope, en canvi, sembla un fenomen fonètic-morfològic estès força uniformement a la llengua poètica tràgica. En 3 ocasions apareix als versos lírics del cor (566 amb la preposició, i no el preverbi, ἀνά apocopada en ἀμ', 572, 1052 en un estrany i incert futur reduplicat ἀμμεμίξεται substituït per μμείξεται en l'edició de Mazon) i en 1 vers líric intercalat amb el diàleg iàmbic del missatger (276, justament amb l'homerisme καθανόντα). Al recitatiu apareixen una vegada respectivament als versos de la reina (163), el missatger (359) i Darios (807). En tots els casos les apòcopes es relacionen amb la descripció de les desgràcies dels perses, fet gens sorprenent atès que és un tema central a l'obra, però sí que pot ser mínimament significatiu que mentre que el cor hi expressa laments, la resta de personatges empren aquest recurs al començament de llurs recitacions per donar solemnitat al relat abans de deixar-se endur per trets més col·loquials.

## 3. MORFOLOGIA

### 3.1. Genitiu temàtic en -οιο

Una interessant marca morfològica arcaïtzant o, si més no, de clares reminiscències homèriques és el genitiu temàtic en -οιο, que de tota l'obra esquília només apareix a 3 parts corals cantades d'*Els Perses*<sup>4</sup> i, encara, amb la darrera conjecturada (108, 568, 866). Curiosament, en tots tres casos (un número massa baix com per ser conclouent) el genitiu apareix a lexemes relacionats amb l'aigua que travessen o on s'ofeguen els perses: εὐρυπόριο θαλάσσας; πρωτομόριο φεῦ λειφθέντες πρὸς ἀνάγκας, πόρον οὐ διαβὰς Ἄλως ποταμοῖο.

### 3.2. Datiu en -εσσι

Una altra desinència d'ús marcadament poètic és la del datiu plural en -(έ)εσσι dels temes en xiulant i estesa per analogia a uns altres temes consonàntics<sup>5</sup>. Notablement artificiosa, només apareix a les parts cantades: aplicada regularment a un tema sigmàtic però sense contraure en 1 vers de Xerxes (1022: θησαύρον

<sup>4</sup> M. L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, 1990, p. xxxvi.

<sup>5</sup> A. Morpurgo Davies, «The -εσσι datives, Aeolic -ss- and the Lesbian poets» en A. Morpurgo Davies & W. Meid, (eds.), *Studies L.R. Palmer*, Innsbruck, 1976, pp. 181-197 i R. Lazzeroni, «Il dativo eolio in -εσσι. Un caso di rianalisi», *AGI* 73, 1988, pp. 12-24.

βελέεσσιν) i estesa a dos temes amb oclusiva a 2 passatges del cor: διπλάκεσσιν (277) i βαρίδεσσι (553, contra βάρισιν que apareix al vers 1075). De nou ressalta l'ús dels recursos poètics associats amb les profunditats marines on acaba la malaguanyada expedició naval persa.

### 3.3. Dativus plurals breus i llargs

Sense ser concloent ni massa significatiu, potser sí que denota una certa innovació el datiu breu front al llarg, propi de l'àtic més antic<sup>6</sup>. El cor empra a les parts líriques 28 datius breus i 12 de llargs, front a 16 datius breus i 1 datiu llarg al recitatiu. La preferència pels datius breus és constant arreu, si bé potser un xic més marcada al recitatiu. Pel que fa a la resta de personatges, només en parts dialogades, la reina recorre a 27 datius breus i 14 de llargs; el missatger, a 15 de breus front a 4 de llargs, i Darios, a 21 de breus front a 5 de llargs.

### 3.4. Dual

El dual, conservat a l'àtic col·loquial i, potser consegüentment, no massa present a la tragèdia, perviu especialment marcat en boca de la reina quan oposa el parell no natural de Pèrsia i Grècia, les dues dones que representen els dos països, etc. Només trobem 3 exemples de parelles naturals sense numeral: una n'és ποδοῖν (516) a la part recitada on el cor interromp el missatger exclamant-se que el destí, personificat, ha aixafat els perses, i els altres, en boca de la reina, χεροῖν (194, 201 on explica el seu somni amb les dues personificacions de Grècia i Àsia); tot plegat sembla confirmar que la inexorable desaparició d'aquest tret conservador ja està engegada<sup>7</sup>.

### 3.5. Desinència -θεν

La desinència adverbial ablativa -θεν als pronoms personals amb un valor de genitiu s'estén com a expressió poètica consolidada per Homer entre d'altres<sup>8</sup>. La hi trobem en un vers recitat del cor (218) i en un altre vers líric mentre

<sup>6</sup> K. Meisterhans, *Grammatik der attischen Inschriften*, Berlin, 1900<sup>3</sup>, pp. 120-121, les desinències -ᾶσι i -ησι predominen a les inscripcions en prosa fins el 420 aC, quan entren les formes breus; cf. també L. Threatte, *The grammar of Attic inscriptions II Morphology*, Berlin – New York, 1996, p. 25-32, on mostra que les formes llargues romanen associades a inscripcions mètriques.

<sup>7</sup> L. Threatte, *op. cit.*, p. 344.

<sup>8</sup> P. Chantraine, *Morfologia històrica del griego*, Barcelona 1983 (= *Morphologie historique du grec*, Paris 1967), p. 79.

dialoga amb Darios (696) –tot i que en aquest cas podria argüir-se que a la construcció σέθεν ἀρχαίῳ περὶ τάρβει faria sentit semànticament que el substantiu regís tant un genitiu objectiu com un veritable ablatiu–. Potser paga la pena esmentar també el vers anapèstic del pròleg coral on s'empra δίχοθεν (76) amb un sentit totalment equivalent a δίχα, en un passatge força elaborat on descriu el gloriós avanç de l'exèrcit persa. Aquest tret de llengua poètica és emprada, independentment del metre, com a possible marca de respecte en adreçar-se a la reina i a l'ombra de Darios.

### 3.6. Article

Passant a la morfologia pronominal, s'aprecia que –malgrat algunes correccions dels editors contra el *consensus codicum* que no sabrien justificar-se tampoc *more metrico*–, l'article manté la forma τοι a 2 passatges del primer estàsim (568, 584) ambdós amb un marcat valor demostratiu conferit per la partícula δέ i llur posició a l'inici de vers. Curiosament, a la resta de l'obra, τοι reapareix de la mateixa forma però en un context ben diferent: al recitatiu, a la cloenda de la resi del missatger (424).

### 3.7. Relatiu ὅστε

Entre els relatius, trobem l'homerisme ὅστε 2 vegades al anapests inicials recitats pel cor (16, 42), i 2 vegades més al recitatiu a les intervencions de la reina i Darios (una proporció que contravé l'establert a la resta de drames on en total ὅστε apareix 5 vegades al diàleg, 3 als anapests i 9 vegades a les parts cantades<sup>9</sup>). Tant en el cas del cor com en el de Darios poden veure's clares ressonàncies èpiques en la llista de guerrers que marxen i, en el segon cas, en el relat de l'ombra del rei sobre com Zeus va voler que un sol home regnés a tota l'Àsia.

### 3.8. Supletisme als temes de λέγω

Pel que fa a la morfologia verbal, ens limitarem a observar el cas ben representatiu del polirritze λέγω. El cor en conserva 2 formes amb els temes originals de futur i aorist, ἐρεῖς (1029) al lament coral final i εἴποι (632) als anapests recitats que introdueixen el segon estàsim. Ara bé, en el diàleg amb d'altres personatges, fins i tot en un vers líric en el primer cas, s'introdueixen formes analògiques del tema de present a l'aorist: λέξαι (695), ἔλεξας (793) i, aquest cop amb el

<sup>9</sup> M. L. West, *op. cit.*, p. XL.

tema original però amb una analogia de la desinència sigmàtica a la vocal, εἶπας (798). La proporció de formes innovadores que supera les conservadores ocorre també en les intervencions dels altres personatges com la reina (3:5) i Darios (1:2), mentre que el missatger només ofereix 2 exemples de ἔλεξε. Si bé roman generalment la diferència entre parts cantades i recitades, les alternatives més aviat innovadores i col·loquials del cor podrien entendre's, a més, com un mitjà per marcar la seva incredulitat davant de l'ombra de Darios<sup>10</sup>, a qui expressa que li fa respecte parlar-li i a qui més tard interromp per demanar que repeteixi la informació per confirmar els seus temors (695: σέβομαι δ' ἀντία λέξαι, 793: πῶς τοῦτ' ἔλεξας, τίτι τρόπῳ δὲ συμμαχεῖ; 798: πῶς εἶπας;).

### 3.9. Augment

Les 15 formes verbals sense augment suposen una excepció front a les més d'una centena llarga d'aorists i imperfets d'indicatiu que sí que en porten. La marca d'aquest tret sembla relacionar-se estretament amb la recitació èpica<sup>11</sup>, la qual cosa explica que aquestes excepcions es concentrin en 10 casos al recitatiu (188, 227?, 310, 313, 376, 416, 450, 490, 506, 767?) –o 8 si descomptem els casos dubtosos com 227, on tots els còdexs coincideixen a atribuir la ε al verb i no al final del demostratiu τῆδε, o 767, on la forma amb augment temporal és una conjectura– mentre que només en trobem 3 a les parts corals cantades i totes dubtoses: 2 al segon estàsım (652 ἀπώλλυ però la *rarior* i *difficilior lectio* és sense augment als còdexs M β Υ; 973 ἐπανερόμαν front a la lliçó de tots els còdexs ἐπανερόμαι) i 1 alternant amb el diàleg recitat (283 θέσαν en un vers corrupte i contra *consensus codicum*), i 1 als anapests recitats per Xerxes (915).

## 4. SINTAXI I ESTIL

### 4.1. Anàstrofe

L'anàstrofe és un recurs freqüent limitat al recitatiu, on apareix 13 vegades amb diferents preposicions, 2 del cor (225, 799), 6 als versos de la reina (167,

<sup>10</sup> O bé com un mitjà per caracteritzar els perses com a parlants no nadius de grec, suggestiva hipòtesi que enllaça amb la interessant qüestió de la representació dels estrangers al drama, d'altra banda, molt més marcada generalment a la comèdia que a la tragèdia, cf. C. Morenilla Talens, «Die Charakterisierung der Ausländer durch lautliche Ausdrucksmittel in den *Persern* des Aischylos sowie den *Achärnern* und *Vögeln* des Aristophanes», *IF* 94, 1989, pp. 158-176.

<sup>11</sup> A. Sidgwick, *Persae. Aeschylus; with introduction and notes by A. Sidgwick*, Oxford, 1903, p. 21; A. López Eire, *op. cit.*, p. 18.

190, 613, 614, 734, 755), 4 del missatger (329, 449, 368, 388) i només una de Darios (817). No es troba en passatges especialment elevats sinó que es relaciona més bé amb la narració.

#### 4.2. Tmesi

La tmesi es presenta com un recurs repartit entre les parts cantades, on en trobem 9 casos, 5 als versos lírics del cor (100, 102, 669, 670, 874), i recitades, amb 2 als anapests recitats pel cor i Xerxes (61, 916) i 3 als recitats del missatger (457, 460), si bé predomina a les parts cantades. Sobta el diferent ús que es fa d'aquest recurs segons la situació: mentre que el missatger l'empra en la descripció del combat, el cor en fa ús sempre per subratllar els mals averanys i la desgràcia dels perses que es confirma al llarg de l'obra.

#### 4.3. Faltes de concordança

No són poques les faltes de concordança, o «discontinuitats gramaticals» en paraules de West<sup>12</sup>, trobades a la parla del cor, tant entre els anapests, on n'apareixen per exemple aquestes 4: la llarga llista de nominatius aposada a l'acusatiu ἄλλους (34, també comprensible com un nominatiu aïllatiu-emfàtic), φοβερὰν ὄψιν (48), les aposicions partitives γυναικοπληθῆς ὄμιλος (123) o l'atracció de cas als anapests (914); com entre els versos lírics: Περσίδες ἐκάστα (135) o l'atracció de cas de participis i relatius (633 μόνος). Tot i que en la majoria de casos es tracta de construccions *ad sensum* que en cap cas dificulten la comprensió —destacades per West<sup>13</sup>, de fet, com a part del que ell considera la simplicitat sintàctica característica de l'autor—, crida l'atenció que siguin precisament els dos personatges amb menys versos recitats, el cor i Xerxes, els qui en presentin més exemples junt amb la reina, en comptes de Darios i el missatger, fet que potser convida a relacionar-los amb una major càrrega emotiva. Pot confirmar aquesta impressió l'ús del nominatiu pel vocatiu, recurrent a la tragèdia però que a *Els Perses* només canta el cor en un passatge líric (657, ἀρχαῖος βαλλήν, ἴθι).

<sup>12</sup> M. L. West, «Colloquialism and Naïve Style in Aeschylus», en E. M. Craik (ed.), *Owls to Athens: essays on classical subjects for Sir Kenneth Dover*, Oxford, 1990, pp. 3-12, p. 5.

<sup>13</sup> M. L. West, *Op. cit.*, pp. 7-8.

#### 4.4. Subordinació oracional

La subordinació és sens dubte un dels aspectes que millor reflecteix la diferència del discurs de les parts líriques i les recitades. Al llarg de l'obra comptem 106 oracions subordinades, de les quals 7 a parts cantades (6,6%) i 99 al recitatiu (93,4%) –entre les quals arriba a haver-ne 6 en un segon nivell de subordinació, si bé es tracta de breus afegitons de caire condicional (357, 369, 450, 599), modal (710) o relatiu (174)–. El cor és clarament el personatge que menys desenvolupa aquest recurs, amb 17 subordinades en total (16%): 7 a parts cantades (2 completives, 2 temporals, 1 final, 1 causal i 1 relativa), 6 als anapests recitats (5 relatives i 1 condicional) i 4 al diàleg (2 relatives i 2 completives); a l'extrem oposat del missatger amb el doble, 34 (32%), mentre que la reina en produeix 29 (27,3%) i Darios, 26 (24,5%). Es tracta generalment de tipus de construccions més senzills que, per exemple, els sistemes condicionals, gairebé confinats al recitatiu.

#### 4.5. Conjunció ἠδέ

Una clara diferenciació lingüística s'estableix per l'ús exclusiu per part del cor de la conjunció homèrica ἠδέ, que, a més a més, queda totalment exclosa del trímetre. En 4 casos apareix als anapests recitats (16, 21, 22, 535) i en 6 als versos lírics (885, 891, 893, 960, 972, 996) majoritàriament amb la funció d'unir llistats de noms propis tant de llocs com d'herois.

#### 4.6. Lèxic

La tria del lèxic a l'obra esdevé fonamental per identificar les diferents tradicions de què beu l'autor, encara que resulta pràcticament impossible fer-ne ara una classificació exhaustiva. Un component fonamental de la llengua poètica són els arcaïsmes dels quals el cor concentra vora la meitat d'exemples, tant als anapests –πρέσβος (623), δίοποι (44), δίρυμα (47), ἔπος (123)– com ocasionalment al recitat –διαμυδαλέους (539)–, i sobretot als versos cantats –ἐπικούρων (902) amb el sentit original, «ajudants» i no l'àtic, «mercenaris», δίδυμα (676, 1033), διαίνω (257, 1038, 1039), διέπω (97)–. La resta, repartits al recitatiu, apareixen majoritàriament a la parla de la reina: κασιγνήτα (185), λῶον (526), παῦροι (800), l'expressió ναυβάτης ἀνήρ (375), δίφρου (194) διπλοῦν (720), i μῦθον (162) amb el sentit de λόγος.

D'altra banda hi ha certs elements que podem considerar vocabulari particularment homèric, dels quals el cor de nou ofereix la meitat d'exemples de tota l'obra. Als versos anapèstics en trobem notables exemples com αἶα (2,

60), ἐφέπων (38) στεῦται (49), κεδνή (142, 928), ἱπιοχάρμης (30), i gairebé el doble als versos lírics: αἶα (131, 1069); πιφάυσκων (661) ἀχλύς (667), διέμαι (700), ἀπηύρα (950), πρόπας (548) βαία (1023) i les cèlebres fórmules i epítets com λινοδέσμω σχεδία (68), ισόθεος φώς (80), εὐρυπόρος (108), μελάγχχιτων (115), θεομήστωρ (655) θούριος (73), ο ἄλαστος (1016).

A banda d'aquesta tradició, destaquen alguns mots compartits entre el drama i la lírica, que, contra el que es podria esperar, només apareixen als versos del cor en menys de la meitat de testimoniats. Tampoc no es concentren especialment als versos cantats, sinó que en 3 ocasions es troben a les parts corals anapèstiques (ὀρσολοπεῖται 10, σύρδην 53, γλιδανῆς 544), 2 vegades a les parts recitades del cor (πρᾶγος 248), δράμημα (247, ambdues en un mateix passatge on introdueix el missatger), i només 3 a les parts líriques (δέργμα 82, βυσσίνοις 125 i ἀβροβάται 1072 en un vers de Xerxes), contra 13 paraules més repartides al recitatiu de la resta de personatges (ὕνάτειρα 157, ἀδείμαντος 162, νυκτέροις 176, εὐαίωνα 711, παμπήδην 729 δρασμὸν 370, τορῶς 479, λεύσσων 684, γλιδῆς 608, ἔλευσσεσ 710, κατειδώς 744, πήδημα 305 i δεσμώμασιν 745).

## 5. CONCLUSIONS

Aquest som estudi de la llengua del cor d'*Els perses* permet identificar, en primer lloc, trets que es reparteixen, amb lleugeres variacions quantitatives, en les parts líriques i les recitades, ja sigui per la minsa quantitat d'exemples de què disposem en aquesta obra o perquè no apareixen condicionats pel metre. Així, el cor empra el parajonisme πράσσω sempre en la mateixa locució i per transmetre la seva angoixa; l'expressió poètica σέθεν sorgeix en adreçar-se amb respecte a la reina i Darios o parlar del gloriós avanç dels perses; d'altra banda, l'ús del relatiu homèric ὅστε, la presència d'apòcopes i la subordinació oracional abunden més al recitatiu però no en són exclusius. Tampoc no s'han percebut indicadors significatius en la prevalença del datiu breu, especialment al recitatiu; a més, arcaïsmes i homerismes lèxics sí que es concentren al cor en gran proporció, però no, curiosament, el vocabulari líric.

Uns pocs trets lingüístics, en canvi, marquen la variació entre les diverses formes d'expressió del cor. El supletisme amb el verb λέγω ocorre només en passatges recitats i relacionat amb expressions d'incredulitat, mentre que les formes conservadores il·lustren el capteniment de versos lírics i anapèstics. En la majoria de casos la falta d'augment es troba al recitat dels altres personatges, mentre que el cor n'ofereix 3 exemples en versos cantats –a banda d'un encara dubtós als anapests de Xerxes–, i en tots els casos acompanya expressions semàntiques de destrucció, la qual cosa pot indicar que es tracta

d'una expressió poètica de probable inspiració èpica. Són exclusius del recitatiu, probablement com a col·loquialismes, les crasis, el dual anecdòtic del cor i l'ús de l'anàstrofe.

La diferència entre passatges s'aprecia més clarament en observar allò més aviat propi de les parts líriques i exclusiu del cor: l'allargament de tercera onada, el genitiu residual en  $-οιο$  i la desinència de datiu plural  $-εσσι$ , o l'ús de la conjunció  $ἦδέ$ , absent dels diàlegs, i més abundant als versos lírics que als anapests. A més, sense ser exclusives de les parts líriques, la majoria de faltes de concordança gramatical del cor s'hi concentren. Com hem vist, l'anàstrofe s'acumula a passatges recitats tot i no ser col·loquial ni bandejable *per se* dels passatges corals; paral·lelament, tot i tractar-se d'una innovació, les formes amb allargament de tercera onada limiten llurs aparicions a les parts cantades del cor, potser per la coloració jònia que aporten.

Una major dificultat es presenta a l'hora de caracteritzar la llengua de les seccions anapèstiques, els exemples de les quals han estat marcats al llarg del text classificats en la divisió binària entre parts líriques i recitades. Val a dir, però, que la majoria dels anapests de l'obra són recitats, amb la sola excepció d'una secció cantada inclosa al lament final: 922-949, de la qual no hem comentat cap tret lingüístic. Ara bé, potser pel fet que en molts casos els anapests preludien els estàsims, hi trobem una caracterització lingüística semblant, amb trets com ara: la conservació dels diferents temes de  $λέγω$ , la presència de formes sense augment i, més significativament, la tria lèxica d'homerismes i arcaïsmes i l'ús de la conjunció  $ἦδέ$ . Deixant de banda un anecdòtic parell de crasis que el cor només recita als anapests i l'ús del relatiu  $οὔτε$  que els vincula amb la resta del recitat, la menor quantitat d'aquest tipus de versos pot deixar entreveure un major acostament a les seccions líriques en trets que quantitativament hi predominen encara que les xifres absolutes estiguin més properes a les del recitatiu, com ocorre amb les tmesis i l'estructura sintàctica.

Més enllà de l'estadística i del poc que pugui servir prenent un corpus tan limitat, crida l'atenció com alguns recursos poètics emprats pel cor en les parts no recitades no s'expliquen només per aportar una certa coloració al passatge sinó que, sovint, en la mesura que el reduït nombre d'exemples pot permetre apreciar-ho, semblen subratllar elements del contingut. L'allargament de tercera onada, tret joni, es troba en passatges on es descriuen glòries i valors positius, mentre que les desinències  $-οιο$  i  $-εσσι$ , en les poques ocasions en què apareixen, es vinculen amb les profunditats marines i les desgràcies a l'aigua, com semblantment les tmesis – presents a diversos personatges però amb un ús sistemàtic només al cor – es produeixen allà on s'esmenta la mort i la fatalitat, i la conjunció homèrica  $ἦδέ$  aporta un ressò

èpic unint llistes d'antropònims i topònims. Es tracta doncs de recurrències estilístico-lèxiques que poden ajudar a aprofundir sobre alguns mecanismes de la creació literària d'Èsquil.

La llengua del cor és, en definitiva, diversa i, més que específicament amb la lírica coral, es relaciona amb trets lingüístics conservadors i amb ressons poètics; no obstant això, a les parts recitades el cor incorpora col·loquialismes que marquen la seva interacció més natural amb els altres personatges. El cor varia el seu llenguatge, més que ningú (en certs trets col·loquials coincideix amb la reina, en d'altres més èpics o elevats amb Darios i el missatger...), en funció del que expressa. Ultra la constatació de la ja sabuda distinció entre líric, recitat i anapèstic, obre un interessant camp de recerca la possibilitat que aquests trets lingüístics poètics estiguin sistemàticament dissenyats per subratllar els eixos temàtics de l'obra.

## LOS COROS DE *LA ORESTÍADA* DE JOSÉ CARLOS PLAZA\*

Gracia Terol Plá

Universidad de Almería (España)  
<graciaterol@hotmail.es>

Artículo recibido: 21 de abril de 2017

Artículo aceptado: 31 de mayo de 2017

### RESUMEN

En el presente trabajo estudiamos la versión de *La Orestíada* de José Carlos Plaza centrándonos en los tres coros que presenta y las funciones asignadas a cada uno. Repasamos algunas teorías sobre la función coral para luego decidir cuáles permiten comprender mejor la actuación del coro en la versión que nos ocupa. Asimismo, se valora la decisión de Plaza de recuperar esta figura y se analiza por qué las compañías teatrales con frecuencia omiten el coro en las recreaciones actuales. Se tratan los coros de Plaza atendiendo a las diferentes fórmulas de recreación que ponen en práctica: presentar un personaje colectivo, elaborar una figura representante de la comunidad o dividir el coro en personajes individualizados.

**PALABRAS CLAVE:** Atridas, Coro, José Carlos Plaza, *Orestíada*, recreación, tragedia.

### ABSTRACT

This work studies Jose Carlos Plaza's version of the *Oresteia*, drawing attention to its three choruses and their different functions. In the first place, we review the main theories about the choral function to decide which of them helps us to understand the performance of the chorus particularly in this version. Equally, we value Plaza's determination to represent this figure and we analyze the reasons of the dramatic companies to leave the chorus out of the plot in contemporary recreations. This work focuses on the chorus of Plaza's play attending to the use of different solutions in order to rework this dramatic element: to show a collective character, to design a figure that represents the community or to «divide» the chorus into four individual characters.

**KEYWORDS:** Atridae, Chorus, José Carlos Plaza, *Oresteia*, recreation, tragedy.

\* Quisiera agradecer al profesor Juan Luis López Cruces y a la profesora Lucía Romero Mariscal (ambos de la Universidad de Almería) el haberme proporcionado documentación sobre el tema y el haberme ayudado durante la elaboración de este trabajo.

## 1. INTRODUCCIÓN

Frente al planteamiento clásico de Aristóteles, según el cual el coro es un personaje más de la obra<sup>1</sup>, las primeras teorías modernas lo interpretan como un elemento pasivo. A partir del Romanticismo, el coro se concibe como «espectador ideal», como «representante del público» o como elemento «distanciador» entre el espectador y la acción trágica<sup>2</sup>. Sin embargo, tales reflexiones no implican una minusvaloración del coro por parte de los estudiosos.

Se ha afirmado que este ser colectivo y anónimo refleja las emociones de los espectadores ante el conflicto y ayuda a crear tensión entre las aspiraciones del héroe y los valores de la comunidad representados por el propio coro. Ante la concepción del coro como autoridad representante de la ciudadanía propuesta por Vernant y Vidal-Naquet<sup>3</sup>, surge una postura divergente, en la que autores como Gould<sup>4</sup> concluyen que el elemento coral expresa la voz de los oprimidos y encarna al «otro». La segunda línea parte de las figuras marginales que suelen conformar el coro (esclavos, mujeres...) para defender que este no posee la autoridad que otros autores le atribuyen y conjeturar sobre otra posible función del coro: confrontar a los ciudadanos con individuos «marginales»<sup>5</sup>.

La posición alternativa de Goldhill indica que las dos posturas, al no ser excluyentes, pueden combinarse identificando la identidad particular del coro en la obra y reconociendo su autoridad<sup>6</sup>. El autor además sostiene que el coro expresa el sentido de comunidad de la época, primero, a través de sus comentarios, que remiten a un conocimiento mitológico común; segundo, gracias a su papel en el ámbito religioso, político y educativo del momento<sup>7</sup>; y tercero, mediante su autoridad como representante del pueblo y la tradición<sup>8</sup>.

Recientemente, estas teorías se han agrupado en torno a dos líneas principales en las que la figura coral fundamentalmente constituye o bien un nexo entre el público y el drama<sup>9</sup> o bien un personaje con una personalidad concre-

<sup>1</sup> Aristóteles, *Poética*, 1456a 25-27. Traducción de Valentín García Yebra (1974: 194-195).

<sup>2</sup> Batezzato (2007: 154-155).

<sup>3</sup> Vernant y Vidal-Naquet (1987: 29).

<sup>4</sup> Gould (1996: 226).

<sup>5</sup> Ebbot (2005).

<sup>6</sup> Gagné y Govers Hopman (2013: 27).

<sup>7</sup> Los orígenes del coro lo vinculan al rito y sus cantos reflejan las limitaciones de la democracia (Goldhill, 2007: 48-51).

<sup>8</sup> Goldhill (2007: 48-51).

<sup>9</sup> Se ha denominado a esta función «mediación coral». Calame (2013: 35-36) diferencia tres tipos de mediación: social (entre la audiencia y los actores), dramática (entre la acción trágica y el mito) y religiosa (entre la representación y el ritual).

ta<sup>10</sup>. Como punto intermedio entre ambas tendencias, Bañuls<sup>11</sup> advierte que, aunque el coro sea considerado un personaje de la trama, no participa activamente en ella, sino que contextualiza la acción y transmite valores universales.

Delimitar la función coral resulta un punto fundamental si, como Murray<sup>12</sup>, aceptamos que comprendiendo al coro, comprenderemos el núcleo de la tragedia. Como se ha comprobado, esta no es una tarea sencilla, como tampoco lo es llevar un coro a escena sin entender su naturaleza. Precisamente de este último obstáculo, que ha llevado a muchas compañías a prescindir del coro en sus recreaciones trágicas, nos ocuparemos a lo largo del trabajo. Ante todo, conviene aclarar que no es nuestra intención definir la función coral, sino atender a las posibles relecturas que se han hecho de esta figura. A continuación, profundizaremos en los distintos motivos que hacen que las compañías teatrales omitan o recuperen el elemento coral tratando las dificultades que se plantean si se decide llevarlo a escena y las posibles fórmulas que se adoptan para reinterpretarlo. Para lograr estos objetivos, el artículo se centra en la versión de José Carlos Plaza y se apoya principalmente en el planteamiento de Claude Calame, quien defiende que la voz coral posee diferentes dimensiones semánticas distinguiendo hasta tres tipos de «voces»<sup>13</sup>.

## 2. EL AUTOR Y SU OBRA

José Carlos Plaza<sup>14</sup> estrenó esta adaptación de *La Orestíada de Esquilo* el 12 de junio de 1990<sup>15</sup>. El espectáculo, de casi tres horas de duración, contó con 25 actores encabezados por Berta Riaza (como Clitemnestra) y Toni Cantó

<sup>10</sup> Ley (2007) o Errandonea (1970) retomaron este planteamiento aristotélico.

<sup>11</sup> Bañuls (2000: 40).

<sup>12</sup> Murray (1978: 177).

<sup>13</sup> Calame (2013: 41-42) diferencia una «voz teatral» (que se manifiesta cuando el coro reacciona ante los sucesos de la trama), una «voz emotiva» (que lo lleva a mediar entre los héroes y la audiencia) y una «voz hermenéutica» (que le permite interpretar los hechos de la tragedia como representante de la tradición y conocedor de mitos).

<sup>14</sup> El madrileño José Carlos Plaza ha realizado trabajos como profesor y director de ópera y teatro. Tras liderar el Centro Dramático Nacional (entre 1989 hasta 1994) dirige, desde 1999, 'Escénica', el Centro de Estudios Escénicos de Andalucía.

<sup>15</sup> Aunque no todas las críticas fueron negativas, la obra se encontró con muchas opiniones desfavorables que llevaron a cambiar el final del montaje recortando unos treinta y cinco minutos de las tres horas y cuarto que duraba la función original (Albeira, 1990b: 48-49). Sin embargo, este contratiempo pareció no alterar la determinación del director, dado que, ya en el 2017 ha retomado la historia de *La Orestíada* y el próximo verano estrenará en el Festival de Mérida una nueva versión escrita por Luis García Montero.

(interpretando a Orestes)<sup>16</sup>. Plaza declaró que había optado por concebir de un modo distinto cada pieza y utilizar en cada caso un montaje diferente. Para él, las tres obras representaban el pasado, el presente y el futuro, y requerían tres tratamientos distintos<sup>17</sup>: «Para *Agamenón* (...) la profundidad del pensamiento filosófico. Para *Coéforas*, la acción, la lucha, la sangre joven que se debate entre el deber y el querer, entre lo obligado y lo deseado. Para *Euménides*, el mundo interior, lo onírico, el posible resultado de esta lucha».

La obra, una versión libre escrita por Álvaro del Amo a partir de *La Orestíada* de Esquilo, supone una adaptación en la que poco se ha omitido de la trilogía original. La parte que ha sido reproducida con mayor fidelidad es la primera, que corresponde al *Agamenón*. Realmente, apenas se producen alteraciones en el desarrollo de la trama. Esta versión recupera la mayor parte de los personajes originales y los tres coros clásicos. Aun así, se constata cierta tendencia rupturista al comprobar cómo el director ha ubicado la historia en su tiempo, los años noventa, razón por la cual las divergencias más evidentes con respecto a la obra original se aprecian en el vestuario, la escenografía y la música. Igualmente, se introducen novedades en el lenguaje y el movimiento, como veremos a continuación.

La actual ambientación se logra mediante el vestuario diseñado por Jesús del Pozo, gracias al cual podemos ver a un Orestes con gafas de pasta, un Píldes con aires de reportero, una Electra en vaqueros o unas Erinias con mallas. Lo anterior se combina con personajes más tradicionales en relación a la obra que representan, como un Agamenón con aspecto de bárbaro conquistador. Aunque el espacio teatral representa el territorio de Argos y muestra una escenografía bastante realista (la tierra, las grúas, los muros... son auténticos), hay que decir que el decorado antes se asemeja a una ciudad del siglo XX arrasada por un bombardeo que a un palacio argivo<sup>18</sup>. No en vano, la puesta en escena se llevó a cabo en tres ruinosas naves pertenecientes a una fábrica abandonada de la Ronda de Atocha de Madrid<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Muñoz (1990).

<sup>17</sup> Citado en Ladra (1990: 122).

<sup>18</sup> En la Ronda de Atocha se colgaron carteles anunciando que era allí, entre mansiones y fábricas ruinosas, donde tendría lugar el estreno, tratando de evitar confusiones a espectadores desorientados (De Madariaga, 1990). Plaza tuvo que enfrentarse a bastantes obstáculos antes de que le permitieran utilizar ese espacio escénico (Albeira, 1990b: 48). Para más información sobre el aspecto y el ambiente que transmitía la escenografía, consultar el trabajo de Albeira (1990a).

<sup>19</sup> Muchas de las opiniones desfavorables que recibió la obra se debieron precisamente al espacio teatral escogido que ciertos críticos consideraron inadecuado e incómodo para el público.

La música desempeña un importante papel en la puesta en escena. Al principio, esta consiste en un sonido ambiental que remarca los momentos más trascendentales de la historia: la narración de sucesos pasados por parte de los ancianos coreutas o los fragmentos especialmente místicos como la descripción del presagio o el amargo plan de Artemisa. Ya en la segunda parte (*Coéforas*), música jazz acompaña la misteriosa llegada de dos extranjeros a Argos. Y en la última (*Euménides*) el recurso musical es combinado con la danza y el canto para representar el acoso que sufre Orestes.

En otra línea, como señala Ladra<sup>20</sup>, la ironía será un recurso relevante en esta nueva versión. Así se demuestra cuando Electra acude a la tumba de Agamenón y, tras consultar al coro qué palabras debe pronunciar ante el difunto, orienta su voz a palacio y, sin atisbo de duda, grita lo siguiente: «Madre, papá te agradece que le hayas acuchillado»<sup>21</sup>.

### 3. LA PROBLEMÁTICA RECREACIÓN DEL CORO

Hoy en día, las recreaciones trágicas a menudo fallan por culpa de un coro poco eficaz y muchas compañías teatrales deciden prescindir de esta figura<sup>22</sup>. En relación a esto, De Paco<sup>23</sup> enumera los principales problemas que dificultan la adaptación del coro: su función no ha sido del todo definida; perteneciente a una época arcaica, no posee un equivalente claro en nuestros tiempos; y, por añadidura, llevarlo a escena supone arriesgarse a «caer en la anacronía exagerada»<sup>24</sup> o el ridículo.

El problema guarda relación con los múltiples mensajes interrelacionados que contienen los cantos corales, mensajes que han dado lugar a interpretaciones dispares que dificultan la determinación de la función coral. Aparte, existen otros posibles motivos de omisión. El primero es el económico: el coro implica contratar a un mayor número de actores, algo que ciertas compañías no se pueden permitir.

Otro motivo puede estar vinculado a la valoración del coro por parte del espectador moderno: los rasgos más formales de la tragedia pueden resultarle arcaicos, a diferencia de otros elementos como los personajes míticos, que

Para obtener más información al respecto, consultar las publicaciones de *El País* (Haro, 1990), *La Vanguardia* (1990) y *ABC* (López Sancho, 1990).

<sup>20</sup> Ladra (1990: 119).

<sup>21</sup> Plaza (1990b: 01:31:37).

<sup>22</sup> Goldhill (2007: 45).

<sup>23</sup> De Paco (2003: 48-49).

<sup>24</sup> De Paco (2003: 48-49).

no causan esta impresión y resultan fácilmente adaptables. A partir de la relación entre la tragedia antigua y el público actual, Bañuls afirma que hoy día «una traducción supone una versión y, en mayor o menor medida, una adaptación»<sup>25</sup>. En otras palabras, cada vez se hace más necesario adaptar distintos aspectos al gusto del espectador actual, bien por tratarse de elementos demasiado exóticos y ajenos como las máscaras, bien por la distancia creciente que hay entre el público moderno y la cultura griega. El coro sería uno de esos aspectos que resulta imprescindible adaptar, desde la perspectiva de Bañuls:

La configuración del coro y el modo en que actúa pone de manifiesto la necesidad de traducir una obra en sus diferentes niveles, de aproximarla a los espectadores, de hacerla inteligible también culturalmente. En caso contrario el público podrá adoptar ante la obra dos posiciones, una cuasi religiosa, reverencial (...), lo que inscribiría el trabajo en el marco de la arqueología teatral; la otra posición sería la de rechazo por la incomprensión del lenguaje y, en consecuencia, de la obra...<sup>26</sup>

Otros autores, en cambio, han visto en el coro un elemento que puede reaparecer en obras contemporáneas como símbolo u homenaje al teatro clásico, en un intento más de recuperar un elemento estético que de poner en práctica su función original<sup>27</sup>. En lo referente a este segundo punto, afirmamos que Plaza ha intentado adaptar la figura coral al gusto contemporáneo recurriendo a la caracterización de los personajes y al empleo de técnicas vinculadas al ámbito cinematográfico, que analizaremos más adelante.

Un tercer hecho que explica la desaparición del coro es la pérdida de la función estructuradora que sus intervenciones tenían en la tragedia antigua, algo que al espectador moderno atrae mucho menos que al antiguo. Un cuarto motivo tiene que ver con las complicaciones que comporta su puesta en escena, pues, como afirmaba Goldhill<sup>28</sup>, creemos que «no hay nada más tedioso que ver a un grupo de actores con sábanas blancas recitando versos de forma pomposa». Las dificultades aumentan si se quiere recrear la danza y el canto sin que la representación se asemeje a un musical.

A pesar de todos los obstáculos, ciertas recreaciones han tratado de recuperar la figura trágica del coro realizando un «proceso de reconstrucción formal

<sup>25</sup> Bañuls (2000: 106).

<sup>26</sup> Bañuls (2000: 106).

<sup>27</sup> De Paco (2003: 47).

<sup>28</sup> Se trata de una traducción propia de las palabras de Goldhill (2007: 45).

y estilística»<sup>29</sup> no exento de dificultades. Al centrarse en las soluciones que promueve el teatro de las últimas décadas en materia de recreación, De Paco hace hincapié en la paradoja que supone reelaborar el coro en un teatro como el de hoy día, con una estética y unos valores opuestos a los clásicos. La autora parece entender la nueva situación como un reto que implica una relectura del teatro clásico y sus elementos. «No se trata de desconocimiento o rechazo, sino de una nueva reflexión, un teatro que busca en muchas ocasiones la vuelta a los orígenes, el ritual, el mito y, por supuesto, la representación coral desde una estética de ruptura »<sup>30</sup>.

Concluimos que ni el tema económico ni el carácter arcaico de la figura disuadieron a Plaza de su decisión de incluir al coro. Ahora bien, en qué medida ha utilizado esta figura como elemento meramente decorativo o hasta qué punto ha reproducido adecuadamente la naturaleza coral, son cuestiones que se analizan en próximos apartados. José Carlos Plaza nos ofrece tres coros y tres fórmulas distintas de recreación: el coro de ancianos de *Agamenón*, el de esclavas de *Coéforas* y el de Erinias de *Euménides*. Realizaremos nuestro análisis invirtiendo su orden de aparición para así tratar en último lugar el coro de ancianos, que, a nuestro parecer, presenta la fórmula más interesante.

#### 4. EL CORO DE ERINIAS

De los tres coros que aparecen en la *Orestíada* de Plaza, comenzaremos estudiando el de las Erinias, el único que danza y canta evocando el comportamiento del coro antiguo. Cuatro Erinias aparecen en escena ataviadas con mallas, turbantes y lentejuelas, y lanzan sus acusaciones a través de un canto que alternan con intervenciones no cantadas. En esta pieza los sonidos ambientales y las melodías de jazz son sustituidos por el rock sinfónico que acompaña la canción que entonan las diosas. El acoso a Orestes se reinterpreta como una cuidada coreografía en la que las Erinias giran en torno al héroe, lo bambolean y lo aturden con sus acrobacias.

Sin embargo, ciertas declaraciones dan a entender que el número de baile tiene un sentido dentro de la trama y no fue planeado de forma arbitraria. En *El País*<sup>31</sup> Plaza anunciaba que, al margen del toque moderno y poco convencional que mostraban ciertas partes, no había pretendido hacer de la tragedia un nuevo *Jesucristo Superstar*. La intención moderada y discreta del director

<sup>29</sup> De Paco (2003: 45).

<sup>30</sup> De Paco (2005: 234).

<sup>31</sup> Muñoz (1990).

que se intuye a partir de estas declaraciones también se refleja en ciertos detalles del montaje. Un ejemplo de ello es la ausencia de artificios durante la resolución final, cuando Atenea convence a las Erinias de que se transformen en Euménides<sup>32</sup>. En este punto de la historia no se dan efectos especiales aunque, si se piensa bien, la escena se prestaba a ello.

La intención no era ofrecer un mero espectáculo sino romper «con la violencia interna de la tragedia»<sup>33</sup>. Es posible deducir que Plaza utilizó la música para rebajar la tensión de la historia, remarcar la ambientación del relato en los noventa y aportar a su versión un estilo fresco, renovado y personal. En definitiva, se podría concluir que se llevó a cabo la recreación del coro sin caer en el ridículo, especialmente teniendo presente la creencia de Steiner<sup>34</sup> de que «en la luz cruda y penetrante del mundo moderno no hay ninguna invención teatral que pueda hacer parecer naturales a las Furias».

Por añadidura, creemos que el coro de Erinias actúa en mayor medida como una especie de personaje colectivo<sup>35</sup>. Al relacionarlo con la teoría de las dimensiones semánticas de Calame, aunque advertimos que las tres «voces» o dimensiones semánticas se encuentran, en mayor o menor medida, en los tres coros, creemos que en este coro prima la voz teatral. Esta se manifiesta cuando las Erinias reaccionan ante hechos de la trama y participan en ella empleando formas poéticas tradicionales (como el canto, en este caso) que han sido adaptadas a la versión moderna.

## 5. EL CORO DE ESCLAVAS TROYANAS

Igualmente, el grupo de esclavas de *Coéforas* se acerca a la concepción tradicional del coro trágico, a pesar de la ausencia de cantos y danzas. Parece constituir un único ser, ya que las coreutas se desplazan a la vez y ejecutan gestos coordinados enunciando versos de forma encadenada o recitándolos al unísono. La forma de expresarse colectivamente se debe a la concepción de este coro por parte de Plaza: son mujeres que, al sufrir la esclavitud, han

<sup>32</sup> Puntualizamos que en la versión de Plaza, si bien se da a entender que se ha alterado la naturaleza de las diosas (Atenea propone la conversión y las Erinias la aceptan y modifican su actitud), las cuatro actrices no experimentan cambios. En otras palabras, no se produce en escena una conversión como tal.

<sup>33</sup> Extraído del periódico madrileño *Ya*, Galán (1990).

<sup>34</sup> Steiner (2011: 284).

<sup>35</sup> El coro persigue una meta particular (castigar a Orestes), posee una personalidad concreta (son diosas oscuras y arcaicas) y actúa coherentemente en relación a dicha personalidad (primero discuten con Apolo y, finalmente, se dejan persuadir por Atenea).

perdido su identidad y deben sacrificar su individualidad para conseguir un objetivo común<sup>36</sup>. Se debe destacar que la obra respeta la relación de complicidad existente entre los coros femeninos y las heroínas estudiada por Kim On Chong-Gossard<sup>37</sup>, pues el coro responde cuando Electra pide consejo y calla cuando se lo ordena<sup>38</sup>.

Defendemos que el coro de esclavas de Plaza se distancia de la condición pasiva tradicionalmente asignada al coro femenino. Mas, si se recuerda que en *Coéforas* el coro formado por mujeres sí llega a actuar en la trama contra Egisto al tergiversar el mensaje de la nodriza, cabría preguntarse en qué medida la condición activa del coro de Plaza supone una novedad o una mera actualización del modelo original. A este respecto, sostenemos que el director aporta nuevos matices al comportamiento de la figura coral mediante la reelaboración del texto y la alteración de su sentido original.

En la obra esquílea el coro compadece a los hermanos por su triste situación antes de apremiar a Orestes a que lleve a cabo su cometido. Aunque el coro llega a actuar en la historia, su acción es secundaria y nunca abandona su papel pasivo. En otras palabras, el coro conoce los límites de su acción<sup>39</sup>. En cambio, las troyanas de Plaza presionan constantemente a Orestes como si su misión consistiera en agitar su ánimo e impedir que se acobarde.

(Coro:) *¡Oh poderosas Moiras, que por gracia  
de Zeus puedan cumplirse estas empresas  
conforme a la balanza de Justicia!  
«A cambio de palabras enemigas,  
que palabra enemiga se tribute.»  
Exigiendo su deuda,  
tal es lo que pregona la Justicia:  
«Por un golpe de muerte,  
golpe también de muerte;  
contra acto criminal, el escarmiento.»  
Tal proclama un refrán tres veces viejo<sup>40</sup>.*

En la nueva versión las troyanas rodean al joven Atrida y, de forma severa e impaciente, le empujan a la acción empleando una variante del verso esquíleo:

<sup>36</sup> Plaza (1990a).

<sup>37</sup> Chong-Gossard (2008).

<sup>38</sup> La solidaridad femenina podía reflejarse en las tragedias de Eurípides a través del silencio, precisamente cuando el coro femenino guardaba un secreto de la heroína (Chong-Gossard 2008: 114).

<sup>39</sup> Bañuls (2000: 49).

<sup>40</sup> Esquilo, *Coéforas*, vv. 306-314. Traducción de José Alsina Clota (2000: 328-329).

«Que a una palabra de odio responda otra»<sup>41</sup>. Igualmente, gran parte de las intervenciones corales dedicadas a invocar a las deidades o a compadecer a los héroes han sido omitidas o reducidas para destacar aquellas en las que se increpa a los Atridas animándolos a actuar. La forma de apremiar a los hermanos del corifeo esquileo («Vuestra larga oración no es reprochable/ tributo hacia esa tumba no llorada./ Y, pues tu corazón está dispuesto/ a lanzarse al combate, haz lo que falta/ y reta así al destino que te aguarda»<sup>42</sup>) se opone a la brusca intervención del coro de Plaza:

(Coreuta 1:) *Nuestra voces repiten vuestras palabras como un eco.*

(Coreuta 2:) *Tú dijiste «mis manos ejecutan la sentencia».*

(Coreuta 3:) *Tú dijiste «debo comportarme como un toro vengativo».*

(Coreuta 4:) *Tú dijiste «ella pagará la infamia que cometió con tu padre»<sup>43</sup>.*

La actitud autoritaria que muestra este coro se percibe ante el deseo manifiesto de Orestes de que Agamenón hubiera muerto en Troya para ahorrarles tanto sufrimiento. En la versión, las coreutas estallan en carcajadas y no toman en serio el deseo de Orestes<sup>44</sup>. En último lugar, podemos mencionar el carácter ritual que se acentúa en este coro especialmente en dos puntos de la obra: al penetrar en palacio las troyanas, colocadas en círculo, invocan a Orestes para que no vacile en el momento de la verdad, y justo antes de la consumación del matricidio se dirigen a Zeus para que se cumpla lo que ha de cumplirse.

En vista de todo lo anterior, defendemos que, de entre las tres voces distinguidas por Calame, predomina en este coro la voz emotiva, dado que deja en un segundo plano la identidad de la esclava troyana como sujeto y tiende a mediar entre el público y la escena representando los intereses y valores de la comunidad y, a su vez, advirtiendo y alentando a los héroes.

## 6. EL CORO DE ANCIANOS

El coro de ancianos del *Agamenón* aparece en esta versión formado por cuatro actores que se presentan ante el público como personajes individualizados. Son un juez, un anciano, una nodriza y un joven en silla de ruedas. De entrada, la diver-

<sup>41</sup> Plaza (1990b: 01:42:37).

<sup>42</sup> Esquilo, *Coéforas*, vv. 510-514. Traducción de José Alsina Clota (2000: 338).

<sup>43</sup> Plaza (1990b: 01:46:30).

<sup>44</sup> En la irónica versión de Del Amo, esta intervención de Orestes, más que un lamento, parece un absurdo reproche al fantasma del difunto por causar a los vivos tantas molestias. (Plaza, 1990b: 01:43:48).

sidad de edades y sexos se enfrenta a la concepción homogénea del coro original, formado íntegramente por ancianos varones, y nos anuncia que no estamos ante un coro tradicional. A partir de entonces, los movimientos y las intervenciones refuerzan la impresión de que se trata de cuatro personajes con características particulares que determinan su forma de actuar. El anciano y la nodriza realizan la mayor parte de sus intervenciones sentados en las escaleras, a diferencia de los otros personajes. Por su parte, el hombre en silla de ruedas, suponemos que debido a su juventud, recorre el escenario de parte a parte con ademanes enérgicos, contrastando con los movimientos parsimoniosos de los tres restantes.

A continuación, se estudian en mayor profundidad distintos aspectos de este coro: la manifestación de funciones corales descritas; la adopción de una función introductoria exclusiva de este coro; la naturaleza de sus intervenciones y el lenguaje empleado; el uso de distintos recursos para actualizar el contenido de los cantos; el mensaje que transmite al espectador, y la fórmula de recreación empleada.

### 6.1. Contextualizar y comentar: prólogo y coro

Cabe destacar una pequeña modificación estructural que hasta ahora no habíamos mencionado por no suponer grandes alteraciones en el desarrollo de la trama. *La Orestíada* de Plaza se inicia con la intervención del coro y no con el monólogo del vigía, que componía el prólogo del *Agamenón* de Esquilo. Esto puede responder a un afán por hacer destacar al coro que encajaría con la importancia que este tiene en la primera parte de la obra, algo que revelaremos en el apartado 6.5.

Igualmente, se intuye la intención de Plaza de situar a los espectadores en la historia, pues los temas necesarios para entender el argumento mítico («sacrificio de Ifigenia», «traición de Paris», «raptó de Helena»...), que en la tragedia aparecían diseminados por los cantos corales, aquí aparecen recopilados al inicio de la obra y es el coro el encargado de presentarlos. De este modo, al dar paso al monólogo del vigía, el público ya posee la información necesaria para comprender el argumento.

La primera intervención del coro tendría una función similar a la que desempeña el prólogo en las tragedias originales, dado que consiste en la exposición del trasfondo de los eventos representados y de otro tipo de información que repercute directamente en el público y logra introducir al espectador en la mimesis del drama<sup>45</sup> Entender la aparición de los ancianos como el prólogo

<sup>45</sup> Raffaelli (2009: 13-14).

de la versión de Plaza podría parecer algo descabellado si recordamos cómo en la tragedia griega el artífice del prólogo puede ser un personaje principal, secundario o, incluso, una divinidad, pero nunca el coro.

Sin embargo, el coro de ancianos presenta las condiciones típicas de los personajes de los prólogos: posee conocimientos sobre lo que narra y demuestra pretensión de veracidad apoyándose en su experiencia como supuesto testigo directo de los hechos que expone<sup>46</sup>. De una forma más amplia, este coro también comenta las acciones que van sucediendo en escena, proceder que corresponde a una de sus funciones más tradicionales. Se debe aclarar que, mientras que los otros dos coros de Plaza también comentan los hechos que presencian, la función introductoria que tantas semejanzas guarda con respecto al prólogo trágico se manifiesta en el coro de ancianos exclusivamente, tal vez debido a su ubicación en la primera pieza de la trilogía.

## 6.2. El lenguaje y las intervenciones del coro

Al elaborar esta versión, Del Amo toma como base los textos esquíleos y los adapta con un lenguaje libre, «sin retórica, directo y preciso»<sup>47</sup>, omitiendo algunos pasajes ambiguos y reescribiendo otros con un vocabulario cotidiano y accesible. El tratamiento de los cantos corales consiste fundamentalmente en reelaborar estos según las pautas mencionadas y fragmentarlos repartiéndolos entre los distintos miembros que forman cada coro. De la composición de estas intervenciones se ha destacado el «tono de humor utilizado» y la notable fidelidad al texto-modelo que persiste a pesar de esas dos tendencias<sup>48</sup>. La reescritura de los cantos en un tono más natural y cercano supone un intento más de adaptar el coro al mundo contemporáneo. Seguidamente, se compara un fragmento de la versión de Del Amo con el equivalente de la tragedia esquílea:

(Nodriza:) *Helena, esposa entonces de Menelao.*

(Anciano:) *Helena...*

(Nodriza:) *Aficionada a los hombres... a los maridos...*

(Anciano:) *Ay, Helena...*

(Juez:) *Cría de león, cachorro de león que, adoptado por una familia, entretiene a los jóvenes, alegre a los ancianos. Lo acarician, lo alzan en brazos. El animal, con buen apetito, responde a las carantoñas con la mirada brillante, moviendo la cola...*

<sup>46</sup> Raffaelli (2009: 16-18).

<sup>47</sup> Ladra (1990: 119).

<sup>48</sup> De Paco (2005: 229).

(Joven:) *Hasta que se impone su instinto. Y sin ser invitado se regala con un festín zampándose a los habitantes del corral. La sangre del ganado salpica los muros de la mansión familiar*<sup>49</sup>.

(Coro:) *Cria en su casa un hombre,  
un cachorro de león,  
privado de la leche de su madre;  
en los primeros pasos de su vida,  
manso y amigo de los niños,  
y diversión de viejos; con frecuencia  
lo sostienen en brazos,  
cual si de un tierno niño se tratara.*

*A un gesto de la mano resplandecen  
sus ojos, mientras mueve  
la cola, constreñido  
por la exacción del hambre.  
Empero, con el tiempo,  
revela ya el instinto de sus padres;  
y devuelve el favor de su crianza  
celebrando un festín,  
al que nadie invitara*<sup>50</sup>.

Si bien este es el método que Del Amo emplea para configurar las intervenciones de los tres coros, en el coro de ancianos identificamos algunas particularidades. Por un lado, este caso no presenta partes cantadas ni recitadas al unísono, a diferencia de los dos coros restantes. Es decir, los ancianos no «suenan» con una sola voz. Por otro lado, dada su condición de personajes individualizados, la repartición de fragmentos corales ayuda a definir su personalidad. Las intervenciones de cada uno caracterizan a estos singulares coreutas.

El joven suele intervenir en un tono elevado, mostrando a menudo una actitud iracunda e impulsiva. Las narraciones de hechos pasados a menudo aparecen ligadas al juez, mientras que en boca de la nodriza hallamos la mayor parte de los comentarios sobre Helena: halagos a su dulzura y hermosura, pero también agudas críticas a su actitud lasciva. Las reflexiones filosóficas normalmente son pronunciadas por los dos varones ancianos para reforzar su autoridad y acentuar su personalidad sabia y reflexiva, como se aprecia en el siguiente ejemplo. Al plantearse el joven cuáles son «los orí-

<sup>49</sup> El coro rememora el origen del conflicto (Plaza, 1990b: 00:04:58).

<sup>50</sup> Esquilo, *Coéforas*, vv. 718-729. Traducción de José Alsina Clota (2000: 328-329).

genes de la ruina», se produce un debate en el que los varones ancianos le responden y tratan de ilustrarle:

(Joven:) *¿Cómo nace la ruina?*

(Anciano:) *No lo sé hijo, yo no sé...*

(Joven:) *¿De dónde brota? ¿De dónde?*

(Juez:) *La ruina es un jugo, un zumo, una pelusa, una resina, una sabia. La ruina es un licor que se segrega<sup>51</sup>.*

Por añadidura, se incluye una conversación entre el anciano y la nodriza para demostrar cómo estos coreutas mantienen posturas contrapuestas.

(Nodriza:) *Y ahora...*

(Anciano:) *Debe morir.*

(Nodriza:) *¿Como expiación de los crímenes de sus antepasados?*

(Anciano:) *Debe morir.*

(Nodriza:) *¿Como respuesta a las víctimas que él mismo se cobró?*

(Anciano:) *Debe morir.*

(Nodriza:) *¿Para que otros mueran después de haberle matado a él? (Asentimiento del anciano) Entonces... ningún mortal se atreverá a considerarse un hombre de suerte<sup>52</sup>.*

La actitud hacia los dioses también parece condicionada por el carácter del personaje, como se puede observar cuando los comentarios escépticos del joven sobre Zeus contrastan con el respeto que muestran los ancianos hacia él.

(Anciano:) *Zeus...*

(Joven:) *O como se llame.*

(Anciano:) *Reconozco a Zeus.*

(Joven:) *O como se llame.*

(Anciano:) *Solo Zeus es capaz de librarme de esta angustia seca<sup>53</sup>.*

En conclusión, queda patente el uso del lenguaje como forma de actualizar la tragedia esquiléa y la composición de las nuevas intervenciones corales como medio de caracterización de personajes.

<sup>51</sup> Tras conocer la noticia de la caída de Troya a través de Clitemnestra (Plaza, 1990b: 00:28:16).

<sup>52</sup> Momentos antes del asesinato de Agamenón (Plaza, 1990b: 00:53:59).

<sup>53</sup> El coro está a la espera de noticias sobre la guerra (Plaza, 1990b: 00:09:40).

### 6.3. Uso de técnicas cinematográficas: un coro para el siglo XX

Conviene retomar una serie de ideas expuestas en el tercer apartado: (1) Es necesario adaptar aquellos elementos que puedan resultar arcaicos al público para acercar la tragedia a este; (2) uno de esos elementos suele ser el coro; (3) en un mundo de valores tan distintos, la recreación de tragedias griegas resulta una difícil tarea. Ante este panorama, los dramaturgos que llevan a cabo dicha recreación cada vez se sienten más desvinculados de las soluciones aristotélicas tradicionales y prefieren experimentar abriendo nuevos caminos. De ahí que la dramaturga Itziar Pascual<sup>54</sup> hable de la «búsqueda de una nueva estética» y afirme que «el mundo aristotélico se nos ha terminado (...). Si sientes que Aristóteles no te acompaña, a partir de ahí es muy fácil jugar con el tiempo y con el espacio: bifurcar, fragmentar, en definitiva ser más libre».

La búsqueda de una estética acorde a la vida de finales del siglo XX y de mayor libertad creativa hace que los dramaturgos reflexionen sobre el lenguaje teatral que emplean y sobre cómo concebir las distintas situaciones en escena. En esta reflexión influyen las nuevas tecnologías audiovisuales que dan lugar al llamado «estilo televisivo»<sup>55</sup>. Se trata del recurso por el cual las compañías teatrales imitan técnicas más bien propias del montaje cinematográfico para crear obras modernas en las que «son frecuentes las interrupciones de la linealidad argumental mediante escenas expositivas que paralizan la acción para aportar información diversa (...), la mezcla de género y lenguaje, tiempo y espacio, la multipolaridad y disolución de la unidad temática...»<sup>56</sup>. Asimismo, este estilo concede mayor protagonismo al espectador, ya que ahora es él quien debe reordenar las múltiples piezas que componen la historia. En la versión de Plaza, concretamente en la reelaboración de los cantos del coro de ancianos, se ponen en práctica estas técnicas.

Una ligera modificación, que no se había mencionado hasta ahora porque no afecta realmente al desarrollo del argumento, es la intervención de figuras míticas que no aparecían de forma directa en la trilogía original y solo eran mencionadas por el coro<sup>57</sup>. Esta se da en la primera mitad, cuando el coro contextualiza los hechos para el público en la parte introductoria. Generalmente, los sucesos pasados son narrados por el coro porque, además de ser ese su cometido, resulta complejo representar muchos de estos en escena (por ejem-

<sup>54</sup> Citada en De Paco (2005: 233).

<sup>55</sup> Citada en De Paco (2005: 233).

<sup>56</sup> Morenilla (2004: 404).

<sup>57</sup> Por el contrario, se omiten personajes secundarios como la Pitia de *Euménides*.

plo, el rapto de Helena o la destrucción de Troya). Sin embargo, la anécdota crucial, aquella que desemboca en el crimen que se va a cometer en palacio, sí se lleva a escena utilizando los personajes de Agamenón, Artemisa e Ifigenia.

La maldición de Artemisa y el consecuente sacrificio de Ifigenia, que antiguamente se deducía de los cantos corales, se representa en un plano superior al del coro. La decisión podría deberse a un intento de acomodar la obra al público contemporáneo, un colectivo, por lo general, poco habituado a acudir al teatro y a escuchar extensas recitaciones. Más familiarizado con los medios audiovisuales que con la palabra escrita y acostumbrado a los métodos narrativos del cine y la televisión, este público es capaz de interpretar correctamente técnicas de tipo cinematográfico como el montaje de escenas, la voz en *off* o el *flashback*.

No es de extrañar que Plaza mostrara directamente un relato mítico expuesto en los cantos corales para amenizar la obra y atraer a un espectador moderno conocedor de los recursos mencionados que entendería perfectamente que la escena representada no está sucediendo realmente y que es solo un reflejo de la narración coral.

#### **6.4. Transmitir un nuevo mensaje a través del coro**

Aunque la obra resulta bastante fiel a la trilogía original desde un punto de vista argumental, hay que analizar si, a pesar de las apariencias, José Carlos Plaza introdujo novedades que alteran el mensaje final de la trama. Sabemos que los dramaturgos pueden cambiar dicho mensaje haciendo hincapié en unos aspectos de la historia y reduciendo la importancia de otros. Si los grandes tragediógrafos pudieron dar a cada mito una lectura personal y diferente, otro tanto pueden hacer los dramaturgos y directores actuales.

En su versión, Plaza presenta la serie de crímenes sucedidos en el seno de una familia maldita. A medida que avanza la obra, el público conoce, además del contexto inmediato (el fin de la guerra), la cadena de venganzas protagonizada por los Atridas e impulsada por la «ruina», la esencia maligna que se cierne sobre ellos por culpa de los excesos cometidos. Las venganzas desembocan en el matricidio, al que seguirá un juicio definitivo en el que Atenea absuelve a Orestes y que pone fin al conflicto. Lo que el final de la obra parece transmitir es que, por intervención divina, triunfa la justicia y se entrega a los mortales los favores de la democracia.

En el planteamiento de Esquilo, la cadena de crímenes tiende a generar una contradicción: la sangre vertida exige más sangre, pero esta, a su vez, no traerá una solución sino un nuevo conflicto que debe afrontarse con otro crimen. Esta contradicción se expresa a través del diálogo entre el anciano

y la nodriza<sup>58</sup>, en el que la nodriza pregunta qué sentido tiene la muerte de Agamenón que va a producirse. Como respuesta, la sentencia que dicta que el soberano debe morir como «expiación de los crímenes de sus antepasados» y compensación «a las víctimas que él mismo se cobró». El crimen tiene un sentido aparentemente, pues solo así se hace justicia.

Y es en este punto cuando la contradicción aparece, pues la nodriza formula una última pregunta: «¿Para que otros mueran después de haberle matado a él?». La sangre de Agamenón exigirá nuevas venganzas y no pondrá fin a la cadena de crímenes, razón por la cual las palabras de la nodriza se tiñen de pesimismo al afirmar que «entonces... ningún mortal se atreverá a considerarse un hombre de suerte». El desequilibrio que se plantea hace necesaria «una armonización de las exigencias de fundamentación de una tradición que se quiere divina y la estructuración humana de la sociedad»<sup>59</sup>. Finalmente, la armonización parece llegar a través de un tribunal político. Todo apunta a que, por esta vía, Atenea cede privilegios a los hombres. Por eso la diosa llama «favor» a esta resolución «reivindicando el predominio de lo humano sobre lo divino»<sup>60</sup>.

En lo concerniente a las posibilidades críticas que la trama presentaba, se expone la valoración de Ladra de la obra de Plaza<sup>61</sup>:

La última parte de la trilogía no funciona como lo esperamos. El propio original es un texto (...) en el que la catarsis es sustituida por el orgullo patrio y una serie de consideraciones morales que repercutían directamente en la vida pública. Partiendo de esa base, ¿por qué no haber hecho lo mismo en esta tercera parte y, aunque no fuéramos ciudadanos atenienses, no llevarnos a reflexionar sobre el estado de nuestra democracia? ¿Por qué no preguntarnos, como dice Plaza en el programa, por el nombre de los dioses de hoy (...) por si la culpa del hombre de hoy «no será esa democracia ‘tutelada’ que padecemos»?

Ladra critica que no se haya aprovechado la nueva versión para reflexionar sobre la situación actual o sobre «esa diosa Democracia que hoy nos venden»<sup>62</sup>. A la hora de reflexionar sobre tales afirmaciones, nos centramos en «la ruina» que se cierne sobre los Atridas. Si bien esta es principalmente una consecuencia de las faltas de la familia, la presencia de los dioses en

<sup>58</sup> Remitimos al apartado 6.2. donde hemos reproducido el diálogo entre la Nodriza y el anciano.

<sup>59</sup> Bañuls y Crespo (2003: 103).

<sup>60</sup> Ladra (1990: 122).

<sup>61</sup> Ladra (1990: 121-122).

<sup>62</sup> Ladra (1990: 122).

escena les resta cierta responsabilidad. Orestes debe cumplir el mandato de Apolo; el monarca sacrifica a su hija por orden de Artemisa... Plaza resalta la humanidad de los personajes dando a entender que, en el fondo, cada uno tiene un motivo justificado para realizar sus actos. De ahí surge el conflicto trágico aparentemente irresoluble.

Aunque los dioses conocen la desgracia familiar, no tratarán de aliviar la situación hasta el momento del juicio. A lo largo de la trama, se detecta su presencia disimulada y constante en los márgenes de la obra. Tal vez no actúan con prontitud debido al siguiente principio que el coro de ancianos repite en varias ocasiones: «padecer para comprender». Los mortales deben aprender la lección impuesta por los dioses mediante el dolor. Se puede hablar de un amargo aprendizaje tutelado por las divinidades que se refleja gracias a las intervenciones del coro de ancianos.

Podría parecer que el desenlace supone un canto a las ventajas de la democracia como solución a esa tutela divina, ya que con ella los mortales recuperan el control de su destino. Si se da por válida esta lectura, resultaría adecuada la valoración de Ladra sobre la ausencia de crítica al actual sistema. Sin embargo, traemos a colación las declaraciones de Plaza<sup>63</sup> en las que cuestionaba las ventajas de la «democracia tutelada» actual y se preguntaba por los dioses del presente, ¿se podría interpretar que Plaza se refiere a «los restos de esa diosa Democracia» de los que hablaba Ladra? En tal caso, sí podríamos hablar de cierta intención crítica por parte del director. Ciertas declaraciones de Plaza<sup>64</sup> apoyan esta idea:

He querido hacer un montaje enfocado desde el punto de vista de hoy, en que la realidad ya no existe, pues mantenemos una serie de conceptos que se han convertido en ideas, y eso está en manos de una serie de seres, que es el papel que juegan aquí los dioses y que, de alguna forma, están manejando al individuo.

Recordando que Esquilo defiende en sus tragedias «una especie de democracia religiosa, basada en el respeto a un límite o justicia defendida por los dioses»<sup>65</sup> se podría considerar que, en la obra, se cuestiona la democracia tutelada

<sup>63</sup> En el programa de la obra Plaza señala que, hoy en día, existen dioses de distinto nombre que «manipulan a su antojo nuestra existencia, la conducen hacia sus fines, permitiéndonos, a veces, creer que somos nosotros los que nos autodirigimos». Defiende que, si en el pasado la lucha contra esa tutela divina era lo que hacía avanzar el pensamiento humano, en la actualidad la sociedad se ha vuelto apática y la lucha comienza a desfallecer (Plaza, 1990a).

<sup>64</sup> Muñoz (1990).

<sup>65</sup> Rodríguez Adrados citado en Herreras (2008:67).

que padecemos exponiendo como su equivalente esa «democracia religiosa», la tutela divina que los Atridas experimentan. Esta lectura es compartida por Albeira<sup>66</sup>, quien defiende que la versión critica la sociedad apática actual en la que se han sustituido los grandes ideales del pensamiento humano por otros valores como el consumismo y el dinero.

Partiendo de lo anterior, al recordar las tres posibles perspectivas desde las que se puede reelaborar un mito<sup>67</sup>, deduciremos que en esta versión se da la tendencia a la proyección del mito (al contextualizarlo en la época contemporánea) y al enfrentamiento al mismo (al interpretarlo con cierta actitud crítica). En definitiva, se puede afirmar que la obra de Plaza cumple una de las principales funciones trágicas: ahondar en los conflictos humanos, no para hallar una solución, sino para comprenderlos y «derivar de ellos un bien mayor»<sup>68</sup>.

### 6.5. La naturaleza del coro. Fórmulas de recreación

Para disipar definitivamente las dudas respecto a la reinterpretación de este coro y su importancia en la primera mitad de la trama, retomamos las declaraciones que Plaza realizó para *El País*. En ellas afirmaba que la primera parte de la obra estaría protagonizada por «grandes actores veteranos»<sup>69</sup> que aparecerían como coro de ancianos griegos. La diferencia de este coro con respecto a los demás está remarcada en el reparto<sup>70</sup>: en tanto que los coros de Erinias y esclavas aparecen presentados como personajes grupales, estos cuatro personajes aparecen mencionados por separado. El director nos confirma que se trata de personajes individualizados que podrían considerarse los verdaderos protagonistas de esta primera parte.

Una de las posibles fórmulas de recreación que se han puesto en práctica en los últimos tiempos consiste en evocar esta figura sin presentar un coro propiamente dicho recurriendo a un grupo numeroso de actores o introduciendo el contenido de los cantos en las intervenciones de uno o más personajes individuales.

Aunque, a simple vista, pueda parecer que este es el recurso utilizado por Plaza en su coro de ancianos, defendemos que realmente no es así. Es cierto que se presentan cuatro personajes de diferente edad y sexo, y aparecen nombrados en

<sup>66</sup> Albeira (1990b).

<sup>67</sup> Gil (1975: 16) establece tres posibles posturas desde las que se puede reelaborar un mito: integración, proyección y enfrentamiento.

<sup>68</sup> Castrillón y Acevedo (2011: 73).

<sup>69</sup> Muñoz (1990).

<sup>70</sup> El reparto se incluye en el programa de mano de la obra (Plaza, 1990a).

el programa de la obra, no como personaje colectivo, sino de forma individual. Dejando a un lado el afán por dotarlos de una personalidad concreta, estos cuatro personajes no tienen una identidad más allá de la que el coro les brinda. No poseen metas personales, sus intervenciones son fragmentos de los cantos corales y sus acciones están sujetas a las del personaje colectivo original. No existen cuatro personajes independientes en cuyos diálogos se hayan vertido los pasajes corales, sino un solo coro que ha sido descompuesto en cuatro personajes.

En cuanto a su relación con el planteamiento de Calame, defendemos que en este coro predomina la voz hermenéutica o interpretativa, que hace que los ancianos evalúen la acción dramática y la interpreten de acuerdo a un sistema moral y religioso concreto<sup>71</sup>.

## 7. CONCLUSIONES

Al preguntarnos si los responsables del espectáculo teatral supieron aprovechar las posibilidades creativas que el modelo ofrecía, concluiremos que sí lograron resultados eficaces al recrear la tragedia adaptando esta figura a nuestros días sirviéndose de la intemporalidad del mito para ubicar la historia en los noventa. El coro no aparece como elemento meramente decorativo, sino como un personaje más (colectivo o individualizado), como figura mediadora y representante de la comunidad y la tradición.

Retomando el planteamiento de Calame, afirmamos que, si bien en los tres se dan estas dimensiones semánticas, no siempre se dan en la misma medida, sino que, por momentos, una dimensión gana importancia frente a las demás. En el coro de ancianos prima la voz hermenéutica (pues posee una voz interpretativa que recae en la sabiduría tradicional y patrimonial); en el coro de troyanas, la voz emotiva (que le hace dejar en segundo plano su rol de esclavas para intervenir en el conflicto y mediar entre el público y los héroes); y, en el coro de Erinias, la voz teatral (que lleva al coro a estar inmerso en la trama).

Como podemos ver, el coro sigue siendo un problema fundamental de las nuevas adaptaciones. Pero hay dos formas de afrontarlo: suprimir el coro o readaptarlo mediante diversas fórmulas, como hizo José Carlos Plaza en esta ocasión.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abeleira, J. (1990a). «La Orestíada: dioses y hombres», *El público* 79, 17.  
— (1990b). «Polémica Orestíada», *El público* 80, 48-49.

<sup>71</sup> Calame (2013: 55).

- Anon., (1990). «Agamenón regresa a Atocha con polémica». *La Vanguardia*. <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1990/06/21/pagina-5/33030343/pdf.html?search=Orestes%20regresa%20a%20Atocha>> (04/06/2017).
- Aristóteles (1974). *Poética*. Versión esp. de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Bañuls, J. V. (2000). «Los coros femeninos de las tragedias griegas», en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *El fil d'Ariadna*. Bari: Levante Editori, 36-60.
- Bañuls, J. V. y Crespo, P. (2003). «Electra, la tejedora de sueños», en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *L'ordim de la llar: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i pervivencia dins la cultura*. Bari: Levante Editori, 103-118.
- (2005). «Una *Electra* de Sófocles: la proyección de un texto en la escena», en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *Entre la creación y la recreación*. Bari: Levante Editori, 105-122.
- Battezzato, L. (2007). «Lyric», en Gregory, J. (ed.), *A companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Blackwell, 149-166.
- Calame, C. (2013). «Choral polyphony and the ritual functions of tragic songs», en Gagné, R. y Govers Hopman, M. (eds.), *Choral mediations in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 35-58.
- Castrillón, A. y Acevedo, J. (2011). «De la culpa indeleble a la justicia en la *Orestíada* de Esquilo», *Sophia* 7, 67-74.
- De Madariaga, L. (1990), «La Orestíada: Plaza al aire libre». ABC. <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/06/13/113.html>> (04/06/2017).
- De Paco, D. (2003). *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo xx*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- (2005). «Los coros trágicos griegos y su reintroducción en los dramas contemporáneos», en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *Entre la creación y la recreación*. Bari: Levante Editori, 223-236.
- Ebbot, M. (2005). «Marginal Figures», en Gregory, J. (ed.), *A companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Blackwell, 366-376.
- Errandonea, I. (1970). *Sófocles y la personalidad de sus coros: Estudio de dramática constructiva*. Madrid: Moneda y Crédito.
- Esquilo (2000). *La Orestea*. Versión esp. De José Alsina Clota. Madrid: Cátedra.
- Gagné, R. y Govers Hopman, M. (2013). «Introduction: The chorus in the middle», en Gagné, R. y Govers Hopman, M. (eds.), *Choral mediations in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-35.
- Galán, E. (1990), «*La Orestíada de Esquilo*. Apuesta por la modernidad». *Ya*. <<http://teatro.es/profesionales/denise-perdikidis-4926/estrenos/orestiada-la-3729/documentos-en-sede/prensa/6>> (04/06/2017).

- Gil, L. (1975). *Transmisión mítica*. Barcelona: Planeta.
- Goldhill, S. (1996). «The authority of the Tragic Chorus», en Silk, M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford: The Oxford University Press, 244-249.
- (2007). *How to stage Greek tragedy today*, Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Gould, J. (1996). «Tragedy and collective experience», en Silk, M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: The Oxford University Press, 217-243.
- Haro, E. (1990). «Una ‘Orestíada’ sin brío». *El País*. <[http://elpais.com/diario/1990/06/14/cultura/645314404\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1990/06/14/cultura/645314404_850215.html)> (04/06/2017).
- Herrerías, E. (2008). «La idea de la justicia en la obra de Esquilo», *Revista de Filosofía* 45, 55-70.
- Kim on Chong-Gossard, J. H. (2008). *Gender and communication in Euripides' plays: Between song and silence*. Leiden/Boston: Brill.
- Ladra, D. (1990). «Los favores de la democracia», *Primer Acto* 234, 116-122.
- Ley, G. (2007). *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*, Chicago/London: The University of Chicago Press.
- López Sancho, L. (1990). «Orestes ‘arruinado’ entre las ruinas de la Ronda de Atocha». *ABC*. <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/06/15/115.html>> (04/06/2017).
- Morenilla, C. (2004). «Cinco Electra actuales», en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *El Caliu de l'oikos*. Bari: Levante Editori, 401-425.
- Muñoz, D., (1990). «José Carlos Plaza estrena su ‘Orestíada rock’». *El País*. <[http://elpais.com/diario/1990/06/12/cultura/645141614\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1990/06/12/cultura/645141614_850215.html)> (04/06/2017).
- Murray G. (1978). *Eurípides y su tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Plaza, J. C. y Del Amo, A., (1990a). *La Orestíada de Esquilo*. <<http://teatro.es/catalogo-integrado/la-orestiada-855391-10>> (04/06/2017).
- Plaza, J. C. (1990b). *La Orestíada de Esquilo*. [CD-ROM]. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Raffaelli, R. (2009). *Esercizi plautini*, Urbino: Quattro Venti.
- Ragué Arias, M. J. (2001). «Clitemnestra, Medea, Fedra: contemporaneidad de su transgresión mítica», en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *El logos femenino en el teatro El fil d'Ariadna: El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*. Bari: Levante Editori, 367-378.
- Steiner, G. (2011). *La muerte de la tragedia*. Madrid: Siruela.
- Vernan J.-P. (1987). *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus.