

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA
JORGE ÁNGEL LIVRAGA

El teatro místico en Grecia

LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA
JORGE ÁNGEL LIVRAGA

ÍNDICE

Índice	2
Introducción general al teatro misterico	3
Prólogo	6
Esquilo	10
I – Biografía.....	10
II – Sus obras	11
III – Esquilo, ¿creador de la tragedia?.....	13
IV – La técnica escénica y las invenciones materiales.....	14
Concepción dramática	16
V – Grandeza y majestad.....	16
VI – El tema.....	17
VII – La acción.....	18
VIII – El coro.....	19
IX – Los personajes	20
X – La inspiración dionisiaca	20
Las ideas	24
XI – Ideas filosóficas y religiosas	24
XII – Las divinidades y el problema de la justicia	27
XIII – Moira, Hybris y Diké.....	28
XIV – Las ideas políticas	30
El estilo y el lenguaje.....	33
XV – Elementos épicos, líricos y dramáticos.....	33
XVI – El lenguaje dramático	34
XVII – Las imágenes, las metáforas.....	34
Análisis de las tragedias	37
XVIII – Las suplicantes.....	37
XIX – Prometeo encadenado.....	39
XX – Los persas	45
XXI – Los siete contra Tebas	48
La trilogía	52
XXII – La Orestíada	52
XXIII – Agamenón.....	55
XXIV – Las Coéforas	64
XXV – Las Euménides	66
Elementos auxiliares.....	72
Epílogo	76

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

INTRODUCCIÓN GENERAL AL TEATRO MISTÉRICO

*Allí, unas praderas inmortales, de bellos colores,
junto a un bosque sombrío, acogen en sus brazos
a coros de hermosas doncellas que gritan: ¡EUOI!*
Fragmento anónimo antiguo

Pedazos de papiros, trozos carbonizados de bastas telas de lino, cortezas batidas, vasos cerámicos o simples ostracones son los restos que han llegado hasta nosotros como testimonios de un mundo sumergido en el tiempo, alejado, que nos es subconscientemente familiar, pero que desconocemos.

Si podemos aceptar que el tiempo y el espacio son dimensiones, han de presentarnos cercanías y lejanías. Y la distancia temporal será en todo comparable a la espacial. Quienes plasmaron en grafismos y dibujos su interior y su entorno están lejos. Pero las fuerzas cósmicas que nos alejaron son las mismas que nos permiten precipitarnos otra vez, en inexorables órbitas, al encuentro de los lugares y los tiempos donde estuvimos.

Somos viajeros.

Y tras mucho peregrinar, enriquecidos y a la vez cubiertos de cicatrices de mil aventuras, marchamos al encuentro de lo que fuimos. Tenemos sed de nuevas cercanías, y nuestros ojos azorados buscan el horizonte mientras nuestros labios resecos murmuran... ¡VOLVEMOS A CASA!

El ciclo se cierra y debemos enfrentarnos con nuestra realidad íntima, a la vez esperada y temida. Alargando el paso, plétóricos de esperanza y de terror sagrado, somos concientes de la necesidad de reencontrarnos con nosotros mismos. Para seguir viviendo. Para renovarnos. Para que el mundo vuelva a ser joven. Para que todos nosotros volvamos a ser niños.

Inmersos en este proceso, a la vez cotidiano y trascendente, presentamos lo que para muchos es mero polvo de los siglos, pero que, para nosotros, son semillas de un mundo nuevo y mejor, más natural, más divino y más humano.

Dentro de nuestra búsqueda filosófica vamos a detenernos a recoger una parte de nosotros mismos: el teatro. Y, dentro del teatro, el que llamamos *teatro griego*. A medida que nos acercamos con la humildad, el cansancio y la fe de los peregrinos, percibimos que de nuestro propio pasado sabemos muy poco. En parte, por la escasez de las fuentes, y en otra mayor, porque no hemos querido conservarlo ni interpretarlo.

Se ha enseñado a nuestros jóvenes que el teatro es solo una ficción frente a la realidad, una copia más o menos deformada. ¡Falso! El teatro es la realidad sin las

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

limitaciones del espacio ni del tiempo. Es creación humana tan solo en las formas. Su espíritu es metafísico y, por ello, lo denominamos *teatro místico*, pues proviene de los antiguos Misterios, como una popularización de los mismos. Más exactamente, el teatro griego surge, tal como floreció en el siglo V a. C., de los Misterios de Eleusis, cercanos geográfica y culturalmente a la ciudad de Atenas.

Siguiendo el esquema natural del universo, que es uno y trino a la vez, el teatro se dividió en tragedia, drama y comedia. Como el significado de esta división estaba en relación con las “cosas secretas”, tan solo Aristóteles nos ha dejado una escueta explicación. A partir de ella y de fragmentos mucho más antiguos, podemos decir que tragedia es la obra teatral en la cual el destino y los dioses priman y dirigen las acciones de los hombres. Estos están sujetos a una Ley –Diké– (que los hindúes llaman karma) por la cual toda acción promueve reacciones equivalentes según una mecánica moral inexorable. Las acciones de los hombres se encauzan en las vías que la Naturaleza ha dispuesto para ellos, y la utilización de la libertad indiscriminada lleva al pecado de “exceso” en uno u otro sentido. Tanto hoy como en la Antigüedad, los lazos de sangre son muy estrechos y encierran elementos psicológicos y culturales que enmarcan a los individuos; estos son víctimas de sus propias condiciones humanas en relación con la familia o grupo al cual pertenecen.

De esta forma de teatro místico se tratará en este primer libro; dejaremos para posteriores libros las que siguen.

El drama se distingue por llevar al teatro las vicisitudes humanas en combinación con las de los dioses y con el destino, pero no se dan situaciones límite que calen tan hondo en las leyes de la vida como para volver inexorables los acontecimientos. El dolor y el esfuerzo redimen más fácilmente. Según los comentaristas griegos y romanos de la época clásica, es el estadio común de la Humanidad civilizada, o sea, no barbárica. Si bien los griegos entendían por “bárbaro” todo lo que era extranjero, en este caso la acepción es la que tradicionalmente se emplea al hacer sinónimos la barbarie con la brutalidad, la incultura y la falta de control sobre los propios actos, emociones e ideas.

La comedia, finalmente, era la forma más superficial, en donde el aspecto lúdico de la vida no se ve purificado ni atormentado por la filosofía ni la erudición. Los hombres nacen, viven y mueren de manera vulgar. Las situaciones se hacen risueñas y el ánimo liviano. Los dioses, siempre presentes, se limitan a reírse de las torpezas de los hombres, que se ridiculizan los unos a los otros. El destino los guía, pero sin hacerse sentir, pues las acciones son pueriles y no amenazan seriamente el equilibrio de la Naturaleza ni el ser de los mismos personajes.

En el teatro místico estas tres divisiones corresponderían, asimismo, a lo que Platón expresó como el *Trino Logos*, siendo la tragedia la mansión de la voluntad divina, una forma de Cielo difícil, pero tremendamente *real*. El drama es la casa del amor y el conocimiento, de la experiencia propia de los hombres manifestados en un cuerpo de carne, pero sujetos a gozar y sufrir por causa de sus sentimientos y sus ideas. La comedia es el mundo de las formas y de sus relaciones, sus sombras y sus brillos. Un engañoso mundo de espejos y resonancias por el que vagan desorientados, pero felices

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

aún tras sus risas y sus lágrimas, los humanos que dan primacía a lo cotidiano y que carecen del sentido de lo trascendente.

Obviamente, esta división, sin dejar de ser real y perceptible, se ofrece de diferentes maneras según los autores, los temas y las circunstancias físicas y psicológicas en que se desarrollan.

El teatro místico es, fundamentalmente, pedagógico. A través de él, en cualquiera de sus géneros, se trata de enseñar algo y, especialmente en la tragedia, de sobrecoger, asombrar y captar la atención del espectador de tal manera que deje de serlo, incluyéndose paulatinamente en la obra como si fuese un actor más o, por lo menos, un participante vivamente afectado por los acontecimientos.

Vamos a ponernos en contacto con un teatro muy diferente al que, en las postrimerías del siglo XX, estamos acostumbrados. El teatro clásico tiene algo de místico y religioso. Su ideal es que el espectador salga de manera diferente a como entró. Es, de alguna manera, un *teatro alquímico*, pues procede a la transmutación a través de una operación mágica. La participación y el tiempo disponible del público se da por descontado. No se hace para agradar, y si agrada, ello es secundario en la intencionalidad del autor.

Desgraciadamente, el material de que disponemos es pobre y fragmentado. Con la caída del mundo clásico, todas sus formas culturales fueron perseguidas y consideradas demoníacas. Los últimos restos importantes depositados en las bibliotecas reservadas de Constantinopla fueron saqueados o destruidos por los participantes de la cuarta Cruzada, desviada por el fanatismo sectario de la lucha entre los mismos cristianos, que se odiaban entre sí más aún que a los islámicos. Tal vez fue en Constantinopla donde cayó el telón definitivo que nos ha separado de nuestros propios ancestros y forzado a reinventar un mundo artificial, sin raíces y contaminante.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

PRÓLOGO

Si bien la tragedia de la Edad de Oro –el portentoso *siglo de Pericles*– tiene su apogeo en el siglo V a. C., sus orígenes no responden a una aparición espontánea, sino a la evolución de formas ceremoniales que ya existían previamente.

No podemos fijar cronológicamente el origen de los Misterios y, por lo tanto, tampoco el de su repercusión social y aparición pública (o semipública) bajo la forma de representaciones accesibles a los no Iniciados. Y la Iniciación en los Misterios –la cara esotérica de la religión– tuvo que haber sido muy selectiva, pues aun cuando se daba la decadencia de los Misterios eleusinos en el siglo I, el vanidoso emperador Nerón, cuyos deseos eran órdenes para cien millones de personas, fue rechazado al querer ingresar en la faz probatoria de los mismos. Ni halagos ni amenazas le abrieron las infranqueables puertas custodiadas por aquellos que preferirían morir mil veces antes que faltar a sus votos de silencio frente a los que no consideraban dignos de asomarse al conocimiento vertical, fuesen mendigos o emperadores.

Es probable que el teatro griego tenga sus remotos orígenes en las ceremonias externas que, reafirmando las creencias de turno, se practicaban desde el segundo milenio a. C. en todo el mundo egeo, según hoy sabemos.

En zonas consagradas por la tradición mística se mostraban imágenes, se realizaban procesiones, reuniones en bosques, montañas y cuevas. El mismo diseño posterior del recinto teatral pudo partir de los profundos valles poblados de ecos, o bien de grietas volcánicas que aportaban sus naturales gradas de piedra a los espectadores participantes de ceremonias.

Conocedores los antiguos de la existencia de conexiones subterráneas y de ríos escondidos y vertientes prodigiosas, las pudieron aprovechar para reforzar el efecto parapsicológico y espiritual de sus gritos, danzas y canciones con poderes “mantrámicos”.

Para entender el fenómeno de la tragedia debemos despojar el término de las actuales concomitancias que la emparentan con lo doloroso, con el sufrimiento y la desgracia. Asimismo es prudente recordar que, para los griegos clásicos, la escala de valores morales y la incidencia de los acontecimientos materiales y psicológicos era muy diferente a la actual. Por ejemplo, la cobardía en combate era vista como algo mucho más importante y repugnante que el robo o la infidelidad en el tálamo. Por otra parte, el ya mencionado en la introducción general espíritu de grupo, clan o familia, se imponía naturalmente a lo que pudiera sentir y querer un individuo aislado. Pretender juzgar los valores éticos resaltados en la tragedia con patrones extraídos del cristianismo, judaísmo o islamismo es un error comparable al de un viejo esquimal juzgando las costumbres y creencias que imperan hoy en Roma, Jerusalén o El Cairo.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Según Aristóteles, se da el nombre de *trágico* a lo que por medio del terror y la compasión purga los ánimos de estas y otras pasiones. Pero el terror trágico no consiste en el sentimiento mezquino y egoísta que experimentamos ante la presencia de un mal físico, ni la compasión trágica es tampoco el sentimiento bueno, pero vulgar, que inspira la visión y nuestra compenetración con el sufrimiento ajeno.

El *terror trágico* se suscita al contemplar cómo la armonía cósmica que se refleja en un orden moral es perturbada por las pasiones humanas. La compasión trágica, solo pueden inspirárnosla los personajes que obran impulsados por una idea noble y generosa; solo podemos experimentarla al contemplar la lucha entre las pasiones humanas –como si fuesen geniecillos diabólicos insertados en los ánimos– y las eternas leyes universales que deben refrenarlas, o al presenciar la desgracia o aniquilación del hombre físico en medio del triunfo de su dignidad moral. Desgraciadamente, la descripción de Aristóteles nos ha llegado a través de varias copias diferentes y, según muchos especialistas, guarda poca relación con los originales. Sin embargo, los conceptos fundamentales que arriba exponemos son la columna vertebral de la “parafernalia” de todas las versiones y todos los traductores.

Citamos a Aristóteles no porque pensemos que ha sido el mejor en describir la tragedia, sino porque estamos trabajando con fragmentos, y el mayor que conocemos pertenece al fundador del Liceo. Esto no le quita mérito, pero tampoco se lo concede desmesurado. Dada la repercusión que tuvo la tragedia entre los griegos y también entre los romanos, es aceptable pensar que miles de intelectuales, a lo largo de casi mil años, le dedicaron su atención; pero el andrajoso manto de la Edad Media dejó pasar por sus roturas apenas un poco de la vieja luz del mundo clásico, y aun esta luz fue duramente discriminada. Si nos llegaron gran parte de los treinta y siete volúmenes de la obra de Plinio el Viejo sobre *Historia natural*, es porque se realizó compilando unos quinientos autores fantásticos antiguos. Su obra, que contiene cuentos de viajeros, gigantes, caballos voladores, hombres sin boca, mereció el favor de los copistas medievales. Tanto ellos como sus lectores tomaron al pie de la letra esta maravillosa mezcla sensacionalista y dejaron perder, cuando no les pegaron fuego directamente, miles de obras sobre filosofía, ciencia, literatura y religión.

Sin desconocer que cada época histórica tiene sus facetas positivas y posibilidades de renovación, es indudable, a la luz de los actuales conocimientos, que hasta las postrimerías de la llamada Edad Media, Europa vivió en la superstición, la suciedad y la explotación de las ruinas del pasado esplendor. El saqueo de Constantinopla y el contacto con los árabes y Oriente en general a través de las Cruzadas (de las cuales tan solo la primera merece tal nombre) fue una cantera de recuperación de elementos nuevos, que permitiría, primero en Italia por sus contactos directos marinos y luego en toda Europa, sacudir el manto de tinieblas. Pero, de alguna manera, era demasiado tarde y el también llamado Renacimiento resultó serlo más de forma que de espíritu, y pronto se vio desbordado por las luchas sectarias de la Reforma y la Contrarreforma.

Esta aparente desviación del tema ha sido necesaria para interpretar lo que sigue de la manera más aproximada a la verdad.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

La tragedia, cuya denominación proviene de los Misterios eleusinos (de *tragos*: “macho cabrío”, y *Oda*: “canto”), surge de manera inmediata de narraciones épicas relacionadas con Dionisos-Baco. Téspis, contemporáneo de Solón, es, por lo que sabemos (e ignoramos), quien puso acción a los hechos relacionados con un himno, estableciendo un diálogo entre un actor y el coro en general, que bailaba, cantaba y a veces se detenía ritualmente frente a un altar. Paulatinamente la acción se fue complicando, aumentó el número de actores y se adoptaron viejas máscaras místicas provistas de una bocina que cambiaba y potenciaba la sonoridad de la voz humana. Aparecieron trajes especiales, rellenos, coturnos o zuecos altos, tablados y aparatos escénicos, que dieron al conjunto la naturaleza de una representación apta para el público culto.

Frínico, Pratinas y Querilo perfeccionaron estas artes hasta que Esquilo, al que tomaremos como modelo de nuestro trabajo, dio a la luz la verdadera tragedia como género teatral. Esquilo vivió, aproximadamente, entre el 525 y el 456 a. C. Sus concepciones fueron grandiosas y, en algunos aspectos, francamente insuperables. Le siguieron Sófocles (498-406 a. C.) y Eurípides (480-406 a. C.), completando lo mejor de la tragedia griega.

Los trágicos componían sus obras según una trilogía, coronada por un *drama satírico* que arrancaba al público de su especial estado espiritual para retornarlo al mundo. Entonces recibían el nombre de *tetralogía*.

De Esquilo se conserva tan solo una que podemos considerar completa: *La Orestíada*, compuesta por las tragedias *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*.

Los romanos, sin la creatividad de los griegos, también escribieron tragedias. Sabemos de Andrónico y Ennio, en el siglo III a.C., y de Paunio, que murió en el 130 a.C. Muchos helenísticos también lo hicieron en la corte de los Ptolomeos. Del Imperio podemos recordar a Lucio Accio y Lucio Anneo Séneca. Pero ya se trataba, en buena parte, de ejercicios de retórica desprovistos de empuje espiritual, accesibles solamente a los eruditos.

En la Edad Media, el género desaparece y las antiguas obras son destruidas casi en su totalidad. Solo en Constantinopla, durante la Baja Edad Media, reencontramos algunos intentos de resurrección de la tragedia.

En el Renacimiento se traduce lo que pudo salvarse, pero recreado pobremente, bajo dos vertientes: clásica y romántica. Podemos citar, en Italia, a Trissino (siglo XV) Rucellay y Tasso. En Francia, en el siglo XVI, Fodelle, Granier y una pléyade de escritores. En España (siglo XVI), Boscán, Fernán Pérez de Oliva, Villalobos, Hernández y Argensola. En Portugal, Ferreira y Camoens, en el siglo XVI. Pero estos intentos no prosperaron sino en Italia y Francia, lugares en donde se hicieron, también, las primeras y más interesantes recopilaciones de los antiguos.

En Inglaterra y Alemania, el teatro se volcó de inmediato en lo que hoy llamaríamos folclórico, con grandes mezclas. Poco más duró en España y Portugal por las mismas razones y porque la Iglesia promovió obras extraídas de ciertas represen-

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

taciones primitivas medievales a las que se llamó *misterios*, aunque incluyendo tan solo temas de la propia religión y que no pasaban de cuadros estáticos parecidos al actual “teatro leído”, solo que con el empleo de mecánica y decoración.

La tragedia *neoclásica* aparece en Francia bajo el reinado de Luis XIV y no cedió terreno hasta el triunfo del romanticismo ilustrado de Víctor Hugo. Esto es, asimismo, un fenómeno que se da en Alemania, iniciado por la Escuela de Gottsched (1700-1776). El Dante, en Italia, desgraciadamente no había escrito tragedias, y Manzoni, si bien romántico, nunca abandonó del todo la corriente neoclásica. En el Reino Unido, los seguidores del genial Shakespeare fueron muchos, impregnados de neoclasicismo, sobre todo, bajo el reinado de Carlos II. Las tragedias llegaron hasta Byron. En España, las tragedias neoclásicas aparecieron con temas realmente antiguos, aunque tal vez por ello perdieron fuerza ante el teatro vital de Lope de Vega.

Más modernamente, multitud de autores de estos y otros países han escrito muchísimas obras a la manera de los dramas trágicos, sin ser verdaderas tragedias. Hoy el género ha desaparecido, pues el teatro actual es un suma desconcertada de improvisaciones jocosas en su mayoría, y el resto, fantasías oníricas o políticas que, pretendiendo ser de vanguardia, se basan siempre en hechos pasados, faltas de imaginación creadora y de proyección histórica práctica. Cuando escribo esto, la moda, que los dioses quieran sea efímera, es la de representar lo más animal de las relaciones humanas a través de obscenidades.

Ante tales infantilismos carentes de proyección en el futuro, hemos pensado en recrear un ejemplo, descontaminado por lo antiguo, de lo que puede llegar a sentir y concebir una nueva Humanidad cuyas fuentes espirituales estuviesen lo suficientemente alejadas como para formar parte del luminoso horizonte.

En este primer libro dedicaremos nuestros esfuerzos a aportar una visión clara y sencilla de la tragedia mística griega a través de su más formidable expositor: Esquilo.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

ESQUILO

I – BIOGRAFÍA

Por las razones que resumimos anteriormente, de Esquilo –como de otros muchos personajes de la Antigüedad clásica– sabemos poco, sobre todo si nos hemos de exigir un nivel de certeza aceptable.

Esquilo, hijo de Euforión, pertenecía a un tipo de aristocracia campesina, la de los Eupátridas. Su propio nombre estaría en relación con el acto de cortar con tijeras los vellones, cerdas y pelos de los ganados.

En esos tiempos no existía lo que en la actualidad denominamos nombres y apellidos, sino que se mencionaba a una persona por un nombre o sobrenombre que tuviera una significación concreta, y para diferenciarla de otra homónima, se aclaraba que era hijo de tal o cual.

Su familia era muy aficionada al teatro, pues un hijo, un bisnieto y dos tataranietos de una hermana de Esquilo fueron autores dramáticos.

Nació en Eleusis, ciudad del Ática, entonces cercana a Atenas y cuyas ruinas, en la actualidad, integran sus suburbios. Esta población fue famosa desde tiempos remotos por albergar un antiquísimo centro de Misterios, formado alrededor de una grieta que se decía comunicaba con los infiernos, a los cuales había llevado por la fuerza Plutón a Proserpina, ante el dolor de su madre, Deméter. También estaba cercano el misterioso mar con acantilados bajos y una playa sagrada. En muchas obras se la menciona como “la ciudad de las dos diosas”.

Dos hermanos de Esquilo, Cinegerio y Aminias, se destacaron en las Guerras Médicas, al extremo de ser declarados oficialmente “héroes”. El mismo Esquilo combatió con gran valor en las batallas de Maratón, Salamina y Platea. En la primera fue herido. Esquilo jamás olvidó su participación en la guerra, y hoy nos parece chocante que el padre de la tragedia, y una de las mayores cumbres espirituales y culturales de la Humanidad, haya tenido a mayor honra el ser un guerrero que un hombre de paz. Esto sería suficiente para mostrarnos las diferencias de apreciación que los hombres damos a los hechos con el correr de los siglos. No hace más de cuatrocientos años, el español Cervantes, creador de los universales personajes del Quijote y Sancho, decía que valoraba más su mano izquierda perdida en la batalla de Lepanto que la derecha, con la que había escrito.

El valor que daba Esquilo a su acción bélica podemos apreciarlo a través de su epitafio, confeccionado por él mismo y que decía: “Este monumento cubre a Esquilo, hijo de Euforión. Nació ateniense y murió en las fecundas llanuras del Gela. El tan afamado bosque de Maratón y el medo de lengua cabellera dirán si fue valiente. ¡Bien lo han visto!”. Dícese que, siglos más tarde, hasta esa lápida de Sicilia peregrinaban artis-

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

tas y poetas. No faltó quien, en la época helenística, lo comparase a Homero y le dedicase sus versos, portando en la mano la rama verde, como hacían los que participaban en una peregrinación sagrada y cantaban a un dios.

Una antigua leyenda nos permite fijar la edad relativa en que vivieron los tres grandes autores; dice que cuando Esquilo, a los cuarenta y cinco años, combatió en Salamina, en el mismo día había nacido Eurípides, y Sófocles habría dirigido el coro de efebos que celebró la victoria.

Esquilo pasó la mayor parte de su vida en Atenas y, por causas que desconocemos, la abandonó para siempre. Entre las muchas versiones, nos inclinamos por aquella que dice que, habiendo sino Iniciado en Eleusis y jurado voto de silencio sobre las cosas secretas, rompió el compromiso en su obra *Prometeo encadenado*, en unos versos que creemos prudente callar. Algunos afirman que pudo haber sido lapidado. Lo más seguro es que se acogió al tirano (en griego, equivale a gobernante de facto) Hierón de Siracusa. Pero el asunto permanece oscuro por falta de datos, ya que sus obras siguieron triunfando en Atenas –por ejemplo, *Los siete contra Tebas* data del 467 a. C.–, cosa que no habría ocurrido de haber sido condenado a un verdadero destierro por impiedad.

Murió, según la mayoría de sus biógrafos, a la edad de sesenta y nueve o setenta años. Las versiones que nos llegan de época romana cuentan que un águila, que había atrapado una pesada tortuga, la dejó caer sobre su calva cabeza creyéndola una piedra. Esta forma de muerte nos parece extraña, pues, si bien es costumbre de las águilas estrellar a sus víctimas sobre las rocas antes de devorarlas, el hecho de que esta ave estuviese dedicada a Zeus y el quelonio a Apolo tiene mucho de simbólico, y lo más probable es que se trate de una leyenda tejida alrededor de su presunta infidencia en cuanto a los Misterios eleusinos.

Al saber de su fallecimiento, los atenienses le tributaron los máximos honores, y sus numerosas tragedias, que habían triunfado en tantos certámenes, fueron puestas de nuevo en escena. En *Las ranas*, de Aristófanes, figura Esquilo como personaje y dice de sí mismo: “Mi poesía no murió conmigo”. Que sepamos, ningún otro autor logró esta reaparición figurada en los escenarios griegos luego de su muerte, ni a nadie se honró de tantas y tan magníficas maneras. Incluso su busto en bronce figuraba junto al de Homero, que era considerado un ser divinizado.

II – SUS OBRAS

No sabemos cuántas obras escribió Esquilo. Se supone que fueron no menos de noventa: setenta tragedias y veinte dramas de sátiros.

Si el número de noventa fuese exacto, no podríamos agrupar estas obras en tetralogías, pues a los veinte dramas de sátiros corresponderían sesenta tragedias, y no setenta. Pero existe una probabilidad: además de las veinte tetralogías, integrada cada una de ellas por una trilogía trágica y un drama de sátiros, Esquilo pudo haber compues-

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

to diez tragedias independientes o anteriores a la reglamentación ateniense por la cual, en los concursos, cada trilogía debía estar –¿para diferenciarlas aún más de los Misterios eleusinos?– rematada por una conclusión llamada *drama de sátiros*.

Las trilogías podían ser “ligadas”, cuando las tres tragedias se desarrollaban sobre un mismo asunto, y “libres”, cuando las temáticas eran diferentes. *Los persas* es una excepción a las generalmente “ligadas” de Esquilo.

Según Croiset, Esquilo escribía trilogías “ligadas” por sus propias convicciones religiosas –entendamos místicas– y para mejor expresar ciertas formas tradicionales de relación entre los hombres y el destino.

Por las causas anteriormente mencionadas, solo se conservan siete tragedias. Como casi todas las obras clásicas griegas, estas pocas se salvaron a través de los archivos de Alejandría, cuyas copias estaban hechas según los textos oficiales guardados en Atenas. De Alejandría pasarían versiones muy aceptables a Constantinopla, y de allí a la Europa del Renacimiento.

Todas las bibliotecas, aun las de la más remota antigüedad, como se ha comprobado con la de Nínive, llevaban catálogos de sus libros. Por fragmentos de esos catálogos griegos sabemos el nombre de setenta y nueve obras de Esquilo. Once tragedias estaban relacionadas directamente con los Misterios dionisiacos, como por ejemplo, *Sémele* y *Las nodrizas de Dionisos*, que trataban de la infancia del dios según el mito universal del “Niño Divino” que encontramos en el Agni védico y en el Jesús bíblico. También las había de tema heroico. *Filoctetes* fue un asunto tratado por Sófocles; *Ifigenia*, que lo fue por Eurípides, y dos trilogías: una sobre Aquileo y otra sobre Ayante.

Asimismo, según Suidas, Esquilo era considerado el mejor autor de dramas de sátiros, de los cuales escribió, por lo menos, quince. Pero, de todos los dramas de sátiros compuestos por autores griegos, el único que se conserva íntegro es *El ciclope* de Eurípides; los de Esquilo se perdieron en su totalidad.

Considerando que de la enorme cantidad de obras de Esquilo solo sobrevivieron siete al naufragio de la civilización clásica y que aun estas pueden estar en parte cambiadas o mutiladas, nos es imposible hacernos una idea real del genio trágico de este gigante espiritual que fue Esquilo. Si las enumeramos por el orden cronológico comúnmente aceptado, las siete tragedias son:

Las suplicantes (490 a. C. aproximadamente)

Prometeo encadenado (476-466 a. C. aproximadamente)

Los persas (472 a. C. aproximadamente)

Los siete contra Tebas (467 a. C. aproximadamente)

Agamenón

Las Coéforas

Las Euménides

Estas tres últimas integran *La Orestíada*, compuesta alrededor del 458 a. C.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

III – ESQUILO, ¿CREADOR DE LA TRAGEDIA?

Si cuando decimos que Colón “descubrió América” no queremos, según nuestros conocimientos actuales, afirmar que fue el primer navegante europeo que haya llegado al “nuevo continente”, así, el título de “padre de la tragedia” que se ha dado a Esquilo no significa que nadie hubiese escrito tragedias antes que él, sino que Esquilo supo llevarlas a lo universal y convertirlas en un género teatral públicamente conocido y apto para ser desarrollado con temáticas inspiradas en hechos antiguos y actuales, reales y fantásticos.

Ya hemos mencionado a algunos predecesores, empezando por Tespis. Pero Esquilo –al decir de Murray– encuadró la tragedia “en una ficción que se refiere a rápidas muertes y oscuras cosas dolorosas y que nos revelan la existencia de otras cosas o valores accesibles al hombre, más allá de los valores evidentes de la vida física o de la muerte, de la felicidad o del sufrimiento, y que, al alcanzarlos, el espíritu del hombre puede vencer y vence a la muerte”.

Efectivamente, en la tragedia, el hecho cotidiano, que no percibimos, de enfrentar y vencer a la muerte se sublima. La muerte no es simple cesación de la vida, sino sacrificio o *sagrado oficio*; es la llave que abre una de las puertas de los Misterios. Hay, entonces, una forma noble, mágica, eficaz de morir. La muerte está llena de sentido artístico, y en su belleza y heroísmo se despiertan escondidas aptitudes del alma humana, que se vuelve apta para la ascesis mística.

Según Aristóteles, de no ser así, todo final desdichado sería repugnante, malo e indeseable.

Esquilo nos pone así en contacto con lo que podríamos llamar “la esencia de lo trágico”, y debemos recordar que el triunfo sobre la muerte, comenzando por una exaltación psicológica que quita la posibilidad de atemorizar al moribundo, formaba parte de las enseñanzas místicas de Dionisos.

También, según Aristóteles, Esquilo creó la forma de la tragedia: “En cuanto al número de actores, comenzó Esquilo por aumentarlo de uno a dos; disminuyó la parte del coro y otorgó al diálogo la función principal. Sófocles elevó a tres el número de los actores e hizo decorar el escenario”.

Tespis solo había utilizado el primer actor o Protagonista; Esquilo, el segundo o Deuteragonista, lo que permite, a través del diálogo, la interpretación y estudio de los personajes. Sófocles creó el tercer actor o Tritagonista, utilizado también por Esquilo en algunas de sus tragedias. Asimismo Esquilo disminuyó el número de coreutas de cincuenta a doce, y el coro, progresivamente, fue perdiendo importancia en sus obras. Fue, a la vez, un preclásico y el creador de la tragedia clásica. Configura un verdadero gozne entre las antiguas representaciones secretas de los Misterios y las que se convirtieron –provenientes de aquellos– en obras de teatro más accesibles al gran público.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

IV – LA TÉCNICA ESCÉNICA Y LAS INVENCIONES MATERIALES

Aparte de crear el género trágico, Esquilo completó esta forma literaria con audaces experimentos de la técnica escénica, logrando grandes y fantásticos efectos dramáticos. Este rumbo fue adoptado por todos los autores griegos, aunque con el tiempo se fueron haciendo cada vez más modestos y menos imaginativos. Tal vez esto sea parte de un fenómeno general que afectó al mundo griego después de Alejandro, pues entró en una micro Edad Media que no conocería renacimiento hasta la integración de la Hélade en el Imperio romano.

Las palabras de Aristóteles, al afirmar que Sófocles “hizo decorar el escenario”, deben ser interpretadas como una perfección en la *skēnografía* y no como la creación de la misma. Aunque esta “perfección” también podemos imaginarla como una simplificación más acorde a los nuevos tiempos en que lo misterico iba quedando sumergido por el género dramático en sí y por el teatro en general. A los comediógrafos no Iniciados no les agradaban esos despliegues sobrecogedores que no alcanzaban a entender plenamente.

Esquilo, por el contrario, empleaba toda la vieja mecánica y lo que hoy llamaríamos “efectos especiales”. En una obra que se ha perdido, llamada *Psicostasia* o “Pesaje de las almas”, Esquilo presenta a Zeus en el Cielo pesando en una enorme balanza los destinos de Memnón y de Aquileo, mientras que las madres de ambos, Eos y Tetis, “flotaban” en el aire junto a la balanza. Luego, Eos descendía y rescataba el cuerpo de su hijo. Memnón, en la obra, no es la forma del Ra egipcio..., pero alguna relación tenía, pues aparece como hijo del rey de Egipto y de la Aurora. Recordemos que, para la religión misterica egipcia, las posiciones del Sol daban tres aspectos místicos de su poder: Meemón en el amanecer, Amón en el mediodía y Maamón en el atardecer. La interpretación poética griega es que, desde entonces, la aurora, Eos, llora la muerte de su hijo con el rocío del amanecer.

¿Cómo se lograban estos efectos de elevar grandes pesos, hundir otros, producir derrumbes escalofriantes, como en *Prometeo encadenado*, y relámpagos e inundaciones artificiales?

Esta pregunta es imposible de contestar satisfactoriamente, pues la especial psicología de los antiguos ha hecho que no nos queden descripciones exhaustivas de sus verdaderos medios mecánicos y de si empleaban la fuerza humana, la animal, la hidráulica u otra. Además, los libros que trataban de “ciencia y técnica” fueron sistemáticamente destruidos por el fanatismo religioso anticientífico que, a la caída del mundo clásico, identificó el conocimiento con un arte diabólico. Aparte de la obra de Vitrubio, y esta con mutilaciones, poco pasó la frontera de sombras, por lo menos públicamente, pues sospechamos que muchos inventos de la Baja Edad Media, del Renacimiento y aun de la Edad Moderna no son más que relanzamientos de lo que contenían viejos tratados de ciencia y técnica, geografía y náutica, medicina, astronomía y óptica, que se mantuvieron escondidos para librarlos de las hogueras. Fragmentos de Celso, de Tolomeo, y tratados agrarios como el de *Agricultura Nabatea*, sobrevivieron con muchas vicisitudes, y con cierta utilización restringida.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Es razonable pensar que en el mundo griego se utilizaban grandes grúas, ascensores, trampas, sistemas de evacuación de aguas y vapores y ciertas combinaciones químicas para producir fuegos y nubes. Pero nada nos ha quedado para confirmar nuestra hipótesis, salvo la razón de que, si lograron esos efectos, tenían que poseer medios que los provocasen.

A Esquilo se le atribuyen otros trucos más simples, como ser los coturnos o altos zapatones y zuecos; los ropajes suntuosos, donde piedras, vidrios y metales resaltaban los géneros tejidos; y también la perfección de la máscara trágica con una bocina amplificadora de la voz, que ya se usaba en los Misterios y que Tespis hizo conocer a la gente del teatro. El papel psicológico de estas artimañas, aumentando la estatura y reforzando la voz, ayudaban a lograr el ambiente necesario para la aparición de dioses y de héroes en las obras de Esquilo.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

CONCEPCIÓN DRAMÁTICA

V = GRANDEZA Y MAJESTAD

Aristófanes, en *Las ranas*, dice de Esquilo: “¡Oh, tú; el primero entre los griegos que construiste torres de palabras majestuosas y creaste un mundo de trágica farsa!”.

Aristóteles también recalca la “majestad” lograda por Esquilo.

Murray comenta que grandeza y majestad son rasgos que la tragedia, antes de Esquilo, no poseía. En verdad, estas características se dieron en todos los aspectos: en el asunto, en los coros, en los personajes, en las concepciones religiosas, en las ideas filosóficas y políticas, en el patriotismo, en el estilo y en la presentación poética, así como en la escénica.

Víctor Hugo se pregunta qué es lo que caracteriza a Esquilo. Y la respuesta que le nace del corazón es... ¡inmensidad! Cuando lo hace sobre sus personajes, la respuesta es más curiosa, pues dice: “los volcanes”, con una probable alusión a la utilización de montañas en *Prometeo encadenado* o en una tragedia desaparecida que se llamaba *El Etna*.

Esquilo, en la mejor tradición mística, es un panteísta y un animista que cree que todo en la Naturaleza tiene alma, que Dios y sus emanaciones, que son los dioses, lo rigen todo; que las fuerzas de la Naturaleza y lo que hoy llamamos leyes naturales son inmensos espíritus al servicio del plan divino y del destino inexorable que, para bien último, nos guían a todos.

La aplicación de los coturnos consigue alturas sobrehumanas y las máscaras místicas, empleadas en un anfiteatro de por sí acústico, multiplican el poder de las voces, extrayendo sus sonoridades del marco familiar de las humanas que escuchamos todos los días.

Víctor Hugo insiste: “Sus metáforas son enormes. Sus figuras aumentativas, propias de los poetas supremos –solo de ellos–, son reales en esencia y plenas de una verdad de ensueño. Esquilo es temible. Nadie puede aproximarse a él sin un temblor. Frente a él se está en presencia de lo macizo y de lo misterioso. Esquilo excede a todas las proporciones conocidas. Es rudo, abrupto, excesivo, incapaz de pendientes moderadas, casi feroz, con una gracia propia que se asemeja a las flores de los lugares inaccesibles. Esquilo es el misterio antiguo hecho hombre; algo así como un profeta pagano. Su obra, si la conociéramos íntegramente, sería una suerte de Biblia griega”.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

VI – EL TEMA

El tema o materia que sirve de base al desarrollo de la tragedia, según Esquilo, es un asunto divino, sobrehumano, que tan solo se refleja en lo terreno.

Según Ateneo, Esquilo afirmaba que sus obras eran “migajas del festín de Homero”.

Es probable que las continuas y a veces exageradas referencias a Homero, por parte de los autores de los siglos V y IV a. C., no hayan sido hechas tan solo respecto al presunto autor de *La Ilíada* y *La Odisea*, sino al conjunto de autores, ya para ellos “clásicos”, que constituyeron todo el ciclo épico que se desarrolló en el este del Mediterráneo a la caída de las grandes civilizaciones protohistóricas, como la troyana y la cretense. Hubo entonces una micro Edad Media en la que multitud de músicos y poetas evocaron otros tiempos más brillantes que, a través del concepto misterioso del mundo, solían confundirse con los semidioses que rigieron a los hombres en la Edad de Oro.

Las migraciones venidas desde el este dieron nueva vida al escenario histórico y, desde allí, levantose el prodigio, en cierta forma jamás repetido, del *siglo de oro* de Pericles. Desde el punto de vista espiritual y cultural se desarrolló en esa época tal fuerza creativa que ciertas tradiciones esotéricas afirman que fue como una *planta-piloto* de una Humanidad futura (según H. P. Blavatsky, la sexta subraza de la 5.^a raza) de la que estaríamos a las puertas, sobrepasado el oscuro umbral de los tiempos inmediatos, cuyas características podrían ser las de una nueva Edad Media.

Las tragedias de Esquilo, salvo *Los persas*, cuyo tema le era contemporáneo, se refirieron siempre al *epos*. Lo podemos apreciar al ver la importancia que dio a las guerras de Troya y de la Tebas griega y, ¿por qué no?, a lo que rezaba su propio epitafio. Si bien este se refería a acciones en las cuales él mismo había sido protagonista, hay en ese escrito un aire nostálgico de la época de los viejos héroes-guerreros.

Los temas, en Esquilo, se basan, efectivamente, en la época heroica; pero una de sus grandes habilidades consiste en imbricarlos en la enseñanza misteriosa y adaptarlos a su propia concepción trágica, así como a la que sus contemporáneos podían entender, por lo menos parcialmente. No siempre sus temas tienen en sí grandeza y majestad; a veces no pasan de un mito casi popular y sin mayor trascendencia, pero es el arte de Esquilo el que les presta la grandeza que han perdido o la majestad que no tienen. Además, sabe centrar la atención en un tema que es parte de otro mayor, pero que atañe de alguna manera a lo espiritual, al alma y al destino que rigen el universo y a los hombres. Con eso logra una obra cuyo interés es permanente, y ha conseguido que sus tragedias salten los siglos. Lo que nos ha llegado, con ser poco y hecho pedazos, conserva un vivo interés y nos atañe profundamente. Esquilo, amigo de los inmortales, se ha vuelto a sí mismo inmortal.

Según algunos de sus comentaristas, contemporáneos nuestros, Esquilo adapta los temas a su propio tiempo, y probablemente haya bastante verdad en esto.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

El rey Pelasgo, en *Las suplicantes*, consulta los asuntos de Estado a una asamblea, como si fuese un griego del siglo V a. C. El aparentemente contradictorio Zeus de *Prometeo encadenado* utiliza por momentos las expresiones propias de un Pisístrato. Eteocles, en *Los siete contra Tebas*, se dirige a su ejército y le da órdenes como un estratega contemporáneo de Esquilo. El mismo Agamenón es, para Esquilo, un hombre torturado por una conciencia de pecado que no tiene mucho que ver con el que nos pinta Homero.

Pero la tragedia esquiliana tiene la rara característica de permanecer siempre por encima de las trivialidades de la vida corriente, e incluso asumir un plano de otra realidad superior –aunque jamás comunicada– a la humana. Sus sucesores no podrán seguirlo en este arte y caerán inexorablemente en lo humano y sus miserias como tales. La acción en el desarrollo de los temas se volverá menos homogénea y más artificial, pues los dioses y los héroes serán tan humanos que apenas si podremos reconocerlos como dioses, habitantes misteriosos de *otra realidad*.

En Esquilo, todo, íntegramente todo, está impregnado de un viento místico sobrehumano.

VII – LA ACCIÓN

La acción es simple, sencilla, pero grandiosa por su significado y por los resultados que logra en un público evidentemente predispuesto por los “efectos especiales” que, a veces, no pasan de ser un tenso silencio. Otra de sus características generales es la contemplación de una situación permanente que no sufre verdaderas modificaciones a lo largo de toda una obra.

Para nuestra mentalidad actual de finales del siglo XX, esto puede parecer muy aburrido, pero no podemos juzgar con nuestros parámetros los gustos y tendencias de hace 2500 años. Por otra parte, Esquilo se esforzaba en enseñar principios morales a su pueblo y no en divertirlo. La tragedia no estaba hecha para ello. Las personas hallaban las diversiones en otras circunstancias y no les extrañaba en absoluto no encontrarlas en el teatro trágico, como hoy nadie espera ir a reírse cuando reserva una butaca para un concierto de música de Beethoven.

Esquilo es tan didáctico que, por ejemplo, al referirse a un crimen, lo desarrolla como mera excusa para mostrar las causas profundas que llevaron a tan funesta acción y lo que de ella se desprenderá, siguiendo los cauces de acción y reacción de la naturaleza del cosmos. Hay una búsqueda de mostrar las esencias que es típicamente mística, ya que en los llamados “Misterios” los Iniciados pretendían, antes que otra cosa, que los neófitos se interiorizasen en sí mismos, no como islas, sino como partes conjugadas e interdependientes, en lo visible y en lo invisible, dentro de la totalidad o cosmos. Sin llegar a una concepción de la disolución absoluta del yo individual en Dios, cosa que parecería desprenderse de las versiones de los Misterios y aun de ciertas religiones exotéricas de Oriente, el afán místico griego, hijo de alguna manera del egipcio, esta-

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

ba en una perduración del yo individual en la *otra realidad*. Este plano de conciencia superior era la meta forzosa del camino de todas las almas a través de innúmeras reencarnaciones, como nos enseña Platón, pero la Iniciación misteriosa podía acelerar el proceso logrando una transmutación de ciertos factores, como el tiempo. Fuerzas escondidas desencadenadas, pasiones que se alzan como monstruos prehistóricos, dominio de la mente y por lo tanto de la situación, percepción del propio espíritu inmortal e invulnerable, contacto vital con todas las formas manifestadas e inmanifestadas de la Naturaleza y con la propia alma de la Naturaleza, la Gran Madre, daban al neófito la oportunidad de iniciarse y renacer sin haber pasado los portales de la muerte, tantas veces como su propia capacidad lo permitiese.

Las técnicas y métodos para lograr estas y otras cosas fueron, son y serán secretas. No para excluir a nadie, sino porque los hombres no están todavía preparados para manejar grandes fuerzas, como en la actualidad lo demuestra el uso que hacen de la energía atómica y la suma de esfuerzo y dinero que cuestan las mutuas amenazas, mientras cerca de 2000 millones de personas, en el momento en que escribo, viven en la indigencia e incuban semillas de odio perniciosas para los demás, pero sobre todo para sus propias almas.

Por lo visto, tan solo en *La Orestíada* Esquilo lanza una acción vigorosa y progresiva; eso sí, interrumpida por extensos cantos corales, los cuales son imprescindibles para su comprensión. En verdad, los coros en las obras de Esquilo tienen mucha importancia y tienden a aumentar esa magnificencia casi mágica, esa majestad y grandeza que nos coloca en la *otra realidad*.

VIII – EL CORO

Hemos dicho que Esquilo introdujo el segundo actor, lo que hizo posible el diálogo y diferenció la tragedia de las anteriores danzas corales y los recitados. Pero Esquilo, a través de lo que podríamos llamar su “carrera artística”, va retornando poco a poco a la concepción primitiva, devolviendo al coro su papel de “telón de fondo” audiovisual, conectado directamente con lo divino, mientras que los personajes tienden a humanizarse al extremo de que el público participaba con aprobaciones, murmullos, exclamaciones de terror y llanto ante lo que ocurría en el espacio-diálogo entre los dos actores.

En *Las suplicantes* el coro era el verdadero protagonista, pero en las obras posteriores se convierte en el reflejo de los pensamientos y emociones no expresados por los actores y, más aún, de los que la acción trágica despertaba en el ánimo de los espectadores. Convierte lo que confusamente querrían decir en palabras rimadas y sabias.

Esquilo es tan avanzado en su concepción del teatro que logra una verdadera “terapia de grupo”, una catarsis entre los espectadores, de manera que estos salgan del teatro renovados, mutados, mejorados y con nuevas y nobles inquietudes.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

En general, se considera al coro de las oceánidas como la cumbre de todo el teatro clásico y lo más perfecto de la poesía griega.

Más tarde, cuando la tragedia pura se convierte en drama, el coro pasará a tener un papel muy inferior y de una relevancia casi ornamental.

IX – LOS PERSONAJES

Los personajes, en Esquilo, son siempre sobrehumanos. Más aún, suelen rozar tangencialmente el mundo divino y el propiamente humano, llenando con firme belleza el abismo abierto entre los dioses y los hombres, entre el destino y los que lo ignoran.

Psicológicamente son simples y pueden ser comprendidos, por lo menos superficialmente, con facilidad. Pero, a medida que se ahonda en sus naturalezas, se encuentran claros simbolismos de gran profundidad espiritual, de *misterios* y *cosas secretas*.

Para Patin, la simplicidad de la acción de los personajes se relaciona con la idea de destino: “la idea creadora que imprime al teatro de Esquilo ese carácter singular de simplicidad y grandeza. La idea de destino obsesiona la imaginación del poeta y este se esfuerza por expresarla en forma visible y corporal, al extremo de perder su carácter abstracto para convertirse en una especie de personaje viviente y actuante. De ahí el espanto y el estupor que produce una aparición tan temible. De ahí la extrema simplicidad de la acción, que no ofrece más que un golpe súbito e imprevisto de la suerte: el cuadro rápido de una catástrofe fatal. De ahí la grandeza desmesurada de los personajes que aparecen luchando con un adversario tal. De ahí su soberbia inmovilidad bajo la mano que los aplasta y a la que ellos desafían. De ahí esa pompa majestuosa, esas brillantes imágenes, esas figuras audaces, esos pensamientos sublimes, ese estilo enérgico, impetuoso, de un giro tan inusitado, tan extraordinario, que corresponde a un espectáculo grandioso y extraño. Así, bajo el imperio de una sola idea, se formó la tragedia, simple –como la llama Aristóteles– por su plan; terrible, grande, colosal, por su estilo y por sus efectos. Una tragedia cuyo sistema se explica enteramente por las ideas religiosas de los griegos antiguos, por su creencia en la fatalidad”.

Como diría el propio Esquilo: “¡Son tan poderosos la sangre y el trato!”... “¡Sólo Zeus es libre!”.

X – LA INSPIRACIÓN DIONISIACA

Los comentaristas en la Antigüedad reconocían en las obras de Esquilo una marcada relación con los Misterios de Dionisos.

Corrigiendo la sentencia de Gorgias de que *Los siete contra Tebas* es “un drama rebosante de Ares”, Plutarco expresa que más bien debería decirse que todas las obras de Esquilo “rebotan de Dionisos”.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Entre los fragmentos conservados de las nueve tragedias que Esquilo realizó sobre el mito de Dionisos, hay una frase que ha dado mucho que hablar: “El espejo del cuerpo es el pulimentado bronce; el del alma es el vino”. Ateneo no vacila en afirmar que Esquilo escribía sus tragedias en un estado de “intoxicación”. ¿Es esto cierto?

No nos parece probable.

Contrariamente a la opinión de quienes quieren justificar sus propias debilidades con ejemplos de artistas y literatos en perpetuo estado de embriaguez, cuando no simplemente drogados, sabemos por las actuales estadísticas, y también por las obras pictóricas y literarias de contemporáneos que recurrieron a los tóxicos en busca de inspiración, que esta, bajo tales condiciones, jamás es mayestática, sino todo lo contrario. No son precisamente los dioses quienes se aparecen a los borrachos, sino las corporizaciones de sus propias pasiones, temores subconscientes y deformaciones más o menos aberrantes de la realidad.

Hay investigadores que afirman que los sacerdotes de antiguas religiones utilizaban drogas para tener acceso a visiones y experiencias parapsicológicas, y tal vez en algunos casos haya sido cierto. Incluso, si en un recinto saturado de humo de incienso, una persona permanece durante un cierto tiempo con ánimo de sobrepasar su condición carnal, llega a experimentar cosas que le ayudan a percibir lo normalmente invisible. Pero de allí a estar en condiciones de escribir, por ejemplo, *Prometeo encadenado*, hay un abismo que no vemos la manera de cruzar.

Según los esoteristas, la intoxicación por alcohol o cualquier droga tiene la capacidad de expandir los éteres que rodean el cuerpo físico. Ese cuerpo energético (que en la actualidad cualquiera puede percibir por medio de la llamada *cámara Kirlian*), al expandirse, abre la red de cordones de energía por la que está constituido, permitiendo el paso de larvas astrales y toda forma de bajas vibraciones a las que, en situaciones normales les está vedado el ingreso. Pero el lector puede preguntarse: ¿no puede también dejar pasar otras energías más elevadas y formas sutiles que colaborarían con la inspiración de las cosas bellas? Desgraciadamente, no. Las cosas sutiles, las energías elevadas, no necesitan, por su propia naturaleza, de ninguna expansión anormal para traspasar los éteres que nos circundan. Por otra parte, el alma, que es su natural receptora, no está “encapuchada”, sino que, a cara descubierta, cuando es limpia y sana, sonrío a los dioses y recibe de ellos sus bendiciones e inspiración.

Por ello no creemos que, por lo menos la tragedia esquiliana que nos ha llegado, se deba a intoxicaciones, sino a exaltaciones espirituales.

Homero, que fue el arquetipo que rigió en gran parte a Esquilo, nos cuenta en *La Odisea* cómo el sagaz Ulises, que había sido encerrado con algunos de sus compañeros en una cueva por el cíclope Polifemo, primero macera para él las uvas, las fermenta y hace vino que, bebido por el gigante, lo embrutece y atonta de tal manera que permite a Ulises clavarle una estaca endurecida al fuego en su único ojo, dejándolo ciego e incapaz de retener sus presas. La alegoría es transparente.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Por otra parte, el vino, que utilizado moderadamente puede alegrar el ánimo y predisponer al hombre a enfrentar los peligros, era utilizado en los Misterios de Dionisos de la misma simbólica manera que siglos más tarde lo hizo el cristianismo, en la transmutación simbólica de la sangre divina en el cáliz o copa sagrada. Pero es evidente que un sacerdote beodo no podría officiar.

Dionisos-Baco, una relación un tanto forzada de dos divinidades diferentes –puesto que Baco es eminentemente psicopómico e “infernual”–, ya ofrecía en sus ritos místéricos la transformación de la sangre en vino y viceversa, como podemos apreciar en numerosos vasos y platos pintados de la época clásica y helenística. De la parra cargada de uvas desciende de manera portentosa el vino, que a veces bebe el cervatillo o víctima sacrificial para formar su redentora sangre. En un platillo de loza que tenemos ante nuestra vista en el museo *Rodrigo Caro*, proveniente de la Magna Grecia, se ve a Baco esgrimiendo dos cabezas cortadas de Gorgona (el mal o el espejo deslumbrante que nos deja ciegos), las cuales, una vez vencidas, destilan su sangre impura que, en contacto con el vino que cae de las parras sagradas, se transmuta y permite la reconversión ecológica del universo. Por eso, en las concepciones homéricas, el horizonte está hecho de *enos* (vino), que mezclado con el agua del mar –una forma de sangre de la Tierra– conforma el océano primordial, el espacio-tiempo curvo donde todas las cosas se reencuentran felizmente.

La sangre-vino de la resurrección es parte de un simbolismo metafísico que está mucho más allá de las simples libaciones de los ebrios. Y si Esquilo era ebrio, debió haber sido de “entusiasmo dionisiaco”, o sea, de un especial “estado de gracia” que le permitía captar ciertos arquetipos espirituales dictados por su Musa, Melpómene, verdadera Gran Madre de la Tragedia.

Murray acierta y se equivoca a la vez cuando nos dice que Esquilo no produjo un arte consciente, sino que escribía bajo el impulso de la inspiración dionisiaca.

Croiset afirma que en muy pocos autores dramáticos la libertad del genio se encuentra tan fuertemente disciplinada como en Esquilo. Cada obra es el producto del cálculo y de la reflexión, de un arte cuidadoso y consciente. Esquilo “compone según un plan previo, perfectamente estructurado”.

La dificultad de abrir juicios válidos respecto al genio creador y a sus excepcionales intérpretes es insalvable. De alguna manera, el opinar sobre Esquilo, Virgilio, Leonardo o Wagner nos resulta tan dificultoso como hacerlo sobre los marcianos. Ellos son diferentes a nosotros, por lo menos en sus intimidades espirituales, que les permiten un contacto con esa *otra realidad* a la cual nos hemos referido repetidamente. Son como las estrellas fugaces que en una noche oscura vemos nacer, pasar y morir, derramando portentosas luces y desconocidos colores, no habituales para nuestros ojos, en una trayectoria curva y fatal. Y así, tan solo atinamos a sobrecogernos y a recordar las viejas tradiciones que recomiendan ante tales prodigios, y en el especial estado de ánimo en que nos precipitan, formular tres pedidos a las potencias invisibles.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA
JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Inspirados en Platón, estos podrían ser: volvernos más sabios, más buenos y más justos... Si se nos conceden, tal vez podamos entender, o por lo menos sentir, un poco más claramente los mensajes de los superhombres..., y, eventualmente, seguirlos.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

XI – IDEAS FILOSÓFICAS Y RELIGIOSAS

Por lo que sabemos, antes de la tragedia esquiliana ninguna representación popular había convertido los mitos en vehículos aptos para las ideas. Eurípides también siguió en este camino. Es una forma de filosofía que hace puente entre los Misterios y lo que la gente no iniciada puede sentir y comprender, a la vez que la sobrecoge e impulsa a desarrollar la propia intuición y mecanismos pensantes. La tragedia es eminentemente pedagógica, en el más alto sentido de este concepto.

Según M. R. Lida: “tanto Esquilo como Eurípides son poetas de tesis. Esquilo, grandioso lirismo, pensamiento teológico y ético. Eurípides, pensamiento teológico y ético, fino espíritu prosaico. No así Sófocles, que está aparte; no es como ellos un poeta de tesis, es el poeta de la realidad humana universal. Sófocles pinta realidades, pone a la vista del espectador los más grandes problemas, sin pretender entenderlos ni explicarlos.

Sófocles es el más clásico, el más homérico de los trágicos; todo proporción, paz y armonía.

Eurípides, discípulo de los sofistas, es el más intelectual de los trágicos.

Esquilo, el creador de la tragedia, es el más lírico, el de dicción más oscura, a fuerza de querer verter en imágenes el contenido intelectual de su pensamiento; es el poeta del conflicto teológico y ético”.

Distintos autores suelen coincidir en que Esquilo era un poeta eminentemente religioso; en cambio, no hay coincidencia de opiniones respecto a si su concepción religiosa estaba de acuerdo con la de su entorno.

Según la tradición, Esquilo, además de ser Iniciado en los Misterios de Eleusis, habría sido educado en la escuela pitagórica. Asimismo, desde niño tuvo visiones parapsicológicas o místicas, revelaciones de su portentoso futuro y de la obra que debería emprender. Otras tradiciones recopiladas más tarde dicen que, habiendo sido acusado de impiedad y de revelar secretos místicos, él aseguró no haber alcanzado nunca el grado de Iniciado en Eleusis ni haber hecho los sagrados votos. Pero esto es muy improbable, no solo por lo que nos dice en sus obras, sino porque muchos ciudadanos de Eleusis menos destacados eran Iniciados en los Misterios, al menos en los llamados Misterios menores, que también requerían votos de silencio, pues también se les revelaban cosas secretas.

En verdad, nuestras fuentes sobre este asunto están muy fragmentadas, incompletas, son tendenciosas o excesivamente tardías. Tal vez el mejor criterio de veracidad nos lo den las propias obras de Esquilo, las que, desgraciadamente y al igual que las fuentes, nos han llegado en una mínima parte.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Pero, a pesar de todo ello, estamos en condiciones de poder afirmar, con un razonable margen de certeza, que Esquilo fue consecuente con las ideas filosóficas y con la religión de su tiempo. Lo que algunos comentaristas actuales no entienden es que, en la Antigüedad, la *religión* era algo mucho más complejo, profundo y extenso que lo que con esa misma palabra hoy denominamos.

Para comprender mejor esto debemos considerar varios puntos:

a) La religión tenía infinidad de matices, en cuanto a su intensidad, que podemos agrupar en dos grandes bloques: el exotérico y el esotérico. El primero agrupaba todos los credos y festividades religiosas populares, tradiciones, procesiones, “juegos” y competiciones de carácter sagrado, culto a los antepasados y a los espíritus de la Naturaleza. El segundo era como el corazón de todo lo demás; estaba oculto, pero su ritmo y vivencia alentaba toda forma de fe y de conocimiento. Existían varios “Misterios” presididos, por lo que sabemos, por un dios. Todos ellos estaban coordinados por un grupo de magos Iniciados que representaban la corona de las posibilidades humanas y el puente entre la Humanidad y la Divinidad. Eran los guardianes de ciertos objetos y conocimientos secretos, y su observancia del voto de silencio ha sido tal, que todo aquel que pretenda dar detalles sobre la cuestión estará inventando o repitiendo lo que inventó otro, tan despistado como él.

b) En la Antigüedad no existían religiones “reveladas” ni se hacía un culto demasiado intenso a un profeta o salvador. Tal vez los judíos fueron los primeros, en el presente ciclo de nuestra Humanidad, que adoptaron esta modalidad. Sin despreciar la ayuda de los dioses, los hombres trataban de progresar espiritualmente por sí mismos, sin ser “salvados” por nadie, pues tampoco creían en el pecado original ni en una culpabilidad “a priori” que les hiciese forzosa la redención. La fe religiosa no estaba impregnada de sentido de culpabilidad ni de dolor; las gentes simples creían que nacer, vivir y morir era parte de un ciclo vital como el que veían en las estaciones del año y en la vegetación. Los sabios callaban o manejaban con mucha prudencia el sentir de los demás.

c) No existían religiones suficientemente antagónicas como para provocar luchas como las que hubo después de la caída del mundo clásico, o poco antes. No existía el concepto que hoy le damos a la palabra “herejía”, sino uno bastante diferente, pues el “pensar por uno mismo” no estaba mal visto. Tampoco, salvo en lo referente a la administración y contabilidad, existían *episcopos* o supervisores, palabra y significado que se aplicó en el cristianismo, siglos más tarde, al nombrar *obispos*. En general, y con las excepciones que marca toda regla, no había fanáticos religiosos. Las guerras al estilo de la *Reforma* y la *Contrarreforma* no se concebían.

d) La filosofía tenía gran arraigo entre los intelectuales y las personas más importantes de toda ciudad-Estado y de la comunidad egea en general. Este fue un factor moderador que se reflejó en la totalidad del pueblo durante muchos siglos. Algunos historiadores afirman que Augusto, sin sus legionarios, jamás habría llegado a ser emperador... Es cierto, si también aceptamos que tampoco pudo haber existido un Siglo de Pericles o el mismo Imperio romano sin los filósofos. Pero no se entendía la *filosofía*

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

como se concibe comúnmente en el siglo XX, sino, más sencillamente, como la propia etimología de la palabra lo indica: “amor a la sabiduría”. Así, el ser filósofo era a la vez ser artista, científico, político, sacerdote y militar.

e) Para Esquilo y los demás “trágicos”, así como para sus contemporáneos, la dignidad adquirida por un hombre estaba por encima de los enfrentamientos, que siempre se veían como circunstanciales. Los términos despectivos con que se calificaron mutuamente cristianos y musulmanes, budistas y brahmanes, ingleses y franceses, no los encontramos en los textos antiguos.

Homero, descendiente y “partidario” de las etnias aqueas que atacaron Troya, referirá así el final de una de las batallas habidas alrededor de Albión: “El sol en las aradas esparcía nuevamente su luz desde el profundo océano y sus plácidas corrientes, remontándose al cielo, cuando aqueos y troyanos frente a frente se encontraron. Difícil fuera entonces distinguir uno a uno los guerreros; mas con agua lavando las manchas polvorientas de la sangre, a la par que ardientes lágrimas vertían, sobre los carros los cargaban. El grande Príamo no consiente que lloren a los muertos, y ellos calladamente sobre las piras, dolido el corazón, los amontonan. Y quemados que fueron, a Troya, ciudad santa, se volvían. Por modo igual, del otro bando, los aqueos a los muertos sobre piras, dolido el corazón amontonaban”.

Esta ecuanimidad, esta sabiduría, se reflejará en la única obra de Esquilo en que sus personajes son sus contemporáneos: *Los persas*.

f) Para el hombre clásico la vida es esencialmente trágica, pero este *pathos* no involucra nuestro actual concepto, sino otro mucho más elevado donde el individuo es parte viva y responsable de un organismo cósmico. Y este destino cósmico tiene mucho que ver con las enseñanzas morales. Por ejemplo, cuando en el mítico juicio de Paris, este tiene que elegir entre Hera, Atenea y Afrodita a la más bella, se deja corromper por el ofrecimiento que le hace esta última diosa, que le promete que, de ser ella la favorecida, le entregará, enamorada, a la más hermosa de las mortales. Paris, tentado, entrega la sensual manzana (esta imagen es muy antigua y en la misma Biblia aparece en el mito de Adán y Eva) a Afrodita. Allí se desencadenan los motores esotéricos de la guerra de Troya, pues el príncipe troyano pudo haber elegido a Hera, símbolo de la realeza y dignidad, o a Atenea, que representa a la lucha heroica y la sabiduría. Pero eligió a la menos virtuosa, Afrodita, que lo encantó, y de esa manera, por reacción en cadena, se sucedieron todos los posteriores acontecimientos. De alguna manera, Helena es Afrodita en la Tierra. Su presencia enfrenta a los hombres y a la vez genera otros hombres, pues gracias a la caída de Troya, Eneas partirá desterrado y tendrá la oportunidad de fundar, según una tradición cada vez más aceptada, Roma.

La tragedia recogerá siempre alguno o todos estos elementos de relación entre el destino, el cosmos y el hombre.

Este sentido trágico de la vida da también al hombre antiguo una perspectiva de futuro que nos es ajena en el siglo XX. En la misma *Odisea*, Alcinoos dice a Ulises: “Los

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

dioses planearon la destrucción de los argivos y de Troya, y urdieron los hilos de la destrucción para los hombres, por dar qué cantar a los hombres futuros”.

Los trágicos del siglo V a. C., “recogen el guante” y les cantan. El designio misterioso se ha cumplido. La belleza del arte surge de los viejos surcos abiertos por las espadas de aqueos y troyanos, los que a su vez reproducen otros portentos anteriores. El gran trágico, Esquilo, retrocede tanto en el tiempo que vuelve a la prehistoria y cuenta, en *Prometeo encadenado*, cómo el hombre recibió el fuego físico del cielo y el Fuego de la inteligencia del Olimpo, por el “robo” que de él hizo Prometeo.

De este elemento trágico-mágico que impregna la vida, de la ecuanimidad en la repetición de los hechos, dirá Northop Frye: “...Sin este elemento, la poesía (trágica) es solo un instrumento de las distintas metas sociales, de la propaganda, la diversión, la devoción o el adoctrinamiento. Mientras que, con él, adquiere esa autoridad que desde *La Ilíada* no ha dejado de poseer: una autoridad basada, como la científica, en la visión de la Naturaleza como orden impersonal”.

XII – LAS DIVINIDADES Y EL PROBLEMA DE LA JUSTICIA

El atento lector de Homero y de los trágicos, especialmente Esquilo, encontrará que muchas características de las divinidades en *La Ilíada* y *La Odisea* no son respetadas estrictamente. Incluso aparecen aspectos aparentemente contradictorios.

Ello nos retrotrae a la concepción esotérica y exotérica de la religión. Mientras la primera es invariable, la segunda se adapta a los tiempos, por lo menos hasta cierta medida. Con ello deja la suficiente libertad como para que cada pensador o autor artístico se exprese sobre lo que cree más conveniente para sus contemporáneos o, simplemente, le haya impresionado más a él mismo.

El tema fundamental de Esquilo es el pecado (*hybris*, o “exceso”) y sus consecuencias. El juego de acción y reacción nos hace recordar el karma de los hindúes, pero disintimos de los que creen que unos se copiaron a otros. La causa es más sencilla, pues siendo idéntica la parte esotérica de todas las religiones mistericas, sus expresiones tienen que ser forzosamente muy similares.

Esquilo tiene la franqueza de exponer las dudas del hombre ignorante, no iniciado, según su particular óptica; y con él se pregunta: ¿por qué hay hombres buenos tan desgraciados, y malvados que son felices? ¿Hay en el más allá algún premio o castigo otorgado por la Justicia que niega la vida terrestre? ¿Los dioses son puras entelequias o también tienen, como el hombre, pasiones y defectos? ¿Sufren los dioses por sus defectos, en el caso de tenerlos? ¿Los dioses son libres?

El sabio y a la vez astuto Iniciado de Eleusis pone por primera vez en evidencia las preguntas conscientes y subconscientes del gran público, a la vez que calla la casi totalidad de los factores esotéricos que, por su propia naturaleza, el pueblo preocupado

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

por lo cotidiano, y excepcionalmente por lo trascendente, no puede asimilar como corresponde.

Por otra parte, prefiere moralizar al pueblo, haciéndole sentir que el infortunio no siempre es un castigo, sino un purificador que ennoblece lo que toca. Los más grandes hombres, los héroes y los semidioses tienen sufrimientos tremendos, adecuados a sus propias dimensiones, gracias a los cuales sus poderes espirituales se afirman y acrecientan. Sus enseñanzas son tan válidas para los ignorantes como para los Iniciados, y por ello vemos que la influencia de Esquilo se extenderá entre los pitagóricos e inspirará directamente la IV égloga del gran Virgilio. Traspasa los siglos su imagen repetida de la posibilidad de una “redención” basándose en la asimilación de la experiencia en ciclos de constantes retornos, y a la bondad ingénita de Dios, más allá de los hombres y de los dioses.

XIII – MOIRA, HYBRIS Y DIKÉ

Esquilo, por lo que vemos, puso en todas sus obras el acento en esta búsqueda de justicia, de comprensión de los procesos humanos y cósmicos, de las fuerzas y los genios que rigen la vida. Del destino inexorable que nos persigue como lo hace la sombra a un cuerpo iluminado. Es muy probable que, a través de los Misterios, haya estado en contacto con obras de los presocráticos, casi todas perdidas para nosotros, y asimismo con el pensamiento poderoso de Solón, pues este afirma la causalidad de todo fenómeno. Refiriéndose Solón a la desventura en el hombre, dirá que quien posee mucho, codicia el doble; que la insaciabilidad de los apetitos humanos conduce al *hybris* y el *hybris* a la ruina, principalmente a la *até* (ceguera) que precipita al hombre en los abismos abiertos por las manos de sus codicias anteriores. En Esquilo, esta ceguera se convierte en un verdadero *pathos*, en una pasión nefasta, en una fatalidad que arrastra a los mortales al desastre, a la desesperación y al sufrimiento desgarrante.

Es inútil buscar, y menos en los fragmentos que poseemos de la obra de Esquilo, el significado exacto de *moira*, *hybris* y *diké*. Además, no podemos descartar que la oscuridad sea voluntaria y que el gran trágico haya escondido cosas como en un colosal acertijo y haya adecuado los conceptos globales según lo requerían “libretos” y “personajes”.

Pero intentaremos un análisis básico de lo que Esquilo nos quiere decir, conformándonos humildemente con resultados aproximados a la necesaria certeza.

Moira es el hado, una potencia oscura y misteriosa sobre la que los hombres no deben preguntarse demasiado..., aunque no puedan evitar hacerlo. Es como la voluntad divina y, a la vez, la voluntad de cada uno de los personajes, o por lo menos del protagonista. Es el destino, y Esquilo, por boca de Prometeo, lo hace superior al mismo Zeus.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Es conveniente aclarar, para escapar a la alienación de nuestro siglo sobre la llamada “mitología griega”, que Zeus no es para el griego clásico un Dios absoluto, sino que se asemeja al Dios-creador del Antiguo Testamento hebreo, Jehová, y, por lo tanto, está sujeto a tentaciones de venganza, ira y clemencia. El *Zeus-Zen* de los griegos o el *Adonai* (el “Señor de nombre impronunciado” de los hebreos) está más allá de todo eso. Solo con el advenimiento del cristianismo y su desarrollo en los siglos II y III se identificaría a Jehová con el Dios absoluto, uno y trino a la vez.

La *Moirai* señala a cada hombre su parte de felicidad y de desdicha, y es esperanza y amenaza a la vez. Cuando un hombre traspasa su cuota de *Moirai* cae en el *hybris* o exceso, una forma de “pecado”.

Entonces cae sobre el culpable el peso de la *Diké*, la ley de justicia y compensación, que dispone el castigo purificador que tiende a restablecer el ecosistema moral... “A aquel que hace, le será hecho”.

Némesis es, a veces, la “venganza divina”, y otras, la indignación o sentimiento de reprobación del pecado. Es aquello que persigue al que quebró la justicia, la divina proporción que mantiene el cosmos y a la Humanidad en marcha hacia su fin de perfección.

Misteriosamente, por leyes escondidas que Esquilo no explica, esa venganza compensatoria puede caer sobre el culpable de manera inmediata o tardía (¿en otra existencia?), y aun sobre su descendencia que, participando de las buenas herencias, ha de hacerse cargo también de las malas.

En Esquilo predomina el genio vengador, Alastor, que arrastra a la descendencia al delito..., “la sangre llama a la sangre”. O como se diría más tarde: “el que a hierro mata a hierro muere”. Es una forma de memoria natural. Para Esquilo, el individuo está inmerso y sujeto a su familia, donde todos sus miembros comparten lo malo y lo bueno. Nadie se orienta voluntariamente al crimen, sino que es arrastrado por la pasión, *até*, la ceguera-demonio que se apodera del hombre cuando sus malas acciones, deseos o pensamientos lo debilitan. De esto se desprende el problema de la responsabilidad humana y de si existe para el hombre, y aun para los dioses y las potencias, la libertad.

De las obras que tenemos a nuestro alcance, deducimos que para los trágicos en general, y para Esquilo en especial, la libertad y el destino conviven, estando la primera condicionada por el segundo. Es más, sin una cierta porción de libertad y de conciencia de ella –la luz de Prometeo– no podría hacerse efectiva ninguna purificación trágica y no podrían aplicarse las fuerzas de Némesis por inexistencia del *hybris*.

Prometeo, al dar la luz-fuego de la inteligencia al hombre, le hace un bien y, a la vez, un mal. Lo precipita a un protagonismo activo en el cosmos, que algunos consideran apresurado; una dación demasiado temprana que, de haber surgido por vías naturales –sin el “robo”–, no habría sido propia de la presente etapa de la Humanidad. El griego Prometeo es como los Manasaputras del esoterismo hindú, pues otorga al

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

hombre, que aún está en las tinieblas instintivas, la luz del entendimiento y las posibilidades de la liberación del mecanismo “robótico” del aspecto formal de la Naturaleza.

En el teatro místico de Esquilo, Prometeo es el “gran rebelde”, como el “Lucifer” de los gnósticos. Otros personajes, como Clitemnestra, Jerjes, Orestes, Eteocles, no se rebelan de manera efectiva, y son arrastrados por las potencias naturales. Pero aun en estos casos, la libertad individual está engarzada en la libertad cósmica. No existe contradicción real.

Moeller destaca la diferencia de estas concepciones con las posteriores de los cristianos. Por ejemplo, Clitemnestra y Agamenón son a la vez culpables e inocentes, pues hay un elemento irracional (para los hombres) que los arrastra y, por lo tanto, no pecan realmente. La fatalidad criminal pesa sobre la casa de los Atridas y la descendencia de Tíndaro.

El perdón de Orestes no resuelve el problema de la responsabilidad humana. Orestes no es en realidad absuelto, porque no se le declara inocente. Simplemente, es la Piedad quien pone (¿de momento?) término al encadenamiento de los crímenes. Siempre basándonos en la opinión de Moeller, los dioses están como a la espera de la debilidad humana para hacerlos víctima de la *até*.

Con Moeller y Péguy podríamos deducir que “los griegos no tuvieron los dioses que se merecían”. Pero esta deducción sería anacrónica y teñida por una visión parcial. No se puede juzgar una forma de creencia religiosa, política o social desde otra, y menos cuando el opinante está sujeto a alguna de estas formas y cuando varios siglos nos separan. Así, el hablar de “mitología griega” y de “historia sagrada cristiana” es una falacia. Ambas son “mitología” o “historia sagrada”... Por lo menos para el investigador filosófico que busca la verdad, con honradez, sin creerse en posesión de ella ni perteneciente a ningún “pueblo elegido” –concepto tribal que no ayuda en nada a la comprensión de nuestros semejantes, de este o de pasados siglos–.

La frase socrática “sólo sé que nada sé” nos sigue iluminando como un faro de humildad, de humanidad y de profunda sapiencia.

XIV – LAS IDEAS POLÍTICAS

Este es uno de los temas más espinosos, más difíciles de analizar en un momento histórico como el último cuarto del siglo XX, en que todo está politizado de acuerdo con mitos y aceptaciones antinaturales, subjetivas y fantásticas. Pero debemos tratar de aclarar el panorama político en que se movió Esquilo, ante los ojos del lector que busque lealmente saber más al respecto.

La infancia de Esquilo transcurrió en los tiempos de los Pisistrátidas. La vieja aristocracia se derrumbaba y el poder pasó a manos del que hoy podríamos llamar “partido popular”, aunque es difícil establecer comparaciones por todo lo que apuntamos en el anterior apartado. Para los griegos, el *demos* no era el pueblo todo, sino una

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

parte. Y la *democracia* era el gobierno de esa parte. En rigor, en la actualidad pasa lo mismo, pero las vías son más indirectas y, por lo menos en apariencia, todos pueden gobernar y ser gobernados. Tanto es así, a diferencia del concepto actual, que la “democracia” en Atenas estaba conducida, hasta Pericles, por aristócratas. El mismo Esquilo era miembro de la nobleza, si bien campesina. Cien años antes, también Solón lo había sido.

Pero aun esta forma “aristocrática” de la democracia fracasó, y se mantenía nada más que por el tamaño moral de sus protagonistas, por cuanto el sistema era más una traba que otra cosa, y todos los logros, materiales y espirituales, surgían a pesar de él. Así lo afirmó el propio Esquilo, según comentaristas contemporáneos suyos.

En *Las Euménides*, Esquilo exalta al Tribunal del Areópago..., pero es una compensación psicológica, pues Pericles, al mismo tiempo, cercenaba sus fueros hasta reducirlos a casos policiales referentes a homicidios demostrados. En verdad, el mismo Areópago era de origen aristocrático y muy antiguo, pero la alienación de la época –cada época tiene sus propias alienaciones– lo había “democratizado”. Como buen aristócrata, en el verdadero sentido de esta palabra, Esquilo fue siempre un defensor de la libertad natural, repudió el despotismo y apoyó las reformas esplendorosas de Pericles. Su fidelidad a la tradición es innegable, así como a las instituciones antiguas, emparentadas con los Misterios.

Esquilo era un fervoroso patriota, que amaba la ciudad-Estado de Atenas. Recordemos su epitafio, compuesto por él mismo en Sicilia.

Debemos considerar que las Guerras Médicas hicieron reaccionar a los abúlicos atenienses y el momento histórico se prestó a la rememoración de lo heroico. La habitualmente desunida polis ateniense se cerró como una piña sobre sus propias tradiciones y se volvió al culto de los héroes. Se les levantaron altares y se los tomó como ejemplo para jóvenes y viejos, para hombres y mujeres.

Atenas iba a vivir su último verdadero protagonismo político-militar, ya que la posterior guerra panhelénica –ante la creciente fuerza de Macedonia, en época de Filipo– carecerá de grandiosidad, salvo en el divino verbo de Demóstenes.

Sabemos que Esquilo combatió en Maratón y, muy probablemente, en Salamina. Y, como dos milenios después Cervantes, tenía en más el haber sido soldado que escritor.

Insistimos en que esto puede resultar chocante a los lectores de esta época, ya que el concepto de la guerra entre los antiguos se relacionaba con muchos valores que el desarrollo de la técnica y la inmersión de la Humanidad en el materialismo han hecho imposibles. Descartamos toda forma de crítica a tal exaltación de la guerra, pues, desde nuestra óptica, a veinticinco siglos de distancia, no estamos capacitados para comprender ni para juzgar.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

En *Los persas* Esquilo manifiesta su orgullo de ser griego y, por extensión, occidental frente a un Oriente siempre amenazador para Europa. Esquilo introduce en esta obra la novedad de que los propios persas sean los apologistas de los griegos, y pone en boca de un persa el relato de la batalla de Salamina. Asimismo, en *Los siete contra Tebas* presenta la derrota de Polinices como un castigo por haberse aliado a los extranjeros que atacaban su ciudad.

El coro de *Las Euménides*, en su procesión final, entona un himno de alabanza y formula votos por la prosperidad de Atenas. Esta maravillosa ciudad, a pesar de sus muchas vicisitudes, destrucciones e incendios, siguió siendo una luminaria espiritual y cultural para todo el mundo clásico hasta el advenimiento de las primeras sombras de la Edad Media. Su Academia, ligada a los Misterios, fue violentamente cerrada por Justiniano en el siglo VI.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA JORGE ÁNGEL LIVRAGA

EL ESTILO Y EL LENGUAJE

XV – ELEMENTOS ÉPICOS, LÍRICOS Y DRAMÁTICOS

En la tragedia de Esquilo encontramos estos tres elementos.

El *elemento épico* está representado por narraciones y descripciones, por ejemplo el relato de la batalla de Salamina en *Los persas* y el episodio de Io en *Prometeo encadenado*.

El *elemento lírico* está compuesto por los extensos cantos corales y los monodios y los dúos a cargo del corifeo o de los actores. A semejanza de la ópera de los siglos XVIII y XIX abundan los recitativos, en parte cantados y en parte recitados, con solo una tenue música de fondo o un silencio tenso.

El lirismo es fundamental para Esquilo. Sus personajes se expresan en tonos exaltados llenos de majestad y de amplitud, típicos de la poesía lírica e introducidos por él en la tragedia. Según Croiset, los recitados tienen gran semejanza con las partes cantadas. Para Weil, el lirismo de Esquilo se hace sentir en toda la estructura de la tragedia.

En la estructura de la estrofa, el lirismo propiamente dicho, el de Píndaro, se caracteriza por su composición uniforme, según una tríada que se refleja en la estrofa, antiestrofa y épodo. En una tragedia hay más variedad. Un conjunto de estrofas (movimiento de avance del coro) y de antiestrofas (movimiento de regreso) son diferentes las unas de las otras, y su simbolismo se refuerza con un solo épodo terminal, que se cantaba junto al altar.

El *elemento dramático* tiene mayor importancia en las últimas tragedias que en las primeras. Está representado por el diálogo, la técnica escénica y por todos los recursos de la poesía dramática, por ejemplo los largos y expresivos silencios (como en el caso de Prometeo en el prólogo, el de Clitemnestra frente al coro de los ancianos o el de Casandra frente a Clitemnestra).

Según comentaristas de la época, estos silencios eran tan dramáticos en Esquilo que el público, luego de un absoluto y religioso silencio, descargaba la tensión en sollozos y gemidos. Ante la aparición del protagonista, la gente reaccionaba como los actuales creyentes cristianos cuando peregrinan a Fátima, Lourdes o Santiago. El factor místico es fundamental en el teatro clásico, que, en verdad, poco tiene que ver con su homólogo actual.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

XVI – EL LENGUAJE DRAMÁTICO

Según Aristófanes, Esquilo es el creador del lenguaje trágico, esencialmente lírico por sus orígenes. Padre de la tragedia, es mencionado por algunos comentaristas como preclásico. Y esto tiene parte de verdad, pues Esquilo experimenta, ante el público “profano”, las técnicas y efectos especiales de los ceremoniales místicos, suscitando una gran emoción no exenta de romanticismo.

Son sumamente interesantes sus adaptaciones en beneficio del gran público. Por ejemplo, cuando hace hablar a los extranjeros sabe que si empleasen sus respectivos lenguajes la mayor parte de los asistentes no los entenderían, y si lo hiciesen en lengua corriente parecerían simples griegos disfrazados. Lo resuelve haciéndolos hablar en griego arcaico, mezclando palabras inusuales; este recurso hace que al auditorio su propio idioma le suene como extraño y “extranjero”. El mejor ejemplo de este experimento pedagógico lo tenemos en *Los persas*. Evidentemente, Esquilo es un genio, un ser superdotado y “sobrenatural”.

Posee el don del lenguaje dramático; aunque su estilo es siempre elevado y culto, los personajes de condición inferior, como el centinela en *Agamenón* y la nodriza de Orestes en *Las Coéforas*, descienden en el giro de la frase y en el empleo de vocablos. Según Muller, las palabras revelarían en estos casos inteligencias inferiores, y el lenguaje es muy semejante al que realmente emplearían las personas incultas.

En las escenas de gran intensidad, en las que los personajes aparecen dominados por grandes pasiones, hablan con un lenguaje incoherente que refleja su estado de ánimo, como, por ejemplo, Casandra en su delirio.

Hay pasajes enteros que son intencionadamente oscuros, vagos e imprecisos. Cabe pensar que si Esquilo se presenta así para nosotros, para sus contemporáneos no iniciados en Eleusis, la oscuridad del significado no era mucho menor. Pero una de las concepciones geniales de este teatro vital es que no hace falta entender plenamente para vivir. Así, con efectos psicológicos logra un especial ambiente dramático. En su favor no solo está la comprensión de lo que expresa la obra, sino la incompreensión de parte de la misma. Con ello reproduce las circunstancias en que vive el ser humano, alternando períodos de luz con otros de tinieblas, de certezas y de dudas, de buenos momentos y sus contrapartes.

Su verso, de una sonoridad extraordinaria y acompañado del ritmo majestuoso que le imprimían la música y la danza, sumado a los “efectos especiales”, debía deslumbrar al espectador y llevarlo a una especie de “embriaguez”, a la manera de los Misterios de Dionisos, en donde el ánimo se sentiría suspendido y exaltado.

XVII – LAS IMÁGENES, LAS METÁFORAS

El lenguaje de Esquilo destaca por la riqueza de las imágenes, muchas de ellas complejas y que fuerzan a la imaginación. El posterior teatro verdaderamente “clásico”,

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

ya más alejado de los Misterios, será más claro y directo. Por ejemplo, en el primer estásimo de *Los persas*, dice que en la batalla de Salamina los cadáveres que caían al mar eran despedazados por los mudos hijos de lo impoluto. Esta frase, tomada de manera literal, parece hacer referencia a los peces, pero si consideramos que está dentro de un largo párrafo y en un contexto narrativo, podemos deducir el grado de atención y de tensión a que obligaba al público que intentase entender realmente de lo que se trataba. A la vez que enriquecía el lenguaje de sus espectadores, los sometía a ejercicios de atención semejantes a los que se aplicaban al aspirante a los Misterios.

En *Las suplicantes* se expresa así: “Escueta cima, de altiva, tajada y áspera roca, que se pierde en las alturas, yerma, inaccesible a las cabras y solo de los buitres apetecida”.

Esta acumulación de adjetivos, que en su lengua de origen resuenan de manera especial, produce asimismo un efecto extraño en quien los recita y en quien los oye.

En otros momentos, Esquilo da un descanso a su público, explicando alguna imagen. En *Las suplicantes*, Dánao dice, sencillamente: “Estoy viendo una nube de polvo, muda mensajera de un ejército”.

La figura esquiliana preferida en el lenguaje es la metáfora, así como el *epos* homérico, con su ritmo lento y solemne, obteniendo una gran eficacia estética. A todo ello se suma –y se resta, según convenga– el *yambo* con el que está compuesto el diálogo, que es el que exige la metáfora hermética deslumbrante y concisa.

Toda tragedia esquiliana, hasta donde sabemos, tenía un motivo central, una gran metáfora, alrededor de la cual giran y se entrechocan otras más pequeñas e insignificantes. Otra vez Esquilo reproduce un mecanismo de la Naturaleza, ya sea física, psicológica o espiritual.

Dumortier cree encontrar el *leitmotiv* de *Prometeo encadenado* en lo que llama “el arnés de Prometeo”, pues todos los elementos que Hefastos aplica a la sujeción del titán le recuerdan el arnés de un caballo.

Hermes dice a Prometeo: “Como potro recién puesto al yugo, así tú tascas el freno y te resistes violento, y forcejeas contra las riendas”.

En *Los persas* como motivo central estaría el yugo.

En *Los siete contra Tebas* lo constituiría la tempestad. Repetidas veces se compara la ciudad sitiada con una nave que lucha contra las olas del ejército enemigo. A Eteocles se lo compara con el piloto que empuña el timón en la popa de la nave.

En *Agamenón* la metáfora principal, para los especialistas actuales, sería la red. Esquilo hace una doble metáfora con la red que envolvió a Troya a través del coro en el primer estásimo, y luego menciona la red que a Agamenón le lanzan Clitemnestra y Egisto. Casandra, en una visión, describe: “...una red de Hades, la túnica que le acompa-

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

ñaba en el lecho, el instrumento de su muerte”. (¿Se refiere a su ropa cribada a puñaladas?).

En *Las Coéforas* la metáfora principal sería la serpiente. En el primer episodio, Orestes implora la protección de Zeus: “Mira las crías del águila que han quedado huérfanas. Murió su padre entre las apretadas rocas de espantable víbora y los desamparados aguiluchos perecen de hambre; que no tienen fuerza para traer al nido la caza con que su padre los sustentaba”. El águila, rey de las aves, simbolizaría a Agamenón, rey de reyes.

En *Las Euménides* la metáfora principal se hallaría en la jauría burlada por un cervatillo (el cervatillo es una forma de Apolo y de Dionisos, recogida luego por los cristianos al poner un sol entre las astas de un ciervo).

Dumortier abunda en muchos más ejemplos, pero creemos que los citados son suficientes para que el lector perciba una cierta superficialidad en tales interpretaciones. No porque sean totalmente falsas, sino porque se quedan en el ropaje exotérico, y al no pasar más allá, la mención de las misteriosas imágenes explica poco o nada.

Ante la primera comparación de Prometeo con un caballo, al que Hefaiostos aplica arneses, cabe recordar que las rocas profundas estaban regidas en los antiguos Misterios por Poseidón, “Señor de los caballos”. O sea, que la cosa no es tan sencilla y lo que el Iniciado Esquilo calló o puso en metáforas no es fácil ni prudente revelar. Nuestro “intelectualismo” tiende, a cambio de unas explicaciones pueriles, a romper el encanto, destruir la magia de estas obras maestras, reduciendo sus parábolas, ya milenarias en época de Esquilo, a simples figuras animadas de un simbolismo ornamental, como si fuesen estampas de un jardín versallesco o victoriano.

Es notable ver cómo autores que jamás saltarían una página de un libro que estuviesen leyendo, no reparan en el error de pasar por encima de esotéricos simbolismos, enigmas y acertijos colocados con un propósito evidente de transmisión de verdades en una dimensión más elevada que la del simple plano de la escena o la corriente del diálogo.

Así, en nuestra opinión, lo mejor es dejar a cada cual el ejercicio de su intuición y su cultura frente a estos portentos, señalando tan solo los elementos imprescindibles para definir la dimensión de la obra, fuente inspiradora, Dios lo quiera, de otras futuras de parecido tamaño.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA JORGE ÁNGEL LIVRAGA

ANÁLISIS DE LAS TRAGEDIAS

XVIII – LAS SUPLICANTES

Se considera esta obra como la más antigua de Esquilo y, por ello, de todo el teatro griego. En su sencillez es más una danza coral que una tragedia propiamente dicha.

Si bien estructuralmente se la puede juzgar como una “prototragedia”, y por ende la de mayor antigüedad, hay especialistas en el tema que no opinan esto. Muller considera a *Los persas* más vieja (presentada en el 472 a. C.). Cree que todas las tragedias que se conservan son posteriores a la batalla de Salamina. Dice: “Los pasajes de *Las suplicantes* en los que, claramente, se hace referencia a la implantación en Argos de un régimen democrático... y a los tratados convenidos con pueblos extranjeros... no permiten dudar de que dicha obra fue compuesta en una época en que ya se hallaba en vigor el tratado de alianza entre Atenas y Argos, probablemente en el 461 a. C.”.

De ser cierta, sin embargo, la primera proposición, *Las suplicantes* sería del 490 a.C., o tal vez previa a la batalla de Maratón.

El tema de *Las suplicantes* es aparentemente sencillo, basado en una leyenda popular. Dánao, procedente de Egipto, era, según esta tradición, el héroe que habría civilizado a la Argólida. Hesíodo dijo que “halló la tierra reseca y la tornó de buen riego”. Al respecto se podría deducir que, basado en el conocimiento de las grandes obras de apertura de canales hechas por los egipcios, ya sea para la navegación o simplemente para la máxima utilización de las aguas, como ocurrió en el delta del Nilo, el héroe mandó realizar trabajos de canalización en tierras argólidas. La leyenda prosigue contando que los cincuenta hijos del Nilo persiguen a las cincuenta hijas de Dánao, pero estas se rebelaron contra sus perseguidores y arrojaron sus cabezas cortadas a los pantanos de la Argólida, que quedaron fertilizados. Por otra parte, las Danaides eran descendientes de Io, en quinta generación, por lo que también venían de Egipto. No olvidemos que Zeus, con una simple caricia a la vaca Io, le hizo engendrar a Epafos, y a partir de esto, siempre en Egipto, se desarrollaron otras uniones de las cuales no estuvo ausente Poseidón, enamorado de Libia, hija de Epafos.

Los críticos actuales se inclinan a encontrar en esta obra solo superficialidades o, cuanto más, el recuerdo borroso de alguna migración de hombres sabios griegos, víctimas de alguna catástrofe natural, que habrían vivido en Egipto durante cinco generaciones, para regresar ricos y sabios a su arruinada tierra de Argos. Todo es posible, aunque no lo podamos afirmar. Lo aparentemente cierto es que, en esta obra, Egipto tiene una ancestral importancia. Esto no es atípico en los griegos, como bien lo sabe el lector de Platón.

En verdad, el mito de las Danaides, por lo menos como lo conocemos ahora, no aparece como el más apropiado para una tragedia... Pero el genio de Esquilo lo logró.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

En verdad, *Las suplicantes* es solo la primera pieza de una trilogía, habiéndose perdido todo lo demás.

Las Danaides, que forman el coro, dirigidas por el exarconte, su padre Dánao, llegan a Argos y suplican al rey Pelasgo (?) que las proteja y no las entregue a sus perseguidores.

Un heraldo egipcio, acompañado de soldados, viene a reclamarlas. El rey Pelasgo aparece en escena acompañado por su séquito, y hace conocer a los embajadores que la ciudad de Argos da por tradición hospitalidad a los que a ella se amparan; que no permitirá que las Danaides sean llevadas contra su voluntad y que la embajada egipcia debe retirarse de inmediato. El heraldo obedece, no sin antes amenazar a los argivos con la guerra.

Dánao expresa al rey su agradecimiento, y las Danaides entonan el éxodo en dos semicoros, suplicando a Zeus que las libre de funestas bodas y que la justicia se imponga a sus enemigos. Sabemos por referencias que la segunda pieza de la tragedia se llamaba *Los egipcios*, y que en ella se trataba de las bodas de las Danaides con sus primos hermanos, los hijos de Egipto, y del asesinato de los recién casados, por las esposas, a instigación de Dánao. Destacamos que la inmolación de los machos, tras el desposorio, responde a un viejo mito sobre la renovación de la Naturaleza y se refleja en el alma grupal de muchos animales, principalmente insectos, que hacen efectiva la muerte del fecundador, como en el caso de la abeja-reina respecto al zángano que la ha alcanzado.

La tercera parte se habría llamado *Las Danaides*. Representaba el juicio de Hipermnestra, la única Danaide que había perdonado la vida a su esposo, absuelta por intervención de la diosa Afrodita. *Amimone* es el nombre que llevaba el drama de sátiros que, acompañando la trilogía, la cerraba.

Para el gran público, el motivo psicológico central de *Las suplicantes* es el simple drama de la mujer que es casada en contra de su voluntad, por imposición de sus lazos familiares, con un hombre al que no ama y que a la vez tan solo la desea brutalmente. La mujer se venga de los vejámenes de su esclavitud asesinando al varón. Es de suponer que, aun en esta clave tan familiar, la tragedia debería impactar vivamente, sobre todo a los muchos afectados, directa o indirectamente, por situaciones parecidas, bastante comunes en las sociedades antiguas.

Pero ya desde el primer estásimo hay referencias más profundas, como aquella que dice: "...marchamos sobre las antiguas huellas de nuestra madre...", en clara referencia a Io perseguida por Zeus.

Una vez más, el viejo mito de la Virgen Madre fecundada por un contacto físico, por una aparición o un sueño. Por eso las Danaides suplican la protección de su padre Zeus, que había provocado un parto virginal por la imposición de su mano. Por otra parte, Zeus es señor de justicia, perfección y virtud, como se verá luego en el mito de Prometeo, y como reconoce el mismo Murray.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Desde el punto de vista estructural, esta obra es una *molpé*, una danza ritual combinada con cantos. El coro estaba formado por cincuenta personas que luego fueron reducidas a doce, lo que sugiere que esto se logró dividiéndolas según una tetralogía de doce coreutas cada una y dos actores, implicando una significación astronómica-astrológica, donde Io es la Luna y Zeus se presenta en su doble aspecto de Júpiter-Sol, como en el mito de Heracles.

La posterior huida de los cincuenta egipcios ante el ejército argivo hace deducir que este se representaba por un número igual, o más bien superior, de soldados. Así, en escena habría simultáneamente, por lo menos, cincuenta personas, distribuidas en tres coros, dirigido cada uno por un exarconte que a la vez haría de actor, pero no separado del coro.

El exarconte de las Danaides es Dánao; el de los egipcios es el Heraldo, y el de los argivos es el mismo rey Pelasgo.

La escenografía pudo ser muy sencilla –pues no se mencionan decorados ni *mekanai*, las enigmáticas máquinas que producían efectos especiales–: simplemente una gran pista circular, sin escenario, pero con un lugar prominente lo bastante grande como para dar cabida simultánea a cincuenta personas, las Danaides, y tal vez más, si pensamos en sus perseguidores. No sabemos si esa “colina ritual” estaba en el centro, donde posteriormente se levantaría el altar.

El efecto se habría logrado con grandes masas de intérpretes, lujosamente vestidos. Las Danaides, con mejillas oscuras y brillantes, llevaban exóticos velos tirios. Los egipcios, de piernas y brazos negros, aparecían ataviados con cortas túnicas blancas. Los coros ejecutaban danzas extensas, apasionadas y emocionantes.

La pérdida de la mayor parte de esta tragedia y sus ignoradas secuencias, que tratamos de reproducir según comentaristas posteriores, nos impide toda certeza en su visión de conjunto, la que pudo, además, ser modificada con el correr de los años, como más arriba explicamos con el ejemplo de la reducción de sus participantes originales y adaptación al posterior clasicismo.

XIX – PROMETEO ENCADENADO

El origen del mito de Prometeo se encuentra, según Murray, en el culto ateniense local de un demonio del fuego, dios secundario, patrono de los herreros y los alfareros, que era venerado junto con Hefaistos en un mismo altar, denominado *altar de Prometeo*, por ser este más antiguo y primitivo; y además, porque era el único altar que tenía, mientras que Hefaistos tenía muchos. La ceremonia principal de su culto era una carrera de antorchas que se iniciaba en el altar y que recorría el barrio de los alfareros.

La traducción literal de la palabra *Prometeo* es “el que prevé”, al contrario de su hermano Epimeteo, “el que piensa después”. Todo esto va ligado al mito de Pandora, el “biorrobot” hecho por los dioses para tentar al hombre. Para H. P. B., el mito de Prome-

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

teo tiene significados más profundos y orígenes arcaicos; así, su nombre provendría de *Pramantha*, en sánscrito “palo ígneo”, ya que el titán escondió en un palo o caña hueca el fuego robado a los dioses. La misma H. P. B. lo relaciona con los *Pitris Agniswatas* o “Padres del Fuego”, con los *Manasaputras* o “Portadores de la Mente”, pues según la antigua tradición por ella recopilada, Prometeo representa una oleada de seres divinos que, apiadados de la condición humana sin una mente que les permitiera el acceso a los planos superiores de la conciencia, se “rebelaron” (como en otro mito, el bíblico, lo hace Lucifer, el “Portador de la Luz”, y por ello es precipitado a los abismos y se le reconoce como el “ángel caído”) ante el destino, que solo había dotado a la Humanidad de lo que en verdad le correspondía por escala evolutiva: la mente concreta (el *Kama-manas* hindú), y “robaron” para ella la “chispa” de la mente; pero no todos la recibieron, y por eso Epimeteo es “el que piensa después”. Según explica *La doctrina secreta*, unos hombres asimilaron solo un tercio de la chispa; otros, dos tercios; y otros, nada. Esto sugiere que, a pesar del esfuerzo de los *Manasaputras*, salvo excepciones, la Humanidad en conjunto no recibió la totalidad del pensamiento, y que los más favorecidos apenas si alcanzaron a tener esa conciencia superior en las dos terceras partes de la totalidad de “lo robado”.

Prometeo sería, según esta interpretación, el símbolo de la piedad de un dios amigo de los hombres que, contrariando el tiempo natural y prudente decretado por el destino, se sacrificó por ellos y sufrió por ellos, siendo la “gran víctima” crucificada sobre las montañas más viejas del planeta (la ubicación de estas en el Cáucaso es posterior a Homero) y con la tortura de ser visitado diariamente por el águila de Zeus, que le devora el hígado, (símbolo de las pasiones, desde las más bajas a las más elevadas), que, debido a la maldición de Zeus, le vuelve a crecer para ser otra vez devorado al día siguiente.

El mito de Prometeo, que, insistimos, no se entenderá si no se lo relaciona al de Pandora, su caja y la apertura que de ella hizo Epimeteo, es el mito del descenso de la mente superior en el hombre y pertenecía a los Misterios. Jamás había salido externamente más que como imagen piadosa popular; Esquilo lo llevó completo a través de una tragedia a todo aquel que lo quisiera conocer.

Un sacrificio religioso que se realizaba a Prometeo resultó muy curioso para los no-iniciados: Muerta la víctima, que podía ser por ejemplo un buey, se separaban cuidadosamente las carnes de los huesos. Las primeras se asaban y las consumían los asistentes con gran alegría, acompañándolas con vino y agua. Los huesos eran ofrendados a Zeus.

El significado se entronca otra vez con el origen de la Humanidad. Según los Misterios, el hombre habría sido como una entelequia o fantasma etérico cuando la Tierra se hallaba en estado gaseoso. Pasaron millones de siglos y, al condensarse el planeta, también lo hicieron sus incorpóreos cuerpos, inevitablemente pesados, y esos cuerpos precisaron huesos que protegiesen sus partes vitales y que, con sus mecanismos, les permitiesen trasladarse. Así, de la Humanidad “sin huesos”, nació la “con hue-

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

tos”; mito que también está reflejado en la parte hebrea de la Biblia cuando narra el nacimiento de Eva (hueso) de una “costilla” de Adán.

La simpática ceremonia que alegraba tanto al público asistente y que se hacía en honor a Prometeo, tenía, pues, otros significados esotéricos que rebasaban la simple ofrenda. Uno de ellos era el de recordar esa primera Humanidad con huesos y mostrar agradecimiento a Zeus (en este caso a la Divinidad, se le dé el nombre que sea) ofreciéndole los huesos de la víctima y no la carne, ya que gracias a ese proceso Prometeo pudo luego dotarnos de una inteligencia superior, con delicados órganos nerviosos que son sus soportes físicos.

Esquilo, Iniciado en Eleusis, no menciona la relación con la caja de Pandora. Presenta a Prometeo como “ladrón del fuego”... pero del fuego sagrado.

Al final del prólogo, luego de un tenso silencio, el titán emprende un violento monólogo, en el cual, después de lamentarse de su actual estado, declara solemnemente que trajo el fuego a los mortales para que con él desarrollasen las artes, las ciencias y las industrias. Afirma que ese fuego sagrado es el mayor don que el hombre puede poseer.

En el segundo episodio, Prometeo narra con detalle a las oceánidas los beneficios que lograron los humanos: desde la ciencia de los números hasta la escritura y la memoria. Asimismo, el fuego sagrado les permitió uncir los animales al yugo y construir navíos. Les habla de la medicina y los modos de adivinación, de los sueños, de los presagios y de cómo interpretar el vuelo de las aves. Todo, gracias al fuego sagrado. También dice que enseñó a los mortales a hacer sacrificios a los inmortales, y a descubrir y dominar los metales.

Prometeo habla a las hijas de Tetis de sus sufrimientos y de lo que considera una injusticia de Zeus. Según la mayor parte de las actuales versiones, la negra roca a la cual estaba encadenado el titán con irrompibles cadenas, durante un número impreciso de miles de años, puede estar relacionada con el Tártaro, en donde están sumidos los dioses antiguos y los demás enemigos de Zeus, que habría sido ayudado también por Prometeo para ocupar el gran trono que antes pertenecía a su padre, Cronos.

En esta oscura y desgraciadamente imprecisa versión, se esconde un secreto que es el de la relación entre el tiempo, la inteligencia y la voluntad.

Prometeo agrega que, gracias a él, los mortales ya no miran con terror a la muerte, pues han sido iluminados por el fuego sagrado. (Obviamente, se refiere a los Iniciados, a los que tienen el “fuego entero” o la “chispa” de los *Agniswatas*).

Prometeo recuerda a otro torturado por el destino, su hermano Atlante, que yace sumergido o enterrado, sosteniendo la nueva Tierra que cubre el nuevo Cielo.

Prometeo relata a Océano –que ha venido a consolarlo– sus muchos males. Pasa luego revista a todas las víctimas de la ira de Zeus, sobre las cuales han opinado especialistas como Wieseler, Boissonade, Hermann, Heimsoeth, B. Fofs y Hartung, dando cada cual una versión distinta, especialmente cuando Prometeo se refiere a “los árabes”.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Hay algo “curioso” en una alusión a los metales que puso al alcance de los hombres... y cómo Platón, los menciona así: hierro, cobre, plata y oro.

En la tragedia, el titán aparece como una figura física y moralmente gigantesca, como el principal benefactor de la Humanidad, y la encarnación misma de la libertad que otorga el valor y la conciencia.

Esquilo hace a Prometeo depositario de un “gran secreto” que dice se lo confió Temis (Temis, etimológicamente, significa “ley eterna”): el velo que cubre el secreto es que si Zeus se casa con Tetis, será destronado, pues el destino ha dispuesto que Tetis tendrá un hijo superior a su padre.

Entra en escena Io, la diosa bicorne, que se queja del tábano insomne que la punza constantemente por orden de Hera. Se identifica como la “Virgen Errante”. Le pide a Prometeo que le diga cuándo cesará su martirio, mas el interrogado le responde que más le vale ignorarlo que saberlo. En un diálogo posterior con Io, dirá que el Cáucaso es el más elevado de los montes y que de él desciende un río (cosa que tendría que hacer evidente que Prometeo no está encadenado a él).

Prometeo encadenado formaba parte de una trilogía y, desgraciadamente, es la única parte que se conserva aceptablemente entera. Por virtud del destino nos ha llegado la tal vez más esotérica tragedia de Esquilo, pues en el diálogo con Io revelará un Misterio eleusino, con insuficientes velos.

La segunda parte de la trilogía se llamó *Prometeo liberado*, y la tercera, *Prometeo, portador del fuego*. Algunos autores piensan que esta última, perdida desde el Medievo, es en realidad la primera parte de la trilogía.

En nuestra opinión, *Prometeo, portador del fuego* es realmente la última y se refiere al hombre ya liberado, y, por lo tanto, legítimo portador del fuego sagrado.

Los argivos sería el nombre del drama de sátiros que daba fin a la trilogía con un cuarto elemento distensionador. Como todas las tragedias, esta habría terminado con un festejo: la *Prometeia*.

El análisis de la tragedia permite apreciar la importancia de Cratos y de Bía, que son (la fuerza y la violencia) las que arrastran al titán a la roca. Algunos comentaristas prefieren situarla entre las estepas rusas y el Ponto Exuxino (Mar Negro), pero ya dijimos que las muchas traducciones y partes que faltan hacen que ningún comentario sea suficientemente autorizado cuando se trata de precisiones.

Hefaistos es el herrero-mago que lo encadena con eslabones encantados por orden de Zeus. Aunque se compadece del titán, cumple con el mandato, y lo encadena a una roca especial, que, según se dice, estaba sobre un abismo barrido por las tempestades (otra vez la imagen del Tártaro).

Hay quienes opinan que lo que la gente veía en la representación, sobre el simulacro de la roca, no era un ser humano, sino que se trataba de un enorme muñeco de

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

madera que, con ayuda de los “efectos especiales”, realizaba algunos movimientos y parecía hablar por su boca. La escenografía tuvo que haber sido notable, pues el peñón tenía gran altura y el abismo sin fondo era barrido por las nieblas y las nubes, a la vez que sonidos aterradoros surgían de todas partes. La utilización de lo que llamamos *mekanai* era forzosa, pues todo el coro de las ninfas oceánidas entra en escena dentro de un carro que desciende del cielo, provisto de alas que hacían grandes ruidos. Este coro de las oceánidas, parientes de Prometeo, es el más perfecto de la tragedia griega, pues consigue expresar de manera entrañable la *simpateia*, palabra que etimológicamente significa “sufrir juntos”.

Una vez que las oceánidas bajaban del gran carro, descendía de los cielos un grifo o un dragón, también alado, que portaba a lomos al dios Océano, padre de las apacibles oceánidas. Este recomienda a Prometeo que, como en su propio caso, se acoja a los castigos de Zeus sin más. Los personajes se contraponen.

Murray observa inteligentemente que el hecho de que Océano ignore a sus hijas, presentes sobre la Tierra, puede significar que el grifo permanecía suspendido a cierta altura, tal vez a la misma que estaba encadenado Prometeo, por medio de una alta grúa. Cuando Océano parte, el coro canta el primer estásimo, y entre este y el segundo acto hay un gran silencio de Prometeo que, posteriormente, se excusa de su aparente vanidad. La *mekanai* probablemente traslada en este momento a todo el coro a una nueva posición, cercana a Prometeo.

Antes del segundo estásimo, Prometeo afirma que la Moira y las Erinias son más poderosas aún que Zeus, y que este no podrá escapar a su propio destino. (Es una vieja creencia filosófica, reflejada en los Misterios, el que todos los seres y cosas, tengan la importancia que tengan, están sujetos a la ley de acción y reacción que los indios llaman *karma*. Por lo menos, todos los que, en cualquier plano de conciencia, están manifestados).

Io parece entrar normalmente en escena. Esta Virgen-Madre era custodiada por Argos, el de los cien ojos, pero la flauta encantada de Hermes le induce a dormir hipnóticamente y el mensajero le corta la cabeza. Estaba representada por una bella joven con la media luna sobre la cabeza, a la manera de la Isis-Hator egipcia de época tardía. Es probable que, acuciada como estaba por el tábano que mencionamos más arriba, se mantuviese siempre en movimiento sobre el amplio escenario, cosa que contrastaría con la inmovilidad de Prometeo. El efecto, sostenido durante algún tiempo, pudo haber sido muy impresionante. Más en profundo, Esquilo nos sugiere que tanto el movimiento como la inmovilidad, en extremo, son formas de castigo e infelicidad... Los estoicos habrían sonreído plácidamente al contemplar esta escena.

Luego del citado diálogo entre Io y el titán, el coro entona su tercer estásimo, que es breve, pues está compuesto de una sola tríada.

Al comenzar el cuarto episodio, Prometeo repite sus predicciones a las oceánidas y entra Hermes –posiblemente por los aires, ya que es un dios volador que usa alas mágicas en sus sandalias–. En la obra esquiliana, Hermes aparece como un servidor

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

demasiado fiel y acomodado a los mandatos de Zeus, y las razones que da a Prometeo para que acate el castigo son intencionadamente endebles.

Al ver que Prometeo sigue firme en la negativa de revelar su gran secreto (Hermes no lo sabe, pero el público sí, pues ya le ha sido revelado, incluso con un detalle misterioso que aparentemente era innecesario aclarar), el mensajero lo amenaza con que el rayo de Zeus lo arrojará al Tártaro. Prometeo vuelve a negarse y recomienda a las oceánidas que se aparten de tan gran peligro, pero ellas le responden que compartirán su suerte. Aquí, las oceánidas, las hijas del Océano vital, representan al conjunto de la Humanidad pensante que no accede a perder la chispa otorgada por Prometeo y prefieren bajar con él a las tinieblas del Tártaro, o a este plano de existencia en que, a ciegas casi, nos movemos los humanos.

Aquí es donde la *mekanai* se pone en funcionamiento con toda su capacidad, tanta que, en la producción de “efectos especiales”, solo se le asemejará, 2500 años más tarde, el cinematógrafo. En verdad, no sabemos cómo producían los fenómenos, pero todos los comentaristas de la época de Esquilo coinciden en describir cosas casi increíbles.

El gran peñasco al que está encadenado Prometeo se hunde totalmente en el suelo, cayendo al abismo, del cual se levantan arremolinados vapores a la vez que se desata un gran viento. Suenan los truenos... “la tierra se agita (?) y el eco resuena en las hondas entrañas, se levanta una enorme nube de polvo... los encontrados soplos se chocan con porfiada pelea, el mar y el aire se encuentran (?) y se confunden... inflamadas vueltas del rayo fulguran en el aire”.

Nos cuesta creer esta descripción, que figura en el mismo texto recogido por espectadores múltiples. ¿Cómo provocaron todo esto? Se ha logrado reproducir un verdadero cataclismo de la Naturaleza, pero... ¿con qué medios? Aun aceptando unas maquinarias enormes y la utilización de aspas ventiladoras y productos químicos, nuestra imaginación no alcanza a comprender cómo lo hacían.

Hoy sabemos que en los actos misteriosos se empleaba la electricidad a partir de pilas húmedas, pero lo que llegó a nuestros museos son pequeñas tinajas no mayores que la batería de un automóvil moderno. Eso no basta para provocar rayos que cruzan los aires. Y si se empleaba una estratagema para imitarlos a partir de elementos inflamados que descendían a lo largo de cables incombustibles, todo el resto del efecto junto al derrumbe de tan colosales moles en un abismo artificial, sumado al temblor de la tierra, escapan a las posibilidades estrictamente mecánicas, salvo que estas fuesen mucho mayores que las que solemos atribuir a los griegos del siglo V a. C.

Los comentaristas actuales están tentados, y así lo expresan, de conceder una buena dosis de imaginación a los asistentes. Pero aun así, salvo que todos (?) los espectadores estuviesen hipnotizados, cosa improbable, los “efectos especiales” de esta obra cumbre de Esquilo han dejado una secuencia de enigmas a través de veinticinco siglos. Tales despliegues ya fueron abandonados en vida del autor, según algunos por la “censura” del poder sacerdotal de Eleusis, y según otros por la reticencia de Esquilo a

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

utilizarlos, tal vez debido al desmesurado costo económico, o porque sus efectos sobre el público iban más allá de sus propias intenciones, provocando una histeria colectiva.

XX – LOS PERSAS

Esta es la única tragedia griega, que sepamos, que trata sobre un tema contemporáneo a su autor. Constituye, además, una conmemoración patriótica de la victoria de los griegos sobre los persas, cuando las Guerras Médicas.

La acción se desarrolla en la milenaria ciudad de Susa, no en Grecia. Esta es una argucia de Esquilo y, a la vez, una expresión de confraternidad humana, pues exaltando a los vencedores jamás humilla a los vencidos. No cabía en la generosa concepción de los antiguos griegos lo que en nuestro “civilizado y humanitario” siglo XX se ha dado en llamar “criminales de guerra”. Vencedores y vencidos participaban de una misma comunidad esencial.

Sabemos que esta última afirmación será difícil de asimilar para quienes creen a rajatabla en el proceso indefinido y continuo de la Humanidad, y suponen estar viviendo en su momento más elevado desde lo que registra la Historia; pero la verdad es la verdad y nada hay superior a ella, como ya afirmaba, en el siglo XIX, H. P. B.

Como para el público griego los persas son seres lejanos y exóticos, no hay peligro de que la acción caiga en lo meramente cotidiano, sino que un fulgor de lejanía y grandeza la acompaña siempre.

Según Paul de Saint Victor, la causa de que el desarrollo se dé en Susa es que la “democracia ateniense (como todas las formas políticas, aunque los demócratas se crean sin excepción) no habría permitido una exaltación directa de los dos grandes triunfadores de las batallas: los aristócratas Temístocles y Arístides”. En nuestra opinión esto es posible pero no probable, pues la democracia ateniense era un amasijo de tiranuelos sin fuerza real sobre una opinión presentada por un Iniciado de Eleusis, como lo fue Esquilo. Además, el mejor ámbito para una tragedia está más entre los que sufren que entre los gozosos vencedores.

Esquilo deja deslizar a través de la obra que, además de los esfuerzos muy nobles de sus compatriotas, la derrota de los persas conducidos por Jerjes fue obra de los dioses y decreto inexorable del destino.

Los persas fue presentada por Esquilo alrededor del 472 a. C., unos cinco años después de las grandes batallas de Salamina y Platea. Parece ser que tan solo un año después de su victoria los atenienses festejaron sus triunfos, y entre estos faustos figuraba una “alabanza que, a modo de prototragedia, habría realizado Frínico con el mismo nombre. Esta se ha perdido, pero podemos afirmar que la obra de Esquilo es una versión, agrandada por su genio, de la mencionada anteriormente y de otros festejos parecidos. Recordemos al lector que para los antiguos no tenía mayor mérito la originalidad, pues creían en la inspiración casi mediumnímica que provenía de las musas, y

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

también en un desarrollo temático-arquitectónico tan grandioso y eficaz que sirviera de elemento pedagógico, haciendo participar a todos de un estado especial y elevado del ánimo. Este criterio se mantuvo hasta hace pocos siglos ya que, por ejemplo, Shakespeare fue genial más por los desarrollos y enseñanzas vertidas gracias a su profundidad espiritual que por la originalidad de sus personajes y obras.

De *Los persas* sabemos el año exacto (según la fecha hoy aceptada del nacimiento de Cristo) de su presentación: 472 a. C. Esto se debe a que se conserva en buena parte el acta oficial, pues el *corega* o auspiciador que pagó los gastos del estreno fue el mismo Pericles.

Esquilo presentó una tetralogía, un conjunto de cuatro obras, que son: *Fineo*, *Los persas*, *Glauco de Potnias* y *Prometeo, el encendedor del fuego*. Todas estas, según las actas, resultaron premiadas en Atenas.

Los títulos sugieren una “trilogía libre”, pero se atribuye a Sófocles el haber utilizado por primera vez la trilogía. Así, *Los persas* sería una obra más antigua, con una relación escasa con las demás.

Como podemos comprobar, aun cuando se conservan algunos documentos de la época, bien por sus mutilaciones, bien por nuestra propia incapacidad de interpretación de los mismos, el panorama no se aclara sino parcialmente. Según estas fuentes, *Fineo* habría tratado sobre la expedición de los argonautas, que Herodoto considera como los vestigios de una protohistórica invasión de Asia por los europeos. (En cierta forma, la guerra de Troya también lo fue). En la tragedia se presentaba a Fineo, poeta ciego, profetizando a los argonautas la venganza de Asia, que se realizaría a través de la expedición de los persas. *Los persas* se analiza en este capítulo. La tercera, *Glauco de Potnias*, presenta al héroe Glauco surgido de la vegetación (clara alusión a los Misterios de Dionisos), y que alimentaba con carne a sus caballos. Estos enloquecieron y lo devoraron en la aldea de Potnias, lugar cercano al que tuvo que ser escenario de la batalla de Platea. Murray, descartando todo lo misterioso, dice que en Potnias pudo haber habido una escaramuza previa a la gran batalla, en donde un estratega llamado Glauco fue aplastado por su propio caballo al caer herido. Sí... el origen pudo haber sido este o cualquier otro... pero no es la única vez que en la religión griega se mencionan caballos que comen carne humana, y el propio nombre de Glauco es, asimismo, inquietante.

Prometeo, el encendedor del fuego es la parte final de la perdida tetralogía. Parece que su tema se centraba en la purificación por el fuego de los lugares que habían ocupado los persas, al restablecerse la hegemonía griega luego de la batalla de Platea. Por lo que sabemos, este tipo de purificación se obtenía apagando todos los fuegos viejos y encendiendo fuegos nuevos con una llama sagrada traída directamente desde Delfos. Es probable, pues, que en esta tragedia se representase ese rito místico.

Los persas, segunda pieza de la trilogía y única que llegó hasta nosotros, se inicia presentando al coro de los ancianos, que dice: “Henos aquí los que somos llamados los fieles”. Jenofonte asegura que ese era el nombre que tenían, entre los persas, los

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

próceres que formaban el consejo del rey. Dicen haber sido puestos como guardianes de espléndidos palacios por el mismo Jerjes, hijo de Darío.

Están preocupados, pues no llegan los mensajeros del ejército que había salido desde tres ciudades (Susa, Agbatana y Cisia) a la conquista de la Hélade. En verdad, las tropas procedían de muchos lugares y, seguidamente, se hace referencia a algunos de ellos. Según la tradición, los persas que habían ido a la guerra no eran menos de dos millones. También los ancianos nos hablan del prodigioso puente que se había construido para pasar de Asia a Europa a través del Helesponto –hoy Dardanelos–, sujetando barcas por sus amuras con gruesas cuerdas de lino y recubriéndolas con un camino de madera claveteada. Y se identifican como descendientes de la mágica unión entre Zeus –como lluvia de oro– y Dánae, a través de Perseo.

Aparece Atosa, esposa de Darío y madre de Jerjes, que ejerce el poder. Se encuentra turbada por extraños sueños y premoniciones. Angustiada, pide consejo a los ancianos. Ya sabemos que Esquilo, siguiendo el modelo místico, da mucha importancia a los sueños y los presenta con grandiosidad.

Los ancianos le aconsejan que dirija una plegaria a Darío, que vuelva su ánimo a los dioses y que haga libaciones y ofrendas a los muertos (estas libaciones se hacían sobre la tierra). En cierta manera, y a pesar de las expresiones de aliento del coro, se va desprendiendo de sus palabras un hálito trágico, pues al parecer presienten que el rey persa está en peligro o ya muerto. Hablan de los griegos, a quienes pintan como nobles, valerosos, ricos (se refieren probablemente a las enormes minas de plata que acababan de ser abiertas cerca de Cabo Sunion y que, efectivamente, soportaron el aspecto económico de la guerra con tan desigual enemigo), triunfadores sobre Darío y amantes de la libertad.

Atosa se sobrecoge. A lo lejos se divisa un mensajero, que sale a escena y anuncia en pomposo estilo que los griegos han triunfado y el ejército de los persas ya no existe (esta no es una verdad estrictamente histórica, pero sí psicológica, pues, sin duda, el espíritu de lucha de los asiáticos se había derrumbado, mal conducido por sus oficiales y carente de abastecimientos a raíz de su fracaso marítimo). La reina, desolada, pregunta si su real hijo vive, y el mensajero le dice que sí, pero menciona a famosos y queridos capitanes de hombres que han perecido, por lo que la figura de Jerjes se ve disminuida. El patriotismo de Esquilo se complace en loar constantemente a los griegos, acentuando el dolor de los persas.

Atosa invoca al espectro de Darío, que aparece erguido sobre su propio sepulcro y culpa a su hijo Jerjes de haber querido esclavizar a un pueblo invencible y haber ofendido a los dioses con su puente-yugo sobre el Helesponto. El espectro anuncia la derrota de Platea y el regreso de Jerjes, abatido, con las ropas destrozadas y el ánimo deshecho, aconsejando a la atribulada madre que salga a recibirlo. (Esta es también una verdad psicológica, pero no histórica, pues Jerjes no había entrado en combate directo, lo que fue, según muchos comentaristas, la verdadera causa de su derrota).

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Jerjes hace aparición en escena, avergonzado de enfrentar a su madre y al consejo. Con dignidad, escucha los reproches de los ancianos.

La derrota de los enormes ejércitos asiáticos aparece como un castigo impuesto por la *Moirá* y la *Diké* por los pecados cometidos (*hybris*): contra los humanos, por haberse excedido en su afán de conquista, y contra los dioses, por haber profanado sus templos y destruido las imágenes sagradas. El clima de la tragedia se muestra en toda su fuerza. Es una enseñanza moral y una advertencia para que los griegos no caigan jamás en tales excesos que, según Esquilo, son la causa de todos los males.

Según Jaeger, Esquilo, conociendo personalmente lo ocurrido, se inclina por el mito aleccionador sobre los peligros que corren las almas cuando son impías.

La representación de esta tragedia es sencilla, sobria, y basándose en el tema logra mantener a los espectadores vivamente interesados.

Los persas aparecen como nobles, caballerescos, pero a la vez impíos y orgullosos, pues han desafiado a la diosa Atenea, protectora de Atenas. Los ancianos, en su venerable majestuosidad, imponen respeto en medio de su dolor. Atosa aparece como una gran reina, plena de dignidad y comprensión para su hijo vencido. Hay un voluntario contraste entre la figura fantasma, grande y prudente de Darío, y la ambiciosa de Jerjes, que no pierde, sin embargo, su apostura real. Dice: “Golpe es el que nos ha herido, cual los que la Fortuna suele dar en la vida”.

Finalmente, destacamos una vez más la actitud inusitada para nosotros, que vivimos 2500 años más tarde, de la profundidad humana de aquellos griegos que podían vencer a un enemigo sin odiarlo, sin rebajarlo ni vituperarlo, sino que, por el contrario, respetaban su dolor y se sentían capaces de caer en los mismos errores y en los mismos pesares.

Observando los acontecimientos de nuestro siglo, donde el odio oscurece todo discernimiento y los vencidos son representados siempre como monstruos, bien podríamos recitar una de las últimas frases del coro de *Los persas*: “... Con toda mi fuerza, con toda mi fuerza, ¡oh, miserabilísima desventura!”.

XXI – LOS SIETE CONTRA TEBAS

Esta tragedia tiene sus orígenes remotos en las epopeyas del ciclo tebano. Su originalidad radica –al menos para nosotros, que tenemos que basarnos en los pocos restos que de la tragedia griega nos han quedado– en que el verdadero protagonista no es un hombre ni un dios, sino la misma ciudad de Tebas, la griega, que no hemos de confundir con la egipcia, a la que los griegos bautizaron con ese mismo nombre y que hoy es conocida como Luxor.

Aristófanes dirá de esta obra que está plena, del principio al fin, del terror y la piedad, el *numen belicoso* que es el espíritu de Ares.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Recordemos que Edipo, hijo de Layo y de Yocasta, mata a su padre y se desposa con su madre, ignorando su verdadera condición. Sus hijos se vuelven ingratos y él, que aún no es plenamente víctima de su propio destino, lanza sobre ellos una maldición: morirán sin tener hijos y el reino será dividido por la espada. Atentos a esto, los hijos, Eteocles y Polinices, deciden reinar un año cada uno y evitar conflictos. Pero cuando Eteocles sube al trono, no se aviene a ceder el turno a su hermano. Polinices, iracundo, pide ayuda al extranjero para sitiar su ciudad natal y recobrar un trono del que se siente injustamente desposeído.

La maldición paterna se cumple así inexorablemente. Y el sitio de la ciudad conforma el tema de toda la tragedia. A Eteocles, rey de Tebas, solo se lo ve “como sentado al timón de su nave”, y los siete jefes coaligados jamás aparecen sino en las descripciones. A Polinices sólo se lo ve muerto, y seis capitanes tebanos son meras pautas estatuarias, pues carecen de voz.

Parece ser que *Los siete contra Tebas* formaba parte de una tetralogía que se componía de: *Layo*, *Edipo* y *Los siete*, completados por *La esfinge*, drama satírico. Sabemos que con ellas Esquilo obtuvo un triunfo, siendo sus rivales Aristias y Polifradmón, de quienes hoy apenas conocemos algo más que sus nombres por el hecho de haber competido con Esquilo.

A diferencia de otras obras del autor que tratamos, esta no se refiere a un asunto universal, sino al drama de una ciudad sitiada, en la que se divisan solo ancianos y niños corriendo desconcertados entre las abandonadas estatuas de los dioses. Con este fondo de pánico colectivo y desolación, el rey Eteocles es un prototipo arcaico de héroe griego, lleno de nobleza, pero con una imperfección o exceso fatal: el odio a su hermano, desatado por la maldición de su padre. Tiene plena conciencia de su *Diké*, y cuando un explorador le describe los juramentos jactanciosos que los seis primeros jefes han pintado sobre sus escudos, se limita a enviar un oficial tebano a cada una de las siete puertas. Sólo pierde su calma cuando le dicen que el jefe que enfrenta a la séptima puerta es su propio hermano, que lleva en su escudo la imagen de la misma *Diké*. No puede resistir la tentación a la que le mueve su apasionado odio y va a enfrentar a Polinices.

Aparte de su significado esotérico, al que nos referimos luego, el efecto de esta tragedia en sí se nos escapa en buena parte, pues para el lector o el intérprete actual la ciudad no tiene el sentido mágico que para los antiguos tenía. La ciudad era para ellos no solo el lugar de nacimiento o residencia física, sino como una isla sagrada en la vastedad de la Tierra. Allí moraban sus dioses familiares, y cada piedra, cada calle, cada tejado estaba bañado por la misma esencia divina de sus habitantes. Los daños que sufría una ciudad sitiada los padecían todos, aunque físicamente no afectasen a sus protegidos cuerpos. Como los viejos capitanes de sus naves, debían los reyes morir con su ciudad, y solo un mandato divino podía, como pasó con Eneas, hacer que un hombre o una mujer de buena cuna abandonasen su ciudad a la destrucción, sin compartirla.

“Angustias funestas imposibles de expresar me hacen exhalar gritos de dolor... Preparados para el asalto de nuestras murallas, los soldados avanzan en orden, y su

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

objeto es nuestra ciudad. ¿Quién nos salvará? ¿Qué dios o qué diosa acudirá en nuestra ayuda? ¿Qué puedo hacer yo, sino postrarme de rodillas ante las estatuas de nuestros dioses? ¡Oh, bienaventurados, dioses fieles, venerados en Tebas! Ha llegado la hora de abrazarnos a vuestras imágenes. El tiempo apremia y ya no es hora de perderlo en vanos lamentos... Dios del casco de oro, vuelve tus ojos, vuelve tus ojos a la ciudad a la que amaste antaño”. (El coro se refiere a Ares, cuando le dio a Cadmos su propia hija, Harmonía).

El coro de las doncellas, gritando, sube y baja, en estudiado desorden, los escalones de los zócalos, y una luz gris se filtra en escena a través del humo de presentidas antorchas y máquinas de guerra. Eteocles, al salir a escena, las llama “rebaño insoponible”. Y como si el espíritu de su padre, Edipo, hablase por su boca, dice al coro: “¡Ah, así en la mala como en la buena fortuna, Dios me libre de la mujer! Triunfante, su insolencia resulta insoponible; si se apodera de ella el temor, no hay azote peor para su casa y para la ciudad... Orad sólo para que nuestras murallas resistan el asalto del enemigo, pues es sabido que una ciudad conquistada no puede ya ser refugio de los dioses”.

Aquí vemos patente uno de los motivos de angustia: la pérdida de la presencia de los dioses tutelares. Eteocles se muestra, sin embargo, valeroso y llega a decir: “La sangre de los hombres es el vino de Ares”. Como el coro insiste en sus quejas, Eteocles exclama: “¡Oh, Zeus, qué presente nos hiciste con las mujeres!”, y luego ordena, perentoriamente, callar.

Esquilo, veterano de grandes batallas, sabe pintar a la perfección el ambiente físico y psicológico que reina en una ciudad sitiada. Describe lo que ocurrirá con Tebas y sus habitantes si el enemigo entra. El coro se divide en dos semicoros para poder dialogar entre sí, reforzando de manera magistral las imágenes terribles y las lamentaciones. Esquilo utiliza otro elemento desusado: en sus tiempos, los jefes de guerra ya no lanzan tantas maldiciones, ni se jactan de lo que harán, ni emiten gritos espantosos frente a las puertas, pues el arte de la batalla ha evolucionado y son las grandes máquinas artilleras las que abren caminos para las columnas de hombres que, llegando a la carrera y escalando las defendidas ruinas, no tienen tiempo de detenerse en impresionantes posturas; cuanto más, murmurarán el nombre de un dios o el del ser querido... como los soldados de todos los tiempos al entrar en combate. Parece como si Esquilo nos hubiera querido dejar un escondido mensaje en ello; recordemos cómo, en la enumeración de quienes atacan las puertas, el espía le dice a Eteocles que en la séptima está su propio hermano, y al combatirlo, mueren los dos atravesados por sus espadas, con lo que se cumple la maldición. Lo curioso es que entonces todo se apacigua y la lucha cesa como por encanto. Desparecen los siete y se salva, silenciándose, Tebas.

La escena final de las lamentaciones de Antígona e Ismene, hermanas de los reyes muertos, y la discusión sobre si el cadáver de Polinices debe o no tener honras funerarias no parece, según casi todos los estudiosos, obra de Esquilo, sino, como opina Murray, una extrapolación agregada a partir de la *Antígona* de Sófocles.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Además de estar de acuerdo en que *Los siete contra Tebas* es una obra de la cual se puede sacar mucha información sobre el ambiente de una ciudad sitiada, y hasta de las creencias de la época (por ejemplo, cuando se menciona que el hierro forjado para las espadas es hijo del fuego, pues nace en la fragua y es diferente del hierro sin forjar, que sería hijo de la tierra), creemos que no es casualidad el haber elegido Esquilo como escenario la vieja ciudad de Tebas (que inevitablemente hacer recordar a la egipcia, plena de enigmas aun para los griegos de entonces); ni tampoco que las puertas fuesen siete, ni los emblemas que se describen en los escudos de los jefes conjurados, ni que el séptimo sea, precisamente, el rey atacante y que solamente vaya a enfrentarlo el rey defensor.

¿Eteocles y Polinices son dos, o es uno revestido especularmente, como la naturaleza dual de todo hombre, la que lo lleva, sólo a través del enfrentamiento y el combate entre ambas expresiones, a unirse en la muerte de la personalidad? Aunque probablemente extraído de Sófocles, es posible que el mismo Esquilo le hubiese dado un final parecido que luego se perdió... El hecho de que uno de los cadáveres, el de Polinices –un hombre al que jamás se ve vivo y que ataca “la ciudad de las siete puertas”–, desate el problema de si debe o no ser sepultado ritualmente, y que los dos semicoros se lleven un cuerpo cada uno (recordemos que los semicoros no son más que una partición artificial del coro), nos refuerza en la idea de que nos hallamos ante un resto más o menos mutilado del hombre septenario y de su dualidad, mientras dura su manifestación carnal, luchando siempre la una contra la otra. Tema preferido de los Misterios menores, que son los que Esquilo trata principalmente de hacer accesibles, mediante imágenes, al pueblo. Es deplorable que esta obra y sus complementos nos haya llegado mutilada y se haya perdido totalmente la que sería la clave del todo: *La esfinge...* a la que va a consultar, precisamente, el ciego Edipo, “el de los pies hinchados”, el caminante atormentado por su propia ignorancia, –una montaña de dolor y vergüenza–, pero de nuevo solitario y unificado en sí mismo.

Finalmente, no olvidemos que Tebas era la ciudad donde, según una tradición eleusina, había nacido Dionisos, o, por lo menos, fue el primer punto que tocó cuando llegó de la India en su carro tirado por tigres o panteras de ojos humanos.

XXII – LA ORESTÍADA

Nos encontramos ante una trilogía (el tres era uno de los números sagrados en los Misterios) basada en la leyenda (?) de los Atridas, que surge de la antigua poesía épica, elaborada al parecer en la época de Homero o un poco antes. Fueron tiempos que siguieron a la guerra de Troya: el comienzo de la micro edad media que oscureció la cuenca este del Mediterráneo en los primeros siglos del primer milenio a. C.

Esquilo argumenta sobre el asesinato de Agamenón, que se lleva a cabo cuando regresa de Troya. En *La Odisea* se alude en tres pasajes a este hecho: Néstor y Menelao lo relatan a Telémaco. También el *doble* o *sombra* de Agamenón se lo cuenta a Ulises, cuando este baja a los Infiernos. Pero Esquilo introduce algunas variantes importantes en el desarrollo del crimen.

En *La Odisea*, el rey Agamenón muere, junto con todos sus compañeros, degollado por Egisto, y con él colabora un grupo de asesinos introducidos con ese fin en un banquete. Egisto es el verdadero promotor de este hecho de sangre y Clitemnestra mata únicamente a la infortunada Casandra.

Homero deja entrever que Egisto pagará con la vida esta sangrienta confabulación: morirá a manos de Orestes, que se verá impulsado por el destino despertado con la primera acción, lo cual desencadena la inevitable reacción.

Esquilo presenta de otro modo su versión trágica.

1) Suprime el asesinato en masa reduciendo a dos las víctimas, lo que le permite personalizar e intensificar el horror y la impiedad del acto.

2) Egisto queda relegado al papel de cómplice, asumiendo Clitemnestra el proyecto y la ejecución física del crimen, acción más espantosa, puesto que se trata de una mujer y de la esposa de la víctima, que falsamente simuló alegrarse por el regreso del héroe ofreciéndole reposo, placer y paz.

No conocemos ningún pasaje de Homero en el cual se cite la relación con Atreo y Tiestes. Agamenón tenía un cetro mágico, fabricado por Hefaidos y heredado de Tiestes, pero no se expresa con esto un parentesco sanguíneo, ya que este último ejerció la regencia durante la minoría de edad de Agamenón.

Aristarco cree ver aquí un ejemplo de concordia en una familia que se transformó, después de Homero, en un nido de monstruosos criminales. Otras fuentes citan que Homero conocía la leyenda de los asesinatos, pero los ignoró voluntariamente; si esto fuese así, ya no disponemos de las fuentes que nos permitan comprobarlo.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Aparentemente, Homero no cree que las desgracias de los Atridas se deban a la ejecución de leyes morales, sino a pasiones humanas, como la de Egisto, quien para el poeta no sería un vengador sino un enamorado adúltero. Esquilo, por el contrario, hace remontar los orígenes de los crímenes a Pélope y a Tántalo, ascendientes de Atreo. Agamenón sería hijo de Plístenes y nieto de Atreo. Otros autores no están de acuerdo con esta versión y hacen a Plístenes el verdadero padre de los Atridas, siendo Atreo sólo el padre adoptivo.

Según la antigua tradición y el mismo Homero, el padre de Agamenón es Atreo, hijo de Pélope, nieto de Tántalo y bisnieto de Zeus.

Dice la leyenda que Tántalo dio un festín en honor de los dioses y les sirvió, aderezado como alimento, el cuerpo de su hijo Pélope. Los dioses lo castigaron sumergiéndolo en un lago donde padecía sed eterna, pues al acercar sus labios al agua, esta se retiraba. Si alzaba sus manos hacia los frutos de los árboles, el viento alejaba las ramas, etc. Este crimen de Tántalo se reprodujo en su nieto Atreo, quien sirvió a su hermano Tiestes la carne de los hijos de este, los hermanos de Egisto.

El tema de la antropofagia sagrada no debe ser tomado al pie de la letra, pues sin descartar que pudiera haber sido ejercido alguna vez –y, de hecho, todavía lo practican algunas tribus degeneradas de África– lo encontramos frecuentemente relacionado con los Misterios, con metafísicas connotaciones. Así llegará hasta el cristianismo, pues el mismo Jesús dirá: “Comed, esta es mi carne; bebed, esta es mi sangre” en el misterio de la transmutación del pan y el vino.

Homero ignora el sacrificio de Ifigenia, y Esquilo lo considera un móvil del crimen, que se convierte así en un acto de venganza divina y aun en un acto de amor.

Para Esquilo, Agamenón no muere en un banquete, donde podemos imaginarlo con las armas en la mano, sino desarmado, en un baño, confiado y completamente sorprendido e indefenso. De tal manera, se remarca la alevosía y la premeditación, así como el abuso por la fuerza de manera traidora, elementos todos que cargan la escena de espanto y mueven a la indignación.

Los críticos modernos aceptan que tales modificaciones fueron introducidas por Esquilo para aumentar el “hálito trágico” de la leyenda, y, si bien creemos que en ello hay verdad, no estamos de acuerdo en que sea toda la verdad, pues los actuales estudiosos no tienen en cuenta para nada la intención pedagógica y misteriosa de Esquilo.

La trilogía de *La Orestíada* es la única que se conserva entera de todo el teatro griego. Fue, tal vez, obra postrera de Esquilo, pues se representó en el 458 a. C., o sea, unos dos años antes de su muerte. Ha sido considerada por sus contemporáneos, y por muchos modernos, como la tragedia más lograda y grandiosa que dio a luz el espíritu humano de todos los tiempos conocidos.

La Orestíada está integrada por: *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*. El drama de sátiros que cerraba la trilogía se ha perdido; se llamaba *Proteo*. Según co-

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

mentarios de la época, trataba de las aventuras de Menelao y Helena con Proteo, un genio del mar al que se refiere *La Odisea*. Las peregrinaciones de Menelao habrían sido utilizadas para recrear el ánimo, función propia del drama de sátiros, que consiste, como sabemos, en preparar el ánimo de los espectadores, suavizando sus exaltadas emociones, para retornar a la vida corriente luego de la experiencia iniciática del teatro.

En esta obra, Esquilo se va a valer de las pavorosas circunstancias que se encadenan, teniendo como eje el asesinato del rey Agamenón, para retornar de lleno a los problemas universales y a la participación del hombre en ellos. *La Orestíada* es una obra profundamente filosófica, religiosa y misteriosa. A través de toda la trilogía se verá la acción de *Diké*, ley universal de acción y reacción. Las leyes naturales y morales aparecen aquí en su origen no dialéctico, pero con un elemento nuevo: la posibilidad de que un poder supremo y ultraterreno, Zeus, otorgue la redención a los culpables en función de su amor y su propia naturaleza divina que, de alguna manera, no contradice, pero rebasa por sobreabundancia lo que los hombres pueden comprender y sentir, legislar y ejecutar.

El argumento se puede resumir así: Agamenón ha cometido crímenes, y debe responder por ellos y por los de su padre Atreo. En su larga ausencia, la reina Clitemnestra ha sido seducida por Egisto, y al dar la muerte a su recién llegado esposo, —que la ha dejado sola por diez años, y sigue obsesionado por la guerra de Troya— parece actuar por motivos estrictamente personales, pero es *Diké* quien la utiliza como instrumento.

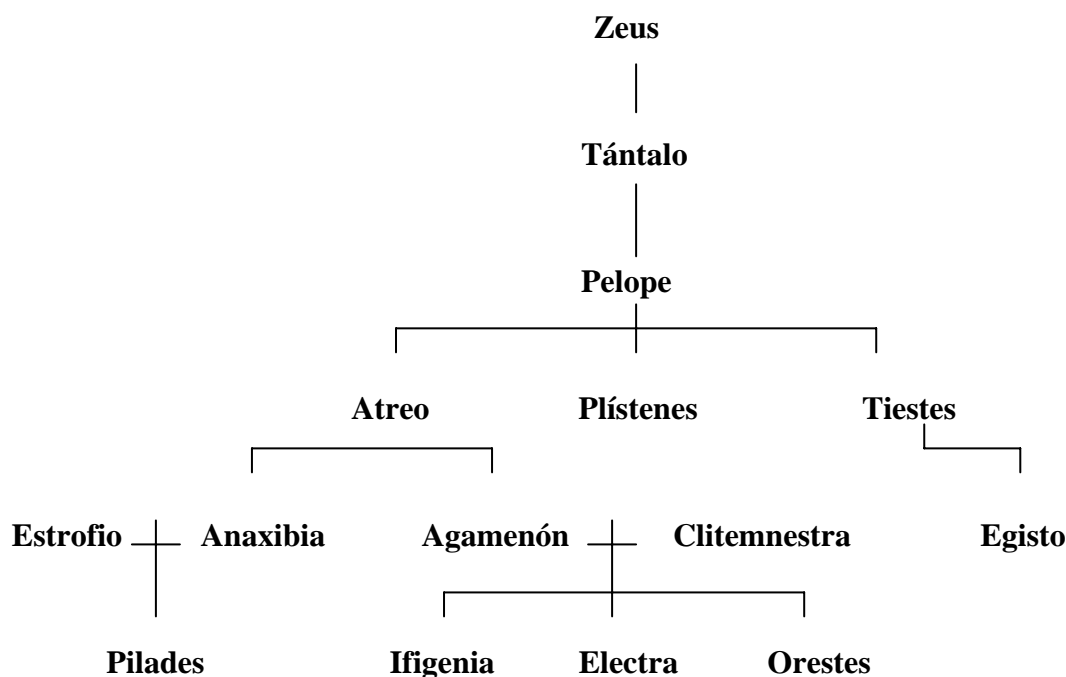
Apolo, dios de los oráculos, que había lanzado su maldición sobre la troyana Casandra, es, por otra parte, un intérprete normal de la voluntad ininteligible del padre Zeus y, como tal, ordena a Orestes que mate a su madre para vengar la muerte de su padre. Es conveniente considerar que para la moral griega no había piedad alguna para perdonar al que había cometido un crimen, pues con ello se lastimaba aún más a la víctima, y aquel que perdonase se convertía en cómplice del culpable. Esta posición ética, opuesta a la teoría cristiana, que por otra parte pocas veces fue aplicada en la práctica, es un reflejo de lo que ocurre en la Naturaleza en cuanto al mantenimiento de su ecosistema. No debemos rechazarla a priori impulsados por los prejuicios del siglo que vivimos, en el cual el victimario es visto y protegido por los “derechos humanos” con prioridad sobre la víctima, a la que se le niega *de facto* lo mismo que a su victimario se le concedió, basándose en la doctrina materialista del hecho consumado.

Las Erinias (cuyo nombre latino es Furias) eran consideradas piadosas en sus ejecuciones, y su inacción habría sido vista como un acto de injusticia. El amor a los perseguidos es el que inspira el castigo de los malvados. Así, Orestes mata a su madre y con ello ejecuta la ley. En nombre de la misma ley, las Erinias exigen la muerte de Orestes: pero aquí aparece el padre Zeus y hace intervenir otra dimensión que trastoca el automatismo del orden moral.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

GENEALOGÍA DE LOS PERSONAJES DE LA ORESTÍADA



XXIII – AGAMENÓN

La acción en la tragedia no se inicia hasta el tercer episodio, con la llegada del mismo Agamenón.

El comienzo se refiere a la caída de Troya y al conocimiento del hecho por los aqueos, a tan gran distancia, la misma noche en que las llamas consumen Albión. Haciendo una cita a Hefaiostos (padre de las artes y las argucias del fuego) se cuenta cómo con hogueras, de montaña a montaña, se fue transmitiendo la noticia en un “telégrafo de luces”, a toda vista eficiente, perfeccionado en tiempos de romanos y perdido luego (tendremos que esperar el nacimiento del siglo XIX para encontrar otro superior). Lo que sigue y hasta la entrada en escena de Agamenón es, en buena parte, una preparación psicológica: la creación de un especial ambiente dramático donde se moverán los seres en los terribles acontecimientos que vendrán luego. Dada la importancia de la obra, es curioso el escaso número de actores en el papel de personajes. Estos son: un centinela, coro de ancianos de Argos, Clitemnestra, un heraldo, Agamenón, Casandra y Egisto.

En *Agamenón*, la acción se desarrolla frente al palacio de los Atridas en la ciudad de Argos.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

El prólogo

Es monologado y está a cargo de un solo personaje que ya no aparecerá en el resto de la obra: el vigía o centinela, que está dormitando, a la espera de que la cadena de fuegos le traiga alguna nueva. Podemos dividir su actuación en tres momentos: en el primero, hace plegarias a los dioses para que alivien su penoso trabajo; en el segundo, divisa los fuegos, los interpreta y se alegra, exhortando a la reina a que abandone su lecho y entone un canto triunfal; en el tercero, el vigía habla de manera oscura, dice que sabe algo que no puede decir y, antes de desaparecer, se expresa en la manera propia de los Misterios: “Un oscuro temor traba mi lengua. El mismo palacio, a tener voz, lo habría de explicar. Hablo para los que me entienden... para los otros, no sé nada”.

Cuando desaparece, entra el coro, formado por doce ancianos con espadas en la cintura y apoyándose en sendos bastones. Todos llevan coronas y sus trajes son de fiesta. Se refieren a los diez años que duró el asedio de Troya y, también en “idioma iniciático”, invocan a los dioses. Por ejemplo: “¡Zeus, si este nombre te place, te invoco con este nombre!”. Nada tan alejado como esto de la rigidez de una religión formal, exotérica. Hablan de la sucesión del imperio de los dioses, tema de los Misterios, y a poco está Esquilo de cometer la misma “imprudencia” que en *Prometeo encadenado*; pero se detiene a tiempo y señala cómo el dolor puede, de alguna manera, redimir a los mortales ante los ojos de Zeus. Se refieren al sacrificio de la hija de Agamenón, pero al ir a narrar el momento culminante dicen, a la manera eleusina: “Lo que siguió, ni lo vi, ni quiero hablar de ello”. Hay una insinuación de otras desgracias venideras y de que no es lícito afligirse por lo por venir. Entonces aparece Clitemnestra, rodeada de sus servidoras. Entonan el himno de triunfo, hacen sacrificios, y la reina se queda al fin sola, junto al mar, mientras amanece.

Los ancianos parecen no haber oído el canto de triunfo (en otras versiones sí lo han oído e, incluso, se inclinan ante la reina) y preguntan el porqué de los sacrificios extraordinarios.

Luego, se refieren a la gran guerra que devasta a los troyanos, como un castigo de Zeus por haber violado Paris la hospitalidad de Menelao: “Siempre envían los dioses a una Erinia vengadora para castigar la maldad de los impíos, hasta cuando se despoja a un nido de buitres de sus polluelos. Hoy sucede, pues, lo que tenía que suceder: lo decretado se cumple de un modo inexorable”.

Finalmente, los ancianos se informan por Clitemnestra de lo que dijeron las señales de fuego, pero le preguntan si está segura, si no se ha dejado engañar (en este trozo es muy probable que falten versos enteros y que otros estén extrapolados o copiados de diferentes maneras, pues existen varios textos que, si no se contradicen, abordan el asunto de maneras distintas).

Clitemnestra pide que los dioses no venguen los excesos de los guerreros aqueos y que estos no se entreguen al saqueo ni ofendan los altares, pues si no, les seguirá la desgracia. El coro parece entender que se refiere tan solo a lo que podría estar pasando en Troya si esta en verdad hubiese caído (hay cierta resistencia en los ancianos a

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

creerlo); pero la tensión dramática deja traslucir que Clitemnestra está pensando en Ifigenia, sacrificada por su propio padre.

Tal como nos ha llegado, esta parte es oscura... Los ancianos dicen que carecen de fuerzas y que eso les hace andar “a modo de un sueño que anduviese vagando a pleno día”. Tal vez estas palabras encierren un sentido secreto, que podría ser el de sentirse impotentes para hacer frente a Egisto e impedir la próxima muerte de Agamenón. Clitemnestra, después de su alocución, guarda silencio, por lo que es alabada por los ancianos más adelante.

Los ancianos alegan que su edad no les impide, por lo menos, elevar sus cantos ni narrar prodigios. Hablan de Calcas, el adivino (este nombre de oscura significación, una de las cuales se relaciona con el cobre, es probable referencia a un mago *caldeo* venido de Oriente, posiblemente de Babilonia) que interpretó un hecho ocurrido cuando las huestes de los aqueos partieron contra Troya: dos águilas devoraron a una liebre preñada. Las águilas son los Atridas, la liebre es Troya. Pero la Moira empujará a los vencedores a actos impíos que enojarán a Artemisa, la que además aborrece el banquete de las águilas (¿acaso por ser la liebre uno de los animales consagrados a Artemisa, o porque esta tenía que cobrarle una cuenta a Agamenón, quien advertido de los funestos presagios, los habría aceptado sin contar con vientos contrarios, asesinatos ni venganzas?).

El coro vuelve a invocar a Zeus como señor de los destinos, y otra vez los ancianos le dicen: “Quien quiera que Tú seas”, para que los libre de sus inquietudes. Y, ahora sí, recuerdan la flota detenida en Aulis y cómo el adivino dijo que solo el sacrificio de lo más puro y querido podría romper con el encantamiento. Luego de grandes vacilaciones, entre seguir la campaña o volver a casa, pues nada le impide regresar, Agamenón manda matar a Ifigenia. Su decisión es más bien una tentación, un exceso, una pasión que caerá sobre su cabeza, como a Paris le fue fatal su pasión por Helena. (Es notable que en los textos antiguos nadie se formule la posibilidad de que Helena hubiera escapado con Paris voluntariamente, o que detrás de esta intriga de corte hubiese elementos políticos y económicos al chocar la expansión de los aqueos con la llave hacia el este: Troya, sus aliados y su flota. Además, Paris ya tenía prometida a Helena por Afrodita, cuando en el juicio sobre la diosa más bella le otorgó el premio de la manzana y, por tanto, estaba viviendo su inexorable destino. Pero es evidente que en todo esto se esconden elementos místéricos y que no podemos tomar el texto al pie de la letra, pues las contradicciones son demasiadas).

Primer episodio: Clitemnestra

Clitemnestra explica al coro la toma de Troya de manera exultante, pero poco a poco va deteniéndose en los aspectos más sombríos: en las mujeres que despidieron a fuertes guerreros y ahora solo podrán abrazar urnas con cenizas, y cómo, en la ciudad troyana, toda la juventud que otrora gritaba desde las murallas se ha convertido en polvo y en sombras errantes. Pide a los dioses que no dejen caer a los aqueos en *hybris*, el

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

pecado de exceso, pues les queda aún mucho camino por recorrer. Sin mencionarla directamente, la inexorable ley de la *Diké* flota sobre todos, y un ambiente de presagios y tensiones prepara la entrada en escena del mensajero. El efecto es magistral, pues a la vez que se implora en beneficio de Agamenón, llega a la ciudad el que trae noticias formales.

Se evidencia que Clitemnestra está muy inquieta, pues sabe que el regreso de Agamenón significa su propia muerte cuando se entere de su infidelidad, salvo que, adelantándose, lo mate en nombre del impío sacrificio de Ifigenia. Precisamente, el coro entona el primer estásimo, y dice: “El que con pie sacrílego derriba el ara santa de la Justicia, será aniquilado”. Como ejemplo ponen a Paris, que no conforme con llevarse a la mujer casada con su anfitrión, también se lleva importantes tesoros. (Otras versiones aseguran que tan solo dejó que Helena se llevase las joyas que le pertenecían, según unos puestas, según otros en un voluminoso joyero, cosa que hace pensar nuevamente en que Helena siguió a Paris de buen grado, o por lo menos sin ofrecer mayor resistencia y tomando los acontecimientos como disposiciones de un destino ya trazado.)

Presiente el coro que la maldición ante tanta muerte será fatal para la casa de los Atridas y recuerdan un viejo aforismo atribuido al mismo Zeus: “No llegue yo jamás a ser destructor de ciudades”.

Los ancianos se retiran poniendo todavía en duda la noticia, tal vez por temer sus efectos sobre los Atridas. Y al salir, efectúan una evolución sobre el escenario que, según algunos, demarca el fin de un episodio, y para otros, además de esto, es un símbolo de que pasan varios días hasta que el mensajero anunciado llega realmente a la ciudad.

Segundo episodio: el mensajero

Lo primero que hace es bendecir el suelo de Argos y asegurar que nunca se atrevió a imaginar que podría regresar a la ciudad. Cuando el conductor del coro anuncia su llegada, dice que se llama Taltibio. Da la sensación de venir, tras largo viaje, directamente de la zona de guerra. De manera jactanciosa relata cómo los aqueos han arrasado Troya, destruido sus altares, esclavizado a sus mujeres, y que el rey Agamenón es el más feliz de los mortales. Estas palabras vienen a confirmar los oscuros presagios que anteriormente se habían citado sobre los que destruyen ciudades y caen en *hybris*.

El coro dialoga con Taltibio. Este se muestra tan dichoso que dice querer morir, pues ya los dioses le dieron todo lo que pidió.

En una breve entrada, Clitemnestra dice que ella fue la que entonó el *Ololugmos* –el grito ancestral de triunfo– cuando la cadena de fuegos le anunció la caída de Troya, y que espera ver pronto a su esposo, hacia quien expresa protestas de fidelidad y de amor.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

El coro aprueba rápidamente sus palabras y pasa a preguntar al mensajero por Menelao. El interrogado manifiesta que no quiere enturbiar tan dichosos momentos y que Menelao desapareció, con su nave, en una tempestad. (La fuente de esta afirmación es, probablemente, de origen homérico, pues en *La Odisea*, Néstor se lo dice a Telémaco en el canto III.)

El coro entona el segundo estásimo y se refiere a la infidelidad de Helena que, si bien fue raptada, aceptó gustosa la vida que le ofreció Paris. El clima trágico crece, pues Helena es hermana de Clitemnestra, y ambas, hijas de Tíndaro. Esquilo no acepta tan sencillamente el tema del rapto como Homero, y de alguna manera nos hace saber que Helena era como una rosa llena de espinas que punzaban los corazones masculinos, pero que tuvo en Troya “funestas bodas”. *Hybris* engendra más *hybris*, y *Diké* jamás está distraída. Por otra parte, Esquilo parece descubrir en el nombre “Helena” un equivalente a “predestinada” o “elegida”, aunque no peyorativamente, sino con signos de fatalidad negativa, o por lo menos, dolorosa. Queremos recordar al lector que, tanto en griego como en todos los idiomas antiguos, cada nombre propio significa algo. El significado suele ser doble: el uno, exotérico, partiría de la simple traducción de la palabra en sí, y el otro, esotérico, se referiría a las características de la persona que lo lleva, a su destino, con muchos más detalles. A este último aspecto parece haberse referido Esquilo algunas veces, aunque los textos que hoy poseemos, mutilados y copias de copias de originales perdidos, han obviado estos detalles, ya sea por considerarlos superfluos o bien por razones religiosas que, tanto cristianos, como judíos y musulmanes aplicaron frecuentemente, con indudable buena intención, pero también con indudable estrechez de criterio.

Tercer episodio: Ilega Agamenón. El tapiz de púrpura

Por la derecha entra Agamenón en su carro de guerra, con algunos de sus generales y un séquito que avanza en procesión. Más atrás, en una carroza cargada de tesoros, despojos de Troya, viene Casandra, cabizbaja, con los cabellos atados con burdas cuerdas de lana y una ramita de laurel, signo de la profecía, entre sus manos unidas, tal vez atadas.

El coro pretende recordar la antigua leyenda que dice que cuando un mortal es plenamente feliz los dioses suelen enviarle desgracias, pues la plena felicidad no es propia de esta tierra. Así pues, modera sus loas y lo llama “destructor de Troya” de manera ambigua. Además, recuerda a los falsos aduladores que fingen alegría sin sentirla, pero “el buen pastor, que conoce su ganado, nunca se engaña”. Ofrece su adhesión a la expedición triunfante, aunque no haya sido prudente. Insiste en que el rey ya conocerá cómo han vivido sus súbditos en su ausencia. Hay en estas palabras alusiones veladas, augurios de peligros, de cosas secretas, tal cual lo hizo anteriormente Taltibio, pero nada es lo suficientemente definido como para suponer que se está previniendo a Agamenón de alguna conjura.

Este habla desde su carro, saludando primeramente a la ciudad de Argos y a los dioses. Son palabras deshumanizadas, puramente rituales. Pasa luego a jactarse de haber

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

destruido Troya, de la cual sale aún, dice, una negra columna de humo. Cita por primera vez el episodio del “caballo de Troya”, el artilugio que permitió a un “comando” griego provocar los primeros fuegos y abrir las puertas a sus compañeros. Relacionándolo con las Pléyades, fija la hora: fue a medianoche; y compara a ese grupo de élite con un león que llegó “hasta los lechos de los príncipes” (el león era el símbolo de la casa de los Atridas).

Respecto a las advertencias del coro, las tiene por buenas; pero no lo toman de sorpresa pues está acostumbrado a la envidia y a la infidelidad de los amigos. Solo hace excepción de Ulises. Refiriéndose luego a lo que pueda ocurrir en la ciudad de Argos, dice que afirmará lo que esté bien, y que ante lo malo, o lo que haga peligrar el interés del Estado, no vacilará en extinguirlo, aun con hierro y fuego si fuera necesario.

Clitemnestra, que debe de sentirse preocupada por tan duras palabras, aparece, saliendo del palacio, con algunas servidoras cargadas de telas preciosas y ricos tapices. Lo hace cuando Agamenón pronuncia una última invocación a los dioses que le dieron siempre la victoria.

Clitemnestra no se dirige directamente a Agamenón, sino a los ciudadanos todos y a los ancianos. Sus palabras son ambiguas, pues entre otras cosas dice: “no me avergonzaré de la magnitud de mi amor”. Pero... ¿de qué amor?: ¿el que siente por su amante, cosa sabida por todos, o por el recién llegado esposo? Al fin se dirige directamente al rey y le cuenta que, en noches llenas de malos augurios, pensando en los peligros que él corría, había querido suicidarse, habiendo llegado incluso a tener la soga al cuello, cuando manos misteriosas la detuvieron. Explica la ausencia de Orestes, hijo de ambos, porque se encuentra en casa de Estrofió de Fócida para su educación. Y dice que no deben extrañarse de verla con los ojos secos, pues sus lágrimas se han agotado de tanto llorar. Por último, Clitemnestra increpa duramente a sus servidoras por no haber colocado aún la magnífica alfombra púrpura que tiene que ir desde el carro hasta la puerta del palacio, pues “la planta que pisoteó Troya no debe posarse sobre tierra desnuda”. Agamenón se resiste al principio, pues teme incurrir en *hybris*: “Tales homenajes debían ser ofrecidos más bien por los extraños... No me trates como a una mujer o a un rey bárbaro... En cuanto a la púrpura, es un homenaje que corresponde a los dioses y no a los hombres. Temblaría de caminar sobre ella. El don más precioso para los dioses es proceder con modestia, sin cometer ningún error fatal que despierte la envidia de los dioses ni de los hombres”.

Agamenón al principio se muestra inquieto, como presintiendo algo nefasto, pues ya en el acto de extender la enorme alfombra púrpura levantó vivamente el rostro al oír las palabras de Clitemnestra: “Que la Justicia le conduzca a una mansión donde no se le esperaba”... Estas palabras se pronunciaban, a veces, cuando quien estaba en vísperas de morir se enfrentaba al Hades.

Pero Clitemnestra no cede y le dice que Príamo lo habría hecho.

Agamenón se quita el calzado para no ofender a los dioses y baja del carro, con lo que por primera vez permite ver claramente a Casandra, que estaba en su carroza,

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

sumida hábilmente en las sombras. De pie sobre la púrpura, Agamenón dispone que la extranjera sea tratada bondadosa y respetuosamente, cosa que en su boca no deja de sonar irónico y artificial.

La escolta de generales y soldados se retira, y Agamenón marcha hacia las puertas del palacio sobre la púrpura, visiblemente inquieto por hacerlo; pero Clitemnestra le recuerda que cercano está el mar, donde se forma el manantial abundoso de la púrpura, del que hay mucho en palacio así como todo tipo de riquezas, y demuestra vivo interés por que Agamenón entre por fin a palacio y festeja con un grito de triunfo cuando este traspasa el umbral: “Zeus, Zeus, que das cumplimiento a todo, dalo también a mis deseos: piensa en la obra que he de llevar a cabo...”.

El coro canta el tercer estásimo. Dice que alberga terror y funestos presagios, mientras su alma entona la canción de las Erinias. Es el canto de la muerte. Insiste en rememorar la creencia de que el hombre excesivamente afortunado, que se preocupa por amontonar honores y riquezas, tienta la cólera de los dioses; que hay que dejar que Zeus dé a cada cual lo que le corresponde. Habla de la irreversible ley que a todos rige, y cita que Zeus fulminó con su rayo a Asclepios por haber resucitado a Hipólita. (El tema de la resurrección de los muertos va a ser trazado en los papiros de época copta y en otros guardados en la Biblioteca de Alejandría y, tal vez, más tarde, en la de Bizancio. Se menciona como un arte mágico que poseían los médicos Iniciados, pero que no debían ejercitar. Esto puede ser literalmente verdad y también un símbolo de los peligros de la resurrección espiritual para el que no está todavía preparado para ella.)

El coro, fúnebremente, canta algo referente a dos destinos, probablemente el de Agamenón y el de Clitemnestra. Es preciso que haya una víctima y un victimario. Están perdidos. Luego, el coro se silencia.

En la tragedia griega, después de un canto fúnebre como este se suele escuchar el grito de la víctima. Se abren las puertas del palacio violentamente y se escucha un grito, pero no es de muerte, sino que es Clitemnestra que llama a Casandra para que penetre. El efecto psicológico ha sido plenamente logrado y es natural que muchos espectadores hayan gritado de terror al mismo tiempo.

Casandra, orgullosa en su dolor, permanece temblando en su carro, pero Clitemnestra le recuerda que aun Hércules fue vendido como esclavo a Onfala, reina de Lidia, y que debe deponer su orgullo. El corifeo se mueve y suavemente hace descender a la princesa, aconsejándole que acepte. Pero esta se resiste y Clitemnestra se muestra ofendida, da media vuelta y se va, dejando abiertas las puertas del palacio para cuando Casandra se decida. Es necesario recordar que la hija de Príamo había sido requerida de amores por el dios de la profecía, Apolo. Tras muchos ruegos, le ofreció ese divino don si ella accedía, y Casandra aceptó el trato; pero cuando fue profetisa se dedicó a la mística con tanto ardor que no quiso tener amores con Apolo. Esto fue tomado como una ofensa por el dios enamorado, y la maldijo. No pudiéndole quitar lo que ya le había dado, la condena a que nadie crea jamás sus profecías. Desde entonces Casandra profetiza, pero siempre es tomada por loca y nadie confía en ella. Ni su regio padre, cuando ella vio en los anales del destino la destrucción de Troya a causa del caballo de

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

madera, que fue tomado como ofrenda a Poseidón, le dio el más mínimo crédito, e hizo todo lo contrario de lo que ella aconsejaba.

Cassandra, a pesar de sus negativas, jamás perdió contacto espiritual con Apolo, y a él se dirige haciendo un gran esfuerzo por dominar su paroxismo (exaltación). Dialoga a medias con el coro, que le reprocha el dirigirse al dios de la alegría y de la luz con palabras que rebosan dolor y oscuridad. Hay varias versiones de esta invocación y elegimos uno de sus resúmenes: “¡Apolo! ¡Eres mi perdición! Me has traído a un lugar donde se cometen crímenes: niños pequeños asesinados... (crímenes de Atreo y de Tiestes, asesinato de los hijos de este). ¡Lazo fatal! (suicidio de Hipodamia, mujer de Pélope) ¡Esposo degollado, suelo inundado de sangre! (el próximo crimen) ¡Carnes asadas comidas por sus padres! (los hijos de Tiestes) Sí... otro hecho horrible se aproxima; una mujer lava a su esposo en el baño... Una red criminal, la túnica que le acompañaba en el lecho... ¡Ya le hiere, ya cayó él en el baño lleno de agua! ¡Ya caeré yo bajo igual golpe!”.

El coro, afectado por la maldición de Apolo, no comprende, pero luego, tal vez recordando sus propios vaticinios, expresa: “Demasiado claro es lo que acabas de decir”... “Hasta un niño te entendería”... Reconocen todos los detalles de la profecía y Cassandra les cuenta cómo logró este precioso don. Pero poco a poco la maldición de Apolo se va apoderando del coro y hasta dudan de que Cassandra hable bien el idioma griego, pues empiezan a no entender lo escuchado. Le preguntan sobre qué hombre caerá la muerte, y ella contesta sin dudarle: Agamenón. El coro entonces le ordena callar y ruega que nada ocurra. “Vosotros oráis, pero ellos se preparan para matar”. El coro le pregunta entonces: “¿Qué hombre matará a quién?”..., con lo que demuestra que no ha entendido la profecía.

Cassandra cae en el paroxismo, rompe el cetro de Apolo y se arranca las ínfulas (lazos sagrados), y una bola de fuego desciende desde lo alto y se acerca a ella. Cassandra comprende que Apolo la ha despojado de sus símbolos, consumando plenamente su venganza. Desesperada, se dirige al palacio, pero al entrar grita espantada, pues huele a sangre y a sepulcro... El coro le dice que se trata de las bestias sacrificadas en las aras, y de los inciensos quemados en honor a Agamenón. Tras otras profecías, entra corriendo al palacio. El coro reflexiona: si Agamenón victorioso tiene que pagar ahora con su muerte otras muertes, ningún mortal podrá jactarse de su buena estrella. ¿Es que al desaparecer Cassandra han vuelto a entender la profecía? Pero no hay mucho tiempo para la reflexión, pues detrás de la ahora cerrada puerta se oye el grito agónico de Agamenón: “¡Ay de mí! ¡Me han herido de muerte!”.

Ya veíamos desde el párodo la impotencia de los ancianos. Vacilan, y cada uno de los doce da su opinión antes de entrar en el palacio. El último expresa que, ante todo, deben asegurarse de la verdad. (Este exceso de prudencia ante lo evidente es lo que ha hecho que desde la Antigüedad esta parte sea llamada “la de la impotencia de los ancianos”. Tal vez sea una velada crítica a los consejos de ancianos y a los *senadores* en general, acusados, no sin razón y en todos los tiempos, de ejercer la burocracia y carecer de sentido práctico.)

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Cuando los ancianos, tras sus titubeos y reflexiones, se acercan a la puerta, se les aparece Clitemnestra.

El coro se ha dividido en dos semicoros que ensayan los diálogos más absurdos, cruzan opiniones y discuten. La visión de la reina, en el momento en que se preguntan si habrá muerto Agamenón, los paraliza. Detrás de ella, al fondo, se ve el cuerpo de Agamenón, desnudo, envuelto en un amplio velo ensangrentado. A su lado se divisa el cadáver de Casandra.

Clitemnestra está poseída por el genio vengador Alastor, especie de demonio de la casa, y su aspecto es terrible: lleva una espada en la mano, y la frente manchada de sangre. Apenas puede mover las piernas. El coro en conjunto retrocede.

La reina, en estado de “trance” o “mediumnidad”, confiesa tranquilamente que sus palabras anteriores habían sido falsas. Con cinismo se jacta de su crimen. Da detalles de cómo envolvió al desprevenido Agamenón en la red de un espléndido velo hasta inmovilizarlo, y que por dos veces le hundió la espada, lo que motivó sus dos gritos de agonía. Una vez ya inmóvil, le dio un tercer golpe en honor a Hades. Entonces el cuerpo se sacudió con las convulsiones de la muerte, y la sangre, saltando, le mojó la frente. Dice que si le estuviese permitido, subiría sobre el cadáver para hacer libaciones, como si fuera un altar a su propia alegría, para dar gracias a los dioses.

El coro se asombra, la llama insolente, la amenaza con el destierro y con la ira de los ciudadanos: “Pagarás golpe por golpe, sangre por sangre”.

Clitemnestra les responde con orgullo y desafío. Afirma que el asesinato de Agamenón fue decretado por *Diké*, “la Justicia”, en venganza del sacrificio de Ifigenia y como castigo a sus muchas infidelidades, citando asimismo que Casandra fue muerta por ser su concubina. (Sus acusaciones son ciertas, incluso la referida a Casandra, pero esta no lo fue voluntariamente, sino que, considerada “botín de guerra”, fue una esclava de los apetitos de Agamenón). Sostiene que a nada teme, pues Egisto encenderá el fuego de su hogar y le tendrá el amor que siempre le ha tenido.

El coro entona un *commós*, o lamentación. Desea morir con su rey y carga sobre Helena la culpa de todas las desdichas. Al oír mencionar a su hermana, Clitemnestra les interrumpe. El coro dice que, en verdad, el que ha descargado los golpes es el genio de la casa, y Clitemnestra le da la razón.

El coro, en medio de lamentaciones, asegura a Clitemnestra: “Tú no eres inocente, aunque es posible que ese demonio haya cooperado contigo”. Así va comprendiendo y haciéndole saber que es el genio maléfico el verdadero autor de las muertes, y a este demonio de la genealogía de los Pelópidas se proponen todos erradicar del palacio. A la vez se afirma que mientras exista Zeus, la ley se cumplirá: “A aquel que hace le será hecho”. Clitemnestra, que ya está libre de la posesión demoníaca, se muestra serena y de acuerdo con que el belicoso íncubo abandone la casa, ofreciéndose personalmente para ser juzgada como lo que ella realmente es. Deja caer ruidosamente la pesada espada de dos filos.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

En ese momento entra en escena Egisto, acompañado de varios hombres armados, y se detiene ante el cadáver de Agamenón. Egisto dice que se ha cumplido la ley misteriosa de los dioses y recuerda cómo él y su padre fueron echados de esa casa, así como otros percances ya narrados de horrores e injusticias. Dice que fue él quien urdió todo y que es feliz al ver el cadáver de Agamenón. Agrega que ahora él gobernará y que someterá al yugo a todo aquel que se le oponga.

El corifeo lo trata de cobarde por no haber ejecutado él mismo la matanza y le anuncia la venganza de Orestes.

Egisto dice que los ancianos ocupan el banco de los remeros en la nave del Estado y que el timonel es él. Se emociona con sus propias amenazas y saca la espada, actitud que es imitada por sus acompañantes, avanzando todos contra los ancianos. Estos no se intimidan, sacan sus armas a la vez, y cuando se va a producir el choque y Egisto llama a su guardia personal, que avanza a paso de carga con las lanzas bajas, Clitemnestra se interpone entre los dos bandos diciendo: “No, mi muy amado; no más sangre; basta ya. Lo hecho tenía que suceder... ahora guardemos paz”... “Con hartos rigor se ha abatido el destino sobre nosotros... Tal es el consejo de una mujer... dignaos escucharlo”.

Clitemnestra, mientras los antagonistas siguen cruzando amenazas, logra empujar poco a poco a Egisto al palacio, alabándolo. Todos se detienen. El coro también retrocede.

El final de *Agamenón* se ha perdido y también el comienzo de *Las Coéforas*. Muchos autores no lo mencionan, pero en las copias en griego se hace evidente esta falta y el mismo ritmo trágico aparece aquí cortado.

XXIV – LAS COÉFORAS

Los problemas morales se han planteado en *Agamenón*, por lo que en esta segunda parte de la trilogía hay muchas cosas que se sobreentienden y la acción se desarrolla rápidamente.

La escena se desarrolla en la ciudad de Argos, frente al palacio real. A la derecha se ve el túmulo de Agamenón. Se supone que han pasado diez años desde su muerte.

En el prólogo, aparecen Orestes y Píldes por la izquierda; el primero deposita un rizo de sus cabellos sobre la tumba de su padre. Y aunque nadie lo diga, todos saben que ha llegado la hora de la *Diké*, pues el príncipe pide ayuda a Hermes, dios de los muertos. Explica estar de regreso luego de un largo destierro.

Se inicia el párodo con la entrada de las Coéforas en forma de coro (coéforas significa “portadoras de libaciones”, de *koe*, “libación” y *foros*, “el que lleva”). Estas, veladas, dicen haber sido enviadas por Clitemnestra para aplacar el espíritu de su víctima con libaciones y plegarias...; pero “El agua de todos los ríos del mundo no sería

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

suficiente para purificar la mano que manchó el crimen”. Orestes parece no entender la razón de las súplicas de las mujeres.

Da comienzo el primer episodio con la entrada de Electra, que va vestida de luto, con los cabellos cortados. Orestes y Pílates se han ido retirando hacia un costado penumbroso. Detrás de Electra, ahora unida al coro, van servidoras con guirnaldas y vasos de libaciones; también “lloronas”, que se golpean el desnudo pecho y hacen ademanes de dolor, con lo que el conjunto se transforma en un ritual funerario.

Electra ve el rizo. Orestes avanza y se da a conocer. Entonces, juntos, Electra, Orestes y el coro entonan un *commós* por Agamenón. Es notable que esta escena de lamentaciones ocupe unos doscientos versos, la quinta parte del total de la obra. Con criterios actuales parecería una innecesaria demora, pero es imprescindible para formar el clima psicológico-dramático. Aunque nuestra observación pueda resultar algo tonta, queremos recordar al lector que los griegos no tenían reloj en sus muñecas. El que alguna vez haya vivido un solo día sin consultar constantemente la hora, sabrá comprendernos. Para el hombre antiguo, la dimensión temporal era radicalmente diferente a la que hoy vivimos. No era imprescindible saber en qué hora se vivía, los meses eran apreciados de manera aproximada y la mayor parte de los ciudadanos no sabía exactamente qué edad tenía. No veamos en esto signos de simpleza o primitivismo, sino otra forma de encarar la vida, con alienaciones diferentes a las nuestras. Las características de la vida humana cambian según el momento histórico en que la consideremos y el lugar geográfico en que se desarrolle; tampoco lo presente es la última palabra del destino... Todo seguirá cambiando... para que nada cambie.

Por medio de estos doscientos versos se trataría de convocar a los poderes invisibles y conseguir el apoyo del “doble” o “sombra” de Agamenón. Además, Orestes había consultado el oráculo de Apolo y este le predijo que vengaría las muertes anteriores. Se recuerda que el poder tiene las manos manchadas de sangre y que tan solo entre los *Hiperbóreos* reina la entera felicidad (pueblo mítico que habita Thule, la “isla seca”, citado por Homero y que, según *La doctrina secreta*, sería el último resto de los seres divinos que fueron los primeros habitantes del planeta, cuyo reducto físico o etérico estaría sepultado bajo los hielos formados en lo que ahora es el Polo Norte).

En el primer estásimo se refuerza la idea de que el crimen engendra crimen.

En el segundo episodio, Orestes, acompañado de Pílates, llama a las puertas del palacio. Aparecen Clitemnestra y Electra. Orestes se hace pasar por un extranjero y relata su propia muerte. Clitemnestra envía a Cilisa, nodriza de Orestes, a que comunique a Egisto la noticia. El coro pide que le diga a Egisto de venir solo, sin su guardia personal, pues una escolta armada atemorizaría a estos extranjeros y paralizaría sus lenguas. Cilisa acepta el consejo, aunque parece no estar del todo convencida de su razón.

En el segundo estásimo el coro ruega a Zeus que se consume la venganza.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Se inicia el tercer episodio con la llegada de Egisto, aunque debemos aclarar que la última parte narrada y la que ahora tratamos han sido cuestionadas por muchos especialistas, pues son en parte ininteligibles y las versiones que poseemos se contradicen. Egisto dice que la noticia traída por los extranjeros no fue deseada por él; parece presentir una desgracia. El clima se hace tenso. Egisto llega al palacio para interrogar por sí mismo a los extranjeros y a poco se escucha un espantoso grito de agonía. El coro se hace a un lado de la escena y un esclavo golpea furiosamente las puertas del gineceo, llamando a Clitemnestra para decirle que Egisto ha muerto. Y agrega: “Los muertos matan a los vivos”. Clitemnestra comprende de inmediato lo que ocurre y pide un hacha para hacer frente al vengador, pero este llega antes que el arma pedida y Clitemnestra suplica por su vida a Orestes, mostrándole desnudo su pecho.

Orestes, con la sangrienta espada en la mano, se adelanta y dice que si tanto amaba a Egisto vaya a reunirse, acostada, junto a él.

Clitemnestra le recuerda que “las Perras” (las Erinias) lo despedazarán si mata a su madre. Le dice que el destino fue el que mató a Agamenón, pero este le replica: “El destino también es quien dispone tu muerte; no soy yo quien te matará, sino tú misma; si desisto, los dioses me castigarán por haber faltado a mi deber”. Orestes baja su espada y vacila, mas luego se repone y entra al palacio arrastrando a su madre, para darle muerte. “Ya que mataste a tu esposo, muere bajo el hierro de tu hijo”.

En el tercer estésimo el coro celebra el triunfo de la justicia, y la terminación de todos los males que aquejaron la casa de los Atridas.

En el cuarto episodio aparece Orestes con el ramo de “los suplicantes” en la mano. Es casi la repetición de lo que se vio cuando la muerte de Agamenón, pues al fondo aparecen, en el suelo y ensangrentados, los cadáveres de Clitemnestra y de Egisto. El pueblo, alertado, se va acercando por un costado. Orestes pide al pueblo argivo que atestigüe su inocencia ante el Padre, aclarando que no se refiere a su padre físico, sino al Padre Sol. Pero, de pronto, tiene visiones de las Erinias que vienen a buscarlo. El coro niega presagios, a lo que él responde tristemente: “Vosotros no las veis, pero yo sí; me persigue...”. “No puedo continuar aquí”. Huye despavorido. En el “Éxodo”, el coro se pregunta cuándo se calmará el furor de la Fatalidad. Se hace silencio.

XXV – LAS EUMÉNIDES

Esta es la última pieza de la trilogía, la que, por su contenido religioso y filosófico, sospechamos ha de estar bastante mutilada en las copias que llegaron a nosotros. Incluso, en el lugar de los viejos versos, pudieron haber sido agregados otros muy posteriores, con mejor intención que información.

Es continuación de las anteriores piezas de la trilogía, por lo que, separada de ellas, sería incomprensible –cosa que sucede con otros fragmentos del teatro clásico y

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

del misterioso, que, al parecer, existió desde el siglo VII a. C. en la Hélade, en lo que hoy se define como lírica arcaica—.

En el prólogo, la escena se desarrolla en Delfos, frente al templo de Apolo. En el primer episodio, en el interior de dicho templo; y en el segundo, en la ciudad de Atenas.

La Pitia entra por la derecha, se dirige hacia la puerta cerrada del templo y se inclina devotamente ante él. Inicia una plegaria a diferentes dioses y se vuelve sucesivamente en cada una de las direcciones en que se supone moran estos dioses. El universo, así como el mismo escenario del teatro griego, estaba dividido geométricamente, como ya veremos en capítulo aparte. El número era la razón primera de toda armonía. Los dioses antiguos no eran lo que hoy se entiende de ellos —salvo para los muy simples—, sino potencias armónicas, sublimes intermediarios de una pirámide que tenía por cúspide el gran misterio al que algunos llamaban *Zeus-Zen*, que poco tenía que ver con el hijo de Cronos.

Esta obra, como *Las Coéforas*, está impregnada de rápida acción. La misma pitonisa que oró y entró en el templo, pronto vuelve a salir aterrorizada, apoyándose en las paredes y en las puertas, desfalleciente. Dice haber tenido una espantosa visión: Sentado sobre la piedra que ocupa el centro del mundo (el *Onfalos*; Delfos significa “ombbligo” y el *Onfalos* era una especie de piña hecha con nudos sagrados, tallados sobre una piedra con forma de huevo, según podemos verlo hoy día en Delfos, en un original de probable época romana) está un hombre; sus manos chorrean sangre, y junto a él (según otras versiones, empuñándola) hay una espada que también destila sangre. En una mano tiene un ramo de olivo de los montes, ornado con cintas de lana blanca, según el uso de “los suplicantes”, y a sus pies un grupo de figuras negras que al principio le parecen mujeres, luego gorgonas, y después no puede definir, pues carecen de alas y son verdaderos monstruos. No se explica tal aparición en sitio sagrado y pide al mismo Apolo que purifique su casa de tales criaturas nauseabundas. Hecha la petición, se aleja rápidamente (pues ella no es una maga ni Iniciada, es solo una vieja con el don de predecir).

Al comenzar el primer episodio las puertas están abiertas, y se ve en el interior del templo a Orestes, junto a la piedra, rodeado de Erinias dormidas en las gradas. Junto al altar, Apolo y Hermes.

Apolo dice que ha dormido a las “vírgenes malditas” (las Erinias).

Las Erinias eran deidades menores, ejecutoras de la *Diké*, encarnaciones, por así decirlo, de las fuerzas automáticas de la Naturaleza. Hijas terribles de la Madre-Noche, no tenían forma definida, aunque asumían frecuentemente la de lobas de pelaje fangoso en recuerdo del caos primordial, del “barro” en donde los espíritus viejos encontraron la materia necesaria para sus primeros cuerpos.

Apolo era todo lo contrario. En sus formas arcaicas, como en el caso del egipcio Amón-Ra, estaba unido al Padre Sol; luego se diferenció del astro rey, de Helios, del “Padre nuestro que está en los Cielos”, como lo ha conservado la vieja oración cristiana,

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

extraída de una muy antigua griega, cuyo original aún perdura. Entonces Apolo se redujo a ser el dios de la luz en todos los planos concebibles, y por eso también rige las intuiciones y la inteligencia, las artes y las ciencias. Es, además, símbolo de la unidad trascendente, como lo indica su nombre. Justo es, pues, que el Iniciado Esquilo haya puesto en su boca, en este fragmento, una diatriba (que tal vez fue ritual) contra las Erinias.

Hermes –mensajero y dios de los muertos, señor de las encrucijadas de la vida–, es buen compañero, silencioso y sereno, para el atribulado Orestes. Apolo le recomienda que, no pudiendo librarse de las Erinias, recurra sin embargo a un extremo recurso: que vaya con Hermes hasta la ciudad de Atenas y se abraze pidiendo clemencia a la imagen (¿algún viejo *xoanón* aún existente en esa época?) de la diosa Atenea. Él, mientras tanto, hará lo posible para ayudarlo, pues se siente en parte culpable de haberle inspirado su trágico sino.

El que tales cosas diga Apolo, en Delfos, cercano a las aguas de Castalia, que tenían fama de purificarlo todo, y el que Orestes tenga en sus manos el ramo de “los suplicantes” no es casual; sino un preanuncio de acontecimientos futuros.

Salen Hermes y Orestes, mientras Apolo penetra en el santuario del templo. Frente a él se abre el suelo, y con gran efecto de vapores coloreados aparece el espectro de Clitemnestra, quien se queja de deambular sola entre los muertos y reprocha a las Erinias su sueño. Estas roncan y emiten espantosos aullidos a medida que van despertando. El coro entero emite sonidos inarticulados y bestiales. Clitemnestra ordena a las Erinias que se levanten rápidamente para perseguir a Orestes, el que, aprovechando poderosos aliados, ha huido. Dicho lo cual el fantasma desaparece.

En el párodo las Erinias despiertan, brincan, saltan y gritan mientras salen del templo. Esquilo logra aquí uno de sus espectáculos más terroríficos pues, probablemente con alguna argucia de espejos, las Erinias parecen multiplicarse y aun lanzarse sobre el espantado público. Dicen algunos comentaristas que cincuenta mujeres esqueléticas, con túnicas negras, cinturones rojos, muecas espantosas pintadas en sus rostros, serpientes vivas enroscadas en sus cabellos, portando en una mano una antorcha y en la otra un retorcido bastón, llegaron en las primeras representaciones a provocar en el público una histeria colectiva, muriendo niños de espanto y haciendo abortar a las mujeres preñadas. Por eso, más tarde, esa parte de la representación se suavizó de manera que no resultase un peligro para los espectadores, cuyos nervios, luego de horas de tensión, no podían soportar una visión tan terrible y aparentemente incontrolada.

Las Erinias, tras buscar y rebuscar a su escapada presa, recriminan a Apolo: “He aquí lo que hacen estos dioses nuevos que reinan fuera de los términos de la justicia”. El señor de la luz alza su brazo derecho y las expulsa del sagrado recinto, a la vez que les anuncia el juicio de Palas Atenea y que él salvará al suplicante. Como las Erinias siguen reclamándole por haber recibido al criminal en su propia casa y haberle dejado manchar la piedra, Apolo saca su arco mágico y lo tiende armado con una flecha de luz; tras otras mutuas acusaciones, las Erinias deciden huir y a la vez perseguir a Orestes. Apolo sale del templo y cierra la puerta.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Tras una breve pausa, se inicia el segundo episodio y el escenario sufre una total mutación que, según los observadores de la época, se hacía casi instantáneamente, aunque no explican cómo.

Se ve el templo de Palas Atenea y a Orestes abrazado a su imagen. Aunque no ha habido lo que podríamos llamar “entreacto”, se supone que han pasado varios días. Orestes implora con una piadosa oración; en ella se introduce un elemento ético importante, pues el suplicante afirma que ya no está tan manchado de impurezas gracias a la generosidad de los hombres que, en su largo caminar, le dieron hospitalidad y se apiadaron de él.

Entra el coro de las Erinias y ocupa la *orquestra*. Al ver a Orestes dicen que no hay lugar a juicios, que beberán su sangre hasta consumirlo y que luego arrastrarán su sombra hasta los infiernos. Orestes insiste en que se ha purificado, incluso, en el altar de Febo (el Sol Joven, o Sol Invicto).

Orestes continúa su oración apartando los ojos de las Erinias, pues intuye que quieren distraerlo. Las Erinias forman una cadena danzante y lanzan su “canto de horror”, como parte de sus hechicerías. Se dice que forman cadena, pues es el canto que encadena a las almas y que no se acompaña jamás de los dulces conciertos de la lira (clara alusión a Apolo-Citaredo). Se refieren también a los decretos irrevocables de la Moira. Afirman que sus pies realizan una danza maléfica y que saltan muy alto para caer luego sobre la víctima y así aplastarla bajo su peso de desgracia. (Es probable que, en medio de estas interesantes declamaciones en honor a las tinieblas, falten algunos versos, censurados ya en época antigua por dar a conocer alguna cosa secreta.)

El tercer episodio trata del juicio de Orestes ante Palas Atenea, la diosa virgen, concebida directamente del cerebro de Zeus, símbolo del valor que inspiran las causas justas, de la inteligencia y de la bondad y protección a los necesitados.

Atenea contempla al suplicante abrazado a su estatua y también a las Erinias, a quienes dice no aborrecer por su deformidad, ya que eso no sería justo ni piadoso.

Las Erinias explican quiénes son y qué hacen allí, identificándose como “Hijas de la Noche” y que en las mansiones subterráneas les llaman “Las Plegarias”. Orestes formula asimismo su defensa. Atenea anuncia que, siendo un asunto tan complejo, donde se mezclan elementos divinos y humanos, lo mejor es formar un jurado con los mejores ciudadanos de Atenas que estén juramentados (?) y que ese tribunal durará para siempre (?).

Atenea se retira y comienza el segundo estásimo.

Las componentes del coro de las Erinias se hacen reflexiones, pero aceptan lo dicho por Atenea pues la diosa “les ha inspirado confianza”. Pero presienten la aparición de nuevas leyes en el mundo y se lamentan, pues dicen que ya no habrá justicia.

El cuarto y último episodio transcurre en el Areópago (lugar que arcaicamente se dedicaba a Ares, donde se reunían los ejércitos y se hacían las ejecuciones). Atenea

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

aparece por la derecha; tras ella, un heraldo introduce a los jueces, que se sientan de cara al público.

Algunos especialistas opinan que Esquilo, en esta parte de la obra, trata de dar al tribunal del Areópago, en sus tiempos ya en decadencia, la importancia que había tenido siglos antes.

El tribunal lo preside Palas, las Erinias son quienes acusan y Apolo es el defensor en el proceso de Orestes.

El dios, en defensa del matricida, esgrime un argumento que va a pesar durante miles de años en la historia de la Humanidad y, cuyos efectos aún percibimos: “La madre no es quien engendra al ser que llaman su hijo, sino que es la nodriza del germen depositado en su seno. El que realmente engendró es el padre. La madre recibe el germen y lo conserva, si los dioses no disponen lo contrario”. Esta idea no es de Esquilo, sino que viene desde la protohistoria. De allí que la mayor parte de las casas reinantes de todos los tiempos den primacía al varón. A la mujer se la veía como la tierra nutricia donde se planta la semilla, pero el árbol será del tipo de la semilla y solo su mayor o menor fuerza le vendrá de la tierra. Hoy las investigaciones biológicas contradicen esto, en lo que a seres humanos se refiere y en cuanto a la parte física. Lo que no sabemos con certeza es si Esquilo expresa tan solo una ley de sangre física o va más allá. Mientras no tengamos pruebas en sentido contrario, nos atendremos a lo primero, que parece lo más evidente.

El tribunal está dividido en dos partes iguales y de diferente opinión. Entonces Atenea aporta su juicio a favor de Orestes, pues existen dudas. Es curioso que en el derecho procesal actual, en el *in dubio pro reo*, se haya retomado esta actitud, que no es precisamente la del mundo clásico, ni la de los judíos ni la de los cristianos hasta hace pocos años.

Al conocer el fallo absolutorio, las Erinias se enfurecen y exclaman: “¡Ah dioses nuevos! ¡Habéis pisoteado las antiguas leyes!”. Y anuncian que desde ese momento, pestes y venenos asolarán el Ática. Atenea recurre a la “persuasión sagrada”, una forma de encanto donde se mezclan su magia, su fuerza y su razón. Les recuerda que ella cuenta con la ayuda de Zeus y que más les conviene aceptar el resultado del juicio, según se había prometido al principio. Con su poderosa magia convierte a las Erinias en las Euménides, las de “la recta intención”, bondadosas custodias de la justicia y auxilio de los necesitados.

Cinco siglos después, la misma transformación que sobre la ley del talión hebrea propusieron los cristianos en beneficio de la responsabilidad individual, es lo que Esquilo propone en esta obra. Ni los primeros ni el Iniciado de Eleusis tuvieron posibilidades de convencer a sus propios pueblos, pues la inercia de milenios no es fácil de detener; pero aunque no sea más que su solo pronunciamiento dará, a través de los siglos, nuevos conceptos y nuevas actitudes a numerosos seres humanos.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Desde el punto de vista estrictamente religioso, la expiación sangrienta y directa de los crímenes es reemplazada por la expiación ritual y la transmutación profunda de los culpables, cuando espiritualmente están preparados para ello.

Consideremos que Orestes no mató a su madre por ningún interés personal, sino para cumplir el consejo de un oráculo y las costumbres aceptadas. Por lo tanto, su culpa merecía un atenuante. Y lo mucho que desde entonces había sufrido le daba la absolución. Así lo entienden las Euménides, que entonan cánticos de honra a la sabiduría de Atenea y a su ciudad, Atenas.

La trilogía termina con la apoteosis de las Euménides. Esquilo logra en este final, por demás atípico en el teatro griego de su época, transmitir al pueblo una extraña sensación de paz, de consuelo, de una bondad activa que quiere colaborar con la Divinidad. El hombre puede vivir en armonía no solo con las potencias que rigen el universo, sino consigo mismo y con los demás hombres. Todo termina en un grito sagrado de exaltación que, desgraciadamente se ha perdido, como tal vez los últimos versos de esta obra. Pero sabemos por comentaristas antiguos que la multitud, en estado de *epopteia*, lanzaba a su vez el grito triunfal del bien sobre el mal. De la luz sobre las sombras. Del espíritu inmortal e inmovible sobre la materia pasajera y sujeta a tantos horrores. Esquilo logró en esta, tal vez su mejor obra, el “milagro” de que, aunque fuera por unas horas, el pueblo raso se levantase sobre sí mismo y se asomase a los misterios de la luz, de la esencia divina.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

ELEMENTOS AUXILIARES

Aunque en varias partes de este trabajo nos hemos referido a “efectos especiales” y otros auxiliares no humanos desarrollados por el teatro clásico del siglo V a. C., en Grecia –en especial cuando mencionamos los extraños fenómenos que se producían en *Prometeo encadenado*–, creemos necesario extendernos un poco más en el tema, así como profundizar sus relaciones, dentro de la brevedad didáctica que caracteriza este libro.

Si por Historia definimos la parte suficientemente conocida del pasado humano, tendremos que convenir en que sabemos muy poca Historia, a pesar de lo que los manuales de moda tratan de exponer y convencer. Poseemos tan solo fragmentos, y frecuentemente no lo son del original, sino de repetidas copias que se han ido deformando a través de los siglos. La caída del Imperio romano de Occidente constituyó un verdadero naufragio para la cultura y para la civilización, lo que incluye, desde luego, las artes, las ciencias y las técnicas. Por dar un ejemplo cualquiera, recordemos las tristes palabras de un jefe goda a comienzos del siglo V de nuestra era: “Las liburnias pasan por no ser menos rápidas que las pentecontoras, aunque ambas sean muy inferiores a los navíos del modelo del trirreme... pero ya hace muchos años que se han olvidado los métodos de construcción de los trirremes”.

No vamos a entrar en las cuestiones del porqué y cómo de estas pérdidas, pues lo que nos interesa para apreciar el teatro clásico, de raíces místicas, es poner un poco de luz en las espesas tinieblas que se han echado sobre los tiempos en que se desarrolló.

La hipótesis simplista del “progreso indefinido”, sin la cual la teoría materialista en general carecería de sentido, quiere que el teatro, en época de Esquilo, haya sido una especie de improvisación que, para contar viejas tradiciones o para destacar las novedades, reunía a un conjunto de personas en algún valle propicio y, con la ayuda de algunas obras de albañilería, maderas, telas y, si de noche, de ramas embreadas encendidas, recurría a una serie de pantomimas que tan solo podían ser admiradas por un pueblo embrutecido por la esclavitud y la superstición.

Obviamente, los que hoy hacen teatro en marcos que no pasan de ser algunas maderas pintadas, muebles viejos y técnicas de bricolaje no pueden conceder a sus remotos antecesores medios materiales superiores a los propios.

Pero aventuraremos una pregunta... ¿Son aquellos griegos los verdaderos antecesores del teatro actual o su relación es meramente tangencial? ¿No cabe la posibilidad de que, como en el caso de los trirremes, la puesta en acción de ese viejo teatro se haya perdido, y hoy estemos empezando de nuevo; como en otro orden de cosas los viajes a través del océano empezaron de nuevo en el siglo XIV y XV basándose en barcas pescadoras convertidas en carabelas, cocas, carracas y naos?

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Especialmente nuestra juventud es víctima de una demora, tal vez intencionada, en la información histórica. Desde hace casi un siglo, y sobre todo en los últimos veinticinco años, se han encontrado elementos de la técnica antigua aplicados al teatro, que reafirman lo que los comentaristas decían sobre los extraordinarios “efectos especiales” en las obras de Esquilo. Pero esto se silencia o se confunde con los burdos armatostes de vigas de madera y las tarimas portátiles del teatro medieval.

Daremos algunos ejemplos concretos de elementos auxiliares en la tragedia esquiliana del siglo V a. C., según fuentes de su época, del siglo III a. C. y de época romana, hoy confirmadas por hallazgos arqueológicos.

Sistemas acústicos especiales para aumentar resonancias

En el teatro, a pesar de las bocinas que llevaban incorporadas las máscaras, existía el problema de la falta de una correcta megafonía, por lo que los clásicos recurrieron a un sistema de resonancias estáticas y móviles. Estas eran necesarias sobre todo en los coros, que debían colocarse en determinados lugares fijos de la escena, y en los instrumentos musicales que acompañaban los cantos y que, al cesar en sus sonidos, creaban los tensos silencios de la tragedia en Esquilo. Respecto a estos instrumentos musicales, a los que nos referiremos luego, ha sido confirmada la afirmación de Aristóteles, reproducida por Vitrubio, de que utilizaban una escritura equivalente a nuestras actuales notas musicales, que para ellos eran también siete, nacidas de la conjunción encadenada de dos tetracordios. En el *Codees Colbertinus* se reproduce incluso un diapasón que puede medir semitonos. Para las notaciones vocales de los himnos órficos se contemplaba un cuarto de tono, así como el doble, triple, cuádruple y quíntuple de esa unidad mínima, cosa que ha quedado escrita y que explica la transmisión a través de los siglos de un estilo coral fijo.

Los sistemas de resonancia estáticos estaban elaborados basándose en grandes conocimientos de la acústica, especialmente de la reflexión de las ondas sonoras en los espacios arquitectónicos cóncavos. Las construcciones se integraban a la Naturaleza cada vez que les era posible, y de allí que las ruinas de los teatros griegos se encuentren frecuentemente recostadas en montañas y orientadas de tal manera que los ecos naturales se potencien entre sí, con la ayuda de los provocados por el hombre.

Los sistemas de resonancias móviles se lograban con vasos metálicos, generalmente de bronce, a la manera de bocinas cuya altura no sobrepasaba la de un hombre. Para ello, la escena estaba dividida de manera radial sobre tres bandas; la diatónica, la cromática y la armónica. En ellas los vasos podían colocarse de manera que emitiesen dieciocho sonidos diferentes. En verdad, no los emitían sino que, aumentando los que recibían, los reproducían de manera tal como si los emitiesen. A la izquierda del espectador se destacaban los agudos y a la derecha los graves. Por ello, los cantantes, músicos y recitadores cambiaban frecuentemente de lugar en el teatro clásico y aunque pareciera improvisación, todo estaba basado en un trabajoso arte, y cada personaje tenía previamente asignado un lugar y una evolución determinada, casi matemáticamente.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Los instrumentos musicales automáticos y productores de estruendos

Si bien sobre este tema todavía sabemos muy poco, los hallazgos y diseños encontrados nos permiten asegurar que en el siglo V a. C., se disponía de instrumentos automáticos hidráulico-neumáticos, así como mecánicos, que tan solo volveremos a ver similares en el siglo XVIII, y probablemente contruidos según lo que los renacentistas, como Leonardo, habían redescubierto leyendo los viejos fragmentos copiados por árabes y latinos de lo que en Grecia se sabía entre los siglos VI y III a. C.

El luego llamado *Hydraulicum Organum*, que publicó Ctesibio, provenía por lo menos de época pitagórica, desarrollado por Arquitas y Eneas a partir de trabajos de Tales, Eupalino, Mandrocles, Quersifrón y Metágenes. No necesitaba una motorización humana constante, como nuestros órganos hasta la invención de los motores eléctricos. Dos enormes pesas eran alzadas, y su descenso paulatino ponía en juego presiones sobre agua, y de esta sobre aire, que dejaban pasar por las ranuras de los tubos sonoros, según el organista fuese apretando las teclas, las que movían tablillas con un programa que permitía extraer sonidos definidos y limpios a voluntad.

Otras variaciones de órganos automáticos se basaban en el “vacío” que se produce cuando un émbolo desciende por un tubo en el que encastra perfectamente.

En otra forma de instrumento automático, llamado *Plinthides*, el sonido se logra por el manejo de unos manubrios que hacían o no coincidir tablas agujereadas según programa con tubos acústicos verticales.

Hay mosaicos en que aparecen asociados estos órganos hidroneumáticos con su organista y con un músico tocando una gran trompa. También se sabe de tambores resonados por mazas basadas en ruedas dentadas “de escape” –como mil años más tarde iban a ser aplicadas a los relojes– y de figuras humanas, autómatas, de los cuales hoy no sabemos prácticamente nada.

Elementos mecánicos utilizados en los cambios de escena

Las pesadas partes de los escenarios no podían ser movidas sin auxilio mecánico. Descartando que pudieran haber utilizado verdaderas máquinas de vapor, por falta de pruebas (?), sí podemos constatar que poseían aparatos movidos por pesos y contrapesos cuyo poder se multiplicaba a través de numerosos engranajes, como en el caso de la máquina llamada *Barulko*. También emplearon elevadores de tornillo; lámparas con regulación automática de aceite; cajas móviles basadas en un vaciado paulatino de depósitos de arena; y complicadas poleas.

El uso de la electricidad –aunque no hallamos otra explicación de sus simulacros de rayos–, no ha sido comprobado arqueológicamente, como dijimos, más que por pequeñas tinajas a la manera de baterías húmedas, incapaces de lograr esos efectos especiales. Sí sabemos que utilizaban el vapor y elementos químicos para “rarificar” la escena, grandes caídas de agua y fosos profundos donde se albergaban los motores

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

secretos de las *mekanai*, muchos de ellos cegados intencionalmente cuando el avance de los bárbaros o las prohibiciones de los Misterios y del teatro que con ellos estaba relacionado. Se utilizaron, asimismo, poderosas grúas y cables larguísimos, tal vez metálicos, que permitían descender objetos inflamados y actores “de las nubes”. Las grúas que, como vimos en *Prometeo encadenado*, podían cargar rápidamente un carro lleno de personas y movilizarlo a muchos metros de altura, nos plantean de nuevo la posibilidad de que los antiguos no se hayan conformado con hacer maquetas y juguetes en los cuales aplicaban la fuerza del vapor de agua.

Otros elementos los debemos de haber perdido definitivamente, bien por el secreto que los acompañaba o por las destrucciones posteriores; de ellos han quedado tan solo nombres aislados que no sabemos exactamente qué significan o relatos en donde, inevitablemente, la fantasía se mezcla con la realidad de manera evidente. Y en estas, como en tantas cosas, es mejor callar cuando no se tienen ni siquiera los mínimos elementos probatorios de lo que podríamos decir, y no son accesibles al lector de nuestro tiempo.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

EPÍLOGO

Recomendamos al lector repasar el prólogo de este pequeño libro, pues, de manera inexorable, los extremos se tocan, como mencionaba el viejo aforismo hermético.

Somos conscientes de haber dejado en el silencio muchas cuestiones referentes a la religión (hoy llamada mitología) de los griegos del siglo V, o elementos que fueron auxiliares de la tragedia. Por citar uno: el tema de Capaneo muerto por el rayo de Zeus cuando asaltaba Tebas en la expedición de “Los siete” y del extraño suicidio de su esposa Evadne. Pero haber recogido todo lo que aún queda, siendo poco, habría excedido la finalidad de este libro sobre el teatro místico en su aspecto de la tragedia, y aun dentro de esta, a la obra de Esquilo.

Un fenómeno típico de nuestra juventud, la de finales del siglo XX, es el retorno a la Naturaleza, desengañada de técnicas y sistemas que han emponzoñado el planeta y lo han contaminado todo, y no solamente desde un punto de vista físico.

La presión de los grandes intereses que rondan la televisión, el cinematógrafo, la radio y otros medios electrónicos y sofisticados de control de la información de las multitudes, es muy grande. El materialismo, aunque herido de muerte, aún tiene energía suficiente para manipular las creencias y el pensamiento de millones de seres humanos que son, precisamente, los que hoy rigen, o mejor administran, los destinos del mundo.

Pero, paulatinamente, lo natural, lo verdaderamente humano, con una aplicación de la técnica que no caiga en *hybris*, el temido pecado de exceso, se irá imponiendo.

A su vez, es de esperar una reacción que, aunque puntualmente ya se hace sentir, vaya contra un teatro que tan solo recoge la temática más baja y la expresa de la manera más soez. O que, politizado, solo utiliza personajes robotizados, alejados de la realidad, y que, cuando quieren asumir características humanas, lo hacen por las escabrosas vías de la violencia por la violencia en sí, sin dejarnos enseñanza moral alguna ni corolario que pueda ser aplicado de manera inmediata en la mejoría y ennoblecimiento del ánimo de los espectadores.

En el nombre de “un teatro para todos” se ha elaborado un teatro que jamás pasa de lo experimental y, por consecuencia, es únicamente comprensible para los que trabajan en sus laboratorios.

Es evidente que no nos referimos ahora a la simple farsa histriónica cuya finalidad es simplemente el hacer reír. Esto puede constituir, en el mejor de los casos, la peor forma de catarsis colectiva, en un público que vuelca sus instintos sádicos festejando los dolores físicos o morales que simulan los actores, sus situaciones embarazosas, sus vergüenzas y fracasos.

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA

JORGE ÁNGEL LIVRAGA

Nos referimos a los que, con buena voluntad, suben al tablado mágico de un escenario pletóricos de ilusiones y chocan con la carencia absoluta de medios espirituales, psicológicos y físicos, pues se cree que con un juego de luces eléctricas se pueden reemplazar todos los escenarios que nos brinda la existencia.

El teatro iniciático ofrece más.

Se basa, habiendo más personajes que actores, en la reencarnación de las almas, que en un acto hacen el papel de un rey, y tal vez en el siguiente, el de un mendigo. Pero el alma está más allá de sus máscaras y sus atuendos. El teatro iniciático no se hace solamente para los espectadores, sino fundamentalmente para los artistas, a los que se inicia a través de esta vía en los pequeños Misterios. Es la participación del público lo que les hace vivir con una intensidad que en el existir cotidiano se les escapa; y el encarnar y desencarnar sus personajes es lo que les da conciencia y vida de su permanencia más allá de los cambios de las circunstancias.

Pero ¿por qué volver a repasar la tragedia griega y no dedicarnos a hacer algo totalmente nuevo? Por la simple razón de que lo totalmente nuevo no existe. Un cohete espacial no es más que un conjunto de piezas, válvulas, carburantes y circuitos que existieron desde siempre, si bien separados o con otra modalidad. La más grande de las computadoras no es sino el remedo imperfecto del cerebro, o tal vez no más que del cerebro de un mamífero medio, con un programa mucho menos flexible y una independencia vital del entorno que lo convierte apenas en una cosa.

Para lanzarnos hacia delante, para hacer el teatro nuevo que necesita el hombre nuevo, debemos regresar humildemente a las fuentes de donde surgieron en la Antigüedad, otras, en su momento, novedades, y poner un eslabón más, nuestro eslabón, en la larga cadena que nos une a las generaciones pasadas y que permite lanzarla hacia el futuro, hacia nuestros descendientes físicos, culturales y espirituales... que seremos, según las viejas enseñanzas, nosotros mismos. Como hemos sido nosotros mismos los que vivimos la Historia que hoy leemos.

El teatro es la vida, donde todos somos actores y, cuando nos toca, espectadores, que es una forma diferente de ser actor en este teatro. Pues, de alguna manera, todos somos actores y tratamos de representar de la mejor manera nuestro papel desde el escenario o la tribuna.

¿Es, entonces, el teatro una farsa? En apariencia sí... como lo es la vida... un juego caleidoscópico de sensaciones y pensamientos, de dolores y placeres, de posesiones y nostalgias, de días y de noches, de inviernos y veranos, de vidas y de muertes. Pero para los mortales esta es nuestra única realidad y de ella nos servimos para ir escalando nuestra propia acrópolis interior y para purificarnos en abluciones que nos libren del polvo del camino.

Hemos comenzado por la tragedia, no solo por ser la forma más antigua dentro del teatro griego, sino porque es la más relacionada con Dios; y la humanidad actual, especialmente los jóvenes, estamos sedientos de Dios. No es que todos tengamos una

EL TEATRO MISTÉRICO EN GRECIA: LA TRAGEDIA
JORGE ÁNGEL LIVRAGA

naturaleza eminentemente religiosa; es que, arrojados en nuestra presente encarnación, en el papel que nos ha tocado en este acto, en un desierto reseco en donde solo los locos y los imbéciles, los fanáticos y los drogados elevan a veces los ojos hacia lo alto por lo mismo que son los marginados de esta sociedad materialista, queremos retomar el cetro divino que hoy rueda entre las pezuñas de esta gran estampida histórica y reconstruir un mundo, un teatro, más sabio, bueno y justo.

¡Un verdadero teatro para todos!