

ALGUNAS CUESTIONES DE UTILERÍA EN EURÍPIDES

ARGOS 22 (1998) pp. 117-129

ADRIANA M. MANFREDINI
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

El teatro es un hecho de acción, y también de contemplación. Situación dramática y visualización de ella involucran no solo a los realizadores de la puesta en escena, sino también al público de la obra, sin el cual la concepción de una pieza no llega a ser completa. El teatro griego, como cualquier otro, presentaba a los ojos del espectador un espacio y una arquitectura que se decodificaban siguiendo una convención: la abertura central sobre el escenario figuraba el acceso a las moradas reales, en las tragedias¹; las máscaras distinguían personajes borrando los rasgos individuales del actor; el atuendo identificaba a los protagonistas. Es cierto que la palabra abundante podía sustituir un decorado escénico 'realista', aunque se sabe que la escenografía recreaba el ámbito de la acción con telones, además de la estructura fija del escenario.

La convención se impone naturalmente, como manera de interpretar la ilusión dramática, confirmándola absolutamente. La exigencia de verismo a la puesta en escena no parece tener demasiado sentido entonces, pues el teatro presupone la aceptación de su naturaleza ficticia, del ser copia de la realidad, pero de no sustituirla. Las ideas que nutren la pieza teatral se concretan materialmente en la emisión de los actores, pero también a través de la materialidad de la escena. En el caso del teatro antiguo es siempre llamativo observar de qué modo los recursos materiales están incorporados en el texto, describiendo los

¹ "La disposición normal era el frente de un palacio, y entonces la convención corriente era que el auditorio eran los ciudadanos, sentados en torno a la plaza del mercado para observar a la familia real conduciendo sus asuntos; los griegos eran un pueblo al aire libre, y así no era demasiado perturbador el que mucho del oficio real se condujera puertas afuera", T. WEBSTER, *Greek Theatre Production*, London, 1956. (La traducción de esta y otras citas son de quien escribe el trabajo).

espacios y los desplazamientos, y las características de los atuendos y de los objetos comprometidos con la acción. Todos estos factores intervinientes tienen la misión de acercar al espectador un mensaje intencionalmente revestido por la ilusión teatral, decodificable a partir de las pautas culturales que están siempre pendientes por sobre la obra. Desde las palabras y a través de cada elemento que torna parte de la puesta en escena, el teatro habla a varios individuos a un tiempo, incitando en ellos recuerdos o referencias a situaciones extrateatrales que completan la comunicación que se hace efectiva por medio del drama. Necesita que "la representación deba por lo tanto revestir un evento socialmente (y no individualmente o subjetivamente) significativo"².

En las líneas que siguen se quiere repasar un aspecto vinculado con la puesta en escena, la utilería, centralizado en algunos elementos presentes en tres tragedias de Eurípides: *Bacantes*, *Troyanas* y *Heracles furioso*. Ellas servirán para indagar de qué manera los objetos concretos presentes en la escena pueden volverse altamente significativos en la recepción por parte del público, del ateniense y del contemporáneo que alguna vez pudiera asistir a la representación de los clásicos.

Los dramas son los que hacen evidente la presencia de estos objetos de utilería: tal como sucede en el caso de las descripciones de los desplazamientos espaciales, el parlamento de los personajes indica sus características. Es sabido que la ausencia de didascalias en las obras de teatro griego está plenamente justificada por la manera tan pictórica en que la palabra actúa en él. Así, el aspecto material del teatro cobra valor fundamental, tanto más cuanto que no queda relegado como mero útil adorno de la acción o de un personaje, sino que se carga de una significación que lo vuelve primordial en escena. Dice Patrice Pavis: "El objeto, no solamente no es accesorio, sino que se ubica en el centro y en el corazón de la representación, sugiriendo que sostiene el decorado, al actor y todos los valores plásticos del espectáculo"; luego ahonda más en su relevancia al afirmar que "las estadísticas puntuales de objetos intervinientes en un espectáculo no tienen interés si no se los religa a un conjunto en construcción, a una dinámica vectorial que oriente las descripciones y que rinda cuenta de su uso sobre todo metafórico o metonímico"³.

Los objetos de utilería aparecen descriptos en las piezas, siendo

² M. PAGNINI, "Semiotica del teatro", en *Dioniso* 54 (1983), pp. 19-31. La cita es de la p. 21. Más adelante agrega que "Cada sujeto en la sala es un receptor en contacto con otros receptores, y está por ello involucrado en una recepción coral" (p. 29).

³ P. PAVIS, *L'analyse des spectacles*, Paris, 1996, pp. 171 y 175 respectivamente.

estas descripciones provechosas en vistas a la puesta en escena; al regista estos pasajes le sirven para construir una imagen de la cosa y de su desplazamiento en el espacio, y lo instruyen acerca de su valor cultural. El texto dramático fija, a partir de la nómina de las características de los objetos, una especie de 'iconismo' que, convertido en un ente tangible y visual, da forma a la puesta, haciendo de ella una de las representaciones posibles de la obra.

La libertad de interpretación de estas marcas escénicas se ve sofrenada a veces por ciertos detalles precisos en cuya insistencia a lo largo de la pieza se funda la necesidad de su presencia. Son unos pocos rasgos quizás, pero definitorios para construir una apariencia determinada en la escena.

No se puede concebir la utilería sin las referencias que aporta el texto; esta observación no es solo válida para el filólogo o para un puestista interesado, sino para la realización en la escena.

Las líneas que siguen buscan mostrar de qué modo los elementos de utilería presentes en la escena van adoptando una esencia significativa para el espectador a partir de la atención visual que requieren y, por otra parte, del constructo semiótico que el texto recitado por el actor va haciendo para cada uno de ellos. En las tres obras de las que se ocupa este trabajo, los objetos de los que se hablará se asocian con las ideas de muerte y destrucción. Progresivamente los sucesos de la escena los van volviendo más connotados en este sentido, y simultáneamente ellos colaboran en la caracterización de los personajes, y en la evolución que ellos sufren a lo largo de la pieza.

LAS BACANTES – EL TIRSO

Indudablemente, en los acontecimientos de la pieza, el tirso se vuelve un elemento sumamente imprescindible, caracteriza a Dioniso en su atavío y a las bacantes, acompaña también a los ancianos, Cadmo y Tiresias, y por fin llegará a manos de Penteo, cuando el dios lo haya enajenado. Es también indispensable para concebir la danza báquica y los movimientos rítmicos. El objeto resulta ser sugestivo a los sentidos realzado por la compañía de las palabras, que van superponiéndose a la visión del elemento concreto, para sobre él pergeñar una imagen que va destacando de a poco su crueldad, preparando con la acción su última aparición en escena, en manos de Agave, que lo sostendrá como una lanza en la que está ensartada la cabeza de Penteo.

Originariamente, el tirso era un sarmiento de vid. En la obra se lo presenta como una rama de encina o de abeto, recubierta con hiedra, elemento vegetal también asiduo en la vestimenta de los personajes principales del drama.

Como si se tratara de convencer al espectador de que confiara más en la palabra que en la vista, la poesía dramática describe las características del tirso, vv. 109-110: *καὶ καταβακχιούσθε δρυὸς ἢ ἐλάτας κλάδοισι* ("y llenáos de báquico furor con las ramas de encina o abeto"), y lo instruye sobre lo que de seguro se representaría en la escena, los movimientos a los que se asocia, tanto en el pasaje citado en el que las bacantes se ofrecen a la contemplación del auditorio, como en vv. 239 a 241: "Si yo lo prendo dentro de este palacio, haré que cese de hacer resonar el tirso y de agitar su cabellera" (*παύσω κτυποῦντα ἀνασειόντά τε κόμας...*), dice Penteo, aún sin haberse enfrentado con el dios.

A todo esto, el tirso como compañía indispensable del culto báquico está presentado por Dioniso en persona, en el prólogo de la tragedia, vv. 23 a 25, anticipando la conversión que sufrirá el objeto hacia el final de la pieza, con una metáfora: "A Tebas primera, de esta tierra helénica excité con mis gritos, tras ceñir la pelliza de ciervo a mi piel y entregar el tirso (*θύρσον*) en mano, dardo de hiedra (*κίσσινον βέλος*)".

Existen en la pieza otros pasajes en los que el tirso es asociado con otros objetos, relaciones que su propia forma sugiere y que justifican cómo se va identificando con los personajes que lo portan. Los ancianos Cadmo y Tiresias reprenden a Penteo por su necedad al no querer honrar al dios. Tiresias declara que ambos marcharán a formar el cortejo del dios y alienta a su compañero, vv. 363-364: *...ἀλλ' ἔπου μοι κισσίνου βάκτρον μέτα, πειρῶ ἀνορθοῦν σώμα ἐμόν, κἀγὼ τὸ σόν* ("pero sígueme con el báculo de hiedra, intenta sostener mi cuerpo, y yo el tuyo").

Penteo se ha reído de los ancianos que se han ataviado para rendir homenaje al dios, tal como el rito lo pide, coronándose de hiedra, y cubriéndose con una piel de ciervo, y porque ellos se asimilan a las bacantes: "... veo a Tiresias y al padre de mi madre –qué risa– danzando como bacantes con el tallo de un hinojo (*νάρθηκι*)" (vv. 249-251).

Hasta aquí hemos visto que, como variantes léxicas, las palabras *θύρσος*, *κλάδοι δρυὸς ἢ ἐλάτας*, *νάρθηξ*, *ἔλιξ* (más adelante en el texto) aparecen nombrando al tirso. Desde el punto de vista material, esto puede servir para tener una idea de qué usar en una puesta para figurar el objeto. La que originariamente en el culto era un sarmiento de vid puede ser reemplazado por ramas de otras plantas, sin disminuir el valor ritual que los movimientos y la poesía se encargan de otorgarle permanentemente.

Entonces, el tirso no es solo un accesorio de vestuario, sino un elemento plástico para representar el frenesí báquico, a la vista y en la percepción intelectual del espectador. Obsérvese, otra vez, lo visualmente descriptiva que resulta la lengua griega en el coro de las bacantes en vv. 556 a 559: "Por dónde en Nisa, la que nutre a las fieras, o en los picos del Parnaso, oh Dioniso, llevas con el tirso los tiasos (θύρσοφορεῖς θιάσους)?"

El apoyo fundamental del texto establece una convención icónica, fija los caracteres físicos del objeto que el espectador observará y comprenderá como propios del tirso. La rama de árbol y la palabra, conjuntamente y en interrelación hacen posible que se produzca una función semiótica que no se detiene en la correlación rama=tirso, sino que progresará a lo largo del drama en un nivel metafórico hasta llegar a convertirse en un símbolo. En *Bacantes*, esa metaforización está lanzada desde el principio, en palabras del mismo Dioniso, según se dijo más arriba θύρσον ... κίσσινον βέλος, en el v. 25⁴.

El dardo de hiedra despertará el aspecto más terrible del tirso, que será señalado mientras está ausente de la escena, en el relato del mensajero, quien dice haber visto los milagros que él puede obrar, y las atrocidades que puede ocasionar. A lo largo de los versos 677 a 779, el personaje se extiende en el relato de los prodigios de las bacantes. El tirso hace brotar agua de una piedra, una fuente de vino, ríos de miel y leche. Pero cuando los campesinos intentan apresar a Agave, las bacantes se servirán de él como de un arma. Así, exclama la madre de Penteo, vv. 731 a 733: "Oh, perras corredoras mías, somos cazadas por estos varones, pero seguidme, seguidme preparadas con los tirsos en las manos" (Ἔπεσθε θύρσοις διὰ χερῶν ἀπλισμέναι), y más adelante lo lanzarán para herir a los hombres, vv. 760 a 764, "cuando precisamente sucedió un hecho portentoso de ver, señor. Pues a ellas no las ensangrentaba el dardo con punta de lanza, y ellas lanzando los tirsos de sus manos (θύρσους ἔξανειῖσαι χερῶν) lastimaban y ponían en fuga las mujeres a los varones, no sin ayuda de alguno de los dioses". El relato destaca y presenta al auditorio otras propiedades del objeto, en una serie de asociaciones lícitas provocadas por su forma; iconizado, convencionalizado,

⁴ "Así pues, lo que hemos identificado no son ya tipos de signos, sino MODOS DE PRODUCCIÓN DE FUNCIONES SEMIÓTICAS". U. ECO, *Tratado de semiótica general*, trad. española, Barcelona, 1985, p. 359. Cf. todo el capítulo 3.5. (Las versales son del texto). A pesar de que se utilice en este trabajo el término ícono, se hará con cierta displicencia en atención a la crítica que en este tratado ECO hace de ese y otro tipo de signos. Sorprende de todos modos que la categoría siga siendo tan productiva en el área de la semiología teatral. Semiólogos como Tadeusz Kowzan se valen de ella sin remilgos, y sin ser sistemáticos tampoco.

ahora como arma se cargará con el sentido de venganza y castigo que ideológicamente está alentando el drama. De atavío del dios y de los ritos báquicos (constructo primitivo de la pieza), reconocible cuando Penteo se viste como ménade, vv. 827 a 837 y 941 a 944, en el relato del segundo mensajero, que referirá la caza de Penteo, se pasará a la imagen del arma, ἄλλαι δὲ θύρσους ἴεσαν δι' αἰθέρος / Πενθέως, vv. 1099-1100, "Yace separadamente el cuerpo, esto bajo las duras piedras, aquello en el denso follaje del bosque, no es fácil el hallazgo. Y la cabeza miserable, la que precisamente tomó su madre en sus manos, la lleva tras fijarla sobre el extremo del tirso como a la de un león de montaña por el medio del Citerón, tras abandonar a sus hermanas en los coros de ménades" (vv. 1137-1143).

La doble naturaleza del tirso, su doble carácter de objeto ritual vegetal y de arma, aflora permanente sobre el final; cuando aparece otra vez en escena, el impacto sobre los sentidos ha sido ya preparado: el salvajismo de las acciones que han llevado a cabo las bacantes se rememoran ante la vista del tirso que carga la cabeza (máscara) de Penteo. El pámpano es un símbolo de una fuerza prodigiosa, arrebataadora y destructiva a la vez: Ἀσιάδες βάκχαι / φέρομεν ἐξ ὄρεων / ἔλικα νεότομον ἐπὶ μέλαθρα, μακάριον θήραν (vv. 1168-1170). El diálogo entre Agave y el coro no hace sino extenderse en la caza que la bacante lleva como un trofeo, y que no volverá a ser Penteo destrozado sino cuando el furor haya pasado. Es el arma de lucha de Dioniso contra los hombres que no lo veneran ni reconocen su potestad.

LAS TROYANAS

LA ANTORCHA DE CASANDRA; EL ESCUDO DE HÉCTOR

El valor simbólico que adquieren los objetos de utilería tiene en esta pieza una expresión conspicua. La evocación de la desgracia de Agamemón y de la caída de Troya está impresa en la presencia de la antorcha que porta Casandra, preanunciando la venganza que Troya saqueada e incendiada se cobrará en el jefe máximo de la coalición griega.

Es indudable que la apelación a los sentidos y el impacto visual de la tea encendida provocaría en el espectador un doble estímulo: el de la metonimización de la idea del himeneo, el de la metaforización de la destrucción. Entre los versos 310 y 357, en los que Casandra se presenta a su madre Hécuba, la antorcha es luz, φῶς φέρ', πῦρὸς φῶς, φῶς, παρὰδος ἐμοὶ φῶς, λυγρὰν γε τήνδ' ἀναιθύσσεις φλόγα, y el esplendor de su brillo se realiza verbalmente, ἐς ἀγῶν, ἐς αἴγλαν (v. 322), en un

procedimiento ya antes mencionado, en el que la palabra construye eso que se ve, pergeñando el ícono de la tea, que es luminosidad, pero también brillo incandescente.

Curiosamente, los términos que tienen por sentido principal la luz y el fuego predominan por sobre los que nombran la tea como tal: *λαμπάς* aparece solo una vez, en el verso 311, *φλέγω ... λαμπάσι τόδ' ἱερόν; πέυκτη*, v. 356, *ἔσφέρετε πέυκας*, como antorcha hecha de la madera del pino, o el verbo que aparece en el verso 343, *δαδουχέω*, "Ἥφαιστε, δαδουχεῖς μὲν ἐν γάμοις βροτῶν", "Hefesto, llevas la antorcha en las bodas de los mortales".

Hay una convención que fija y selecciona el poeta al tiempo que añade la descripción a la presencia del objeto; ella es la que lo caracteriza como ícono, en todo caso. El rasgo de la luz, de la llama de fuego, es más conspicuo, y resalta la visibilidad que quizás bajo la luz del pleno día de las representaciones atenienses se minimizaba.

La tea de Casandra participa de los movimientos de los personajes —Casandra está presentada como una ménade por lo menos dos veces, v. 345: *βασιλεια, βακχεύουσαν οὐ λήψη κόρην...* "Reina, no detendrás a la doncella que se agita frenéticamente", y vv. 353-354: *... οὐ γὰρ ὀρθὰ πυρφορεῖς / μαινάς θοάουσ'*, "Pues no está bien que lleves el fuego lanzándote como una ménade".

El escudo de Héctor tiene en esta pieza una presencia conmovedora. Representa lo que resta de Héctor, un símbolo del guerrero máximo de los troyanos, y es el último cobijo de Astianacte, arrojado desde las murallas de Troya por cruel determinación de Odiseo. El impacto sobre el espectador en la escena no puede ser mayor: el escudo de Héctor, además de iconizarse adquirirá el valor de un símbolo sobrecargado de tristeza, pues de aparejo de guerra —imagen que revivirá Hécuba— tan solo le restará el rasgo de protección, ironía trágica, de un niño muerto. Emblema de la defensa, se convertirá en el resguardo inútil, en un despojo de herencia.

Las palabras con que los personajes se refieren al escudo son *ἄσπις*, v. 1136, *χαλκόνωτον ἄσπίδα*; v. 1156, *ἀμφίτονον ἄσπίδ'* "Ἐκτορος; ἰτέα, v. 1193, *χαλκόνωτον ἰτέαν*; y *σάκος* v.1224, "Ἐκτορος σάκος. Por sobre el término despojado *ἄσπις* las características físicas del objeto están en los adjetivos que lo acompañan, pero también en los dos sustantivos que sustituyen a este vocablo: *ἰτέα*, como escudo hecho con mimbre, y *σάκος*, que alude a la cubierta de piel.

Más allá de la reproducción fiel de un objeto con tales características, lo que importa es que ellas, evocadas por la palabra, son capaces de construir una imagen que puede estar indicada más simplemente por

un utensilio usado en la puesta: no se necesita un escudo real, basta la forma y el tamaño, por ejemplo, como datos más relevantes. No en vano el bronce como componente es más nombrado que el hecho de ser redondeado, como si fuera más precisa la construcción icónica en relación con el material mencionado; del mismo modo, los sinónimos de ἄσπις, ἰτιά y σάκος, complementan los rasgos físicos del objeto. Por la numeración de versos apuntada más arriba, se ve que son apariciones léxicas sucesivas, y que no se intercala ἄσπις en medio de las ocurrencias, ni vuelve a ser usado más adelante. Y que son estos los términos que utiliza Eurípides cuando, a través de Hécuba, rememora el uso del escudo en la guerra, vv.1194-1199: "Oh, tú que protegías el hermoso brazo de Héctor, perdiste a tu mejor guardián. Cuán dulce yace en tu abrazadera la huella y el sudor en los bien torneados contornos del borde, el que dejaba caer Héctor tantas veces de su entrecejo en medio de las fatigas al apoyarte contra su barba", y v.1221, "y tú, madre de miles de trofeos, alguna vez gloriosa, querido escudo de Héctor".

Las palabras dolidas de Hécuba (vv. 1156 a 1227) que alternan con el coro en las ceremonias fúnebres de su nieto transforman el escudo en algo más significativo que en un pertrecho bélico; la escena se combina junto con las palabras de la anciana, pues la visión del cuerpo del niño inmediatamente obra a favor de la metáfora de la guerra perdida, de la ira impiadosa de los dioses. La imagen de los desastres de la guerra es un constructo semiótico que funciona por la negativa: la protección que brinda el escudo no tiene sentido, es el rasgo constitutivo del ícono que está perdido, y que sin embargo se pone de relieve. "Un objeto, una vez elegido como signo, funciona como tal por algunos y solo algunos de sus caracteres, no por otros, y por tanto, constituye ya (en el ámbito de la convención representativa) una abstracción, un modelo, un constructo semiótico"⁵.

HERACLES FURIOSO

LAS ARMAS DE HÉRCULES, EL ARCO Y LAS FLECHAS

El arco y las flechas aparecen dos veces en escena, una vez llegado Heracles, es decir, como parte del atuendo del personaje, y sobre el final de la tragedia, cuando el héroe despierta tras la matanza de sus hijos y esposa. Para conformar el atavío del héroe, y compenetrarlas con su

⁵ U. ECO, "El signo teatral", p. 45, en *De los espejos y otros ensayos*, trad. española, Barcelona, Lumen, 1988.

personalidad, Eurípides las maneja en la primera parte de la pieza como rasgos diferenciales del personaje de Heracles. Pero la trama de la obra mostrará que la imagen convencional del héroe será sustituida por otra mucho más sufriente y humanizada, y las armas se trasformarán, de aparejos útiles, en símbolo de desgracia, en símbolo de un destino falto de paz. Las armas cobrarán entonces un valor moral que por sí mismas no tienen, que les es extraño en tanto pertrechos militares. Estáticas en la escena, conmoverán sin embargo la intimidad del hombre sometido a la culpa de cuatro homicidios; tener que contar con ellas será un castigo para Heracles.

Esta obra juega con las prolongadas ausencias de las armas en escena; son los relatos y los parlamentos de los personajes los que pintan una acción que no se les ve cumplir. En ellos el arco y las flechas, el equipamiento de arquero, *τοξήρης σαγή*, son evocados en la lucha y en la destrucción. En escena, en cambio, y notoriamente al final, el resultado de sus estragos es lo que se mostrará.

Al principio de la tragedia, el arco y las flechas de Heracles son el objeto de un agón que Lico y Anfitrión sostienen. Lico se mofa de Heracles, vv. 159-162, "... quien nunca sostuvo su escudo en su mano izquierda ni marchó cerca de una lanza, sino que con su arco, el arma más vil, estaba listo para la fuga" (*ἀλλ' ὅξ' ἔχων, κάκιστον ὄπλον, τῆ φυγῆ πρόχειρος ἦν*), burlándose de sus trabajos, y como bajeza última aporta la prueba de las armas, vv. 162-164, "No es el arco prueba del coraje de un hombre (*ἀνδρός δ' ἔλεγχος οὐχὶ τὸξ' εὐψυχίας*), sino que él, quieto, mira y observa de frente el rápido surco de la lanza situado en su puesto". La réplica de Anfitrión no solamente cubrirá las ventajas de ser arquero, para así completar el esquema del agón, sino que permitirá que una doble imagen de Heracles permanezca latente. Como Lico ha puesto en duda su bravura, el héroe resulta humanizado a partir del ridículo, de lo impropio de sus armas, y aunque Anfitrión quiera sostener las virtudes del arco y las flechas en la guerra, la fuerza sobrenatural de Heracles, aún ausente en la escena, está cuestionada desde el principio. La agilidad de movimientos, la habilidad para salvar la vida propia, que pondera Anfitrión, prepara el desenlace doloroso de la tragedia, cuando Heracles convierta a los suyos en sus enemigos, vv. 196-203, "al lanzar miles de flechas (*μυρίους οἴστους*) a los otros protege su cuerpo para no morir, habiendo disparado desde lejos se resguarda al herir con flechas ciegas (*τυφλοῖς τοξεύμασιν*) a los enemigos que lo están observando, y no cede su cuerpo a los contrarios. Está en guardia: y esto es lo apropiado en combate, mientras se hace daño a los enemigos salvar el cuerpo, no estar anclado a la suerte". Esta virtud se volverá en contra de Heracles, en una suerte de ironía trágica muy cruel y despiadada, vv.

568-573: “Y a cuantos Cadmeos que encontrara como enemigos después de beneficiarse por mí, los conquistaré con esta arma victoriosa (τῷ καλλινίκῳ τῷδ’ ὄπλῳ); esparciéndolos con aladas flechas (περωτοῦς τοξεύμασι) todo el Ismeno llenaré de muertos, y la blanca corriente de Dirce se ensangrentará”.

El relato del mensajero que refiere el acceso de locura de Heracles se liga indudablemente a este discurso. Es una marcha agitada de palabras en que las muertes se van sucediendo con rapidez, en las que la mano ‘que apunta bien’ χεῖρ εὖστωχος, cfr. v. 195, en el parlamento de Anfitríon, del héroe esparce de cadáveres el palacio. Todo el movimiento que no tendrá la aparición última del héroe en la escena está en esta narración, que pinta para la imaginación de los espectadores, siguiendo la convención del teatro griego, la persecución y matanza de los inocentes. “Él, acechando al hijo en torno de la columna (...) le dispara (βάλλει) al hígado, (...) y contra el otro dirigió el arco (τόξα), (...) como está el niño cerca de la miserable flecha (ἐντὸς λυγροῦ τοξεύματος), a la manera de un herrero, tras lanzar (βαλὼν) por sobre su cabeza la clava (ξύλον) la dejó caer contra la rubia cabeza del hijo, y destrozó sus huesos ... socava, hace palanca contra las puertas y tras tirar los postes, con una sola flecha (ἐνί βέλει) tendió a la esposa y al hijo” (vv. 977-1001). Τόξα y βάλλειν son los dos términos que componen la descripción de la escena violenta y enajenada, cuya plasticidad es rematada por el mismo Anfitríon al comentar el desastre, vv.1059-1064: “Sí, duermes un infeliz sueño insomne, él, que mató a su esposa, y mató a sus hijos, tras disparar pulsando el arco” (τοξήρει ψαλμῷ [τοξεύσας]).

Después, aparece en escena Heracles, traído sobre una plataforma, en medio del sembradío de flechas, a las que por primera vez contempla como entes distintos a él mismo: “Lanzas aladas (περωτά τ’ ἔγχη): las flechas (τόξα) están esparcidas por el suelo, las que antes luchando (παρασπίζοντα) junto a mis brazos guardaban mis costados y por mí eran preservadas” (vv. 1098-1100). El parlamento recupera el vituperio de Lico, ya que Heracles utilizaba sus armas como escudo, pero se independizan de él para no ser ya objetos de su protección y defensa, sino para pasar a significar lo contrario. El arco y las flechas como armas de guerra, ofensivas y defensivas, dejan de tener esa característica, ya no participan de la convención icónica que las mostraba al principio –aunque fuera en los argumentos de los personajes– como parte del atavío del héroe, sino que ahora integran otro proceso de significación, participan de otro símbolo, de la reelaboración que la pieza ha hecho del héroe y de su leyenda. Ahora son asesinas de sus hijos, y exhibirán la culpa de Heracles en adelante. Inmóviles, ellas representan el destino trágico del héroe, porque al tenerlas son una mancha para su espíritu, y si le falta-

ran, su ausencia sería afrentosa, vv.1376-1385: "Oh miserables delicias de los besos, miserable compañía de estas armas (τῶνδ' ὄπλων). Pienso pues si he de seguir teniéndolas o si he de abandonarlas, a las que cayendo en mis costados me dirán estas cosas: 'Con nosotras mataste a tus hijos y esposa. Nos tienes a nosotras, asesinas de tus hijos (παυδοκτόνους σοῦς)'. Luego, ¿las llevaré en mis brazos? ¿Arguyendo qué? Pero despojado de armas (γυμνωθεῖς ὄπλων), con las que realicé las mejores hazañas en la Hélade, he de morir vergonzosamente al some-terme a los enemigos? No debo dejarlas, debo conservarlas miserablemente".

CONCLUSIÓN

Según se ha podido seguir, los objetos de utilería no quedan solo como acompañantes de la acción o parte del decorado escénico. Son bastante más que eso, puesto que revelan una faceta significativa que, siempre acompañada por la palabra, se descubre como fundamental en el desarrollo del drama. Para un escenario relativamente despojado como el griego, la significación de los elementos presentes o por introducirse en la escena de por sí se sobredimensionaba. También ellos provocaban en el auditorio el reconocimiento de objetos culturales en los que ya anidaba un significado que podía transformarse y enriquecerse en función de la situación dramática. La profundidad del sentido de las tragedias también podía trasvasarse a ellos y volverlos imprescindibles, haciendo del espectáculo visual el medio por el que las ideas eran comunicadas por el tragediógrafo al resto de sus conciudadanos.

Lo impactante de estas piezas de Eurípides, en relación a la utilería, es que estos elementos de los que hablamos y que van transformándose en constructos semiósicos a lo largo de la pieza, con su porte despiertan primero los sentidos antes que las asociaciones intelectuales. En eso reside el espectáculo, en conmover al espectador con su presencia y la plasticidad que pueden otorgar a la escena de la que participan. El teatro consiste en el entrelazamiento de los distintos códigos que maneja; el gestual y visual se cruza con el de la palabra y el pensamiento, al menos en la tragedia, en las que, como se ha visto el recitado no puede eludirse como determinante a la hora de decodificar las connotaciones de los objetos.

En su libro *El teatro y su doble*, A. Artaud sostiene, en el capítulo "La puesta en escena y la metafísica" el carácter distintivo del lenguaje

material y sólido que diferencia teatro de palabra, como orientado "primero a los sentidos en vez de orientarse primero al espíritu, como el lenguaje de la palabra". Además, valora la pantomima por sobre un teatro que subordina la puesta en escena al texto dramático. Si bien su postura, que habla de otra forma de hacer teatro, la oriental, puede parecer extrema –por el desprecio que parece otorgarle a la palabra– sin embargo señala bien el "significado religioso y místico que nuestro teatro ha perdido completamente". Pero para la tragedia no alcanza la pantomima solamente: está muy claro de qué modo las palabras visten la escena y la importancia de los objetos materiales. El trasfondo ideológico de las piezas es de tal elaboración que es imposible abandonar al solo movimiento espacial de las cosas el significado intrínseco que van adquiriendo. La interrelación de los códigos muestra que estos son coadyuvantes para replantear, comprender y emocionarse con el conglomerado de ideas y creencias que forman parte de todo un pueblo como espectador. A la pregunta que Artaud se formula, "¿quién ha dicho que el teatro se creó para analizar caracteres, o resolver esos conflictos de orden humano y pasional, de orden actual y psicológico que dominan la escena contemporánea?" se podría contestar que no hay gran diferencia con lo que se plantea el teatro griego, y que el teatro fue precisamente uno de los medios por los que se canalizaban esas inquietudes que no le parecen genuinas, y que no hay por qué despreciar la relación tan estrecha que las palabras tienen con las cosas, cuando ayudan a descubrir en ellas usos, y sentidos nuevos, cuando las enfrentan a la atención del espectador, cuando las hacen tomar parte importante de la puesta.

El objeto de utilería metaforiza ideas, y se erige en símbolo de una abstracción que llega al espectador visualmente a través de la ideología de la pieza. Teniendo en cuenta el aspecto material que los caracteriza, los objetos que se han analizado en estas tragedias participan de un primer proceso de analogía visual, por el que el tirso se convierte en dardo fatal, la antorcha del himeneo se vuelve tea destructiva de la casa de Agamenón, el escudo de Héctor se transforma en el féretro de Astianacte, las flechas de Heracles dejan de ser defensa propia para independizarse, para 'animizarse' y convertirse en asesinas de su familia. En esta última pieza, la metáfora se presenta en la situación dramática, envolviendo a personajes y escenografía, pues "la guerra que no debe pelearse contra los hijos" (ἀπόλεμος, ὃ παῖ, πόλεμον ἔσπευσας τέκνοις, v. 1133) es la metáfora de la derrota de Heracles. La analogía visual de los objetos de las escenas transporta el teatro al

nivel simbólico⁶. El espectáculo, junto con la capacidad trasformadora de la palabra convierten un conjunto de convenciones y significados culturales en un ensamble orgánico, en un mensaje conmovedor y activo, instantáneo pero también durativo.

La capacidad de adquirir este nivel simbólico hace que el teatro pueda perdurar en el tiempo, teniendo siempre una nueva oportunidad de ser representado ante nuevos públicos y con nuevas interpretaciones. Esta forma de arte tiene, en el simbolismo de sus personajes, de sus situaciones, de sus objetos, garantizada su perpetuidad.

⁶ "La metáfora (...) es un tropo, una figura retórica. Desde el punto de vista semiológico, no es una especie, un tipo, una categoría de signos. Es un procedimiento que dinamiza –de donde nuestra preferencia por el término 'metaforización'– que da al signo un aspecto suplementario, que hace de él un símbolo". T. KOWZAN, *Sémiologie du théâtre*, Nathan Université, 1992.

