

DEDALUS 22-23

Palavra – Corpo – Música
Word – Body – Music

Org. Claudia J. Fischer & Adriana Crespo

2018/2019

DEDALUS – Revista Portuguesa de Literatura Comparada

N.º 22-23 – 2018-2019

Conselho Editorial – Comité de Patronage – Advisory Board

Vitor M. de AGUIAR E SILVA
(Universidade do Minho)

Djelal KADIR
(Universidade do Estado da Pennsylvania)

João de ALMEIDA FLOR
(Universidade de Lisboa)

Wladimir KRYSSINSKI
(Universidade de Montreal)

Susan BASSNETT
(Universidade de Warwick)

Maria Alzira SEIXO
(Universidade de Lisboa)

Jean BESSIÈRE
(Universidade de Paris III)

Theo D'HAEN
(Universidade Católica de Leuven)

Friedrich WOLFZETTEL
(Universidade Johann Wolfgang-Goethe)

Eugene EOYANG
(Universidade de Indiana)

Michael WOOD
(Universidade de Princeton)

Comissão de Redacção – Comité de Rédaction – Editorial Board

José Pedro Serra (director – directeur – director)
Maria de Lourdes Câncio Martins, Teresa Cid, João Ferreira Duarte, Rui Carlos Fonseca

Morada – Adresse – Address

José Pedro Serra
FLUL – Departamento de Estudos Clássicos
Alameda da Universidade – 1600-214 LISBOA

© Associação Portuguesa de Literatura
Comparada

Todos os direitos reservados de acordo com
a legislação em vigor

Capa: Henrique Cayatte

Fotocomposição: Edições Cosmos
Impressão e acabamentos: Garrido Artes Gráficas

Tiragem: 300 exemplares
Periodicidade: anual

ISSN 0871-9519
Depósito legal 314632/10

*Este trabalho é financiado por fundos nacionais através
da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P.,
no âmbito do projecto UID/ELT/00509/2019.*

Preço – Prix – Price

(portes não incluídos / frais d'envoi non inclus / postage not included)

Portugal:

Sócios da APLC: 10€
Não-sócios: 20€

União Europeia / Union

Européenne / European Union: 25€

Outros Países / Autres Pays / Other

Countries: US\$ 30.00

EDIÇÕES COSMOS
Apartado 83 – 2140-909 CHAMUSCA
Tel.: 249 768 122

E-mail: geral@edicoescosmos.pt
www.edicoescosmos.pt

Edições Cosmos® é uma marca registada da Zaina Portugal

De acordo com a política científica seguida pela *Dedalus*, todos os artigos
que a ela forem submetidos estão sujeitos a uma dupla arbitragem científica.

According to the policy of *Dedalus*, all submitted articles are subject
to double-blind peer review.

22-23 – PALAVRA – CORPO – MÚSICA WORD – BODY – MUSIC

PALAVRA – CORPO – MÚSICA
WORD – BODY – MUSIC

- 17 **David Michael Hertz** Love, the Body and the Dance in the American Songbook (1910-1960)
- 33 **Pénélope Patrix** The fado singer as a criminal body. A portrait of the *fadista* in Ramalho Ortigão's "A criminalidade em Lisboa e o fadista" (1878)
- 49 **Claudia J. Fischer** Between Intangible and Corporeal: Word, Body and Music in German Romanticism
- 71 **Ana Cristina Bernardo** O corpo e o pensamento metafórico em *Niobe Transformada em Fonte*: uma análise para a interpretação
- 91 **Adriana Crespo** O corpo nas indicações de *performance* de Erik Satie
- 115 **Elisabete M. de Sousa** O corpo do virtuoso: quando apresentar é representar
- 137 **Sara Eckerson** Considerations of the Body in Handel's *Samson* (HWV 57): The Body in Performance and the Body at Absolute Distance
- 163 **Rita Faleiro** A voz e o corpo performativo no "Compendio Musico" de Manoel de Moraes Pedroso
- 185 **Cristina Costa** Inspirational Value of Cooke's and Zarlino's Theories on Emotions in Music
- 203 **Ana Godinho** La musique avant toute chose
- 217 **Tânia Marques Cardoso
Elizabeth Maria Freire de
Araújo Lima** As relações entre música, cura e tratamento em *História da Loucura* de Michel Foucault
- 237 **Anya Peterson Royce** Balance, Flow, and Space: Michel Fokine, Henri Matisse, Argentine Tango, Balinese Dance
- 265 Poems by Stuart Blazer

ESTUDOS
GENERAL STUDIES

- 273 **Elsa Rodríguez Cidre** ‘¡Mi patria en llamas será mi hoguera!’: el fuego y su simbología en *Troyanas* de Eurípides y la puesta en escena de Szuchmacher (Buenos Aires, 2005)
- 301 **G.A Powell** Cosmic Transgression
- 321 **Joaquim Manuel Rodrigues dos Santos** Evolução Semântica e Etimológica do Conceito de “Castelo” em Portugal e a Percepção de uma Imagética Cultural Relativa ao Chamado “Castelo Português”
- 359 **Lígia Bernardino** Correlações pós-humanistas na era do antropoceno

RECENSÕES
BOOK REVIEWS

- 377 **Hugo Pinto Santos** Wilhelm Heinrich Wackenroder, Heinrich von Kleist e E.T.A. Hoffmann, *Contos Musicais*, selecção, tradução, prefácio e notas de Claudia J. Fischer, posfácio de Mário Vieira de Carvalho, Lisboa: Antígona, 2016, 132 págs. ISBN: 978-972-608-290-3
- 385 **Adriana Crespo** José Gil, *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio D’Água, 2018, 498 págs., ISBN 978-989-641-855-7
- 389 **Cristiana Vasconcelos Rodrigues** Isabel Allegro de Magalhães, *Transversal mente. Literatura e Música*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2019, 123 págs, ISBN: 978-989-658-581-5
- 393 **Ana Paula Coutinho** Ana Gabriela Macedo (org.), *Estudos Comparatistas e Cosmopolitismo. Pós-Colonialidade, Tradução, Arte e Género*. V. N. Famalicão: Edições Húmus e Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2017, 250 págs. ISBN: 978-989-755-326-4
- 401 **Isabel Fernandes** Hélia Correia, *Um Bailarino na Batalha*. Lisboa: Relógio D’Água, 2018, 115 págs. ISBN: 978-989-641-876-2

Elsa Rodríguez Cidre

Universidad de Buenos Aires, CONICET – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

‘¡Mi patria en llamas será mi hoguera!’: el fuego y su simbología en *Troyanas* de Eurípides y la puesta en escena de Szuchmacher (Buenos Aires, 2005)

This paper aims to analyze the image of fire and its symbolism in two creative interventions about the fall of Troy: Euripides' *Trojan Women* (Athens, 415 B.C.) and its staging by Szuchmacher (Buenos Aires, 2005). In the Greek tragedy we witness the last day of Troy: the city has been sacked; the men, dead; the women, ruffled as slaves for the victors. The fire will configure a key element of destruction inasmuch as the very city is burned as the last victim in its funeral pyre. In the Buenos Aires version, the Trojan women appear seated at desks, passively watching TVs lit with scenes from the Iraq War that will continue to be projected throughout the whole play. The desks are vintage and refer us to a large office where a bureaucracy seems to have been installed, probably a reference to the ruin of the State and suggestive indication of the relevance of media in that situation. Burning a city on stage as closing of a play is, on the one hand, a singular fact in the classic tragedy but, on the other, it also implies a challenge for performance in both classical and contemporary theatre.

Keywords: *Troades*, fire, Euripides, Sartre, Szuchmacher, performance

El teatro sabe..., además, que a diferencia de la literatura escrita, del cine o de la plástica, ofrece por su naturaleza convivial, in vivo, una experiencia que es mucho más que lenguaje.¹

¹ Dubatti, *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*, 11.

En este artículo queremos analizar la imagen del fuego y su simbología en dos intervenciones creativas que giran en torno de la caída de Troya: *Troyanas* de Eurípides (Atenas, 415 a. C.) y su puesta en escena por Szuchmacher (Buenos Aires, 2005)². Recordemos que en ambas representaciones artísticas asistimos al último día de Troya: la ciudad ha sido saqueada; los hombres, muertos; las mujeres, sorteadas como esclavas para los vencedores. El fuego configurará un elemento clave en esta destrucción por cuanto al final de la trama la ciudad es quemada cual última víctima en su pira funeraria. Si bien acabamos de nombrar dos obras a comparar, lo cierto es que el panorama es más complejo pues debemos considerar una tercera versión de esta historia. Nos referimos a la adaptación que hizo Jean-Paul Sartre para la puesta en París en 1965 de *Las Troyanas* en el Teatro Nacional Popular bajo la dirección de Mihalis Cacoyannis. El director griego realizará su película con igual nombre en 1971 y siguiendo esta vez la versión del propio Eurípides (el guión se basó, con mínimas modificaciones, en la traducción inglesa de 1965 hecha por Edith Hamilton con música de Mikis Theodorakis)³. La puesta del dramaturgo argentino tuvo como base, no una traducción del texto euripideo, sino la del escrito francés de Ingrid Pelicori (actriz que representó el papel de Andrómaca)⁴. Debemos detenernos aquí un momento ya que Sartre realiza una versión singular en tanto no se presenta como una traducción al francés del texto griego ni como una obra original propia inspirada en la tragedia clásica, sino como una “traducción adaptada”. Pero esta despliega tantas diferencias con el original a traducir, que en rigor tendríamos que hablar de *Troyanas*

² Una primera versión de este trabajo fue presentada en el VIII° Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado (ATEACOMP): “Tradición, rupturas y continuidades”, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño / Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, Argentina, agosto de 2017.

³ Para un estudio de las puestas teatrales de la tragedia griega en el siglo XIX y XX principalmente en Europa, cfr. Macintosh, “Tragedy in performance: nineteenth- and twentieth-century productions”.

⁴ Un agradecimiento especial para Ingrid Pelicori quien tuvo la amabilidad no solo de facilitarme su traducción personal de la versión francesa de la obra de Sartre sino también de acompañarme en una mesa redonda acerca de la puesta de *Troyanas* del 2005, organizada por la Fundación Konex (Buenos Aires, Argentina, 2005).

de Eurípides o *Troyanas* de Sartre y no confundirlas⁵. Esta cuestión provoca entonces una situación ambigua en cuanto a la autoría de la obra⁶. En una entrevista con B. Pingaud⁷, Sartre describe el contexto de su creación y las causas que lo motivaron a no realizar una traducción literal sino una versión adaptada. Algunas remiten a cuestiones estético-culturales: se trataba, entonces, en palabras del escritor francés de adaptar lo que no se entendía, aclarar lo que esa sociedad ya no compartía en su saber, actualizar lo envejecido. También existen razones de orden político. Respecto de este contexto, cabe señalar que Sartre crea esta obra peculiar en Roma entre los meses de julio y agosto de 1964, cuando EEUU interviene militarmente en Vietnam. Hacía apenas dos años que había finalizado la guerra de Argelia (1954-1962)⁸. También en 1964 Sartre había prologado el libro de F. Fanon, *Los condenados de la tierra*, manifestando allí una posición claramente anticolonialista. En este contexto, no sorprende que para el escritor francés la Grecia de la trama eurípidea pase a ser Europa. Así nos lo dice: “en cuanto a las guerras coloniales, es el único punto en que me he permitido acentuar un poco el texto. Hablo varias veces de Europa. [...] y si la expresión de ‘sucia guerra’ toma para nosotros sentido muy preciso, los remito al texto griego: verán cómo allí está poco más o menos”.

Esta inscripción de la adaptación sartreana en su contemporaneidad explica muchas de las divergencias notables de ambos textos, entre las cuales podemos citar distintos tratamientos de los personajes de Casandra, Taltibio o Helena, o por ejemplo, un cambio de relación

⁵ Es de notar además, como afirma Loraux, “Les ‘Damnés de la terre’ à Troie: Sartre face aux *Troyennes* d’Euripide”, 47, que el texto de Sartre se inspira en la traducción de Parmentier & Grégoire para Les Belles Lettres. Para un análisis de los diferentes personajes de ambas obras, cfr. Pagano, “Mito e modernità ne *Les Troyennes* di J.P.Sartre”.

⁶ Confusión que se traslada al mundo editorial de habla hispana donde se ha impreso alguna vez la versión de Sartre bajo la autoría del tragediógrafo griego, así como a los medios de comunicación (un ciclo radial puso al aire una grabación de *Troyanas* con el mismo “error”).

⁷ Parte de esta entrevista está en versión castellana en el prólogo al libro de *Troyanas* de la edición de Losada.

⁸ Cfr. Loraux, “Les ‘Damnés de la terre’ à Troie: Sartre face aux *Troyennes* d’Euripide”, 40 y Barlow, *Trojan Women*, 34.

entre Hécuba y Andrómaca. Es de remarcar además la decisión de Sartre de volver a poner en escena al final de la obra a los dioses que la abren cambiando así de manera decisiva el final del texto griego⁹. En efecto, la obra de Eurípides finaliza con las cautivas encaminándose a las naves aqueas tras haber asistido a la destrucción de una Troya derrotada y abandonada por sus dioses. Este vaciamiento del escenario sin la aparición de divinidad alguna configura un final atípico que produce en el espectador (incluido el ateniense del s. V) la impresión de un corte abrupto o de un cierre inconcluso. En la versión de Sartre, en cambio, una vez que las mujeres vencidas han salido para embarcarse luego de una demostración vana de resistencia que no tiene lugar ni razón en la tragedia eurípidea, la escena es ocupada nuevamente por Poseidón. Allí el dios decreta un nuevo destino para la viuda de Príamo contaminando el final de *Troyanas* con la tragedia *Hécuba* de Eurípides. Si bien el discurso de Poseidón no aclara que la anunciada petrificación de Hécuba implique su animalización en forma de perra¹⁰, sin dudas Sartre está jugando con los versos de Poliméstor (*Hec.* vv. 1259-1274) cuyo discurso profético refiere la suerte que correrá la reina vencida de Ilión¹¹. Por otro lado, al igual que en el prólogo, la presencia divina en este final sartreano también se duplica puesto que Atenea es invocada por Poseidón cuando profiere la condena a la raza humana. Esta reaparición de los dioses en la adaptación del escritor francés es un dato clave a la hora de diferenciar ambas versiones. En Eurípides, la ausencia de *deus ex machina* en el final, unida a su duplicación en el prólogo, genera un efecto de desbalanceo en el conjunto general de la obra y viene a coronar y manifestar un proceso de abandono de Troya por parte de los dioses que recorre los discursos de los personajes en el devenir de la trama¹². En Sartre, se pierde este efecto de abandono

⁹ Cfr. Rodríguez Cidre, “El final trágico: *Troyanas* de Eurípides, Sartre y Szuchmacher”.

¹⁰ Este animal acaba de ser usado por Hécuba para insultar a los griegos que las arrastran hacia las naves.

¹¹ Para un análisis de la metamorfosis de Hécuba, entre otros, Rodríguez Cidre, *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*, 234-246.

¹² Cfr. Rodríguez Cidre, *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*, 310-328.

y vaciamiento pues los dioses hacen efectivo acto de presencia en una epifanía sin auditorio ni testigos y con un discurso que carga las tintas sobre el destino fatal que espera a los victimarios de la obra: en este sentido la imprecación final “Vous en crèverez. Tous”/ “Van a reventar todos” es más que elocuente¹³.

Antes de pasar al análisis del fuego quisiéramos marcar otro elemento crucial de diferenciación entre la tragedia griega y las versiones modernas que aquí consideramos. Mientras que estas últimas conforman un todo en cuanto a su creación, como una obra que se sostiene por sí misma, debemos recordar que *Troyanas* de Eurípides era uno de las cuatro componentes que formaban un conjunto de acuerdo con la práctica habitual en el teatro ateniense de presentar cada autor una trilogía trágica con un drama satírico. Tal conjunto podía o no responder a un eje articulador. En este caso, aun si no nos han llegado esas otras obras más que de manera fragmentaria, sabemos que, efectivamente, seguían un determinado eje¹⁴. Y este es un punto clave para tener en cuenta en el análisis: los espectadores antiguos ya habían visto ese mismo día dos tragedias anteriores (*Alejandro y Palamedes*) y verían luego el drama satírico *Sísifo*. Las referencias al fuego recorren toda la tragedia, en general como elemento negativo y ocasionalmente como positivo, pero sabemos que también tenían su presencia en las otras dos tragedias de la trilogía.

Nuestro interés focaliza aquí, como hemos señalado anteriormente, en el fuego y su simbología. El mismo elemento puede cocinar nuestros alimentos o darnos calor, puede utilizarse para los rituales y los sacrificios pero también puede aparecer su impiadosa fuerza destructiva dentro y fuera de la guerra¹⁵.

¹³ Las traducciones del texto de Sartre pertenecen a I. Pelicori.

¹⁴ Cfr. Barlow, *Trojan Women*, 26 y ss.; Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, 78 y Romero Mariscal, *Estudio sobre el léxico político en Eurípides*, 403-404, entre otros.

¹⁵ Los diccionarios de símbolos acuerdan en otorgarle un valor positivo y uno negativo: Chevalier & Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*; Cirlot, *Diccionario de Símbolos* y Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*. Gantz, “The fires of the *Oresteia*”, 28 señala que el fuego, como Esquilo nos dice en *Prometeo*, es uno de los elementos básicos de la humanidad, un recurso usado para proveer muchos de los comforts a la civilización. El mismo fuego puede destruir y devastar como en *Prometheus Pykraeus*, fr.455, 456. Cfr. Bachelard (1966: 17-38) y Durand (1968: 16).

La obra eurípidea se inicia con la ciudad ya caída y se informa al espectador de los efectos del fuego durante la toma de la ciudad. El dios Poseidón ya nos presenta a la Troya “que ahora **echa humo**”, ἡ νῦν **καπνοῦται**, (v. 8)¹⁶, y preguntándole a Atenea: “¿ahora llegaste a la compasión de la que se **quema hasta las cenizas por el fuego**?”, νῦν / ἐς οἴκτον ἤλθες **πυρὶ κατηθαλωμένης**; (vv. 59-60). En la nueva alianza que su sobrina le propone para vengarse de los griegos por su impiedad, ella le dice a Poseidón hablando de Zeus: “me dice que va a darme **el fuego de rayo** para lanzarlo a los aqueos y **quemar con fuego** las naves”, ἐμοὶ δὲ δώσειν φησὶ **πῦρ κεραύνιον**, / βάλλειν Ἀχαιοὺς ναῦς τε **πιμπράναι πυρὶ** (vv. 80-81)¹⁷. Es de notar que hasta aquí los dioses presentan un fuego destructor para los dos bandos. Uno, que ya está presente para los troyanos; el otro, eventual aunque sabemos por el mito que “erróneo” ya que no se dará de esa manera. El cierre sartreano parece sostenerlo al final con la maldición general al género humano dada por los dioses. En el prólogo también el semicoro describe a la ciudad humeando: “**humea** Πιόν”, **τύφεται** Ἴλιον (v. 145)¹⁸.

En el primer episodio, en cambio, un fuego de distinto orden hace su aparición. Aquí es Taltibio, el heraldo griego, el que menciona reiteradamente al fuego y al humo pero estos no salen de las ruinas de la ciudad sino de las tiendas de las cautivas. Al no entender lo que está percibiendo en la escena, le pregunta a Hécuba: “¡Ea! ¿**Qué llama de pino se quema** dentro? ¿Las troyanas **prenden fuego** los interiores -o qué hacen- como están a punto de ser llevadas de esta tierra a Argos y **queman totalmente** sus propios cuerpos queriendo morir?” ἔα· τί **πεύκης** ἔνδον **αἴθεται σέλας**; / **πιμπρᾶσιν** – ἡ τί δρῶσι – Τρωάδες μυχοῦς, / ὡς ἐξάγεσθαι τῆσδε μέλλουσαι χθονὸς / πρὸς Ἄργος, αὐτῶν τ’ **ἐκπυροῦσι** σώματα / θανεῖν θέλουσαι; (vv. 298-301). Y la reina le responde: “no es (eso), no **prenden fuego**, sino mi hija, Casandra, como

¹⁶ La edición base es la de Diggle, *Euripidis Fabulae* y las traducciones del texto eurípideo nos pertenecen.

¹⁷ Y el dios vuelve a mentar al rayo: **κεραυνίους** βολὰς, “proyectiles de (sus) **rayos**” (v. 92).

¹⁸ Hallamos también una referencia implícita al fuego en la alusión al Etna y a Hefesto del v. 220 ya que las erupciones del volcán del monte Etna en Sicilia eran pensadas como consecuencia del trabajo de Hefesto en la forja bajo la montaña.

ménade viene a la carrera hacia acá”, οὐκ ἔστιν, οὐ **πιμπρᾶσιν**, ἀλλὰ παῖς ἐμῆ / μαινᾶς θοάζει δεῦρο Κασάνδρα δρόμῳ (vv. 306-307).

La irrupción turbulenta y sorpresiva de Casandra en el escenario con antorchas encendidas provee un excitante elemento visual, contrasta muy bien con la estática monodia de Hécuba y da consistencia real a un fuego figurado hasta entonces de manera discursiva. En ese contexto se produce el discurso de Casandra que los otros personajes consideran fruto del delirio:

Eleva, ofrece, lleva la **luz**. Venero, **ilumino** – aquí, aquí – con **antorchas** este templo. ¡Oh, soberano Himeneo! Feliz el novio y feliz yo que en Argos me uno a lechos reales. ¡Himen, oh soberano Himeneo! Puesto que tú, madre, †con lágrimas y † lamentos estás lamentándote por mi padre muerto y la querida patria y yo por mis bodas levanto **la llama del fuego para la luz del sol, para la luz de la luna**, dándote, oh Himeneo, dándote, oh **Hécate, luz** sobre los lechos virginales por la cual es costumbre. Agita los pies, <conduce> conduce el coro etéreo. ¡Evohé, evohé! Como en los momentos más felices de mi padre. El coro, sagrado. Conducélo tú, Febo. Bajo tu templo, en laureles, realizaré **sacrificios**. Ἄνεχε, πάρεχε, φῶς φέρε· σέβω φλέγω – / ἰδοῦ, ἰδοῦ – / **λαμπάσι** τόδ' ἱερόν. ὦ Ὑμέναι' ἄναξ· / μακάριος ὁ γαμέτας, / μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις / κατ' Ἄργος ἅ γαμουμένα. / Ὑμῆν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ. / ἐπεὶ σύ, μᾶτερ, †ἐπὶ δάκρυσσι καὶ † / γόοισι τὸν θανόντα πατέρα πατρίδα τε / φίλαν καταστένουσ' ἔχεις, / ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς / **ἀναφλέγω πυρὸς φῶς** / ἐς ἀνγάν, ἐς αἴγλαν, / διδοῦσ', ὦ Ὑμέναιε, σοί, / διδοῦσ', ὦ **Ἐκάτα, φάος** / παρθένων ἐπὶ λέκτροις / ἧ νόμος ἔχει. / **πάλλε πόδ' αἰθέριον** <ἄναγ'> ἄναγε χορόν- / εὐάν, εὐοῖ- / ὡς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ μακαριωτάταις / τύχαις. ὁ χορὸς ὄσιος. / ἄγε σύ, Φοῖβε, νιν· κατὰ σὸν ἐν δάφναις / ἀνάκτορον **θυηπολῶ** (vv. 308-330).

El ritual del himeneo aparece pervertido desde varios lugares. Las antorchas (si las tomamos como nupciales siguiendo el discurso de Casandra) no son las debidas en el contexto de un concubinato forzoso con una profetisa sagrada. Estas teas claramente se contaminan con las propias de los funerales y con las menádicas. La mención de Hécate también juega aquí un rol ambiguo por ser una diosa con competencia tanto en lo que concierne al ritual matrimonial (en una asociación con Ártemis) como al mundo de la magia donde las antorchas conforman un

elemento clave¹⁹. Ahora bien, el fuego que está arrasando Troya parece condensarse en la antorcha de Casandra quien se trasladará a Argos llevando con ella la destrucción. La devastación viaja simbólicamente con Casandra y también en las antorchas mismas: recordemos el comienzo del *Agamenón* de Esquilo y la línea de buenos fuegos que anuncia a los griegos de la Hélade que Troya ha sido capturada. Gantz, “The fires of the *Oresteia*”, 28, señala que en el caso de *Orestía*, desde las antorchas iniciales de *Agamenón* hasta el contrapunto de las de *Euménides*, el fuego repetidamente simboliza los aspectos destructivos de la venganza, retornando a su normal función benéfica solo en la procesión de cierre de la trilogía, cuando la venganza en sí misma ha sido empleada para las demandas de justicia. No va a ser, sin duda, el caso de *Troyanas*. Este fuego destructor ya estaba iniciado al comienzo de la obra y es el que terminará consumiendo la ciudad²⁰.

A continuación del discurso de Casandra, Hécuba invoca a Hefesto, dios del fuego y uno de los posibles portadores de antorchas en los ritos nupciales, marcando el ritual pervertido²¹: “Hefesto, **portas la antorcha** en las bodas de los mortales pero estimulas en verdad esta **luz** apenada fuera de grandes esperanzas”, “Ἡφαιστε, **δαδουχεῖς** μὲν ἐν γάμοις βροτῶν, / ἀτὰρ λυγρὰν γε τήνδ’ ἀναιθύσσεις **φλόγα** / ἔξω τε μεγάλων ἐλπίδων (vv. 342-344). Scodel (1980: 77) señala que las protestas de Hécuba tienen una cierta corrección irónica (vv. 343-345) en la invocación a Hefesto ya que la antorcha también va a ser nociva para Agamenón y su entorno. La imagen gana mayor fuerza en la comparación implícita de esta boda con el rapto de Helena sugerida por la descripción de Casandra de sí misma como una Furia (v. 457): la memoria de una boda destructora es fuerte en esta escena que predice otra. Para tratar de apaciguar a su hija le pide: “entrégame la **luz** pues no **sostienes** correctamente **el fuego** moviéndote como una ménade”, παράδος ἐμοὶ **φῶς**· οὐ γὰρ ὀρθὰ **πυρφορεῖς** / μαινὰς θοάζουσ’ (vv.

¹⁹ Barlow, *Trojan Women*, 174-175, sostiene que se halla invocada en primer lugar por estar asociada con el fuego y la portación de antorchas.

²⁰ Cfr. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, 77.

²¹ Para la pervisión de los rituales cfr. principalmente, Seaford, “The Tragic Wedding” y Rehm, *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, 3 y ss., 11 y ss., 30 y ss..

348-349) y aceptando la decisión de Agamenón ordena al coro: “traed las **antorchas de pino**, troyanas, intercambiad lágrimas con los cantos nupciales de esta”, ἐσφέρετε **πεύκας**, δάκρυνά τ' ἀνταλλάξατε / τοῖς τῆσδε μέλεσι, Τρωάδες, γαμηλίους (vv. 351-352).

Al final del primer episodio, Hécuba hace referencia a un fuego en principio positivo (el del hogar en cada casa). Pero en el contexto de la muerte de Príamo y la captura de Troya, esta referencia solo sirve para graficar una domesticidad violada por el invasor: “y yo misma lo vi con estos ojos degollado sobre el fuego cercado y tomaron la ciudad”, τοῖσδε δ' εἶδον ὄμμασιν / αὐτὴ κατασφαγέντ' ἐφ' **ἐρκείῳ πυρῶ**, / πόλιν θ' ἀλοῦσαν (vv. 482-484)²².

Ahora bien, el coro en el estásimo segundo introduce una referencia nueva al fuego ya que nos recuerda otros fuegos que también atacaron y destruyeron la ciudad en un momento previo²³: “y tras destruir los trabajos en piedra de bloques de Febo **con el soplo rojo del fuego** devastó la tierra de Troya y dos veces con dos ataques violentos los muros †de† Dardania arrasó la lanza enemiga”, κανόνων δὲ τυκίσματα Φοίβου / ... **πυρὸς φοίνικι πνοῶ** καθελῶν / Τροίας ἐπόρθησε χθόνα. / δις δὲ δυοῖν πιτύλοιν τείχη † περι † / Δαρδανίας [φοινία] κατέλυσεν [αἰχμᾶ] (vv. 814-818).

Este episodio remite a un pasado, cuando Heracles destruyó a Troya con un ejército de héroes porque Laomedonte, rey de la ciudad, se había negado a pagarle la recompensa prometida por liberar a la *pólis* del monstruo que le había enviado Poseidón (este dios y Apolo habían levantado los muros de Troya por encargo suyo y Laomedonte no les había dado la paga acordada)²⁴. La gran diferencia es que aquella vez la ciudad había podido resurgir del fuego y aquí ello no será posible. Unos versos después el coro le recrimina a Ganimedes (como también lo hizo con Titono, ambos personajes originarios de Troya) que aun compartiendo lugares divinos tampoco se interesen por la suerte de

²² En el episodio segundo también se la presenta humeando en un intercambio dialógico entre la reina y su nuera: [Hec.] “lamentable destino”, οἰκτρὰ τύχα [Andr.] “de la ciudad”, πόλεος [Hec.] “que **humea**”, ἃ **καπνοῦται** (vv. 585-586).

²³ Cfr. Barlow, *Trojan Women*, 203.

²⁴ Cfr. *Iliada*, 21.441 y ss.

su ciudad (“y la que te engendró **se consume por el fuego**”, ἄ δέ σε γειναμένα **πυρὶ δαίεται** -v. 825).

Otro elemento nuevo lo introduce una referencia de Hécuba en el episodio tercero cuando intenta convencer, en vano, a Menelao de que no mire a Helena pues la mirada de la griega “quema las casas” **πίμπρησιν** οἴκουσ (v. 893), entre otros efectos devastadores. Se trata de un fuego simbólico que, aunque de manera peculiar, también proviene del campo helénico.

Pero en el agón con Hécuba, Helena invierte la acusación de fuego destructor, haciendo de este un elemento endógeno. Helena presenta a la reina vencida como la principal provocadora del fuego que destruyó Troya: “en primer lugar esta dio a luz los orígenes de los males tras dar a luz a Paris. Luego, el anciano destruyó a Troya y a mí una vez que no mató al recién nacido, Alejandro, amarga imitación de una **antorcha**”, *πρῶτον μὲν ἀρχὰς ἔτεκεν ἦδε τῶν κακῶν, / Πάριν τεκοῦσα: δεῦτερον δ’ ἀπώλεσε / Τροίαν τε κᾶμ’ ὁ πρέσβυς οὐ κτανὼν βρέφος, / δαλοῦ πικρὸν μίμημ’, Ἀλέξανδρόν ποτε* (vv.919-922). Esta imagen, por otra parte, aparece en *Alejandro*, la primera tragedia de la trilogía (*fr.* 1) en la que se inserta esta obra, donde es descrito en el prólogo el sueño de Hécuba embarazada de Alejandro Paris en el cual ella daba a luz una antorcha abrasadora²⁵. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, 77-78, señala que hay dos referencias explícitas a la exposición de Alejandro en *Troyanas* y una de ellas se halla conectada con la antorcha: Paris como un pequeño tizón que no mataron y que ahora la pierde a ella. La exposición es lo que está en cuestión: del escape de la muerte del niño, Helena pasa al juicio de Paris.

También en el estásimo tercero aparecen referencias a otro tipo de fuego, positivo, el que se practicaba en los altares de una ciudad todavía en pie: “el altar **humeante**”, **θυόεντα** βω-/μὸν (vv. 1061-1062) y “la **Hama** de las ofrendas, el humo etéreo de la mirra”, *πελάνων φλόγα/ σμύρνης αἰθερίας τε κα-/πνὸν* (1063-1065), que Zeus ha entregado a los aqueos²⁶.

²⁵ Cfr. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, 76 y Barlow, *Trojan Women*, 211.

²⁶ Y concluye: “y tus sacrificios desvanecidos”, *φροῦδαί σοι θυσίαι* (v. 1071). El coro vuelve al fuego actual: “a la que destruyó el ataque encendido del fuego”, *ἄν πυρὸς αἰθομένα κατέλυσεν ὀρμά* (v. 1080). Y desea para la nave de Menelao que “el

La combustión final de la ciudad se inicia cuando el coro anuncia la llegada de las antorchas: “¿qué manos veo en estas cumbres de Ilión agitando **luces con antorchas?**”, τίνας Ἰλιάσιν ταῖσδ' ἐν κορυφαῖς / λεύσσω **φλογέας δαλοῖσι** χέρας / διερέσσοντας; (vv. 1257-1259). Taltibio explica que dio orden a sus hombres de: “**quemar** esta ciudad de Príamo, no mantener la **llama** inactiva en la mano, sino **prender fuego** para destruir completamente la ciudad de Ilión”, **ἐμπιμπράναι** / Πριάμου τόδ' ἄστυ, μηκέτ' ἀργοῦσαν **φλόγα** / ἐν χειρὶ σφάζειν, ἀλλὰ **πῦρ ἐνιέναι**, / ὡς ἂν κατασκάψαντες Ἰλίου πόλιν (vv. 1260-1263)²⁷.

Entre referencias a la ciudad que “se quema desde abajo por el fuego” (πόλις **ὑφάπτεται πυρὶ** -v. 1274), Hécuba, en un acto de desesperación final, plantea saltar “hacia la pira” de la ciudad en llamas (“vamos, saltemos **hacia la pira** pues para mí, lo más hermoso (es) morir con esta patria siendo quemada”, φέρ' ἐς **πυρὰν** δράμωμεν· ὡς κάλλιστά μοι / σὺν τῆδε πατρίδι καταθανεῖν **πυρουμένη** -vv. 1282-1284), aunque Taltibio y sus hombres se lo impiden.

Hécuba y el coro son las encargadas de las últimas palabras dando cuenta de la devastación final. La reina contrapone la Troya que “ha brillado”, **λέλαμπεν** Ἰλιος (v. 1295) con las casas de Pérgamo que “**se queman hasta las cenizas**”, **πυρὶ καταίθεται** τέραμνα (v. 1296)²⁸. La ciudad se consume con la “llama asesina” (τὰν φόνιον ἔχετε **φλόγα** -v. 1318) y se desvanece “como humo” que “con ala urania/con viento favorable **se consume** la tierra que cayó por la lanza”, con sus “palacios saqueados **por el fuego**” (“y como **humo** con ala urania/con viento favorable **se consume** la tierra que cayó por la lanza. Furiosamente los palacios saqueados **por el fuego** y la lanza enemiga”, πτέρυγι δὲ **καπνὸς** ὡς τις οὐ-/ρανία πεσοῦσα δορὶ **καταφθίνει** γᾶ./μαλερὰ μέλαθρα **πυρὶ**

fuego sagrado del rayo brillante”, ἱερὸν ... / ... κεραυνοφαεὶς πῦρ (vv. 1103-1104) caiga sobre ella y mueran él y su perdonada esposa.

²⁷ Cfr. Mastrorarde, *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, 25.

²⁸ Sobre la aniquilación de la ciudad y el papel que en ella tienen los dioses y los elementos naturales, cfr. Parker, “Gods Cruel and Kind: Tragic and Civic Theology”, 154-155.

κατάδρομα/δαΐφ τε λόγχα -vv. 1298-1301)²⁹, hasta la disolución total que Hécuba condensa en esta afirmación: **κόνις δ' ἴσα καπνῶ πτέρυγι πρὸς αἰθέρα / ἄστον οἴκων ἐμῶν με θήσει** “y la misma ceniza con humo alado hacia el éter me dará lo desaparecido de mis casas” (vv. 1320-1321).

Las referencias al fuego recorren discursivamente toda la obra desde el prólogo hasta los versos finales: principalmente respecto del fuego enemigo que devasta Troya en el presente o en el pasado, pero también remitiendo a aquellos fuegos de corte positivo que operaban en los rituales (nupciales, funerarios, sacrificiales) de una ciudad hasta ayer viva y hoy muerta.

¿Qué podemos decir en cuanto a la performance de *Troyanas* de Eurípides en la Atenas clásica? ¿Qué elementos tenemos para reconstruir la puesta en escena y cómo se trabaja en ella con la presencia del fuego?

Barlow, *Trojan Women*, 32, sostiene que uno de los elementos de la unidad poética de la tragedia griega está logrado por una red de imágenes que se conectan a través de la obra. Barcos, murallas y fuego son temas recurrentes usados tanto simbólicamente como literalmente para generar acción. Todos son parte del imaginado set: los barcos griegos fuera de escena para llevarse a las mujeres; las paredes, detrás, la escena de la muerte de Astianacte y el último símbolo de la grandeza de Troya; el fuego que envuelve y traga a la ciudad al final de la obra. Estos elementos también son usados alegóricamente: los barcos forman parte de las imágenes de las mujeres para expresar su temor; los muros son empleados como imágenes de “*building tower high*” en relación con las esperanzas y las ambiciones de los hombres; el fuego es descrito como un destructivo agente siniestro que arrasa Troya.

Wiles, *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, 119 y ss., señala al respecto dos puntos importantes. Por un lado, es interesante que Eurípides (y aquí seguiría un esquema similar al de Esquilo en *Siete contra Tebas*) introduzca en la escena

²⁹ Barlow, *Trojan Women*, 227, destaca el hecho de que el verbo καταφθίνει (v. 1299), porte ambas imágenes: la desintegración de la ciudad y el humo que se disuelve. Cfr. Schiassi, *Le Troiane*, 205. Para un análisis de la imagen destructiva del humo en estos versos y su relación con *Odisea* 1.57-59 y *Hécuba* 823, cfr. Amerio, “Nota a Eurípide *Ecuba* 823”.

un fuego real, con las teas nupciales de Casandra, cuando la ciudad no está siendo quemada y en cambio apele a la imaginación del auditorio cuando se proceda al arrasamiento final. Por el otro, esta última escena supone decisiones en torno de la localización de la trama. Las distintas indicaciones de los personajes a lo largo de la obra los ubican claramente en el campamento griego a medio camino entre la ciudad caída y la playa de donde partirán vencedores y cautivas. Pero el anuncio por parte del coro de la aparición de las antorchas que vienen a quemar la ciudad parece redefinir la *skéné* como si ahora se tratase de los muros de la misma. Otra hipótesis (y es la que sugiere Wiles) es suponer que el coro indica verbalmente la aparición de las antorchas a espaldas del público incorporándolo en la escena, como si se hallase a los pies de los muros de Troya. Esta incorporación del público estaría reforzada por unas referencias que Hécuba y el coro hacen a las playas de Salamina y de Troya y al culto de Atenea en Atenas (vv. 799 y ss.). Una coreografía simétrica se da a entender en un espacio equivalente de Atenas y Troya: pensando en el teatro de Dioniso, con el templo real de Atenea arriba y el mar hacia la otra dirección podemos percibir el involucramiento espacial que este juego habría operado en el público³⁰.

Vayamos ahora, pues, a la puesta de Szuchmacher que, como mencionamos, tiene como base la traducción de Pelicori de la “obra” de Sartre. Esta tuvo lugar en el teatro Coliseo de Buenos Aires 40 años después de la puesta de Sartre/Cacoyiannis³¹ aunque no era el destino originalmente pensado: un fuego histórico, argentino y funesto, la tragedia real (no literaria) de Cromañón, hizo que no se llegara a habilitar la Ciudad Cultural Konex (donde en principio se estrenaría la obra) y que se tuviera que representar en un teatro convencional como el Coliseo³². El contraste no podría ser mayor entre este espacio

³⁰ Acerca de un estudio de la luz en el tragediógrafo, cfr. Seisdedos, “Temas, desarrollo y connotaciones del lenguaje metafórico de Eurípides”, 61 y ss. Para una comparación con la *Iliada* respecto del fuego, cfr. Davidson, “Homer and Eurípides’ *Troades*”, 70-71.

³¹ El estreno fue el 26 de febrero de 2005 y estuvo en cartelera hasta abril de ese mismo año.

³² El fuego real de la tragedia de Cromañón tuvo lugar la noche del 30 de diciembre de 2004 en *República Cromañón*, establecimiento ubicado en el barrio de Once de

teatral y el esqueleto de una fábrica desmantelada donde funciona hoy la Ciudad Cultural [fig. 1]. Como plantea Dubatti, *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*, 127, “las poéticas se constituyen desde la enunciación, basta modificar la enunciación para que un texto ya no sea el mismo”. Cuando todavía no habían surgido los problemas de habilitación, Szuchmacher explicaba así la funcionalidad de este escenario para inscribir la obra en la Argentina posterior al estallido de la crisis política y económica de 2001:

La puesta en escena contemporánea es una forma de apelar a la contemporaneidad del espectador. Por eso trabajé, junto al escenógrafo y al iluminador, con la destrucción de la fábrica abandonada que no sólo remite al esplendor de Troya destruida por los griegos sino también a los muertos que nos dejó el neoliberalismo. La fábrica también habla de una riqueza destruida, en este caso, adrede. La futura Ciudad Cultural Konex, en Sarmiento y Jean Jaures, está muy lejos de la belleza derruida del Partenón. Pero propone un espacio opresivo y desgarrado como escenario alternativo.³³

Paradojas del destino: un incendio real impidió en parte hablar del incendio de nuestro país a través de una obra que representaba el incendio de una ciudad mítica. Si este toque local se perdió al abortarse la puesta en la exfábrica, lo cierto es que se mantuvo un juego continuo entre la referencia “argentina” (claramente manifestada en los reconocibles uniformes militares que ostentaban los soldados griegos) y la inscripción de la trama en un marco global.

El telón se levanta y vemos a las troyanas, como títeres sin vida, sentadas en escritorios (salvo Hécuba que aparece tirada en el piso con la cabeza hacia delante). Las mujeres miran pasivamente televisores prendidos sin volumen con escenas de la guerra de Irak e imágenes

la ciudad de Buenos Aires, durante un recital de la banda de rock “Callejeros”. Este incendio provocó una de las mayores tragedias no naturales en Argentina y dejó un saldo de 194 muertos y al menos 1432 heridos.

³³ Entrevista publicada en el diario *Clarín*, 13 de diciembre de 2004.

de G. Bush³⁴, aunque es de destacar que las dimensiones del teatro donde efectivamente se representó la obra fueron en desmedro de la efectividad de este recurso para gran parte de los espectadores. Las pantallas eran quince como las mujeres que integraban el coro más Hécuba y se complementaban con dos docenas de luces. Estas imágenes continuarán proyectándose durante toda la puesta e incluso más allá de ella (cuando los actores salgan a saludar al público). Los escritorios son de época, con computadoras, y nos remiten a una gran oficina donde parece haber estado instalada una burocracia, probable referencia a la ruina del Estado y sugerente indicación sobre el lugar de los medios en dicha situación (también es de destacar que algunas sillas van a permanecer vacías a lo largo de la performance) [fig. 2]. Esta línea burocrática se sigue con el vestuario de los dioses. Tanto Poseidón como Palas Atenea (esta con zapatos de taco alto y el pelo totalmente estirado en rodete) están vestidos de traje cual ejecutivos y en este punto resulta interesante la confrontación con la vestimenta de los soldados griegos: los victimarios son en el fondo meros instrumentos de un poder que se juega en otro lado y que serán desechados también a su debido momento. Detrás, todo oscuridad lo que permitirá los sucesivos juegos de iluminación que harán las veces de antorchas u hogueras³⁵.

Dijimos antes que no eran solo cuestiones estéticas las que indujeron a Sartre a optar por una adaptación en lugar de una simple traducción. Lo cierto es que la temática de la muerte de la *pólis*, central para la

³⁴ La “Guerra de Irak”, también conocida como “Segunda Guerra del Golfo” u “Operación Libertad Iraquí” en Estados Unidos, “Operación Telic” en el Reino Unido y, en otros ámbitos, “Ocupación de Irak”, fue un conflicto que comenzó el 20 de marzo de 2003 y finalizó el 18 de diciembre de 2011. Una vez culminada la guerra, se dio paso a una operación de entrenamiento de las tropas iraquíes para combatir la insurgencia y el terrorismo. Esta operación se dio a conocer como “Operación Nuevo Amanecer”, que se inicia al organizar los Estados Unidos una coalición multinacional, estando compuesta por unidades de las fuerzas armadas de los propios Estados Unidos, el Reino Unido y contingentes menores de Australia, Dinamarca, Polonia, El Salvador, España, Italia, República Dominicana y otros países.

³⁵ Jorge Ferrari fue el director de Arte y estuvo a cargo también del diseño de la escenografía y del vestuario. Agradezco asimismo su permiso para la publicación de fotografías de la puesta en escena que ilustran este trabajo.

obra griega en función de los avatares de la Guerra del Peloponeso y de la responsabilidad ateniense en la masacre y destrucción de Melos, no parece tan crucial a un escritor francés de los '60, seducido en mayor medida por el rol de la guerra de opresión (y sus costos) y que lee una tragedia griega con el cristal de las guerras anticoloniales de su tiempo³⁶. En la puesta de 2005 vemos otras marcas contextuales: no hay aquí identificación con las guerras anticoloniales del texto de Sartre sino con los conflictos bélicos del mundo globalizado. Un dato salta a primera vista y es que la Europa en la que Sartre había convertido la Grecia euripídea ha devenido ahora el “Imperio”. Se trata de una denominación no inocente en el mundo de la globalización y las tomas de posición frente a ese proceso. De esta manera se fijan unas coordenadas de interpretación bien diferentes. Pensando en el Irak de Saddam Hussein, por otro lado, se capta mejor la decisión de reducir la *sympátheia* con los vencidos troyanos. En efecto, hay una clara decisión de reducir la conmiseración del público respecto de las mujeres cautivas para marcar que estamos ante unos personajes ahora caídos en desgracia pero que hasta ayer tuvieron las riendas del poder. Esta es una de las razones por las cuales se recorta notablemente del texto de Sartre el *thrênos* de Hécuba a Astianacte a fin de reducir la identificación compasiva con la reina derrocada. Esta actitud para con las troyanas explicaría también la decisión de vestuario, ya que la puesta de Szuchmacher las presenta con trajes de fiesta, a diferencia de la puesta del TNP de 1965, donde los vestidos remitían a la Grecia clásica. Por último, otro elemento escénico que remite a la actualidad viene dado por el escudo que sirve de féretro para Astianacte (y que los soldados arrojan violentamente al suelo en lugar de depositarlo, repitiendo el movimiento de caída que mató al

³⁶ El análisis de N. Loraux respecto de la “obra” sartreana da cuenta de su transformación personal entre la espectadora entusiasta de 1965 y la lectora desencantada de 1995. En la bibliografía se hallan consignados dos trabajos de Loraux, “Les ‘Damnés de la terre’ à Troie: Sartre face aux *Troyennes* d’Euripide” y *La voix endeillée. Essai sur la tragédie grecque*, sobre el mismo tema porque presentan algunos cambios importantes entre sí. Es de notar, además, que para la investigadora francesa el paso del tiempo vuelve más actual la tragedia griega a partir del lugar que en ella tienen el dolor, los lamentos y los *thrênos*. En función de ello circulan por su texto las Madres de Plaza de Mayo, de Afganistán y de Bosnia; cf. Loraux, “Les ‘Damnés de la terre’ à Troie: Sartre face aux *Troyennes* d’Euripide”, 45.

niño) ya no es el escudo redondo de Héctor de la versión sartreana sino el que usan las policías antidisturbios en Argentina y en otras partes del mundo, tal como aparecen en las noticias televisivas sobre los motines antiglobalización [fig. 3].

Detengámonos en las referencias al fuego. Así Poseidón también describe en la Escena 1 las “**llamas y despojos negros**” de lo que fue Troya y se pregunta por quién le rendirá honores “en esta tierra **incendiada**”³⁷. Cuando mira hacia Troya, se torna hacia la oscuridad del foro, dirigiendo así la mirada del público. En la Escena 2 Palas Atenea y Poseidón hacen referencia a sus respectivos templos en llamas y planean pedirle a Zeus que arroje “**flechas de fuego**” sobre los barcos de regreso³⁸.

Una vez que los dioses dejan el escenario comienza la Escena 3 donde Hécuba, interpretada por Elena Tasisto, entona desde el piso una extensa *rhêsis* para ir incorporándose de a poco. Se apagan las luces y quedan solo las pantallas prendidas con las imágenes de la guerra. Con el discurso siguiente se incorpora desde el suelo por completo y convocando a las troyanas parece despertarlas pidiéndoles que miren las piedras “que **humean y se vuelven negras**”. Todo este intercambio entre la reina y el coro se va a dar solo con la iluminación de las imágenes de la guerra en las pantallas donde el fuego tiene un gran protagonismo. Una mujer del coro dice: “Ya no tengo familia, mi casa se **quemó**, / miro estos muros **rojos por el fuego** / y sé que los veo por última vez. / ¡Ay, ay, ay, ay!”

En la Escena 4 se da la confusión de Taltibio quien teme que las cautivas estén “intentando **quemarse vivas**” y allí profiere una orden muy significativa: “¡Pero no quiero suicidios! ¿Entendido? / Y, sobre todo, nada de **antorchas vivientes**”. El referente contextual de las versiones modernas es evidente y no se necesita mucho esfuerzo para identificar estas antorchas vivientes con los bonzos de protesta contra la

³⁷ Se han respetado los nombres propios tal como aparecen en la obra.

³⁸ Mientras que la Atenea euripidea no se queja de que su templo esté ardiendo, esta sí lo hace: [Palas] “Y mi templo está **ardiendo**” [Poseidón] “Como el mío” [Palas] “Como el tuyo”. Y también ambos dioses acuerdan sobre el rayo de Zeus: [Palas] “Va a lanzar su **rayo** sobre la flota”, [Poseidón] “Cuando suelten amarras, / vas a pedir a tu padre sus **flechas de fuego**”.

ocupación colonial en Indochina. Hécuba le responde de manera muy parecida a la versión eurípidea: “No es un **incendio**. / Es Casandra, / la loca”.

En la Escena 5, Casandra, bajo la piel de Irina Alonso, (descalza, con un vestido negro también de fiesta y un velo negro que se sacará casi al final de su actuación) hace su entrada triunfal entonando un himeneo a todas luces pervertido al estilo de su antecesora clásica. Pero la concentración de referencias al fuego es aquí sensiblemente mayor:

Llama, / llama ligera, / vamos, arriba, / a bailar, / viva y sagrada, / erguida de orgullo bajo el cielo negro, / así, alrededor de mi antorcha, / más alta, / ¡vertical y maleable, aire arriba! ... Yo voy a llevar el fuego. / Himen, Himeneo / ¡Un griego va a tomarme! / Reina de la noche, / que se enciendan tus estrellas / ¡Cuántas antorchas! ¡Todo arde! / Estoy encandilada, tanto mejor. / Van a hacer falta mil soles para alumbrarme / cuando yo entre, virgen sagrada, / en la cama de un enemigo. / A saltar, llama mía, / más alto, más alto, / hasta el cielo.

Por otro lado, es de notar que Casandra no lleva en sus manos dos antorchas a la manera eurípidea o una a la manera sartreana sino una linterna, bastante moderna por cierto. Uno podría pensar que la decisión de evitar un fuego en escena era completamente lógica en el contexto post-tragedia de Cromañón. Pero también es cierto que el director podía movilizar otros recursos y haber simulado una antorcha (o dos) sin recurrir a la imagen “tecnificada” de una linterna de luces leds. Este recurso se suma a las pantallas y a las computadoras para traernos a la vida moderna y a la vez seguir siendo el portador de fuego/luz³⁹.

En esta escena Casandra hablará de dos héroes griegos y de sus infiernos (término que en la tragedia eurípidea se traduce muchas veces por Hades, el inframundo, donde el fuego es uno, entre otros, de los elementos que pueden allí aparecer). Sin embargo, el fuego es clave en el infierno cristiano o post-cristiano y sus referencias no son nada

³⁹ Cuando termina su *rhêsis* Hécuba le dice: “Dame esa **antorcha**, hija mía. / No la estás llevando derecha” e inmediatamente el coro se la saca. Más adelante dice a su madre: “No llores. / Los griegos tienen la victoria; ¿y qué? / Derrotada, **ardiendo**, humillada, / a Troya le toca la mejor parte”.

inocentes respecto de este elemento. En primer lugar habla del Infierno de Odiseo en su retorno⁴⁰. Y casi al final de la escena se dirige a Talthibios interpretado por Horacio Peña: “¿Qué estás esperando? / quiero reunirme ya mismo con mi prometido / Para lo mejor y para lo peor. / No: siempre para lo peor / ¡Himen, Himeneo! / Nuestro matrimonio será el **infierno**. / Rey de Reyes, / Generalísimo, / no esperes un entierro al sol. / Te tragará la noche”. Unos momentos después se saca el velo y luego de sus últimas palabras se la llevan dos soldados con uniforme militar argentino. Una vez más el fuego aparece en relación con la destrucción de Agamenón, cuyo título de Generalísimo (que evoca a Franco ya en el texto sartreano) conforma otra modernización del libreto. Cuando se llevan a Casandra Hécuba se derrumba en el suelo y vuelve a oscurecerse el foro, quedando solo un círculo en medio del proscenio con las sempiternas pantallas.

La Escena 6 recrea a cargo de una de las mujeres del coro (interpretada por Susana Lanteri) los últimos fuegos de paz y felicidad: “Los griegos habían **quemado** sus tiendas de campaña, / su flota había desaparecido / Solo, en medio de la llanura, / había un gran caballo sobre cuatro ruedas, / un caballo de madera, / con arneses de oro que **brillaban**...”, “y a la noche cantamos la victoria / al son de las flautas / Después, una por una se apagaron / las **lámparas** que **brillaban** en las casas, / las **antorchas humeantes** en las calles”.

Con la entrada de Andrómaca y Astianax se diluye el círculo de luz y se ilumina el proscenio mientras Hécuba refiere dos veces al incendio de la ciudad [fig. 4]⁴¹. Después de la despedida a su hijo, se llevan también a Andrómaca, para que queden de nuevo solo las pantallas. El resto es una oscuridad total donde deambulan las troyanas por un tiempo simulando la noche que cayó sobre Troya.

⁴⁰ “Y el gusto salado de los naufragios, ¡cómo va a saborearlo! / Escapando por milagro a la muerte, / va a descender finalmente a los **Infiernos**, / y allí seguro que lo esperan los nuestros. / ¡Cómo va a sufrir! / Más de una vez, les juro, Troyanas, / que va a envidiar nuestra suerte”.

⁴¹ En la Escena 8 Talthibios dará la noticia de la muerte de Astianax pero no hallamos referencias ígneas (en buena parte porque el símbolo que se utiliza para su muerte no es el fuego sino las murallas de Troya: desde ella se lo precipita).

En la Escena 9 el coro habla del segundo día que ilumina el desastre: “¡La aurora! / Por segunda vez ilumina / nuestra ciudad en **llamas**. / Por segunda vez, / ilumina sobre nuestras orillas / a invasores venidos de Grecia”, “Ya una vez su flota ancló en nuestras playas, / ya una vez se **incendiaron** nuestros muros” “Los griegos han vuelto, / nuestras casas se **incendian**. / Nuestros hombres murieron”. Por un lado, uno recordaría lo planteado en el texto eurípideo respecto de la primera invasión a Troya (la de Heracles) pero también podríamos pensar que el texto de Sartre evoca las dos fases de la guerra en el sudeste asiático (la guerra de Indochina, la guerra de Vietnam) y que la puesta de 2005 se estaría resignificando con el par Guerra del Golfo/Guerra de Irak⁴². Se ilumina una gran pared rojiza en el foro. Esta escena termina con la invocación en vano a Titono y a Ganimedes mientras fuera de ella están matando a Astianax. En ese instante, hasta las pantallas se ponen rojizas. Las troyanas se sientan nuevamente.

La Escena 10 comienza con la entrada de Menelao y sus primeras palabras son: “¡Qué hermoso día! / ¡Cómo disfruto! / Oh, Sol, quiero que **ilumines con todos tus fuegos** este día bendito”. Viste un uniforme de gala de la Armada argentina donde predomina como adorno el dorado. Hay mayor luz en escena y las pantallas dejan su color rojizo. Momentos después esta Hécuba moderna también le pide a Menelao que no mire a su esposa: “No envejeció, / como sabrás perfectamente. / Las mujeres como ésa envejecen tarde y de golpe. / Por sus hermosos ojos de muerte, / todavía no terminaron los hombres de matarse, / ni las ciudades de **arder**.” Helena entra a escena violentamente conducida por dos militares que la arrojan al piso. Está bellamente ataviada con un vestido claro y luminoso (también de fiesta) y tacos haciendo juego [fig. 5]. Los espectadores que estaban sentados más cerca del escenario podían percibir que la actriz no llevaba ropa interior, vestuario compatible con el juego de seducción que inmediatamente inicia con Menelao, mientras Hécuba, en medio de un coro que grita, refiere a un

⁴² La guerra del Golfo, conflicto bélico librado por una fuerza de coalición autorizada por Naciones Unidas, compuesta por 34 países y liderada por Estados Unidos, contra la República de Irak en respuesta a la invasión y anexión iraquí del Estado de Kuwait, duró desde el 2 de agosto de 1990 hasta el 28 de febrero de 1991.

fuego bien distinto: “Te digo que te vayas sin mirarla. / Si tu deseo está hecho **cenizas**, / ella lo va a **encender** otra vez”.

El ardor amoroso no va a ser privativo de Menelao. Hécuba se va a ocupar de presentar a Helena padeciéndolo ante la vista de su hijo Paris: “Desde que ella lo vio, / **ardiendo** de deseo / su propia carne se transformó en Afrodita. / Cuando los hombres se vuelven locos de amor, / no reconocen su locura y le dan el nombre de Afrodita. / Paris era hermoso. / Maravillosamente. / Él entró en tu palacio, / ella vio brillar el oro / en sus ropas de príncipe asiático, / y se volvió loca: / El cuerpo húmedo de codicia, / el alma obnubilada de cálculos”.

Esta afirmación se da en el agón que entablan Hécuba y Helena en el cual la griega acababa de sugerir (no de manera explícita como su antecesora eurípidea) la responsabilidad ígnea del alumbramiento de Paris: “¿Te hace falta una culpable? Ahí está: la vieja./ La causa primera de todo esto, es ella. / Paris salió de su vientre”. Cuando está por terminar su parte del agón ya logra acariciar a Menelao que no rechaza el gesto amoroso.

La Escena 11 es la que más referencias al fuego porta. Menelao y Helena se han marchado en la anterior y en lugar de mirar hacia la salida de las naves (extraescénicas), Hécuba y las troyanas miran las pantallas donde, en principio, otra guerra se está representando mas ahora parecen conectadas a una cámara que les permite asistir a la partida del enemigo con una mujer que supuestamente es trasladada para su lapidación. Entonces, se dan cuenta de que fueron engañadas y que Menelao y Helena compartirán la misma embarcación en plan reconciliación. El coro se lamenta de que el crimen da ganancia y recrimina a Zeus por los altares entregados, los sacrificios desechados y las “estatuas de madera y de oro” que antes brillaban bajo la luna llena y ahora **se incendian**. Hécuba que también mira todo esto por una pantalla, da un golpe a la misma y dice: “Buen viaje, Helena, / buen regreso, / ¡y que revientes en el camino! / Si hay un dios, / que tome el **rayo** con sus dos manos, / que apunte bien, / que un **relámpago** desgarre el cielo / y golpee como un látigo en la cubierta de tu nave, / que la parta en dos, / **que se prenda fuego**, que se hunda”. Si uno se guía por las admoniciones y maldiciones de los dioses de la primera y de la última escena, parecería que el deseo de Hécuba va a ser cumplido. Si uno, en

cambio, recuerda el mito griego, Helena volverá a reinar en Esparta sin castigo alguno.

La sensación de guerra universal que generan las pantallas se refuerza cuando Hécuba es informada de que la guerra se enciende otra vez, aunque en tierra griega. Talthíbios le explica a la reina vencida el apuro de la nave en la que iba Andrómaca: “El hijo de Aquiles, Neptolemo, tuvo que apresurar su viaje. / En su país volvió a **encenderse la guerra**, / (un aventurero se apoderó del reino de su padre)”. Y la viuda de Príamo responde: “La guerra, aquí, diez años, / y allá, todo vuelve a empezar”.

Dos militares sostienen el escudo de Héctor donde se halla el cadáver de Astianax. Hécuba les pide que lo coloquen en el suelo y ellos lo dejan caer. El discurso de la reina contrapone el bronce pulido “**deslumbrante al sol**” que recuerda a Héctor vivo con la situación actual de una ciudad “en **cenizas**”. Cuando se llevan el escudo con Astianax, Hécuba sufre una brusca explosión de ira contra los dioses nombrando los anteriores sacrificios y su actual situación “en el **infierno**” y reclama que la fulminen. Estas palabras, con la reconvención de las demás mujeres, dan paso al anuncio de las antorchas en la Acrópolis, al fuego que se expande por orden de Talthíbios y a la voluntad suicida de la anciana. Ella grita: “**¡Mi patria en llamas será mi hoguera!**”, para luego constatar la desaparición de su ciudad por el fuego: “**Nuestra patria, es este humo / que se eleva al cielo y desaparece**”. La escena culmina con un sonido muy fuerte y una gran oscuridad (solo las pantallas siguen encendidas). El coro indica: “**¡Oigan! ¡Oigan!**” y Hécuba responde: “**Es el estruendo de Troya que se derrumba**”.

La obra se cierra con los dos dioses nuevamente en escena que maldicen al género humano. Cae el telón en la oscuridad de las pantallas encendidas y, como dijimos anteriormente, aún siguen iluminadas en medio de la oscuridad cuando salen a saludar los actores. Estas pantallas, que han servido a lo largo de la obra como elemento de decoración y a la vez como dispositivo de iluminación, en su permanencia tras el cierre, cobran todo su protagonismo y evidencian el lugar que tienen en la representación la tecnología y esas “otras” guerras que ellas transmitían. La tecnologización de la guerra parece ser una apuesta de la versión de Szuchmacher, y que es altamente reveladora en la focalización que

Cidre: '¡Mi patria en llamas será mi hoguera!': el fuego y su simbología en Troyanas de Eurípides y la puesta en escena de Szuchmacher (Buenos Aires, 2005)

hemos elegido: la recurrencia continua de las referencias al fuego en la obra eurípidea y en la adaptación sartreana se resignifica al incorporar el avance tecnológico, tristemente célebre con la utilización del napalm o el fósforo blanco en las guerras de los siglos XX y XXI. Y al mismo tiempo, la guerra que no cesa nunca de transmitirse en las pantallas parece asegurarnos de la perpetuidad de este mal, como si la guerra de Troya, las guerras anticoloniales del s. XX o las del mundo globalizado de hoy, pese a sus netas diferencias, representasen una constante del género humano que solo tiene un final posible, el que nos auguran Poseidón y Palas Atenea al final de la obra: reventaremos todos.

Bibliografía

- Amerio, M.L. "Nota a Eurípide *Ecuba* 823", *InvLuc*, 5-6, 1983-1984.
- Bachelard, Gaston. *El psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza, 1966.
- Barlow, Shirley. *Trojan Women*. England: Warminster Aris & Phillips, 1997.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Ed. Herder, 1993.
- Davidson, John. "Homer and Eurípides' *Troades*", *BICS*, 45, 2001.
- Diggle, James. *Eurípides Fabulae*. Oxford: University Press, 1989.
- Dubatti, Jorge. *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2005.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1968.
- Gantz, Timothy Nolan. "The fires of the *Oresteia*", *JHS*, 97, 1977.
- Loraux, Nicole. "Les 'Damnés de la terre' à Troie: Sartre face aux *Troyennes* d'Eurípide", *GH*, 29, 1995.
- Loraux, Nicole. *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. París: Gallimard, 1999.
- Macintosh, Fiona. "Tragedy in performance: nineteenth- and twentieth-century productions". Easterling, Patricia, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: University Press, 1997.

- Mastrorarde, Donald. *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- Meridier, Louis. *Euripide t. IV*. París: Les Belles Lettres, 1964.
- Pagano, Giacomo. “Mito e modernità ne *Les Troyennes* di J.P.Sartre”. *Sartre e la dialettica*. Nápoles: Giannini, 1970.
- Parker, Robert. “Gods Cruel and Kind: Tragic and Civic Theology”. Pelling, Christopher, *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Rehm, Rush. *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton: University Press, 1996.
- Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Rodríguez Cidre, Elsa. “El final trágico: *Troyanas* de Eurípides, Sartre y Szuchmacher”, *Actas del XX Simposio Nacional de Estudios Clásicos: “Discurso, Imagen y Símbolo. El Mundo Clásico y su Proyección”*. Cd-Rom (septiembre de 2008). Escuela de Letras/Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina, 2009.
- Rodríguez Cidre, Elsa. *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba: Ordía Prima, 2010.
- Romero Mariscal, Lucía. *Estudio sobre el léxico político en Eurípides*. Granada: Universidad de Granada, 2003 (inédito).
- Sartre, Jean-Paul. *Las Troyanas*. (traducción de I. Pelicori – inédito).
- Sartre, Jean-Paul. *Las Troyanas*. Buenos Aires: Losada, 1994.
- Sartre, Jean-Paul. *Les Troyennes*. París: Gallimard, 1966.
- Scodel, Ruth. *The Trojan Trilogy of Euripides*. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.
- Schiassi, Giuseppe. *Le Troiane*. Florencia: Valecchii, 1953.
- Seaford, Richard. “The Tragic Wedding”, *JHS*, 107, 1987.
- Seisdedos, Antonio. “Temas, desarrollo y connotaciones del lenguaje metafórico de Eurípides”, *Helmantica*, 44, 1993.
- Wiles, David. *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*. Cambridge: University Press, 1999.

Cidre: '¡Mi patria en llamas será mi hoguera!': el fuego y su simbología en Troyanas de Eurípides y la puesta en escena de Szuchmacher (Buenos Aires, 2005)

Imágenes

[fig. 1]



Ciudad Cultural Konex, primer proyecto de escenografía
(©Jorge Ferrari, Director de Arte, Diseñador de Escenografía y Vestuario)

[fig. 2]



Coro en la escenografía del Teatro Coliseo
(©Jorge Ferrari, Director de Arte, Diseñador de Escenografía y Vestuario)

[fig. 3]



Hécuba, Astianacte y coro, Teatro Coliseo
(©Jorge Ferrari, Director de Arte, Diseñador de Escenografía y Vestuario)

[fig. 4]



Andrómaca, Astianacte y coro, Teatro Coliseo
(©Jorge Ferrari, Director de Arte, Diseñador de Escenografía y Vestuario)

Cidre: '¡Mi patria en llamas será mi hoguera!': el fuego y su simbología en Troyanas de Eurípides y la puesta en escena de Szuchmacher (Buenos Aires, 2005)

[fig. 5]



Menelao y Helena, Teatro Coliseo
(©Jorge Ferrari, Director de Arte, Diseñador de Escenografía y Vestuario)