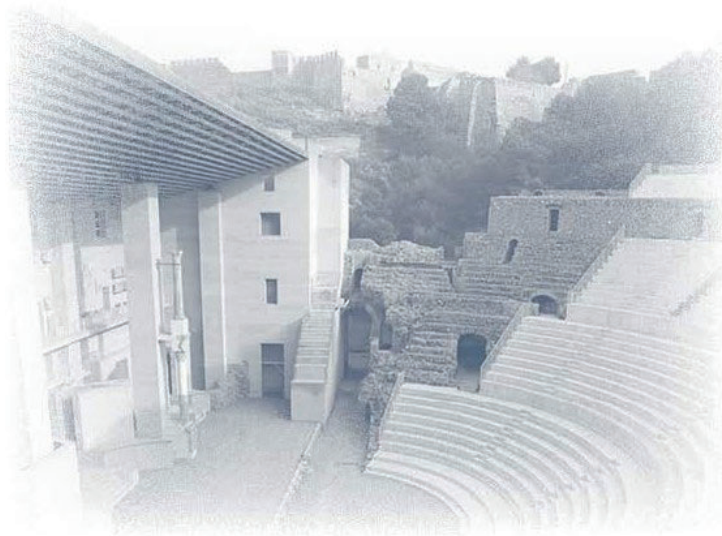


TYCHO

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

Número 9

2023



GRATUV

Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València

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



AWOL - The Ancient World Online

MIAR C.I.R.C. REBIUM

CONSEJO EDITORIAL

Dirección:

Carmen Morenilla Talens

Secretariado:

Mayron E. Cantillo Lucuara (*Universitat de València*)

Núria Llagüerri Pubill (*Universitat de València*)

Andrea Navarro Noguera (*Universitat de València*)

Consejo de redacción:

Marta González González
Universidad de Málaga

Carmen González Vázquez
Universidad Autónoma de Madrid

Mikel Labiano Ilundain
Universitat de València

Núria Llagüerri Pubill
Universitat de València

Jordi Redondo i Sánchez
Universitat de València

Lucía P. Romero Mariscal
Universidad de Almería

Consejo asesor:

Antonio Andrés Ballesteros González
UNED

Juan de Dios Bares Partal
Universitat de València

Reyes Bertolín Cebrián
University of Calgary

Esteban Calderón Dorda
Universidad de Murcia

Javier Campos Daroca
Universidad de Almería

Luisa Campuzano
Casa de las Américas de La Habana

Charles Delattre
Université de Lille

Francesco De Martino
Università degli Studi di Foggia

Diana De Paco Serrano
Universidad de Murcia

José Antonio Fernández Delgado
Universidad de Salamanca

Concepción Ferragut Domínguez
Universitat de València

M^a do Céu Fialho Zambujo
Universidade de Coimbra

Pedro Pablo Fuentes González
Universidad de Granada

David García López
Universidad Complutense

Enrique Gavilán
Universidad de Valladolid

Ramiro González Delgado
Universidad de Extremadura

Lorna Hardwick
The Open University

Eleftheria Ioannidou
University of Birmingham

Montserrat Jufresa Muñoz
Universitat de Barcelona

David Konstan
New York University

Juan Luis López Cruces
Universidad de Almería

Aurora López López
Universidad de Granada

M^a Paz López Martínez
Universitat de Alacant

Fiona Macintosh
University of Oxford

Elina Miranda Cancela
Universidad de La Habana

Carlos M. Ferreira Morais
Universidade de Aveiro

Andrés Pociña Pérez
Universidad de Granada

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

Reinhold Münster
Universität Bamberg

Jaume Pòrtulas Ambros
Universitat de Barcelona

Elena Redondo Moyano
Universidad del País Vasco

Andrea Rodighiero
Università degli Studi di Verona

M^a Fátima Sousa e Silva
Universidade de Coimbra

Miguel Teruel Pozas
Universitat de València

Pierre Voelke
Université de Lausanne

Bernhard Zimmermann
Universität Freiburg

Maquetación: Jorge García-Fayos Poveda

ISSN: 2340-6682

ÍNDICE

ALEJANDRO ABELLA GONZÁLEZ Ἄγχιᾱτ', ἀπόλλων ἐμός: Culto anicónico de Apolo Orígenes y primeros testimonios en el drama.....	1
LUCA FIAMINGO Fra mito e diritto: forme e funzioni della vendetta nell'Ecuba e negli Eraclidi di Euripide	21
ÓSCAR BAYO GISBERT Un ἴνα exclamativo en tragedia y comedia griegas?	45
EUGENIA OPORTI Alcifrone lettore della <i>Nea</i> : un'indagine comparativa nelle <i>Epistolai Halieutikai</i>	63
YORDAN ARROYO CARVAJAL Había una vez un tirano llamado Edipo (1983): lectura política de Sófocles durante el siglo XX	79
MARÍA DEL ÁNGEL FENTANES GUTIÉRREZ <i>Los Gallos Salvajes</i> de Hugo Argüelles, una aproximación trágica del mito de Layo y Edipo	105
NOELIA MONSERRAT VAELLO La filosofía del <i>Ubuntu</i> y la justicia restaurativa en <i>MoloRa</i> de Yaël Farber frente a la justicia retributiva en la saga de los Atridas	121

Ἀγυῖατ', ἀπόλλων ἐμός: CULTO ANICÓNICO DE APOLO ORÍGENES Y PRIMEROS TESTIMONIOS EN EL DRAMA

Alejandro Abella González

Universidad de Málaga
abella2752@gmail.com

Recepción: 18 de septiembre de 2023
Aceptación: 15 de diciembre de 2023

RESUMEN

Este trabajo analiza de manera sistemática el papel del *agyeius*, representación anicónica de Apolo en forma de pilar cónico, tanto en su función cultural y religiosa como en el contexto del teatro ático. Se exponen primero brevemente las teorías sobre el origen del culto a este elemento y a continuación se presentan las evidencias y fuentes con las que contamos para su estudio. En primer lugar se recorre la tradición lexicográfica antigua y bizantina en torno al *Agyieus*. A continuación se recogen las alusiones a Apolo *Agyieus* o al propio *agyeius* en pasajes de tragedias y comedias de la Atenas clásica. En la siguiente sección se exponen las alusiones en otros géneros literarios. Para concluir esta parte, se muestra la evidencia arqueológica e iconográfica de época arcaica, clásica y helenística y se ofrece un concepto de *agyeius* basado en todos los testimonios analizados. La última parte del trabajo la ocupa el análisis crítico de las distintas teorías sobre si la presencia material del *agyeius* en el drama ático se sustanciaba en un altar convencional, un pilar cónico o una representación antropomórfica de Apolo, poniendo el foco en la invocación que hace Casandra en el *Agamenón* de Esquilo (vv. 1081 y 1086), y en la presencia del pilar en otros lugares de la *Orestía*.

PALABRAS CLAVE

Agyieus, religión griega, *Agamenón*, Esquilo, Apolo, tragedia.

ABSTRACT

The aim of this paper is to systematically analyse the role of the *agyieus*, an aniconic representation of Apollo in the shape of a conic pillar, in its cultic and religious functions as well as in the context of Attic drama. The theories that explain the origin of this cult will be briefly presented, followed by the sources and the evidence which we have used for the study of this object. In the first place, there is an overview of Ancient and Byzantine lexicographical tradition on the *agyieus*. After that, the allusions both to Apollo *Agyieus* and the *agyieus* in Athenian comedy and tragedy from the classical period are gathered. In the following section, its allusions in other literary genres are presented. Concluding this first part, the archaeological and iconographic evidence from the archaic, classic, and Hellenistic periods is displayed and we offer a concept of *agyieus* based on the analysed textual and material evidence. The last part of this paper deals with the critical analysis of the different theories about whether the *agyieus* was a conventional flat altar, a conic pillar or an anthropomorphic representation of Apollo on the Attic stage, with particular focus on Cassandra's invocation in Aeschylus' *Agamemnon* (vv. 1081 and 1086), as well as the presence of the pillar in the subsequent parts of the *Oresteia*.

KEYWORDS=

Agyieus, Greek religion, *Agamemnon*, Aeschylus, tragedy.

1 INTRODUCCIÓN

La tragedia ática, debido a su carácter comunitario y ritual, está necesariamente vinculada al contexto de la polis ateniense y a la realidad de los poetas que compusieron las obras y a su audiencia. Conceptos e inquietudes morales, políticas y religiosas que pertenecen a la Atenas del s. V a. C. quedan reflejados en la dramatización de episodios míticos que ocurrieron en un pasado legendario¹. Algunos elementos del culto popular ateniense y sus prácticas rituales se dejan ver a través de la religiosidad expresada por los personajes de las obras, así como, probablemente, por la propia representación y los elementos de la escenografía².

La dimensión religiosa no puede reducirse al mero hecho, a veces tomado como casi casual, de que la representación se diera en un contexto de fiesta religiosa³. Los dioses de estas obras, los sentimientos, conflictos y creencias expresadas y examinadas en ellas, así como los rituales que aparecen dramatizados, se corresponden en gran medida con aquellos que de manera general resultaban familiares a la audiencia de la polis ateniense de comienzos de época clásica, a pesar de la heterogeneidad de esta. Para la sociedad ateniense, la tragedia servía como herramienta para explorar y problematizar la religión que formaba parte de su propia realidad; por lo tanto, debemos analizar los elementos religiosos de la tragedia teniendo en cuenta los filtros que determinaban la percepción de los antiguos. La tradición validaba sustancialmente el sistema religioso de la Atenas clásica, y la presencia de determinados ritos o formas de culto en el tiempo heroico de la tragedia podía legitimarlos y ofrecer un relato significativo en torno a ellos⁴.

En el *Agamenón* de Esquilo, primera parte de la trilogía de la *Orestía*, representada durante las Grandes Dionisias de Atenas del año 458 a.C., encontramos una interacción con un elemento de la religión popular ateniense cuyo rol resulta crucial para el desarrollo del argumento dramático. En los versos iniciales de la primera intervención de Casandra, tras bajar del carro en el que ha sido llevada a Argos por sus captores, la sacerdotisa invoca desesperadamente a Apolo y se refiere a él con el epíteto de ἀγυῖατ'[α] concretamente en vv.1081 y 1086⁵.

Este título parece hacer referencia al culto que Apolo recibía como protector de los caminos, los hogares y las nuevas fundaciones coloniales. Las fuentes antiguas, aunque algo vagas y en su mayoría tardías, apuntan a que la representación material de este Apolo era generalmente una estatua de culto anicónica y bajo la forma de un pilar cónico o redondeado, el ἀγυιεύς, que se situaba delante de las puertas de las casas o en el eje en torno al cual se configuraba la ciudad⁶.

1 Mikalson (1991: 2-3).

2 Easterling (1988: 89-90).

3 Sourvinou-Inwood (2003:1-6).

4 Ibid. 22-23.

5 Sigo la edición de Medda (2017).

6 LIMC s.v. Apollon Agyieus. vid. Farnell (1909: 148-50), Balestrazzi (1980-81: 100-1) y Best (2015: 27-8; 44-5).

El *agyieus* aparece mencionado con cierta frecuencia en tragedias y comedias áticas, lo que ha generado multitud de hipótesis sobre su rol y la manera en la que era presentado en escena⁷.

El objetivo de este artículo es abordar de manera crítica las distintas teorías sobre la presencia material del *agyieus* en la representación y la escenografía teatral, para lo que se analizará el *agyieus* dentro de la religión la Grecia clásica y arcaica, a partir de las fuentes textuales, arqueológicas e iconográficas disponibles hasta la fecha. Tras haber configurado una idea general lo suficientemente clara de este culto y sus interpretaciones, se compararán, como estudio de caso, las distintas hipótesis sobre la naturaleza de esta estatua cultural dentro del espacio escénico en *Agamenón* y la *Orestía* en su conjunto, examinando la evidencia que sustenta cada una de ellas.

2 EL *agyieus* Y SU CULTO

Aunque parece que el culto al *agyieus* estuvo bastante extendido por la Grecia antigua, incluso exportándose posteriormente a Roma⁸, son escasos los ejemplos textuales y materiales que conectan esta representación de Apolo y su culto con prácticas concretas de la Atenas del s. V a. C., a excepción de algunas alusiones en textos del drama ático. Lamentablemente, hasta que aparezcan nuevos datos, las teorías sobre la materialidad del *agyieus* en el teatro clásico ateniense deben deducirse principalmente a partir de testimonios provenientes de otras regiones helenas y de época posclásica.

2.1 Orígenes del culto

El culto al *agyieus* parece surgir en una etapa muy temprana de la religión griega, llegando a la Hélade con las sucesivas oleadas migratorias desde el norte de la península de los Balcanes⁹. Tanto en los textos como en la evidencia material aparece intrínsecamente ligado al pueblo dorio¹⁰, y es en las ciudades de este ámbito donde han aparecido la mayor parte de los hallazgos arqueológicos relacionados con este culto¹¹.

El culto giró siempre en torno a una representación anicónica de Apolo, una simple piedra al principio, que debió hacer las veces de altar y que era identificada directamente con el mismo dios¹²; este fenómeno, el aniconismo de las estatuas de culto, fue habitual en la Grecia micénica y ya empieza a ser corroborado por el desciframiento de tablillas en lineal B¹³. Esta

7 Mastronarde (1994: 328).

8 Reeder (1989: 16-20).

9 Farnell (1909: 148-9).

10 Tzouvara-Souli (1984: 427-8).

11 Concretamente en Ambracia, Vasses, Megalópolis, Tegea, Apolonia, Corinto y Bizancio, entre otras.

12 Farnell (1909: 149-159).

13 Piquero (2023).

fase anicónica del arte religioso griego no fue sustituida completamente al implantarse las tendencias antropomórficas para la representación de la deidad, encontrándose ejemplos de piedras y árboles sagrados, meteoritos, betilos y otros artefactos que fueron objeto de culto hasta una época bastante tardía¹⁴.

La hipótesis más ampliamente aceptada sobre el origen del *agyeus* supone que cuando los colonos establecían un nuevo asentamiento, el emblema sagrado de forma cónica que portaba el líder de la expedición o el sacerdote de Apolo era plantado en el lugar desde el cuál iría creciendo la colonia, convirtiéndolo en su centro y sacralizándolo¹⁵. Apolo *Agyeus* no fue en origen, por tanto, patrón de la ἄγυια entendido el término en sentido estricto como “calle”, o “camino”, sino protector de la travesía que realizaban los colonos hacia el sur de la Hélade, de ahí el carácter posterior de Apolo como dios de la colonización. El culto público fue posteriormente asimilado por el privado, y al colocarse sus pilares frente a las viviendas particulares, el protector de la comunidad, προστατήριος, se convirtió también en guardián de las casas y las calles.

Se presentan, a continuación, las principales fuentes para el estudio del *agyeus* como objeto de culto y elemento del espacio dramático.

2.2 Fuentes lexicográficas

Si examinamos las enciclopedias y diccionarios de los gramáticos antiguos y bizantinos, separados varios cientos de años de la Atenas de Esquilo, la idea de *agyeus* que obtenemos es algo ambigua, describiéndose unas veces como pilar, otras como altar. Lo que resulta innegable es el vínculo de este elemento con Apolo, que da lugar en ocasiones a una identificación completa.

La referencia lexicográfica más antigua data del s. II d. C. Así describe Harpocración este elemento en su *Lexicon in decem oratores atticos* (α 22):

Δημοσθένης ἐν τῷ κατὰ Μειδίου ‘χοροὺς ἰστάναι κατὰ τὰ πάτρια καὶ κνισᾶν ἄγυιᾶς.’ ἔνιοι μὲν ὀξύνουσι θηλυκῶς χρώμενοι, οἷον τὰς ὁδοὺς: βέλτιον δὲ περισπᾶν ὡς ἀπὸ τοῦ ἀγυιεύς. ἀγυιεύς δὲ ἐστὶ κίων εἰς ὅξυ λήγων, ὃν ἰστᾶσι πρὸ τῶν θυρῶν, ὡς σαφὲς ποιοῦσιν Ἀριστοφάνης τε ἐν Σφηξί καὶ Εὐπολῖς. ἰδίους δὲ εἶναι φασὶν αὐτοὺς Ἀπόλλωνος, οἱ δὲ Διονύσου, οἱ δὲ ἀμφοῖν. ἔστιν οὖν τὸ ὀλόκληρον ἀγυιέας, καὶ κατὰ τὴν Ἀττικῶν διάλεκτον ἀγυιᾶς, καθὰ καὶ Στειριᾶς καὶ Μηλιᾶς καὶ τὰ παραπλήσια λέγουσιν ἐν συναλοιοφῆ. Ἀριστοφάνης ἐν Ὀρνισί ‘μηλοσφαγεῖν τε βουθύτοις ἐπ’ ἐσχάραις κνισᾶν τ’ ἀγυιᾶς.’ φασὶ δ’ αὐτὸ ἴδιον εἶναι Δωριέων, ὡς δῆλον ποιεῖ Διευχίδας ἐν τῇ γ τῶν Μεγαρικῶν. εἶεν δ’ ἂν οἱ παρὰ τοῖς Ἀττικοῖς λεγόμενοι ἀγυιεῖς οἱ πρὸ τῶν οἰκιῶν βωμοὶ, ὡς φασὶ Κρατῖνος

14 Bettinetti (2001: 11).

15 Farnell (1909: 159), Balestrazzi (1980-81: 99-100).

καὶ Μένανδρος. καὶ Σοφοκλῆς ἐν τῷ Λαοκόωντι, μετάγων τὰ Ἀθηναίων ἔθη εἰς Τροίαν, φησὶ ἴλαμπεϊ δ' ἀγυιεύς βωμὸς ἀτμίζων πυρὶ σμύρνης σταλαγμοῦς, βαρβάρων εὐοσμίας¹⁶.

Demóstenes en *Contra Midias*: “alzar coros según la tradición y llenar los pilares (agyiâs) con el olor de los sacrificios”. Algunos lo acentúan en agudo, tomándolo como femenino, a la manera de τὰς ὁδοῦς: (las calles), pero es mejor usar el circunflejo, como de ἀγυιεύς. Un *agyiëus* es un pilar terminado en punta, que levantan frente a las puertas, como Aristófanes en *Las Avispas* y también Eupolis dejan claro. Unos dicen que estos pertenecen a Apolo, otros a Dioniso, otros a ambos. La forma no contracta es ἀγυιέας, y según el dialecto ático ἀγυιᾶς, de la misma manera que dicen Στεριᾶς, Μηλιᾶς y otras palabras de esa clase, con contracción. Aristófanes en *Las Aves*: “sacrificar corderos en las hogueras y llenar los pilares (agyâs) con el olor de los sacrificios”. Dicen que esto es propio de los dorios, como hace evidente Dieuquidas en el tercer libro de la *Historia Megárica*. Si bien podrían ser los altares colocados frente a las casas que entre los áticos son llamados agyiëîs, como dicen Cratino y Menandro. Y Sófocles, en el *Laocoonte*, trasladando las costumbres atenienses a Troya, dice “reluce con fuego el altar *agyiëus*, extendiendo humo de gotas de mirra, perfumes del extranjero”.

Hesiquio (ca. s. V d. C.) ofrece un poco más de información en dos breves entradas de su *Lexicon* (α 855): αὶ πρὸ τῶν θυρῶν θεραπειᾶ¹⁷, “los cultos frente a las puertas”; (α 856): ὁ πρὸ τῶν θυρῶν ἐστὼς βωμὸς ἐν σχήματι κίονος. “El altar levantado frente a las puertas en forma de pilar”.

Ya en el s. IX, Focio, en su *Lexicon*, identifica el pilar del *agyiëus* y a Apolo como un mismo ente (α 277):

Ἀγυιεύς· ὁ πρὸ τῶν αὐλείων θυρῶν κωνοειδῆς κίων, ἱερὸς Ἀπόλλωνος, καὶ αὐτὸς <ό> θεός. Φερεκράτης Κραπατάλοις· “ὦ δέσποτ' Ἀγυιεῦ, ταῦτα συμμέμνησό μοι”. καὶ τὸ “κνισᾶν Ἀγυιᾶς” τοὺς ἀγυιέας δηλοῖ συνηρημένως, οὐ τὰς ἀγυιᾶς καὶ τὰς ὁδοῦς.

Ἀγυιεύς: el pilar cónico frente a las puertas de las casas, consagrado a Apolo, y el dios mismo. Ferécates en *Krapataloi*: “Oh señor *Agyiëus*, ten presentes estas

16 Sigo la edición de Dindorf (1853). Traducción del autor.

17 Sigo la edición de Latte (1953). Traducciones del autor.

cosas por mí". Y el "llenar los *agyiás* con el olor de los sacrificios" se refiere a los *agyiéas* (pilares), no los caminos ni las calles¹⁸.

En α 278, Focio define ἀγυιάτιδες como παρ' Εὐριπίδη οἱ πρὸ τῶν θυρῶν βωμοί, "según Eurípides, los altares frente a las puertas". En la siguiente entrada (α 279) reproduce casi con exactitud, aunque con algunas omisiones, la definición que Harpocración da en *Lex. α 22*.

En λ 395 se atestigua una vez más la unidad de altar y pilar, así como la identificación de este con el dios Apolo: Λοξίας· εἰώθασι τὸν πρὸ τῶν θυρῶν ἰδρυμένον βωμὸν τοῦ Ἀπόλλωνος Λοξίαν {καὶ} Ἀπόλλω προσαγορεύειν καὶ Ἀγυιά, "Loxias: acostumbran a tener un altar de Apolo situado frente a las puertas, y a Apolo mismo también llaman Agyiás".

El único testimonio en que el pilar y el altar aparecen como elementos separados, lo ofrece también Focio, citando a Heladio, en *Bibliotheca*.

Τὸν Λοξίαν γὰρ προσεκύνουν, ὃν πρὸ τῶν θυρῶν ἕκαστος ἰδρύνοντο, καὶ πάλιν βωμὸν παρ' αὐτῷ στρογγύλον ποιῶντες, καὶ μυρρίναις στέφοντες ἴσταντο οἱ παριόντες. Τὸν δὲ βωμὸν ἐκεῖνον ἀγυιάν Λοξίαν ἐκάλουν, τὴν τοῦ παρ' αὐτοῖς θεοῦ προσηγορίαν νέμοντες τῷ βωμῷ. Τὸ δὲ κνισᾶν ἀγυιάς παρὰ Ἡσιόδῳ τοῖς θεοῖς θύειν λέγει¹⁹.

Adoraban a Loxias, teniendo cada persona uno alzado delante de sus puertas, haciendo además un altar redondo cerca de este, y los que pasaban se paraban a coronarlo con mirto. Llamaban a ese altar calle Loxias, dándole al altar el nombre que el dios tenía entre estos. El "llenar las calles (*agyiás*) con el olor de los sacrificios" significa según Hesíodo "sacrificar a los dioses".

Este texto se contradice con las definiciones recogidas por los lexicógrafos anteriores, incluso con las entradas del propio Focio en α 277, α 278 y λ 395. Poe (1989:134) señala que la primera y la segunda frase son incompatibles, ya que en la primera el autor original colocó el altar cerca de la estatua de Loxias, debido probablemente a que no podía concebir que el altar pudiera ser también el dios; mientras que en la segunda, el altar es el propio dios. Heladio debió además confundir ἀγυιεύς con ἀγυιά (calle), y la fuente original recogería por tanto Loxias *Agyieus*, o en su forma ática, Loxias *Agyiás*.

En la *Suda* α 383, s.v. Ἀγυιάί, se vuelven a recoger la mismas definiciones de Harp. α 22 y Phot. α 277.

Encontramos una mención al *agyieus* en el ámbito teatral en el *Onomasticon* de Pólux (9.35). Aparece recogido como una de las partes del teatro, simplemente como un altar en la

18 Sigo la edición de Theodoridis (1982). Traducciones del autor.

19 279.535b.34. Sigo la edición de Bekker (1824). Traducción del autor.

skené, lo que apunta a que en época romana ya había perdido sus características propias y había asimilado la forma de un altar convencional, rectangular o redondo²⁰: [...] ἐν ἧ̃ (σκηνη̃) καὶ ἡ θυμέλη, εἴτε βῆμά τι οὕσα εἴτε βωμός. ἐπὶ δὲ τῆς σκηνη̃ς καὶ ἀγνιεύς ἔκειτο βωμός ὁ πρὸ τῶν θυρῶν [...] ²¹, “[...] en ella (la *skéné*) está también la *thyméle*, siendo esta o un podio o un altar. Sobre la *skéné* se situaba el *agyeius*, el altar de enfrente de las puertas [...]”.

2.3 El *agyeius* en el drama ático

El *agyeius* aparece mencionado con frecuencia en textos dramáticos tanto cómicos como trágicos, siempre próximo a una vivienda, lo que apunta a la familiaridad de la sociedad ateniense de época clásica con esta representación de Apolo, que debía formar parte de su paisaje urbano y su vida cotidiana²². Es bastante probable que la presencia de este elemento frente a las casas de los atenienses acabara materializándose en una convención teatral por la cual una versión de ese pilar-altar señalaría que la escena representa la fachada de una vivienda o un palacio²³. En estos textos teatrales se alude al *agyeius* en unas ocasiones como altar y en otras directamente como Apolo, lo que podría significar que la diferenciación entre el dios, su estatua-pilar y el lugar en el que recibía culto y ofrendas no resultaba necesaria para la audiencia, que tendría la ventaja, frente a nosotros, de estar contemplando el escenario.

La referencia más antigua, sobre la que volveré más adelante, la encontramos en el *Agamenón* de Esquilo (vv. 1081, 1086).

En Harp. α 22, expuesto y traducido anteriormente, aparece recogido un fragmento de dos versos del *Laocoonte* de Sófocles (fr. 370 Pearson). Se habla de un ἀγνιεύς βωμός en el que se quemaba mirra como ofrenda.

En el mismo Sófocles hallamos también posibles referencias a una representación de Apolo *Agyeius* en escena. En *OT*. 919-20, Yocasta suplica así a Apolo Licio poco después de salir del palacio: πρὸς σ', ὃ Λύκει' Ἀπολλων, ἄγχιστος γὰρ εἶ, / ἰκέτις ἀφῆμαι τοῖσδε σὺν κατεύγμασιν²⁴. Aunque el epíteto usado para Apolo no sea *Agyeius*, es significativo que la reina se refiera a él como ἄγχιστος (el más cercano), lo que implica la presencia de un objeto identificable inmediatamente como Apolo a las puertas del palacio²⁵. En *Electra* (vv. 637-8), Clitemnestra, también frente a las puertas del palacio, invoca a Φοῖβε προστατήριε²⁶ (el que está delante,

20 Poe (1989: 134).

21 Sigo la edición de Bethe (1900). Traducción del autor.

22 Taplin (1977: 319).

23 Poe (1989: 117, 134-5).

24 Sigo la edición de Finglass (2018).

25 Dawe (1982: 189) y Finglass (2018: 451).

26 Sigo la edición de Kells (1973).

protector), reforzando una vez más la hipótesis de una representación convencional de Apolo frente a las viviendas²⁷.

En Eurípides aparece una mención explícita en *Ph.* 631-2, cuando Polinices se despide de la ciudad de Tebas: καὶ σύ, Φοῖβ' ἄναξ Ἀγνιεύ, καὶ μέλαθρα, χαίρετε, / ἥλικές θ' οὔμοι θεῶν τε δεξιμήλ' ἀγάλματα²⁸, “¡Y tú, soberano Febo *Agyieus*, hogar, camaradas míos y estatuas de los dioses que recibís sacrificios, adiós!”. De nuevo, el personaje se encuentra frente a la puerta central del palacio. La distinción que hace Polinices entre este Φοῖβ' ἄναξ Ἀγνιεύ y el resto de las estatuas de dioses sugiere que la presencia de Apolo *Agyieus* estaba marcada por un elemento separado y distinto de los demás, un altar o pilar frente al palacio²⁹.

Se mencionan también en Eurípides (*Ion.* 186) las ἀγνιάτιδες θεραπείαι definidas por Hesiquio (α 858) y Focio (α 278) en los textos ya expuestos.

Mientras que en la tragedia el *agyieus* se sitúa siempre a las puertas del palacio de la ciudad, en los textos cómicos lo encontramos frente a las puertas de las casas de ciudadanos, como prueba del carácter popular y cotidiano de este culto. Este hecho queda atestiguado en dos comedias de Aristófanes³⁰.

Por una parte, en *Las Avispas* (vv. 875-6), se invoca a Apolo *Agyieus*, identificándolo explícitamente como protector de las puertas, y se hacen sacrificios en su honor: Βδ. ὦ δέσποτ' ἄναξ γείτον Ἀγνιεύ, τοῦμοῦ προθύρου προπύλαιε, / δέξαι τελετήν καινὴν, ὦναξ, ἦν τῷ πατρὶ καινοτομοῦμεν³¹. “Tiracleón: ¡Oh, señor soberano, Apolo *Agyieus* mi vecino, protector de mi umbral, acepta este nuevo rito, oh señor, que nosotros inauguramos para mi padre!”.

Asimismo, el *agyieus* aparece también en dos episodios de *Las Tesmoforiantes*. La primera mención la encontramos en los vv. 488-9: Κη: εἶτ' ἠρειδόμην / παρὰ τὸν Ἀγνιά κύβδ' ἐχομένη τῆς δάφνης³². “entonces me reclinaba de cara al *Agyiás* agarrada al laurel”. Hay que recordar que al principio de la obra la escena se sitúa delante de la casa de Agatón, pero alrededor del v. 278 la localización cambia al Tesmoforion. A pesar de que la escena a partir de ese momento ya no representara una vivienda, parece que el *agyieus* permaneció en el mismo lugar, lo que explicaría el juego cómico del v. 748: Κη: μὰ τὸν Ἀπόλλω τουτονί. “¡No, por este Apolo, este de aquí!”, en el que el demostrativo aparece reforzado con -ι. El *agyieus* seguiría presente de manera física aun cuando no fuera ese su lugar por no encontrarse cerca de una vivienda. Su

27 *Ibid.*, p. 133.

28 Sigo la edición de Diggle (1994). Traducción del autor.

29 Best (2015: 70-1) y Mastronarde (1994).

30 Además de en Aristófanes, conservamos referencias al *agyieus* en la comedia antigua en dos brevísimos fragmentos: Pherecr. fr. 87 Kock y Eup. fr. 390 Kock.

31 Sigo la edición de Wilson (2007). Traducción de Macía (2007) ligeramente modificada.

32 Sigo la edición de Wilson (2007). Traducción del autor.

presencia en el mismo lugar tras el cambio de escena podría indicar que ya se habría convertido en un elemento fijo de la escenografía a finales del s. V a. C.³³.

Ya en el s. IV, el *agyeus* aparece mencionado en Menandro³⁴ de manera muy similar a como lo hace en *Las Tesmoforiantes*, concretamente en *Dysc.* 659, *Mis.* 314, *Epit.* 878, *Sam.* 309, 444 y 474.

2.4 Otras fuentes

La alusión al *agyeus* más antigua conservada en un texto en prosa se halla en un extracto del oráculo de Delfos dentro del discurso *Contra Macártato*³⁵ 66 de Demóstenes:

συμφέρει Ἀθηναίοις περὶ τοῦ σημείου τοῦ ἐν τῷ οὐρανῷ γενομένου θύοντας
καλλιερεῖν Διὶ ὑπάτῳ, Ἀθηνᾶ ὑπάτῃ, Ἡρακλεῖ, Ἀπόλλωνι σωτήρι, καὶ
ἀποπέμπειν Ἀμφιόνεσσι· περὶ τύχας ἀγαθᾶς Ἀπόλλωνι ἀγυιεῖ, Λατοῖ, Ἀρτέμιδι,
καὶ τὰς ἀγυιάς κνισῆν, καὶ κρατῆρας ἰστάμεν καὶ χορούς, καὶ στεφαναφορεῖν
κατὰ πάτρια·

Conviene a los atenienses, respecto del signo en el cielo aparecido, obtener presagios favorables ofreciendo sacrificios a Zeus soberano, a Atenea soberana, a Heracles, a Apolo Salvador y enviar ofrendas a los Anfiones; por una buena suerte quemar la grasa en los caminos en honor de Apolo protector de los caminos (*agyeus*), de Leto y de Ártemis, y poner cráteras y coros y portar coronas según las costumbres de los padres.

A la *Historia Megárica* de Dieuquidas debemos las restantes dos menciones en textos prosaicos al *agyeus* de época clásica o helenística. Aunque no hay consenso sobre el periodo en el que vivió y pudo componer su obra este autor, se acepta la franja de tiempo entre los ss. IV y II a. C.³⁶. El primero de los pasajes se encuentra en el texto de Harpocración expuesto anteriormente (α 22), y el segundo, que señala el origen dorio del culto a Apolo *Agyieus*, se conserva en Schol. Aristoph. *Vesp.* 875a:

περὶ τοῦ ἀγυιέως τοῦ Ἀπόλλωνος Διευχίδας οὕτως γράφει· “ἐν δὲ τῷ ἱατρῶ†
τούτῳ διαμένει ἔτι καὶ νῦν ἡέστῳ† ἀγυιέως τῶν Δωριέων <τῶν> οἰκησάντων
ἐν τῷ τόπῳ ἀνάθημα, καὶ οὕτως καταμηνύει, ὅτι Δωριέων ἐστὶ τὰ τῶν Ἑλλήνων.
τούτοις γὰρ ἐπὶ [[τὰς]] στρατιᾶς †† φάσματος οἱ Δωριεῖς ἀπομιμούμενοι τοὺς
ἀγυιάς ἰστᾶσιν ἔτι καὶ νῦν τοὺς Ἀπόλλωνος³⁷·

33 Austin y Olson (2004) y Poe (1989: 131-2).

34 Sandbach (1972).

35 Sigo la edición de Rennie (1931). Traducción de Colubí (1983) adaptada por el autor.

36 Davison (1959).

37 Sigo la edición de Koster y Holwerda (1982). Traducción del autor.

Dieuquidas escribe esto sobre el *agyeius* de Apolo: “En este †médico (?) permanece todavía ahora †como altar† un *agyeius*, ofrenda de los dorios que se asentaron en el lugar”, y así señala que entre los helenos estas cosas son de los dorios. De hecho, a estos los dorios en las expediciones por un presagio imitando los *agyiâs* los levantan todavía ahora a Apolo.

Pausanias cuenta el origen de la institución del culto a Apolo *Agyieus* en Tegea en 8.53.1-6, y la existencia de este culto en Argos en 2.19.8. Ambos ejemplos vinculan el *agyeius* una vez más al pueblo dorio. El mismo autor, en 10.5.7, también hace referencia a la leyenda de la fundación del oráculo de Delfos por los Hiperbóreos, mencionando a la poetisa Boeo, que cita a un tal *Agyieus* como uno de los fundadores (fr.1 Powell). El culto ático a Apolo *Agyieus* también queda atestiguado en Paus. 1.31.6.

2.5 Evidencia arqueológica e iconográfica

La mayor parte de los ejemplos materiales del *agyeius* han sido recogidos y presentados por Balestrazzi³⁸. La antigüedad de estos objetos varía desde el último cuarto del s. V a. C. hasta el Bajo Imperio Romano. Aquellos que resultan relevantes para este estudio provienen de época clásica y helenística.

El ejemplo más antiguo atestiguado de representación material de Apolo *Agyieus* es la estatua colosal arcaica semiantropomórfica de Apolo en Amiclas, del s. VI o VII a. C.³⁹, descrita por Pausanias en 3.19.2-3⁴⁰:

(2) μέγεθος δὲ αὐτοῦ μέτρῳ μὲν οὐδένα ἀνευρόντα οἶδα, εἰκάζονται δὲ καὶ τριάκοντα εἶναι φαίνονται ἂν πήχεις. ἔργον δὲ οὐ Βαθυκλέους ἐστίν, ἀλλὰ ἀρχαῖον καὶ οὐ σὺν τέχνῃ πεποιημένον· ὅτι γὰρ μὴ πρόσωπον αὐτῷ καὶ πόδες εἰσὶν ἄκροι καὶ χεῖρες, τὸ λοιπὸν χαλκῷ κίονί ἐστιν εἰκασμένον. ἔχει δὲ ἐπὶ τῇ κεφαλῇ κράνος, λόγχην δὲ ἐν ταῖς χερσὶ καὶ τόξον. (3) τοῦ δὲ ἀγάλματος τὸ βᾶθρον παρέχεται μὲν βωμοῦ σχῆμα, [...]

No sé de nadie que haya medido su altura, pero se podría calcular que es de treinta codos. No es obra de Baticles, sino antigua y hecha sin arte, pues, aparte del rostro y de las puntas de los pies y de las manos, el resto es parecido a una columna de bronce. Tiene en la cabeza un yelmo y en las manos una lanza y un arco. El pedestal de la imagen presenta la forma de un altar, [...]

Aunque la figura en sí ya no se conserva, Martín (1987) ha podido realizar una reconstrucción de esta a partir de los resultados de las distintas excavaciones arqueológicas del santuario, confirmando la afirmación de Pausanias de una base-altar. Esta estatua representaría un estadio

38 LIMC s.v. Apolo Agyieus.

39 Poe (1989: 136).

40 Sigo la edición de Spiro (1903). Traducción de Herrero (1994).

intermedio entre la representación original anicónica de Apolo y su antropomorfización, y demuestra la existencia del pilar-altar ya en época arcaica⁴¹.

Ya de finales del s. V a. C. encontramos la columna corintia aislada que se situaba en la parte central del naos del templo de Apolo Epicurio en Vasses⁴². Aunque no presente la forma convencional de κωνοειδῆς κίων, es posible que represente de manera anicónica a Apolo Hiperbóreo como *Agyieus*.

Las monedas en las que aparece este elemento, de entre los s. IV y I a. C. y provenientes de Apolonia, Bizancio, Mégara y Ambracia, (ciudades con un importante culto a Apolo) muestran inequívocamente un obelisco sobre una base plana, unas veces redonda y otras cuadrangular, y un anillo ancho, también plano, hacia la parte superior o media⁴³. Un enócoe alejandrino del s. III a. C. muestra a una mujer realizando una ofrenda frente en un altar cónico muy similar al que aparece en las monedas⁴⁴.

Afortunadamente, también se han hallado pilares apuntados que han sido identificados como el *agyieus* en sí. Del *agyieus* encontrado en Corfú solo queda la parte superior, aunque se tiene constancia de una base cuadrangular perdida⁴⁵. Hacia el extremo muestra la inscripción [O] PΦOΣ ΠΥΘΑΙΟΣ, siendo lo último una forma análoga de Πύθιος⁴⁶.

Un *agyieus* de piedra encontrado en Apolonia, Albania, datado en el s. III a. C., está conformado como una estructura tripartita, con un pedestal cuadrangular a modo de base sobre el que se apoya otra estructura ancha redonda que sirve de pie a un pilar con forma de cilindro apuntado con un remate liso⁴⁷.

En Cirene, Libia, se conserva un *agyieus* monumental que un tal Pratomedes dedicó a Apolo en el s. III a. C.⁴⁸. Su morfología es muy similar a la del ejemplo anterior, pero su base cuadrangular está decorada con relieves y la estructura circular ha sido aquí sustituida por hojas de acanto. Además, el pilar se levanta sobre una base semicircular flanqueada por dos leones, y esta sobre un pedestal en tres niveles. Está ubicado en las inmediaciones del templo de Apolo, que albergaba la piedra fundacional de la ciudad y que marcaba el centro de esta⁴⁹. Esta piedra habría sido colocada en el lugar desde el que se empezó a constituir la ciudad cuando los colonos dorios llegaron desde Tera, siguiendo la costumbre recogida en el fragmento de Dieuquidas

41 Poe (1989).

42 LIMC s.v. Apollon Agyieus n. 29.

43 LIMC s.v. Apollon Agyieus n. 2-6.

44 LIMC s.v. Apollon Agyieus n. 1.

45 LIMC s.v. Apollon Agyieus n. 8.

46 Rhomaios (1925: 213).

47 LIMC s.v. Apollon Agyieus n. 9.

48 LIMC s.v. Apollon Agyieus n. 10.

49 Balestrazzi (1980-81: 106-7).

(Schol. Aristoph. *Vesp.* 875a). Es posible que cuando la piedra fuera sustituida en el s. III a. C. se erigiera el monumento a modo de nuevo κωνοειδῆς κίων en el exterior del templo⁵⁰.

Por otra parte, se ha encontrado en Delos un buen número de pequeños altares frente o junto a viviendas de época helenística⁵¹. Aunque las características formales de estos sean distintas de las del *agyeius*, presentando en la mayoría de las ocasiones un cuerpo cuadrangular plano, se baraja la posibilidad de que el culto ático al ἄγυιεύς βωμός pudiera influir en los altares domésticos de un culto endémico de Delos a partir de la hegemonía ateniense sobre la isla. Esta hipótesis no está bien atestiguada y sigue resultando problemática⁵². Poe sugiere que pudo ser en Delos, por su importancia como centro del teatro griego en época helenística, donde cambió y desde donde se extendió la convención del *agyeius* cónico en la *skéné* a uno cuadrangular⁵³.

3 *Agyieus* EN ESCENA. ESTUDIO DE CASO.

Teniendo en cuenta todas las evidencias presentadas hasta ahora, procederemos a analizar el rol de Apolo *Agyieus* en el *Agamenón* de Esquilo. Las dos únicas alusiones directas a este epíteto de Apolo son realizadas por Casandra en su amebeo con el coro, poco después de bajar del carro en el que Agamenón la ha llevado por la fuerza a Argos, en un momento de extrema tensión dramática tras romper con su desolada invocación el largo silencio que había mantenido desde su entrada en escena:

KA. Ἄπολλον· Ἄπολλον· 1080

ἄγυιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός·
ἀπώλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον.

XO. χρήσειν ἔοικεν ἀμφὶ τῶν αὐτῆς κακῶν·
μένει τὸ θεῖον δουλίᾳ περ ἐν φρενί.

KA. Ἄπολλον· Ἄπολλον· 1085

ἄγυιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός·
ἄ ποῖ ποτ' ἤγαγες με; πρὸς ποίαν στέγην;

CA. ¡Apolo, Apolo conductor, destructor mío! ¡Denuévome has perdido sin remedio!

CO. Va a vaticinar, según creo, sus propios infortunios. El divino soplo permanece en su espíritu, aunque esclava.

CA. ¡Apolo, Apolo conductor, destructor mío! ¿A dónde me llevaste? ¿A qué morada?⁵⁴

50 *Ibid.*

51 Bulard (1926).

52 Bulard (1926: 19-20).

53 Poe (1989: 135)

54 Traducción de Alsina (1987).

Una interpretación común entre los comentaristas es que la visión por parte de la sacerdotisa de una representación física de Apolo, tras moverse desde el carro hacia la puerta del palacio durante vv. 1072-1079, podría ser lo que desata su desolada invocación a Apolo⁵⁵, aunque ante la imposibilidad de demostrarlo con seguridad se mantienen prudentes e incluso sopesan la posibilidad de que no existiera tal elemento en la puesta en escena original⁵⁶.

La presencia de un objeto consagrado a Apolo en la escena del teatro de Dioniso cuando esta representara una vivienda o un palacio parece un hecho bastante probado, pero todavía se debate cuál era la naturaleza exacta de esta representación del dios. Algunos estudiosos defienden la presencia del *agyieús* en la forma del κωνοειδῆς κίων atestiguado por la tradición lexicográfica⁵⁷, otros como Arnott⁵⁸ o Taplin⁵⁹ argumentan que este *agyieus* sería un simple altar plano, siguiendo a Heladio (279.535b.34) y a Pólux (9.35). Mitchell-Boyask⁶⁰ va más lejos proponiendo que la representación del dios, en el caso concreto de *Agamenón*, no la constituía un altar ni una representación anicónica en forma de pilar, sino una estatua antropomórfica con todos sus atributos; propuesta ya sugerida anteriormente, aunque de manera tímida, por Mastronarde⁶¹. Los argumentos a favor de esta estatua antropomórfica se analizarán más adelante.

La hipótesis de que el *agyieus* del drama ático fuera un altar plano convencional solo se sustenta en definiciones lexicográficas contradictorias y en evidencia arqueológica de época romana⁶², que no puede aplicarse a la realidad del teatro de Dioniso en el s. V a. C. La mayor parte de los datos arqueológicos e iconográficos, que ya han sido analizados, apuntan a que el ἀγυιεύς βωμὸς y el κίων son el mismo artefacto, y no un pilar cónico con un altar exento. Las ofrendas de alimentos y mirra pudieron realizarse sin problema tanto en la parte plana de las bases sobre las que se erguían los conos o bien en los remates planos o cóncavos de la parte superior. Se confirmaría, por tanto, la definición de Hesiquio de “altar en forma de cono” (α 856), desestimada de manera tajante por Sandbach⁶³ y Reisch⁶⁴. MacDowell⁶⁵ objeta que la descripción del κίων como “terminado en punta” no es compatible con un altar en el que se quema incienso. Es cierto que, aunque algunos de los pilares encontrados tengan un remate plano, aquellos representados en las monedas⁶⁶ cuentan con un anillo ancho y plano hacia la

55 Fraenkel (1950, 3: 491 *ad v.* 1081), Medda (2017: 156 *ad vv.* 1080-2.), Taplin (1977: 319) y Verral (1889: 126 *ad v.* 1065).

56 Raeburn y Thomas (2011: 185-86 *ad vv.* 172-81).

57 Poe (1989: 130-7).

58 Arnott (1962: 45).

59 Taplin (1977: 319).

60 Mitchell-Boyask (2006: 285-8).

61 Mastronarde (1994: 328).

62 Poe (1989: 134, 136).

63 Gomme y Sandbach (1973: 235-6 *ad vv.* 860-90).

64 Reisch (1894: 910-3).

65 MacDowell (1971: 247-8 *ad v.* 875).

66 LIMC s.v. Apollon Agyieus n. 2-6.

punta. Además, en la mayor parte de la evidencia material encontrada está constatada la base ancha y de superficie plana que pudo servir de altar.

Mitchell-Boyask⁶⁷ argumenta, en defensa de su propuesta, que el objeto que representara a Apolo tenía que ser inmediatamente reconocible como el dios por la audiencia, y que debido al cuidado que Esquilo dedicaba a la escenografía, este no podía ser otro que su estatua antropomórfica o herma con sus atributos. Sin embargo, el uso de figuras anicónicas como representación de Apolo está lo suficientemente atestiguada tanto en literatura como en fuentes iconográficas como para considerar que la audiencia ateniense estaba acostumbrada a estos pilares-altares y por tanto la visión de un cono de piedra frente a la puerta del palacio les remitiría de manera automática al dios al que rendían culto de manera similar frente a sus propias casas. El argumento de que es la representación antropomórfica de Apolo la que tiene poder para provocar pánico en Casandra y sorpresa en el público subestima la probada efectividad de los ídolos anicónicos para suscitar fuertes sentimientos religiosos en los creyentes de un culto⁶⁸. El pilar anicónico no representa a Apolo en menor medida que una estatua antropomórfica, y el dios está presente en escena sin necesidad de presentar una cabeza, un cuerpo o un arco. La insinuación de Mitchell-Boyask, que ve en ἐποπτέουσα δέ με (v. 1270) una escena de reconocimiento cara a cara es discutible, pues Apolo no necesita aquí ojos para ver, además, sería demasiado complicado representar el contacto visual por parte de una Casandra interpretada por un actor enmascarado.

La hipótesis de que lo que se encontraba en escena era el pilar cónico (κωνοειδῆς κίων) parece la más acertada. Por una parte, en esta definición coinciden de manera más coherente las fuentes lexicográficas y la mayor parte de las representaciones iconográficas, así como también los propios ejemplares de *agyieus* se corresponden con estas definiciones. Además, estos hallazgos también apuntan a que estos artefactos podían cumplir las funciones de un altar. Si bien ninguno de estos ejemplos materiales proviene de la Atenas del s. V a. C. y a falta de que surjan evidencias que sugieran lo contrario, no tenemos razones para asumir que el culto en el Ática, y por lo tanto también las numerosas apariciones del *agyieus* en obras dramáticas, fuera sustancialmente distinto del de las regiones occidentales y meridionales de la Hélade, de las que sí tenemos evidencia material de época arcaica y del s. IV a. C.⁶⁹.

El uso del pilar cónico para significar a Apolo en *Agamenón* parece justificarse también con argumentos dramáticos. Que Casandra invoque a Apolo como ἄγνιᾶτης no es casual, pues la visión del pilar recuerda a la troyana (y a la audiencia) la función del dios como protector de

67 Mitchell-Boyask (2006: 285-8).

68 Larson (2016: 70-3).

69 Poe (1989: 136).

las travesías⁷⁰. Es Apolo, y no Agamenón, según interpreta ella, el que la ha conducido hasta Argos. Al mismo tiempo el *agyeus* aparece en la *Orestía* como guardián de la casa de Atreo, y debía aparecer también en escena, al menos, en *Las Coéforas*, donde la audiencia sería capaz de reconocerlo de nuevo frente al mismo palacio⁷¹. Sider argumenta que los elementos visuales de la *Orestía* sirven para conectar y cohesionar las partes de la trilogía al igual que la trama y los recursos textuales⁷². Apolo estaría por tanto presente a lo largo de la tres partes, primero como *agyeus* en *Agamenón* y *Coéforas* para después culminar con su escenificación como personaje en *Euménides*, de manera análoga a Atenea en esta última obra, que también pasa de estar en escena como estatua a ser representada por un actor, solo que en este caso el cambio se da en el transcurso de unos pocos versos.

4 CONCLUSIONES

A falta de evidencias materiales concluyentes sobre el culto a Apolo *Agyieus* en el Ática de la primera mitad del s. V a. C., no tenemos otra alternativa que comparar los datos arqueológicos del entorno más cercano posible, tanto geográfica como cronológicamente, con los textos del teatro ático.

Las fuentes lexicográficas y la evidencia arqueológica apoyan la hipótesis de *agyeus* como representación anicónica de Apolo. Esta representación tendría como característica morfológica principal una estructura vertical con forma de cono o cilindro apuntado, que en la mayoría de las ocasiones debía encontrarse sobre una especie de pedestal más ancho que ofrecía una superficie horizontal adecuada para la realización de ofrendas. Estas ofrendas también podrían ser depositadas o quemadas en la parte superior del cilindro si el extremo era plano o cóncavo, o, si algo más abajo de la punta, contaba con un anillo ancho.

Si los *agyeus* que los áticos plantaban a las puertas de sus casas compartían estas características con aquellos encontrados en ciudades del ámbito dórico, encajarían con el rol que parecen desempeñar en los textos dramáticos. Eso implicaría, por una parte, que el pilar y el altar fueran el mismo objeto, y, por otra, que existiera una total identificación entre el objeto y la divinidad.

A pesar de las objeciones de algunos autores a esta hipótesis, la realidad es que, aunque nos falte la evidencia material concreta de la Atenas clásica, la mayor parte de los datos que sí tenemos apuntan en la dirección del pilar-altar-dios, mientras que las teorías sobre altares convencionales o representaciones antropomórficas no pueden ser sustentadas, de momento, por ninguna evidencia constatable, ya sea textual o material.

70 Poe (1989: 134).

71 Diggle (1979: 208), Poe (1989: 135, 137).

72 Sider (1978).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ediciones, comentarios y traducciones

- Alsina, J. (ed.). (1987). *Esquilo: Orestía*. Barcelona: Bosch.
- Austin, C. y Olson, S. D. (eds.). (2004). *Thesmophoriazusae*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Bekker, I. (ed.). (1824). *Photii Bibliotheca*. Berlín: Typis et Impensis G. Reimeri.
- Bethe, E. (1900). *Pollucis Onomasticon*, vol. 1. Berlín: Teubner.
- Colubí, J. M. (1983). *Demóstenes: Discursos privados*, vol. 1. Madrid: Gredos. Diggle, J. (1994). *Euripidis fabulae*, vol. 3. Oxford: Clarendon Press.
- Dindorf, W. K. (ed.). (1853). *Harpocratonis Lexicon in decem oratores atticos*. Oxford: University Press.
- Finglass, P. (ed.). (2018). *Sophocles: Oedipus the King*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fraenkel, E. (ed.). (1950). *Agamemnon: Prolegomena, Text and Translation: Commentary*, 3 vols. Oxford: Clarendon Pres.
- Gomme, A. W. y Sandbach F. H. (1973). *Menander: a Commentary*. Oxford: University Press.
- Herrero, M. C. (1994). *Pausanias: Descripción de Grecia*, vol. 2. Madrid: Gredos. Kells, J. H. (ed.). (1973). *Sophocles: Electra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Koster, W. J. W. y Holwerda, D. (Eds.). (1982). *Scholia in Aristophanem*, vol. 2. Groningen: Bouma.
- Latte, K. (ed.). (1953) *Hesychii Alexandrini Lexicon*, vol. 1. Copenhagen: Munksgaard.
- MacDowell, D. M. (ed.). (1971). *Aristophanes: Wasps*. Oxford: Clarendon Press.
- Macía, L. M. (2007). *Aristófanés: Comedias*, vol. 2. Madrid: Gredos.
- Mastronarde, D. (ed.). (1994). *Euripides: Phoenissae*. Cambridge: University Press.
- Medda, E. (ed.). (2017). *Eschilo: Agamennone*. Roma: Bardi.
- Raeburn, D. y Thomas, O. (2011). *The «Agamemnon» of Aeschylus: a Commentary for Students*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Rennie, W. (ed.) (1931). *Demosthenis orationes*, vol. 3. Oxford: Clarendon Press.
- Sandbach, F. H. (ed.). (1972). *Menandri: Reliquiae Selectae*. Oxford: University Press.
- Spiro, F. (Ed.). (1903). *Pausaniae Graeciae descriptio*, vol. 1. Leipzig: Teubner.
- Theodoridis, Ch. (ed.). (1982). *Photii patriarchae lexicon*, vol. 1. Berlin: De Gruyter
- Verral, A. W. (ed.). (1889). *The 'Agamemnon' of Aeschylus; with an Introduction, Commentary, and Translation*. London – New York: Macmillan.
- Wilson, N. G. (ed.). (2007) *Aristophanis Fabulae*, vols. 1 y 2. Oxford: Oxford University Press.

Estudios

- Arnott, P. D. (1962). *Greek scenic conventions in the fifth century B.C.* Oxford: Oxford University Press.
- Balestrazzi, E. D. F., (1980-1981). «Agyieus e la città». *Atti del Centro ricerche e documentazione sull'antichità classica* 11, pp. 93-108.
- (1984). «Apollo Agyieus», *LIMC* II. Zurich - Munich: Artemis Verlag.
- Best, J. (2015). *Religion of the Roadways: Roadside Sacred Spaces in Attica*. [Tesis doctoral, Bryn Mawr College]. Bryn Mawr College Repository.
- Bettinetti, S. (2001). *La statua di culto nella pratica rituale greca*. Bari: Levante Ed.
- Bulard, M. (1926). «Description des revêtements peints à sujets religieux». *Exploration archéologique de Délos* 9, pp. 107-20.
- Davison, J. A. (1959). «Dieuchidas of Megara». *The Classical Quarterly* 9(2), pp. 216– 222.
- Diggle, J. (1979). «Aeschylean Theatre». [Reseña de *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, by Oliver Taplin]. *The Classical Review* 29(2), pp. 206-209.
- Easterling, P. E. (1988). «Tragedy and Ritual: ‘Cry “Woe, woe”, but may the god prevail’», *Metis* 3, pp. 87–109.
- Farnell, L. (1909) *The Cults of the Greek States*, 4 vols. Oxford: Clarendon Press.
- Larson, J. (2016). *Understanding Greek religion: a cognitive approach*. London - New York: Routledge.
- Martin, R. (1976). «Bathyclès de Magnésie et le trône d'Apollon à Amyklæ». *RA* 99, pp. 205-218.
- Mikalson, J. (1991). *Honor thy gods: Popular religion in Greek tragedy*. Chapel Hill - London: University of North Carolina Press.
- Mitchell-Boyask, R. (2006). «The marriage of Cassandra and the « Oresteia »: text, image, performance». *TAPA* 136(2), pp. 269-297.
- Piquero, J. (2023). «κῆ-wo-na-de: sobre un posible culto a la columna en la Pilo micénica». *Ilu* 28, pp. 1-10. <https://doi.org/10.5209/ilur.85575>
- Poe, J. P. (1989) «The Altar in the Fifth-Century Theatre». *CA* 8, pp. 116-39.
- Reeder, J. C. (1989). *Agyieus and baluster; aniconic monuments in roman art*. Providence (R. I.): Brown University, Center for Old World Archaeology and Art.
- Reisch, E. (1894) «Agyieus 2». In A. Pauly, G. Wissowa (eds.), *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart, vol. 1, pp. 910-13.
- Rhomaïos K. (1925). «Les premières fouilles de Corfou». *Bulletin de correspondance hellénique* 49, pp. 190-218.
- Sider, D. (1978). «Stagecraft in the Oresteia». *AJP* 99, pp. 12-27.
- Sourvinou-Inwood, Ch. (2003). *Tragedy and Athenian religion*. Lanham (Md.): Lexington Books.

Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.

Tzouvara-Souli, Ch. (1984). «The Apollo Agyieus cult in Epirus». *Dodoni* 13, pp. 427- 442.

FRA MITO E DIRITTO: FORME E FUNZIONI DELLA VENDETTA NELL'*ECUBA* E NEGLI *ERACLIDI* DI EURIPIDE

Luca Fiamingo

Università degli studi di Verona
luca.fiamingo@univr.it

Recepción: 28 de julio de 2023
Aceptación: 20 de noviembre de 2023

ABSTRACT

I giudizi sulla vendetta compiuta da Ecuba (nell'omonima tragedia) e Alcmena (negli *Erac lidi*) sui nemici ruotano intorno a due principali nuclei ideologici che ne fanno ora un atto esecrabile, di eccessiva brutalità, ora un'azione moralmente accettabile (agli occhi del pubblico antico) perché fondata su legittime istanze di giustizia retributiva. Circa un secolo dopo, Aristotele nella *Retorica* osserverà come ci sia chi, per soddisfare le proprie pretese in relazione a un torto subito da sé o dai propri cari, non desiste, al pari dei personaggi euripidei, dal «piacevole» desiderio della vendetta, il cui statuto, noto sin dall'epoca arcaica, era stato modificato e progressivamente integrato nelle modalità repressive previste nel sistema giudiziario delle πόλεις.

In un gioco di sovrapposizioni tra mito, realtà politica e prassi giuridica, realizzate mediante due personalità femminili caratterizzate da atteggiamenti simili, Euripide riflette sulla realtà paradossale del diritto e delle leggi, sia universali o divine e panelleniche (*Ecuba*) sia particolari disposizioni di una comunità politica (*Erac lidi*) le quali, per affermare la propria validità, devono in qualche misura ricorrere alla violenza ritorsiva che pure intendono contrastare.

KEYWORDS

Tragedia greca; diritto greco/attico antico; Euripide; vendetta; giustizia ritorsiva; contraddizioni del νόμος

ABSTRACT

The revenge taken by Hecuba and Alcmena on their enemies, described (respectively) in Euripides' *Hecuba* and *Heraclides*, has been analysed now as an execrable act of excessive brutality, now as a morally acceptable action (at least in the eyes of the ancient audience) insofar as it was based on “legitimate” instances of retaliatory justice. A century or so later, Aristotle in the *Rhetoric* observes how there are those who, in order to retaliate a wrong suffered by themselves or their loved ones, do not desist, like the Euripidean characters, from the “pleasurable” desire for revenge. The social statute of revenge, known since Archaic Greece, had been modified and progressively integrated into the criminal proceedings provided for in the legal system of the πόλεις.

Adapting the myth to Athenian political reality and legal procedure, Euripides examines the paradoxical nature of law and norms, whether universal or divine and panhellenic (*Hecuba*) or individual provisions of a political community (*Heraclides*) which, in order to assert their social and legal validity, are occasionally obliged to employ retaliatory violence, which νόμοι also intend to oppose.

KEYWORDS

Greek tragedy; ancient Greek law; Euripides; revenge; retaliatory justice; νόμος and its contradictions.

[...] δεῖ σε κατθανεῖν κακῶς,
καὶ κερδανεῖς ἅπαντα· χρῆν γὰρ οὐχ ἅπαξ
θνήσκειν σε πολλὰ πῆματ' ἐξειργασμένον.

[...] Devi perire malamente, e per di più il vantaggio
sarà tutto tuo. Infatti, viste le numerose sciagure
che hai causato, non una sola volta dovresti morire.

(Euripide, *Eraclidi* 958-60)

οὐ γάρ με χαίρειν χρή σε τιμωρουμένην;

E non dovrei gioire per essermi vendicata di te?

(Euripide, *Ecuba* 1258)¹

Con freddo disprezzo e lucida determinazione, Alcmena ed Ecuba si rivolgono, rispettivamente, ad Euristeo e Polimestore, responsabili della catena di sciagure e morte abbattutasi su di esse e sui loro familiari. Il crudele atteggiamento di Euristeo nei confronti di Eracle prima (*Hclid.* 945 ss.), e dei suoi discendenti poi (953-6), e l'efferato sopruso di Polimestore contro Polidoro (*Hec.* 780-1) hanno determinato nelle due donne il sorgere di un identico impeto di furore, di un irrefrenabile desiderio di rivalsa unito a un violento istinto di contraccambio, sentimenti ed emozioni che presentano, come vedremo, notevoli analogie con le osservazioni aristoteliche sulla vendetta. Nella regolazione dei rapporti sociali antecedente all'organizzazione giuridica delle πόλεις, in uno spazio coincidente con il remoto mondo degli eroi del mito in cui è ambientata la tragedia, simili disposizioni d'animo e atteggiamenti trovavano una soluzione proprio nella vendetta².

Nell'*Ecuba*, il motivo della vendetta introdotto da Euripide (e inattestato prima di lui) risponde, innanzitutto, all'impegno di saldare in unità compositiva sequenze di azioni concentratesi intorno alla protagonista, cioè il sacrificio di Polissena sulla tomba di Achille e il tradimento di Polimestore che, uccidendo empicamente Polidoro, violava il sacro vincolo della ξενία. Tuttavia, come emergerà nel presente contributo, la graduale trasformazione di Ecuba da vittima sofferente e prostrata dal dolore in attiva e spietata esecutrice di un'ambiziosa

1 Il testo di *Eraclidi* ed *Ecuba* è tratto dalle edizioni di Allan (2001) e Battezzato (2018). Eventuali scostamenti saranno segnalati in nota. Le traduzioni, ove non specificato, sono a cura di chi scrive. Desidero ringraziare i due anonimi revisori per i loro suggerimenti e consigli di approfondimento.

2 Nel rappresentare un passato lontano, la tragedia racconta storie di vendette spesso inestinguibili, contrasti non del tutto sanabili o dilemmi pressoché senza uscita (Battezzato 2019), sebbene l'origine mitica delle vicende non escluda il richiamo all'attualità politica e giuridica (Stolfi 2022: 24-31). I cruenti atti di violenza descritti erano permessi non solo dall'esistenza, in età arcaica/eroica, di un "codice" di comportamento che, come attestano i poemi omerici (cf. Hom. *Il.* IX 632-6) faceva della vendetta una prescrizione vincolante e insieme un «dovere sociale» (Cantarella 2021: 307), ma anche dall'assenza dei meccanismi sociali e giuridici che ad Atene regolavano la giustizia; si pensi all'*Oresteia* conclusasi con la celebrazione del processo di Oreste (il cui dilemma era l'essere divenuto matricida in quanto legittimo vendicatore del padre; cf. Aesch. *Ch.* 924-5), presso l'Areopago e l'integrazione delle Erinni, antiche divinità connesse alla vendetta, nel contesto istituzionale ateniese.

vendetta, costituisce lo sviluppo di uno spunto narrativo già toccato dal poeta negli *Eraclidi* (Alcmena punitrice di Euristeo), confrontabili non solo perché, come evidenziano alcuni studiosi, in entrambi i casi le vittime della feroce ritorsione femminile assumono un'improvvisa capacità profetica³, ma anche per una serie di elementi comuni che attendono ancora un'analisi approfondita. Si pensi ad esempio al ruolo tutt'altro che secondario del Coro nella realizzazione del progetto di vendetta o alle rifunzionalizzazioni (con le inevitabili contraddizioni) del νόμος da parte di Ecuba e Alcmena, come il diritto panellenico che garantisce ospitalità e tutela agli stranieri (*Hec.* 802-5)⁴ o il presunto divieto ateniese di sopprimere i nemici catturati in battaglia (*Hcl.* 961-6). Tali norme, menzionate dalle donne e da Agamennone (*Ecuba*), Demofonte e l'araldo argivo (*Eraclidi*), divengono uno strumento più o meno decisivo per la realizzazione di azioni violente (la vendetta come la guerra).

L'illustrazione di questi meccanismi non può prescindere dall'osservazione del dato linguistico. Prendendo avvio dagli studi condotti sul tema, intendo analizzare il lessico giuridico e le espressioni legali riferite alle azioni ritorsive di Ecuba e Alcmena, privilegiando la prospettiva delle indagini condotte sulle intersezioni fra il diritto greco antico e l'esperienza teatrale ateniese⁵. In tal modo, si comprenderanno meglio le origini e gli sviluppi di determinate scelte euripidee tese a far coincidere elementi del linguaggio istituzionale ateniese (come i frequenti impieghi di τιμωρία e di espressioni tecniche contenenti δίκη) con le ragioni sociali e i rancori personali alla base dei propositi vendicativi delle due donne, obbedienti alla logica retributiva arcaica, ritorsiva e accrescitiva assieme, che cede agli eccessi (come Alcmena che non si accontenta della sconfitta inferta ad Euristeo, né della decisione di Iolao, suo parente, di risparmiarlo), senza esitare a coinvolgere degli innocenti (come Ecuba che, per uno spietato principio di retribuzione, uccide i figli di Polimestore).

Le innovazioni euripidee rispetto alla tradizione mitica hanno conosciuto, specie nel caso dell'*Ecuba*, contrastanti giudizi critici che fino al secolo scorso si esprimevano per lo più in favore di una condanna dei gesti ritorsivi, adducendo argomentazioni etiche e morali nella sostanza estranee al pensiero greco⁶. Ad oggi invece si è inclini a riconoscere nelle intenzioni euripidee il desiderio di riflettere una tensione, ancora attiva ad Atene e visibile nel linguaggio giuridico (al tempo in fase di definizione)⁷ tra giustizia e violenza, due dimensioni parimenti presupposte

3 Nell'*Ecuba* Polimestore vaticina la morte della donna dopo la metamorfosi in cagna (*Hec.* 1265 ss.); cf. Mossman (1995: 196-9); Battezzato (2018: 9, 248-9). Negli *Eraclidi* Euristeo profetizza la propria sepoltura in Attica assumendo il ruolo di protettore di Atene dal futuro attacco dei discendenti degli Eraclidi (gli Spartani con riferimento alla guerra del Peloponneso: *Hcl.* 1026-44, spec. 1034-7.; Guerrini 1972: 58 ss.; Allan 2001: 217-8), sui quali compirà vendetta per l'offesa recatagli da Alcmena (Wilkins 1995: 191).

4 Cf. *Hec.* 715 ποῦ δίκαια ξένων; [«Dov'è finito il diritto di ospitalità?»; trad. Albini (1983: 57)]. Per un'analisi delle leggi sulle relazioni fra πόλις e stranieri, cf. Todd (1993: 324-6).

5 Harris - Leão - Rhodes (2010); Stolfi (2022: 39, n. 1, con bibliografia).

6 Battezzato (2019: 12-15).

7 Stolfi (2020: 39 ss.).

nel termine δίκη, la cui demarcazione, lungi dall'essere definit(iv)a, mancava di un'operazione integrativa e distintiva⁸. Nei drammi esaminati, Euripide cerca di ricondurre il problema della pena della giustizia in ambito istituzionale tramite la rappresentazione della dialettica fra più giustizie, l'una inerente all'organizzazione giuridica ateniese, l'altra basata sull'antico principio retributivo stabilente l'eguaglianza tra danno e riparazione come rimedio contro il disequilibrio sociale prodotto dal torto, che giustifica la violenza come strumento di giusta ritorsione e contraccambio⁹. In altre parole, si tratta della relazione fra dinamiche della vendetta, che per secoli aveva dominato gli usi e il sentire sociale della Grecia, e il funzionamento dei tribunali (in particolare di Atene, sulla cui esperienza giuridica abbiamo maggiori informazioni)¹⁰, ma anche della tendenza a impostare le questioni della giustizia e della legalità come polarità interne al νόμος. Quest'ultimo «si trovava ora esposto al rischio di un'intrinseca conflittualità», essendo interessato da una polivalenza semantica in grado di «evocare tanto un ordine cosmico trascendente e senza tempo» (come vedremo in *Hec.* 799-801), «quanto la singola prescrizione della comunità»¹¹ (secondo un uso attestato in *Hclid.* 963).

I.

Le origini della vendetta risalgono alla Grecia arcaica nella fase che si è soliti definire pregiuridica. La nozione fu presto istituzionalizzata dalle comunità come strumento di tutela giuridica, dotato di proprie regole che ne facevano un meccanismo di regolazione sociale prescrivente alla vittima (o, in caso di omicidio, ai suoi parenti più stretti) di compiere un'azione in cambio di un'offesa eseguita su iniziativa individuale¹². Tale meccanismo inteso come istituto penale legale fu progressivamente superato (almeno ad Atene) con l'instaurazione dei

8 Come dimostrano studi di antropologia giuridica sulla «giustizia vendicativa» applicabile in parte anche alla Grecia (Di Lucia-Mancini 2015: 132), è erroneo supporre che le più risalenti fasi del diritto (note come “prediritto”, categoria introdotta da L. Gernet e discussa, fra gli altri, in Cantarella-Gagliardi 2007: 11 ss.; Stolfi 2022: 85) e le relative prestazioni di senso si dissolvano all'affermarsi di nuove, ipotizzando un cancellamento e superamento di meccanismi come la vendetta. Senza essere stata abolita da ogni riflessione, la vendetta non era più accettata come reazione interamente promossa dal soggetto (*infra* n.12). Si spiega così la sopravvivenza nel lessico giuridico di complesse stratificazioni semantiche «i cui stadi anteriori seppero a lungo convivere con i più recenti e in certa misura influirvi» (Stolfi 2020: 53).

9 *Hec.* 852-3 (parla Agamennone, rappresentante delle istituzioni: Battezzato 2010: 27, 58; cf. Zanotti 2019: 11-13 sulla costante tensione, nel dramma, tra «legal justice and vengeance») και βούλομαι θεῶν θ' οὔνεκ' ἀνόσιον ξένον / καὶ τοῦ δικαίου τήνδε σοὶ δοῦναι δίκην («In nome degli dèi e della giustizia, io voglio che l'ospite empio paghi a te la giusta punizione per questa colpa» trad. Battezzato 2010: 263, modificata). Cf. anche *Hclid.* 970-1 Θε. τότε ἡδίκηθη πρῶτον οὐ θανάων ὄδε. / Αλ. οὐκουν ἔτ' ἐστὶν ἐν καλῷ δοῦναι δίκην; («Ha subito prima un torto non morendo». / «Non è bene allora che paghi la giusta pena per le sue colpe?») dove c'è disaccordo sul tipo di giustizia che determina la pena di Euristeo, basata su una ritorsione già avvenuta (ἡδίκηθη) e una che deve ancora compiersi (δοῦναι δίκην). Nella corrispondenza tra agire e subire propria del sistema giuridico ateniese, basato sulla regola del contraccambio (presente nella logica processuale; cf. Antiph. 3. 2, 6; Dem. 23. 25), si giocano gli equilibri tra elementi pregiuridici e giuridici in età classica.

10 Todd (1993: 3 ss.); Stolfi (2020: 16-20). Sulla relazione fra lessico della vendetta e dei tribunali, cf. Kucharski (2012: 196 «they [*scil.* revenge and rule of law] are in fact seen as *synergistic* forces in the working of the legal system»); Allan (2013: 599 «The change from vendetta to law-court did not banish the emotions that demand revenge but channelled them through a process which was subject to communal norms»).

11 Stolfi (2022: 207). Sulla stratificazione semantica di νόμος nel lessico giuridico, cf. Stolfi (2020: 84-90).

12 Cantarella (2021: 304 ss.).

tribunali. Tuttavia, come evidenziano recenti studi, è importante ribadire che la transizione dal sistema vendicativo al sistema penale della *polis* non fu segnata da un improvviso e definitivo superamento quanto piuttosto da un superamento “nella conservazione”¹³ che, come tale, era parte di un percorso di lunga durata che, ancora nel IV secolo, non si era del tutto concluso, lasciando tracce visibili nel lessico giuridico e giudiziario¹⁴.

Muovendo da queste premesse, pur accettando la tesi secondo cui le osservazioni nella *Retorica* (come nell’*Etica Nicomachea*) di Aristotele sulla vendetta e le relative casistiche, non si riferiscono specificamente alla società ateniese, ma fanno parte di una descrizione di «general aspects of human nature» per cui «do not endorse the ethics of violent retaliation»¹⁵, riteniamo opportuno insistere sui riferimenti aristotelici all’*agonalità* greca associati, qui come altrove¹⁶, al discorso sulla vendetta in modo pressoché simile a quanto accade in Euripide. Ad essere in questione non è tanto la presunta conflittualità interna alla civiltà greca / ateniese che si esprimerebbe nel ricorso ai tribunali «not to enforce the law but to pursue feuds with personal enemies»¹⁷ né, al contrario, la supposta “mitezza” ateniese, più incline al compromesso e alla risoluzione giuridica delle contese rispetto alla litigiosità degli altri Greci¹⁸. Si tratta piuttosto di vedere nell’*agonalità* un tratto capillare dell’antropologia che offre una chiave interpretativa trasversale della cultura e della società greca permettendo di capire i motivi della permanenza del lessico e dell’immaginario della vendetta non solo nel linguaggio letterario (tragedia, filosofia, storiografia etc.), ma anche in quello dei tribunali di cui era, nella forma e (solo in parte) nella sostanza, parte integrante¹⁹. Queste considerazioni ci permettono di capire meglio le citate analogie fra i passi della *Retorica* menzionati di seguito e i punti delle tragedie euripidee in cui i personaggi descrivono le proprie azioni ritorsive lasciando trasparire stati d’animo (ira, dolore, rancore) e un desiderio di retribuzione e rivalsa (ma anche del piacere conseguente alla vittoria) inquadrabili ora in un contesto più generale, dove le strutture mentali e le dinamiche

13 Condivisibile Stolfi (2021: 330, n. 6, ove bibliografia; 337) che parla di «un superamento ma davvero nel senso della “Aufhebung” hegeliana». Cf. anche Stolfi (2020: 66-8) dove il passaggio è discusso a partire dal modello di L. Gernet (*supra*, n. 8) incentrato sulla transizione dal “prediritto” (dove la vendetta era pratica dominante) al diritto vero e proprio coincidente «con il costituirsi di uno spazio cittadino autenticamente politico, provvisto di un’organizzazione giudiziaria» (67).

14 Kucharski (2012:); McHardy (2013: 2-6). Per un parere diverso, cf. Harris (2013: 98)

15 Harris (2013: 64-5). I riferimenti sono Arist. *Rh.* 1367a 19-22; 1370b 29-32; *E.N.* 1117a 7; 1126a 8-9. Per il testo della *Retorica*, cf. Montanari-Dorati (1996).

16 *Infra* n. 22. Per un’analisi della nozione di “agonalità”, cf. Stolfi (2020: 203-4).

17 Condivisibili le critiche di Harris (2013: 63, 64-71) a questo tipo di approccio. Tracce di *agonalità* sono ravvisabili agli albori dell’esperienza processuale attica, dove esistono dei meccanismi per cui l’esercizio privato della forza è convertito, ma non rimosso, da una procedura che non annulla la conflittualità dei contendenti ma aspira a incanalarla e neutralizzarla, assorbendo le implicazioni più destabilizzanti della violenza per riproporre nuclei e movenze simboliche. Cf. fra gli altri Mossman (1995: 170); Curi (2019 che analizza le fasi del processo di razionalizzazione della vendetta); Stolfi (2022: 86-7)

18 Per un esame completo delle varie posizioni, cf. Harris (2013: 71 ss.).

19 Cf. anche Stolfi (2020: 203-4), che menziona diverse procedure giuridiche in cui la violenza privata, l’autotutela e l’esercizio della forza (alla base della vendetta) non furono del tutto banditi ma si intrecciarono con provvedimenti giudiziari e atti formali come nella *δικη εξούλης* in cui l’attore «became in a sense the state’s agent [and] was licensed to use *any necessary violence*» (Todd 1993: 377).

culturali sono connesse a differenti forme di pensiero storicamente e socialmente determinate ma in (diacronico) dialogo fra loro.

Arist. *Rh.* 1370b 31-34

καὶ τὸ τιμωρεῖσθαι ἡδύ [...] οἱ δ' ὀργιζόμενοι λυποῦνται ἀνυπερβλήτως μὴ τιμωρούμενοι, ἐλπίζοντες δὲ χαίρουσιν. καὶ τὸ νικᾶν ἡδύ, οὐ μόνον τοῖς φιλονίκους ἀλλὰ πᾶσιν.

Anche vendicarsi è piacevole [...] Infatti, quelli che provano un sentimento d'ira si addolorano oltre ogni misura se non si vendicano, mentre godono se sperano di farlo. Ed è piacevole anche vincere, non solo per chi ama la competizione, ma per tutti.

Arist. *Rh.* 1378a 30-32

Ἔστω δὴ ὀργὴ ὄρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν εἰς αὐτὸν ἢ τι τῶν αὐτοῦ τοῦ ὀλιγωρεῖν μὴ προσήκοντος.

Definiamo l'ira come un desiderio di vendetta manifesta, accompagnato dal dolore, a causa di una manifesta mancanza di riguardo relativa alla propria persona o a qualcuno dei propri cari, quando tale mancanza di riguardo è inappropriata²⁰

Come evidenziato da L. Battezzato, la lettura di questi passi può aiutare l'interprete dell'*Ecuba* a comprendere il motivo per cui, ai versi 1118-19 l'ira (χόλος)²¹ con cui la donna ha eseguito insieme alle prigioniere troiane la tremenda vendetta contro Polimestore, sembra essere quasi giustificata da Agamennone (complice di Ecuba, come vedremo) alla luce del nesso tra ira, punizione e vendetta testimoniato ancora da Aristotele²². Questo nesso, unito all'assenza di un lessico specializzato della vendetta (distinto dalla sfera della pena e della punizione) e all'esistenza di una forte tradizione, nel pensiero (pre)giuridico greco, a trovare una corrispondenza tra colpa e punizione, ha una notevole importanza per interpretare le tragedie esaminate, portando con sé alcune questioni complesse inerenti soprattutto alla costruzione dei rapporti tra i personaggi.

20 Trad. Montanari-Dorati (1996: 90-1; 148-9, con modifiche). Per un'analisi di queste sezioni nell'ampia trattazione aristotelica della vendetta, cf. Scheiter (2022: 21-4, 31-4) che esamina il rapporto fra il fenomeno e la comunità greca nel IV secolo, insistendo sui significati socio-giuridici riconosciuti alla vendetta a partire dai concetti di «honor» and «worth» che rendono giustificabile l'azione vendicativa di una «virtuous person» (32-3).

21 Sui motivi per cui Euripide ha scelto di impiegare χόλος anziché ὀργή («which Aristotle uses narrowly to refer *only* to a desire for revenge»: Scheiter 2022: 23, n. 3), cf. Battezzato (2010: 286, n. 105).

22 In *Rh.* 1369b 43-45, Aristotele ricorda la sottile differenza tra punizione (κόλασις) e vendetta (τιμωρία), dicendo che la prima «è effettuata in funzione di chi la subisce» (ἡ μὲν γὰρ κόλασις τοῦ πάσχοντος ἕνεκά ἐστιν), la seconda «in funzione di chi la compie, perché si senta soddisfatto» (ἡ δὲ τιμωρία τοῦ ποιοῦντος, ἵνα πληρωθῆ). Questa distinzione sembra sottesa al diverso atteggiamento di Agamennone ed Ecuba verso Polimestore: il primo, atteggiandosi a giudice imparziale (*Hec.* 1240-2), sottopone ad attenta valutazione quanto subito dal reo (ὡς ἀκούσας σοῦ τε τῆσδέ τ' ἐν μέρει / κρίνω δικαίως ἄνθ' ὅτου πάσχεις τάδε, 1130-1) decretandone, infine, la giusta condanna (1249-51); Ecuba invece insiste solo sulla soddisfazione personale conseguente al proprio atto (1258). Questa osservazione vale anche per il Servo e Alcmena verso Euristeo: il primo ritiene sufficiente la punizione già subita dal nemico in battaglia (*Hcl.* 970); la seconda si ritiene ancora inappagata (971, 973, 975, 980; *supra* n. 9). Dopotutto «è bello vendicarsi dei nemici e non riconciliarsi, perché è giusto restituire ciò che si è avuto» (*Rh.* 1367a. 19-21 καὶ τὸ τοῦς ἐχθροῦς τιμωρεῖσθαι καὶ μὴ καταλλάττεσθαι· τὸ τε γὰρ ἀνταποδιδόναι δίκαιον, trad. Montanari-Dorati 1996: 73). La gioia, infatti, era il naturale corollario dell'opinione consolidata per cui la giustizia consisteva nel ripagare allo stesso modo per il bene e il male ricevuti; cf. Eur. *HF.* 732-3 ἔχει γὰρ ἡδονὰς θνήσκων ἀνὴρ / ἐχθρὸς τίνων τε τῶν δεδραμένων δίκην («È un piacere assistere alla morte di un nemico che sconta la pena per le azioni commesse»).

II.

Le vicende di Ecuba e Alcmena presentano dei parallelismi estremamente significativi che non sono stati sempre esaminati in maniera completa e comunque senza mai andare oltre il consueto (pure importante) rimando²³. Nonostante l'assenza di un'indagine specifica, le osservazioni degli studiosi hanno prodotto uno schema essenziale di somiglianze e differenze riscontrabili fra i personaggi, giungendo alla conclusione pressoché unanime che i parallelismi più evidenti risiedono nel fatto che entrambe sono «essentially good women driven to an act of cruel vengeance by brutality» e che «in both plays the gratification of passionate revenge seems inhumane»²⁴. Partendo dal presupposto, in buona parte condivisibile, secondo cui Ecuba e Alcmena conoscono una graduale e al tempo stesso inaspettata (considerato il pregiudizio sociale gravante sullo *status* femminile in Grecia e la loro età avanzata, che ne farebbe dei soggetti deboli per definizione)²⁵ metamorfosi caratteriale, è possibile scavare più nel profondo dell'operazione euripidea e scoprire così che essa si basava in entrambi i casi sulla ripresa (e il superamento) di modelli arcaici, Omero ed Esiodo, che per primi avevano descritto l'atteggiamento delle donne nei confronti della vendetta familiare. Nello specifico, Omero descrive Ecuba come un'anziana madre, *furiosa* per la morte di Ettore e desiderosa di vendicarsi lei stessa di Achille (*Il.* XXIV 212-4); scoprendosi impotente e incapace di reagire, lascia che Priamo si rechi all'accampamento acheo per riscattare il corpo del figlio:

... τοῦ ἐγὼ μέσον ἦπαρ ἔχοιμι
 ἐσθέμεναι προσφῦσα· τότ' ἄντιτα ἔργα γένοιτο
 παιδὸς ἐμοῦ [...]

Potessi io mordergli e divorargli il fegato dentro!

Allora sì che sarebbero *azioni di vendetta* per mio figlio²⁶.

D'altra parte, Esiodo attribuiva ad Alcmena un sorprendente attaccamento alla logica della vendetta, al punto che ella rifiutò di unirsi al marito Anfitrione finché quest'ultimo non fosse

23 Il confronto si basa per lo più sul criterio etico (della cui validità si è discusso *supra*, 3-4) secondo cui la loro vendetta sarebbe eccessiva e disumana; cf. Falkner (1989: 124). Per una spiegazione degli atteggiamenti delle due donne rispetto al contesto sociale, cf. Mossaman (1995: 186, n. 51; 208).

24 Allan (2001: 29).

25 Cf. *Hec.* 876-7 πῶς οὖν; τί δράσεις; πότῃ φάσγανον χερσὶ / λαβοῦσα γραῖαι φῶτα βάρβαρον κτενεῖς (Ag.: «E come? Che farai? Prenderai la spada con la tua mano di vecchia, e ucciderai un barbaro?» trad. Battezzato [2010: 266-7]), 883 καὶ πῶς γυναιξὶν ἀρσένων ἔσται κράτος; («E come faranno delle donne a sopraffare degli uomini?», trad. Battezzato [2010: 267]; *Hcl.* 648-9 ἀσθενῆς μὲν ἦ γ' ἐμὴ / ῥώμη (Alcm. «La mia forza è debole»), 978-80 πρὸς ταῦτα τὴν θρασεῖαν ὅστις ἂν θέλῃ / καὶ τὴν φρονοῦσαν μείζον ἢ γυναῖκα χρῆ / λέξει (Alcm. «Se qualcuno vorrà definirmi temeraria e più superba di quanto una donna dovrebbe essere, lo dirà»). Sulle donne vendicatrici in tragedia, cf. Mossman (1995: 26-7, 184-5, 241-3); McHardy (2013: 37-42).

26 L'idea di vendetta è racchiusa nell'aggettivo ἄντιτος-ον («fatto in compenso», «per vendetta») che sposta l'attenzione sul desiderio (che rimane tale negli ottativi ἔχοιμι e γένοιτο) di ritorsione e contraccambio di Ecuba unito a uno stato d'animo sconvolto dall'ira e dal dolore (cf. Arist. *Rh.* 1378b 30).

partito in guerra per vendicare la morte dei fratelli di lei avvenuta per mano dei Tafi e dei Teleboi (*Scut.* 15-19):

[...] οὐδέ οἱ ἦεν
 πρὶν λεχέων ἐπιβῆναι εὐσφύρου Ἥλεκτρωνῆς
 πρὶν γε φόνον τείσαιτο κασιγνήτων μεγαθύμων
 ἦς ἀλόχου [...] 18

Né gli era consentito di accostarsi al letto della figlia di Elettrione dalle belle caviglie, non prima che avesse *vendicato* l'omicidio dei fratelli della sua sposa, nobili nell'animo²⁷.

Rispetto alle versioni precedenti, la novità introdotta da Euripide risiede proprio nell'aver assegnato il compimento della vendetta alle donne. Esse, dimentiche del ruolo passivo riconosciuto loro nella tradizione e al tempo stesso dell'assenza di qualsiasi capacità giuridica della donna nel diritto attico, agiscono in prima persona, assumendo su di sé un compito tradizionalmente maschile sia in un contesto pregiuridico (la vendetta era appannaggio esclusivo degli uomini) sia nello spazio giuridico della *polis* dove soltanto chi possedeva un'autorità legittima (κύριος) poteva rappresentare i diritti delle donne della propria famiglia²⁸.

Se è vero che Ecuba non aveva altra scelta che vendicare lei stessa l'offesa subita da Polimestore, poiché tutti i membri maschili della sua famiglia erano deceduti, Alcmene poteva ancora contare sulla presenza di due parenti del proprio lignaggio, legittimati dal costume e dal diritto, alla vendetta su Euristeo la cui «impetuosa violenza aveva preso il posto della giustizia»²⁹: Illo e Iolao che, secondo varie versioni del mito, avevano ucciso il nemico³⁰. Significativo da questo punto di vista è il miracoloso ringiovanimento di Iolao che, dopo aver pregato gli dèi di restituirgli il vigore per «vendicarsi del nemico» (καποτείσασθαι δίκην / ἐχθρούς, 852-3), decide di risparmiarlo e condurlo come trofeo della vittoria (861-2). Tuttavia (qui risiede l'innovazione euripidea, che capovolge ruoli socialmente e giuridicamente definiti), Alcmene,

27 Sull'associazione della vendetta familiare a una spedizione punitiva contro i responsabili, cf. Eur. *Suppl.* 1143-4 ἄρ' ἀσπιδούχος ἔτι ποτ' ἀντιτίσσομαι σὸν φόνον; / εἰ γὰρ γένοιτο ἴτέκνω† («Forse un giorno vendicherò la tua uccisione, armato di scudo? Se così fosse per un figlio»).

28 Cf. Todd (1993: 201-4)

29 *Hcl.* 925 θυμὸς ἦν πρὸ δίκας βίαιος. Ad Atene, le leggi di Dracone stabilivano che l'iniziativa processuale per la condanna di un omicidio (δίκη φόνου) fosse promossa solo dai συγγενεῖς, i parenti più stretti del defunto, gli stessi ai quali, in un contesto pregiuridico, era riconosciuto il diritto/dovere della vendetta (Stolfi 2022: 49-50).

30 Guerrini (1972: 45); Wilkins (1993: 17-18); Allan (2001: 29-31). Secondo [Apollod.] *Epit.* II 7, 8, Illo, dopo aver tagliato la testa a Euristeo, la consegnò ad Alcmene che compì un ulteriore scempio del cadavere cavandogli gli occhi dalle orbite. Il dato della mutilazione inflitta ad Euristeo è già presente negli *Eraclidi*, dove la donna suggerisce un'umiliazione del morto gettandone il corpo in pasto ai cani (εἶτα γρή κυσὶν / δοῦναι 1050-1; cf. Hom. *Il.* 23. 182-3). La mutilazione del nemico come parte integrante della vendetta si trova anche nell'*Ecuba* dove, anziché compiere l'uccisione di Polimestore, la donna progetta di accecarlo (1035, 1168-71). Sui significati di tale gesto, cf. Battezzato (2010: 296, n. 115). Sulla pratica della mutilazione in Grecia, cf. Mossman (1995: 175, n. 28; 190).

incredula per la decisione di Iolao di non «punire il nemico dopo averlo catturato» (ἐχθροὺς λαβόντα μὴ ἀποτείσασθαι δίκην, 883 dove si nota il coincidente linguaggio di vendetta e punizione nella medesima espressione del verso 852) si dice disposta a ucciderlo anche da sola (973), non curandosi del giudizio negativo (974) che sarebbe gravato su di lei (978-80).

Particolarmente interessante, poi, è la capacità di Euripide di concentrare, in maniera diversa nei due drammi, i sentimenti d'ira e dolore nelle parole impetuose e nei gesti violenti con cui le protagoniste realizzano i propositi omicidi che, una volta attuati, rilasciano un appagante senso di gratificazione personale³¹ che rende (per citare ancora Aristotele) τὸ τιμωρεῖσθαι ἡδύ. Tuttavia, se queste predisposizioni d'animo, che accompagnano lo svolgimento della sua vendetta, rimangono spesso sottese alle parole di Alcmene (colpisce, in tal senso, l'assenza di lemmi della sfera semantica dell'ira riferiti alla donna), Ecuba è preda sin dall'inizio di una rabbiosa disperazione (espressa da θυμῶ, vv. 299, 403) per il sacrificio e la morte della figlia Polissena e che, in seguito all'omicidio di Polidoro, sfocia in un'exasperata furia omicida, carica di risentimento (il μέγας χόλος evocato a 1118-19, di cui si è discusso) contro Polimestore e, per effetto collaterale (o forse coerente) della logica ritorsiva arcaica, anche sui suoi figli³².

È giunto il momento di esaminare le altre analogie nella prospettiva dell'indagine linguistica intorno ai termini e alle espressioni di natura tecnico-giuridica che denotano la vendetta di Ecuba e Alcmene, analizzando, per loro tramite, la ricezione da parte degli spettatori e soprattutto degli altri personaggi, le cui interazioni con le protagoniste aiutano a definire tre nuclei comuni alle trame:

1. Le ambiguità di senso celate dietro l'uso dei termini δίκη e τιμωρία in relazione alla vendetta familiare;
2. Il ruolo del Coro nelle fasi di definizione e attuazione del progetto di vendetta;
3. La conflittualità interna al νόμος: contraddizioni di una nozione polisemica.

31 Cf. *Hec.* 1258 οὐ γὰρ με χαίρειν χρή σε τιμωρουμένην; («E non dovrei gioire per essermi vendicata di te?») *Held.* 939-40 τέρψαι θέλοντες σὴν φρέν'· ἐκ γὰρ εὐτυχοῦς / ἥδιστον ἐχθρὸν ἄνδρα δυστυχοῦνθ' ὄρᾶν («Volendo far gioire il tuo cuore. Infatti, è assai piacevole vedere un nemico passare dalla fortuna alla sfortuna»; nella prospettiva del Servo, la gioia di Alcmene dovrebbe coincidere con la sconfitta di Euristeo, su cui la vendetta si sarebbe già compiuta). Sui significati connessi al nesso punizione / vendetta e la soddisfazione della vittima, cf. Battezzato (2010: 52 ss.); *supra*, n. 22.

32 In effetti, la vendetta di Ecuba, simile nella tipologia al crimine di Polimestore, è più grave e aggressiva: la regina troiana lo priva della discendenza, uccidendo i suoi figli *in cambio* dell'uccisione dell'ultimo figlio maschio rimastole, lo acceca e lo mette in condizione di non poter godere del tesoro troiano di cui si era appropriato. L'azione sembra rispettare il principio arcaico del contraccambio e ogni eventuale eccesso di Ecuba appare controbilanciato dalla profezia finale di Polimestore relativa alla morte e alla metamorfosi della donna (v. *supra*, n. 3).

III.

Oggetto di indagine in diversi studi, l'esame del linguaggio impiegato da Euripide per descrivere la vendetta di Ecuba e Alcmena costituisce un prerequisito indispensabile per chi voglia comprendere i presupposti giuridici e istituzionali racchiusi nei drammi³³. Nel proporre qui di seguito la prima catalogazione di questi riferimenti in chiave esplicitamente comparativa, seguiremo la distinzione di Meridor fra «words from the τιμωρός-group» e «δίκη's expressions» poste accanto al nome del personaggio che le pronuncia, evidenziando i punti in cui si rivela necessaria ma non sufficiente per comprendere pienamente l'operazione euripidea:

Gli usi di τιμωρός e i suoi derivati	Espressioni contenenti δίκη
<i>Ecuba</i> (n° 6 occorrenze)	<i>Ecuba</i> (n° 6 occorrenze)
v. 749 τιμωρεῖν – Ecuba	v. 803 δίκην δώσουσιν – Ecuba
v. 756 τιμωρουμένη – Ecuba	v. 853 τήνδε σοι δοῦναι δίκην – Agamennone
v. 790 τιμωρός – Ecuba	v. 1024 δώσεις δίκην – Coro
v. 843 τιμωρόν – Ecuba	vv. 1052-3 δίκην δέ μοι / δέδωκε – Ecuba
v. 882 τιμωρήσομαι – Ecuba	v. 1274 σοῦ γέ μοι δόντος δίκην – Ecuba
v. 1258 τιμωρουμένην – Ecuba	v. 1253 ὑφέξω δίκην – Polimestore
<i>Eraclidi</i> (n° 1 occorrenza)	<i>Eraclidi</i> (n° 5 occorrenze)
v. 283 μή σε τιμωρούμενοι – Araldo	v. 852 κάποτεῖσασθαι δίκην – Messaggero
	v. 882 κάποτεῖσασθαι δίκην – Alcmena
	v. 887 δοῦναι δίκην – Messaggero
	v. 971 δοῦναι δίκην – Alcmena
	v. 1025 δώσει τὴν δίκην – Alcmena

Un dato evidente è che si tratta di lemmi ed espressioni del lessico giuridico, come confermano non solo le numerose occorrenze negli oratori (dove τιμωρεῖν e i suoi derivati si riferiscono più alla «punizione» moderata da regole giuridiche) ma anche il rimando al principio di equilibrio alla base del diritto attico, per cui chi commette un'ingiustizia deve essere punito e chi ha subito un torto ha diritto alla riparazione di cui ad Atene è la città stessa a farsi carico mediante le proprie istituzioni. Al di là della corrispondenza fra il lessico teatrale e quello dei tribunali³⁴, ciò che ci colpisce è la possibilità di introdurre con questo tipo di analisi un ulteriore livello nell'indagine sulla ricezione del testo tragico da parte del pubblico di una comunità che, nella seconda metà del V secolo, condivideva norme giuridiche e con esse un lessico "tecnico" in via di formazione. Si tratta di un'ipotesi di interazione tra il sistema

33 Su *Ecuba* cf. Meridor (1978: 28-31); Mossmann (1995: 164-203); Battezzato (2010: 17 ss.). Su *Eraclidi*, in assenza di studi specifici sul tema, cf. Allan (2001: 199, 201, 215, dove si evidenzia la «traditional private revenge morality»).

34 Stolfi (2022: 11-13).

normativo condiviso dagli spettatori-cittadini con l'autore (cittadino lui stesso) e il lessico adottato da quest'ultimo nel redigere il testo.

La frequente (e non casuale) associazione dei termini τιμωρεῖν e δίκη in questi drammi induceva gli spettatori a classificare le azioni di Ecuba e Alcmena come un atto di riparazione rientrante, a pieno titolo, nell'ordinamento della *legal justice* cittadina che, accertata la colpa, puniva i responsabili di un reato³⁵. In questo modo la vendetta propriamente detta (quale azione individuale basata su una *private justice*) muta il proprio aspetto, oggettivizzandosi. Questo tentativo di "esteriorizzazione" di un'azione ritorsiva privata è racchiuso ad esempio nelle espressioni usate da Ecuba e Alcmena contenenti δίκη che, sfruttando la ricca (e ambigua) polisemia del termine³⁶, si riferiscono alla pena scontata da Polimestore ed Euristeo, sui quali la vendetta si è compiuta anche grazie al sostegno più o meno esplicito delle istituzioni cittadine che avrebbero dovuto prediligere un'altra soluzione. Si pensi agli atteggiamenti dei personaggi che assumono le vesti di rappresentanti della democrazia ateniese all'insegna di un'immersione del mito entro le coordinate istituzionali del tempo. Da una parte, Agamennone, alla cui «mano vendicatrice» (χεῖρα τιμωρόν) Ecuba si appella per «servire la giustizia» (τῇ δίκη θ' ὑπηρετεῖν, 842-4; si noti la combinazione τιμωρεῖν / δίκη), afferma di comprendere la sostanza della vendetta contro Polimestore mostrando però qualche esitazione per la forma di compimento della stessa (876-9) e soprattutto per il suo ipotetico (e problematico dal punto di vista socio-giuridico) coinvolgimento. Infatti, come si evince dai versi seguenti, egli riconosce un fondamento "giuridico" nell'azione di Ecuba (854), con la certezza di non apparire corresponsabile del crimine agli occhi dell'esercito (870-1) e convinto soprattutto che il compimento di tale azione – su cui, nel corso dell'ἄγων λόγων sviluppato secondo la procedura giudiziaria (1132-1237), sarà chiamato a «esprimere un giudizio secondo giustizia»³⁷ – significa rispettare gli dèi e la giustizia (umana e divina) nonché «l'interesse di tutti, del singolo e della città» (902-3 contenenti gli slogan democratici)³⁸.

35 Nella giustizia della *polis* il colpevole aveva diritto a una punizione proporzionata alla colpa e la legge era calibrata per produrre un certo elemento di deterrenza.

36 Todd (1993: 99-102); Stolfi (2020: 187-91).

37 *Hec.* 1130-1 ὡς ἀκούσας σοῦ τε τῆσδέ τ' ἐν μέρει / κρίνω δικάως [...]. Secondo la legge ateniese, i giudici erano chiamati ad ascoltare le parti prima di esprimere un giudizio equo e senza alcun margine di discrezionalità basandosi sul rispetto delle leggi e della «opinione» (ritenuta) «più conforme a giustizia» (γνώμη τῇ δικαιοτάτη). Nel dramma, Agamennone si trova dalla parte di Ecuba (861-2 ὡς θέλοντα μὲν μ' ἔχεις / σοὶ ξυμπονήσαι καὶ ταχὺν προσαρκέσαι «Sai che sono a tua disposizione, ben disposto a collaborare, e rapido ad aiutarti», trad. Battezzato 2010: 265), per cui il suo giudizio è già definito.

38 *Hec.* 902-3 πᾶσι γὰρ κοινὸν τόδε, / ἰδίᾳ θ' ἐκάστῳ καὶ πόλει. Cf. Battezzato (2018: 192); Stolfi (2020: 112, 195, 201).

Αγ. καὶ βούλομαι θεῶν θ' οὔνεκ' ἀνόσιον ξένον
καὶ τοῦ δικαίου τήνδε σοὶ δοῦναι δίκην 854

In nome degli dèi e della *giustizia* io voglio che l'ospite empio
paghi a te la *giusta punizione* per questa colpa.

Εκ. σύνισθι μὲν γάρ, ἦν τι βουλεύσω κακὸν
τῷ τόνδ' ἀποκτείναντι, συνδράσης δὲ μή. 871

Tu sii al corrente, se io progetto qualche punizione per l'assassino di
questo mio figlio: ma non essere parte dell'azione³⁹.

Negli *Eraclidi*, gli istituti democratici sono rappresentati da Demofonte che col fratello Acamante era sovrano di Atene. Fin dall'inizio del dramma, il suo desiderio di accogliere i supplici venuti da una terra straniera e rispettare una norma religiosa e politica («È empio per una città lasciare andar via le supplici preghiere di stranieri»)⁴⁰, genera una potenziale conflittualità (tramutatasi poi in scontro effettivo) con Argo, città da cui i discendenti di Eracle sono fuggiti perseguitati da Euristeo. Pur considerando la pace un valore supremo da tutelare (371-2), Demofonte e il Coro ritengono che di fronte a violenti soprusi l'unica risposta sia la guerra, giustificata dalla difesa del νόμος basato sul rispetto degli dèi e della *giustizia*, come ricordano entrambi⁴¹.

Tuttavia, la guerra si rivela una falsa soluzione poiché rinnova la violenza e soprattutto promuove la vendetta, producendo delle contraddizioni interne al νόμος, culminanti nell'uccisione di Euristeo per mano di Alcmena che viola a sua volta una presunta (inattestata nell'Atene coeva)⁴² norma legislativa che inibirebbe l'uso della violenza sui prigionieri di guerra. È in questo contesto che bisogna leggere l'unica occorrenza di τιμωρεῖν (282-3) dove si concentrano vari desideri di contraccambiare un'offesa: in primo luogo, il torto che Euristeo e l'Araldo ritengono di aver subito da Atene *contro* le leggi delle loro città in base a cui i figli di Eracle, condannati a morte (νόμοισι τοῖς ἐκεῖθεν ἐψηφισμένους / θανεῖν, 141-2a) dovevano

39 Trad. Battezzato (2010: 263, 265). La presenza di βουλεύειν in correlazione con συνδράν (Snell 1969: 16-17: «*drân* attinge... il punto in cui l'uomo diventa colpevole. [...] significa "fare qualcosa" = "commettere qualcosa"») potrebbe riferirsi alla norma ateniese secondo cui la pena prevista per ὁ βουλεύσας ("chi ha progettato l'azione") era la stessa di chi ha materialmente eseguito l'atto, poiché la responsabilità dell'esecutore e del mandante era considerata equivalente sul piano giuridico (Andoc. I 94). Ecuba sta invitando Agamennone a non prendere parte attiva all'azione per evitare il sorgere di tale eventualità, coinvolgendolo in un'eventuale vendetta su Polimestore.

40 *Hclid.* 107-8 ἄθεον ἱεσῖαν μεθεῖναι πόλει / ξένων προστροπᾶν.

41 Cf. risp. *Hclid.* 236-8, 254 καὶ πῶς δίκαιον τὸν ἰκέτην ἄγειν βίᾳ; («E come può essere giusto prelevare con la forza un supplice?»); 901-3 ἔχεις ὁδὸν τιν', ὧ πόλις, δίκαιον / οὐ χρεὶ ποτε τοῦδ' ἀφέσθαι, / τιμᾶν θεοῦς («Hai intrapreso la via della giustizia, città; non la devi abbandonare, la strada per onorare gli dèi»).

42 Descritta come legge panellenica in *Hclid.* 1010-11 τοῖσιν Ἑλλήνων νόμοις / οὐχ ἄγνός εἰμι τῷ κτανόντι κατθανόν. Cf. Allan (2001: 209-10).

essere ricondotti ad Argo per ricevere la *giusta* pena comminata da cittadini *pleno iure* (δίκαιοι δ' ἔσμεν οἰκοῦντες πόλιν / αὐτοὶ καθ' αὐτῶν κυρίουσ κραίνειν δίκας, 142b-3). D'altra parte, il tentativo di Demofonte di salvaguardare i vantaggi presenti e futuri connessi al rispetto della legge nella sua città è unito alla difesa del suo prestigio sociale, accettando le conseguenze del conflitto pur di non essere disonorato (285-7):

μάτην γὰρ ἦβην ᾧδέ γ' ἄν κεκτηίμεθα		ἐνθένδε δ' οὐκ ἔμελλες αἰσχύνας ἐμὲ	285
πολλὴν ἐν Ἄργει, μή σε τιμωρούμενοι.	283	ἄξιεν βία τούσδ'· οὐ γὰρ Ἀργείων πόλιν	
		ὑπήκοον τήνδ' ἄλλ' ἐλευθέραν ἔχω.	

[Ar.] A nulla servirebbe, infatti, possedere un esercito così numeroso di giovani in Argo, se non ci *vendicassimo* di te.

[Dem.] Pertanto, non riuscirai a strappare via di qui i supplici, *disonorandomi*. Infatti, governo su questa città che è libera, non sottoposta ad Argo.

Negli *Eraclidi* il νόμος rimane una semplice affermazione staccata dalla realtà, sintomo della drammatica frattura tra legge, politica e società dell'Atene coeva, promotrice di libertà e giustizia ma assetata di potere e imperialismo. A causa di queste vacillanti demarcazioni istituzionali, il Coro alla fine del dramma coadiuva Alcmena nel compimento della sua vendetta, pur essendo composto da membri della stessa città che aveva disposto (o meglio, stava per disporre ufficialmente) di non uccidere Euristeo. D'altra parte, nesi come δίκην δίδοναι e δίκην λαμβάνειν (qui assente, ma attestato in Euripide)⁴³ sono connessi all'idea più generale di «“exchange of justice” between the original attacker and the avenger» e come tali «are equally used of violent and of legal responses»⁴⁴ sia in tragedia sia in oratoria. Agisce in tal senso l'analoga posizione enfatica dei pronomi personali nelle espressioni δώσει τὴν δίκην ... ἐμοί (*Hclid.* 1025) e δίκην δέ μοι / δέδωκε (*Hec.* 1052-3) usate da Alcmena e Ecuba, che sottolineano il metaforico pagamento⁴⁵ da parte di Euristeo e Polimestore della *giusta* retribuzione per i loro crimini sanzionati da Agamennone (*Hec.* 1250-1) e dal Coro, (*Hclid.* 1019) rappresentanti delle istituzioni democratiche. Le metafore sul pagamento sono usate anche da Polimestore, che non accetta lo “scambio” di δίκη rispetto alle azioni di Ecuba (ὑφέξω τοῖς κακίοσιν δίκην, 1253)⁴⁶. Significativamente, il verso si colloca dopo l'insindacabile giudizio di Agamennone

43 Cf. Eur. *Ba.* 1312 (δίκην γὰρ ἀξίαν ἐλάμβανες); fr. 14 K.A., 6-8 ἐκείνοσ εἰ μὲν μείζον ἡδίκηκέ τι, / οὐκ ἐμὲ προσήκει λαμβάνειν τούτων δίκην / εἰ δ' εἰς ἐμ' ἡμάρτηκεν, αἰσθῆσθαι μ' ἔδει («Se costui *ha commesso un torto* davvero grave, non spetta a me fargli *scontare la pena* per questo; se invece ha fatto torto a me, dovrei accorgermene»), dove l'espressione è inserita in un contesto che ricalca una situazione giudiziaria.

44 McHardy (2013: 4).

45 Area semantica importante per lo sviluppo del lessico della punizione in greco e in italiano (cf. Battezzato 2010: 20- 1). Questo sistema metaforico, altamente frequente in tragedia, è riattivato dai poeti in alcuni contesti particolari come quello della vendetta (Saïd 1984: 50-2).

46 «Dovrò pagare giustizia a chi mi è inferiore». È interessante l'uso dell'espressione δίκην ὑπέχειν, tipica della prosa giudiziaria (e.g. [Andoc.] 6. 35; Isocr. 20. 17; Dem. 23. 77) dopo l'emissione “ufficiale” della sentenza di condanna da parte di chi svolge il ruolo di giudice. Sulla permeabilità del lessico giuridico / tragico, cf. *supra* 10, e n.34.

che annullava ogni speranza di vendetta e retribuzione per Polimestore, desideroso di ottenere immediata soddisfazione per il torto subito, secondo il principio di contraccambio (ancora) pregiuridico, come confermano alcune sue precedenti affermazioni: *λώβας λύμας τ' ἀντίποιον' / ἐμᾶς* (1073-4), in cui l'aggettivo *ἀντίποινος-ον* con ogni probabilità rimandava gli spettatori al concetto di *ποινή*, la «compensazione», pecuniaria e non, che la vittima o i suoi familiari pretendevano dall'offensore, attestato sin dai poemi omerici⁴⁷.

Il combinato impiego di *τιμωρεῖν* e *δίκη* non esaurisce qui le sue funzioni. Euripide, infatti, era consapevole che il progressivo passaggio di queste nozioni dal contesto pregiuridico a quello giuridico doveva aver contribuito alla nascita, nel diritto penale ateniese, di un criterio regolatore su cui basare le nuove modalità repressive della *polis*, a partire da alcuni criteri introdotti nel dispositivo della pena che la rendevano «legittima» *tout court*: limite, forma e misura⁴⁸. Tali criteri di regolamentazione agirono anche sulla struttura originaria della vendetta, trasformandola da un meccanismo di reazione individuale basato sull'uso privato della forza, in un'idea che, come abbiamo visto, continua ad esistere nell'immaginario greco e ateniese, pur sottoposta a controllo nella prassi procedurale. È evidente che con *Ecuba* e *Alcmena* Euripide voleva stravolgere la netta distinzione esistente nell'Atene democratica tra *legal* e *private justice*, evidenziando la realtà paradossale di un diritto che per realizzarsi prende qualcosa in prestito dalla violenza che vuole combattere, riproponendo nuclei e movenze (simboliche) in determinati settori procedurali come, ad esempio, la repressione dell'omicidio⁴⁹.

IV.

«È impressionante come le leggi determinino la necessità, rendendo amici quelli che erano inimicissimi»⁵⁰. Con queste parole, il Coro dell'*Ecuba* commenta la decisione della donna di chiedere aiuto ad Agamennone per compiere la vendetta. La menzione dei νόμοι in relazione a un atto privato (di per sé proibito da essi) allude al νόμος invocato dalla protagonista ai vv. 800 ss. che «forces Hecuba to pursue the punishment of Polymestor» (Battezzato 2018: 186). Tuttavia, prima di appellarsi alla legge, *Ecuba* collega l'omicidio del figlio con la violazione, da parte di Polimestore, di una legge panellenica regolante i rapporti d'ospitalità (δικὰ ξένων, alla lettera «la giustizia che protegge gli ospiti»); una trasgressione, nota *Ecuba*, che oltrepassa

47 Le parole di Polimestore («Ottenere una punizione / vendetta in cambio dell'umiliante offesa, dell'oltraggio subito») si basano sulla logica pregiuridica attestata nei poemi omerici (e.g. *Hom. Il.* 14 485-6) e ripresa altrove in tragedia (e.g. *Aesch. Eum.* 464 ἀντικτόνοις ποινᾶσι φιλάτου πατρός, con cui Oreste definisce la vendetta su Clitemestra). Sulla definizione di *ποινή* come «blood price» e le connessioni all'istituto della vendetta, cf. Cantarella (2021: 311 ss.)

48 Cf. Gernet (1917: 141-2).

49 Condivisibile Zanotti (2019: 19): «The law depends on the impulse for revenge in order to operate and conceals its violent suppression of particularity in systems of commensurability and compensation» (corsivo mio). Cf. *supra*, 5 (e n. 14), 9 (e n. 29).

50 *Hec.* 847-8 καὶ τῆς ἀνάγκης οἱ νόμοι διώρισαν, / φίλους τιθέντες τοὺς γε πολεμιωτάτους. Per la traduzione e la controversa interpretazione (sin dall'antichità) del passo, cf. Battezzato (2010: 137-8, 2018: 186).

i confini del sacro (ὄσιος) e di tutto ciò che (non) si può sopportare (ἀνεκτός)⁵¹. Nella sua richiesta di aiuto, Ecuba introduce più volte il confronto fra il mondo divino e umano (788-90):

εἰ μὲν ὄσια σοι παθεῖν δοκῶ,
στέργοιμ' ἄν· εἰ δὲ τοῦμπαλιῖν, σὺ μοι γενοῦ
τιμωρὸς ἀνδρὸς ἀνοσιωτάτου ξένου, 790

Se ti pare che le mie sofferenze siano *conformi alla legge divina*, allora cercherò di sopportarle. Se ti sembra il contrario, *vendicami* di quell'uomo che è giunto al colmo dell'empietà⁵².

In un discorso caratterizzato da moduli e stilemi tipici dell'argomentare dei tribunali, Ecuba perora la propria causa facendo un appello alle leggi vigenti nel mondo divino, la cui superiorità sul mondo umano è tale da spingerla a sopportare persino un simile sopruso. Subito dopo invita l'interlocutore a porsi in una prospettiva opposta a quella degli dèi (τοῦμπαλιῖν), spostandosi sul piano dei rapporti umani dove, nell'attuale contesto d'azione dei personaggi, non esiste una legge applicabile a Polimestore e il ricorso alla vendetta (τιμωρὸς, da alcuni inteso anche come "punizione" in senso giudiziario) rappresenta l'unica soluzione a un problema che incide tanto sul piano strettamente personale quanto, come dice Agamennone, su quello pubblico (902-3).

Pochi versi dopo, Ecuba rafforza la sua posizione citando nuovamente il νόμος di origine divina ed esprimendo un principio (di cui si discute ancora)⁵³ secondo cui uomini e dèi appartengono allo stesso sistema e, in misura diversa, sono soggetti al νόμος. Sulla base di questo, le divinità danno agli uomini delle regole a partire dalle quali essi creano leggi, statuti e norme. Spetta però agli uomini (far) rispettare il νόμος degli dèi, i quali sono "giusti" poiché conoscono Δίκη⁵⁴ e solo in questo senso si può ammettere (a nostro parere) che il νόμος domina su di essi. Gli uomini invece sono ingiusti perché, pur conoscendo la distinzione tra ciò che è giusto e non lo è (ἄδικα καὶ δίκαι' ὠρισμένοι, 801), non rispettano il νόμος commettendo atti indicibili come uccidere gli ospiti e saccheggiare i templi (803-4). Il discorso di Ecuba mira (riuscendoci grazie all'impiego di notevoli capacità retoriche) a "esteriorizzare", come si diceva, la sua

51 *Hec.* 715 οὐχ ὄσι' οὐδ' ἀνεκτά. ποῦ δίκαια ξένων; L'uso di ἀνεκτός comporta spesso, dal punto di vista del parlante, la necessità di un intervento risolutivo, una reazione (spesso, ma non solo) punitiva. In tal senso, si rivela fondamentale il confronto con gli oratori dove ἀνεκτός è connesso ora a una τιμωρία molto cruenta (Aeschin. 1.34 ἀλλὰ τιμωρίας τούτους ἀπεθίζειν χρή: μόνως γὰρ ἂν οὕτως ἀνεκτοὶ γένοιτο), ora (nello stesso nesso euripideo) è usato per denunciare un comportamento che viola δίκη, generandone un capovolgimento (Dem. 8. 7-8, discutendo dell'intervento ateniese contro Filippo e dell'atteggiamento dei filomacedoni: πλὴν εἰ τοῦτο λέγουσι ... ὡς ... Φίλιππος οὐτ' ἀδικεῖ τὴν πόλιν. εἰ δ' ἐκ τούτων τὰ δίκαια τίθενται ... μὲν δὴ πούθεν οὐθ' ὄσι' οὐτ' ἀνεκτὰ λέγουσιν).

52 Trad. Battezzato (2010: 259, leggermente modificata).

53 Cf. Battezzato (2010: 87-99). Sulla pluralità di sensi che denotano νόμος e i suoi influssi nella cultura giuridica greca, cf. Stolfi (2020: 84-90, 123-32).

54 Cf. *Hec.* 1029 Δίκη (anche nella forma δίκαι) καὶ θεοῖσιν (Battezzato 2018: 215 «justice and gods are often thought of as working together, esp. after *the accomplishment of revenge*»), *Hclid.* 941 εἴλέ σ' ἡ Δίκη χρόνος; (Alcmena ad Euristeo dopo le preghiere a Zeus e agli dèi rivolte da lei e dal Coro, risp. ai vv. 869-70 e 901-9; *supra*, n. 41).

vendetta rivestendola come un gesto connesso alla giustizia, o meglio, inteso a ripristinare «l'equilibrio che genera la giustizia (ἴσον) fra gli uomini» (805). Tuttavia, Agamennone non potrà rispondere direttamente alla richiesta di Ecuba, essendo vincolato, come rappresentante della giustizia democratica, a rispettare le leggi scritte della città (πόλεος ἢ νόμων γραφαί, 866) e non volendo essere coinvolto per motivi personali inerenti al ruolo di comandante dell'esercito e alla relazione con Cassandra (854-6).

Negli *Eraclidi* la situazione è diversa. La prima (e unica) menzione del νόμος da parte di Alcmena coincide con il discorso tra lei e il Servo circa il divieto ateniese di uccidere il nemico catturato vivo in battaglia (961-6). Interessa notare che l'uso del termine νόμος con cui nelle πόλεις si indicavano le prescrizioni regolanti lo svolgimento della vita istituzionale della comunità stabilendo ciò che era doveroso o proibito fare, è impiegato da Alcmena (963) in questa accezione, riferito a una legge che lei ritiene già esistente e codificata. La risposta del Servo conferma esattamente l'opposto in quanto, come si deduce dal significato tecnico di δοκέω usato nei decreti e nelle leggi ateniesi⁵⁵, non c'è ancora stata l'effettiva entrata in vigore della disposizione che «non è stata ufficialmente approvata dai capi della città» (τοῖς τῆσδε χώρας προστάταισιν οὐ δοκεῖ, 964).

È proprio in questa fase di “indeterminatezza” legale che si colloca il compimento della vendetta di Alcmena che, come Ecuba, oggettivizza il proprio atto ritorsivo facendo in modo che si compia rispettando le disposizioni della comunità che ha dato accoglienza e protezione a lei e ai suoi cari. Con una capziosa ingenuità che non riesce a dissimulare il desiderio di vendetta e l'illegalità della sua proposta, la donna dice al Coro: «E se lui morisse e noi rispettassimo le disposizioni della città?»⁵⁶. Interessante è la risposta del Coro che, pur rappresentando la polis che di lì a poco avrebbe varato il νόμος prescrivente l'opposto di quanto sta per succedere (1019), conferma il suo assenso al proposito di Alcmena, chiedendole maggiori delucidazioni sul suo piano («Sarebbe la soluzione migliore. Ma come si potrebbe fare?»)⁵⁷ e lasciando pensare a un'attiva collaborazione nella buona riuscita. Quest'ultima affermazione necessita di una certa cautela, poiché l'interpretazione del finale del dramma è resa complessa dalla sicura perdita di un gruppo di versi (1053-5):

55 Cf. Thuc. 4. 118 9, 11; Andoc. 1. 83-85. Cf. anche *Hclid.* 1019 ἐπεὶ δοκεῖ πόλει, dove però il Coro «speaks tentatively, not in the light of a decree» (Wilkins 1995: 188).

56 *Hclid.* 1020 τί δ' ἦν θάνη τε καὶ πόλει πιθώμεθα; (trad. Albini 2000: 59). Cf. Wilkins (1995: 188); Allan (2001: 215).

57 *Hclid.* 1021 τὰ λῶστ' ἄν εἴη· πῶς τὰδ' οὖν γενήσεται; Il Coro è favorevole all'immediata esecuzione di Euristeo rivolgendo ai servi (1053) – forse gli stessi chiamati da Alcmena (1050 δμῶες, Allan 2001: 224) – l'invito a collaborare anche se questo significa opporsi alla volontà della polis e agli «optimistic standards of the law» (Allan 2001: 225).

ταῦτα δοκεῖ μοι. στείχεται, ὀπαδοί.
 τὰ γὰρ ἐξ ἡμῶν
 καθαρῶς ἔσται βασιλευσιν. 1055

Sono d'accordo. Accorrete, servi.
Quanto da noi commesso
 sarà esente da contaminazione per i nostri sovrani.

Nonostante il parere contrario di J. Wilkins, secondo cui «it is unbelievable that the Chorus should acquiesce so readily in the death (of Eurystheus)» per mano di Alcmena (κτανούσα, 1022; θανὼν ἐμοί, 1025), altri studiosi ipotizzano un effettivo coinvolgimento del Coro nell'omicidio di Euristeo, interpretando il nesso τὰ γὰρ ἐξ ἡμῶν come prova dell'adesione⁵⁸, sebbene l'effettiva responsabilità della vendetta non ricada né su di esso né sui sovrani di Atene (e per esteso sulla città) ma solo su Alcmena. Non si spiegherebbero altrimenti le affermazioni con cui il Coro dichiara di comprendere i motivi che guidano Alcmena nella realizzazione dei suoi propositi e quindi anche il rancore e l'odio che ne alimentano l'ostilità finalizzata a vendicare il torto subito⁵⁹ (981-2):

δεινόν τι καὶ συγγνωστόν, ὃ γύναι, σ' ἔχει
 νεῖκος πρὸς ἄνδρα τόνδε, γινώσκω καλῶς.
 È qualcosa di tremendo, o donna, la tua ostilità contro
 quest'uomo, eppure *giustificabile*, lo so bene.

Un ruolo molto simile è rivestito dal Coro dell'*Ecuba*, composto da prigioniere troiane. Esse partecipano alla vendetta di Ecuba poiché, al di là della consueta affinità instaurata tra i personaggi il Coro in tragedia, si sentono coinvolte nell'esigenza di riparazione e riscatto provata dall'anziana regina di Troia. Nel terzo stasimo (905-52) dove si ricorda la presa della città da parte dell'esercito acheo, si scorgono tracce di una progressiva identificazione degli interessi di Ecuba e del Coro, che ampliano il precedente annuncio di stretta collaborazione fra Ecuba e la «folla di Troiane nascosta nei ripari delle tende», rafforzata dall'efficace menzione del mito delle Danaidi e delle donne di Lemno, paradigmi della ritorsione femminile sugli uomini⁶⁰.

58 Allan (2001: 127 «For our actions»); Kovacs (1995: 112 «For our acts»). Per un'analisi di questi versi fondamentali per capire il ruolo del Coro, cf. Allan (2001: 223-5).

59 Intenderei così il significato di νεῖκος (982), che alcuni preferiscono tradurre con «odio» (Albini 2000: 57) o «ira» (Kovacs 1995: 105 «The wrath you feel toward this man, lady, is dreadful and yet, I know well, understandable»). Condivisibile Allan (2001: 211 «These lines display a sympathy for Alc.'s predicament that soon develops into a more unsettling support [1021]»). Si ricordino le osservazioni nella *Rhetorica* aristotelica circa l'associazione di tali stati d'animo con il desiderio di vendetta e la loro connessione al fenomeno dell'agonalità (*supra* 6, e n. 20).

60 *Hec.* 880 στέγαι κεκεύθασ' αἶδε Τρωιάδων ὄχλον, 882 σὺν ταῖσδε τὸν ἐμῶν φονέα τιμωρήσομαι. L'unico modello di comportamento rimasto a Ecuba è quello della furia femminile e dell'eccesso di violenza a cui esse ricorrono nel mito (*Hec.* 886-7; cf. Battezzato 2018: 190-1).

Nel canto corale, eseguito dal punto di vista di una (giovane?) moglie troiana, l'appello alla patria (905-6) e la maledizione invocata su Elena e Paride (943 ss.), a loro volta strumenti di un demone vendicatore (ἀλάστορός τις, 949), sono connessi agli infausti eventi attuali, prefigurando la vendetta di una madre chi si è macchiato di una colpa tremenda sul piano umano e divino (δίκη καὶ θεοῖσιν, 1029).

Anche il reo Polimestore, raccontando del suo accecamento e dell'uccisione dei suoi figli, associa Ecuba alle Troiane (1120-1), riprendendo quanto già detto dalla donna (οὐς ἔκτειν' ἐγὼ / σὺν ταῖσδ' ἀρίσταις Τρωάσιν, 1051-2) e aggiungendo un significativo particolare che sottolinea l'identificarsi delle Troiane (una presenza scenica connessa al Coro, ma drammaticamente autonoma)⁶¹ con la logica ritorsiva del contraccambio sostenuta da Ecuba (1157-62):

ὄσαι δὲ τοκάδες ἦσαν, ἐκπαγλούμεναι	1157
τέκν' ἐν χεροῖν ἔπαλλον, ὡς πρόσω πατρὸς	
γένοιντο, διαδοχαῖσ' ἀμείβουσαι χερῶν.	
ἄιτ' ἐκ γαληνῶν πῶς δοκεῖς προσφθεγμάτων	1160
εὐθὺς λαβοῦσαι φάσγαν' ἐκ πέπλων ποθὲν	
κεντοῦσι παῖδας, [...]	

Quelle che erano madri, tenevano tra le braccia in ammirato stupore i miei bambini, passandoseli di mano in mano, per allontanarli dal loro padre. E poi, non lo crederesti, dopo la bonaccia di saluti, esse, all'improvviso, estraendo spade da qualche punto dei loro pepli, colpiscono i miei figli.

Probabilmente, il piano di Ecuba prevedeva che le infanticide fossero proprio le τοκάδες, mentre un altro gruppo di Troiane, paragonato da Polimestore ad animali «dai molti piedi» (1162), era impegnato a trattenerlo e a trafiggere i suoi occhi (1169-71). Questa divisione interna corrisponde al principio di contraccambio della giustizia retributiva su cui si fonda la vendetta di Ecuba: infatti, a privare Polimestore dei suoi figli sono state le donne private, a loro volta, dalla guerra (di cui il reato di Polimestore è diretta conseguenza)⁶² dei propri mariti (θανόντ' ἰδοῦσ' ἀκοίταν 937), dei figli e della patria (475-6 ὅμοι τεκέων ἐμῶν, / ὅμοι πατέρων χθονός).

L'uccisione dei figli di Polimestore a fronte del mancato omicidio del nemico (vittima “soltanto” di una mutilazione), rappresentavano, nel giudizio degli studiosi, un motivo per

61 Senza pensare a una (improbabile) divisione del Coro in due semicori, si può ammettere una sostanziale contiguità tra esso e le Troiane; cf. *Hec.* 99-100 dove le donne del Coro affermano di uscire dalle tende dove (verosimilmente insieme a coloro che agiranno con Ecuba, 1016) sono tenute prigioniere. Trad. Battezzato (2010: 289 con modifiche).

62 Cf. *Hec.* 21-5 (dov'è il fantasma della vittima, Polidoro, a confermare l'associazione del delitto con la sconfitta di Troia), 776 (τοιαῦτ', ἐπειδὴ συμφορὰν ἔγνω Φρυγῶν), 1208-15.

biasimare la vendetta di Ecuba che non si accontenta di infliggere una pena che retribuisca in modo identico e appropriato il colpevole, ma cede agli eccessi, non esitando a coinvolgere dei terzi innocenti per recare maggiori sofferenze al nemico. Ponendoci nell'ottica di Ecuba, capiamo però come l'omicidio dei figli del nemico e la sofferenza causatagli dalla loro scomparsa rappresentano l'esatta proporzione che vuole ottenere con la vendetta (1045-6; 1051-3); in questo consiste il vero contraccambio che, come tale, conferma la sostanziale legittimità (in un'ottica arcaica e pregiuridica) della vendetta di Ecuba. D'altronde, il principio secondo cui tramite le linee familiari transitano e si riproducono contaminazioni, colpe e conseguenti reazioni, che a loro volta reclamano vendetta, era noto ai Greci e agli Ateniesi del V secolo, così come non c'erano ragioni valide per cui dovessero ritenere l'uccisione dei figli dei nemici una pratica inusuale o non greca. Al contrario, nelle tragedie (specie euripidee) i personaggi insistono spesso sull'effetto deterrente attribuibile all'uccisione dei figli dei nemici per distoglierli da un'azione dannosa motivata da un futuro desiderio di vendetta e rappresaglia. Su tali argomenti insisterà Polimestore per guadagnarsi il favore di Agamennone e compiere la sua vendetta su Ecuba e le Troiane (ma clamorosamente smentito da Ecuba; 1211-15). In particolare, ai versi 1136-44, il re tracio sostiene di aver eseguito l'omicidio di Polidoro in misura cautelare e preventiva (ὥς εὖ καὶ σοφῆ προμηθία, 1137) perché lasciare in vita il figlio di un nemico (σοὶ πολέμιος λειφθεὶς ὁ παῖς, 1138) avrebbe significato lo scoppio di una seconda guerra, guidata da Polidoro, rifondatore di Troia, in cerca di vendetta, con una serie di dannose conseguenze sia per i Greci sia per i Traci⁶³.

A conclusione dell'indagine desideriamo richiamare, brevemente, i vantaggi derivanti dallo studio combinato di questi drammi inseriti nell'ottica più generale dei recenti studi sul diritto greco antico e sui rapporti con il fenomeno teatrale ateniese. Su questo tema esiste una vasta bibliografia e una consolidata corrente di studi, le cui origini risalgono a L. Gernet e J.P. Vernant, i primi a porre le basi per uno studio del pensiero giuridico e del lessico istituzionale in tragedia, sino ad arrivare ai più recenti sviluppi del filone di ricerche «Law in Literature», che promuove indagini volte non tanto ad approfondire la dimensione letteraria del diritto, quanto a valorizzare il dato giuridico entro la prosa e nella poesia d'autore⁶⁴.

Nella nostra lettura di *Ecuba* ed *Eraclidi*, un dato che non sempre è emerso ma che è importante per le analisi svolte riguarda le finalità delle operazioni, spesso complesse, con cui

63 *Hec.* 1140-2. Per un esame delle tragedie euripidee e i contatti con *Cypria* fr. 31 West (νήπιος, ὃς πατέρα κτείνας παῖδας καταλείπει), cf. Mossman (1995: 188-90). La presenza del tema nei versi dell'*Ecuba* potrebbe essere suggerita da λείπω (λειφθεὶς, 1138) che ricorre in un'altra tragedia del ciclo troiano per esprimere il timore simile provato dai Greci circa la rifondazione di Troia da parte di Astianatte che è ucciso (*Andr.* 519-20 καὶ γὰρ ἀνοία / μεγάλη λείπειν ἐχθροὺς ἐχθρῶν). Cf. anche Eur. HF 168-9 οὐκ οὐκ τραφέντων τῶνδε τιμωροὺς ἐμοὶ - χρήζω λπέσθαι, τῶν δεδραμένων δίκην. ('Non permetterò che costoro, una volta cresciuti, diventino dei vendicatori esigendo la punizione per quanto ho fatto')

64 Cf. Cantarella-Gagliardi (2007: 9 ss.); Harris - Leão - Rhodes (2010: 7-8, 16); Stolfi (2022: 11-16).

Euripide elabora il proprio linguaggio giuridico “drammatico”. Le varie scelte linguistiche, semantiche e stilistiche esaminate ci aiutano a comprendere o a rileggere alcuni passaggi che, senza uno sguardo al contesto giuridico del tempo, sarebbero fraintesi. Tale circostanza non occorre presso gli spettatori antichi che possedevano, in misura variabile, competenze e capacità tali da cogliere sulla scena i riferimenti a categorie, soluzioni e problemi della cultura giuridica ateniese, grazie a un attivo coinvolgimento nel meccanismo istituzionale della *polis* e nelle fasi di elaborazione e sistemazione del linguaggio giuridico⁶⁵.

In questa raffinata forma di interazione ricercata dall'autore con il pubblico, basata sull'ineludibile presupposto di appartenenza allo stesso spazio politico, si cela un codice comunicativo comune che, sollecitando le conoscenze e le competenze giuridiche degli spettatori, permetteva al poeta di veicolare messaggi e informazioni supplementari rispetto a quanto rappresentato in scena, ambientata nel remoto passato del mito che è oggetto di riflessione e conoscenza pregressa da parte del pubblico. Pertanto, quando gli spettatori erano posti di fronte all'associazione poetica di moduli e movenze derivate dal contesto istituzionale con azioni spesso violente (inattuabili nella *polis*) di personaggi come Ecuba e Alcmena, il processo di riconoscimento o distanziamento si realizzava prima in termini interni allo svolgimento del dramma, valutando per esempio la coerenza di una specifica nozione giuridica o di un'espressione giudiziaria entro *quella* determinata situazione scenica. Ricordando che la sensibilità degli spettatori antichi nel valutare una vendetta estrema, moralmente non giustificabile o sproporzionata, era diversa dalla nostra (essa era concepita come problematica manifestazione di δίκη), si può supporre anche che essi apprezzassero, attraverso la finzione narrativa, una violenza che garantiva supremazia sul mondo degli ingiusti, ma consci della distanza con l'applicazione e lo svolgimento nella *realtà* di nessi e dinamiche procedurali evocate sulla scena⁶⁶. Si tratta, dunque, di ammettere l'incursione della *polis* entro la relazione tra diritto e tragedia e, nel concreto, provare a determinare il rapporto instaurato dagli spettatori – cittadini con il lessico giuridico in via di formazione a partire dalla mediazione offerta dal poeta. La tragedia greca è, al pari del diritto, «un'esperienza totalizzante» (Stolfi 2022), un fenomeno insieme religioso, culturale, sociale, politico e giuridico, gestito dalla *polis*. Essa pone quesiti etici e giuridici che non smettono di interpellarci e i suoi dilemmi agitano ancora le nostre menti, di uomini e cittadini, facendoci interrogare, come in *Ecuba* ed *Eraclidi*, sul senso della giustizia, del diritto e della legge (νόμος), ma soprattutto sulle loro profonde contraddizioni.

65 Sulla diffusione della cultura giuridica in Grecia e specie ad Atene, dove l'organizzazione democratica della giustizia precluse la formazione di un sapere giuridico specializzato e ristretto, cf. Stolfi (2020: 17-18, 29-32).

66 Mossman (1995: 169 «A desire for revenge would not necessarily have been condemned by a fifth-century audience; for it is clear that in certain circumstances taking revenge was *positively* considered a duty by the Greeks»); Battezzato (2019: 10 ss.).

BIBLIOGRAFIA

- Albini, U. *et al.* (1983). *Euripide. Ecuba / Elettra*. Milano.
- Albini, U. *et al.* (2000). *Euripide. Eraclidi / Supplici*. Milano.
- Allan, W. (2001). *The Children of Heracles*. Warminster.
- Allan, W. (2013). “The Ethics of Retaliatory Violence in Athenian Tragedy”. *Mnemosyne* 66, 593- 615.
- Battezzato, L. (2010). *Euripide. Ecuba*. Milano.
- Battezzato, L. (2018). *Euripides. Hecuba*. Cambridge.
- Battezzato, L. (2019). “Il tempo della vendetta nella tragedia greca: l’*Elettra* di Euripide e l’*Oresteia* di Eschilo”, *Testo & Senso* 20, 9-32.
- Cantarella, E. (2021)². *Norma e sanzione in Omero. Contributo alla protostoria del diritto greco*. Milano (1979)¹.
- Cantarella, E. – Gagliardi L. (2007). *Diritto e teatro in Grecia e a Roma*, Milano.
- Curi, U. (2019). *Il colore dell’inferno. La pena tra vendetta e giustizia*. Torino.
- Di Lucia, P. – Mancini, L. (2015). *La giustizia vendicativa*. Pisa.
- Falkner, T.M. (1989). “The Wrath of Alcmena: Gender, Authority and Old Age in Euripides’ *Children of Heracles*”, in T. Faulkner y J. de Luce (eds.), *Old Age in Greek and Latin Literature*, Albany, 114-131.
- Gernet, L. (1917). *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce. Étude sémantique*. Paris.
- Guerrini, R. (1972). “La morte di Euristeo e le implicazioni etico-politiche negli *Eraclidi* di Euripide”. *Atheneum. Studi Periodici di Letteratura e Storia dell’Antichità* 50, 1-2, 45-67.
- Harris, E.M. (2013). *The Rule of Law in Action in Democratic Athens*. Oxford.
- Harris, E. M. - Leão, D.F. - Rhodes, P.J. (2010). [eds.] *Law and Drama in Ancient Greece*. London.
- Kovacs, D. (1995). *Children of Heracles Hippolytus Andromache Hecuba*. Cambridge-London.
- Kucharski, J. (2012). “Vindictive Prosecution in Classical Athens: On Some Recent Theories”. *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 52, 167-97.
- McHardy, F. (2013). *Revenge in Athenian Culture*. London.
- Meridor, R. (1978). “Hecuba’s Revenge. Some Observations on Euripides’ *Hecuba*”. *The American Journal of Philology*, 99, 1, 28-35.
- Montanari, F. – Dorati, M. (1996). *Aristotele. Retorica*. Milano.
- Mossman, J. (1995). *Wild Justice. A Study of Euripides’ Hecuba*. Oxford.
- Saïd, S. (1984). “La tragédie de la vengeance”, in G. Courtois (ed.), *La Vengeance. Etudes d’ethnologie, d’histoire et de philosophie* 4, Paris, 47-90.

- Scheiter, K. M. (2022). "Honor, Worth, and Justified Revenge in Aristotle", in P. Satne, K.M. Scheiter (eds.), *Conflict and Resolution: The Ethics of Forgiveness, Revenge, and Punishment*, Cham, 21-35.
- Snell, B. (1969). *Eschilo e l'azione drammatica*, trad. it. a cura di D. Del Corno. Milano.
- Stolfi, E. (2020). *La cultura giuridica dell'antica Grecia*. Roma.
- Stolfi, E. (2021). "Di chi è la colpa? Note attorno a volontà e responsabilità individuale nella tragedia greca". *Studi Senesi*, 133, 2, 327-58.
- Stolfi, E. (2022). *La giustizia in scena. Diritto e potere in Eschilo e Sofocle*. Bologna.
- Todd, S. (1993). *The Shape of Athenian Law*. Oxford.
- Wilkins, J. (1995). *Euripides. Heraclidae*. Oxford.
- Zanotti, G. (2019). "κυνὸς σῆμα: Euripides' *Hecuba* and the Uses of Revenge". *Arethusa* 52, 1-19.

¡UN ἴνα EXCLAMATIVO EN TRAGEDIA Y COMEDIA GRIEGAS?

Óscar Bayo Gisbert

Universitat de València
osbagis@alumni.uv.es

Recepción: 17 de julio de 2023
Aceptación: 2 de noviembre de 2023

RESUMEN

En el presente estudio nos proponemos abordar uno de los aspectos menos estudiados por la lingüística griega como es la exclamación en griego antiguo mediante una serie de pasajes, extraídos de obras trágicas y cómicas, que presentan la forma ἴνα como introductor de una oración, susceptible de poseer cierto carácter exclamativo. Nuestro cometido será, pues, tratar de dilucidar si estos pasajes constituyen, o no, actos de habla exclamativos. Además, examinaremos este uso fuera del drama ático, centrándonos en el género del diálogo platónico.

PALABRAS CLAVE

ἴνα, Acto de habla, Exclamación, Interrogación, Interjecciones.

ABSTRACT

In the current study we propose to deal with one of the least studied aspects in Greek linguistics: the exclamative phenomenon in Ancient Greek language. We are based in some passages of tragic and comic works in which the form ἴνα introduces a sentence that has certain exclamative characteristics. Our task will consist of explaining whether these passages are liable to form exclamative speech acts or not. Furthermore, we will examine this usage outside Attic drama, especially in the genre of Platonic dialogues.

KEYWORDS

ἴνα, Speech act, Exclamation, Interrogation, Interjections.

* Me gustaría agradecer, en primer lugar, a mi maestro, el profesor Mikel Labiano, su sabia ayuda y los consejos que me ha dado en la elaboración del presente estudio. Asimismo, a todos los miembros del GRATUV por hacerlo posible.

(2) S. OT 1307-1311: 1311.

Οι. αἰαῖ αἰαῖ, δύστανος ἐγώ,
 1310 ποῖ γὰς φέρομαι τλάμων; πᾶ μοι
 φθογγὰ διαπωτᾶται φοράδαν;
 ἰὼ δαῖμον, ἴν' ἐξήλου.

“EDIPO. – ¡Ay, ay, desgraciado de mí! ¿A qué lugar de la tierra soy llevado, infeliz? ¿Dónde mi voz vuela incontrolablemente? ¡Ay **divinidad, dónde te has precipitado!**”

(3) Ar. V. 186-189⁶: 188.

Βδ. Οὔτις μὰ τὸν Δί' οὔτι χαιρήσων γε σύ.
 188 ὕφελκε θᾶπτον αὐτόν. ᾧ **μιαρότατος,**
 ἴν' ὑποδέδυκεν· ὥστ' ἔμοιγ' ἰνδάλλεται
 ὁμοιότατος κλητῆρος εἶναι πωλίῳ.

“BDELICLEÓN. – (A FILOCLEÓN.) Nadie, por Zeus, tú –lo que es tú– no te vas a alegrar nada. (A un esclavo.) Sácalo rápido de debajo. ¡Ay **sinvergüenza, dónde se ha metido!** De manera que precisamente a mí me parece que es igualito a un convocador de testigos.”

Tanto en (1) como en (2) y (3) encontramos oraciones introducidas por la forma ἴνα que no pueden interpretarse como oraciones adverbiales finales en tanto que, por un lado, su predicado aparece en indicativo, no en subjuntivo, y, por otro, no dependen de este con la función de adjunto o disjunto⁷ —es más, no hay un predicado tácito en el verso—. Esto ha hecho que surjan diversas interpretaciones para estos versos que fluctúan entre la posibilidad de que formen oraciones interrogativas o sean entendidas como exclamativas, al tiempo que se ha planteado la necesidad de sobrentender un predicado del que dependan.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Examinemos, ahora, las diferentes interpretaciones que han suscitado los versos de los pasajes anteriores. Tomaremos como punto de partida los diferentes comentarios y traducciones a las obras de Sófocles y Aristófanes.

6 Para los textos aristofánicos seguimos la edición oxoniense de Wilson (2007).

7 Revuelta (2022: 911-920) apunta que las oraciones introducidas por la conjunción ἴνα únicamente pueden funcionar como adjuntos y disjuntos de un predicado.

En su decimonónico comentario a las obras y fragmentos sofocleos, Jebb (1883: 177) no apunta ninguna información en relación con el carácter interrogativo/exclamativo del pasaje (vv. 946 y ss.); solo se limita a afirmar que el uso de *ĩva* es el mismo que aparece en los versos 367, 687, 953 y 1311. A estos ejemplos volveremos más tarde, aunque es evidente que Jebb hace referencia a estos para clarificar el uso de *ĩva* como adverbio y no como conjunción. Kamerbeek (1967: 187) en su comentario al *Edipo rey* y con respecto al verso 947 apunta que la forma introductora puede utilizarse para iniciar una oración exclamativa, al tiempo que remite al verso 1311 de la misma obra y al 188 de *Las Avispas* de Aristófanes. Dawe (1982: 193), por su parte, afirma, refiriéndose también al verso 947, que “the exclamatory force is not extinguished by the interrogative”. El autor remite, como ya lo hizo Kamerbeek, al verso 1311 del que apunta que constituye una exclamación indirecta (Dawe 1982: 230) y cita, de nuevo, los pasajes a los que Jebb hizo referencia. Longo (1989: 209; 253), por su parte, aunque no nota el carácter exclamativo del verso 497, sí lo hace del 1311. Steadman (2015: 64) únicamente indica que el uso del indicativo en el predicado de la oración introducida por *ĩva* (v. 947) es habitual; tampoco nota el posible carácter exclamativo del verso 1311. Es Finglass (2018: 458, 569) quien tajantemente explicita en su comentario el carácter exclamativo de los versos 947 y 1311, amén de notar que algunas traducciones son incorrectas ya que interpretan el verso como una interrogación, aunque el texto de la edición en la que se basan no tiene un punto y coma⁸. Finalmente, en el muy reciente comentario de March (2020: 259) no se aporta información alguna en relación con el carácter exclamativo del verso 947, sino que su interpretación es más bien interrogativa. Existe, sin embargo, una contradicción interna, ya que en la traducción que precede al comentario el autor traduce el verso como exclamativo: “JOCASTA. – O oracles of the gods, where are you now!” (March 2020: 123). Del mismo modo ocurre con el 1311, March (2020: 293) no apunta nada interesante sobre el posible carácter exclamativo del verso, sino que simplemente tiende a relacionarlo con los versos 1300-1302.

Puede que esta fluctuación entre los partidarios de considerar los versos 947 y 1311 del *Edipo rey* unos como interrogativos y otros como exclamativos sea la causante de traducciones como, para el verso 947 (las cursivas son nuestras): “IOKASTE. – Ihr Göttersprüche, *wohim seid ihr nun?*” (Wilamowitz 1899, 56); “JOCASTA. – O sacred oracles, *where are you now?*” (Mulroy 2011: 57); “YOCASTA. – ¡Oh oráculos de los dioses! *¿Dónde estáis?*” (Alamillo 1981: 346); “YOCASTA. – Vosotros, oráculos de los dioses, *¿dónde estáis?*” (Vara 2019: 239); “GIOCASTA. – O oracoli degli dèi, *dove siete andati a finire?*” (Longo 1989: 209). Y para el verso 1311: “OEDIPUS. – *wohin führt mich mein Schritt?*” (Wilamowitz 1899, 71); “OEDIPUS. – *Where does*

8 Es cierto: ni el texto de la edición de Storr (1912) ni el de Lloyd-Jones & Wilson (1990), que seguimos, insertan un signo que indique que la oración es exclamativa. Tampoco aparece en el texto de Finglass (2018). Estos textos, no obstante, no dejan de ser ediciones y, por tanto, la puntuación está insertada por los editores. Por ello, creemos que la presencia o ausencia de punto y coma pierde peso como argumento a la hora de dilucidar el carácter de estas oraciones.

my utterance, borne about, fly?” (Mulroy 2011: 79); “EDIPO. – ¡Ay, demonio, *hasta dónde saltaste!*” (Vara 2019: 255). Es interesante, sin embargo, la traducción que da Alamillo (1981: 361) para el verso 1311 “EDIPO. – ¡Ay destino! *¿A dónde te has marchado?*”. Al comentario de esta traducción volveremos más adelante. Por su parte, hay otros que sí reflejan el carácter exclamativo: “IOCASTA. – O ye oracles of the gods, *where stand ye now!*” (Jebb 1883: 177); “IOCASTA. – Prophecies of the gods, *see where you stand!*” (Finglass 2018: 458); “IOCASTA. – O oracles from the gods, *see where you stand!*” (Kovacs 2020: 75); “IOCASTA. – O oracles of the gods, *where are you now!*” (March 2020: 123). De igual manera ocurre con el verso 1311: “OEDIPUS. – Oh my Fate, *how far hast thou sprung!*” (Jebb 1883: 239); “OEDIPUS. – Iô god, *where you have leapt to!*” (Finglass 2018: 569); “OEDIPUS. – Guiding power, *see where your leap has taken to!*” (Kovacs 2020: 90); “OEDIPUS. – Ah, god, *how far you have sprung!*” (March 2020: 147).

Por lo que respecta a la hermenéutica del verso aristofánico, ni el decimonónico comentario de Mitchell (1835: 59), ni el de Graves (1894: 100) apuntan alguna información interesante, simplemente se limitan a indicar que la oración introducida por ἴνα constituye una oración de relativo conectada con el adjetivo anterior. Por su parte, Starkie (1897: 149) en su comentario a *Las avispas*, aunque coincide con Graves en señalar la oración de relativo, nota un hecho interesante como es la aserción que aparece después de una exclamación. Sommerstein (1983: 168) en su venerable comentario a la obra aristofánica no hace referencia alguna al posible carácter exclamativo de la oración, sino que se limita a comentar el chiste que supone la esperpéntica situación de un viejo atado al vientre de un burro. La traducción que incluye en la nota al verso 188 no nos permite saber si decanta la interpretación del verso como interrogativo o exclamativo. Es, sin embargo, el comentario más reciente sobre la comedia de que tratamos el que más información aporta sobre el carácter de este verso. Biles & Olson (2015: 147) afirman que la forma del relativo constituye la base de la exclamación anterior y remite a los versos 947 y 1311 del *Edipo rey*.

Parece, por otro lado, que existe una opinión común entre los traductores de la obra aristofánica en considerar el verso como exclamativo. Ejemplo de ellos son las siguientes traducciones (las cursivas son, de nuevo, nuestras): “FILOCLEÓ. – *On s’había esmunyit, el poca-vergonya!*” (Balasch 1972: 30); “SCHIFACLEONE. – *Dove era andato a nascondersi, lo scellerato!*” (Mastromarco 1997: 465); “CONTRACLEON. – Just look where he’s stuffed himself” (Meineck & Storey 1998: 146); “TIRACLEÓN. – *¿Dónde se había metido el granuja!*” (Macía 2007: 143); “BDELICLEÓN. – El muy bribón, *¿dónde se ha metido!*” (Gil 2011: 161); “BDELICLEÓN. – ... maldito, *¿dónde se ha metido!*” (Rodríguez 2021: 55). Cabe destacar que Coulon & van Daele no consideran la oración como exclamativa, hecho que refleja su traducción “BDELICLEON. – Oh! le coquin, *où s’est-il fourré?*” (Coulon & van Daele 1969: 25).

Hasta aquí hemos podido comprobar que los versos de los pasajes (1), (2) y (3) son interpretados de diferentes maneras. Los versos sofocleos se han interpretado en su mayoría como oraciones interrogativas; mientras que los versos aristofánicos, como exclamativos. Además, se tiende a convertir la oración introducida por ἴνα en una oración exclamativa indirecta, sobrentendiendo un verbo de percepción, aunque no en todos los casos. La cuestión es, como ya hemos apuntado, si tanto los versos sofocleos como los aristofánicos pueden entenderse como actos de habla exclamativos y, en segundo lugar, si se debe sobrentender un verbo del que dependa la oración, o bien pueden constituir propiamente exclamaciones directas.

4. LA INTERJECCIÓN COMO GERMEN DE LA EXCLAMACIÓN

Los pasajes (1), (2) y (3) comparten un aspecto fundamental para su hermenéutica: en los tres encontramos insertada la oración introducida por ἴνα después de una frase interjectiva⁹. En griego antiguo existen tres grupos de interjecciones, a saber: expresivas, conativas y fáticas. Cada una de ellas, como se desprende de su nombre, está relacionada con una función del lenguaje, esto es, las interjecciones expresivas vehiculan la función expresiva; las conativas, la función conativa, y las fáticas, la función fática¹⁰. De esta manera, una interjección como ἰὼ, que pertenece al grupo de interjecciones expresivas, transmite el estado mental del emisor tras la percepción de una emoción, normalmente de rabia, dolor o alegría (Labiano 2000: 231)¹¹. Además, se extrae de lo anterior que cada interjección transmite un acto de habla que conlleva, por un lado, la realización de un acto locutivo y, por otro, la de un acto ilocutivo¹². Por ejemplo: en los versos 458-469 de *La Paz*¹³ la interjección εἶα en boca de los personajes (acto locutivo) supone la materialización de un acto de habla directivo en tanto que, al pertenecer al grupo de interjecciones conativas, comunica la intención del emisor porque el receptor realice una acción (acto ilocutivo). Cada interjección, por ende, lleva implícita en su semántica una fuerza ilocutiva concreta que puede variar según la semántica de la oración en la que se encuentre (Nordgren 2015: 80-81) —de ahí que, por ejemplo, ἰὼ se utilice para expresar emociones tan

9 Traducimos así el término *interjection phrase* propuesto por Nordgren (2015) en su monografía sobre las interjecciones en griego antiguo. Nordgren (2015: 48) afirma que una frase interjectiva constituye una unidad sintáctica formada por una interjección y, habitualmente, una serie de frases nominales que aparecen juntamente con la forma interjectiva. Cf., al respecto, Ameka (1992: 104) y Denizot (2014: 250).

10 Cf. Nordgren (2015: 79-80). Ejemplos de interjecciones expresivas los constituirían formas como φεῦ o αἰαῖ; de interjecciones conativas, ὀή o εἶα, y de interjecciones fáticas, ἰαῦ o εἰέν. Las primeras tienen como función transmitir una emoción que siente el emisor; las segundas, expresar el deseo del emisor por que el receptor realice un acto, y las terceras actúan como respuesta a un mensaje o situación. Cf., además, López Eire (1996: 85) y Labiano (1998: 15-24; 2000: 57-335).

11 Cf. Biraud (2010: 133-137) y Nordgren (2015: 129-146).

12 Cf. Searle (2017: 39) y su división del acto de habla en actos de emisión, actos proposicionales y actos ilocucionarios.

13 Se trata del momento en el que el Coro pretende sacar la estatua de la diosa Paz de la cueva en la que se encuentra tras haber sido escondida allí por Pólemo. Hermes actúa de director al tiempo que el Coro responde a lo que dice. La escena no escapa de peculiaridades, sobre todo por la gran concentración de formas εἶα, hasta en siete ocasiones aparecen a lo largo de diez versos. Cf. Labiano (2000: 145-148).

disparos como el dolor o la alegría—. Además, cada acto ilocutivo constituye un marco en el que se encuadran interjecciones de diversos tipos¹⁴, como ya ha quedado reflejado.

Las interjecciones de los pasajes que analizamos se integran dentro del grupo de las interjecciones expresivas y, por tanto, constituyen formas que vehiculan actos de habla expresivos. Este hecho no es baladí, ya que, si las interjecciones de estos pasajes se erigen como formas propiamente expresivas, estas deben estar relacionadas intrínsecamente con la exclamación en tanto que el emisor del acto de habla expresivo¹⁵ transmite una información —normalmente sentimientos o emociones— que él mismo entiende como verdadera. Esta idea la secunda Nordgren (2015: 83-84) al afirmar que, aunque interjección y exclamación son dos aspectos que no pueden equiparse¹⁶, parece incorrecto no entender las interjecciones del primer grupo, es decir, las expresivas como formas exclamativas que conforman, junto a otras categorías gramaticales, una frase interjectiva completa¹⁷. Sea como fuere, lo cierto es que las interjecciones expresivas comparten muchas de las características con las oraciones exclamativas y esto nos hace pensar, cuando aparecen en los textos dramáticos, que el emisor las pronuncia, al menos, con una entonación exclamativa (Nordgren 2015: 84).

5. POSIBLES CASOS DE COMPLETIVAS EXCLAMATIVAS

Más arriba apuntamos que Jebb en su comentario al *corpus* sofocleo relacionaba el uso de ἴνα en el pasaje (2) con una serie de versos del mismo drama en los que también aparecía esta forma. Estos pasajes, sin embargo, nos sitúan, posiblemente, en uno de los aspectos más controvertidos en lo que se refiere a la exclamación en griego antiguo: las oraciones exclamativas indirectas. Veamos, más extensamente, los pasajes: S. OT 367 Τε. λεληθέναι σέ φημι σὺν τοῖς φιλάτοις / αἴσχισθ' ὀμιλοῦντ', οὐδ' ὄρᾶν ἴν' εἶ̃ κακοῦ, “TIRESIAS. – Digo que tú estás asociando imperceptiblemente lo más vergonzoso a los que tú más quieres y no estás viendo en qué desgracias estás sumido”; S. OT 413 Τε. σὺ καὶ δέδορκας κοῦ βλέπεις ἴν' εἶ̃ κακοῦ, / οὐδ' ἔνθα ναίεις, οὐδ' ὅτων οἰκεῖς μέτα “TIRESIAS. – Tú ves y no ves en qué desgracia estás, ni dónde vives, ni con quién”; S. OT 687 Οἰ. ὄρᾳς ἴν' ἦ̃ κεις, ἀγαθὸς ὢν γνώμην ἀνὴρ, / τοῦμόν παριεῖς καὶ καταμβλύνων κέαρ; “EDIPO. – ¿¡No ves dónde has llegado, tú que eres un

14 Cf. Biraud (2010: 149) quien distingue interjecciones pertenecientes al acto de habla declarativo, expresivo, compromisario y directivo. Nosotros nos centraremos en las interjecciones que vehiculan actos de habla expresivos. Para una visión completa sobre los actos de habla, cf. Austin (1982) y Searle (2017).

15 de la Villa & Torrego (2022: 54) llaman también a este tipo “acto de habla exclamativo”.

16 Del mismo modo actúa Biraud (2021: 7-8) al afirmar que no son equiparables: mientras que la interjección constituye un signo lingüístico para la expresión de una emoción de manera independiente, la exclamación expresa ese sentimiento de manera analítica.

17 A raíz del comentario de las interjecciones de los versos 1078-1084 de *Los Acarnienses* de Aristófanes, Labiano (2000: 73) afirma que a cada interjección le sigue una oración que tiene como función explicitar el contenido y significado de la forma interjectiva precedente. Esta construcción —interjección + oración que la explicita— es muy habitual, como también afirma Nordgren (2015: 44-45), ya que por sí misma la interjección no significa nada si no se entiende el contexto comunicativo en que aparece. Al respecto, cf. López Eire (1996: 85), Labiano (2000: 17) y Revuelta (2022: 500-502).

varón ilustre de pensamiento, al relajar y mitigar mi corazón!?”; S. *OT* 953 Ιο. ἄκουε τὰνδρὸς τοῦδε, καὶ σκόπει κλύων / τὰ σέμν’ ἴν’ ἦκει τοῦ θεοῦ μαντεύματα “YOCASTA. – Escucha a este hombre y observa, mientras escuchas, dónde han llegado las profecías del dios”. En su comentario al *Edipo rey*, Finglass (2018: 287) relaciona los versos anteriores con los siguientes, también de obras sofocleas: S. *El.* 936 Χρ. ὦ δυστυχήης· ἐγὼ δὲ σὺν χαρᾷ λόγους / τοιούσδ’ ἔχουσ’ ἔσπευδον, οὐκ εἰδούτ’ ἄρα / ἴν’ ἦμεν ἄτης· “CRISÓTEMIS. – ¡Oh desgraciada! Con tales noticias felizmente me apresuraba, sin saber entonces en qué desgracia andaba metida”; S. *Aj.* 386 Χο. μηδὲν μέγ’ εἶπης· οὐχ ὀρθῆς ἴν’ εἶ κακοῦ; “CORO. – Nada importante digas; ¿no sabes en qué desgracia estás sumido?”; S. *OC* 937 Χο. ὀρθῆς ἴν’ ἦκεις, ὦ ξέν; “CORO. – ¿Ves dónde has llegado, extranjero?”

Los ejemplos anteriores constituyen, indudablemente, construcciones completivas en tanto que en conjunto actúan como segundo argumento de un predicado de percepción. Este hecho conlleva claros problemas de hermenéutica que se basan, sobre todo, en determinar si la oración es interrogativa o exclamativa. Según los estudios sobre la exclamación en griego, las oraciones exclamativas indirectas aparecen, en ocasiones, regidas por *verba sentiendi*, entre otros, como ‘ver’, ‘observar’, ‘percibir’, etc., pero, además, suelen construirse con el verbo ‘admirar(se)’ o ‘sorprender(se)’ (Crespo, Conti & Maquieira 2003: 397; Biraud 2021: 110; Conti 2022: 841). Este hecho supone otro problema, ya que las oraciones interrogativas indirectas, a su vez, suelen depender de estos mismos verbos (Crespo, Conti & Maquieira 2003: 397; Conti 2022: 837-838). Este es el caso de los ejemplos de más arriba: todos ellos están regidos por verbos de percepción visual como son ὀράω ‘ver’, βλέπω ‘observar’ y σκοπέω ‘considerar’. La problemática, por tanto, está en si deben ser consideradas completivas exclamativas o interrogativas indirectas¹⁸. Además, un hecho que agrava su interpretación es que parte de ellos se encuentran regidos por el predicado de una oración interrogativa —es el caso de S. *OT* 687, *Aj.* 386 y *OC* 937—.

Es, pues, la situación comunicativa¹⁹ la que permite, aunque no en todos los casos, distinguir entre un uso exclamativo e interrogativo (Conti 2022: 841). En *OT* 367 Tiresias recrimina a Edipo que él mismo es la causa del problema que asola la ciudad y que no se está dando cuenta de la infausta situación que está viviendo —*no estás viendo en qué desgracias estás sumido* > *¡En qué desgracias estás sumido!*—. No está preguntando, sino más bien exclamando²⁰. Cuando Tiresias pronuncia sus palabras (*OT* 413) dirigidas a Edipo, emite una aseveración sobre el

18 Seguimos a Crespo, Conti & Maquieira (2003: 397) y Conti (2022: 837; 841) que denominan a las oraciones interrogativas dependientes de un verbo interrogativas indirectas y a las exclamativas, completivas exclamativas.

19 En su venerable monografía sobre la lengua coloquial de la comedia aristofánica, López Eire (1996: 59) sentencia que “sólo el atento estudio de la situación y el contexto puede resolernos algunas aparentes aporías.” Más adelante afirma que la entonación es, asimismo, primordial en la interpretación de los textos y en el coloquio.

20 Cf. Longo (1989: 135). El autor apunta el valor locativo de la forma ἴνα en este pasaje.

estado actual del soberano y la ciudad²¹ en forma de reproche que no traspone al estilo directo una interrogación, sino más bien una exclamación: *no ves en qué desgracia estás* > *¡En qué desgracia estás!* Del mismo modo ocurre con *OT* 953 en el que Yocasta emite un acto de habla impreso al apelar a su hijo que escuche lo que el Mensajero ha venido a comunicarle²². La interpretación de este ejemplo es más compleja que la del anterior, pero hay que tener en cuenta que estos versos se insertan tras el pasaje (1) en el que Yocasta pronuncia una exclamación al enterarse de que los oráculos relativos a la muerte del rey de Corinto no se han cumplido. Aquí el imperativo *σκόπει* hace que su segundo argumento adquiera un matiz exclamativo — *contempla dónde han llegado las profecías del dios* > *¡Dónde han llegado las profecías del dios!* —. Y de igual manera en *El.* 936, donde Crisótemis se lamenta por la situación que están viviendo tanto su hermana Electra como ella misma²³. Así, la emisión de la frase interjectiva supone el inicio de un período con gran fuerza exclamativa que hace que la oración siguiente también lo adquiera. La interpretación, lo reconocemos, es difusa a la par que compleja; cuando la joven Crisótemis se acerca a la tumba de su padre y ve el mechón de pelo de Orestes no sabe en qué situación se halla —duda de la muerte de su hermano, lo que provoca alegría—, pero en el instante en que pronuncia el verso ya conoce, por parte de su hermana, la información y, por tanto, sabe en qué situación se encuentra. Esto conlleva la trasposición al estilo directo de una exclamación: *sin saber en qué desgracia andaba metida* > *¡en qué desgracia andaba metida!* Posiblemente sean *OT* 687, *Aj.* 386 y *OC* 937 los pasajes que provocan mayor problema de interpretación en tanto en cuanto la oración completiva depende del predicado de una oración interrogativa, en todos los casos anteriores, ὁπᾶς. Estas oraciones son propias de un momento en el que la emoción de los personajes en escena llega al *summum* (Finglass 2018: 386)²⁴. Edipo en *OT* 687 condena de forma feroz la actitud del Coro —*¿no ves dónde has llegado...?* > *¡dónde has llegado!*—; Ayante en *Aj.* 386 emite una prohibición, cansado de la arrogancia y blasfemia, que adquiere un matiz de reproche²⁵ —*¿no ves en qué desgracia estás sumido?* > *¡en qué desgracia estás sumido!*— y el Coro en *OC* 937 pregunta a Creonte si sabe la situación

21 Nos encontramos en el momento en que Tiresias reprocha a Edipo su obcecación. Recordemos que Tiresias entra en escena, acompañado de su lazarillo y los enviados del monarca, para dar cuenta de la problemática que se cierne sobre Tebas. El rey pregunta insistentemente al adivino quién ha sido el asesino de Layo, a lo que el ciego responde a regañadientes que el propio Edipo acabó con la vida del antiguo monarca. Encolerizado, Edipo recrimina a Tiresias que habla por boca de Creonte. Comienza, en efecto, un *agón* (vv. 380-428) entre ambos personajes dentro del cual se inserta nuestro verso.

22 Tras la llegada del Mensajero y el anuncio a Yocasta de que el rey de Corinto no ha muerto a manos de su hijo Edipo (cf. vv. 924-949), la reina, cuyo júbilo ha comenzado versos antes (vv. 945-947) y continúa ahora, ordena rápidamente comunicar la información al monarca que sale del palacio al escuchar la llamada de su madre y mujer.

23 Recordemos que estas palabras se pronuncian tras un largo monólogo de Crisótemis (vv. 892-919) en el que relata a la propia Electra lo ocurrido ante la tumba de su padre Agamenón. La muchacha cuenta su sorpresa al ver en la tumba libaciones y mechones de pelo que asigna a su desaparecido hermano Orestes. No obstante, Electra se compadece de su hermana, pues cree firmemente en la muerte del varón, tras haber escuchado la noticia por boca de un testigo. La emoción de Crisótemis pasa paulatinamente de la sorpresa y júbilo a la desilusión y la desesperanza.

24 Cf., además, Collard (2005: 363) quien incluye estas oraciones dentro de las expresiones que sirven para mantener el contacto y atraer la atención.

25 Cf. Finglass (2011: 253).

a la que ha llegado. La oración es, *per se*, una interrogativa, pero el trasfondo que se aduce de ella es que Creonte conoce perfectamente su situación, por lo que la completiva dependiente del predicado adquiere más un tono exclamativo²⁶. Estas oraciones completivas que dependen del predicado de una oración interrogativa pueden constituir perfectamente oraciones exclamativas, como bien muestra Biraud, Denizot & Faure (2021: 110) citando el siguiente ejemplo: Ar. *Nu.* 826 Στ. ὀρᾶς οὖν ὡς ἀγαθὸν τὸ μανθάνειν; “ESTREPSÍADES. – ¡Ves realmente cómo de bueno es aprender?”

Con todo, puede que los argumentos hasta ahora aportados no convenzan del *posible* carácter exclamativo de estas oraciones completivas. En español existe una expresión similar que se utiliza para formar interrogativas retóricas y exclamativas²⁷. Nos referimos a las fórmulas *¡a dónde va a parar!* o *¡dónde se ha visto!* —pudiendo igualmente construirse como completiva de un predicado— que, empleadas como reacción a un enunciado anterior y con semántica interrogativa, no preguntan ningún hecho. Esto nos lleva a afirmar que la interpretación de los pasajes anteriores como interrogativas retóricas²⁸, que, aunque vehiculan preguntas, no esperan respuesta, se acerca sobremanera a la interpretación como exclamativas que emiten una simple aseveración, entendida, en algunos casos, como reacción a lo dicho antes. El carácter de reacción lo refleja claramente la inserción de las formas interjectivas en alguno de los pasajes.

En conclusión parcial hasta el momento, las oraciones completivas analizadas adquieren cierto matiz exclamativo que bien puede deberse a que trasponen una exclamación al estilo directo, o bien porque constituyen una especie de interrogativas retóricas que sirven para reaccionar, captar o mantener la atención del receptor.

6. UN ACTO DE HABLA EXCLAMATIVO

Lo comentado en el apartado anterior, por su parte, es extrapolable a los pasajes a los que hicimos referencia al comienzo de este estudio (S. OT 947, 1311 y Ar. V. 188). Estas oraciones introducidas por ἵνα no preguntan por sí mismas nada, sino que más bien expresan una emoción o la causa de esta, por lo que, en nuestra opinión, no constituyen actos de habla interrogativos. Se erigen, por ende, como puros asertos²⁹. Puede que esta sea la razón por la que Alamillo (1981: 361), en su traducción del *Edipo rey*, interprete el verso al mismo tiempo como interrogativo y

26 Los escoliastas no aportan información clarificadora. El escolio al verso 367 (Sch. S. OT 367 L.) se limita a establecer la siguiente analogía: ἵν' εἰ κακοῦ] ὅπου τοῦ κακοῦ εἶ. Por su parte, el escolio al verso 413 (Sch. S. OT 413 L.) apunta que ἵν'] ὅπου. Del mismo modo ocurre en Sch. S. OT 687 L. y Sch. S. OT 953. En cuanto al verso 386 del *Ayante*, no existen escolios que lo clarifiquen (cf. Papageorgiou 1888). Tampoco encontramos escolios al verso 935 de la *Electra* sofoclea (cf. Xenis 2010), ni al verso 937 del *Edipo en Colono* (cf. de Marco 1952).

27 Cf. RAE & ASALE (2010: § 22.15h).

28 Sobre las preguntas retóricas, cf. van Emde (2005).

29 de la Villa & Torrego (2022: 54) afirman que los actos de habla exclamativos o expresivos comparten características con los actos de habla asertivos.

exclamativo e inserte ambos signos³⁰: “EDIPO. – ¡Ay destino! ¡A dónde te has marchado?”. La poca frecuencia de aparición de oraciones introducidas por ἴνα con valor exclamativo lleva a Biraud, Denizot & Faure (2021: 89) a afirmar que no son propias de la lengua conversacional ni pertenecen en este sentido al sistema de la lengua, sino que responden más bien a una creación del discurso.

Cuando Yocasta en *OT* 947 expresa su felicidad por el no cumplimiento del oráculo que marcaba la muerte del padre de Edipo a sus manos no está preguntando dónde están los dioses, sino que de una forma un tanto cómica asevera y pone en entredicho el poder de estos³¹. Del mismo modo ocurre en *OT* 1311³² en el que Edipo, desesperado por la noticia del suicidio de su madre y esposa, se lamenta de su situación mediante lo que, consideramos, constituye un acto de habla exclamativo³³. De nuevo, no pretende preguntar nada, pues conoce perfectamente el terrible momento que está viviendo, sino que expresa su pena por el rumbo que la divinidad ha decidido que tome su vida. Pero el pasaje que reúne la mayor evidencia de que la oración introducida por el adverbio ἴνα debe constituir una exclamación es *Ar. V.* 188 en el que Filocleón, amarrado al vientre de un burro, intenta escapar de su encierro, al tiempo que es descubierto por su hijo, Bdelicleón, y su esclavo, Jantias. Nos atrevemos a decir que es muy difícil entender este verso como un acto de habla interrogativo, porque los propios Bdelicleón y Jantias están viendo, en escena y delante de ellos, al juez atado al vientre del burro y, por ello, no tiene sentido que se pregunten dónde se ha metido. Es más bien lógico que expresen su sorpresa ante el gran ingenio del viejo Filocleón³⁴.

Otro aspecto que retomamos ahora es el de sobrentender un predicado para estas oraciones. Frente a aquellas traducciones que sí insertaban un verbo del que hacían depender la oración, nosotros consideramos que no es necesaria su inserción. El sentido de los versos no varía. Además, en los papiros y códices no aparecen, salvo error u omisión por nuestra parte, verbos introductorios, como tampoco los citan los escolios.

30 El DPD (*s. v.* exclamación) apunta que, si la oración tiene ambos sentidos, interrogativo y exclamativo, es plausible y correcto la inserción de ambos signos, es decir, el signo de exclamación al comienzo y el de interrogación al final, o viceversa, aunque es preferible duplicarlos.

31 Los escolios a este verso se limitan a comentar cuestiones lingüísticas interesantes, pero no apuntan nada sobre la forma ἴνα (*cf.* Sch. S. *OT* 937 L.). El escolio al verso 1311, sin embargo, refiere lo siguiente: ἴν’ ἐξήλου] ὅποι προέβης (*cf.* Sch. S. *OT* 1311 L.). En cuanto a la obra aristofánica, los escolios al verso 188 apuntan que ἴνα equivale a ὅπου (*cf.* Sch. *Ar. V.* 188 K.).

32 El verso puede interpretarse, según Biraud, Denizot & Faure (2021: 89), como una repuesta a la pregunta del verso 1309-1310. No obstante, los autores reconocen que son preguntas retóricas que se hace Edipo en un monólogo íntimo e interior.

33 Así lo interpreta Longo (1989: 253) en su comentario al *Edipo rey*: “L’ἴν[α] è exclamativo, deprecativo”.

34 El verbo θαυμάζω ‘admirar(se)’, ‘sorpender(se)’, etc., era, como ya apuntamos, una de las formas introductoras de oraciones exclamativas (*cf.* Crespo, Conti & Maquieira 2003: 397; Conti 2022: 841). En este pasaje, no encontramos un predicado tácito en el verso, pero la emoción que predomina es, sin lugar a duda, la sorpresa.

7. MÁS ALLÁ DEL DRAMA ÁTICO

Hasta ahora hemos rastreado el posible carácter exclamativo de las oraciones introducidas por ἴνα en el drama ático del siglo V a. C., pero creemos existe este mismo uso en otros géneros literarios cultivados en la Atenas del período clásico. Entre los ejemplos que aporta el diccionario LSJ para la forma ἴνα como adverbio³⁵ destaca un pasaje perteneciente al género del diálogo platónico, *Sph.* 243b, género que, al igual que el drama, refleja la lengua conversacional. Se ha localizado, al menos, este caso en Platón. Faltaría por comprobar, en posteriores estudios, si existen más ejemplos en las obras del autor susceptibles a ser analizados del modo que proponemos. Veámoslo con más detenimiento:

(4) Pl. *Sph.* 243b³⁶:

Θεαι. Πῶς λέγεις;

Ξε. Ὄταν τις αὐτῶν φθέγγηται λέγων ὡς ἔστιν ἢ γέγονεν ἢ γίγνεται πολλὰ ἢ ἔν ἢ δύο, καὶ θερμὸν αὖ ψυχρῶ συγκεραννύμενον, ἄλλοθί πη διακρίσεις καὶ συγκρίσεις ὑποτιθεῖς, τούτων, ὦ Θεαίτητε, ἐκάστοτε σύ τι πρὸς θεῶν συνίης ὅτι λέγουσιν; ἐγὼ μὲν γὰρ ὅτε μὲν ἦν νεώτερος, τοῦτό τε τὸ νῦν ἀπορούμενον ὁπότε τις εἶποι, τὸ μὴ ὄν, ἀκριβῶς ᾧμην συνιέναι. νῦν δὲ ὀρθῶς ἴν' ἐσμὲν αὐτοῦ πέρι τῆς ἀπορίας.

“TEETETO. – ¿Qué dices? Extranjero. – Que cuando alguno de estos habla con claridad diciendo que bien hay, ha habido, o llega a haber un gran número, una unidad o dos, en otro lugar dice que lo caliente se mezcla además con lo frío, suponiendo separaciones y reuniones. De esto, Teeteto, ¿comprendes, por los dioses, lo que se dice en cada caso? Pues, cuando yo era joven, creía comprender claramente cuando alguien hablaba de esto, lo que ahora se plantea como un problema, el no ser. Pero en este momento ves en qué dificultades estamos sumidos en relación con él.”

Encontramos de nuevo una oración dependiente de un predicado de percepción sensorial, como es ὀρθῶς, que, al mismo tiempo, actúa como completiva, es decir segundo argumento, de ese predicado. Como en los ejemplos estudiados más arriba, la hermenéutica de estas palabras

35 Cf. LSJ (s. v. ἴνα).

36 Para los textos platónicos seguimos la edición de Burnet (1967). El pasaje se inserta en una parte del diálogo en la que los interlocutores reflexionan sobre el estatus de la imagen, centrándose en la coexistencia del ser y no ser en esta misma. Cf. Santa, Valero & Luis (1992: 326).

puede fluctuar entre la interrogación y la exclamación. Es, no obstante, una pequeña palabra la que, en nuestra opinión, inclina la balanza hacia una interpretación u otra. Nos estamos refiriendo al monosílabo $\nu\tilde{\nu}$ ³⁷ ‘ahora’, ‘en este preciso momento’, etc. Esta forma que, sin duda, se encuadra dentro de los adverbios de tiempo³⁸ que marcan la situación presente aporta la clave para la comprensión de la oración. En efecto, esta característica, esto es, el hecho de que marque un hecho presente hace que la interpretación de la oración adquiera un tono exclamativo. El adverbio indica que Teeteto ya tiene conocimiento de la situación en la que se encuentran los dos interlocutores y, en consecuencia, no tiene mucho sentido que lo pregunte. No se transmite la duda en forma de oración interrogativa, sino que se asevera y reafirma la situación en la que se encuentran los personajes —se traspone, por ende, una exclamación al estilo directo: *ves en qué dificultades estamos sumidos* > *¡en qué dificultades estamos sumidos!*—.

8. CONCLUSIONES

Una vez vistos todos estos datos, no negamos la interpretación de los casos anteriores como oraciones interrogativas, sino que argumentamos la posibilidad de entenderlos como oraciones exclamativas o, al menos, oraciones que reúnen ambas modalidades. El uso de ἴνα como adverbio, que ya deviene en época clásica un arcaísmo, y su íntima relación etimológica con la forma del pronombre relativo hacen plausible morfológicamente la construcción de oraciones exclamativas.

Además, la inserción de las formas interjectivas, que suponen el comienzo de un acto de habla expresivo, antes de la oración que actúa como explicitación de la emoción expresada, implica que el matiz exclamativo de la interjección impregna la siguiente oración. Este hecho es muy habitual en el drama griego, donde encontramos ejemplos muy claros (las cursivas son nuestras): E. *Alc.* 384 Αδ. $\tilde{\omega}$ δαῖμον, οἷας συζύγου μ’ ἀποστερεῖς “ADRASTRO. – ¡Oh divinidad, de qué mujer me estás privando!”; Ar. *Ach.* 1083 Λα. αἰαῖ / οἷαν ὁ κῆρυξ ἀγγελίαν ἤγγειλέ μοι “LÁMACO. – ¡Ay, ay, qué mensaje me ha anunciado el heraldo!”; Ar. *Ra.* 1278 Δι. $\tilde{\omega}$ Ζεῦ βασιλεῦ, τὸ χρῆμα τῶν κόπων ὄσον “DIONISO. – ¡Oh Zeus soberano, qué trabajo lleno de sufrimiento!”

Nuestro *corpus* de pasajes queda finalmente conformado por los siguientes versos: S. *Aj.* 386; *El.* 936; *OT* 367, 413, 687, 947, 953, 1311; *OC* 937; Ar. *V.* 188 y Pl. *Sph.* 243b. Otro tema, ya que nos hemos centrado exclusivamente en textos conversacionales de los siglos V-IV a. C., sería la posible presencia de oraciones exclamativas introducidas por ἴνα en otros géneros literarios como la historiografía, oratoria, lírica, etc. Sea como fuere, estos casos, aunque pueden ser interpretados como oraciones interrogativas —y más en concreto como retóricas—,

37 Cf. LSJ (s. v. $\nu\tilde{\nu}$).

38 La forma $\nu\tilde{\nu}$ se erige como una forma adverbial fosilizada resultado de un proceso de derivación del que tenemos muy poca información. Cf., al respecto, van Emde *et al.* (2019: 85-86).

no pretenden establecer una duda que sea solucionada, sino más bien vehiculan un acto de habla asertivo que expresa una emoción o sentimiento. Es, por ello, necesario que prestemos especial atención no solo a la morfología de estas oraciones, sino también a la situación comunicativa en la que se enmarcan y a la entonación que tendrían. Como decía López Eire (1996: 59), “sólo el atento estudio de la situación y el contexto puede resolernos algunas aparentes aporías”. Todo se solucionaría, finalmente, si tuviéramos acceso a la entonación de los textos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alamillo, A. (1981). *Sófocles. Tragedias*. Madrid.
- Ameka, F. (1992). «Interjections: the universal yet neglected part of speech». *Journal of Pragmatics* 18, pp. 101-118.
- Austin, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona.
- Bailly = Bailly, M. A. (2000). *Le grand Bailly. Dictionnaire grec-français*. París. Disponible online en LOGEION: <https://logeion.uchicago.edu/lexidium> (acceso el 15 de mayo de 2023).
- Balash Recort, M. (1972). *Aristófanes. Comédies. Vol. III*. Barcelona.
- Biraud, M. (2010). *Les interjections du théâtre grec antique*. Lovaina.
— Denizot, C. & Faure, R. (2021). *L'exclamation en grec ancien*. Leuven-París.
- Biles, Z. P. & Olson, S. D. (2015). *Aristophanes. Wasps. Edited with Introduction and Commentary*. Oxford.
- Bluck, R. S. & Neal, G. C. (1975). *Plato's Sophist*. Manchester.
- Burnet, J. (1967). *Platonis Opera* (vol. 1). Oxford.
- CGL = Diggle, J. (2021). *The Cambridge Greek Lexicon*. Cambridge.
- Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. (2 vol.). París.
- Collard, C. (2005). «Colloquial language in tragedy: A supplement to the work of P. T. Stevens». *Classical Quarterly* 55, pp. 350-386.
- Conti Jiménez, L. «Las construcciones completivas», en Jiménez López, M.^a D. (ed.). *Sintaxis del griego antiguo* (2 vol.). Madrid, 2022, pp. 813-846.
- Coulon, V. & van Daele, H. (1969). *Aristophane. Les Guêpes*, La Paix. París.
- Crespo Güemes, E.; Conti Jiménez, L. & Maquieira Rodríguez, H. (2003). *Sintaxis del griego clásico*. Madrid.
- Dawe, R. D. (1982). *Sophocles. Oedipus Rex*. Cambridge.
- de la Villa Polo, J. & Torrego Salcedo, M.^a E. «La oración: concepto, estructura, constituyentes y niveles. Tipos.», en Jiménez López, M.^a D. (ed.). *Sintaxis del griego antiguo* (2 vol.). Madrid, 2022, pp. 25-58.
- de Marco, V. (1952). *Scholia in Sophoclis Oedipum Coloneum*. Roma.
- Denizot, C. «Interjections», en Giannakis, G. K. (ed.). *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics. Volume 2: G-O*. Leiden-Boston, 2014, p. 250.
- Denniston, J. D. (1966²). *The Greek Particles*. Oxford.
- Dik, S. C. (1997). *The Theory of Functional Grammar* (2 vol.). Berlín–Nueva York.
- DPD = Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid.

- Finglass, P. J. (2007). *Sophocles. Electra. Edited with Introduction and Commentary*. Cambridge.
- (2011). *Sophocles. Ajax*. Cambridge.
- (2018). *Sophocles. Oedipus the King. Edited with Introduction, Translation, and Commentary*. Cambridge.
- Gil Fernández, L. (2011). *Aristófanes. Comedias II: Las Nubes, Las Avispas, La Paz, Las Aves*. Madrid.
- Gonda, J. (1953). *The Character of the Indo-European Moods with special regard to Greek and Sanskrit*. Wiesbaden.
- Graves, C. E. (1894). *The Wasps of Aristophanes*. Cambridge.
- Jebb, R. C. (1883). *Sophocles: The Plays and Fragments with Critical Notes, Commentary and Translation. Volume I: The Oedipus Tyrannus*. Cambridge.
- Kamerbeek, J. C. (1967). *The plays of Sophocles. Part IV: The Oedipus Tyrannus*. Leiden.
- Koster, W. J. W. (1978). *Scholia in Vespas, Pacem, Aves et Lysistratam*. Groningen.
- Kovacs, D. (2020). *Sophocles. Oedipus the King*. Oxford.
- Labiano Ilundain, M. «Griego εἰέν. Sobre su uso concreto y distribución», en López Eire, A.; Labiano Ilundain, M. & Seoane Pardo, A. M. *Retórica, política e ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días* (vol. I). Salamanca, 1998, pp. 15-24.
- (2000). *Estudio de las interjecciones en las comedias de Aristófanes*. Ámsterdam.
- (2008). «La cronología de ἴνα con subjuntivo en expresión de mandato: La lengua de Sófocles, Eurípides y Jenofonte». *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 18, pp. 55-72.
- Lloyd-Jones, H. & Wilson, N. G. (1990). *Sophoclis Fabulae*. Oxford.
- Longo, O. (1971). *Scholia Byzantina in Sophoclis Oedipum tyrannum*. Padua.
- (1989). *Sofocle. Edipo re*. Padua.
- López Eire, A. (1996). *La lengua coloquial de la Comedia aristofánica*. Murcia.
- LSJ = Liddell, H. G.; Scott, R.; Jones, H. S. (1996). *Greek-English Lexicon. With a revised supplement* (1996). New York-Oxford. Disponible online en ΛΟΓΕΙΟΝ: [https:// logeion.uchicago.edu/lexidium](https://logeion.uchicago.edu/lexidium) (acceso el 15 de mayo de 2023).
- Macía Aparicio, Luis M. (2007). *Aristófanes. Comedias II*. Madrid.
- March, J. (2020). *Sophocles. Oedipus Tyrannus. Edited with a Translation and Commentary*. Liverpool.
- Mastromarco, G. (1997). *Commedie di Aristofane. Volume primo*. Turín.
- Meineck, P. & Storey, I. A. (1998). *Aristophanes I: Clouds, Wasps, Birds*. Indiana.
- Montanari = Montanari, F. (2015). *The Brill dictionary of Ancient Greek*. Leiden-Boston. Disponible online en ΛΟΓΕΙΟΝ: <https://logeion.uchicago.edu/lexidium> (acceso el 15 de mayo de 2023).
- Monteil, P. (1963). *La phrase relative en grec ancien: sa formation, son développement, sa structure des origines à la fin du V^e siècle a. C.* Paris.

- Mulroy, D. (2011). *Oedipus Rex. Sophocles*. Wisconsin.
- Nordgren, L. (2015). *Greek Interjections. Syntax, Semantics and Pragmatics*. Berlín-Londres.
- Papageorgiou, P. N. (1888). *Scholia in Sophoclis tragoedias vetera*. Leipzig.
- Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid.
- Reuelta Puigdollers, A. R. «El verbo (III). Modo y modalidad», en Jiménez López, M.^a D. (ed.). *Sintaxis del griego antiguo* (2 vol.). Madrid, 2022, pp. 637-678.
- «Las oraciones finales y consecutivas», en Jiménez López, M.^a D. (ed.). *Sintaxis del griego antiguo* (2 vol.). Madrid, 2022, pp. 899-937.
- «Los adverbios, partículas e interjecciones: de la oración al discurso», en Jiménez López, M.^a D. (ed.). *Sintaxis del griego antiguo* (2 vol.). Madrid, 2022, pp. 491-555.
- Rodríguez Adrados, F. (1987¹⁴). *Aristófanes. Las avispas, La paz, Las aves, Lisístrata*. Madrid.
- Santa Cruz, M.^a I.; Vallejo Campos, A. & Luis Cordero, N. (1992). *Platón. Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Madrid.
- Searle, J. R. (2017). *Actos de habla*. Madrid.
- Smyth, H. W. & Messing, G. M. (1956). *Greek Grammar*. Cambridge.
- Sommerstein, A. H. (1983). *Wasps. Edited with Translation and Notes*. Liverpool.
- Storr, F. (1912). *Sophocles. Vol. 1: Oedipus the king. Oedipus at Colonus. Antigone. With an English translation*. London.
- Vara Donado, J. (2019). *Sófocles. Tragedias Completas*. Madrid.
- van Emde Boas, E. (2005). *Ποῖον τὸν μῦθον εἶπες: Rhetorical Questions in Ancient Greek*. Amsterdam.
- Rijksbaron, A.; Huitink, L. & de Bakker, M. (2019). *The Cambridge Grammar of Classical Greek*. Cambridge.
- von Wilamowitz-Moellendorf, U. (1899). *Griechische Tragoedien*. Berlín.
- Wilson, N. G. (2007). *Aristophanis Fabulae* (2 vol.). Oxford.
- Xenis, G. A. (2010). *Scholia vetera in Sophoclis Electram*. Berlín-Nueva York.

ALCIFRONE LETTORE DELLA *NEA*: UN'INDAGINE COMPARATIVA NELLE *EPISTOLAI HALIEUTIKAI*

Eugenia Oporti

Università degli Studi di Siena
eugenia.oporti@student.unisi.it

Recepción: 31 de julio de 2023
Aceptación: 12 de noviembre de 2023

SOMMARIO

La fortuna del teatro greco in altri generi letterari, come l'epistolografia, è un terreno molto battuto e ricco di studi. Di conseguenza è da tempo noto che la presenza della commedia greca nell'epistolario di Alcifrone, e in particolar modo della *Nea*, è molto consistente, sia a livello contenutistico che stilistico. Tuttavia, la ricerca può essere approfondita ulteriormente cercando di rintracciare contatti tra Alcifrone e commedie greche in tutto o in parte perdute, per il tramite della tradizione indiretta. Le lettere di Alcifrone, infatti, possono talvolta mostrare delle precise similarità linguistiche e testuali con le commedie latine, andando quindi ad avvalorare l'ipotesi di una fonte comune. In particolare, la lettera 19 delle *ἐπιστολαὶ ἀλιευτικάι*, che costituiscono il primo libro dell'epistolario di Alcifrone, potrebbe evidenziare un richiamo letterario molto interessante. Infatti, attraverso un'analisi verbale che vedrà un parallelo puntuale tra il testo della lettera e un passo del *Trinummus* di Plauto, cercherò di dimostrare la presenza di una possibile citazione del *Thesaurus* di Filemone. Inoltre, questa epistola consentirà anche un confronto con alcuni frammenti di commedie greche, prevalentemente appartenenti a Filemone, andando ancora di più a consolidare l'ipotesi formulata in precedenza. Questo approccio comparativo tra Alcifrone, le commedie latine e i frammenti delle commedie greche permetterà di approfondire le interazioni tra questi testi, gettando nuova luce sulla ricezione del teatro greco. *

PAROLE CHIAVE

Alcifrone, Commedia Nuova, Filemone, *Thesaurus*, Plauto, *Trinummus*.

* Questo articolo nasce dal lavoro della mia tesi magistrale intitolata «*Ἐπιστολαὶ ἀλιευτικάι*: introduzione, traduzione e commento al primo libro delle lettere di Alcifrone» (Siena, 2021). Colgo l'occasione per ringraziare il mio Relatore Tommaso Braccini, Professore di filologia classica presso l'Università degli Studi di Siena, che mi ha fornito preziosi consigli durante la stesura di questo elaborato. Inoltre, vorrei ringraziare i Professori della facoltà di *Filología, Traducción y Comunicación* dell'Universitat de València e i colleghi del *Foro Internacional GRATUV* 2023.

ABSTRACT

The success of Greek theatre in other literary genres, such as epistolography, has been extensively researched and debated. Consequently, it has long been recognized that the incorporation of Greek comedy in Alciphron's epistolary works, and especially the *Nea*, holds great significance both in terms of content and style. This investigation aims to trace potential connections between Alciphron and Greek comedies that are partially or entirely lost, by examining indirect traditions. Remarkably, Alciphron's letters sometimes exhibit precise linguistic and textual similarities with Latin comedies, thus supporting the hypothesis of a shared source. Of particular interest is letter 19 from the ἐπιστολαὶ ἀλιευτικάι, constituting the first book of Alciphron's epistolary collection. A close verbal analysis will reveal a clear parallel between the text of this letter and a passage from Plautus' *Trinummus*, thus suggesting the presence of a possible quotation from Philemon's *Thesaurus*. Furthermore, this epistle will also permit a comparison with some fragments of Greek comedies, predominantly attributed to Philemon, further corroborating the aforementioned assumption. This comparative approach, encompassing Alciphron, Latin comedies, and fragments of Greek comedies, will deepen our understanding of the interactions among these texts, thus shedding new light on the reception of Greek Theatre.

KEYWORDS

Alciphron, New Comedy, Philemon, *Thesaurus*, Plautus, *Trinummus*.

1 NUOVI FRAMMENTI DELLA COMMEDIA GRECA: UN PERCORSO POSSIBILE

La ricezione e la fortuna del teatro classico nelle opere antiche e moderne sono sempre state oggetto di studio¹: basti pensare alla stretta relazione tra il teatro greco e latino, alias le riprese di Plauto e Terenzio rispetto agli autori della commedia greca, e in particolar modo della *NĒa*². Tuttavia, questa ricerca non è per sua natura né immediata né semplice, in quanto la “pervasività” del teatro è molto più ampia di quanto potremmo immaginare; infatti, è possibile ritrovare e riconoscere personaggi, miti e trame del teatro greco in generi anche molto diversi. Quando si analizza un testo di qualsiasi natura (un poema, un romanzo, una lettera, una semplice poesia) si apre davanti ai nostri occhi un vero e proprio *mare magnum*, ovvero un insieme di riecheggiamenti letterari che a volte sono volontariamente resi evidenti da parte dell'autore, mentre altre volte sfuggono alla nostra conoscenza, anche per mancanza di informazioni sufficientemente adeguate rispetto alle fonti che sono state utilizzate.

Giorgio Pasquali sostiene che di un testo appartenente alla *poesia culta* si possono analizzare e distinguere le reminiscenze, le allusioni, le evocazioni e le citazioni³. Questo processo non è istantaneo, ma anzi presuppone un'indagine attenta e meticolosa da parte di uno studioso, con il rischio sia di non coglierne la completezza sia, sul versante opposto, di risultare quasi “pleonastici” nell'individuazione di ogni singolo richiamo letterario contenuto all'interno dell'opera, perché non si tiene conto del fatto che la cultura molto spesso procede “per assorbimento”, ovvero va a costruirsi nel tempo mescolando *naturaliter* il vecchio e il nuovo. In particolare, Pasquali scrive che «le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono»⁴. Pertanto, scandagliare un testo significa in primis comprendere qual è il background culturale di un autore, qual è la sua formazione, quali fonti, stile e genere ha adottato.

Questa situazione rappresenta una sfida quando si lavora con testi che ne richiamano implicitamente altri che non sono giunti fino a noi o di cui abbiamo soltanto pochi frammenti. Infatti, le varie forme di ripresa letteraria che non si basano sulla citazione letterale rendono questo compito assai arduo, anche se molto promettente. Percorrendo questa strada, risulta essere interessante il *case study* elaborato nel presente articolo, dove verrà vagliato il rapporto

1 Si vedano almeno i saggi contenuti nella sezione *Transmission and Ancient Reception* in Fontaine & Scafufo (2014), quelli contenuti in *Reception* di Revermann (2014) e Marshall & Hawkins (2016). Per la fortuna della commedia latina, cfr. in particolare la sezione *The Reception of Roman Comedy* in Dinter (2019); Augoustakis (2020); Franko (2020); Gonçalves (2020); Guastella (2020); Tatum (2020).

2 Cfr. Brown (2014); De Melo (2014); Fontaine (2014a); Fontaine (2014b); Fontaine (2014c); Nesselrath (2014: 672-679); Petrides (2014); Hawkins & Marshall (2016: 11-12); Manuwald (2019: 17-22); Panayotakis (2019); Telò (2019); Nervegna (2020); Maggio (2023: 259-284).

3 Pasquali (1994: 275).

4 *Ibid.*

tra la lettera 19 del primo libro di Alcifrone e la sua fonte greca attraverso un confronto “esterno”, ovvero per mezzo di un autore latino che ha attinto alla stessa opera. Infatti, l’epistola in questione restituisce un’allusione puntuale al *Θησαυρός* di Filemone, commedia di cui non conosciamo praticamente nulla⁵, se non che costituisce il modello del *Trinummus* di Plauto⁶.

1.1 La *Nea* in Alcifrone

Come ha giustamente puntualizzato Regina Höschele, «Alciphron recreates the world of New Comedy by giving voice to fishermen, farmers, parasites, and courtesans not as characters on stage but as letters writers»⁷. La ricezione del teatro comico greco nell’epistolografia è un fatto ben noto⁸, e questo vale in particolare per Alcifrone, il cui debito verso i commediografi, principalmente quelli della Commedia Nuova, risulta soprattutto evidente nel terzo e quarto libro, dove i protagonisti sono rispettivamente parassiti e cortigiane, tipici personaggi stereotipati della *Néa*⁹. In alcuni casi individuare le riprese è facile, perché si tratta di citazioni esplicite e richiami evidenti¹⁰; in altri casi, invece, può venire in nostro aiuto una forma particolare di tradizione indiretta che consiste nelle traduzioni e nelle parafrasi delle commedie greche da parte degli autori latini. Già Heinemann aveva sottolineato una certa similarità tra la lettera IV.9 di Alcifrone e lo *Pseudolus*, sospettando che l’epistografo avesse attinto proprio dall’originale greco che Plauto aveva preso come modello della sua *fabula palliata*¹¹. Molto spesso, infatti, è proprio grazie a un confronto tra due autori molto diversi che è possibile risalire a nuovi frammenti di commedie greche e testimonianze relative alle stesse, e il mio articolo contribuirà ad approfondire e portare avanti questa ipotesi.

5 Ne possediamo soltanto un frammento (32 K.-A.), peraltro molto corrotto e non particolarmente significativo: οὐκ ἔστ’ ἀληθὲς † παραλογίσασθ’ οὐδ’ ἔχειν / ὀψάρια χρηστά. Cfr. Kassel & Austin (1989: 244-245).

6 Su Plauto e Filemone cfr. Fantham (1977); Hunter (1980); Lefèvre (1992); Lefèvre (1995); Lepera (2013-2014: 73-91).

7 Höschele (2014: 744).

8 Cfr. almeno Thyresson (1964); Arnott (1968); la sezione *Epistolography in the Second Sophistic* in Rosenmeyer (2001); Vox (2013); Drago (2014); Höschele (2014: 743-749); Redondo (2014).

9 I protagonisti dei primi due libri, invece, sono pescatori e contadini. Su Alcifrone e la commedia greca, si considerino almeno Previale (1932); Tsirimbas (1936: 3-4); Benner & Fobes (1949: 5-6); Fiore 1957 (10-14); Avezzù & Longo (1985: 18, 30-35, 44-48); Rosenmeyer (2001: 255-285); Conca & Zanetto (2005: 9); Granholm (2012: 19-20); Drago (2014: 259-260); Höschele (2014: 743-749); Vox (2014); Funke (2016); Ozanam (2021: 31-39); Vox (2022); Zimmermann & Rengakos (2022: 865-876); Maggio (2023: 79).

10 Höschele (2014: 743-749); Vox (2014); Funke (2016); Vox (2022).

11 La questione risulta essere abbastanza complessa perché non esiste certezza sulla paternità della commedia greca di cui rimane un frammento proveniente dal P. Freib. 12. Infatti, secondo gli studiosi, l’autore potrebbe essere Filemone o Menandro: cfr. Heinemann (1909: 42-43); Aly (1914: 7-22); Wilamowitz (1925: 107); Benner & Fobes (1949: 270); Kassel & Austin (1995: 329); Arnott (2000: 486-489); Christenson (2020: 19-23).

Plauto e Alcifrone mostrano un debito nei confronti della Commedia Nuova: se per Plauto è certa la dipendenza dal Θησαυρός di Filemone¹², questa può essere più che ragionevolmente postulata anche per Alcifrone. Per provare questa affermazione, è necessario partire proprio dal prologo del *Trinummus*, dove Plauto dichiara espressamente che la sua commedia è una traduzione latina, straniera, “barbara”¹³ del Θησαυρός¹⁴:

*Huic Graece nomen est Thensauro fabulae :
Philemo scripsit, Plautus vortit barbare,
nomen Trinummo fecit [...]*

Questa commedia in greco si chiama *Il Tesoro*:
Filemone l’ha scritta, Plauto l’ha tradotta in lingua barbara
e l’ha intitolata *Le Tre Monete*.

L’informazione contenuta nel prologo, come vedremo, può rivelarsi molto utile per poter comprendere la fonte della lettera I.19 di Alcifrone (e, di conseguenza, arricchire e consolidare la nostra conoscenza del rapporto tra l’epistolografo e la Commedia Nuova).

2 UN PARTICOLARE TRITTICO NELLE Ἐπιστολαὶ Ἀλιευτικαὶ

La lettera 19 di Alcifrone presenta una particolarità rispetto al resto delle epistole della prima raccolta¹⁵: infatti, fa parte di un trittico, essendo connessa alle lettere 17 e 18¹⁶. I protagonisti sono due pescatori, Encimone ed Alictipo, i cui nomi parlanti alludono alla realtà marina, poiché derivano rispettivamente da ἐν e κύμα (“tra i flutti delle onde”) e da ἄλς e κτύπος (“rumore di mare”).

Tra i due pescatori è nato un acceso diverbio su una vecchia rete da pesca, che secondo Encimone non appartiene più ad Alictipo, in quanto era stata abbandonata da lui qualche

12 Filemone è uno degli autori più importanti della Commedia Nuova, insieme a Menandro e Difilo. Sebbene la fama di Menandro abbia quasi eclissato la notorietà degli altri commediografi, in realtà Filemone era molto apprezzato dal pubblico e probabilmente veniva preferito a Menandro stesso. Cfr. Fantham (1977: 406); Lefèvre (1992: 133); Bruzzese (2011); Nesselrath (2011: 119-120); Arnott (2012: 1126, s.v. *Philemon*); Nesselrath (2014: 672-678); Scafuro (2014); Zimmermann & Rengakos (2014: 1051-1057); Bruzzese (2019: 700-701, s.v. *Philemon*); Nervegna (2020: 31-35); Maggio (2023: 285-297). I *testimonia* di Filemone si leggono in Kassel & Austin (1989: 221-228). Inoltre, Alcifrone conosceva molto bene la competizione che intercorreva tra Menandro e Filemone: Menandro, infatti, è il protagonista e il mittente della lettera IV.18 (Μένανδρος Γλυκέρα) del suo epistolario. In questa epistola rivolta alla sua amata Glicera, Menandro rivendica la propria superiorità nei confronti di Filemone, andando a sottolineare la loro rivalità negli agoni teatrali. Vedi Benner & Fobes (1949: 314-325).

13 Per un’analisi approfondita del significato di *vortit barbare*, si tenga presente Bettini (2012: 32-73) e Telò (2019: 48-55).

14 Cfr. vv. 18-20. In questo articolo l’edizione adottata per il *Trinummus* è quella di Lindsay (1905). Il testo latino, tuttavia, presenta degli adattamenti, in quanto ho preferito usare la *v* al posto della *u* e le lettere maiuscole dove necessario. Tutte le traduzioni in italiano presenti in questo articolo sono mie.

15 Il primo libro contiene 22 *epistulae piscatoriae*.

16 Cfr. Vox (2013: 223-225).

anno prima sulla spiaggia di Capo Sunio. Avendo saputo dai suoi colleghi pescatori che era di Alictipo, il quale non si era mai preoccupato di riprenderla e di ripararla, Encimone gli chiede di regalargliela.

Nella lettera 17, il pescatore, esprimendo i suoi dubbi riguardo al possesso della rete, dà inizio a un vero e proprio “processo” sul diritto di proprietà, evocando quasi i concetti giuridici dell’usucapione¹⁷ e dell’occupazione di un determinato bene (in questo caso della rete da pesca, strumento essenziale dei lavoratori del mare):

Ἐγκύμων Ἀλικτύπῳ¹⁸

Ἡρόμην ἰδὼν ἐπὶ τῆς ἡόνος τῆς ἐν Σουνίῳ παλαιὸν καὶ τετραχωμένον δίκτυον, ὅτου εἶη καὶ τίνα τρόπον οὐκ ἐξ ὄγκου μόνον ἀποσχισθὲν ἤδη δὲ καὶ ὑπὸ χρόνου παλαιότητος διερωγὸς ἀποκέοιτο. (2) οἱ δὲ ἔφασαν σὸν κτῆμα γεγονέναι πρὸ τούτων τετάρων ἐτῶν, εἶθ’ ὑφάλῳ προσομιλήσαν πέτρα κατὰ μέσον ἀποσχισθῆναι τῶν πλεγμάτων· σοῦ δὲ ἐξ ἐκείνου μήτε ἀκέσασθαι μήτε ἀνελέσθαι βουληθέντος μεῖναι, μηδενὸς τῶν ἐνοικούντων ὡς ἀλλοτρίου θιγγάνειν ἐπιχειρήσαντος. (3) ἐγένετο οὖν οὐκ ἐκείνων μόνον ἀλλὰ γὰρ καὶ σοῦ τοῦ ποτε δεσπότητος λοιπὸν ἀλλότριον. αἰτῶ οὖν σε τὸ τῆ φθορᾶ καὶ τῷ χρόνῳ μὴ σὸν. σὺ δ’, ὅ ῥ’ παντελῶς ἀπώλειαν προσένειμας ἤκιστα ζημιούμενος, ἔτοιμος ἔσο πρὸς τὴν δόσιν. ἔρρωσο.

Encimone ad Alictipo

Dopo aver visto sulla spiaggia di Capo Sunio una rete vecchia e consumata, mi chiedevo di chi fosse e per quale motivo giacesse lì, non soltanto ormai sfondata dal peso, ma anche lacerata dal tantissimo tempo trascorso. (2) Alcuni mi hanno detto che era di tua proprietà fino a quattro anni fa; poi, essendosi impigliata in uno scoglio che stava sotto la superficie del mare, si è rotta nel mezzo degli intrecci. Ma la rete, poiché tu non hai voluto da allora né aggiustarla né portarla via, è rimasta lì, visto che nessuno dei vicini voleva toccarla perché apparteneva a un altro. (3) Dunque, non solo non era di quelli, ma neanche di te che un tempo ne eri il padrone. Quindi ti chiedo ciò che non è tuo per la condizione di usura e per il tempo. E tu, non essendo minimamente danneggiato dalla perdita di ciò che avevi lasciato andare del tutto in rovina, sii pronto a regalare la rete. Stammi bene!

17 Cfr. Vox (2013: 224).

18 L’edizione adottata per le lettere di Alcifrone è quella di Benner & Fobes (1949).

Secondo Encimone, lo stato di trascuratezza in cui verte la rete è dovuto alla mancanza di interesse di Alictipo e al timore dei vicini di potersi accaparrare qualcosa che non hanno mai posseduto. Infatti, l'indifferenza e il troppo scrupolo hanno creato quasi un paradosso, una sorta di "rete di nessuno". Encimone vuole risolvere questa situazione perché non tollera lo spreco che ne fa Alictipo: dal momento che la rete costituisce un bene di prima necessità per un pescatore, è giusto che chi non la utilizza più la doni a chi ne ha bisogno. Nella lettera 18 abbiamo la replica di Alictipo, che si sente offeso dalla richiesta di Encimone:

Ἀλίκτυπος Ἐγκύμονι

Δυσμενῆς καὶ βάσκανος ὁ τῶν γειτόνων ὀφθαλμός, φησὶν ἢ παροιμία. τίς γάρ σοι τῶν ἐμῶν φροντίς; τί δὲ τὸ παρ' ἐμοῦ ῥαθυμίας ἤξιωμένον κτῆμα σὸν εἶναι νομίζεις; εἶργε τὰς χεῖρας, μᾶλλον δὲ τὰς ἀπλήστους ἐπιθυμίας, μηδέ σε ἢ τῶν ἀλλοτρίων ὄρεξις ἀδίκους αἰτεῖν χάριτας ἐκβιαζέσθω.

Alictipo a Encimone

L'occhio dei vicini è malevolo e invidioso, dice il proverbio. Che ti importa delle mie cose? Perché ritieni essere tuo un bene che è stato trascurato da me? Tieni a freno le mani e soprattutto i tuoi desideri insaziabili, e che la tua brama delle cose altrui non ti costringa a chiedere ingiusti favori.

Come si evince dal testo, il tono diventa più concitato e aggressivo. Il proverbio iniziale¹⁹, le due domande di Alictipo, la brevità del messaggio e gli imperativi mostrano tutto lo sdegno del pescatore nei confronti del suo collega, accusato di essere invidioso e "affamato" delle cose altrui²⁰. Agli occhi di Alictipo, l'eccessiva invadenza di Encimone è molto sospetta e per nulla gradita.

Il confronto si chiude nella lettera 19, ancora più breve della precedente, che potremmo definire un gioco di parole; infatti, apparentemente sembra essere soltanto un virtuosismo retorico tipico del periodo della Seconda Sofistica al quale Alcifrone appartiene²¹:

Ἐγκύμων Ἀλικτύπῳ

Οὐκ ἤτησά σε ἃ ἔχεις, ἀλλ' ἃ μὴ ἔχεις. ἐπεὶ δὲ οὐ βούλει ἃ μὴ ἔχεις ἕτερον ἔχειν, ἔχε ἃ μὴ ἔχεις.

19 Per un approfondimento di questo proverbio citato da Alcifrone, cfr. Tsirimbas (1936: 40-41).

20 Il termine ὄρεξις, infatti, significa anche "appetito", oltre a "tendenza", "desiderio".

21 In questo frangente si veda in particolare la sezione intitolata *Paideia ed esercizi retorici in Alcifrone* presente in Vox (2013: 203-250).

Encimone ad Alictipo

Io non ti ho chiesto le cose che hai, ma quelle che non hai. Ma poiché non vuoi che un altro abbia le cose che non hai, tieniti le cose che non hai.

Le affermazioni e le negazioni, le ripetizioni dello stesso verbo e del pronome relativo, l'anafora e il poliptoto rendono molto densa questa epistola, soprattutto in rapporto alla sua modesta lunghezza che la rende simile a un messaggio, quasi a un "bigliettino". Nonostante Meiser abbia affermato che questo breve testo suona come un indovinello irrisolvibile²², l'oggetto sottinteso è indubbiamente la rete da pesca. In questo caso, infatti, la contestualizzazione della lettera è fondamentale per capirne il significato.

2.1 Alcifrone, Plauto e Filemone

Un'assonanza finora mai notata con la lettera I.19 si può riscontrare nel *Trinummus* di Plauto, che, come detto in precedenza, è dichiaratamente ricavato dal Θησαυρός di Filemone. La scena in particolare proviene dal secondo atto del *Trinummus*²³.

I personaggi in questione sono Lisitele e il padre Filtone; il giovane Lisitele vuole sposare la sorella del suo amico Lesbonico, uno dei protagonisti della commedia plautina, nonostante quest'ultima non abbia la dote. Il padre si oppone perché crede che sia un matrimonio svantaggioso per il figlio, proprio perché non gli procurerà alcun giovamento. Allora Lisitele, per convincerlo, menziona al padre un'espressione particolare, un modo di dire che ricorda quasi una canzoncina minacciosa²⁴:

[...] *sed civi innumi scin quid cantari solet?*
"Quod habes ne habeas et illuc quod non habes habeas, malum,
quandoquidem nec tibi bene esse pote pati neque alteri"

Ma sai che cosa si è soliti cantare al cittadino che non fa il proprio dovere?
 "Possa tu non avere ciò che hai e possa tu invece avere il male che non hai,
 perché tu non sei capace di star bene né di far star bene gli altri"

Le parole di Lisitele sono un monito nei confronti del padre, proprio per indurlo ad accettare la sua decisione e a mostrarsi altruista con Lesbonico, altrimenti la sorte si sarebbe completamente rovesciata, vendicandosi del suo egoismo. Tuttavia, lasciando perdere il contenuto di questa

²² Meiser (1905: 215).

²³ Sulla complessa trama del *Trinummus* cfr. De Melo (2013: 108-116).

²⁴ Cfr. *Trinummus*, vv. 350-352.

sorta di malaugurio²⁵, quello che risulta essere interessante è la stretta somiglianza tra il verso 351 del *Trinummus* e le parti selezionate della lettera I.19 di Alcifrone:

- 1) *Quod habes ne habeas et illuc quod non habes habeas* [...]
- 2) [...] ἂ ἔχεις, ἀλλ' ἂ μὴ ἔχεις [...] ἂ μὴ ἔχεις ἕτερον ἔχειν, ἔχε ἂ μὴ ἔχεις

Gli elementi in comune, come si può notare, sono molti: l'affermazione e la negazione dello stesso concetto, la ripetizione del pronome relativo e dei verbi *habeo-ἔχω* con lo stesso modo, tempo e persona, le figure retoriche già sopra menzionate dell'anafora e del poliptoto. Anche il contesto, nonostante ci sia comunque una *variatio* (in Plauto si parla di eredità in funzione di un matrimonio, in Alcifrone di una rete da pesca), presenta delle consonanze. Lisitele, infatti, nel verso 352, dice al padre che non solo rifiuta di fare del bene a sé stesso mostrandosi così poco magnanimo, ma impedisce soprattutto gli altri di essere felici:

quandoquidem nec tibi bene esse pote pati neque alteri

Dall'altra parte, nella lettera alcifronea, Encimone accusa Alictipo di non voler cedere la sua rete a un altro collega pescatore, così privandolo di un bene indispensabile:

ἐπεὶ δὲ οὐ βούλει ἂ μὴ ἔχεις ἕτερον ἔχειν

Soltanto il genere letterario diverso separa questi due testi. Infatti, mentre il discorso di Lisitele appare all'interno di una commedia (dove la storia è molto più sviluppata ed estesa), Alcifrone mostra tutto il suo virtuosismo retorico e stilistico in uno spazio molto ristretto, "comprimendo" in una frase un intero gioco di parole²⁶. Vista la peculiare simmetria dei due brani, dato che il Θησαυρός è notoriamente la commedia-modello del *Trinummus*, e poiché Alcifrone ha utilizzato molto spesso la commedia greca, questa corrispondenza così precisa lascia credere che Alcifrone si sia ispirato proprio a Filemone.

Come ulteriore prova, esiste un aspetto ancora più singolare da prendere in considerazione quando si analizza l'epistola I.19. Questa lettera, infatti, sembra riecheggiare uno stilema tipico della *Nea*, poiché esistono vari frammenti di commedie che richiamano e assomigliano all'epistola in questione proprio per il modo in cui vengono esposti i concetti, ovvero tramite inversioni, ripetizioni, affermazioni-negazioni delle medesime parole:

²⁵ Raccanelli (1998: 121).

²⁶ Inoltre, il testo plautino è in versi, mentre la lettera alcifronea è in prosa.

- 1) Apollodoro di Caristo: 31 K.-A.²⁷
καλῶ δ' Ἄρη Νίκην τ' ἐπ' ἐξόδοις ἐμαῖς,
καλῶ δὲ Χαιρεφῶντα· κἄν γὰρ **μὴ καλῶ**,
 ἄκλητος ἦξει
- 2) Apollodoro (di Caristo o di Gela): 17 K.-A.²⁸
 οὐκ οἶδ' ὅτῳ πέποιθας· ἀργυρίῳ, πάτερ;
 ὃ καιρὸς ὁ τυχῶν **τοῖς μὲν οὐ κεκτημένοις**
ἔδωκε, τῶν κεκτημένων δ' ἀφείλετο;
- 3) Filemone: 22 K.-A.²⁹
κἄν δοῦλος **ἦι** τις, **οὐθὲν** ἦττον, δέσποτα,
ἄνθρωπος οὗτός ἐστιν, **ἂν ἄνθρωπος ἦι**
- 4) Filemone: 23 K.-A.³⁰
 ἦδιον οὐδὲν οὐδὲ μουσικώτερον
 ἔστ' ἢ δύνασθαι **λοιδορούμενον** φέρειν·
ὁ λοιδορῶν γάρ, **ἂν ὁ λοιδορούμενος**
 μὴ προσποιῆται, **λοιδορεῖται λοιδορῶν**
- 5) Filemone: 72 K.-A.³¹
 εἰ **πάντες ἀποθανούμεθ'** οἷς μὴ γίγνεται
 ἄ βουλόμεσθα, **πάντες ἀποθανούμεθα**
- 6) Filemone: 78.1-2 K.-A.³²
 ἄνθρωπον ὄντα **ράιδιον** παραινέσαι
 ἔστιν, ποῆσαι δ' αὐτὸν **οὐχὶ ράιδιον.**
- 7) Filemone: 97.1-2 K.-A.³³
 ἀνὴρ **δίκαιός ἐστιν οὐχ ὁ μὴ ἀδικῶν,**
 ἀλλ' ὅστις **ἀδικεῖν** δυνάμενος μὴ βούλεται·

27 Il frammento in questione proviene dalla commedia Σφαττομένη. Cfr. Kassel & Austin (1991: 500).

28 Appartiene agli *Incertarum fabularum fragmenta*. Cfr. Kassel & Austin (1991: 515).

29 Proviene dall' Ἐξοικιζόμενος. Cfr. Kassel & Austin (1989: 239).

30 Proviene dall' Ἐπιδικαζόμενος. Cfr. Kassel & Austin (1989: 240). Bruzzese evidenzia come questo frammento mostri un'elevata concentrazione di poliptoti: Bruzzese (2011: 255 ss.).

31 Proviene dalla Πτωχὴ ἢ Ῥοδιά. Cfr. Kassel & Austin (1989: 263).

32 I versi provengono dal Σικελικός. Cfr. Kassel & Austin (1989: 267).

33 *Incertarum fabularum fragmenta*. Cfr. Kassel & Austin (1989: 280).

- 8) Filemone: 99.1-4 K.-A.³⁴
τὸν μὴ λέγοντα τῶν δεόντων μηδὲ ἔν
μακρὸν νόμιζε, κἄν δὲ **εἴπη** συλλαβάς,
τὸν δ' εὖ λέγοντα μὴ νόμιζ' εἶναι **μακρόν**,
 μηδ' ἂν σφόδρ' **εἴπη** πολλὰ καὶ πολὺν χρόνον.
- 9) Filemone: 116 K.-A.³⁵
 ἂν οἷς **ἔχομεν** τούτοισι μηδὲ χρώμεθα,
ἃ δ' οὐκ ἔχομεν ζητῶμεν, ὧν μὲν διὰ τύχην,
 ὧν δὲ δι' ἑαυτοὺς ἐσόμεθ' ἐστερημένοι
- 10) Filemone: 121 K.-A.³⁶
 οὐκ ἂν δύναιο **μὴ γενέσθαι**, δέσποτα,
ἄνθρωπος ὧν ἄνθρωπος: ἄλλως οὖν βοᾷς.
 τὸν ζῶντ' ἀνάγκη πόλλ' ἔχειν ἐστὶν κακά
- 11) Filemone il Giovane: 2 K.-A.³⁷
 (A.) τίς οὐτός ἐστ'; (B.) ἰατρός. (A.) ὡς **κακῶς ἔχει**
 ἅπας ἰατρός, **ἂν κακῶς μηδεὶς ἔχη**

Come possiamo notare, la maggior parte dei frammenti riportati proviene dalle commedie di Filemone. Effettivamente, l'uso di queste frasi sentenziose e a effetto, con varie figure retoriche – come poliptoti, assonanze e ripetizioni – sembra essere il tratto distintivo dello stile filemoneo: in particolare, Filemone sembra mostrare una predilezione proprio nell'uso del poliptoto³⁸. Inoltre, specialmente il frammento 116 K.-A., sopra riportato, non solo ripresenta i virtuosismi dell'epistola alcifronea, ma sottolinea anche la stessa presa di posizione di Alcifrone contro la taccagneria: non è un caso, infatti, che venga citato da Stobeeo nella sezione Περὶ φειδωλίας del suo *Anthologium*³⁹.

Questo va ulteriormente ad avallare e consolidare l'ipotesi precedente, ovvero che l'ipotesto della lettera I.19 sia costituito proprio da Filemone; certamente il confronto con la commedia plautina ha indicato con più precisione l'opera di riferimento, ma da questi ulteriori esempi possiamo riscontrare e confermare tutta la padronanza di Alcifrone nei confronti della

34 *Incertarum fabularum fragmenta*. Cfr. Kassel & Austin (1989: 281).

35 *Incertarum fabularum fragmenta*. Cfr. Kassel & Austin (1989: 290).

36 *Incertarum fabularum fragmenta*. Cfr. Kassel & Austin (1989: 292).

37 Come riporta la *Suda*, Filemone il Giovane è proprio il figlio del poeta comico Filemone (υἱὸς Φιλήμονος τοῦ κωμικοῦ). Il frammento in questione rientra tra gli *Incertarum fabularum fragmenta*. Cfr. Kassel & Austin (1989: 318-319).

38 Cfr. Bruzzese (2011: 247-269).

39 Stobeeo, III 16,1. Cfr. Kassel & Austin (1989: 290).

Commedia Nuova. Anche se il panorama a disposizione da cui poter trarre ispirazione era molto ampio e variegato, in questo articolo ho voluto dimostrare più dettagliatamente quanta familiarità avesse Alcifrone con Filemone.

3 CONCLUSIONI

La commedia greca, e in questo caso soprattutto la *Nea*, ha esercitato un significativo impatto sul mondo greco e latino. Questa affermazione è stata confermata sia in un epistografo greco del periodo imperiale, Alcifrone, sia in uno dei più noti e studiati autori latini, Plauto. Alla luce delle precedenti considerazioni, si può ritenere del tutto plausibile che la lettera I.19 contenga un rimando al *Θησαυρός* di Filemone, di cui cela un frammento, e che Alcifrone abbia tratto queste parole non da Plauto, ma dalla fonte originaria. Il confronto tra questi due testi, infatti, rafforza l'ipotesi iniziale, ossia l'esistenza di una fonte comune utilizzata da entrambi gli autori.

Mentre il *Trinummus* plautino rappresenta una vera e propria “traduzione barbara” del *Θησαυρός* di Filemone, le lettere di Alcifrone presentano numerosi legami con la Commedia Nuova, non limitandosi soltanto a Menandro. Al contrario, questo articolo ha permesso di approfondire la conoscenza dello stile di Filemone, poiché i vari frammenti citati – quasi tutti appartenenti a Filemone – presentano gli stessi giochi di parole riscontrabili nella lettera I.19, e in particolare il frammento 116, che mostra anche delle strette somiglianze a livello contenutistico. Risulta così confermato che le epistole di Alcifrone costituiscono un termine di confronto molto valido per scoprire ulteriori allusioni e frammenti di autori della Commedia Nuova: infatti, individuare parallelismi tra Alcifrone e gli autori latini, ma anche tra Alcifrone e frammenti di commedie greche, significa ampliare enormemente il nostro sguardo sul teatro antico.

BIBLIOGRAFIA

- Aly, W. (1914). *Mitteilungen aus der Freiburger Papyrussammlung, I. Literarische Stücke, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 2*. Heidelberg.
- Arnott, W.G. (1968). «Aristaenetus and Menander's Dyskolos», *Hermes* 96, p. 384.
- Arnott, W.G. (2000). *Menander*. III. Cambridge (MA)-London.
- Arnott, W.G. (2012). «Philemon», in S. Hornblower, A. Spawforth & E. Eidinow (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, p. 1126.
- Augoustakis, A. (2020). «The Medieval Reception of Plautus's *Aulularia*: *Querolus* and *Vitalis Blesensis*», in G.F. Franko & D. Dutsch, *A Companion to Plautus*, Hoboken, pp. 419-428.
- Avezzù, E. & Longo, O. (1985). *Lettere di parassiti e di cortigiane*. Venezia.
- Benner, A.R. & Fobes, F.H. (1949). *The Letters of Alciphron, Aelian and Philostratus*. Cambridge (MA)-London.
- Bettini, M. (2012). *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*. Torino.
- Brown, P. (2014). «The Beginnings of Roman Comedy», in M. Fontaine & A.C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford-New York, pp. 401-408.
- Bruzzese, L. (2011). *Studi su Filemone comico*. Lecce.
- Bruzzese, L. (2019). «Philemon», in A. Sommerstein, *The Encyclopedia of Greek Comedy*, Hoboken, pp. 700-701.
- Christenson, D. (2020). *Plautus: Pseudolus*. Cambridge.
- Conca, F. & Zanetto, G. (2005). *Alcifrone, Filostrato, Aristeneto. Lettere d'amore*. Milano.
- De Melo, W. (2013). *Plautus. Stichus, Three-Dollar Day, Truculentus, The Tale of a Traveling-Bag, Fragments*. Cambridge (MA)-London.
- De Melo, W. (2014). «Plautus's Dramatic Predecessors and Contemporaries in Rome», in M. Fontaine & A.C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford-New York, pp. 447-461.
- Dinter, M.T. (2019). *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge.
- Drago, T. (2014). «Menandro nell'epistolografia greca di età imperiale», in A. Casanova (ed.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca*, Firenze, pp. 259-276.
- Fantham, E. (1977). «Philemon's Thesaurus as a Dramatisation of Peripatetic Ethics», *Hermes* 105, pp. 406-421.
- Fiore, L. (1957). *Alcifrone il retore. Lettere*. Firenze.
- Fontaine, M. (2014a). «Between Two Paradigms: Plautus», in M. Fontaine & A.C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford-New York, pp. 516-537.
- Fontaine, M. (2014b). «The Reception of Greek Comedy in Rome», in M. Revermann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge, pp. 404-423.

- Fontaine, M. (2014c). «The Terentian Reformation: From Menander to Alexandria», in M. Fontaine & A.C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford-New York, pp. 538-554.
- Fontaine, M. & Scafuro, A.C. (2014). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford-New York.
- Franko, G.F. (2020). «Plautus in Early Modern England», in G.F. Franko & D. Dutsch, *A Companion to Plautus*, Hoboken, pp. 445-459.
- Funke, M. (2016). «The Menandrian World of Alciphron's *Letters*», in C.W. Marshall & T. Hawkins (eds.), *Athenian Comedy in the Roman Empire*, London-New York, pp. 223-238.
- Gonçalves, R.T. (2020). «Reception Today: Theater and Movies», in G.F. Franko & D. Dutsch, *A Companion to Plautus*, Hoboken, pp. 461-471.
- Granhölm, P. (2012). *Alciphron, Letters of the Courtesans*. Uppsala.
- Guastella, G. (2020). «From Ferrara to Venice: Plautus in Vernacular and Early Italian Comedy (1486-1530) », in G.F. Franko & D. Dutsch, *A Companion to Plautus*, Hoboken, pp. 429-443.
- Hawkins, T. & Marshall, C.W. (2016). «Ignorance and the Reception of Comedy in Antiquity», in C.W. Marshall & T. Hawkins (eds.), *Athenian Comedy in the Roman Empire*, London-New York, pp. 1-23.
- Heinemann, M. (1909). *Epistulae amatoriae quomodo cohaereant cum elegiis Alexandrinis*. Argentorati.
- Höschele, R. (2014). «Greek Comedy, the Novel, and Epistolography», in M. Fontaine & A.C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford-New York, pp. 735-752.
- Hunter, R. (1980). «Philemon, Plautus and the Trinummus», *Museum Helveticum*, 37. 4, pp. 216-230. Rist. in Hunter, R. (2008). *On Coming After: Studies in Post-Classical Greek Literature and its Reception*, Berlin-New York, pp. 593-611.
- Kassel, R. & Austin, C. (1989). *Poetae Comici Graeci. Menecrates-Xenophon*. VII. Berolini et Novi Eboraci.
- Kassel, R. & Austin, C. (1991). *Poetae Comici Graeci. Agathenor-Aristonymus*. II. Berolini et Novi Eboraci.
- Kassel, R. & Austin, C. (1995). *Poetae Comici Graeci. Adespota*. VIII. Berolini et Novi Eboraci.
- Lefèvre, E. (1992). «Dalla Nea alla Palliata, Plauto e Filemone», *Aevum antiquum* 5, pp. 129-142.
- Lefèvre, E. (1995). *Plautus und Philemon*. Tübingen.
- Lepera, M. (2013-2014). *Plauto e la commedia nuova greca, tra imitazione e parodia*. Diss. Pisa.
- Lindsay, W.M. (1905). *T. Macci Plauti Comoediae*. II. Oxonii.
- Maggio, A. (2023). *Ricerche su Difilo di Sinope*. Trieste.

- Manuwald, G. (2019). «Plautus and Terence in Their Roman Contexts», in M.T. Dinter (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge, pp. 17-31.
- Marshall, C.W. & Hawkins, T. (2016). *Athenian Comedy in the Roman Empire*. London-New York.
- Meiser, K. (1905). «Kritische Beiträge zu den Briefen des Rhetors Alkiphron», *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Klasse der K.B. Akademie der Wissenschaften*, München, pp. 191-244.
- Nervegna, S. (2020). «Plautus and Greek Drama», in G.F. Franko & D. Dutsch, *A Companion to Plautus*, Hoboken, pp. 31-45.
- Nesselrath, H.G. (2011). «Menander and his Rivals: New Light from the Comic Adespota? », in D. Obbink & R. Rutherford (eds.), *Culture in Pieces: Essays on Ancient Texts in Honour of Peter Parsons*, Oxford, pp. 119-137.
- Nesselrath, H.G. (2014). «Later Greek Comedy in Later Antiquity», in M. Fontaine & A. C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford-New York, pp. 667-679.
- Ozanam, A.M. (2021). *Alciphron. Lettres de pêcheurs, de paysans, de parasites et d'hétaires*. Paris.
- Panayotakis, C. (2019). «Native Italian Drama and Its Influence on Plautus», in M.T. Dinter (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge, pp. 32-46.
- Pasquali, G. (1994). *Pagine stravaganti di un filologo. II. Terze pagine stravaganti. Stravaganze quarte e supreme*. A cura di C.F. Russo. Firenze.
- Petrides, A.K. (2014). «Plautus between Greek Comedy and Atellan Farce: Assessments and Reassessments», in M. Fontaine & A.C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford-New York, pp. 424-443.
- Previale, L. (1932). «L'epistolario di Alcifrone», *Il mondo classico, rivista bimestrale bibliografica, scientifica, umanistica* 2, pp. 38-72.
- Raccanelli, R. (1998). *L'amicitia nelle commedie di Plauto. Un'indagine antropologica*. Bari.
- Redondo, J. (2014). «El Pseudo-Jenofonte y Aristófanes en una carta de Claudio Eliano», *Argos* 37, pp. 49-61.
- Revermann, M. (2014). *The Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge.
- Rosenmeyer, P.A. (2001). *Ancient Epistolary Fictions: The Letter in Greek Literature*. Cambridge.
- Scafuro, A.C. (2014). «Comedy in the Late Fourth and Early Third Centuries BCE», in M. Fontaine & A.C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford-New York, pp. 199-217.
- Tatum, J. (2020). «Trends in Plautus Translation», in G.F. Franko & D. Dutsch, *A Companion to Plautus*, Hoboken, pp. 473-488.
- Telò, M. (2019). «Roman Comedy and the Poetics of Adaptation», in M.T. Dinter (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge, pp. 47-65.

- Thyresson, I.L. (1964). «Quatre lettres de Claude Élien inspirées par le *Dyscolos* de Ménandre», *Eranos* 62, pp. 7-35.
- Tsirimbis, D.A. (1936). *Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten bei den Epistolographen der zweiten Sophistik Alkiphron – Cl. Aelianus*. Diss. München.
- Vox, O. (2013). *Lettere, mimesi, retorica. Studi sull'epistolografia letteraria greca di età imperiale e tardo antica*. Lecce.
- Vox, O. (2014). «Il Menandro di Alcifrone», in A. Casanova (ed.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca*, Firenze, pp. 247-257.
- Vox, O. (2022). «La commedia di Menandro nelle “Lettere” di Alcifrone», in M. De Poli, G.E. Rallo & B. Zimmermann, *Sub palliolo sordido. Studi sulla commedia frammentaria greca e latina – Studies on Greek and Roman Fragmentary Comedies*, Göttingen, pp. 327-352.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. (1925). *Menander. Das Schiedsgericht (Epitrepontes)*. Berlin.
- Zimmermann, B. & Rengakos, A. (2014). *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. II. München.
- Zimmermann, B. & Rengakos, A. (2022). *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. III. München.

«HABÍA UNA VEZ UN TIRANO LLAMADO EDIPO» (1983): LECTURA POLÍTICA DE SÓFOCLES DURANTE EL SIGLO XX

Yordan Arroyo Carvajal

Universidad de Salamanca
idu17933@usal.es

Recepción: 4 de junio de 2023
Aceptación: 27 de octubre de 2023

RESUMEN

Analizamos una selección de diálogos políticos y religiosos del relato “Había una vez un tirano Edipo” del autor costarricense Rafael Ángel Herra (1983), a partir de la teoría de los dialogismos de Mijail Bajtín (1963). Este panorama crítico nos permite sostener que dicha obra literaria es, quizás, la primera lectura política del *Οἰδίπους τύραννος* de Sófocles en la literatura hispanoamericana; por tanto, se adapta a un contexto de dictaduras latinoamericanas y obras que abordan dicha temática. Asimismo, esta readaptación al siglo XX es afirmada por el propio autor en el *post scriptum*, en donde menciona, por supuesto, como profesional en estudios clásicos, el impacto de la lectura de Sófocles, pero, además, experiencias personales y otras lecturas, provocando un diálogo laberíntico con autores antiguos como Aristóteles (*Política*) y Plutarco (*Dión y Timoleón*), y modernos como Maquiavelo (*El príncipe*).

PALABRAS CLAVE

Edipo, Rafael Ángel Herra, dictaduras, análisis de los discursos, Sófocles.

ABSTRACT

We analyze a selection of political and religious dialogues from the story “Había una vez un tirano llamado Edipo” by Costa Rican author Rafael Ángel Herra (1983), based on Mijail Bakhtin’s theory of dialogisms (1963). This critical overview allows us to argue that said literary work is, perhaps, the first political reading of Sophocles’ *Οἰδίπους τύραννος* in hispanic american literature; therefore, it is adapted to a context of Latin American dictatorships and works that address said thematic. Likewise, this readaptation to the 20th century is affirmed by the author himself in the *post scriptum*, where he mentions, of course, as a professional in classical studies, the impact of reading Sophocles, but, in addition, personal experiences and other readings, provoking a dialogue not only with other ancient authors such as Aristóteles (*Politics*) and Plutarco (*Dion and Timoleon*), but also modern ones, as is the case of Maquiavelo (*The Prince*).

KEYWORDS

Oedipus, Raphael Angel Herra, dictatorships, speech analysis, Sophocles.

El grado o sentido histórico que posee una época puede evaluarse por el modo en que esa época traduce y se esfuerza por adueñarse de épocas precedentes. ¿No deberíamos renovar lo antiguo para nosotros y proyectarnos nosotros en ello? ¿No debemos acaso insuflarle nuestra alma a este cuerpo muerto?

Friedrich Nietzsche, *Gaya Ciencia*¹

A Minos Tinpú, la Chamuca, Gordomán y demás tiranosaurios...

EL EDIPO DE SÓFOCLES Y SU PERPETUIDAD DURANTE EL SIGLO XX HISPANOAMERICANO²

Diferentes épocas y contextos han manifestado, en varios géneros (teatro, narrativa, poesía y cine)³ formatos y soportes (vasijas, pinturas, memes, canciones y óperas), sus lecturas del *Oιδίπouς τύραννος* de Sófocles⁴. Según lo confirman, entre otros, autores como García (2012), Ormand (2012)⁵, Machintosh (2009), Prat (2006)⁶, Lasso de la Vega (2003), Edmunds (1985 y 2006), Errandonea (1942 / 2016) y Reinhardt (1933 / 2010), la reminiscencia de esta tragedia, considerada por Aristóteles como la obra maestra del teatro griego, es amplísima⁷. Punto aparte merece, durante el siglo XX, Sigmund Freud⁸, sin quien Edipo, muy probablemente, hubiera

1 Reproducimos la cita del artículo de Bieda (2022, p. 34), enfocado en algunos problemas de traducción al castellano del Edipo de Sófocles; sobre este último punto también se recomiendan Rodríguez (2003) y González González y González Delgado (2010 y 2007).

2 Colocamos hispanoamericano en vez de latinoamericano para integrar a España, cuyas traducciones son de gran importancia; además, la novela *Tirano banderas* del gallego Ramón María del Valle Inclán, que no se ambienta necesariamente en América Latina, contiene elementos de México y España y de ficción. Para mayores detalles véase el comentario de Juan Rodríguez (1994).

3 En cine destaca la película *Edipo re* de Pier Paolo Pasolini (1967).

4 El adjetivo “tirano” en el siglo V a. C, diferente a como tradicionalmente lo entendemos hoy, es un agregado posterior a Sófocles. Según parece, esta variante se realizó para distinguirla de su última tragedia *Oιδίπouς επί Κολωνῶν*. Para mayores detalles, véase García (2012). También, según Machintosh (2009), durante el siglo XIX predominó el adjetivo *king*, aspecto que contrapone en su investigación. En el presente caso, es preferible utilizarlo.

5 Es destacable, en la compilación de sus trabajos, por su perspectiva distinta y por el contenido del DVD *The gospel at Colonus*, el trabajo “Black Oedipus” de Emily Wilson (pp. 573-585).

6 La apreciación de este autor es de nuestro interés. Para él, Edipo es el héroe trágico que más ha sobrevivido en la cultura contemporánea gracias a su gran difusión durante la Edad Media y en la tradición oral europea. También, es destacable el repaso sistemático que realiza acerca de la perspectiva edípica en varias disciplinas, entre ellas la psiquiatría.

7 Incluso, seguirle su rastro rompería los límites de este estudio y siguiendo las ideas de Bettini y Guidorizzi (2004) y Edmunds (2006), interesa ubicar el núcleo de significados simbólicos del mito, no su rastro diacrónico. Aunque, con la excepción de los últimos años (Vara, 1985 / 1990, pp. 21-23), existen diferencias con países como Francia e Inglaterra; para un mayor acercamiento, aunque sin pretensiones algunas de abarcar todas las obras por haber, véanse Morenilla (2021), García (2012), Ormand (2012), Machintosh (2009), Bettini y Guidorizzi (2004) y Paduano (1994). Para el caso de España, Díaz (1956).

8 Propiamente *Totem und Taboo* (1912).

gozado de tantísimas interpretaciones psicológicas en los mundos académico y literario⁹. No obstante, entre los años cuarenta y sesenta, diferentes investigadores y escritores comenzaron a separarse de tales paradigmas epistémicos, con el fin de experimentar otras visiones¹⁰.

Debido a que el acercamiento anterior se concentra en obras publicadas en castellano es necesario acudir a García (2012) y Machintosh (2009), quienes aluden a *Oedipe* de Pierre Corneille (1659). Esta versión francesa termina convirtiéndose en el prototipo de lo que hoy se entiende, tradicionalmente, como un tirano, asunto que repercutió en la de Voltaire (1718), quizás conocida por Herra, pues en su relato “El conspirador” (en *Había un vez un tirano llamado Edipo*, 1983 / 2021¹¹, pp. 45-49), el yo narrador menciona su lectura de unas obras completas de Voltaire en una Biblioteca Pública, que podría ser en San José o en cualquier otro lugar, porque una de las características principales de la producción literaria de Herra, tal y como lo confirman Chaverri (2013), Burgos (1997) y Jiménez y Zamora (1997), es que sus textos no buscan concentrarse en sitios reales y en puntos concretos; el uso de la fantasía, los mitos, las multitudes, los desdoblamientos y la ficción suelen ser la lava que recorre su pluma.

En Hispanoamérica, un caso sobresaliente es el soneto “Edipo y el enigma” de Jorge Luis Borges (1963), autor que persigue, de principio a fin, la producción literaria y ensayística de Herra¹². Su poema se caracteriza por tener una carga trágica y filosófica a partir de un plano universal y colectivo, asunto particular en la literatura de este autor argentino: “Somos Edipo y de un eterno modo / la larga y triple bestia somos, todo / lo que seremos y lo que hemos sido” (vv. 9-11, las cursivas son propias)¹³. Veinte años más tarde, en Costa Rica, país que representa casi un mito geográfico, desconocido y muchas veces distante del mundo académico europeo, se publicó el relato “Había una vez un tirano llamado Edipo” (en *Había una vez un tirano llamado Edipo*, 1983 / 2021, pp. 53-90), ausente en investigaciones que han abordado la recepción, tanto del mito de Edipo como de la variante del trágico ateniense, en las literaturas hispanoamericanas del siglo XX¹⁴. Podríamos correr el riesgo de afirmar que este texto es, si

9 Para un acercamiento más detallado y reafirmando la importancia que tuvo Aristóteles en el proceso de canonización en la antigüedad, véase Gámez (2017), quien cita a García (2012) como aporte fundamental y menciona lo siguiente: “Antes del siglo XX, el mito de Edipo había sido abordado por más de veinte autores. Después de Freud, ha sido abordado al menos otras dieciséis veces más” (p. 93). También, Prat (2006) y Machintosh (2009).

10 Son muchas las interpretaciones que ha recibido tanto el mito como el texto de Sófocles, desde un paradigma alegórico, etimológico, estético-literario, marxista, estructuralista, folklórico, mitológico, ético, evemerista, psiquiátrico, religioso, naturalista, filosófico, sociopolítico, psicológico, psicoanalítico, comparativista, histórico, filológico, entre otros, algunos de ellos sistematizados en el estudio de Prat (2006).

11 Su primera edición data de 1983 y fue reeditada, debido a su excelente contenido literario, en 2021, en la Colección Vieja y Nueva Narrativa Costarricense. Para efectos de este trabajo, trabajaremos con las citas de la reedición de 2021.

12 Véase, por ejemplo, su discurso de ingreso a la Academia Costarricense de la Lengua en 1997 en donde menciona a Borges como un pilar respecto al tema de la fantasía y debido a que es un autor formado en dicho campo, incluye a otras figuras importantes como Cervantes, Frank Kafka, Freud y Platón.

13 Dicho poema aparece en su libro *El otro, el mismo* (1964), el cual consultamos en la edición de sus *Obras completas* (1974). Cabe mencionar su inclusión en García (2012).

14 Incluso, ni siquiera aparece en los dos manuales de mitos clásicos en España e Hispanoamérica durante el siglo XX, coordinados por López (2010).

no el inicial (es muy probable), una de las primeras obras, en narrativa hispanoamericana¹⁵, interesadas en proyectar, de manera directa y durante el siglo XX, una lectura política del Edipo de Sófocles¹⁶.

Expuesto lo anterior, nuestro objetivo principal es analizar una selección de diálogos políticos y religiosos del relato “Había una vez un tirano llamado Edipo” (1983) a partir de la teoría de los dialogismos de Mijail Bajtín (1963), aporte que ha significado un rejuvenecimiento para las investigaciones de tradición y recepción de los clásicos¹⁷. Sin embargo, buscaremos trazar caminos que nos ayuden a comprender los procesos de escritura creativa de Rafael Ángel Herra. Uno de los aspectos fundamentales, debido a los intereses de Bajtín por la translingüística, es tener muy en cuenta la época de guerras y posguerras en la que se creó el Edipo del escritor y filósofo costarricense, porque allí resuenan sus característicos principios éticos¹⁸ y sus posibles preocupaciones acerca de las consecuencias provocadas por una enorme lista de dictaduras latinoamericanas¹⁹, entre las que figuran nombres como Juan Manuel de Rosas en Argentina (1828 – 1872), Porfirio Díaz en México (1876 – 1911)²⁰, Manuel Estrada Cabrera en Guatemala (1898-1920), José Cipriano Castro Ruiz y Juan Vicente Gómez Chacón en Venezuela (1899 – 1908 / 1908 – 1935)²¹, Augusto Bernardino Leguía y Salcedo en Perú (1919 – 1930)²², Maximiliano Hernández Martínez en El Salvador (1931 – 1944)²³, los Somoza en Nicaragua (1937 – 1979), Manuel Arturo Odría Amoretti en Perú (1948 – 1956), Fulgencio Batista y Fidel Castro en Cuba (1952 – 1959 / 1959 – 2008), Carlos Castillo Armas en Guatemala (1954 – 1957), Alfredo Stroessner en Uruguay (1954 – 1989), Hugo Banzer Suárez en Bolivia (1971

15 Fernando Burgos (1997) es la primera persona en incluir a Herra dentro de un corpus de narrativa hispanoamericana del siglo XX, ampliando, de esta manera, su etiqueta “costarricense”. Además, antologa el relato “Había una vez un tirano llamado Edipo”. Destaca la escritura de Herra por responder “a la sensibilidad posmoderna de los años ochenta” (p. 53).

16 Aparte de lecturas personales, se revisó el libro *Después de Troya. Microrrelatos hispánicos de tradición clásica*, editado por Antonio Serrano (2015) y el comentario de Carmen Morenilla (2021) en la más reciente edición de las tragedias de Sófocles publicadas en Gredos, en donde no sólo hace mención a algunas reescrituras de Edipo en castellano, sino a sus pocas versiones en España.

17 Así lo certifica Pérez (2021).

18 Fernández (2021), Burgos (1997), Jiménez y Zamora (1997) y Miranda (1983) se refieren a las preocupaciones sobre temas de índole social en la narrativa de Herra. A pesar de que la ficción sea el epicentro de su obra, no se desliga, como filósofo, de su reiterada duda respecto al funcionamiento de los sistemas políticos.

19 La lista aquí presente es de elaboración propia.

20 Debido a las discrepancias que puede provocar este dato, es necesario mencionar que se respalda en el artículo de Ruiz (2019), quien presenta un panorama crítico en torno a imaginarios y mitos cuya finalidad fue construir un imaginario de México como país pacífico.

21 Aunque la primera dictadura de esta lista es la de José Cipriano, abordada por Pedro María Morantes en *El cabito* (1909), antes de él, la peruana Mercedes Cabello de Carnero, en su novela *El conspirador* (1892), ya había abordado el tema de las dictaduras, prediciendo lo que le esperaba a su país si Augusto Bernardino Leguía y Salcedo llegaba al poder. A pesar de publicarse hace ya más de cuatro décadas, véase el estudio clave de Subercaseaux (1980).

22 Considerado dictador debido a la ilegal manera como adquiere la presidencia de Perú en su segunda ocasión; sin embargo, muchas personas no lo consideran así.

23 Luego vendrían otros golpes de Estado en 1948, 1960, 1972 y 1979.

– 1978), Jorge Rafael Videla en Argentina (1976 – 1983) y otras tantas más que, según parece, integran el “discurso circular” de Edipo, figura multidisciplinaria²⁴.

Asimismo, esta readaptación edípica es confirmada por el propio Herra en el *Post scriptum* (pp. 89-90), en donde menciona, como profesional en filosofía y estudios clásicos, el impacto de la lectura del Edipo de Sófocles. Aunque, en los epígrafes iniciales se revelan experiencias personales y lecturas²⁵ de *El príncipe* de Maquiavelo (1532), aspecto que aprovecha para criticar pensamientos de Napoleón Bonaparte muy propios de lo que hoy se conoce tradicionalmente como un tirano²⁶, *Le diable et le Bon Dieu* (1951) de Jean Paul Sartre²⁷, cuyo impacto del existencialismo filosófico es rotundo, más otras como Plutarco (señaladas por el propio autor)²⁸. A esto deben agregarse, según propuesta de este artículo, posibles sincronías²⁹ con *La política* de Aristóteles (1286b.,1350a.,1308a., y 1310b) y algunas obras de dictaduras en América Latina, entre ellas, escritas por autores del Boom de la Literatura³⁰: *Los reyes* de Julio Cortázar (1949), *Yo, el supremo* de Roa Bastos (1974), *Los jefes* de Mario Vargas Llosa (1959), *El otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez (1975)³¹ y otras más, en lista la precursora en lengua castellana, *El conspirador* de Mercedes Cabello de Carbonera (1892)³², seguida de *El cabito* de Pedro María Morantes (1909), *La máscara heroica* de Rufino Blanco Fombona (1923), *Tirano banderas* de Ramón María del Valle Inclán (1926)³³ y dos últimas de gran relevancia, *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias (1946) y *La casa de Asterión* de Jorge Luis Borges (1947)³⁴.

24 “el discurso del tirano Edipo es circular, pero... ¿hasta cuándo?” (Herra, “Había una vez un tirano llamado Edipo”, 2021, p. 90). Súmese la posibilidad de coyunturas europeas debido a la cercanía de Herra, para la fecha, con el viejo continente, así lo confirma la frase final, asunto al que nos referimos en la última parte de este artículo.

25 La producción literaria de Herra, tal y como lo comprueba su libro *Había una vez un tirano llamado Edipo*, presenta afinidad con autores así llamados “clásicos” de la literatura francesa, española e italiana.

26 Es un hecho que Herra accedió a una de las muchas y más difundidas ediciones de *El príncipe* de Maquiavelo, con notas de Napoleón Bonaparte, esto se confirma en uno de sus epígrafes iniciales “Témanme y me basta” (p. 53).

27 No coloca título de las obras, invitando al lector a indagar. El hallazgo es propio.

28 En *Dión y Timoleón*. Para mayores detalles véase Leorza (2021).

29 Respecto a las sincronías en el contexto de tradición y recepción de los clásicos, véase García (2017). Muchas de ellas se dan como un acto inconsciente del autor, respondiendo a épocas y a cómo se leen las obras.

30 La siguiente lista también es propia, aunque se ha utilizado como apoyo, para el conocimiento de algunas obras que formaban parte de nuestro repertorio de lecturas, el estudio de Subercaseaux (1980).

31 Quien tenía conocimiento del Edipo de Sófocles. Así lo atestigua la incorporación del incesto en *Cien años de soledad* (1967). Para mayores detalles véase Reig (2012).

32 En el libro *Había una vez un tirano llamado Edipo* (1983 / 2021) de Rafael Ángel Herra existe un relato que posee el mismo título de la novela de Mercedes Cabello, “El conspirador”.

33 Esta es una obra que ha provocado muchísimo estímulo en el mundo académico (críticas positivas y negativas) y en el literario (modelo, impacto de su lectura), puede considerarse un detonante muy importante en las obras de dictaduras debido, como lo comenta Subercaseaux (1980), a su fineza en el quehacer estético, contrario a obras anteriores. Es muy probable que Rafael Ángel Herra la haya leído antes de escribir su relato. En 1927, en *Repertorio Americano*, como se cita en Subercaseaux (1980), ya aparecía una fuerte crítica contra la obra de Valle Inclán y tal y como lo argumenta él mismo, las relaciones estructurales entre esta obra y *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias son indiscutibles, pues ambas dan paso a “un renovado dinamismo” (p. 335) de la novela de dictadura o de dictador.

34 Borges y Asturias son precursores del Boom latinoamericano.

Todas las referencias textuales anteriores son de interés porque integran, aproximadamente desde 1926, lo que en literatura debe entenderse, según la propuesta de este artículo, como un proyecto estético y retórico en torno a dictaduras, cuyo apogeo latinoamericano data del siglo XX, periodo en el cual debe incluirse la obra de Herra, porque según Subercaseaux (1980), entre 1926 y 1976 se fortaleció el proyecto estético de obras de dictadura³⁵ que inicia con *Tirano banderas* de Valle Inclán. Sin embargo, el relato aquí estudiado demuestra que su interés estético y retórico va más allá de los años setenta. Incluso, esta tradición, en sus diversos estilos y formas, sigue vigente a través de protestas a las dictaduras de Cuba, Venezuela, Nicaragua y Rusia, lo cual ha conducido, política e ideológicamente, a la premiación, en Europa, de autores expatriados o exiliados y de algunas obras cuya calidad es bastante cuestionable.

RAFAEL ÁNGEL HERRA, ¿AUTOR GRIEGO, COSMOPOLITA E HISPANOAMERICANO?

Rafael Ángel Herra nació en Alajuela, Costa Rica, en 1943 y es, entre otros, integrante de la Academia Costarricense de la Lengua, institución a la cual ingresó, en 1997, a través de la lectura de su ensayo “Encantadores me persiguen: autoficción y engaño en Don Quijote”. Desde el primer párrafo vislumbran sus intereses particulares por los artificios retóricos en los procesos de escritura creativa, el poder de la ficción frente a una realidad cada vez más difuminada y las estrategias provocativas y confusas que establecen un juego laberíntico o borgiano entre el autor, el narrador y sus personajes. Tales aspectos de las narrativas y retóricas posmodernas son entendidas por Lozano (2007), más allá de una época, como episteme a la cual se enfrentan algunos textos que buscan huir de los límites de la razón para descansar en la comodidad de la fantasía y de esta forma establecer juegos ficticios con el lector, tal y como sucede con la interpretación que Herra (1997) realiza de don Quijote y que, desde nuestra mirada y la de Chaverri (2013), Burgos (1997) y Jiménez y Zamora (1997), representa gran parte de la corriente estética que identifica su producción literaria³⁶.

Por otro lado, aunque inició estudios de derecho en la Universidad de Costa Rica, como él mismo lo menciona en su página personal³⁷, quizás por incidencia del filósofo español Constantino Láscaris Comneno Micolaw, quien vivió desde 1956 en Costa Rica (país en donde

35 Suárez (1996) dedica una sección (pp. 88-96) a la figura del tirano en literatura, la cual, según ella, abriría paso a grandes obras durante el siglo XXI. Incluye *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, “Un mal inevitable” de Isabel Allende, *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos, “Un aprendiz de tirano” de Pablo Neruda y “El verdugo” de Silvia Ocampo.

36 En *Obras maestras del relato breve: con orientaciones didácticas* de Graciela D’Angelo (2004) aparece como autor de una de las obras narrativas más experimentales de la nueva narrativa latinoamericana y situada dentro del nuevo vanguardismo o posmodernismo hispanoamericano.

37 Véase: <https://rafaelangelherra.com/acerca-de/>

fue docente universitario)³⁸, terminó en la carrera de filosofía, complementándola con estudios clásicos. Al graduarse como filósofo, se convirtió en docente de la Universidad de Costa Rica³⁹ y tiempo después, gracias a una beca del *Deutscher Akademischer Austauschdienst*, viajó a Maguncia. Allí se doctoró en filosofía con una tesis sobre Edmund Husserl, realizando, además, estudios complementarios en filología románica y literatura comparada, asunto que le permitiría, en 1980, ser profesor huésped del Departamento de Filosofía en la Universidad de Bamberg y en 1996, del Instituto de Filología Románica de la Universidad de Giessen, ambos en Alemania.

Respecto a su escritura creativa, ha incursionado en géneros y subgéneros como poesía, cuento, novela, ensayo⁴⁰, relato y microrrelato⁴¹ y crónica periodística, aunque la crítica literaria costarricense se ha interesado más en su oficio como narrador y ensayista⁴². Respecto al relato “Había una vez un tirano llamado Edipo” (1983) y el libro, mismo título donde aparece, ha obtenido una aparente buena recepción en su país por parte de estudiantes y profesores y también en otras latitudes. En un programa de estudios de 2011 y del curso “La cultura clásica en la literatura occidental” de la Maestría en la Enseñanza del Castellano y la Literatura de la Universidad de Costa Rica aparecen, dentro de la lista de lecturas, tres textos costarricenses “Uvieta” de Carmen Lyra, “Fedra” de Emilia Macaya Trejos y “Había una vez un tirano llamado Edipo” de Rafael Ángel Herra. Tal asignatura fue impartida por Manuel Alvarado Murillo, uno de los filólogos clásicos más destacables de Centroamérica, así lo demuestran sus publicaciones, sus conferencias por diferentes partes del mundo y para quienes fueron sus estudiantes hasta 2017 (época cuando se jubiló), su aguda rigurosidad y pasión por el mundo grecolatino y sus relaciones con otras literaturas y disciplinas. Si el relato de Herra estuvo en su programa de estudios fue porque realmente es sobresaliente, al punto de colocarlo, en ese mismo documento, junto al soneto “Edipo y el enigma” de Jorge Luis Borges, el cuento “Circe” de Julio Cortázar y otras obras todavía hoy destacables.

Por su parte, para Alicia Miranda (1983), la raíz de los “cuentos” de *Había una vez un tirano llamado Edipo* rompe con el estilo de la conocida tradición narrativa costarricense y abordan temas como la violencia y el poder, aspecto que la convierte en una obra universal⁴³. Y

38 Constantino Láscaris, quien fuera compañero y amigo de Gustavo Bueno, nació un 11 de septiembre de 1923 en Zaragoza, España y murió un 5 de julio de 1979 en San José, Costa Rica.

39 En tal institución terminó obteniendo el grado de catedrático desde 1967 hasta 1998, para convertirse, inmediatamente en Embajador de Costa Rica en Alemania y luego en la *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO).

40 Tan sólo un año después de la publicación de su *Edipo* aparece su libro *Violencia, tecnocratismo y vida cotidiana* (1984).

41 Su más reciente obra, publicada en 2023 en España (Esdrújula Ediciones), se titula *Verde Bestiario. Microrrelatos vegetales*.

42 Véase, por ejemplo, Chaverri (2013), en donde se le ubica como un autor que rompe la tradición asentada en la narrativa costarricense y se enmarca en la retórica de la posmodernidad; asimismo, debido a que no aparece, por temas de fecha en dicha publicación, su quehacer como narrador se destaca y ubica en el segundo tomo del extenso y fundamental trabajo de Ovaes y Rojas (2018, pp. 823-825).

43 Este comentario lo hallamos en la página web de Rafael Ángel Herra.

según Guillermo Fernández, al inicio de la reedición de 2021, este libro contiene relatos⁴⁴ que “reelaboran obsesiones filosóficas y políticas de Rafael Ángel Herra, escritor que ha centrado algunos de sus escritos en el fenómeno del poder, la violencia, el binomio del bien y el mal (VII) y “nuevas interpretaciones sobre el mito, es decir, nuevas lecturas, algunas quizás muy osadas” (VII)⁴⁵. Burgos (1997) en sus páginas introductorias (pp. 53-55) califica el de Edipo de Herra como un relato que destaca por su sensibilidad posmoderna a través del enlace entre pasado y modernidad, sin embargo, páginas más adelante (p. 346), lo considera un cuento y a su vez un monólogo. Por último, para Jiménez y Zamora (1997), en la sección “Acteón y el laberinto de deseos” (pp. 243-244) dedicada a los saberes ontológicos sartrianos en la narrativa de Herra, es un cuento que reinventa al rey Edipo a partir de la postmodernidad escritural, mezclando mito y erudición histórica y filosófica en donde teoría y ficción se enfrentan “para mostrar la fuerza coactiva de las dictaduras” (p. 244).

Al unir los cuatro criterios anteriores aparecen problemas en cuanto a la definición del género literario al que pertenece el texto que aquí pretendemos estudiar. Según nuestra propuesta, y con la que Fernández (2021) podría estar más de acuerdo, es un relato, aunque no en su episteme tradicional. Además, en el plano narrativo, es muy diferente a los otros textos del libro. Este problema se genera desde su primera edición, en donde se presenta como un monólogo, asunto que también confunde a Burgos (1997); sin embargo, no debería considerarse así, porque dentro de un mismo acto narrativo, es decir, sin incorporación de diálogos, pausas ni nombres de los personajes, se incluyen diferentes voces (narrativa polifónica). Por tanto, este estilo involucra, de manera dinámica, al lector activo o posmoderno, quien debe estar muy atento para poder determinar si quien está hablando es el narrador omnisciente (encargado de abrir la trama de la obra), Edipo, Yocasta, la voz del pueblo tebano, el sacerdote, Creón, Tiresias u otro de los actantes menores. Notamos una narración laberíntica.

Además, tampoco sigue los modelos de Valles (2008), citados por Garrido (2015), pues no podría hablarse, siguiendo los postulados de Isenberg y Van Dijk, de una resolución en su estructura final, porque en boca de su Edipo y según nuestra interpretación, Herra utiliza la ironía —con evidentes tintes políticos y religiosos (filosofía de la religión)— para manifestar que la solución al abismo del reino se encuentra en su nuevo gobierno, convirtiéndose en una especie de héroe no trágico y, en diálogo con Camus, absurdo. Por este mismo conflicto narrativo, este Edipo no termina arrancándose los ojos; según nuestra lectura, quienes quedan ciegos durante su dictadura son sus ciudadanos. Existe un desdoblamiento epistémico de lo común y racional, tradición retórica absurdista que nos conduce a la actitud del público en el

44 Sin embargo, líneas más adelante dice lo siguiente: “Se trata de un compendio de siete cuentos” (VII). Para los problemas teóricos en torno a la definición de relato y cuento véase Garrido (2015).

45 Reproducimos los números romanos tal y como aparecen en el libro.

microrrelato “Diapsálmata” de Søren Kierkegaard (en *Enten-Eller*, 1843), el cual Herra, si acaso no lo conocía, por lo menos era consciente de los juegos y cruces narrativos absurdos que permiten la retórica de la posmodernidad y la ficción.

También, las acotaciones de Fernández (2021), Burgos (1997), Jiménez y Zamora (1997) y Miranda (1983) revelan la dificultad de encasillar los textos de Herra, salvo mínimas excepciones, como costarricenses. Independiente a su lugar de nacimiento, según lo han mencionado parcialmente Ovaes y Rojas (2018), Chaverri (2013) y Burgos (1997) y de manera más detallada Jiménez y Zamora (1997) —criterios a los cuales les sumamos los nuestros—, su obra (estética y temáticamente) reproduce una visión universal, híbrida, compleja⁴⁶, experimental, histórica y filosófica, con proyección de conocimientos múltiples en mitologías como la hebrea, la cristiana, la celta, la nórdica y la griega⁴⁷, aunque con cargas y tonos de rebeldía, tragedia, juegos retóricos (verdad y mentira; ficción y realidad) e insatisfacción.

Entre otros, Arroyo (2021 a), Ovaes y Rojas (2018), Chaverri (2013) y Montero (2003) han ubicado, en su mayoría, a partir de los años ochenta, una producción literaria “posmoderna” o “decadentista” en la que la mayoría de personajes de la literatura costarricense se encuentran cargados de conflictos psicológicos, existenciales e irracionales. A muchos autores, la ficción y la retórica de la posmodernidad les permitió asumir el caos de sus contextos a través de elementos fantásticos y mitológicos. Por ejemplo, Chaverri (2013), quien se refiere a la producción narrativa costarricense de los años ochenta, destaca que en este periodo se produjeron obras, entre ellas *La guerra prodigiosa* (1986) de Rafael Ángel Herra, que buscan alejarse del espíritu realista que marcó una tradición importante en épocas anteriores, incluso, considerándose como la única “verdadera” literatura.

No obstante, esto no quiere decir, tal y como lo defiende Lozano (2007), que la posmodernidad sea un asunto de época, sino de episteme o cómo conciben los autores sus contextos a través de sus obras. Entre los años cuarenta y cincuenta existen algunos vestigios retóricos en la literatura costarricense y mayor aún en la centroamericana en su conjunto, principalmente tras la llegada de las vanguardias, un ejemplo sobresaliente es Nicaragua. En tales asuntos repercuten muchísimo las inclinaciones de cada autor y su bagaje cultural y literario, razón por la cual, a efectos de tradición, como bien lo señala Aparicio (2013), las épocas retoman ciertos temas (con fines estéticos, políticos o ideológicos) según la necesidad de adaptarlos y manipularlos. A un asunto cercano, con respecto a la literatura como rompecabezas o laberinto, se refiere el propio Herra (1997) cuando menciona lo siguiente: “narrar es acto de magia, artificio luciferino, porque

46 En el capítulo “En busca del unicornio azul”, incluido en Ovaes y Rojas (2018, pp. 823-823), se habla de la complejidad que presentan muchas de las obras de Herra y sus constantes preocupaciones en los planos filosóficos y existenciales.

47 Para efectos de este trabajo, otras referencias griegas en su libro son Odiseo, Penélope, los cíclopes, Agamenón, las sirenas, la guerra de Troya, Príamo, Ítaca, los aqueos, Pasifae, el mito del minotauro, Diógenes y Alejandro Magno. Quedan pendientes de estudio.

descompone y recompone, toma de aquí y de allá, combina intrigas y hace nuevas historias de las historias viejas, historias falsas de verdades y verdades de falsedades” (párr. 6) y poco más adelante: “El filósofo comprende mejor su tarea si también acude a los textos de ficción a desentrañar laberintos” (párr. 7).

Dentro de la noción de juego laberíntico borgiana, al referirnos a la ciudad de Tebas, lugar donde se ambientan el Edipo de Herra y el de Sófocles, este sitio, por medio de los cruces narrativos de la ficción, puede remitir al lector a cualquier otro destino, a la dictadura de Porfirio Díaz en México⁴⁸, los Somoza en Nicaragua, Jorge Rafael Videla en Argentina e incluso, si se desconociera su fecha de publicación —1983—, a recientes gobiernos como el de Nicaragua o en términos literarios, después del trágico ateniense, a muchos textos más que cumplen la función de mosaico, entre ellos, obras de dictadura durante el siglo XX, época en la que, según Loeza (2020), surgieron la mayor cantidad de obras sobre dictadura o la figura del tirano, pues hubo crisis múltiples. De allí nació el compromiso que muestran muchos autores a la hora de pensar y repensar tales contextos, en algunas ocasiones, por medio de las manías del personaje tirano o del tirano real, pues existieron escritores cuyas obras poseen una vena totalmente histórica y realista, mientras otros como Borges buscaron evadir la realidad, pero nunca perdieron su compromiso con ella y la reescriben y piensan por medio de la ficción; igual sucede con Herra. En este tipo de obras los personajes literarios no se distancian de ciertas ideas imperialistas que Napoleón Bonaparte dejó como notas en su manuscrito de *El príncipe* de Maquiavelo (1532), colocadas por Herra como primer epígrafe de su Edipo y que en palabras de Loeza (2020) constituyen, en el contexto de los textos de dictadura, una estética “vivencial”⁴⁹ en la que aparecen nombres como “García Márquez, Borges, Cortázar, Vargas Llosa, Isabel Allende, Ricardo Piglia y Roa Bastos” (p. 121).

Asimismo, aunque en un estilo posmoderno o experimental, es decir, sin uso de guiones ni nombres para identificarlos, este autor costarricense conserva, casi en su totalidad, los mismos personajes involucrados en el Edipo de Sófocles. La lista de protagonistas de su relato está conformada por Edipo, el pueblo tebano, el sacerdote, Creón, Tiresias, Yocasta, Nuncio de Corinto y el pastor de Layo. Respecto a su comparación con la obra del trágico ateniense, únicamente nos faltaría el coro integrado por los ancianos de Tebas (quienes motivan la acción del drama, Aristóteles, *Poética*, 146a 25), asunto que se sustituye por la voz del pueblo (no se sabe del todo si son sólo ancianos o no, ni siquiera se presentan como coro) y en vez de Creonte aparece como Creón, lo cual, luego de consultarle a Herra por medio de entrevista personal

48 Así como la obra de Sófocles, tal y como lo comenta García (21 de mayo de 2020), debido al comportamiento de tirano que adquiere Edipo al final, bien puede remitir, de manera oculta, camuflada, al gobierno de Pericles, pues esto estaba prohibido. A un punto similar se refiere García (2012, pp. 131-132), aunque al final ve con dificultad que Sófocles se haya enfocado en el destino trágico de Pericles, su *miasma*, para crear su Edipo.

49 Loeza (2020) propone tres estéticas de la dictadura: vivencial, histórica y militante. De ellas, la primera y más frecuente es en la que ubicamos, en parte, en el relato de Herra.

el domingo 21 de mayo de 2023 en Salamanca, España, nos dijo que es *ex profeso* debido a su cercanía con el griego ático, asunto poco común en escritores costarricenses. A su vez, tampoco conserva un argumento como tal (en un plano dramático), aunque sí un inicio previo, interpolado, con el aparente fin de seguir sus orígenes en la oralidad, en donde existen muchas historias y versiones.

Por ende, para efectos de este artículo, dicha tragedia griega la entenderemos como “A”, porque esto nos permitirá sostener que el relato en estudio forma parte de un proceso posmoderno de escritura creativa de “A y B: C”, el cual requiere de conocimientos en filología clásica y en hispánicas para su comprensión. “A” representará el Edipo de Sófocles, “B” las obras modernas de dictaduras, antiimperialistas o de tensión política (referidas en los puntos anteriores de este artículo) y “C” el Edipo de Herra, trasladado al género narrativo, con un estilo experimental y ambientado en un extenso y convulso periodo, lo cual, para efectos de esta investigación, debe asimilarse como un proyecto estético y retórico muy particular en la literatura hispanoamericana del siglo XX, cuyo punto clave se encuentra en la novela *Tirano Banderas* de Ramón María del Valle Inclán (1926).

A su vez, debido a los juegos laberínticos que proyectan los procesos de creación del relato en estudio y muchas de las obras de Herra, “A” también puede ser “B” y viceversa, en tanto este autor, a pesar de sus conocimientos de la lengua griega, no accede a la tragedia de Sófocles directamente, sino, como es muy común, a partir de una traducción al castellano, proceso en donde se sincretizan, bajo efecto de simultaneidad⁵⁰, otras lecturas y experiencias personales suyas. Aunque, según lo comentan Errandonea (1942 / 2016)⁵¹, Machintosh (2009), García (2012) y Morenilla (2021), este dialógico proceso también sucede con Sófocles, quien utiliza una de las muchas versiones del mito de Edipo y lo readapta a sus intereses literarios y contextuales.

50 Según García (2017), alimentándose, en gran parte, de las ideas expresadas por Eliot (1951) y Salinas (1974), la simultaneidad es un tiempo circular, una espiral ascendente. Los autores son simultáneos en una historia de la literatura que, en palabras del humanista mexicano Alfonso Reyes, implica una antología.

51 De 1930 datan sus primeras traducciones de Sófocles publicadas en la Biblioteca de clásicos griegos y latinos y luego, en 1942, aparece en la editorial Escelicer una segunda edición, aunque con notas y el texto griego (edición bilingüe). En este caso, trabajamos con la tercera edición publicada en la colección Alma máter.

EDIPO Y SUS TRADUCCIONES

Son varias las posibilidades y muchos los debates filológicos respecto a un posible punto de origen del Edipo de Sófocles⁵² y estas mismas dificultades aparecen al intentar proponer una “supuesta” traducción al castellano, como parte de las lecturas de Herra durante el proceso creativo de su relato. Estudiar la obra de un escritor oriundo de Costa Rica, aspecto en el que sí pesa su nacionalidad, nos obliga a ubicarlo en un mercado editorial y de difusión muchísimo menor al de España.

Por otro lado, al tener una lista de traducciones posibles⁵³ y contar con la ventaja de que Herra se encuentre en vida, logramos establecer contacto virtual y personal y en un principio nos respondió que no hallaba su ejemplar, pero el manuscrito al que tuvo acceso, y con el cual preparó su Edipo, databa de su adolescencia y no se encontraba en verso, por tanto, descartamos inmediatamente a Pedro Estala (1743)⁵⁴. Frente a este panorama y por fechas, existían cinco posibilidades principales: José Alemany Bolufer (1921), Luis Fernández Ardavín y Mauricio Bacarisse (1931), Aurelio Espinosa Pólit (1935)⁵⁵, Miguel Balagué (1944) y Agustín Blánquez (1955). De ellas, la segunda posible era la de Pólit, aunque en su versión mexicana de 1960 y no la ecuatoriana de 1935, hoy casi imposible de conseguir, por lo menos para su compra. No obstante, para 1960, Herra ya no era un adolescente, lo cual nos permitió descartarla de inmediato.

Otra posible era la de Luis Fernández Ardavín y Mauricio Bacarisse, publicada en 1931 por Espasa, editorial con una muy buena difusión por Hispanoamérica. Pocos días después hallamos la de Errandonea publicada en 1947 por la colección Crisol de la editorial Aguilar, con muy buena difusión por Centroamérica. Debido a esto, se recurrió a enviarle fotos a Herra, quien nos confirmó con asombro que ese manuscrito lo había utilizado como relectura, es decir, antes había trabajado con otra edición, ubicada al poco tiempo, la de Daniel J. Ruiz (1947, Editorial

52 “no hay versiones completas de un mito, sino siempre evocaciones fragmentarias del mismo” (García, 2012, p. 74), entre ellas se mencionan los fragmentos que nos quedan de la *Edipodia* y la *Tebaida* (s. VII a. C) con muchas diferencias respecto al Edipo de Sófocles, quien, entre mucho, suprime el asesinato de Crísipo, hijo de Pélope, por parte de Layo, lo cual rompe las normas de la hospitalidad y de allí su castigo. Para mayores detalles véanse García (2012) y Edmunds (1985 y 2006).

53 Entre otras fuentes de respaldo, se utilizaron Rodríguez (2003), González González y González Delgado (2010 y 2007) y Guzmán (2009 / 2023), más búsquedas personales en bibliotecas y medios digitales.

54 Para la fecha, parece ser la única traducción al castellano que utiliza el adjetivo “tirano” en vez de “rey”. Tan sólo unos años antes, según la lista de obras analizadas por Guido Paduno (1994), la primera vez que se menciona este nombre en la modernidad, parece ser en *L`Edipo tiranno* de Pier Jacopo Martello (1720).

55 Francisco Rodríguez Adrados (2003), consultando la introducción del *Sófocles* de Manuel Fernández Galiano dice “1931”, aunque preferimos colocar 1935, porque así se menciona en su muy reciente edición del ecuatoriano Gustavo Salazar Calle (*Obras recogidas de Aurelio Espinosa Polít*, 2021), así se confirma en la Biblioteca Nacional de España y lo hemos confirmado personalmente; caso igual sucede con la traducción de Errandonea que Rodríguez, nuevamente consultando a Galiano, data de 1942 (edición con notas y texto griego), cuando en realidad es de 1930.

Sopena, Argentina)⁵⁶, bastante desconocida en nuestro proceso de búsqueda; sin embargo, no nos podemos detener en mayores detalles, posibles para otras investigaciones⁵⁷.

¿REYES Y TIRANOS?

El Edipo de Sófocles (circa 428 a. C) y el de Herra (1983) se ubican en contextos convulsos. Según Vara (1985 / 1990), el dramaturgo ateniense nace en un periodo que coincide con las guerras médicas (490 – 480 a. C), con distintos aspectos que trajo consigo la guerra del Peloponeso (431 – 404 a. C), la peste de Atenas en el 430 a. C y otros más narrados por Tucídides en sus *Historiae*⁵⁸. Por su parte, Herra nació en un muy tenso periodo que tiene como consecuencia, en el ámbito interno, la Guerra Civil de 1948, única, formalmente, en Costa Rica. Esto dio raíces a un corpus literario costarricense que se caracterizaba por tratar temas políticos de manera realista y justamente, la narrativa de Herra, como muy bien lo señalan Rojas y Ovares (2018) y Chaverri (2013), rompe con esta tradición. Debemos sumar las coyunturas que afectaban a Latinoamérica, asunto vinculado al auge de novelas de dictaduras, en donde la mitología griega permite redes fundamentales, tales son los casos de *Los reyes* de Julio Cortázar (1949) y *Asterión* de Jorge Luis Borges (1947) o la intertextualidad y los discursos políticos que aparecen en *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias (1946) y sus claros antecedentes en *Tirano Banderas* de Ramón María del Valle Inclán (1926).

Por su parte, en el Edipo de Herra existe una variante contextual en cuanto a la manera de comprender la palabra tirano, de origen lidio. En la versión de Sófocles es un rey que, según la lectura que hagamos, termina adquiriendo características de tirano y el del autor costarricense, aunque fingido o de manera muy camuflada, en realidad, tal y como lo veremos en el análisis, ya lo es desde el inicio. Conforme evoluciona la trama del texto, sus máscaras se van cayendo sin mayores problemas, hasta asumirse, él mismo, como dictador. Al respecto, según Lorente (2019), quien ofrece un repaso por una lista de autores clásicos como Platón, Jenofonte, Aristóteles, Tucídides y contemporáneos como J. M. Blázquez, César Sierra y De los Reyes, el concepto de tiranía presenta mutaciones históricas.

El significado de tirano que tradicionalmente entendemos hoy es próximo al demagogo y déspota Edipo de la versión presentada por Herra. Esto deriva, sin que este autor costarricense necesariamente tuviera que saberlo, de su deformidad, aproximadamente, entre los siglos V

56 De esta edición toma Herra el nombre de Tirano, pues aparece entre paréntesis, desde su portada, *ΟΙΜΙΘΙΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ*.

57 Tal y como lo propusimos en el séptimo punto de las líneas temáticas de las primeras jornadas de investigación: “Diosa, serpiente y mujer: los mitos y sus muchas pieles en las literaturas centroamericanas” (<https://rilmac.org/2023/01/27/jornadas-mitos-lit-ca/>), es muy necesario desarrollar un proyecto de investigación cuyo fin sea seguirle el mayor rastro posible a traducciones de textos grecolatinos que han llegado hasta Centroamérica. Tales datos serían de gran provecho a la hora de realizar estudios en el área de tradición y recepción de los clásicos en esta región.

58 Para ampliar más en este tema, recomendable es García (2021).

y IV a. C. Al recordar los casos de Cípseno, Teágenes y Pisítrato somos conscientes de que, aunque muchos reyes, como el Edipo de Sófocles (rey y tirano), llegaron a comportarse como tiranos, antes de dicho periodo no era peyorativo. En tal degradación tuvieron mucho que ver autores como Heródoto y Aristóteles, para quienes la tiranía y la monarquía eran formas de gobierno impuras. Para ambos autores la única forma de mandato que podía conservar el orden era la democracia⁵⁹. A tenor de lo expuesto y siguiendo las conclusiones de Lorente (2019), reyes y tiranos, monarquía y tiranía se asocian debido a sus orígenes en épocas de crisis y por el uso del poder (violento o no) para asumir un nuevo sistema de gobierno.

DISCURSOS DE TIRANÍA EN EL EDIPO DE RAFAEL ÁNGEL HERRA

Reanudando ciertos parámetros teóricos de Mijail Bajtín, quien en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963 / 1988)⁶⁰ defendía, a través de la translingüística, las relaciones dialógicas entre el autor, su obra y personajes, otros textos literarios y diferentes discursos a su alrededor, se pretende realizar un análisis literario y filológico de una selección de diálogos de “Había una vez un tirano llamado Edipo” (1983). Se contemplan las polémicas internas ocultas de Edipo y los diálogos ocultos de las palabras bivocales como parte de sus enfrentamientos con los demás personajes del relato en estudio, específicamente, contra la esfinge, Tiresias, Creón, Yocasta y el pueblo tebano, con el afán de interpretar los diálogos políticos y religiosos en el contexto decadentista en el que se ubica esta obra⁶¹. Para lograr este objetivo decidimos, por temas didácticos, sistematizar la información a través de interpretaciones discursivas en donde se vean involucrados Edipo y sus súbditos (interacciones).

- **La esfinge:** La función de este ser mitológico, para efectos de este artículo, es muy importante desde los primeros párrafos, porque a través de su temor, muy diferente a la versión de Sófocles, se conoce el aspecto terrorífico de su antagonista: “La esfinge clava los ojos *espantados en aquel hombre*” (p. 53, el subrayado es propio). Otro pasaje es el siguiente: “Al ver al monstruo *desgarrado* sobre las rocas, Edipo confirmó que había descubierto la primera y más importante apariencia del poder” (p. 54, el subrayado es propio). En la cita anterior, este Edipo del siglo XX manifiesta su concepto de poder, pues lo concibe como una manera de infundir terror en los demás. Este hallazgo nos conduce a una de las propuestas estéticas principales de *El príncipe* de Maquiavelo

59 Platón, en su *República* (VIII), iba más allá y consideraba que la democracia podía corromper al individuo y conducirlo a la tiranía. Y para Jenofonte, en *Helénicas*, la tiranía podía llegar a ser positiva en tanto tenía la posibilidad de lograr un equilibrio político.

60 Seguimos la traducción al castellano por parte de Tatiana Bubnova, edición publicada por el Fondo de Cultura Económica de México en 1988.

61 Respecto a estos procesos de interacción con los otros, comenta Bajtín (1963 / 1988): “La actitud del héroe hacia sí mismo está indisolublemente relacionada con su actitud hacia el otro, y con la actitud de este último hacia el héroe” (p. 290).

(1532), lectura laberíntica que Herra tuvo que sentir muy cerca, por el siglo en el que le correspondió crecer, asunto visible en la cantidad de obras de dictadura publicadas.

Aparte de los participios subrayados por voluntad, pues proyectan una imagen de terror y de justificación de la violencia, el siguiente pasaje: “*Monstruos* obligados por el destino a enfrentársele” (p. 54, el subrayado es propio) documenta la primera vez que el narrador llama “monstruo”, disimuladamente, a Edipo y en este mismo párrafo inicial se termina de confirmar su personalidad arrogante y desmedida, cuyas ciertas secuelas ya se observaban en Sófocles⁶²: “En el hijo de Layo resplandece el fuego criminal de los dominadores y nadie, *ni la Esfinge, es capaz de medir su fuerza*” (p. 54, el subrayado es propio). Al compararlo con la Esfinge, que no sólo desde Sófocles, sino desde la tradición mitológica griega, se encarga de implantar el terror en sus cercanos por su condición contra natura⁶³, y dejar claro que ni siquiera ella puede medir su fuerza, se construye la morfología de un Edipo violento y dominante, personalidad que irá *in crescendo* a lo largo del relato, como parte, según nuestra perspectiva, de una lectura política, para efectos prácticos y de crítica textual, propia de la genética de la literatura hispanoamericana durante el siglo XX.

Este punto se observa, por ejemplo, en el siguiente pasaje, en donde Edipo dice ser diferente a la esfinge, en tanto ella obligaba a los hombres a buscar la verdad, mientras él: “en cambio, *los obligo a la obediencia ciega* y me acostumbro cada vez más a la *idea temible* de que en un hombre solo reconozco al *súbdito*” (p. 66, los subrayados son propios). En este caso, el verbo “obligar” en primera persona singular del presente de indicativo, responde a uno de los principios clave de una dictadura, en tanto se violenta un derecho humano como la libertad de expresión; luego, “obediencia ciega” se refiere a la ignorancia y el opio que impone y provoca Edipo en sus ciudadanos, asunto vinculado con “súbdito”, uno de los afanes principales de este personaje: obtener la obediencia de sus ciudadanos.

Asimismo, desde su primer encuentro con la esfinge, el narrador, en su función de captar el interés del público, mantenerlo atento y conservar lo máximo posible los momentos de tensión, deja ver que no sólo existe una versión del mito de Edipo, tal y como sucedía en la tradición griega, y realiza una interpolación, cuyo fin retórico es presentar otra variante, en este caso, ya no tan violenta y terrorífica como la anterior, sino enfocada en las habilidades de persuasión del hijo de Layo:

62 Quienes más lo revelan son Creonte y Tiresias y a partir del verso 861, con mayor molestia, el coro: “*La soberbia engendra al tirano*” (v. 871, trad. García Gual, 2012).

63 Según Grimal (1951 / 1979), es un monstruo femenino mayormente conocido por su presencia en la leyenda de Edipo y en el ciclo tebano. Aunque a esto cabe agregarle, como lo menciona Edmunds (1985), que la presencia de la esfinge pudo ser un agregado posterior a una de las primeras versiones de la leyenda de Edipo que deambulaban en la oralidad.

«Pero hay otra historia: se cuenta que Edipo, frente al monstruo, *quiso poner en práctica la ficción* de que era infalible y *poderoso como los dioses* y que en su pecho ardía el fulgor de aquellos seres en los que los hombres depositan la libertad para que los gobiernen. *Esta argucia es la máscara del gobernante*, la ilusión del señorío en virtud del cual los ciudadanos hacen de aquel hombre un hombre necesario y *los esclavos se odian a sí mismos por ser esclavos.*» (p. 54, los subrayados son propios)

En esta cita denotamos la presencia del primer discurso religioso, ya presente en Sófocles⁶⁴, de este relato⁶⁵, cuya función retórica de la argucia, insistente a lo largo de los primeros párrafos, es justificar que el poder, las decisiones y actitudes de este Edipo, muy en sintonía con un estado monárquico y, por tanto, en diálogo directo con el *Príncipe* de Maquiavelo (1532), vienen intermediadas por los dioses⁶⁶ y por eso los ciudadanos no deben contradecirlo, sino dejarse gobernar por él, asunto común, también, en las obras hispanoamericanas de dictadura⁶⁷. No hay interés alguno en presentar a este personaje como alguien que desconoce sus acciones y que a raíz de eso será atropellado, involuntariamente, por el destino, como sí sucede en Sófocles, o por lo menos en la mayoría de interpretaciones que se han hecho. Esto, por su parte, revela una actitud pasiva y acrítica por parte de los ciudadanos de la trama, asunto estético y filosófico cuyo fin parece ser, presentar, desde la ficción, cómo funciona una dictadura y qué vicios y vacíos posee. Ellos, con tal de no culpar⁶⁸ a su gobernante, son capaces de hacerse daño, tal y como la esfinge, quien acabó con su vida con tal de no seguir hablándole, porque tal acción, como se observa en p. 56, representaba una tortura psíquica para ella.

- **Los ciudadanos y Tebas:** A lo largo de las páginas, la personalidad brutal de este Edipo aumenta y muchos de los ciudadanos se ven obligados a doblegarse ante él: “Los tebanos lo aceptaron así y Edipo ocupó el reino vacío y poseyó a la reina” (p. 54). Esta cita es clave porque tan sólo dos párrafos más adelante se le reconoce, abiertamente y por primera vez, como “el tirano de Tebas” (p. 55). A partir de este momento el caos

64 “No porque te igualemos a los dioses / acudimos ante ti estos jóvenes y yo como suplicantes” (vv. 31-32, trad. García Gual, 2012).

65 “esa bestia se llama dominio, poder, dios, mortal” (p. 56). En este pasaje, aunque dos páginas más adelante, también parece camuflarse una crítica contra las formas tiranas de gobernar en algunos casos, particularmente, cuando se hace uso de la figura de dios para presentarse como los elegidos y creerse inmortales.

66 Páginas más adelante, colocando a Edipo en lo más alto: “Cuando un dios habla solamente los reyes son capaces de oír su voz y de responder con palabra que no es de hombre sino de rey” (p. 59).

67 La desobediencia le causaba muchísima molestia, esto se observa en los siguientes pasajes: “estoy a un hilo de arrojarlos a todos en las mazmorras, a Tiresias, a Creón, a los conspiradores, todos a las mazmorras, con los dedos costados, para que conozcan el dolor perpetuo y la noche subterránea” (p. 70); “tienen que callar o dejar de existir antes de manifestarse” (p. 70).

68 El verbo “culpar” en vez de “responsabilizar” es constante a lo largo del libro, por evidente crítica contra los imaginarios cristianos, asunto recurrente en la narrativa de Herra. Uno de los muchos ejemplos es el siguiente: “Edipo, tus palabras atizan *la culpa de un pueblo* que no ha castigado a los asesinos” (p. 57, el subrayado es propio).

se apropia del espacio social y contextual del relato. De inmediato, por medio de un discurso religioso, en este caso desde una perspectiva crítica, propia de un filósofo, e irónica y particular en un autor para quien “las cosas de este mundo, aquí, no son cosas, son textos” (1990, p. 7), se presenta a los ciudadanos como torpes o ciegos al valor de la religión: “huyen, rezan, claman”; “la ciudad huele a incienso” (p. 55), lo cual explica la facilidad de Edipo para persuadirlos.

Este tirano manipula su poder y lo expone como si de una herramienta divina se tratara, lo cual, en el ámbito retórico, le permite doblegar con mayor comodidad (en la mayoría de casos) a sus absurdos ciudadanos, quienes en pasajes como el siguiente se presentan de nuevo como ignorantes: “*no saben* que cuando un rey muere es el poder quien lo mata, *no saben* que en el origen de toda autoridad se esconde un hilo de sangre, *ignorán o quieren ignorar* que tras el brillo del poder y con el poder y por el poder y antes del poder y siempre y a toda hora y a la hora del poder los dioses hablan un lenguaje misterioso” (pp. 58-59, los subrayados son propios).

El uso de las expresiones subrayadas “no saben” e “ignorán” son clave porque se asocian con “la obediencia ciega” (p. 66), uno de sus ideales. Además, la insistencia en el poder como divinidad y un don que no cualquiera puede sobrellevar ni entender es un discurso religioso recurrente, aspecto que le permite presentarse como un ser superior a los demás: “cuando un rey muere también muere lo que tiene de hombre, pero el poder permanece y soy yo quien lo perpetúa, el asesinato de un rey es imperdonable en el cielo y en la tierra” (p. 59).

A esto se suma el siguiente discurso político: “En Tebas reina un orden, esa ley civil que represento y que impongo” (p. 60), muy cercano al sucesivo, en donde además, el discurso religioso funciona como estrategia retórica de manipulación: “digo y proclamo una vez más que nadie en ninguna ciudad será dichoso si está contra la ley y contra mi palabra y mi palabra es justicia porque sí y porque no existe su término contradictorio, no hay pureza sin mi bendición ni beneplácito que no me corresponda” (p. 60). Tal y como se observa, hasta este punto del relato, en donde el tono de voz de este Edipo ya se encuentra en un nivel más elevado y revela, aún más que en el principio, sus intenciones dictatoriales, no existe lugar para contradecir sus palabras, pues habla no sólo con conocimiento de la ley, impuesta por él mismo, también agrega una fuerza de voluntad divina que lo convierte en una autoridad legítima, estén o no en su contra.

Por esta misma razón, aquellos ciudadanos que no obedecían: “El pueblo irrespeta la autoridad y no tolera que mis leyes lo guíen” (p. 55) eran utilizados por él, también para justificar sus comportamientos cada vez más despiadados, sin escrúpulos y llenos de alegatos vacíos de argumentos, tal y como lo denota la siguiente cita, en voz del narrador: “Edipo descubrió que el poder es dudoso y que por ello debía ser doblemente despiadado” (p. 54) y en otras dos, aunque

páginas más adelante, en donde Edipo (contrario a sus ciudadanos) se presenta como sabio y mesías. Todas estas estrategias retóricas sirven para persuadir a sus súbditos o en caso contrario, se verá obligado a utilizar la violencia: “Tebas necesitaba un hombre fuerte, mucha autoridad” (p. 76); “soy la estabilidad y la paz contra el mal” (p. 77)⁶⁹.

Los imaginarios de Tebas y de sus ciudadanos pueden comprenderse como símbolos de pasividad y sumisión, así lo confirman dos de las citas finales que dan cierre a este relato: “esclavos de Tebas, os anuncio la llegada del reino, esclavos míos” (p. 86); “a partir de hoy vuestro deber será el silencio” (p. 87). En el primero de ellos, además de sustituirse el término “ciudadanos” por “esclavos”, acompañado del posesivo “míos”, propio del aumento, con el accionar de la trama, del comportamiento grotesco de este Edipo, sigue vigente el discurso religioso a través de la palabra “reino”, cuyo fin retórico, a pesar de las circunstancias, es darle una imagen de paz a los tebanos, para quienes, tal y como lo deja ver la segunda cita, el único derecho es guardar silencio. Ellos terminan representando la función de los personajes así llamados subalternos⁷⁰ en la literatura de esta época, en contacto consciente o inconsciente, con anteriores obras de dictadura⁷¹.

- **Tiresias:** Hemos decidido incluir a Tiresias por la manera como se dirige a Edipo. Este personaje lo trata, tres veces, de “usurpador” (pp. 55-56); además, a través de él aparecen dos discursos políticos clave, el primero: “pero qué ve un adivino ciego que valga la pena, no es acaso lo que el Poder le dicta que vea” (p. 60), en donde el poder asume la función de divinidad y por eso su presencia en mayúscula. Hasta este punto p. 60, este relato nos permite saber que no existe Zeus, Yahvé ni ningún otro dios conocido en la tradición occidental, porque esa dinámica la adquiere el poder y por eso cuando Edipo se apodera del trono (según él bajo justificación divina) se convierte en la representación de Dios en la tierra. Este aspecto, en el ámbito discursivo, esconde, en su ficción, una crítica política a las instituciones religiosas, asunto del cual se siguen aprovechando muchos políticos. Quizás por este mismo motivo sigue siendo un tema de interés para muchos escritores, quienes normalmente asumen en sus textos una posición de rebeldía, tal y como sucede en la siguiente cita: “pero yo te digo, ciego de Loxias, el futuro pertenece a los tiranos” (p. 64), cuyas palabras de Edipo esconden, a vista del lector, una crítica contra el sistema de las dictaduras.

69 Dualidad “bien y mal”, constante en la producción literaria de Herra.

70 En cuanto al desarraigo y expulsión del centro por parte de los personajes en la novela *Los Peor* de Fernando Contreras Castro, véase Arroyo (2021, b)

71 Una propuesta reciente y de interés acerca del análisis de obras de dictadura como si de una estética literaria se tratara es la que realiza Loeza (2020).

- **Edipo:** Una constante retórica del relato en estudio es la reiteración, por parte de Edipo hacia los demás (en este caso Yocasta)⁷², de sus orígenes divinos⁷³ y la potestad sagrada de que él gobierne Tebas:

«los hombres como yo, los hombres nacidos bajo la voz del dios, los hombres con un plan divino en el corazón y un cetro en la mano, los hombres frente a los cuales calló la palabra de la Esfinge y se impusieron sobre la razón, esos hombres pavorosos están condenados a sufrimientos inconmensurables que solo ellos pueden resistir y solo ellos pueden comprender, la maldición de mi existencia es la bendición del poder, solo hombres como yo pueden hacer de la muerte un hecho sagrado.» (p. 80)

Este discurso religioso, además de falaz y seguir cierto contacto laberíntico con los pasajes 1286b, 1305a, 1308a y 1310b de *La Política* de Aristóteles, es propio de un demagogo⁷⁴, cuyo fin práctico de interacción es infundir lástima, para luego presentarse como alguien bueno, justo y humano: “hombres con un plan divino en el corazón” (p. 80). Aunque, como parte del alto absurdismo operante en la discursividad de este relato, a pesar de que logra propagar, en cierta medida, ese espíritu de bondad, líneas más adelante, el propio personaje se contradice al tratarse a sí mismo de “pavoroso”. Aunque, si vamos más a fondo, esto parece tener una función psicológica clave, la autoaceptación⁷⁵. Este Edipo es feliz provocando miedo en los demás. Tal asunto, por su parte, le permite mostrarse como alguien muy valiente, porque según él, se debe ser casi una divinidad para sobrellevar la fuerte carga de gobernar un país. Para este tirano, en un tono filosófico y hasta cierto sentido absurdo, sufrir es un placer, porque si se sufre es porque se tiene poder y tenerlo, sin intereses mayores, es una bendición que puede aprovechar asesinando a ciudadanos suyos.

Hasta este punto, p. 80, aunque ya él era consciente desde un principio, este Edipo no tiene absolutamente nada que esconder. Las tensiones irán creciendo cada vez más hasta revelar la toma de Tebas mediante un proceso de dictadura justificada (según el personaje, otra vez) por la divinidad: “yo, el más grande de los reyes, sé muy bien lo que me corresponde, *seré tirano, impondré* mis deseos bajo la forma de ley, la disciplina de los hombres *será* el fruto de mi

72 Merecería la pena un artículo aparte que analice la personalidad de Yocasta en este relato. Ella justifica la tiranía de este Edipo.

73 En el caso del pastor, Edipo le dice: “estoy libre de hacer y deshacer por mandato divino” (p. 80).

74 Esto explica por qué páginas atrás Creón le había reprochado lo siguiente: “Edipo, y no puedo aceptar que los gobernantes sean mediocres habilidosos que se apoderan del mundo” (p. 70).

75 Él siempre fue consciente, sino del todo, por lo menos en una parte, de su condición, lo cual aumentaba su seguridad y prepotencia. Una cita que comprueba nuestro argumento es la siguiente: “era acaso Layo aquel hombre al que di muerte, tal vez sí, tal vez el oráculo me ordenó que viniera a gobernar y a salvar un poder endeble del que tú, Yocasta, eras incapaz de apropiarte, y fue por mi mano como el dios impuso la derrota al mal” (pp. 75-76); “Tebas necesitaba un hombre fuerte, mucha autoridad” (p. 76). “soy la estabilidad y la paz contra el mal” (p. 77).

látigo” (p. 82, los subrayados son propios). A partir de este momento, los discursos políticos comienzan a ser cada vez más fuertes y por eso aumentan las conjugaciones verbales en primera persona singular del futuro de indicativo, tal y como las hemos subrayado. Dicho asunto no se queda allí y lo seguimos observando en otras citas como la siguiente “seré inflexible, seré la ley, seré dictador” (p. 84), en donde percibimos el clímax de un Edipo abiertamente consciente de sus acciones y confiado de sí. Ya no necesita máscaras ni ocultar, en lo mínimo, sus macabras intenciones.

Estas actitudes, aproximadamente a partir de p. 80, permiten comprender por qué Edipo vuelve a presentar el poder como una carga que no cualquiera puede soportar (sólo alguien de orígenes sagrados como él)⁷⁶ y por eso, desdoblado la versión de Sófocles, presenta el asesinato de Yocasta no a causa del matrimonio e incesto con su propio hijo, lectura de mayor interés durante el siglo XIX y hasta mediados del XX, sino porque no pudo soportar tal peso, poniendo a este personaje femenino muy por debajo de él, quien se muestra como un Edipo cada vez más ególatra y narcisista: “te has castigado, fuiste incapaz de resistir la soledad del poder, desdichada” (p. 85).

Reiteradamente, se rompe la tradición sofoclea; cuando se espera que Edipo va a sacarse los ojos, ya no sucede así. Por este mismo motivo, este Edipo no muere, termina gobernando Tebas, posible respuesta a la época de dictaduras y apogeo de obras de dictadura durante la cual fue creado este relato. Asimismo, esta diferencia se debe a que él, desde un inicio, se había aceptado tal y como es, un tirano⁷⁷. El hijo de Layo percibía lo que estaba sucediendo, incluso sabía sobre el asesinato de su padre, y por eso, a través de tales niveles de conciencia, Herra logra eliminar, mediante un hilo narrativo, el valor que Sófocles le otorgó al destino: “he querido arrancarme los ojos con tus broches de oro, pero no, pues los hombres esperan mis mandatos, nací en la maldición y esta maldición es mi piedad y es ahora cuando comienza la verdadera tiranía” (p. 85). De aquí en adelante, las tensiones narrativas a favor de Edipo son cada vez más fuertes y por eso, los otros personajes pierden protagonismo. Esto, además, explica el uso, con gran autoridad, del siguiente intertexto nietzscheano y frecuente en la producción literaria de Herra: “ya ni el bien ni el mal pueden hacer nada contra el dictador, yo soy el bien y el mal, estoy antes y después del bien y el mal, ahora camino con cuatro, con dos y con tres pies al mismo tiempo” (p. 85).

76 “un día, antes de mi nacimiento, los dioses me destinaron a la dictadura y a la represión” (p. 86).

77 Páginas atrás, Edipo, en sus disputas con Creón, dice las siguientes palabras: “no eres venerable ni sabio, lo digo yo, El tirano Edipo” (p. 62). Asimismo, dentro de esta discursividad tiránica se encuentran las siguientes citas: “no se llamará dichoso a un hombre si no ha conocido el poder ni se llamará hombre si no ha obedecido, aunque algunos bastardos se alegran de desobedecer”; “vosotros, cerrad la boca” (p. 63).

Este Edipo, manipulando el enigma de la esfinge, se presenta a sí mismo como un todo⁷⁸. Él es, al mismo tiempo, política y religión: “a partir de ahora soy yo quien señala los pecados e impone los castigos, la hora de la obediencia ha llegado, la obligación de mandar y reprimir sin condiciones se ha iluminado en mí, así somos los seres humanos” (p. 85) y es por ello que en p. 41, el narrador ya lo llamaba “la bestia de Tebas”, es decir, como si fuera él la esfinge; lo humano y lo monstruoso se fusionan, aspecto que bien podríamos vincularlo no sólo con la ilustración de la portada del libro⁷⁹, sino también con el ensayo *Lo monstruoso y lo bello* que Herra publicó tan sólo cinco años más tarde, en 1988. Dicho aporte marcó parte elemental de su pensamiento como filósofo y escritor. De manera concertada, el final del relato nos permite ver cómo se le termina dando un mayor espacio al lado monstruoso de los personajes: “[...] yo no necesito personas que piensen sino bestias que trabajen” (p. 87) y a la tergiversación del discurso para engañar a ciudadanos (ya animales de Tebas) que hasta este punto de la trama textual dejaron de pensar. Tal contexto favorece las habilidades de persuasión de este Edipo, quien, irónicamente, termina citando las palabras del militar polaco y político comunista Wojciech Jaruzelski: “Hasta ayer nuestro país se hundía en el abismo...” (p. 88)⁸⁰, que proyecta una carga retórica utilizada, hasta hoy, como artimaña, en el discurso de diferentes dictadores, dobles del Edipo de Herra.

CONCLUSIONES

Distintos estudios y lecturas personales permiten sostener que el relato “Había una vez un tirano llamado Edipo” (1983 / 2021) de Rafael Ángel Herra quizás sea el primero, en la literatura hispanoamericana, en presentar, de manera abierta, una lectura política del Edipo de Sófocles durante el siglo XX. Asimismo, no podríamos definirla, herméticamente, como una obra costarricense debido a la manera universal (estética y lingüística) de abordar el Edipo de Sófocles a partir de las traducciones de Errandonea y Ruiz, ambas de 1947; ponerlo en diálogo directo con otras obras, entre ellas *El príncipe* de Maquiavelo (1532); enriquecerla con tonos filosóficos muy propios de su narrativa, experimentos posmodernos que juegan con el lector y experiencias personales. Por su parte, el mito de Edipo y su trascendencia, debido a que podría vincularse con cualquiera de las dictaduras recientes, responde a una de las ideas clave de un Herra filósofo y escritor: “el mundo está lleno de textos”. Su Edipo representa los enfrentamientos ontológicos que la realidad y la ficción poseen en obras así llamadas posmodernas.

78 Antes de presentarse de manera constante como un tirano, sino como un rey, ya había dicho lo siguiente: “los reyes somos eternos” (p. 70)

79 En la segunda edición (2021) y autoría de Álvaro Bracci, porque la primera (1983) muestra un Edipo bélico y contemporánea, portando un rifle.

80 Dato obtenido de la noticia “Al borde del abismo”, publicada el 15 de diciembre de 1981 en el diario *El País* y además confirmado, a través de una entrevista personal el 21 de mayo de 2023 en Salamanca, España, por el propio Rafael Ángel Herra. Asimismo, para esta fecha, se encontraba impartiendo lecciones en Alemania, lo cual le permitió vivir de cerca, aparte de las coyunturas latinoamericanas, algunas europeas, aspecto que nutre la universalidad de su obra.

Herra y Sófocles nacieron, crecieron y escribieron en periodos convulsos; existe un aparato epistémico alrededor de sus contextos. En el caso del autor costarricense hemos comprobado la resonancia de las dictaduras latinoamericanas, siendo la de los Somoza (1937 – 1979) la más cercana a Costa Rica, país en donde la novela *Tirano Banderas* de Ramón del Valle Inclán (1926) tuvo mucha resonancia desde sus inicios. También, pesan positivamente otras experiencias en el extranjero, entre ellas, su formación en Europa, propiamente en Alemania, lo cual nos ayuda a comprender por qué la frase del militar polaco y político comunista Wojciech Jaruzelski con la que cierra su texto y la importancia que tienen para él, como filósofo y escritor, los griegos, quienes aparecen de vez en cuando con rostros de Platón y Camus, con manos de Aristóteles y Nietzsche, piernas de Plutarco y Maquiavelo y casi siempre con barriga de Borges y el otro.

En síntesis, hemos analizado personalidades múltiples y contradictorias en un héroe absurdo más de la literatura hispanoamericana (o un personaje tirano interpretado por su creador desde una episteme posmoderna). El relato de Herra, aún con alteraciones respecto a la tradición de Sófocles, logra un efecto universal. Esto explica por qué, según nuestras interpretaciones, al leerlo y a pesar de haberse publicado en 1983, lo sintamos, política y religiosamente, tan cercano. Según parece, existe un ungüento mágico que todavía nos une a los cordones umbilicales del pasado, en donde a través de la ficción y con sólo cambiar de disfraz, los personajes pueden ser Edipo y la esfinge al mismo tiempo, tal y como sucede en la ilustración de la portada de la segunda edición de 2021 y a lo largo del Edipo de Herra, el cual logró romper las fronteras del tiempo gracias a procedimientos laberínticos en donde el presente y el pasado se enriquecen mutuamente.

BIBLIOGRAFÍA

- Alamillo Sanz, A. (2021). *Sófocles. Tragedias*. C. Morenilla, pról. Madrid.
- Aparicio Maydeu, J. (2013). *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid.
- Arroyo Carvajal, Y. (2021 a). «Tradicón grecolatina en la novela costarricense *Los Peor*; de Fernando Contreras Castro». *Káñina* 2, pp. 73-100.
- (2021 b). «Construcciones de las subalternidades y deconstrucciones de los discursos normativos en algunos personajes de *Los peor* (1995), de Fernando Contreras Castro». *Repertorio Americano* 31, pp. 187-200.
- Bajtín, M. (1963 / 1988). *Problemas de la Poética de Dostoievski*, T. Bubnova, trad., Ciudad de México.
- Bettini, M. – Guidorizzi, G. (2004). *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Turín.
- Bieda, E. (2022). «Todos los Edipos, Edipo. Algunas notas sobre la traducción de *Edipo Rey* de Sófocles». *El Hilo de la fábula* 20/24, pp. 23-37.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires.
- Chaverri, A. (2013). «El monstruo posmoderno en la narrativa de Rafael Ángel Herra». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 1/1, pp. 75-93.
- Del Valle Inclán, R. (1926 / 1994). *Tirano Banderas*. J. Rodríguez, ed. Barcelona.
- Díaz-Regañón López, J. M. (1956). *Los trágicos griegos en España*. Valencia.
- Edmunds, L. (2006). *Oedipus*. Londres.
- (1985). *Oedipus: The Ancient Legend and its Later Analogues*. Baltimore.
- Errandonea, I. (2016). *Tragedias. Edipo Rey y Edipo en Colono*. Vol. I. Col. Alma Máter. III edición. Madrid.
- Gámez Millán, S. (2017). «¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud?». *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 4, pp. 93-108.
- García Gual, C. (2012). *Enigmático Edipo*. Madrid.
- García Jurado, F. (2017). «La estética idealista de la tradición literaria: una lectura del “Soneto gongorino” de García Lorca». *Literatura: teoría, historia, crítica* 19/1, pp. 11-37.
- García Pérez, D. (2021). «La peste del tirano Edipo: política, medicina y desmesura». *Nova tellus* 39/1, pp. 27-43.
- (21 de mayo de 2020). «La peste de Atenas: Tucídides y Sófocles». SUAFEM UNAM, Video de YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=BbagSdrGQ_w
- García Valdés, M. (2022). *Política*. Madrid.
- García Yebra, V. (1974). *Poética*. Madrid.
- Garrido Gallardo, M. Á. (2015). *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*. Madrid.

- González González, M. – González Delgado, R. (2007). «Primeras traducciones de los trágicos griegos en lengua castellana». *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica* 18, pp. 69-112.
- Grimal, P. (1951 / 1979). *Diccionario de mitología griega y romana*, F. Payarols, trad., Buenos Aires.
- Guzmán Guerra, A. (2009 / 2023). *Diccionario histórico de la traducción en España* [actualización de Luis Pegenaute]. <https://phite.upf.edu/dhte/griego-clasico/sofocles/>
- Herra, R. A. (2021). *Había una vez un tirano llamado Edipo*. G. Fernández, pról. Colección Vieja y Nueva Narrativa Costarricense. San José.
- (1997). «Engañadores me persiguen: autoengaño y ficción en don Quijote». *Academia costarricense de la lengua*. <https://www.acl.ac.cr/d.php?rah>
- (1990). *Las cosas de este mundo*. San José.
- (1983). *Había una vez un tirano llamado Edipo*. San José.
- (en constante actualización). *Página personal*. <https://rafaelangelherra.com>
- Lasso de la Vega, J. (2003). *Sófocles*. E. García Novo., F. García Romero., Felipe G. Hernández Muñoz & M. Martínez Hernández, eds. Madrid.
- Leorza, M. J. (2021). «Figuras de la tiranía en las Vidas de Dión y Timoleón de Plutarco». *Anales De Historia Antigua, Medieval Y Moderna* 55/1, pp. 1-23.
- Loeza, A. (2020). «Estética literaria de las dictaduras latinoamericanas del siglo XX: teoría de análisis». *Futhark* 15, pp. 113-128.
- López Férez, J. A. (2010). (Coord.). *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*. Vol. I y II. Madrid.
- Lorente González, Á. (2019). *El devenir de la tiranía griega (VIII-V a. C)*. Trabajo Final de Máster. Barcelona.
- Lozano Mijares, M. (2007). *La novela posmoderna española*. Madrid.
- M. González González. – R. González Delgado, R. «La tragedia griega : Esquilo, Sófocles y Eurípides», en Francisco García Jurado, R. González Delgado & M. González González (eds.). *La historia de la literatura grecolatina durante la edad de plata de la cultura española (1868-1936)*, Málaga, 2010, pp. 177-195.
- Machintosh, F. (2009). *Sophocles. Oedipus Tyrannus*. Londres.
- Maquiavelo. (1532 / 2012). *El Príncipe*. Comentarios de Napoleón Bonaparte. G. Procacci, intr. E. Leonetti Jungl, trad & y ns de. Madrid
- Montero Rodríguez, S. (2003). «El debate modernidad / posmodernidad y la literatura costarricense finisecular: una lectura de *Cruz de olvido* de Carlos Cortés». *Intersedes* 4/6, pp. 175-199.
- Ormand, K. (2012). (Ed.). *A companio to Sophocles*. Hoboken-Nueva Yersey.
- Ovares, F. – Rojas, M. (2018). *100 años de literatura costarricense*. II tomo. San José.
- Pabón, J. M. – Galiano, M. F. (1949). *La República*. Tres tomos. Madrid.
- Paduno, G. (1994). *Lunga storia di Edipo re: Freud, Sofocle e il teatro occidentale*. Einaudi.

- Pérez Reyes, J. (2021). *La isla de los antípodas – Tradición clásica y poetas cubanos contemporáneos: Luis R. Noguerras, Delfín Prats, José Triana y Magali Alabau*. Cambridge, Massachusetts.
- Prat Ferrer, J. J. (2006). «El mito de Edipo en la tradición culta occidental y sus interpretaciones». *Revista de folklore* 303, pp. 75-87.
- Reig Calpe, M. (2012). «La creación del espacio trágico en la obra de Gabriel García Márquez: Una lectura sofoclea». *Synthesis* 19, pp. 43-61.
- Reinhardt, K. (1933 / 2010). *Sófocles*. C. García Gual, pról. – M. Fernández Villanueva, trad. Madrid.
- Rodríguez Adrados, F. (2003). «Noticias sobre traducciones al español del drama griego. Mi papel en este movimiento». *Lógos hellenikós* [homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo, J. M. Nieto Ibáñez, coord.] 1, pp. 387-394.
- Ruiz Lagier, R. (2019). «México, ¿la dictadura perfecta?» *Amérique latine histoire et mémoire: Les Cahiers ALHIM* 38, s.p.
- S.a. (15 de diciembre de 1981). “Al borde del abismo”. *El País*.
- Santana Henríquez, G. (2000). *Tradición clásica y literatura española*. Las Palmas de Gran Canarias.
- Serrano Cueto, A. (2015). *Después de Troya. Microrrelatos hispánicos de tradición clásica*. Palencia.
- Suárez, M. (1996). *La América real y la América mágica. A través de su literatura*. Salamanca.
- Subercaseaux, B. (1980). «“Tirano Banderas” en la narrativa hispanoamericana: (La novela del dictador, 1926-1976)». *Cuadernos Hispanoamericanos* 359, pp. 323-340.
- Vara, J. (1985 / 1990). *Sófocles. Tragedias completas*. Madrid.

LOS GALLOS SALVAJES DE HUGO ARGÜELLES, UNA APROXIMACIÓN TRÁGICA DEL MITO DE LAYO Y EDIPO

María del Ángel Fentanes Gutiérrez

Universidad “Rosario Castellanos”, Ciudad de México
fentanesma@gmail.com

Recepción: 31 de julio de 2023

Aceptación: 13 de diciembre de 2023

RESUMEN

Resulta interesante la reescritura del mito de los Labdácidas y el empleo de los recursos de la tragedia griega clásica en la obra *Los Gallos Salvajes* de Hugo Argüelles. El autor retoma ciertos rasgos físicos y psicológicos de Edipo y Layo para la construcción de los personajes y del drama que estriba en la confrontación patética y fatídica de los personajes principales que comparten relación de padre e hijo. Asimismo, dicha pieza teatral representa la condición humana en una de sus facetas más terribles: el incesto.

PALABRAS CLAVE

Teatro mexicano, Hugo Argüelles, Edipo, mito, tragedia griega

ABSTRACT

This article studies the rewriting of the myth of the Labdacids and the use of elements from the classical Greek Tragedy in *Los Gallos Salvajes* by Hugo Argüelles. It is shown that physical and psychological characteristics are taken from the figures of Oedipus and Laius in order to construct the characters and the drama, establishing the pathetic and fateful confrontation between the protagonists, who share a complex father-son relationship. As this article reveals, *Los Gallos Salvajes* represents the human condition in one of its most problematic facets: incest.

KEYWORDS

Mexican Theatre, Hugo Argüelles, Oedipus, Myth, Greek Tragedy

El mito del reino tebano es una de las historias más conocidas en la cultura universal, tal ha sido la fama que ha sido estudiado y reelaborado en numerosas obras literarias, teatrales y artísticas a lo largo de los siglos debido a su entramado familiar y a sus temas antrópicos como la desmesura, el destino fatídico y la tragedia humana, siendo *Edipo Rey* de Sófocles la versión más célebre del género trágico clásico. En dicho mito se relata la maldición de la estirpe cadmea que comienza con la condena de Layo a no engendrar progenie, ya que el hijo que naciera asesinaría a su padre y se casaría con su madre, la reina Yocasta. El monarca en aquel momento se niega a fecundar a su consorte; no obstante, la concepción del desventurado hijo se produce. Layo, entonces, decide abandonar a Edipo en el monte Citerón para terminar con su vida, pero el infante es rescatado y entregado a los reyes de Corinto, con quienes crece como hijo biológico. El príncipe, atormentado por la tenaz maldición paterna, acude al oráculo de Delfos a preguntar sobre su destino, el cual le revela que mataría a su padre y que contraería nupcias con su madre. Edipo decide abandonar su hogar y huye sin rumbo, cuando en un cruce de caminos se encuentra con Layo, a quien asesina sin saber que era su padre. El parricida llega a Tebas, donde la famosa Esfinge azota la ciudad con una peste incesante. Él derrota a la criatura monstruosa y es recompensado con el trono cadmeo por medio del matrimonio con la reina. Tiempo después, la miasma continúa en la ciudad gobernada por Edipo, quien asiste, nuevamente, a la adivinación apolínea a cuestionar su existencia y presencia en el reino cadmeo. Enseguida, descubre que él asesinó a su padre y que se unió matrimonial y carnalmente con su progenitora, por lo que decide morir en soledad. A su vez, Yocasta se suicida al enterarse de sus acciones incestuosas.

Este antecedente mítico influye en postreras reescrituras de la tragedia tebana, de las que surge la obra *Los Gallos Salvajes* (1986) de Hugo Argüelles¹, quien reconfigura y actualiza la materia trágica en el contexto del México moderno y mediante personajes de la vida cotidiana, donde destaca la arquitectura dramática de la tragedia clásica en su texto. Además, en esta pieza teatral aparece, por primera vez en el escenario, la relación siniestra del incesto², mediante el binomio padre-hijo. Tal es la envergadura de la pieza que varios críticos del arte teatral mexicano, como Luis G. Basurto, Ronald Frischman, Raúl Díaz, coinciden en la extraordinaria capacidad creativa de Argüelles al componer una verdadera tragedia como las clásicas griegas y al hacer ostensible en escena las brutales oscuridades trágicas de crímenes familiares, el impulso por revelar el terror del salvajismo humano que confronta al espectador³.

1 El dramaturgo nació en Veracruz, México, en 1932. Estudió arte dramático en el Instituto Nacional de Bellas Artes de la Ciudad de México (1956). Su larga trayectoria dramática y docente en el ámbito cultural y académico del país, así como sus obras, son de gran importancia para el teatro mexicano por sus problemáticas sociales, su agudo humor negro y por exponer situaciones controversiales en escena. Murió en la Ciudad de México, en 2003.

2 Nareni Ángeles (2013:27).

3 Hugo Argüelles (1994: 409-419).

Los Gallos Salvajes narra la relación de un padre e hijo que rivalizan entre ellos por posicionar su supremacía viril y salvaje, cuyo desenlace acarrea la muerte de ambos. Por un lado, el protagonista Luciano Miranda es famoso en su comunidad por ser un hombre despiadado, violento y con sobrada brutalidad y animalidad sexual, incluso, por estas características es apodado el “Gallo Rojo”. Por otro, Luciano Eduardo es el hijo del anterior personaje. Él regresa al pueblo natal para saldar una venganza pretérita con un vecino, a quien asesina despiadadamente. La llegada del hijo Miranda es anunciada por Otoniel, un brujo de la comunidad, quien presagia que el ciclo fatídico está por cumplirse: padre e hijo se reencontrarán y comenzará la concatenación trágica que comienza con una confesión por parte de Luciano Eduardo, quien reclama a su progenitor las prácticas sexuales que ejercía sobre él desde la infancia, bajo el pretexto de convertirlo en varón. El padre niega los hechos excusándose en que dichos actos obedecían a un amor filial y no por una cuestión homoerótica. El hijo descubre que, debido a dichas acciones, está enamorado de su propio padre, quien se opone a tal situación y rechaza el “afeminamiento” de su vástago, cuya realidad suscita el enfrentamiento del padre e hijo que termina en la muerte de los Miranda.

Así, el análisis de esta obra es interesante a la luz de descubrir la reconfiguración de los protagonistas míticos de las antiguas tragedias griegas en el teatro mexicano. En este texto se examinan dichos personajes en relación con Edipo y su padre Layo, puesto que consideramos que algunas características corporales y psicológicas, así como ciertos tópicos literarios del mito de los Labdácidas, coinciden con estas figuras mexicanas.

Cabe señalar que esta obra, también, es estudiada a partir del mito de los Atridas⁴, donde la figura de Orestes busca vengarse de su padre dándole muerte, bajo la óptica de la estudiosa de la cultura mexicana, María Sten:

Orestes no mata a su madre, y las Erinias-Tzitzimine, que bajaban del cielo para devorar a los hombres [se difiere en esta lectura, pues se propone que es la Esfinge, que funge como la venganza de Hera por el delito cometido por Layo], lo persiguen mucho antes de que piense cometer el parricidio. En esta nueva transposición del mito no existen la Electra ni el Pílates que instigan al Orestes griego al crimen, ni Ifigenia lo salva; la madre es lo contrario de Clitemnestra: es buena y amorosa, intenta arranca al hijo de los brazos depravados del padre.⁵

4 De igual manera, Germán Viveros, secunda la sugerencia de María Sten, divisando la presencia de mito de Orestes, como generador de la pieza *Los Gallos Salvajes* de Hugo Argüelles (2011: 169).

5 María Sten (2003: 53 y 54).

LAYO-LUCIANO MIRANDA

Es preciso aludir al mito de Layo para desarrollar la forma homoerótica en el personaje paternal. El informe sobre el encuentro sexual se ubica en las *Fabulas* del poeta latino Higino, quien relata que la condena de la casa real tebana fue a causa de la transgresión de Layo contra Crisipo, al quedar enamorado de su belleza⁶. En esta referencia se alude al episodio de corte sexual en el que Layo rapta y viola al príncipe pelópida, debido a que el rey tebano no pudo contener sus impulsos eróticos hacia el joven. La consecuencia de esta violencia es el envío, a Tebas, de la Esfinge como vengadora del delito, y así este mito daría principio a la calamidad en la tierra cadmea.

La filóloga Mercedes Vílchez, señala que en un epítome de la *Edipodia*, se puede encontrar un vestigio relacionado con la homosexualidad de Layo⁷, que se refleja en el rastro de cierta cojera; además, dicha marca física se hereda en Edipo: la deformación en sus pies, de ahí la etimología de su nombre: *Oedipus* (*οἰδέω πούς*⁸), el de los pies tumefactos. Vílchez, además, destaca que lingüísticamente los pies se relacionan con el pene, en este caso, también con lo “excesivo, anormal”.⁹

A partir de este antecedente, se compara el talante homosexual del personaje Luciano Miranda, en *Los Gallos Salvajes*. Desde el inicio, en las primeras acotaciones se hace referencia a la discapacidad física de una extremidad inferior del padre, y de igual forma el personaje Otoniel denota tal condición:

El Padre lo ve. Se contiene con grandes esfuerzos. Renguea. Se sienta. Bebe.
Otoniel: (Viendo hacia la pierna izquierda del Padre) ¿Todavía le duele?¹⁰

Con este distintivo anatómico no se intenta forzar la semejanza corporal de los padres en relación con su homosexualidad, pero es interesante notar tal rasgo tanto en la versión griega como en la composición mexicana, ya que de alguna manera revela la “alteración” del padre con este recurso y con referencia a su condición física y viril, puestas en relieve.

Escenas más adelante, es posible advertir otra situación de corte sexual: el acto de felación al padre por su hijo Luciano, indicado en la acotación, después de una confesión sentimental por parte del padre, que doblaga su espectro violento y que predispone la acción en ciernes:

Padre: Te quiero mucho, Luciano.

6 Hyg. *Fab.* LXXV.

7 Es un acercamiento meramente literario, el que desarrollamos en este texto.

8 Cf. LSJ, s.v. *Oedipus*, “A. the swollen-footed”.

9 Mercedes Vílchez (1994: 34).

10 Hugo Argüelles (2021: 13).

El hijo, estremecido, va lentamente doblándose sobre sí y queda arrodillado frente a su padre.

Este, toma la cabeza del hijo y la acerca a su pelvis, apretándola contra el sexo. Entonces, el hijo se abraza con fuerza a las piernas del Padre.¹¹

El hijo trata de explicar esta práctica homoerótica bajo la proposición de la *paidea* griega, en la que el niño se convertía en adolescente al tener contacto sexual entre varones, en una suerte de transmisión-uniión del poder viril:

Luciano: Tú no lo sabes... tú lo hiciste conmigo por primera vez...ese tu instinto... pero entre las lecturas que ahora conozco, hay una en la *paideia* que cuenta cómo en “los misterios de Eleusis”, en la Grecia clásica, los padres iniciaban a sus hijos en la adolescencia. Y era así: poniéndoles su miembro en la boca... para que les hicieran “fellatio”.

Padre: ¿Qué?

Luciano: Eso... que tú y yo nos hacemos. Así, padre e hijo quedaban ritualmente unidos para darse uno a otro... el poder de su sexo.¹²

El pasaje es revelador por dos tópicos. El primero, en cuanto a la presencia de la tradición clásica en el texto dramático, ya que la mención a la *paideia* griega, como elemento instructivo para los efebos, nos habla del conocimiento del autor sobre la cultura griega antigua, por ejemplo, de los ritos dionisiacos, en los que participaban los jovencitos. Igualmente, la referencia a los Misterios Eleusinos en honor a Deméter y Perséfone, en los que tomaban parte los atenienses, incluidos niños y adolescentes. El segundo, por la disposición de la relación homosexual incestuosa entre Luciano y su padre, que será la hondura trágica de la pieza dramática, desarrollada más adelante en el texto.

Es importante destacar la concepción de homosexualidad por parte de Luciano padre, quien la rechaza bajo la argumentación de la función del miembro viril con respecto a su posición de “dominación” en el acto sexual y en el entorno social:

Padre: Cuántas veces te dije: “El macho se distingue por su verga, y si ésta le da placer, mientras la meta dentro o quede arriba, no tiene porqué negarse su contento”. ¡Carajo! ¡Cualquier hombre lo sabe!»¹³.

11 Hugo Argüelles (2021: 44).

12 Hugo Argüelles (2021: 48).

13 Hugo Argüelles (2021: 49).

El padre niega la operación homosexual al entenderse como el ejecutor del poder carnal y voluptuoso: el falo que penetra determina su rol de macho reproductor y dominador en la sociedad. Esta percepción y mecanismo es posible explicarlos mediante las arquitecturas predeterminadas del género, que observa Judith Butler: “si el género se construye a través de las relaciones de poder y, específicamente, las restricciones normativas que no sólo producen, sino que además regulan los diversos seres corporales ¿cómo podría hacerse derivar la instancia de esta noción de género, entendida como el efecto de la restricción productiva?”¹⁴. Es decir, el género de hombre-macho se ve configurado por su fisiología genital que dota de poder de sometimiento y reproducción, en relación con el constructo de la heterosexualidad y la hegemonía de la sociedad patriarcal.

Asimismo, Rosario Alonso también reflexiona que “uno de los aspectos más sorprendentes de ciertas conductas homofóbicas es la de realizar prácticas sexuales sin reconocer su auténtica naturaleza”¹⁵. Por ejemplo, Alonso pone en crisis la heterosexualidad del macho cuando practica su sexualidad con un hombre, pues es innegable la erotización del cuerpo viril y, también, el acto de cópula, pues a pesar de la función activa del falo (dador), la praxis es homoerótica. Estas particularidades son relevantes para el examen del macho, presentes en la figura de Luciano padre, a las cuales se desentiende como prácticas homosexuales, y que desarrollaremos más adelante.

EDIPO- LUCIANO EDUARDO

Los personajes de ambas dramaturgias se perfilan a partir de la herencia consanguínea y la naturaleza siniestra de sus progenitores varones. Por una parte, en la versión antigua, Edipo está ceñido a una maldición hereditaria irrevocable: su nacimiento anuncia la muerte de Layo por su mano parricida, y revelado por Yocasta: “Una vez le llegó a Layo un oráculo [...] que decía que tendría el destino de morir a manos del hijo que naciera de mí y de él”¹⁶, razón por la que el príncipe tebano es alejado de su patria para evitar el desenlace trágico (esta acción manifiesta el indicio del exceso de poder, la *hybris*, propia del tirano patriarcal); la segunda, la imperfección paternal heredada en sus pies:

Por otra parte, estos vestigios edípicos están presentes en el personaje de Luciano Eduardo, indicadas por Otoniel al padre:

Otoniel: Acuérdesse cuando nació Luciano. Acuérdesse. ¿Qué dijeron las brujas de la cañada? ¿No le mandaron enseguida sus augurios? ¿No le aconsejaron que a este

14 Judith Butler (2002: 13).

15 Rosario Alonso (2003: 158).

16 Soph. OT 712-715. Se emplea la traducción de Assela Alamillo a lo largo del artículo.

hijo, el noveno, sí le diera usted su nombre y apellido completos? ¿No le indicaron claramente que ora sí había nacido el que tanto esperó pa' hacerlo su sucesor? [...]

Padre: Espera... ¿Este es entonces el tiempo para que termine un ciclo que trata de mi hijo... y de mí?

Otoniel: Así es.

Padre: Ajá... y...en él. ¿Nos enfrentaremos?

Otoniel: Así será. Así tiene que ser.

Padre: ¿Pero nos enfrentaremos para qué?

Otoniel: Para medirse. Y para reconocerse.

Padre: ¿Con qué objeto?

Otoniel: Para determinar el sentido de ese ciclo.¹⁷

El anuncio de su nacimiento, como en la tragedia de Edipo, conducirá a la sucesión del padre en el plano familiar; el hijo volvería del destierro para enfrentar su destino: dar fin al ciclo dando muerte al padre.

Asimismo, en otro fragmento se alude a un intento previo de asesinato al padre, cuando Luciano Eduardo es obligado a tomar una pistola para aprender a disparar, como muestra de hombría y braveza heredada, y la dispara hacia su padre.

Padre: Te di la espalda para retirarme y checar tu puntería... y sin más, me disparaste. El tiro me rozó la oreja. Me volteé a verte... Estabas arrodillado, llorando en convulsiones... con la pistola agarrada con las dos manos..., ¿Y qué te hice? Levantarte... limpiarte lágrimas y mocos, quitarte el arma y palmearte la espalda diciéndote: “se te escapó el tiro, hijo, no te asustes”.

Luciano: Pero no se me había escapado.

Padre: Lo sé.

Luciano: ¿Me perdonaste?

Padre: Claro. De escuincle, también yo quise matar a mi padre...sólo que él nunca lo supo.¹⁸

En la versión mítica sí es consumada, Edipo da muerte a Layo: “Yo que resulte nacido de los que no debía, teniendo relaciones con los que no podía y habiendo dado muerte a quienes no tenía que hacerlo (su padre).¹⁹

17 Hugo Argüelles (2021: 18-19).

18 Hugo Argüelles (2021:38).

19 Soph. OT 1184-1187.

Asimismo, se observa la otra cualidad compartida, cierta torsión, pero en el habla, producida por el trauma sexual:

Luciano: En México, un doctor, un psiquiatra amigo de mi abuelo... llegó a la conclusión de que ese bloqueo —esa dislexia, como se llama—, fue producida por el miedo... desde que era niño...²⁰

Como se manifiesta en el examen de los personajes-hijos, en *Los Gallos Salvajes* y la tragedia *Edipo Rey*, ellos comparten diversos aspectos constitutivos que son determinantes para el desarrollo de la trama; incluso, tales características son referente de personajes propios del género trágico por su naturaleza hereditaria fatídica.

TIRESIAS-OTONIEL

El adivino es un personaje recurrente en la tragedia griega, a causa de su función como pronosticador de los sucesos que serán clave para la decisión trágica, la *hamartía*,²¹ de los protagonistas. En *Edipo Rey* es la intervención de Tiresias donde comienza el desenlace del nudo trágico de la casa tebana, ya que el adivino revela a Edipo la maldición que pesa en sus hombros desde su nacimiento, arrastrada desde su padre Layo, y su condición como miasma del reino por el parricidio: “Será manifiesto que él mismo es, a la vez, hermano y padre de sus propios hijos, hijo y esposo de la mujer de la que nació y de la misma raza, así como asesino de su padre”²². Afirma lo ya acaecido y sin vuelta atrás.

De igual modo, aparece en la escena mexicana, la figura vaticinadora de Otoniel. Este brujo anuncia, mediante los signos ornitománticos, el regreso de Luciano Eduardo, quien va a enfrentarse al poder patriarcal, a través de la representación de dos gallos salvajes en lid. La alusión a los gallos obedece al mote con el que se le conoce a Luciano Miranda (padre) en su comunidad, el “Gallo Rojo”, por su naturaleza salvaje y violenta²³. Igualmente, Otoniel será quien advierta al padre sobre el peso de sus acciones trágicas:

Otoniel: Cuando no le convino, patrón. Cuando... ¿Me permite que le hable sin tapujos? Necesito su autorización ... porque para mí ... puede ser muy peligroso.
Padre: ¡Mira, no te hagas! ¡Si sabes que me tienes en tus manos de muchas maneras y que te necesito por lo que me consta que sí adivinas! ¡Eso te autoriza a mucho... a demasiado sobre mí” [...]

20 Hugo Argüelles (2021: 37).

21 Aristot. Poet. 1453a, 13. El yerro, el camino equivocado, en las decisiones que devienen en tragedia.

22 Soph. OT 457-460.

23 Hugo Argüelles (2021: 39).

Otoniel: Entonces... y que conste... esto que voy a decirle sería la solución para usted y su hijo....

Padre: ¡Qué bueno! ¡Anda! ¡Di!

Otoniel: Pero depende sobre todo de usted.

Padre: ¿Ah, sí?

Otoniel: ¿Quién si no fue el que abrió ese ciclo donde ahora están ambos?

Padre: ¿Yo? ¿Por qué?

Otoniel: Por el amor que le tiene a su hijo²⁴.

Esta situación también se presenta en *Edipo Rey*, cuando Edipo insiste en escuchar los vaticinios, y Tiresias le anuncia que escuchará palabras no convenientes para él²⁵. El personaje del vidente es una pieza clave en las tramas porque prevé el momento en el que se presenta la *hamartía*, el error fatal²⁶; él propone la solución a los dilemas entre el padre e hijo, sin embargo, los protagonistas no toman la decisión aconsejada.

HYBRIS: EL “CHINGÓN”

Dentro del contexto de la tragedia, existe un patrón psicológico que determina el aspecto trágico del protagonista, la *hybris*²⁷, que se muestra en toda acción excesiva e irreflexiva. Uno de los tópicos más recurrente de dicha manera de conducirse se presenta en la potestad del tirano, quien gobierna bajo un poder déspota, excesivo y violento. Cada uno de los personajes tiranos del mito tebano: Layo, Edipo, Creonte, los gemelos Eteocles y Polinices, evidencia en su propia tragedia la desmesura que los precipitará a la muerte de ellos mismos y de sus familiares: “ὄβρις φυτεύει τύραννον (la *hybris* crea al tirano)”²⁸.

Asimismo, tal furor está presente en los protagonistas de *Los Gallos Salvajes*. El ejemplo es el macho²⁹, encarnado por Luciano Miranda, el “Gallo Rojo”. Este personaje se describe a sí mismo, por medio de sus “extraordinarias” facultades viriles y su violencia excesiva al imponer su “ley” patriarcal. En este pasaje se pueden distinguir las características del macho: en su salvaje dominio, en la obscenidad de su violencia, en su lascivia impúdica; es el personaje que se chinga a todos, el falo dominador, el chingón:

24 Hugo Argüelles (2021: 71-72).

25 Soph. OT 966-997.

26 Aristot. *Poet.* 1453a 13.

27 Cf. LSJ, s.v. *hybris*: “A. wanton violence, arising from the pride of strength or from passion, insolence..”

28 Soph. OT 873.

29 CF. DEM, s.v. macho: 2 Hombre que considera al sexo masculino como naturalmente superior al femenino, exalta las características tradicionalmente atribuidas a los hombres y pretende imponerse y dominar a las mujeres o demostrar su fuerza, su virilidad, etc, ante ellas u otros hombres: macho mexicano, “¡Yo soy muy macho, hijos de la chingada!”

Luciano: [...] ¡Por eso decidí o que yo estaba por arriba de la manada, o mejor y pa' pronto, bajo tierra! ¡Y ya ves: me salí con la mía! (Ve satisfecho hacia las fotos) ¡Y ganada así: a punta de balazos y cicatrices! (Muestra las de brazos y pecho) ¡Así que lo que tengo, es justo! ¡Y por mi animal o lo que sea, pero acabé por imponer mi propia ley! ¡Ley! ¿Me oyes? ¡No escrita, pero vale igual o más! ¡Mi Ley! ¡Esa con la que uno se hizo de un respeto, un miedo y un poder! Animal o como quieras verlo, pero uno llegó... uno, chingón, logró hacer su propio mundo.³⁰

Estas características machiles, por supuesto, se heredan a los hijos, como alude Luciano-Eduardo en la matanza que lo condujo a reconocerse de la casta Miranda: “pero maté por eso: por curiosidad. (Pausa) Si lo vi hacer varias veces... si cualquiera puede ser un homicida en potencia... si de pronto tienes el arma y el impulso... si eres el hijo predilecto de Luciano Miranda, “El Gallo Rojo”, el mafioso más importante de la costa³¹ .

Sin embargo, los hechos mortíferos provocados por la irreflexión, este tipo de *hybris* propia de la juventud, será la que provoque la anagnórisis del hijo, que lo lleva a reconocer la fuente de su violencia atroz, como Edipo (que pasó de la ignorancia al conocimiento), al reconocerse asesino. Luciano hijo comprende que su naturaleza violenta fue emanada de su casta. Asimismo, reconoce que ostenta el carácter excesivo de su padre: “bronco, valiente y entrón”³², cualidades que lo llevan a la confrontación de virilidades con él mismo y a cuestionar su “naturaleza” de macho mediante una interesante descripción: desde los aztecas, equivale a fuerza bruta, en la Colonia, a lo animal, al instinto elemental, en la Revolución, el macho noble con humanidad y patriotismo, “como prototipo de fuerza viril para presentarlo como modelo, con objeto de mantener la reproducción de la especie [...] Así, el macho soltó sus impulsos...”³³

ANAGNÓRISIS: HOMOSEXUALIDAD INCESTUOSA

Como se sugirió en el apartado segundo, la naturaleza de la homosexualidad de los protagonistas mexicanos concentra la esencia trágica: el vínculo incestuoso del macho. Esta pauta despliega el elemento patético³⁴, componente medular de la tragedia; inclusive, es más

30 Hugo Argüelles (2021: 12)

31 Hugo Argüelles (2021:28-29).

32 Hugo Argüelles (2021: 16).

33 Hugo Argüelles (2021: 33).

34 Descrita en la teoría poética aristotélica como: “acción destructora o dolorosa, por ejemplo, las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes”. Aristot. Poet. 1452b, 11.

terrible cuando se produce entre familiares directos³⁵, madre o padre al hijo o el hijo al padre o madre, como sucede entre Luciano padre y Luciano hijo.

En *Los Gallos Salvajes*, queda clara la situación trágica y patética de la relación homosexual incestuosa, en la crédula percepción homoerótica de Luciano hijo y en la laxa apreciación machista del padre:

Luciano: Me lo he preguntado muchas veces en estos dos años... y esa era mi respuesta: “si viene de su amor por mí ... ¿cómo puede ser malo?” [...]. Después, no fue malo que si venías cansado de tus pleitos o de tus matazones... Yo te calmara del modo...

Padre: Como yo a ti tu malhumor, como ahora otra vez lo hicimos, como sólo pueden darse ese favor y ese cariño, dos hombres. ¿O qué? ¿Me vas a salir ahora con que un desahogo así es malo? ¡Malo que te me impusiera arriba y te cogiera! ¡O tú a mí! ¡Pero darse esa prueba de cariño, caray...! ¡Si lo hacen los cuates de cantina pa quitarse de sufrir! ¿O no los has visto? (El hijo asiente) ¡Pues con mayor razón se pueden dar así cariño un padre y un hijo!³⁶.

Cabe resaltar la genialidad y gravedad del drama trágico en la composición de Argüelles, por la doble dosis trágica que dispone el autor: presenta una relación de incesto entre pares, padre e hijo. Este procedimiento, sin duda, causará una tensión patética más profunda por el horror del crimen paterno. Rosario Alonso aprecia este mecanismo trágico en su lectura de *Los Gallos Salvajes*:

El asesinato es un error trágico, pero no es el desencadenante de la tragedia, porque el verdadero error es la compleja relación entre el padre y el hijo, un error que va más allá incluso del tabú, porque no constituye un incesto al uso. La tragedia de Edipo o de Electra tipifica una forma de incesto, la tragedia argüellana se sirve de un tabú aún más aberrante a nuestros ojos: la relación del padre con el hijo, una relación tratada en clave de tragedia griega³⁷.

La aproximación de Alonso refuerza la propuesta de este análisis, pues ubica en el padre-macho-homosexual la profundidad de la acción trágica, además dicho personaje será el que cometa el error trágico mortal que conduce a la muerte del linaje.

35 Aristot. Poet. 1453b 14.

36 Hugo Argüelles (2021: 48).

37 Rosario Alonso (2003: 155).

Luciano-Eduardo reconoce su propia posición como amante de su padre. Él intenta demostrar las implicaciones de una relación íntima entre varones: afirma la relación homosexual carnal con entre ellos.

Padre: ¿Y cuál es entonces la diferencia? ¡No entiendo! Uno no es un puto. No anda haciendo comercio y desmadres con su pito o sus nalgas. Tampoco le gustan los hombres; no es “mayate”. ¡Y menos que le den “pa’ dentro”! Uno quiere a su hijo así: de todas las formas en que lo siente... y ahora resulta. Bueno... ¿y? ¿En qué estuvo lo malo para ti?

Luciano: En que estoy fijado también a ti ... y así ... desde los quince años...

Padre: ¿Fijado?

Luciano: Es un término psiquiátrico.

Padre: ¿Del mismo doctor ese que te llamó “bloqueado”?

Luciano: Sí, del mismo.³⁸

En tal escena no sólo se descubre la relación de homosexualidad de los dos personajes, también se revela la anagnórisis³⁹: el enamoramiento de Luciano-Eduardo hacia su padre, quien lo niega, en primera instancia, porque él es una figura del macho, es un sujeto sexual activo y dominante (como desarrollamos anteriormente) y, en segunda instancia, porque él ha instruido a su hijo en las usanzas propias de machos, argumenta para desapropiarse del comportamiento de su hijo: “¡no sé para qué entonces te llevé desde chico a los burdeles! ¡Para que me salgas ahora con que el que te gustaba era yo!⁴⁰”. Más adelante, Otoniel es el que reafirma a Luciano hijo el nudo trágico entre los protagonistas: “Y lo sigues queriendo, Luciano. Por eso están tan enfrentados⁴¹”.

VUELCO PATERNO

La anagnórisis y la peripecia deben ocurrir una después de otra para desencadenar el punto crítico de la tragedia. En *Edipo Rey*, la peripecia se consolida cuando Edipo, a través de la anagnórisis, descubre que él es el asesino de su padre y esposo de su madre⁴², y así confirma que pertenece al linaje tebano.

La peripecia, en *Los Gallos Salvajes*, aparece cuando el padre, asustado por la revelación de Luciano Eduardo, se “defiende” con su revolver⁴³. No obstante, lo esperado era que el hijo

38 Hugo Argüelles (2021: 50)

39 Aristot. Poet. 1452a 11. El paso de la ignorancia al conocimiento

40 Hugo Argüelles (2021: 51).

41 Hugo Argüelles (2021: 60).

42 Soph. OT 1183-1187

43 Hugo Argüelles (2021: 53).

violentara al padre, pues al inicio de la obra el brujo presagia el derrocamiento del progenitor. La escena es una continua variación de la realidad para Luciano, quién es cuestionado a partir de sus propios cimientos de macho y de su propio destino, como redentor o verdugo de la vida de su hijo sacrificado:

El hijo queda desnudo. Así, avanza hacia el Padre en clara actitud de provocación y reto. El Padre sacando la pistola se hace instintivamente hacia atrás. El hijo lo ve. Lo mide.

Luciano: ¿Ves? Te ganó el miedo, Finalmente, me queda claro. Por sobre esa inútil mezcla de emociones caóticas que es el “noble” macho, ... una lo gobierna: el miedo a su verdadera naturaleza.

Y lo ve con un desprecio absoluto, El Padre le dice temblándole la voz.

Padre: Te voy a dar la oportunidad de ser el Cristo que quieres. ¡Pero el que mereces ser! ¡Ve al sillón y siéntate ... como lo que eres! Anda. (El hijo obedece) Cruza la pierna ... abre los brazos en cruz... deja caer las manos... ¡Eso! Y pon los ojos en blanco...

Luciano: ¿Así sientes justificado tu machismo? ¿Volviéndome una caricatura que te parezca peor que la que tú eres? Cómo no, papá; éste ...será nuestro “último juego”... juntos.

Padre: Quédate así ... cordero del Cristo marica...

Luciano: Es hijo tuyo... te guste o no (Sonríe burlón) tu...”preferido”⁴⁴.

LA MUERTE DE LUCIANO

En las versiones del mito de Edipo se consuma su tragedia al provocarse la ceguera con los broches de su madre. Edipo, después de esta acción, es enclaustrado en el palacio para que su presencia no continúe contaminando el reino y muera en la miseria de su maldición. La segunda versión, también de Sófocles, narra que Edipo e Ísmene, su hija, se exilian de Tebas. Al llegar a Colono, Edipo es protegido por los reyes de esa nación y muere a causa de los años. Aquí, los finales vitales del protagonista se distancian.

Luciano Eduardo no consuma la venganza contra el padre a causa de su enamoramiento hacia él. Sin embargo, el “Gallo Rojo” se convierte en el homicida de su hijo, indicado en la acotación⁴⁵. Luciano Miranda se da cuenta de que no puede vivir sin su hijo, pues es todo lo que

44 Hugo Argüelles (2021: 78).

45 Hugo Argüelles (2021: 79).

quería; asimismo, en su hijo se reconocía él como macho, amante, chingón. Al ver los despojos de su hijo, decide terminar, también, con su vida.

Padre: Todo yo está en este muerto... todo lo que ya no voy a tener más ... y quería tanto. (*Pausa*) ¡Cómo te odio, maldito chingón!⁴⁶

CONCLUSIONES

A lo largo del texto se expusieron los puntos de encuentro entre el mito de los Labdácidas y los protagonistas de *Los Gallos Salvajes*, en relación con sus defectos físicos y los episodios homoeróticos de los personajes paternos de ambos dramas. Estos personajes míticos, consideramos, fueron elegidos cuidadosamente por el dramaturgo Hugo Argüelles para poner en relieve la condición masculina de los personajes, sobre todo, enfatiza en la figura patriarcal a partir de sus cualidades viriles que lo despuntan como el macho, en el contexto mexicano, en cuanto a su falo como dominador activo y reproductor, por su talento salvaje y violento que lo coloca en ventaja; él es el chingón, el que se jode a todos.

Hugo Argüelles conduce magistralmente por los mecanismos trágicos para presentar la relación incestuosa entre un padre e hijo, la cual se origina a partir del machismo del padre, quien niega su comportamiento homoerótico hacia su vástago. Incluso, objeta el abuso sexual cometido hacia su víctima detrás de una práctica filial amorosa. El brujo/adivino, a través de la ornitomancia, es quien advierte a Luciano padre sobre las consecuencias fatales de esta relación incestuosa que concluirá con la muerte de ambos protagonistas. Si se vira hacia la tragedia tebana, son evidentes los puntos de encuentro entre la versión griega y la mexicana, sobre todo en las prácticas patriarcales de Layo y Luciano Miranda que los llevarán a la funesta ruina, así como a su linaje. El macho impera con la violencia propia de la tiranía, no hay prudencia que contrarreste la *hybris* ni el destino fatal de la casa cadmea-mexicana. Como se observa, esta personalidad hegemónica masculina es su propia tragedia, debido a que sus impulsos lascivos provocan muerte; es decir, el macho se chinga a todos, incluso a su propia familia directa, ya que su bravura e instintos bestiales son tales que necesita transferirlos a sus hijos para no perder la casta.

Finalmente, se propone una lectura distinta sobre la recepción del mito griego en este texto mexicano, como se distingue en la aproximación de María Sten, quien aborda la lectura a partir del mito de los Atridas, en donde Orestes es la figura de Luciano Eduardo, quien venga la muerte de su familia al dar fin a la violencia del padre. El coro de las Tzitzimine representa a las Erinias, vengadoras de la sangre familiar derramada. No obstante, la presente proposición

46 Hugo Argüelles (2021: 79-80).

se basa en la disputa viril entre Layo-Luciano Miranda y su hijo Edipo-Luciano Eduardo, quien hereda del padre la maldición asesina: el poder de dar fin al linaje Miranda, para liquidar al macho incestuoso. Asimismo, las Tzitzimine representan la Esfinge que anuncia el miasma familiar que debe aniquilarse por mano consanguínea mutua.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Rosario. (2003). *Hugo Argüelles. El teatro de la identidad*. Escenología/Conaculta.
- Ángeles Gutiérrez, Nareni Monserrat. (2013). *Violencia: mecanismo de defensa en Los Gallos Salvajes, de Hugo Argüelles*. Universidad Nacional Autónoma de México. Tesis de Licenciatura. <http://132.248.9.195/ptd2013/noviembre/0706146/Index.html>
- Aristóteles. (2011). *Poética*. Introd., trad. y notas de Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá. Gredos-Madrid.
- Argüelles, Hugo. (1995). *Teatro Vario I*. Prologuista José Antonio Alcaraz, FCE.
— (1994). *Trilogía Mestiza*. Plaza y Valdés, S.A. de C.V.-México.
- Butler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan: sobres los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós-Buenos Aires.
- Colegio de México. (2024). *Diccionario del Español de México*. <https://dem.colmex.mx/ver/macho>.
- Higino. (2009). *Fábulas*. Introducción y traducción de Javier del Hoyo y José Miguel García Ruíz, Gredos-Madrid.
- Liddell, Henry George, and Robert Scott (comps.). (1985). *Greek-English Lexikon*. [http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=u%28%2Fbris&la=greek&can=u%28%2Fbris0&prior=ou\)x&d=Perseus:text:1999.01.0083:book=17:chapter=66&i=1#Perseus:text:1999.04.0057:entry=u\(/bris1-contents](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=u%28%2Fbris&la=greek&can=u%28%2Fbris0&prior=ou)x&d=Perseus:text:1999.01.0083:book=17:chapter=66&i=1#Perseus:text:1999.04.0057:entry=u(/bris1-contents)
- Sten, María. (2003). *Cuando Orestes muere en Veracruz*. FCE-México.
- Sófocles. (1981). *Tragedias*. Traducción y notas de Assela Alamillo, Gredos-Madrid.
- Sophocles. (1994). *Volume I. Ajax. Electra. Oedipus Tyrannus*. Edited and translated by Hugh Lloyd-Jones. Loeb Classical Library, <https://www.hup.harvard.edu/books/9780674995574>
- Viveros, Germán. (2011). "Presencia de los clásicos en el teatro novohispano." *Nova Tellus*, vol. 29, no. 1, pp.159-173.
- Vílchez, Mercedes. (1994). "El personaje de Edipo y su utilización en el ciclo tebano" *Estudios Clásicos*, Tomo 36, N° 106, pp. 33-48.

LA FILOSOFÍA DEL *UBUNTU* Y LA JUSTICIA RESTAURATIVA EN *MOLORA* DE YAËL FARBER FRENTE A LA JUSTICIA RETRIBUTIVA EN LA SAGA DE LOS ATRIDAS*

Noelia Monserrat Vaello

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
noelia.monserrat@gmail.com

Recepción: 31 de julio de 2023
Aceptación: 1 de diciembre de 2023

RESUMEN

El fin del régimen del *apartheid* sudafricano a finales del siglo XX permitió un gran avance político-social hacia la democracia. La legislación de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación (TRC) y otras medidas se basaron en la filosofía africana *Ubuntu*, una regla ética en la que se puso en valor la capacidad del perdón y de la empatía para garantizar la cohesión de la comunidad y reforzar la identidad humana. Este concepto filosófico guarda relación con la justicia restaurativa, basada en la mediación y en la reparación histórica y compensatoria. Es por ello por lo que Yaël Farber ha contribuido con *MoloRa* —una adaptación de la casa de Atreo— a la negociación del *Ubuntu*, una filosofía totalmente opuesta a la justicia retributiva que aplican los trágicos griegos con su “ojo por ojo”. Tras el estudio de las dos últimas escenas y del epílogo de la obra farberiana en comparación con los dramaturgos Sófocles, Eurípides y Esquilo, analizaremos la escenificación del final de Klytemnestra y sus respectivas perspectivas sobre la idea de justicia.

PALABRAS CLAVE

Recepción clásica, Yaël Farber, *MoloRa*, *Ubuntu*, Atridas

* Este artículo forma parte del Trabajo de Final de Máster del Máster Universitario en el Mundo Clásico y su Proyección en la Cultura Occidental de la UNED, en proceso de elaboración y tutelado por la profesora Andrea Navarro Noguera, doctora en Filología Griega por la Universitat de València. Igualmente me gustaría agradecer a Andrea Navarro, Mayron Cantillo, María Morant y Carmen Morenilla la ayuda y las aportaciones dadas durante la elaboración de este artículo.

ABSTRACT

The end of the South African apartheid regime at the end of the 20th century allowed a great political-social advance towards democracy. The Truth and Reconciliation Commission (TRC) legislation and other measures were based on the African philosophy *Ubuntu*, an ethical rule that valued the capacity for forgiveness and empathy to guarantee community cohesion and reinforce human identity. This philosophy is related to restorative justice, based on mediation and historical and compensatory reparation. That is why Yaël Farber has contributed in *MoloRa*—an adaptation of House of Atreus—to the negotiation of *Ubuntu*, a philosophy opposed to retributive justice applied by the Greek tragedians with their “eye for an eye”. After studying the last two scenes and the epilogue of the Farberian play in comparison with the tragedian Sophocles, Euripides and Aeschylus, we will analyze the staging of the end of Klytemnestra and their respective perspectives on the idea of justice.

KEYWORDS

Classical reception, Yaël Farber, *MoloRa*, *Ubuntu*, Atreides.

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los hitos más relevantes que marcó la historia de Sudáfrica en el siglo XX fue la formalización en 1948 del régimen del *apartheid* —término que en afrikáans significa ‘separación’— promulgado por el partido afrikáner y conservador, el Partido Nacional, favorable a la segregación racial de la población sudafricana. Este suceso trajo consigo una serie de confrontaciones entre los defensores y los detractores de los derechos básicos de la ciudadanía de color, como las detenciones masivas de manifestantes contra el control de la movilidad que afectaba a la población no blanca, la funesta Masacre de Sharpeville en 1960¹, la proscripción del Congreso Nacional Africano y del Congreso Pan Africano o el encarcelamiento de Nelson Mandela en 1962.

Pero el fin de este régimen significó una nueva era democrática con la legalización de organizaciones *anti-apartheid*, la promulgación de leyes que defendiesen los derechos humanos y la creación de una Comisión de la Verdad y de la Reconciliación (TRC), que fue un organismo de justicia transicional encargado de renegociar de manera pública la historia y la memoria, de facilitar la audiencia de testimonios relacionados con el régimen y de redefinir los valores sociales del perdón y reconciliación². Para el logro de dicho proceso, el presidente de la Comisión, Desmond Tutu, invitó a la adopción de la filosofía africana *xhosa Ubuntu*³, dejándose así entrever la necesidad de entendimiento y reparación, y no de venganza ni represalias tras los crímenes raciales cometidos. Dentro de esta justicia transicional se optó por la restaurativa, basada mayoritariamente en la mediación a través de dichas comisiones. Con ella además se pretendió buscar la catarsis enfatizando la devastación emocional de las víctimas y la reflexión sobre los actos asociados con objeto político de los criminales para la consecuente sanación y amnistía de los perpetradores⁴. Se privilegió, por tanto, la justicia restaurativa frente a la retributiva, cuyo principio rector es primordialmente punitivo.

En efecto, en esta Comisión se expuso públicamente, por medio de audiencias, la violencia cometida entre 1960 y 1994 durante el *apartheid*. Estos encuentros, tanto de víctimas como de perpetradores, que tuvieron lugar en 1996 y 1998, fueron catalogados en su mayoría de

1 Cf. The Guardian, (20 Mar 2010). “From the archive, 22 March 1960: Dozens killed in Sharpeville”, a propósito de las detenciones y asesinatos de manifestantes en Sharpeville en 1960: <https://www.theguardian.com/theguardian/2010/mar/22/sharpeville-massacre-eyewitness-account>

2 Cf. Hutchison (2013: 148).

3 Cf. Zapkin (2021: 386), que recoge dicho término como «el reconocimiento de que una persona es una persona a causa de otras personas»; esto es, una filosofía, a rasgos generales, vinculada a los valores de solidaridad, bien común y lealtad en donde la comunidad actúa como eje central de la identidad humana, en aras de construir y mantener comunidades con justicia y cuidado mutuo.

4 Existen discrepancias acerca del ‘perdón’ en el contexto de la reconciliación política, hecho que ha generado un amplio debate sobre la practicidad del TRC. Además, son varios los investigadores que no comparten la conexión perdón-amnistía. Van Weyenberg (2008: 37) recoge que el término ‘amnistía’ se ha relacionado tradicionalmente con la palabra griega ἀμνηστία; esto es, la pérdida parcial o completa de un recuerdo. En cambio, la TRC asoció la amnistía con la ἀνάμνησις, el recuerdo de un pasado para conseguir la reconciliación a través de lo ocurrido. Asimismo, cf. Treviño (2006: 614).

performances debido a la espectacularidad y a la estructura dramática que presentaban los diversos testimonios. Un formato, pues, en el que la tragedia postcolonial ha bebido para conectar los testimonios y facilitar la comunicación afectiva de tales experiencias, contando generalmente con los rituales y los cantos simbólicos⁵.

2. AUTORA Y OBRA

2.1 Yaël Farber

Nacida en Johannesburgo (Sudáfrica) en 1971, Yaël Farber es una directora y dramaturga de gran renombre internacional por haber escrito y llevado a escena obras comprometidas con temas sociales y de protesta, como la violencia de género o el *apartheid* de distintas zonas geográficas de África y de Asia. A pesar de no ser una mujer racializada, su nacimiento y crianza en un país con una potente historia de superación la llevó, entre otros motivos, a plasmar en el teatro de protesta testimonios y narraciones sobre la verdad por medio del poder de la palabra como forma de sanación.

Comenzó en el mundo de la interpretación hasta que fundó en 2004 como directora la compañía *The Farber Foundry*, siendo uno de sus principales objetivos el relato de las desdichas de su población y la concienciación de la audiencia sobre ello.

En 2008 Farber publicó tres dramas testimoniales: *Woman in waiting*, *Amajuba: like doves we rise* y *He left quietly*, agrupadas bajo el nombre *Theatre as witness. Three testimonial plays from South Africa*. Estas tres obras, basadas en hechos reales, recogieron los estragos de Sudáfrica durante el *apartheid* y su transición a la democracia. En la primera de ellas, llevada a escena en 1999 en Grahamstown (Sudáfrica) se cuenta en boca de Thembi Mtshali-Jones, una joven cuya madre tenía que trabajar como nodriza en familias ricas para traer sustento al hogar, la complicada vida de las mujeres durante el régimen. En cuanto a *Amajuba: like doves we rise*, escenificada en 2001 en Mmabatho (Sudáfrica), recoge los testimonios de cinco sudafricanos que alcanzaron la mayoría de edad durante el *apartheid* y la devastación emocional en la que se vieron inmersos. Por último, *He left quietly*, teatralizada en 2003 en Berlín (Alemania), se basa en la vida de Duma Kumalo, que en 1984 fue condenado a muerte en la horca por presuntamente participar en el homicidio del concejal de Sharpeville (Sudáfrica). Sin embargo, el juicio reveló un error judicial y, en parte, la corrupción del sistema de justicia sudafricano, lo que supuso, quince horas antes de su ejecución, el aplazamiento de la sentencia. Kumalo pasó siete años más en prisión. Finalmente falleció en 2006 sin haberse hecho justicia todavía a día de hoy.

5 Cf. Palmeri (2013: 232) y Hutchison (2013: 153).

Asimismo cabe destacar otros trabajos como *Mies Julie*, una adaptación de *Fröken Julie* de August Strindberg, representada en Ciudad del Cabo en 2012, en la que se tratan los problemas de género, de clase y de raza en la época *post-apartheid*, y *Nirbhaya*, premiada en el Festival de Edimburgo en 2013. Esta última se basa en la cruel y desgarradora violación y asesinato de una joven india en un autobús urbano de Nueva Delhi (India) durante la noche del 16 de diciembre de 2012. Por su parte, compuso obras de inspiración shakesperiana, como *SeZar*, una adaptación del *Julio César* de Shakespeare, llevada a escena en Grahamstown en 2001 en la que se recontextualiza la antigua historia de Roma en la África contemporánea. También la recepción clásica grecolatina se hace patente en *Kadmos*, teatralizada en el *National Theatre School* de Canadá en 2011, una adaptación de las obras de Sófocles relacionada con el ciclo tebano que, con extractos de los escritos del periodista Mark Danner, examina el liderazgo, la responsabilidad y la naturaleza de la democracia en la política exterior. Del mismo modo bebe de los clásicos griegos *MoloRa*, la obra objeto de estudio en este trabajo.

2.2 MoloRa

El título de la obra guarda una gran significación para la autora y la cultura sudafricana. Escrito en uno de los dialectos hablados en Sudáfrica, el *sesotho*, *MoloRa* significa ‘ceniza’, en alusión a las desgracias y a la destrucción de una comunidad que se queda en ella durante largo tiempo. La autora menciona en la introducción de la obra las ruinas de Hiroshima, los ataques terroristas de Bagdad y Palestina, los atentados del 11 de septiembre de 2001 en la ciudad de Nueva York o los campos de concentración en los que la fina capa de polvo cubrió a la población entera sin permitir distinguir el color de la piel de la ciudadanía y por lo que, entre otros motivos, la humanidad debía estar más reforzada que nunca⁶. Asimismo, el subtítulo *Based on the Oresteia by Aeschylus*, recalca la fuente clásica principal en la que se basa la autora, en la trilogía esquilea centrada en el mito de los Atridas, aunque también bebe en las *Electras* de Eurípides y de Sófocles, y en la *Ifigenia en Áulide* y en el *Orestes* de Eurípides para dibujar, no solo la relación maternofilial entre Clitemnestra y Electra, sino también la historia de Sudáfrica durante el *apartheid* y los testimonios de la TRC, y los puntos de vista de los conflictos entre opresor, Klytemnestra, y oprimido, Elektra.

La trilogía *Orestíada* de Esquilo cuenta la historia de los herederos de la casa de Atreo con la venganza y la violencia como protagonistas de esta trama. Cabe recordar que el rey Agamenón se vio en la necesidad de sacrificar a su hija Ifigenia para desencallar sus naves, debido a los vientos calmos por acción de Ártemis, y acudir en auxilio de Menelao para recuperar a su esposa Helena raptada por Paris, causa esta de la guerra de Troya. Tal suceso ocasionó tan

6 Cf. Farber (2008: 8).

profunda pesadumbre en Clitemnestra, su esposa, que, al regreso del rey de la guerra, lo asesinó junto a su botín-amante Casandra. A consecuencia de ello, su hija Electra conspiró junto con su hermano Orestes, quien había estado ausente durante largo tiempo, para vengar la muerte de su padre. El héroe, después de matar a su madre, fue perseguido por las Erinias.

En la resolución de tales conflictos, Atenea y los jueces del Consejo del Areópago⁷ se reunieron para tomar una decisión al respecto. Mientras que Apolo defendía a Orestes, las Erinias, protectoras del orden social que velan por la justicia ante el derramamiento de sangre, representaban a Clitemnestra. Finalmente, los votos quedaron divididos equitativamente, por lo que fue Atenea la que falló a favor del joven Orestes y acabó, así, con la justicia retributiva que se venía encadenando, y dando paso, alegóricamente, al modelo democrático esperado.

La obra *MoloRa*, por tanto, recoge el mito de los Atridas de Esquilo en el contexto de las audiencias de la TRC. Su historia gira en torno a los tres personajes principales: Klytemnestra, Elektra y Orestes —junto con coro de mujeres *xhosa* y un traductor—. Como recoge Tortosa (2016: 116), el enfrentamiento entre madre e hija representa los conflictos entre verdugo y víctima, opresor y oprimido, colonizador y colonizado. Dicha relación maternofilial encarna, pues, la tensa relación de la historia de Sudáfrica durante el *apartheid*. Es por ello por lo que la autora, haciendo uso del poder de la palabra y de la escucha, pretende transformar los ciclos de violencia y de venganza en reconciliación y perdón como medio de sanación. Esta es la base, pues, de la filosofía *Ubuntu*.

La obra está dividida en diecinueve escenas, bajo los nombres de *Testimony, Murder, Exile, Interrogation, Dreams, Grief, Grave, Wet bag method, Initiation, Ash, Found, Plan, Home, Curse, Vengeance, Lost, Truth, Shift, Rises*. Además, cuenta con un prólogo, de índole descriptivo, y un epílogo, de carácter poético. Como veremos a partir de pasajes comentados de la obra, parece evidente que el desarrollo de la trama, además de la introspección psicológica de los personajes, es crucial para poder entender la importancia de la reconciliación y del perdón con el fin de alcanzar la concordia entre los miembros de la comunidad sudafricana⁸.

7 Álvarez (2009: 20) apunta que desde la época arcaica monárquica quedó establecido el Consejo del Areópago, encargado de aconsejar sobre los asuntos públicos comunes a las comunidades políticas de Atenas. Durante la toma de poder de los eupátridas, estuvo conformado por exarcontes que se encargaron de custodiar a otros que cumplieren con sus funciones y, a partir de la codificación de Dracón, de velar por las leyes. Además, otras funciones jurisdiccionales que recayeron sobre estos fueron los juicios por homicidios premeditados —frente a los involuntarios— y los envenenamientos. Ya Solón en su reforma conservó las competencias judiciales de dicho Consejo, pero creó el Consejo de los Cuatrocientos o Βουλή, con funciones probouléticas, y conformado por cien miembros por cada una de las cuatro tribus tradicionales. Pero con la reforma política clisteniana el Consejo del Areópago perdió sus poderes en favor de la Βουλή de los Quinientos. Sin embargo, pudo conservar su función de custodiar las leyes y el enjuiciamiento de los homicidios. Finalmente, durante la democracia, este Consejo del Areópago continuó ejerciendo sus tradicionales competencias penales sobre los juicios por delitos de sangre.

8 Palmeri (2013: 245) recalca que los subtítulos *Murder, Dreams* y *Grave*, hacen referencia a la tragedia griega, mientras que *Testimony, Wet Bag Method* y *Truth*, aluden al contexto sudafricano.

En cuanto a la escenografía de *MoloRa*, esta se compone de una sencilla tarima baja sobre la que se ubican, en los dos extremos de la escena, dos mesas, una frente a la otra, equipadas con micrófonos y sillas para las declaraciones de opresor, Klytemnestra, y oprimido, Elektra. En el espacio central aparece una tumba con «arena roja de África» en la que se recrea el pasado y la memoria⁹, y una hilera de sillas en las que se encuentra el coro, conformado por mujeres del *Ngqoko Cultural Group* y comprometidas con la música, los cantos y las tradiciones indígenas de las comunidades rurales *xhosa*. También en una silla se encuentra el traductor, necesario para hacer de mediador lingüístico entre el coro de mujeres, que habla únicamente *xhosa*, Klytemnestra, de habla inglesa como representante de la parte opresora, y Elektra, que entiende y habla ambas lenguas al representar a la parte oprimida. El papel de estas mujeres es determinante para encauzar la emotividad, las tensiones y los rituales durante el desarrollo de la obra.

Estos aspectos, entre otros, mantienen importantes conexiones con la tragedia griega, como es el caso de la función del Areópago griego en materia de delitos de sangre, o con el aparato del antiguo coro griego, que encarna la tensión entre lo individual y lo colectivo, ejerciendo así una función política y ritual¹⁰. Pero, a diferencia de la disposición escenográfica tradicional con un telón de fondo, en *MoloRa* tanto los actores y las actrices como el público se encuentran en el mismo plano, buscando así que este juegue con el rol de *spectator*; es decir, que sea participante activo de la trama, un término acuñado por Augusto Boal en el que se enfatiza la implicación y complicidad de la audiencia para experimentar la historia como testigos y participantes, como en la TRC¹¹.

De todas las escenas, nos centraremos en las dos últimas, ya que atienden a la justicia transicional o restaurativa de *MoloRa* frente a la retributiva de los trágicos griegos. Pero antes de adentrarnos en su análisis, y por tal de facilitar la comprensión de este estudio a la hora de establecer comparaciones entre las distintas figuras trágicas y los actos, diferenciaremos los personajes de la obra farberiana de los trágicos griegos. Para ello seguiremos el siguiente tratamiento: para hacer referencia a *MoloRa* haremos uso de los nombres que establece Yaël Farber: Klytemnestra, Elektra; para referirnos a la tradición mítica griega, emplearemos la transcripción convencional: Clitemnestra, Electra.

9 Cf. Farber (2008: 19).

10 Cf. Tortosa (2016: 115).

11 Cf. Dugdale (2013:156).

3. JUSTICIA RETRIBUTIVA Y RESTAURATIVA EN LOS TRÁGICOS GRIEGOS Y EN *MOLORA*

Las dos últimas escenas de *MoloRa*, denominadas *Shift* y *Rises* y el epílogo, recogen claramente la esencia de la justicia restaurativa y la filosofía del *Ubuntu* de la TRC. Este giro inesperado que cambia por completo el desenlace del mito tradicional de los Atridas vino determinado por una conversación entre Yaël Farber y este grupo de mujeres *xhosa* acerca del desarrollo de la muerte de Klytemnestra por parte de su hijo Orestes. La imposibilidad de que se llevase a cabo fue debida a la consideración de que la muerte no es la solución para apaciguar el dolor, a los principios éticos y espirituales tradicionales *xhosa* de veneración a los antepasados y a la confianza depositada en ellos de la autoridad jurídica¹². Esta reestructuración sirvió para emitir y dar voz a las realidades de Sudáfrica, cuya transición democrática fue necesaria para la paz de la nación.

3.1 Escena 18: *Shift*

En esta escena, Orestes se encuentra dispuesto a matar a su madre con hacha en mano, pero el coro comienza un acto perlocutivo con la entonación de una melodía tradicional *xhosa*¹³. Tal efecto acaba por paralizar al héroe, hacerle entrar en razón y conseguir que tire el arma. En cambio, Elektra, atónita, no entiende el gesto de su hermano y exige el cumplimiento de la demanda de las Furias. Orestes ordena a su hermana que cambie el final del mito antiguo, anticipándose así a las direcciones escénicas que potencian el carácter indígena tanto de los procesos de la TRC como de los textos clásicos adaptados en *MoloRa*¹⁴:

Elektra.- *What? Why do you pause?/ Orestes.*- *Even the ancestors know this.../ I cannot shed more blood./ Elektra.*- *But the Furies demand it. They cry out for more./ Orestes.*- *There is still time, Sister./ Walk away./ Rewrite this ancient end*¹⁵.

(**Elektra.**- ¿Qué? ¿Por qué te detienes? **Orestes.**- Incluso los ancestros lo saben... No puedo derramar más sangre. **Elektra.**- Pero las Furias lo exigen. Ellas piden más a gritos. **Orestes.**- Aún hay tiempo, hermana. Vete. Reescribe este antiguo final).

12 Cf. Vellino y Waisvisz (2013: 123), y Farber (2021), a propósito de las razones por las cuales *The Nghoko Cultural Group* no veía viable el matricidio.

13 Este tipo de cantos ásperos, conocidos como *uku-Ngqokola*, consiste en la producción de dos notas simultáneas que surgen de la parte posterior de la garganta y manteniendo la boca abierta, realizando así una especie de percusión vocal. Suele ir acompañado de la danza y de instrumentos tradicionales, como el *uhadi* —arco resonante de calabaza—, el *umrhubhe* —arco resonante de boca—, el *isitototolo* —arpa de mandíbula—, el *umasengwana* —tambor de ordeño— y el *igubu* —tambor tradicional—. Existen varias variantes de este canto *xhosa*, como el *umngqokolo*, entonado por mujeres y niñas. A propósito de esta música tradicional, cf. Steinmeyer (2017: 480-481) y Dargie (1991: 33).

14 Cf. Vellino y Waisvisz (2013: 122).

15 Cf. Farber (2008: 75-76).

Cuando Elektra menciona a las Furias, cabe recordar el papel de las Erinias como vengadoras de los delitos familiares en las tragedias griegas. En el primer κομμός¹⁶ de las *Coéforas* de Esquilo, el coro recuerda que la muerte y sangre derramada de Agamenón debe ser pagada con la de Clitemnestra y Egisto, siguiendo así el camino marcado por las Moiras y el cumplimiento de Zeus. Es, pues, un suceso necesario para que la Justicia continúe su transcurso y las Erinias cumplan con su cometido. Este proceso retributivo viene exigido por la ley griega del Talión¹⁷, cuyo precepto domina el mundo cruento de estos personajes vengativos (vv. 398-404):

Ηλέκτρα.- καί πότ' ἄν ἀμφιθαλῆς/ Ζεὺς ἐπὶ χεῖρα βάλοι,/ φεῦ φεῦ, κάρανα
δαΐξας;/ πιστὰ γένοιτο χώρα./ δίκαν δ' ἐξ ἀδίκων ἀπαιτῶ./ κλῦτε δὲ Γᾶ χθονίων
τε τιμαί. Χορός.- ἀλλὰ νόμος μὲν φονίας σταγόνας/ χυμένας ἐς πέδον ἄλλο
προσαιτεῖν/ αἷμα. βοᾷ γὰρ λοιγὸς Ἐρινὺν/ παρὰ τῶν πρότερον φθιμένων ἄτην/
ἐτέραν ἐπάγουσαν ἐπ' ἄτη.

(**Electra.**- Pero, ¿cuándo el todo floreciente Zeus, tras haber arrancado, ay, ay, cabezas, dejaría caer su brazo? ¿Que regrese la confianza a esta tierra! Pido justicia a cambio de seres injustos. ¡Oh Gea, oh potencias subterráneas, escuchadme!
Coro.- Es ley que las gotas homicidas vertidas por el suelo exijan otra sangre. Pues la muerte invoca a la Erinia, que, junto con los que antes han caído, trae desgracia tras desgracia).

Igualmente en la obra *Esquilo* pretende enfatizar el cumplimiento y realización de la venganza, como así lo pide Apolo en reiteradas ocasiones a Orestes hasta llegarlo a amenazar de muerte (vv. 269 ss.)¹⁸:

Ορέστης.- οὔτοι προδώσει Λοξίου μεγασθενῆς/ χρησμὸς κελεύων τόνδε
κίνδυνον περᾶν,/ κάξορθιάζων πολλὰ καὶ δυσχειμέρους/ ἄτας ὑφ' ἧπαρ θερμὸν

16 Diálogo lírico de lamentación entre el coro y los personajes. A propósito del papel del coro y su postura acerca de la idea de Justicia en *Coéforas*, cf. Silva (2020).

17 A propósito de la relación entre la justicia y el derecho en la *Orestíada* de Esquilo, cf. Talavera (2015: 211-222) y Menke (2020).

18 Son diversos los aspectos que aguarda Apolo en las distintas esferas de la vida humana, y con ellos los epítetos que le acompañan. En la trilogía esquilea, Apolo recibe el adjetivo de *Loxias*, que viene a significar ‘oblicuo’, ‘enrevesado’ ‘multívoco’. Los oráculos de *Loxias* (cf. Λοξίου χρησμὸς) —mayormente en verso— destacaban por su ambigüedad debido a su transmisión por parte de la Pitia, por lo que resultaban complicados de comprender para el destinatario. Este epíteto carga con un temible respeto por reconocer la autoridad dada por Zeus a Apolo para revelar mensajes divinos a los mortales. En este sentido, el propósito cruel de Apolo llevar a Orestes, en un estado de locura, a ejecutar el matricidio, más por voluntad divina que por voluntad propia. Así lo reconoce Orestes en el juicio abierto contra él frente a Atena y el Consejo del Areópago (Aesch. *Eu.* 465-467): Ορέστης.- [...] καὶ τῶνδε κοινῇ Λοξίας ἐπαίτιος./ ἄλλη προφονῶν ἀντίκεντρα καρδία./ εἰ μὴ τι τῶνδ' ἔρξαιμι τοὺς ἐπαίτιους (**Orestes.**- Y de esto fue responsable conmigo *Loxias*, que me anunció dolores cual agujeros para mi alma, si no castigaba a los culpables de estos actos). Por esta orden divina acabará manchado con el μῖασμα y exiliado de Micenas. Ya las Erinias acusan a Apolo de ser el máximo responsable del matricidio, a lo que la divinidad, una vez más jugando con la ambigüedad, defiende su oráculo de vengar al padre (Aesch. *Eu.* 202-203): Χορός.- ἔχρησας ὥστε τὸν ξένον μητροκτονεῖν./ Απόλλων.- ἔχρησα ποινὰς τοῦ πατρὸς πρᾶξαι (**Corifeo.**- Ordenaste por un oráculo al extranjero matar a su madre. **Apolo.**- Ordené por un oráculo ejecutar la venganza de su padre). Paradójicamente, su mancha deberá ser purificada en el tiempo de Apolo. A propósito de este epíteto, cf. Detienne (2001) y Morales (2006: 221).

ἐξαυδόμενος,/ εἰ μὴ μέτειμι τοῦ πατρὸς τοὺς αἰτίους: [...]αὐτὸν δ' ἔφασκε τῆ
φίλῃ ψυχῇ τάδε/ τείσειν μ' ἔχοντα πολλὰ δυστερπῆ κακά.

(Orestes.- Nunca me traicionaré el muy poderoso oráculo de Loxias que me ordenó hacer frente a este peligro, gritándome en voz alta y anunciándome muchas desgracias atroces contra mi ardiente corazón, si no persigo a los culpables de la muerte de mi padre [...]). Sin embargo, me dijo que yo mismo pagaré con mi propia vida numerosos desagradables males).

Volviendo a *MoloRa*, durante el diálogo fraternal en el que predomina la sensatez en Orestes y la ira en Elektra, continúa el anhelo de justicia retributiva de la joven para que la madre pague su merecido por ser partícipe en la muerte de Agamenón. Su hermano recoge perfectamente lo que supondría este fatídico desenlace, «un círculo sin fin»:

Elektra.- *Don't ask me to forget my hatred! There/ can be no forgiveness!/ Slay her like the animal she is./ Orestes.- I am tired of hating./ Elektra.- Go then and keep company where you/ belong.../ with women!/ I will do this thing on my own./ Orestes.- WHAT IS IT YOU WANT?/ Elektra.- VENGEANCE!/ An eye for an eye and a tooth for a tooth!/ Orestes.- That was the curse of our Mother's House./ I have been there tonight and it's empty./ It's a circle with no end./ Elektra.- My father's blood will be paid back here tonight./ I am from the House of Atreus, I will do/ what must be done.*

*(She grabs the axe and runs at Klytemnestra screaming)*¹⁹.

(Elektra.- ¡No me pidas que olvide mi odio! ¡No puede haber perdón! ¡Mátala como el animal que es! **Orestes.-** Estoy cansado de odiar. **Elektra.-** ¡Ve, pues, y haz compañía donde perteneces... con las mujeres! ¡Haré esto por mí misma! **Orestes.-** ¿QUÉ ES LO QUE QUIERES? **Elektra.-** ¡VENGANZA! ¡Ojo por ojo y diente por diente! **Orestes.-** Esa fue la maldición de la casa de nuestra madre. He estado allí esta noche y está vacía. Es un círculo sin fin. **Elektra.-** La sangre de mi padre se pagará aquí esta noche. Soy de la casa de Atreo. Haré lo que hay que hacer).

(Ella agarra el hacha y corre hacia Klytemnestra gritando).

En correspondencia con la *Electra* de Eurípides, el héroe también empatiza por un momento con el sufrimiento de su madre ante la idea de darle muerte, pero Electra se muestra suficientemente decidida a vengar a su progenitor (vv. 966-982):

¹⁹ Cf. Farber (2008: 76).

'Ορέστης.- τί δῆτα δρῶμεν; μητέρ' ἧ φονεύσομεν;/ 'Ηλέκτρα.- μῶν σ' οἶκτος εἶλε, μητρὸς ὡς εἶδες δέμας;/ Ορέστης.- φεῦ/ πῶς γὰρ κτάνω νιν, ἧ μ' ἔθρεψε κᾶτεκεν;/ 'Ηλέκτρα.- ὥσπερ πατέρα σὸν ἦδε κάμὸν ὄλεσεν./ 'Ορέστης.- ὦ Φοῖβε, πολλήν γ' ἀμαθίαν ἐθέσπισας./ 'Ηλέκτρα.- ὅπου δ' Ἀπόλλων σκαιὸς ἦ, τίνες σοφοί;/ 'Ορέστης.- ὅστις μ' ἔχρησας μητέρ', ἦν οὐ χρῆν, κτανεῖν./ 'Ηλεκτρα.- βλάβη δὲ δὴ τί πατρὶ τιμωρῶν σέθεν;/ 'Ορέστης.- μητροκτόνος νῦν φευξόμαι, τόθ' ἀγνὸς ὦν./ 'Ηλέκτρα.- καὶ μὴ γ' ἀμύνων πατρὶ δυσσεβῆς ἔση./ 'Ορέστης.- ἐγῶδα· μητρὸς δ' οὐ φόνου δώσω δίκας;/ 'Ηλέκτρα.- τί δ' ἦν πατρώαν διαμεθῆς τιμωρίαν;/ 'Ορέστης.- ἄρ' αὐτ' ἀλάστωρ εἶπ' ἀπεικασθεὶς θεῶ;/ 'Ηλέκτρα.- ἱερὸν καθίζων τρίποδ'; ἐγὼ μὲν οὐ δοκῶ./ 'Ορέστης.- οὐ τᾶν πιθοίμην εὖ μεμαντεῦσθαι τάδε./ 'Ηλέκτρα.- οὐ μὴ κακισθεὶς εἰς ἀνανδρίαν πεσεῖ.

(Orestes.- ¿Qué haremos, pues? ¿Mataremos a nuestra madre? **Electra.-** ¿Acaso te ha dado pena cuando has visto la figura de nuestra madre? **Orestes.-** ¡Ay! ¿Cómo voy a matarla, ella que me crio y me parió? **Electra.-** Igual que ella mató a tu padre y al mío. **Orestes.-** ¡Oh Febo! Sí me has profetizado una gran insensatez... **Electra.-** Si Apolo es necio ¿quiénes son los sabios? **Orestes.-** Tú, que me has ordenado matar a mi madre, ¿a quien no se debía! **Electra.-** Pero ¿en qué te perjudicaría vengar a tu padre? **Orestes.-** Ahora seré desterrado como matricida, cuando antes era puro. **Electra.-** Y si no defiendes a tu padre, serás impío. **Orestes.-** Lo sé. Pero no pagaré la pena por la muerte de nuestra madre. **Electra.-** ¿Y qué pasará si renuncias a la venganza paterna? **Orestes.-** ¿Acaso no lo dijo un genio maléfico vengador fingiendo un dios? **Electra.-** ¿Sentado sobre el trípode sagrado? ¿Yo no lo creo! **Orestes.-** Ni yo me podría convencer de que este oráculo esté bien revelado. **Electra.-** ¡No te acobardes ni pierdas el coraje!).

Sin embargo, el papel de Electra en la obra homónima de Sófocles es más sumiso, a disposición de su hermano, y sus actos no guardan una consecuencia directa con el final de la obra. No obstante, ello no implica la no participación de Electra en el homicidio. Es más, Electra focaliza realmente su atención en Egisto, el amante de su madre, el usurpador del cetro de su padre (vv. 1487-1490): 'Ηλέκτρα.- [...] ἀλλ' ὡς τάχιστα κτεῖνε καὶ κτανῶν πρόθεσ/ ταφεῦσιν, ὧν τόνδ' εἰκός ἐστι τυγχάνειν,/ ἄποπτον ἡμῶν: ὡς ἐμοὶ τόδ' ἂν κακῶν/ μόνον γένοιτο τῶν πάλαι λυτήριον (**Electra.-** Pero mávalo cuanto antes y, tras matarlo, entrégalo a los sepultureros, pues es precisamente conveniente tenerlo lejos de nuestra vista. Este sería para mí el único remedio de mis miserias desde hace tiempo).

Efectivamente, diversos investigadores concluyen que la intención de la obra sofoclea es representar una moral de venganza femenina a través de la lamentación, y no tanto la acción extremista e intransigente de Orestes²⁰.

En definitiva, los dos hermanos aparecen en las tres tragedias clásicas como vindicadores de su padre tomando la justicia por su mano, ya no solo por el mandato divino, sino por el dolor ante la pérdida de la figura paterna²¹.

3.2 Escena 19: *Rises* y Epílogo

En esta escena de *MoloRa*, el coro de mujeres *xhosa* se dirige rápidamente hacia Elektra para convencerla de que no mate a su madre y la sujetan. Acto seguido, la heroína se derrumba y, abrazada y consolada por el coro, llora por todas las injusticias perpetradas hacia ella, su hermano y su padre. Una vez calmada, se dirige junto con Orestes a su madre, que se encuentra aún en posición suplicante por lo que puedan hacerle. Pero se produce un giro inesperado cuando los hijos le tienden las manos para levantarla. Se percibe en Elektra un cambio importante de actitud, como una liberación de la cólera contenida desde el comienzo de la obra. Asimismo, este acto da comienzo a un proceso de perdón, aunque no se articula ninguna palabra sobre ello, solo el gesto. Y mientras ambos hermanos se abrazan señalando así el fin del ciclo de venganza, el coro invoca, por medio de cantos tradicionales en idioma *xhosa*, a los antepasados para rogar el final de la guerra entre blancos y negros:

Chorus: *I pray for the unity between black and white./ We pray for our children/ that they may stop crime and killing each other./ We ask that the work that we are doing/ may we do it with success- and power/ and speak the truth*²².

(Coro: Rezo por la unidad entre negros y blancos. Rezamos por nuestros hijos para que paren el crimen y se maten entre ellos. Pedimos que el trabajo que estamos haciendo lo hagamos con éxito y poder y digamos la verdad).

Atendiendo a la actuación del coro de mujeres *xhosa*, tanto en esta última escena como en la anterior, entonan esas melodías tradicionales (*vid. supra*) acompañadas de danzas e instrumentos que acaban por cambiar la concepción moral vindicativa de Orestes y Elektra y cesan el ciclo de venganzas. Este papel puede mostrar ciertas semejanzas con el coro de Erinias de las *Euménides* de Esquilo, cuando estas personificaciones, bajo entonaciones y danzas, cercan al héroe, mientras este abraza en modo suplicante la estatua de Atenea. En la obra esquiléa, la

20 Foley (2001: 150, 170) y Franzani (2020: 64) consideran que la función del lamento de las mujeres en la sociedad griega antigua en materia judicial pretendía, a través del dolor y del mantenimiento de la imagen viva del difunto, provocar la venganza.

21 Cf. Herreras (2008: 63).

22 Cf. Farber (2008: 77-78).

persecución del héroe está tan cargada de emotividad y de incertidumbre que produce un efecto catártico en el público y la liberación de emociones como el terror y la ansiedad²³. En el caso de *MoloRa*, podríamos ver este mismo efecto de purga emocional y de liberación de tensiones después de mantener al auditorio en vilo y celebrar, no solo la no ejecución del matricidio y el fin de la venganza, sino también el papel de la TRC y la consecución del proceso de perdón y sanación que promulgaba la filosofía *Ubuntu*.

Ya en el epílogo final, Klytemnestra, sentada en la mesa de los testimonios, pronuncia unas últimas palabras en alusión al fin de la justicia retributiva con la que se busca el castigo de los malhechores que participaron en las represiones del *apartheid*, como la privación, en su mayoría, de la libertad. En aras de esta decadencia vindicativa, y siguiendo la filosofía del *Ubuntu*, la justicia reparadora es la opción idónea para empezar una nueva era democrática sudafricana, con la que el abordaje de los daños afligidos, la reparación de las víctimas y la reintegración de los delincuentes posibilitan la armonía social de una comunidad. Este final también radica en la importancia del reconocimiento, por parte de la parte opresora —Klytemnestra—, de la alteración del orden moral de la sociedad sudafricana y cómo sus descendientes y la comunidad han participado en la construcción de un nuevo período tolerante y más igualitario²⁴:

Klytemnestra: *It falls softly the residue of revenge.../ Like rain./ And we who made the sons and daughters of this land, servants in the/ halls of their forefathers.../ We know./ [...] Look now – dawn is coming./ Great chains on the home are falling off./ This house rises up./ For too long it has lain in ash on the ground*²⁵.

(**Klytemnestra:** Cae suavemente el residuo de la venganza... Como lluvia. Y nosotras que hicimos a los hijos y a las hijas de esta tierra, siervos en los salones de sus antepasados... Nosotras sabemos. [...] Mira ahora – el amanecer está llegando. Las grandes cadenas se están desprendiendo. Esta casa se levanta. Por mucho tiempo ha yacido en cenizas en el suelo).

Por un lado, cabe resaltar estas últimas líneas de Klytemnestra, pues se tratan de una adaptación del final de las *Coéforas* de Esquilo después de haberse producido el matricidio, cuando el coro anuncia la restauración de la casa de Atreo antes de la llegada de las Furias y el juicio de Orestes (vv. 961-967):

Χορός.- *πάρα τε φῶς ἰδεῖν/ μέγα τ' ἀφηρέθην ψάλιον οἰκέων./ ἄναγε μὲν δόμοι: πολὺν ἄγαν χρόνον/ χαμαιπετεῖς ἔκεισθ' ἀεὶ./ τάχα δὲ παντελεῖς χρόνος*

23 Cf. Pineda (2017: 179).

24 Cf. Ross (2014: 158).

25 Cf. Farber (2008: 79).

ἀμείνεται/ πρόθυρα δωμάτων, ὅταν ἀφ' ἐστίας/ πᾶν ἐλαθῆ μύσος/ καθαρμοῖσιν
ἀτᾶν ἐλατηρίοις.

(**Coro.**- La luz ya se puede ver; ya se ha arrancado la gran cadena de esta morada. Levántate ya, palacio: llevabas demasiado tiempo postrado siempre en el suelo. Y pronto el tiempo, que todo lo cumple, cruzará las puertas de los aposentos, cuando se expulse del hogar toda la impureza con ritos expiatorios que alejan la ruina).

Por otro lado, y a diferencia de los trágicos griegos, Farber no hace uso de ningún *deus ex machina* ni de fuerzas divinas para acabar con la visión cíclica de la venganza en la historia de Sudáfrica, sino que apela a la colaboración de mujeres y hombres que en la transición democrática y en las audiencias de la TRC buscaron un camino común a seguir para toda la comunidad²⁶. Ahora bien, sin ahondar en las controversias originadas en torno al discurso del perdón, uno de los objetivos de *MoloRa* es ensalzar los procesos de la TRC, convirtiéndose de este modo en una alegoría de la clemencia al eliminar el componente vindicativo propio de las tragedias griegas²⁷.

Notoriamente la obra farberiana presenta un final totalmente distinto a la de los dramaturgos griegos. En Esquilo y en Eurípides se produce el asesinato de Egisto y posteriormente el matricidio, mientras que en la obra sofoclea se ven alternados los homicidios. En la *Electra* de Sófocles los dos hermanos caen en sus respectivos errores trágicos —pues ambos presentan percepciones distintas de la realidad, y uno de los desaciertos de la heroína es pensar que Orestes ve las cosas como ella las percibe—. En efecto, el objetivo de Electra es que su hermano Orestes lleve a término la muerte de Egisto —y no primero la de la madre— y así consiga la restauración del orden de la casa de Atreo-. Por más que su resentimiento fuese evidente, no se le ocurre en primera instancia la idea del matricidio, pues no ha recibido la orden divina para cometerlo. El objetivo, pues, no es el derramamiento de sangre inacabable. Pero cuando Orestes entra a palacio y descarga a su madre la primera apuñalada, Electra, ya siendo consciente de su marcado destino, le anima a una segunda asestada (v. 1415): παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν (¡Golpea otra vez, si tienes fuerza!)²⁸.

Por otro lado, la dolorosa muerte de Clitemnestra en *Coéforas* no se explicita de la misma manera que en la *Electra* de Sófocles, simplemente la dirección escénica especifica que su hijo la arrastra hacia el interior del palacio para darle muerte. Es más, Electra no aparece como personaje activo en dicha escena.

26 Cf. Van Weyenberg (2008: 36).

27 Cf. Stathaki (2009: 127).

28 Cf. Morenilla y Bañuls (2008: 188-200).

Con respecto a la *Electra* de Eurípides, la heroína, en el momento en el que se encuentra con su hermano, muestra una actitud más violenta, cruel y despiadada, y es ella la que decide encargarse de la muerte de su madre (v. 647): ἐγὼ φόνον γε μητρὸς ἐξαρτύσομαι (Yo misma tramaré la muerte de nuestra madre). A diferencia de la *Electra* de Esquilo, la de Eurípides participa directamente en el acto junto con su hermano, y aparecen en escena saliendo de la habitación llenos de sangre y con los cuerpos de Clitemnestra y Egisto sobre un ἐγκύκλιμα²⁹.

Como principal y fundamental diferencia, en *MoloRa* no se lleva a cabo la muerte de Klytemnestra ni, por tanto, la llegada de las Furias, de modo que se puede apreciar la reconciliación que promulgaba la autora a la manera de las audiencias de la TRC. Pero aunque el final de la Klytemnestra farberiana sea distinto al de los tragediógrafos griegos y la autora decida poner punto final en ese momento de la escena a la cadena de venganzas, sí se podría percibir cierta semejanza entre el cese vindicativo de *MoloRa* y el desenlace de las *Euménides* de Esquilo. En la obra esquílea Orestes, manchado por el matricidio y perseguido por las Erinias, acaba siendo absuelto del delito de sangre debido al empate de los votos en el Consejo del Areópago. Mientras tanto, las Erinias, que finalmente se han sometido al fallo de Atenea, reciben el nombre de Euménides y guardan un lugar en el culto de Atenas (vv. 752 ss.). De este modo se pone fin a la justicia punitiva tras el consenso entre las divinidades defensoras y detractoras del castigo y se instauro un orden político encargado de condenar los crímenes de sangre.

De igual manera es menester recalcar el papel de la ceniza en esta escena en concreto. La metáfora de las cenizas —*ashes*—, que la dramaturga ha empleado a lo largo de toda la obra tiene varios sentidos. Por un lado, simboliza la efimeridad, la vulnerabilidad de la condición humana y las fatalidades por las que han pasado los supervivientes del *apartheid*³⁰. Por otro lado, representa un aspecto religioso y cultural *xhosa*, el de la comunidad, pues tradicionalmente los ancestros *xhosa* apilaban montones de cenizas en un lugar en concreto como señal de sociedad unida. Este hecho se representa indirectamente en la dirección escénica final de la obra, cuando cae sobre el público y sobre los actores una fina capa de polvo³¹. Como bien recoge Farber (2008: 8), «*MoloRa* —the Sesotho word for ‘ash’— is the truth we must all return to, regardless of what faith, race or clan we hail from» (*MoloRa* —la palabra *sesotho* para ‘ceniza’— es la verdad a la que todos debemos volver, sin importar de qué fe, raza o tribu provengamos).

29 Cf. García (2008: 125) recoge la definición de «plataforma giratoria de madera situada detrás del προσκήνιον que cambiaba el fondo a la par que hacía aparecer por sorpresa a un personaje».

30 Cf. Palmeri (2013: 260-262).

31 Cf. Odom (2011: 53).

3.3 La idea de justicia en las *Electras* de Sófocles, Eurípides y Esquilo

Otro tema interesante que comentar es el papel de la justicia en las tragedias griegas tras el estudio de la justicia restaurativa en *MoloRa*. Tal como apunta Tornel (2021: 73), Aristóteles afirma en el capítulo seis de la *Poética* que la tragedia es una imitación de la acción, de la vida y de la desdicha, y no de las personas; de ahí radica la importancia de la estructuración y exposición de los sucesos acaecidos en la historia para incitar la piedad y el temor y así realizar la catarsis de dichas emociones:

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν [...] ἢ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν³².

(La tragedia es, pues, la imitación de una acción activa y completa, de cierta magnitud, en lenguaje sazonado, separada de cada una de las partes en las distintas secciones, actuando los personajes y no mediante narraciones, y llevando a término, mediante la compasión y el temor, la catarsis de tales emociones. [...] En efecto la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción).

También la tragedia responde a un contexto específico, mayoritariamente al paso de la época arcaica hacia la clásica. Se trata de un proceso durante el que comienza a percibirse una evolución en la moral y en la ética y cuyo desarrollo lo lleva a cabo un héroe trágico. Así, el uso de la tradición mítica y heroica en la tragedia griega cumplía, no solamente funciones políticas por expresar unos valores colectivos propios de una nueva era democrática, sino también religiosos.

Para Vernant y Vidal-Naquet (2002: 27), el género trágico se convirtió en una institución social junto con el resto de órganos judiciales y políticos cuya finalidad era cuestionar los valores esenciales de la realidad política de la πόλις. Es por ello por lo que los trágicos griegos fueron los claros portavoces de los problemas sociopolíticos de su época. Esquilo en la *Orestíada* enfoca el caso de la justicia en la casa de Atreo desde el punto de vista del derecho religioso. En *Coéforas* (vv. 400-404), la Ley del Talión se percibe claramente en las palabras del coro cuando se acogen a dicha tradición ancestral para legitimar la muerte de Clitemnestra y Egisto. Pero el momento en que se puede entender con claridad la idea de justicia en la *Orestíada* es cuando el héroe, siguiendo las órdenes divinas, cumple con un papel de ajusticiador por la muerte de su progenitor, más que de matricida en sí³³. Ya en las *Euménides*, el procedimiento judicial iniciado

32 Cf. Arist. *Poet.* 1499b-1450a.

33 Cf. Tornel (2020: 79).

contra Orestes, y cuya resolución falla a su favor, representa los nuevos valores democráticos atenienses de la Grecia clásica, aunque Vernant y Vidal-Naquet (2002: 27) recalcan que con esta medida no se llega a apaciguar las tensiones.

En cambio, en la *Electra* sofoclea, el autor pretende enmarcar el mito en el ámbito de la justicia humana. Las alusiones a δίκη son realmente abundantes y concisas, pues Apolo ordena a Orestes, a través de un oráculo, que lleve a cabo la matanza de mano justa (χειρὸς ἐνδίκου, v. 37), con lo cual se presenta al héroe como el purificador del hogar paterno mandado con justicia por las divinidades (vv. 68-70): δέξασθέ μ' εὐτυχοῦντα [...] / σοῦ γὰρ ἔρχομαι / δίκη καθαρτῆς πρὸς θεῶν ὠρμημένος (¡Recibidme con ventura [...] pues vengo para purificaros según la justicia en nombre de los dioses!).

Las referencias a la justicia acerca de las muertes de Ifigenia y de Agamenón son constantes en el ἀγὼν maternofilial de la *Electra* sofoclea. En suma, la idea de Justicia en cada uno de los personajes es distinta. Cabe recordar que con la reforma draconiana en el siglo VII a. C. de las instituciones atenienses, en el tribunal de Areópago se estableció la distinción entre homicidio involuntario y voluntario. Así pues, y desde las nuevas nociones de justicia humana, el homicidio de Agamenón con Ifigenia, y el de Orestes con Clitemnestra, comprenderían la primera categoría, pues ambos actuaron, bien bajo presión —Agamenón—, bien bajo la orden divina —Orestes—. Mientras tanto, el crimen de Clitemnestra contra Agamenón, fue un acto intencionado y premeditado de su propia voluntad. Por añadidura, las consecuencias de los tres homicidios son completamente distintas: el sacrificio de Ifigenia supuso la posibilidad de dirigirse a la guerra de Troya y evitar una revuelta del ejército, y el matricidio trajo consigo el restablecimiento de la casa de Atreo. Desde esta perspectiva de concienciación humana colectiva, se entiende el motivo por el cual Sófocles decide no castigar a Orestes con la persecución de las Erinias ni a Electra³⁴.

Por su parte, Eurípides abordó su *Electra* con un final distinto a los anteriores. Cabe tener en cuenta que se ha considerado a Eurípides como sucesor de Esquilo, por lo que escribió dicha obra en reacción a la trilogía esquílea. A diferencia de las *Coéforas*, hay una falta notable en la *Electra* de Eurípides de participación divina en materia de justicia, por lo que aporta mayor escepticismo y humanismo a la acción. Además, intervienen los Dióscuros, hermanos de Helena de Troya y de Clitemnestra, encargados de notificar a Orestes y Electra sus respectivos castigos por los homicidios cometidos, pues tales actos carecieron de justicia divina ante el fallo de Apolo. A través de este suceso se observa un cambio de la responsabilidad divina a una más humana. En Eurípides se llega a cuestionar la fiabilidad de los oráculos y la interferencia de las divinidades, por lo que el autor aboga por una actitud más racional y por los veredictos de la

34 Cf. Gil (2004: 146).

ley pública. Así pues, hay una mayor responsabilidad de los actos humanos por medio de la ira intrínseca de Electra y no por el designio divino³⁵.

4. CONCLUSIONES

Tras el estudio de las últimas escenas de *MoloRa*, así como sus comparaciones con las obras de los dramaturgos griegos se puede extraer la siguiente conclusión.

El fin del *apartheid* y el inicio de una nueva etapa transicional democrática, así como las audiencias posteriores de la TRC fueron decisivas para el avance hacia la democracia y poner sanar, en mayor o menor medida, mediante la filosofía *Ubuntu*, la opresión racista de la población de color sudafricana. Esta toma de conciencia ha llevado a Yaël Farber a plasmar en su teatro de protesta los testimonios y narraciones sobre la verdad por medio del poder de la palabra como forma de sanación y abogar por la justicia restaurativa. Para ello, se ha servido de las obras relacionadas con la saga de los Atridas de los distintos trágicos griegos, que tienen en común la adopción, atendiendo al contexto griego, de una justicia más vindicativa y no tanto del perdón y de la sanación.

Como se ha analizado a lo largo de este estudio, la escena final de la obra farberiana en la que se debería llevar a cabo la muerte de Clitemnestra dista de los desenlaces finales de los autores clásicos. Ello viene marcado esencialmente por la cultura y religiosidad *xhosa* del respeto a los antepasados y a los progenitores, así como el inicio hacia una nueva era democrática en Sudáfrica. El fin utilitario de la obra farberiana queda justificado al adoptar esta visión del coro de mujeres *xhosa* junto con la filosofía *Ubuntu* de la TRC y cambiar el destino original de la casa de Atreo. Frente a esto, en *MoloRa*, Klytemnestra —opresora— y Elektra —oprimida— finalizan el ciclo de venganzas que ya venían recogiendo Esquilo, Eurípides y Sófocles, dejando los rencores a un lado, todo ello en aras de una nueva era y de la conformación de una comunidad más sólida entre sus gentes.

35 Cf. Balart y Céspedes (1998), y Modern (2002: 117).

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez García, H. (2009). “Las instituciones políticas de la democracia ateniense”. *Revista de Derecho UNED* 4, pp. 11-43.
- Balart Carmona, C. y Céspedes Benítez, I. (1998). “Electra y Orestes, la cosmovisión linaje, familia y hogar”. *Revista Signos* 31(43-44), pp. 17-35. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-09341998000100003>
- Dargie, D. (1991). “Xhosa Overtone Singing and the Song Nondel’ekhaya”. *African Music* 7(1), pp. 33-47.
- Detienne, M. (2001). *Apolo con el cuchillo en la mano*. Akal.
- Dugdale, E. (2013). “Greek tragedy for the new millenium: public testimony and restorative justice in Yaël Farber’s *MoloRa*”. *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos* 26(2), pp. 139-161.
- Farber, Y. (2008). *MoloRa*. Orebom Modern Plays.
 — (2021). “Oral history interview with Yaël Farber”. *Reimagining Tragedy from Africa and the Global South*, by Mark Fleishman, *Ibali Digital Collections UCT*. <https://ibali.uct.ac.za/s/RETAGS/item/8441>
- Foley, H. P. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton University Press.
- Franzani García, B. (2020). “El papel de las emociones para entender la centralidad de Electra en la tragedia de Sófocles”. *Byzantion nea hellás*, 39, pp. 59-78. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-84712020000100059>
- García May, I. (2008). “El maravilloso teatro de lo maravilloso”. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, pp. 121-151.
- Gil, L. (2004). “La vertiente jurídica de la *Electra* sofoclea”. *Cuadernos de Historia del Derecho* 1, pp. 137-146.
- Herreras Maldonado, E. (2008). *La aportación de la tragedia griega a la educación democrática* [Tesis]. Universitat de València. <http://hdl.handle.net/10550/15462>
- Hutchison, Y. (2013). “Women Playwrights in Post-Apartheid South Africa: Yaël Farber, Lara Foot-Newton, and the Call for Ubuntu”. En P. Farfan Y L. Ferris (Eds). *Contemporary Women Playwrights*. Red Globe Press.
- Menke, C. (2020) *Por qué el derecho es violento (y debería reconocerlo)*. Siglo XXI.
- Modern, R. (2002). “Electra: entre Atenas y la Atenas del Plata”. *Boletín de Academia Argentina de Letras* 67, pp. 113-128.
- Morales Troncoso, D. E. (2006). “Acerca de lo divino en la *Orestíada* de Esquilo”. *Onomázein* 14, pp. 211-224.
- Morenilla Talens, C. y Bañuls Oller, J. V. (2008). “Una aproximación a la *Electra* de Sófocles desde el prólogo y la párodos”. *Faventia* 30(1-2), pp. 187-208.
- Odom, G.A. (2011). “South African Truth and Tragedy: Yael Farber’s *Molora* and Reconciliation Aesthetics”. *Comparative Literature* 63(1), pp. 47–63.

- Palmeri, D. (2013). *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yaël Farber*. [Tesis]. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/129369>
- Pineda Avilés, D. A. (2017). “El himno de las Erinias: análisis del coro en *Las Euménides*”. *TYCHO: Revista de Iniciación en la Investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición* 5, pp. 177-206.
- Ross, Z. (2014). *Constellations of suffering: Historical trauma in the theatrical adaptation of Greek tragedy*. [Tesis]. University of Illinois. <https://hdl.handle.net/2142/49772>
- Silva, M. F. (2020). “O coro de *Coéforas*: alimentar a vingança e partilhar o remorso”. *Synthesis* 27(1), pp. 1-11. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe076>
- Stathaki, A. (2009). *Adaptation and performance of Greek drama in post-apartheid South Africa*. [Thesis]. University of Toronto. <https://hdl.handle.net/1807/19235>
- Steinmeyer, E. (2017). “The Reception of the Electra Myth in Yaël Farber’s *Molora*”. En G. Parker (Ed.), *South Africa, Greece, Rome: Classical Confrontations* (pp. 467-484). Cambridge University Press.
- Talavera, P. (2015). “Una aproximación literaria a la relación entre la justicia y el derecho”. *Anamorphosis: Revista Internacional de Direito e Literatura* 1(2), pp. 207-246.
- Tornel Calderón, M. G. (2020). “Tragedia griega y justicia: un análisis de las ideas de justicia y derecho en la tragedia clásica”. *Revista Jurídica Derecho* 9(13), pp. 71-90.
- Tortosa Pujante, B. (2016). “El mito como puente fronterizo. Una reescritura de la *Orestíada* en Sudáfrica: *Molora* de Yaël Farber”. *ACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4(1), pp. 112-119
- Treviño Rangel, J. (2006). “Verdades a medias. Mujeres en la comisión para la verdad y la reconciliación en Sudáfrica”. *Foro Internacional* XLVI(4), pp. 613-629.
- Van Weyenberg, A. (2008). “Rewrite this ancient end! Staging transition in post-apartheid South Africa”. *New Voices in Classical Reception Studies* 3, pp. 31-46.
- Vellino, B. y Waisvisz, S. “Yaël Farber’s *Molora* and Colleen Wagner’s *The monument as postconflict redress theater*”. *College Literature* 40(3), pp. 113–137. <http://www.jstor.org/stable/24543225>
- Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua: Volumen I*. Editorial Paidós.
- Zapkin, P. (2021). “*Ubuntu* Theater: Building a Human World in Yael Farber’s *Molora*”. *PMLA* 136(3), pp. 386-400. doi:[10.1632/S0030812921000213](https://doi.org/10.1632/S0030812921000213)