

Rasgos de la representación y de la estructura escénica en *Prometeo encadenado*: un experimento escénico-discursivo

David GARCÍA PÉREZ

Universidad Nacional Autónoma de México
prometeo9@att.net.mx

RESUMEN: *Prometeo encadenado*, pieza trágica atribuida a Esquilo, presenta una serie de características escénicas y discursivas que la apartan de los rasgos convencionales en la época de su posible representación (457/456). A partir de sus particularidades dramáticas se propone que *Prometeo encadenado* fue una tragedia experimental, independientemente de que haya salido o no de la pluma de Esquilo.

* * *

ABSTRACT: The *Prometheus Bound*, a tragedy attributed to Aeschylus, possesses a group of scenic and discursive characteristics that are unusual for the date that is usually given for its staging (457/456). Based on these characteristics, this paper proposes that *Prometheus Bound* was an experimental tragedy regardless of whether Aeschylus wrote it or not.

PALABRAS CLAVE: escenografía, Esquilo, Prometeo-encadenado, tragedia-experimental.

RECEPCIÓN: 1 de marzo de 2006.

ACEPTACIÓN: 23 de marzo de 2006.

**Rasgos de la representación y de la estructura
escénica en *Prometeo encadenado*:
un experimento escénico-discursivo**

David GARCÍA PÉREZ

Aristóteles señaló en la *Poética* que la tragedia —la tensión propia de lo trágico— debía ser llevada a cabo por la palabra,¹ por la manera en que el poeta era capaz de disponer de ella para denotar en el público los sentimientos por lo trágico. Lo demás, los elementos que acompañaban a la palabra en la representación, era una especie de aderezo, algo que no provocaba, en consecuencia, el sentido de lo trágico, pero que sí funcionaba como marco referencial para tal propósito. No obstante esta advertencia del Estagirita, es indiscutible que en el teatro griego clásico hubo una estrecha articulación entre la poesía y el espacio en que se desarrollaban las acciones, en cuyo centro se encontraba el arte de la actuación. De modo más preciso: existió una dialéctica que recorría los componentes discursivos y escenográficos, de tal manera que cada pieza dramática exhibía peculiaridades en cuanto a su forma de representación. El texto dramático fue el marco referencial que limitó las características pertinentes bajo las cuales interactúan los personajes con el espacio, de ahí que prácticamente cada drama fuera único. En el caso de *Prometeo encadenado*, el texto y su representación resultan aun más específicos en comparación con el resto de las tragedias esquiléas e, incluso, con las de Sófocles y Eurípides. Se puede decir que la tragedia referida anunció ciertas características que luego llegarían a ser ejes del drama. Por ello, nos parece adecuado postular,

¹ Cf. Arist., *Po.*, 1450b17-21, 1453b1-8.

dejando de lado el asunto de la paternidad de la pieza,² que *Prometeo encadenado* es una tragedia experimental, si se siguen y se comparan sus elementos discursivos y escenográficos.

La particularidad esencial del escenario donde se desarrolló esta tragedia fue la inmovilidad en la que Prometeo permaneció durante toda la trama. Los personajes que pasaron frente al él, el coro formado por las Oceánides, Océano, Ío y Hermes, ejecutaron su coreografía ante el Titán, quien no desempeñó ningún movimiento escénico, pero sí evidentemente actoral. *Prometeo encadenado* sólo dispuso de un escenario en todo su desarrollo, tal como sucede, en general, con el teatro griego y, en particular, el de Esquilo. A este escenario único hay que añadir la escasa movilidad de los demás personajes.³ En efecto, desde que Prometeo quedó atado a la roca, el movimiento escénico resultó sumamente simple: sólo Océano, Ío y Hermes recorrieron el escenario para dialogar con Prometeo. Incluso las doncellas del Coro se estacionaron y ejecutaron una función escénica propiamente dicha, es decir, llegaron a convertirse en parte del decorado; esto se aprecia sobre todo en la escena en la que interviene Océano (vv. 284 y ss.), cuando interrumpe el diálogo del Titán con las doncellas; en ese momento, el Coro debió replegarse hacia la *skené*.

Ya Aristóteles en su *Poética* apuntó también que *el espectáculo es un guía del alma, pero muy ajeno al arte y el menos*

² La mayoría de los exegetas de esta pieza está de acuerdo con el hecho de que Esquilo no es el autor de *Prometeo encadenado*. Cf. Schmid, p. 96; Griffith, pp. 253-254; Conacher, pp. 171-174, y Saïd, pp. 9-12.

³ No deja de llamar la atención que en la antigüedad (Cham., fr. 41) se consideró a Esquilo, junto con Frínico, uno de los mejores coreógrafos y, no obstante, si de algo adolece *Prometeo encadenado* es precisamente de este aspecto que, sin duda, es hasta cierto punto reemplazado por la escenografía y el discurso. En efecto, según Ateneo, I 21e, Camaleón afirmó que Esquilo γοῦν πρῶτον αὐτὸν φησι σχηματίσαι τοὺς χοροὺς ὀρχηστοδιδασκάλους οὐ χρησάμενον, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν τοῖς χοροῖς τὰ σχήματα ποιῶντα τῶν ὀρχήσεων καὶ ὅλως πᾶσαν τὴν τῆς τραγῳδίας οἰκονομίαν εἰς ἑαυτὸν περιστάντα.

habitual de la poética.⁴ Esta aseveración establece, en la praxis de la dramaturgia, una frontera, no siempre enérgica, entre los artilugios del espectáculo y el poder persuasivo y estético de la palabra. En *Prometeo encadenado* son sólo tres los elementos artificiosos del escenario y del desplazamiento actoral: 1) el encadenamiento del Titán a la roca que se siguió paso a paso discursiva y escénicamente; 2) los carros que respectivamente condujeron por los aires a las Oceánides y a Océano, y 3) quizá el aspecto más espectacular: el momento en que los elementos del cosmos convulsionan entre sí para soterrar a Prometeo junto con el Coro.⁵

La primera consideración apunta, entonces, al hecho de que la impresión inmediata de la tragedia no arranca con el discurso del drama en sí, sino con la disposición escénica, puesto que el teatro griego de la antigüedad era abierto,⁶ lo cual no excluye que, en un momento dado, los dramaturgos utilizaran la *skéné*, si bien no propiamente como un edificio, tal como se habría dispuesto en la reconstrucción del teatro de Dionisio (421-404), sí como un elemento escenográfico que permitiera la representación de una tumba, un palacio, un altar o, como en el caso de *Prometeo encadenado*, una montaña.⁷ Aristóteles aceptaba que a partir del espectáculo (ὄψις) podían nacer sentimientos como el temor y la compasión, es decir, que por sí sola la ambientación escénica era suficiente para ejercer en el público una determinada persuasión, a pesar de que esto fue desaprobado por el mismo Estagirita.⁸ Si esto es así, entonces, en *Prometeo encadenado* lo que se observó, antes de que iniciara la función, fue la imagen de *la comarca escita, esca-*

⁴ 1450b 17-18: ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς.

⁵ Cf. Wilamowitz, pp. 116-117.

⁶ Cf. Taplin, 1989, pp. 451 y ss.; Rehm, pp. 35, 37-38.

⁷ Cf. Arnott, 1962, pp. 4-5; Librán, pp. 57-59.

⁸ Cf. Arist., *Po.*, 1453b1-3, 1453b8-10.

brosa y desolada (v. 2),⁹ lugar donde hicieron su entrada Cratos, Bía, Prometeo y Hefesto.

No cabe duda de que el lenguaje designa con mayor precisión lo que se observa. El lugar perfilado para castigar a Prometeo es, literal y metafóricamente, el fin del mundo. Un lugar al que el griego común temía por su naturaleza agreste, y porque ahí no había rastros de humanidad ni de progreso. El diálogo de Cratos y Hefesto, en aquellas partes en donde se describe a la comarca escita, es el elemento que conforma la ambientación propia del escenario donde el Titán fue encadenado. Palabra y recurso escénico se complementan para sostener la impresión dramática en el público y así crear una ambientación de la soledad y de la nostalgia.¹⁰

Los componentes del escenario se hallan dispuestos de manera análoga con el diálogo que sostienen Hefesto y Cratos en el prólogo. A la rudeza del ambiente se engarza perfectamente la apertura de los discursos de estos dioses (vv. 1-35) y la esticomitía esgrimida por ambos (vv. 36-81).¹¹ Esta técnica para introducir la acción de la tragedia es una particular condición de *Prometeo encadenado*, pues no fue usada en las restantes tragedias esquileas que se conservaron. Antes bien, este modo de abrir una tragedia es propio de los recursos escénico-discursivos de Sófocles.¹² A lo anterior, hay que sumar el modo en que las esticomitías están dispuestas en esta tragedia, pues es un indicio que hace más cercana esta pieza a la técnica empleada por Sófocles y por Eurípides, pues en la

⁹ Seguimos la edición de Griffith, 1988.

¹⁰ Cf. Rehm, pp. 156-167.

¹¹ Cf. el comentario de Arnott, 1991, pp. 33-34.

¹² Cf. Schmid, pp. 31-33; Herington, 1970, pp. 90-91; Saïd, pp. 42-43. Para Taplin, 1989, p. 243, “the action in *Prom* is violent and is integral to the play, and so it should be vivid and striking; yet it is laboriously handled. The stichomythia is heavy and repetitive; most people would, I imagine, agree that the most impressive part of the prologue is, in fact, the most static, namely Hephaestus’ ‘purple passage’ in 18-35”. Herington, idem, pp. 49-50, observó, por su parte, que *Prometeo encadenado*, vv. 39-81, es semejante a *Soph., A.*, vv. 791-802, en torno a la técnica de la esticomitía.

obra de estos poetas el uso de la esticomitía es una regla, y la excepción son las otras seis tragedias de Esquilo.¹³

Junto con Herington,¹⁴ se puede aceptar que la apertura de *Prometeo encadenado*, bajo el esquema del agón de las deidades referidas, confiere a la obra una extraordinaria efectividad discursiva y escénica. En efecto, al advertir el acoplamiento entre la descripción del espacio físico desolado y enemigo, y la animadversión de los personajes, el público fue introducido de modo inmediato en el *quid* de la tragedia. Además, el silencio de Prometeo mientras los otros dos dioses discuten, contrasta con el lenguaje violento y las imágenes poco encomiásticas de sus adversarios e, incluso, las palabras de Hefesto, quien está a favor del Titán, poco ayudan a su causa.

No obstante lo anterior, los tres momentos de mayor acción actoral y escénica debieron constituir un desafío para los medios y las técnicas de montaje que en ese entonces se tenían. En cuanto a la máquina que debió introducir al escenario al Coro, primero, y luego a Océano (vv. 271-281), así como también la convulsión de los elementos en el cierre de la tragedia (vv. 1043-1093), E. Bethe ya había notado que los versos señalados eran interpolaciones, a causa de que los recursos para su representación todavía no se desarrollaban en la época en que se supone fue compuesta esta tragedia.¹⁵

En efecto, el modo en que arribaron al escenario tanto las Océánides como Océano, supone la existencia previa de una *μηχανή*, con características tan particulares, que Wilamowitz pensó en una especie de ómnibus, pues para el caso del Coro debió ser lo suficientemente grande para que cupieran sus doce integrantes.¹⁶ A diferencia de lo que ocurre en la escena

¹³ Taplin, 1989, pp. 462-463.

¹⁴ Herington, 1970, p. 49.

¹⁵ E. Bethe, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum*, Leipzig, 1896. La fecha de representación sugerida es 457/456.

¹⁶ Wilamowitz, p. 116: "Die zwölf Menschen so zu tragen mußte es eine schwere Maschine sein; ich will sie ja auch nicht konstruieren, nicht abgrenzen,

en que arriba Océano, la llegada de las doncellas es precedida por la extensa descripción de Prometeo sobre este asunto. Las imágenes que brotan de los labios del Titán preparan al público para la llegada por los aires del Coro, pues un ruido vuela cerca de él (v. 115), *como si fueran aves que con ligeros movimientos de alas* hacen silbar el cielo (vv. 125-127). La presentación que de sí mismas hacen las Oceánides confirma su arribo *con rauda rivalidad de alas* (v. 129: περύγων θοαῖς ἀμιλαῖς), a través de *las veloces brisas* (v. 132: κραιπνοφόροι... ἀῶραι) y, lo más importante, llevadas *en el carro alado* (v. 136: ὄχη πτερωτῶ). Ahora bien, el tamaño del carro es un serio problema para aceptar su uso en la escena, pues, como se sabe, en tales mecanismos sólo podían subir dos actores, a lo cual hay que agregar el extenso lapso en que las doncellas se mantienen en lo alto, hasta que el Titán las invita a que *al suelo bajen y la serpeante fortuna / escuchen, para que se informen de todo hasta el fin* (vv. 272-273: πέδοι δὲ βᾶσαι τὰς προσερούσας τύχας / ἀκούσαθ', ὡς μάθητε διὰ τέλους τὸ πᾶν). Y ellas responden:

Habiéndote oído, me has alentado
a ello, Prometeo. Y ahora, con ligero
pie, el raudo asiento abandono
y el éter sagrado, ruta de aves
para acercarme a esta áspera tierra.¹⁷

El escoliasta de M, en efecto, sostuvo que las Oceánides se mantuvieron suspendidas en el aire por una máquina. Fue a partir de este comentario que Wilamowitz pensó en la enorme μηχανή. Sin embargo, no hay ninguna otra prueba que susten-

wieviel die entgegenkommende Illusion hinzutat: die Worte nehme ich nur wie sie dastehn". La hipótesis de Wilamowitz tiene como base el comentario del escoliasta del manuscrito M a los vv. 128 y 284. Cf. Herington, 1972.

¹⁷ P., vv. 277-281: οὐκ ἀκούσας ἐπεθώξας / τοῦτο, Προμηθεῦ. καὶ νῦν ἐλαφρῶ / ποδὶ κραιπνόστυον θᾶκον προλιποῦσ' / αἰθέρα θ' ἄγνων πόρον οἰωνῶν / ὀκραιοέσση χθονὶ τῆδε πελώ.

te tal aseveración y, por el contrario, se impone la idea de que una μηχανή de tal extensión no fue usada por Aristófanes o, con mayor razón, por Eurípides, dramaturgos de quienes se afirma que es común el uso del carro.

Otra solución a la entrada del Coro puede hallarse en el desplazamiento coreográfico, pues, a pesar de los señalamientos textuales alusivos al arribo aéreo de las doncellas, en el plano experimental el autor de *Prometeo encadenado* habría diseñado una danza que, hasta cierto punto, reflejaría el movimiento aéreo indicado por el texto, de tal suerte que de esta manera las Oceánides ocuparían formalmente su lugar en la *orchestra*.¹⁸ Para que esta escenificación coreográfica hubiera sido plausible, el autor habría establecido una estricta correspondencia actoral con los componentes discursivos, que, como hemos visto, resultan en cierto modo abundantes, lo que permite asegurar la clara intención del autor por enfatizar la llegada del Coro por los aires.

Por lo que toca al carro que introdujo a Océano al escenario, su manejo debió ser menos difícil por lo que a su tamaño se refiere, no obstante que la peculiar representación del grifo que lo conducía, ofrecería también cierta dificultad.¹⁹ Es bastante posible, sin embargo, que en *Prometeo encadenado* se hubiese usado un carro volador, si se considera que en *Euménides*,²⁰ Atenea hace acto de presencia mediante una μηχανή, la cual cumplió con similar función que en el caso de Océano.

Así pues, si bien es cierto que el término μηχανή se refirió desde siempre a los artilugios técnicos utilizados para toda

¹⁸ Cf. Arnott, 1991, p. 25.

¹⁹ La descripción del carro dio pie para que los escoliastas dedujeran que se trataba de un grifo; cf. los escolios 284a y 284b Herington, 1972, p. 115.

²⁰ A., *Eu.*, vv. 404-405: πτερῶν ἄτερ ροιβδοῦσα κόλπον αἰγίδος / [πάλους ἀκμαίους τόνδ' ἐπιζεύξασ' ὄχον]. A fin de solucionar el uso de la μηχανή en este pasaje, algunos editores, como Smith y Di Benedetto, sugieren que el v. 405 es una interpolación. Basándose en el escolio del v. 404, Wilamowitz, p. 18, sostiene la presencia de la μηχανή.

suerte de representación escénica,²¹ en el caso concreto de *Prometeo encadenado* no resulta claro cómo fue que los dos carros que debieron utilizarse, uno para el Coro y otro para Océano, ambos con peculiaridades estructurales, aún cuando se pueda argüir su uso en la etapa tardía de la obra esquilea, pudieron haber sido contruidos y operados dadas las limitaciones técnicas vigentes.²²

Al asunto de la μηχανή se suma, en una clara correspondencia discursiva de la actuación y de la escenografía, el problema de la representación material y actoral de Prometeo durante el lapso del encadenamiento. Si para cumplir con el mandato de Zeus, Hefesto tiene que subir, primero, para atar de las extremidades superiores a Prometeo, y bajar, luego, para sujetarlo de los pies; si el Titán, ya atado, tiene una perspectiva de lo alto hacia lo bajo; y si, por último, su cuerpo está sujeto en la misma proporción que el tamaño de la montaña, tomando en cuenta la utilería usada en ese momento, entonces es lícito aceptar la hipótesis de Wilamowitz, según la cual Prometeo, ya encadenado, debió de ser representado por un fantoche (*Puppe*).²³ Por el contrario, otros exegetas sostienen que no era posible la existencia de este recurso en el diseño de las tragedias de Esquilo, no obstante que reconocen también que esto implicaría aceptar la presencia de un

²¹ Sobre el uso de la μηχανή, cf. Taplin, 1989, pp. 443-447.

²² Pollux, 4.130, refiere que Eurípides fue el inventor de la μηχανή. El acusado uso de la μηχανή comprueba que se trata de un artilugio propio del teatro de Eurípides, tal como se observa en varias de sus tragedias: *Medea*, *Andrómaca*, *Heracles*, *Electra*, *Orestes*, *Las Bacantes*, *Hipólito*, *Ión* y *Helena*; en Aristófanes hay dos casos claros en escenas paródicas de *La Paz* y *Las Tesmoforias*. En Sófocles no aparece ningún caso.

²³ Wilamowitz, p. 114: “Und der Keil durch die Brust, den die bildlichen Darstellungen nicht kennen, war eine sinnlose Erfindung des Dichters, wenn er nicht wirklich eingetrieben ward: die Puppe zu halten war er vorzüglich angebracht. Prometheus hatte auch übermenschliche Grösse, Titanische, wie noch der Scholiast weiss”.

tercer actor, característica no observada en las otras piezas esquileas.²⁴

Aristóteles apuntó que fue Sófocles quien introdujo en la escena a un tercer actor, pues, de acuerdo con la tradición, en las piezas de Esquilo era común que sólo hubiera dos.²⁵ Sin embargo, se ha observado ya que en *Agamemnon* este mismo personaje junto con Casandra, que entra en escena en el v. 783, y con Clitemnestra, que ingresa en el v. 855, comparte el espacio en una misma secuencia.²⁶ Además, hay que tener en cuenta otro rasgo común: Casandra y Prometeo son personajes mudos, pues ésta sólo empieza a hablar en el v. 1072, mientras que el Titán durante la mayor parte del prólogo (vv. 1-87) se limita a escuchar el diálogo entre Cratos y Hefesto. Otro ejemplo más sobre este mismo tenor, lo hallamos en *Los siete contra Tebas*, tragedia en que aparece Ismene en escena como un tercer actor, igualmente mudo, como sucede con el dios redentor en el prólogo de *Prometeo encadenado*: “If *Prom* is not late then this may be seen as the tentative beginning of the use of a third actor: if it is late (or post-Aeschylean) then it is the *lack* of exploitation of the third actor which is notable”.²⁷

A la observación anterior, nos parece conveniente agregar que, si el asunto del tercer actor se analiza según hable éste o no, entonces tal problema sería un tanto más complicado al tomar en cuenta también el silencio de Bía. En efecto, son cuatro los personajes que aparecen en el mismo escenario: Cratos y Bía, que bien pueden formar una unidad, Hefesto y Prometeo. Durante la primera parte del prólogo, el diálogo se limita a Cratos y a Hefesto, mientras los otros dos personajes están en absoluto silencio. Se podrá objetar que Bía no habla

²⁴ Encabezados por E. Bethe, p. 180, la mayoría de los exegetas rechaza la idea del fantoche: P. Mazon, *Eschyle*, t. I, p. 151, n. 2; F. Focke, “Aischylos’ Prometheus”, pp. 271-275; M. Pohlenz, t. II, pp. 41-42; E. R. Dodds, p. 36; Arnott, 1962, pp. 96-97, por citar sólo los más importantes trabajos al respecto.

²⁵ *Po.*, 1449a 18-19.

²⁶ Taplin, 1989, pp. 304-306.

²⁷ *Ibid.*, p. 244.

nunca, mientras que Prometeo inicia su intervención una vez que se han retirado los otros tres personajes. Sin embargo, es evidente que Cratos habla por Bía, y que en cierto sentido la presencia de este personaje es palmaria en la agresión que recibe el Titán. Incluso, siguiendo el comentario de Taplin,²⁸ se puede decir que en el caso de *Prometeo encadenado* la presencia y actuación del tercer actor está más apegada al estilo canónico que se ha reconocido en Esquilo a este respecto —sólo dos actores actuando—, que lo que se observa en *Agamemnon* e, incluso, en la parte final de *Los siete contra Tebas*, no obstante que la mayoría de los críticos apuntan a una interpolación en este último caso.

Como se puede observar, a pesar de que se niegue la presencia del fantoche, no por ello se resuelve la cuestión del tercer actor. El argumento central que sostiene la presencia del fantoche es la indicación que Cratos hace a Hefesto en cuanto a la secuencia que debe seguir éste para atar al Titán: *¡Ve allá abajo, y sus piernas sujeta con unas anillas!* (v. 74). De aquí se desprende que el ilustre herrero fue atando a Prometeo de la parte superior a la inferior, precisamente en este orden, pues había iniciado su tarea por los brazos: *Ya quedó inquebrantablemente sujeto este brazo* (v. 60), luego lo ató por el torso: *Ahora, con una fuerte mandíbula de acerina cuña / el pecho, de lado a lado, clávale con fuerza* (vv. 64-65), hasta llegar finalmente a los miembros inferiores. La acotación del escoliasta en el manuscrito M es lo que ha dado pie para tomar en consideración la altura del Titán y el modo de actuar de Hefesto bajo las órdenes de Cratos.²⁹ Si esto es así, la presencia del fantoche atado a la montaña, exigió el uso de la *skené*, lo que comprobaría la existencia de este recurso en los tiempos del teatro esquileo.³⁰

²⁸ Taplin, 1972, pp. 78-79.

²⁹ Taplin, 1989, p. 244.

³⁰ Librán, p. 59, defiende la existencia de la *skené* en el teatro de Esquilo con un sólido análisis de los fragmentos de la tragedia en general. Para esta filóloga,

Hay que advertir también que, junto con la escenificación de la atadura del Titán, el diálogo entre Cratos y Hefesto es un componente discursivo importante, pues el autor le dedica treinta versos en que el alguacil de Zeus indica al ilustre cojo cómo debe ir sujetando a Prometeo a la montaña (vv. 51-81).³¹ El hecho de que Hefesto lleve a cabo lo que le indica Cratos, no implica ni una reiteración inadecuada, ni tampoco significa que no haya habido actuación y espectáculo,³² pues es claro que a cada orden, el personaje actuaría lo indicado sobre el fantoche, como se aprecia en el siguiente pasaje:

Cratos: —¡Martilla más! ¡Cíñelo! Por nada lo aflojes,
pues es hábil para encontrar una salida de lo imposible.
Hefesto: —Ya quedó inquebrantablemente sujeto este brazo.³³

Como se puede observar, debió haber un acoplamiento entre el discurso y la actuación, pues además de las órdenes y su cumplimiento, Cratos y Hefesto dialogan sobre otros aspectos en torno al Titán, tales como los tintes sofísticos que presenta y su obcecación ante los mandatos de Zeus, lo que daría el tiempo necesario para que el herrero hiciera los movimientos necesarios. A nuestro juicio, la representación de esta parte es un claro ejemplo del modo en que dentro del mismo parlamento se hallan las indicaciones del “director de escena”, que

p. 81: “ante la ausencia de pruebas arqueológicas incontrovertibles, los datos textuales y vasculares permiten postular que existió, casi desde el principio de la historia del Teatro de Dionisio en Atenas, una construcción temporal de madera que, situada en una tangente de la *ὀρχήστρα* servía como muro de resonancia, camerino, almacén y elemento escenográfico”.

³¹ Cf. Saïd, p. 47.

³² Cf. Taplin, 1989, pp. 31-33. Hay que advertir que el modo en que fue atado el Titán es una alusión al castigo conocido como *ὁ ἀποτυμπανισμός*, una especie de “garrote”, similar al “potro”, pero en este caso la víctima se halla de pie. Cf. Hdt., VII, 33, 1.8-9, y IX, 120, 1.19-20.

³³ *P.*, vv. 58-60: Κρ. ἄρρασε μᾶλλον, σφίγγε, μεδαμῆ χάλα. / δεινὸς γὰρ εὐρεῖν κάξ ἀμηχάνων πόρον. / Ηφ. ἄραρεν ἥδε γ' ὀλένη δυσεκλύτως.

no es otro que el autor de la misma pieza,³⁴ quien, en última instancia, se ocupaba no sólo de escribir la obra, sino que abarcaba prácticamente todos los ámbitos de la representación teatral.³⁵ En este sentido, se puede argüir, también, que la escenificación habría resultado plásticamente más creíble, si es que se usó el fantoche.

Asimismo, el actor mudo que desempeñaba el papel del Titán debió entrar atado y conducido por Cratos y Bía. En un momento dado, el fantoche hizo acto de presencia en el escenario, adherido a la montaña, y Hefesto debió hacer los movimientos pertinentes para actuar el encadenamiento. Si nos atenemos al hecho de que de la supuesta trilogía acerca del mito del Titán sólo *Prometeo encadenado* se conserva de manera íntegra, no se plantearía el problema acerca de cómo el fantoche sería escénicamente liberado. Sin embargo, tomando en consideración el tema de *Prometeo liberado* y la dificultad técnica que la liberación entraña, Reinhardt propone que la entrada y la salida del Titán se llevó a cabo con la ayuda de una plataforma, un ἐκκύκλημα, la cual serviría para dotar de movilidad escénica al personaje.³⁶

Si se utilizó el ἐκκύκλημα, la estructura actoral resulta muy compleja y difícil de conciliar con la práctica teatral contemporánea a Esquilo, pues el tercer actor, que en este caso es

³⁴ Así pues, disentimos del juicio de Dale, “Seen and Unseen on the Greek Stage”, para quien las indicaciones que se hallan dentro del texto sirvieron para hacer visible lo que no era para el público, o bien, para ayudar a los espectadores a la comprensión de lo representado.

³⁵ Al respecto, Taplin, 1989, p. 13, escribió lo siguiente: *The dramatist were practical men of the theatre, they did not merely supply the script. In the early days they were actors themselves (Arle. Rhet. 1403b22). All, so far as we know, composed the music of their lyrics, devised the accompanying choreography, and supervised the production in general. This would included the over-all direction of delivery, gesture, grouping, movement, etc., an also probably of such technical matters as props, costumes, masks, and stage machinery.*

³⁶ Reinhardt, pp. 95-96. Cf. también Taplin, 1989, pp. 442-443. El ἐκκύκλημα, corresponde a la *carra* del teatro moderno.

Prometeo, impuso, a causa de su caracterización, unos mecanismos de entrada y salida que habrían innovado el modo de representación que hasta ese entonces se había desarrollado. Una noticia sobre el origen del tercer actor difiere de lo ya señalado por Aristóteles, porque es posible atribuir la invención del tercer actor en escena a Esquilo.³⁷ Entonces, por esta observación, es lícito conjeturar que *Prometeo encadenado*, como pieza dramática independiente, estuvo más próxima a las reformas llevadas a cabo por Sófocles que a la tradición previa a la obra esquilea.

En efecto, en el mismo pasaje referido de la *Poética*, Aristóteles señaló también que la escenografía fue un elemento introducido por Sófocles. Así, junto con el tercer actor, consideremos también que los recursos escenográficos tales como la montaña, el fantoche y la máquina que condujo al Coro y a Océano, fueron parte del desarrollo teatral que se dio entre Esquilo y Sófocles. Sin embargo, esta explicación de ninguna manera zanja el problema de la autoría, pues es posible pensar que en la teoría escénica de Esquilo, estuvieron presentes desde siempre los elementos escenográficos y las posibilidades actorales. Basta con recordar que ya en otras piezas de Esquilo se utilizaron recursos escénicos, como la *skéné*, que más tarde fueron mayormente desarrollados.

Más complicado que todo lo anterior debió resultar el cierre frenético de esta pieza, pues, en el momento en que Prometeo es enviado al infierno con la compañía solidaria del Coro, se produce un cataclismo. En principio, hay que señalar una correspondencia entre el prólogo y el éxodo, por lo que se refiere al acoplamiento del texto y de los recursos escénicos. El prólogo muestra un diálogo agrio entre Hefesto y Cratos (vv. 36-81), mientras que en el éxodo esta misma circunstan-

³⁷ Cf. Saïd, p. 49, quien se basa en la *Vita Aeschyli*, ed. de Herington, 1972. Para Taplin, 1989, p. 244, la presencia de un tercer actor en *Prometeo encadenado* es indicio de que esta pieza es de producción tardía y no necesariamente por ello debe negarse la paternidad esquilea.

cia se da entre Prometeo y Hermes (vv. 944-1006). A manera de una pinza que cierra los componentes trágicos, ambas partes mantienen un equilibrio discursivo en que la violencia, verbal y escenográfica, constituye el ingrediente esencial. En segundo término, es digno de llamar la atención que el Coro no se aparta de la problemática del Titán, como correspondería a una tragedia 'ortodoxa', de tal suerte que la tensión dramática es compartida y llega a sus últimas consecuencias. Ante el abandono de los hombres y de los dioses, las doncellas marinas del Coro manifiestan una empatía que debió estar en correspondencia con las pasiones suscitadas en los espectadores. A nuestro juicio, la unidad formada por Prometeo y las Oceánides se debe a la defensa común de la filantropía que define el modo de actuar del personaje trágico.³⁸ En cambio, para Snell esta peculiar característica en torno al destino común de los actores aludidos, se debe a los sentimientos de compasión, dolor e ira que padecen las marinas doncellas al ver el sufrimiento del Titán:

*Con una certa audacia, invero, alla fine del Prometeo Eschilo ha reso partecipe il coro del destino dell'eroe, ma nello svolgimento della tragedia nulla fa aspettare questo senso di piena dedizione. In quanto il coro non è piú colpito esso stesso dal destino, ora gli spetta il compito della compassione.*³⁹

Pues bien, las palabras y las imágenes son suficientes para ofrecer una alegoría del modo en que los personajes condenados son prácticamente consumidos por la tierra. Pero no hay que soslayar el problema que habría significado la representación actoral y escénica de esta última parte. Hay dos posibilidades que explicarían el modo en que se habría solu-

³⁸ P., vv. 28-30: *Tales cosas has obtenido con tu hábito filantrópico, / pues eres un dios que, sin temer la ira de otros dioses, / a los humanos diste honras fuera de la justicia.*

³⁹ B. Snell, p. 119.

cionado la representación aquí discutida: 1) el reconocimiento de que el valor retórico de las imágenes fue suficiente por sí solo para crear la ilusión en el espectador, a fin de que éste construyera en su imaginación el cataclismo; 2) la caída fue un hecho real en términos escenográficos, lo que nos conduce de manera obvia a pensar que hubo una ensambladura entre las imágenes y las posibilidades escenográficas existentes en ese entonces. Nos inclinamos por esta última posibilidad.

Ya anotábamos que el escenario es un elemento que predispone al público.⁴⁰ La imagen que marcha junto con la escenografía es potenciada en la medida en que el receptor es capaz de tejer la relación entre ellas. Por esta razón, se explica cómo el autor de *Prometeo encadenado* induce al público por medio de los detalles que señalan de antemano cuál será el fin del Titán en el marco de la descripción narrativa que ocupa la tragedia. Así, las siguientes imágenes: *la carbonizante llama* (v. 992: αἰθαλοῦσσα φλόξ), *los truenos / abismales* (vv. 993-994: βροντήμασι / χθονίοις), *la llama del rayo* (v. 1017: κεραυνία φλογί), que se muestra también como *el rizo de doble fuego* (v. 1044: πυρὸς ἀμφήκης βόστρυχος), *la tempestad / de salvajes ventoleras* (vv. 1045-1046: σφακέλω τ' / ἀγρίων ἀνέμων) y *el agudo bramido del trueno* (v. 1062: βροντῆς μύκημ' ἀτέραμνον), son todas ellas signo evidente de la materialización de la ira de Zeus que cae sobre Prometeo. Hay que advertir que el Titán profetiza en estos versos lo que a partir del v. 1080 será ya una realidad de la representación cataclísmica: *ya hay acción y no es una fábula*, dice Prometeo,⁴¹ y este verso abre la posibilidad de que lo dicho enseguida haya sido en verdad una representación escénica real.

Si consideramos que antes del v. 1080 las advertencias del Titán corresponden a una prolepsis, entonces se justifica ade-

⁴⁰ Cf. supra, p. 43.

⁴¹ P., v. 1080: ἔργω κοῦκέτι μύθῳ.

cuadamente que esa parte concierne a un modo retórico bajo el cual el autor aparejó el espectáculo con el discurso para potenciar la recepción del cierre catastrófico en el público. Es cierto que el discurso no se detiene y que, ahora, podemos conjeturar los principios escenográficos gracias a la descripción que ofrece el texto por sí mismo; sin embargo, es factible que en ese justo momento en que el Titán y el Coro caen, las palabras adquirieran un relieve mucho más definido, en tanto que los componentes escenográficos que se hayan podido utilizar evidenciaban la caída física y espiritual de Prometeo, que, a nuestro juicio, es el epítome de esta tragedia.

Se puede argumentar, también, que los elementos prolépticos funcionan como retardadores del desenlace, lo cual es aceptable, si se piensa en la *dynamis* aristotélica como un factor esencial de la persuasión poética.⁴² Notemos, además, que hay un paralelismo claro entre los signos que se encuentran en la prolepsis y los que se leen en el cataclismo. Con ello, se probaría que existió una intención retórica según la cual el impacto creado en el público debía ser mucho mayor, a diferencia del uso exclusivo de la palabra. Sin embargo, persiste el problema acerca del cómo es que Prometeo y el Coro pudieron ser prácticamente abatidos por las fuerzas naturales representadas por los poderes del Cronida.

Una posibilidad es que los personajes hayan sido conducidos fuera del escenario por un ἐκκύκλημα, en cuyo caso, como ha observado Taplin,⁴³ la máquina los conduciría verticalmente, en dirección al interior de la montaña, lo cual es plausible dado que el texto no hace particularmente este señalamiento, a pesar de que el Titán había dicho que sería precipitado al Tártaro, es decir, enviado hacia abajo; y, antes bien, otro recurso que complementaría al ἐκκύκλημα, si se usó, habría sido una cortina perfecta para mimetizar la caída. Sin

⁴² *Po.*, 1447a1 y ss.

⁴³ Taplin, 1989, p. 273.

embargo, se ha objetado la dimensión de la plataforma en la que se hallarían Prometeo y el Coro, pues los trece personajes dificultarían el movimiento, la desaparición de escena y la apertura de la montaña;⁴⁴ esto último entrañaría el inconveniente de la puerta necesaria para que el ἐκκύκλημα, pudiera operar. Por otro lado, si en verdad se hubiese usado esta μηχανή, su disposición habría sido contraria a su mecanismo normal, pues la tarima describe un movimiento que va del interior de la *skéné* hacia la *orchestra* mediante una evolución circular. Así pues, no es factible que Esquilo hubiera echado mano del ἐκκύκλημα.⁴⁵

La alusión a los elementos de la naturaleza en labios de Prometeo envuelve el temblor que sacude la tierra y hace caer a los actores. Es relativamente fácil comprender que las imágenes que hacen referencia a aquéllos, forman parte de la estrategia discursiva que busca poner en movimiento la imaginación del público. Son los espectadores quienes, a final de cuentas, deben recrear lo que la escenografía no ofrece, pero sí las palabras del actor. Además, los cuatro elementos referidos están visiblemente presentes: el agua está simbolizada por el Coro y por Océano; la tierra, por las constantes alusiones a Gea, por la montaña y por el viaje de Ío; el aire, por el arribo de las Océánides, de Océano y, posiblemente, de Hermes; y el fuego manifiesta su presencia en Prometeo y en las alusiones al rayo de Zeus.⁴⁶

Los elementos de la naturaleza que se confrontan entre sí, arropan, a su vez, la imagen del temblor que sacude a la tierra y hace descender al infierno a los personajes. Para representar esta situación hay también dos opciones. La primera de ellas apunta al hecho de que los espectadores recrearon en su imaginación el sismo, tal como habría sucedido de igual manera

⁴⁴ Cf. Taplin, 1989, pp. 442-443; Webster, pp. 502 y ss.

⁴⁵ Cf. Arnott, 1962, pp. 68 y ss., quien sostiene lo contrario.

⁴⁶ Cf. Rehm, p. 160.

en otros ejemplos de la tragedia griega;⁴⁷ la segunda sugerencia es que el sismo fue verdaderamente representado al echar mano de los componentes estructurales que ofrecía el edificio teatral de aquella época. En el primer caso, la situación de *Prometeo encadenado* sigue entrañando el problema, pues los argumentos en los que se sustenta que la palabra es motor de la imaginación del público no son suficientes. Basta con observar que, salvo el frg. 76 atribuido a Esquilo, las otras dos referencias marcarían un uso particular en Eurípides.⁴⁸ En cuanto al segundo caso, la explicación del modo en que operaron los mecanismos escenográficos hace difícil su aceptación en el marco del teatro esquiléo. Se ha sugerido que entre la *skené* y la *orchestra* tal vez se colocó una plataforma, sobre la cual se habrían establecido la montaña y, atado a ella, Prometeo.⁴⁹ En un momento dado de la coreografía, quizás en la escena en la que intervino Océano, las Oceánides se habrían situado cerca del Titán, de tal suerte que el artilugio dispuesto hubiera colapsado creando efectivamente el cataclismo final.

La plataforma en cuestión no es óbice para aceptar este modo de representar el cataclismo, pues este componente existía en el teatro en tiempos de Esquilo y servía de referente coreográfico a fin de que los personajes y el coro pudieran intercambiar los espacios anterior y posterior, según los requerimientos de la secuencia actoral y discursiva.⁵⁰ El asunto en cuestión aquí es el modo en que la acción del cataclismo habría sido ejecutada. Hammond ha sugerido que este empla-

⁴⁷ A. frg. 76; Eur., *Heracl.*, vv. 904 y ss., y *Bacch.*, vv. 59 y ss.

⁴⁸ Si a ello además se suma la alusión al sismo en *Erechtheus* frg. 65 de la edición de Austin, que es atribuible a Eurípides.

⁴⁹ Cf. Bieber, p. 57. Parece ser que el primero en sugerir esta propuesta de escenificación fue Pickard, J., "The Relative Position of Actors and Chorus in the Greek Theater of the V Century B. C.", *AJP*, 14, 1893. Por desgracia, no hemos podido acceder a este trabajo.

⁵⁰ Cf. Arnott, 1962, pp. 1-42. Es el trabajo más completo que se ha hecho sobre este aspecto en particular.

zamiento podía ser movedizo,⁵¹ lo que da pie para pensar que era utilizado de acuerdo con los requerimientos propios de cada tragedia, como es el caso de *Prometeo encadenado*. Si, como también afirma este estudioso, la altura de la plataforma era de aproximadamente un metro, si, además, se puede hablar de una puerta subterránea cubierta por una serie de tablas como uno de los elementos materiales usados en el teatro de Esquilo,⁵² entonces resulta bastante plausible que el cataclismo se hubiera representado verdaderamente. Un argumento más: si comparamos la descripción anticipada y efectiva del cataclismo de *Prometeo encadenado* con aquellas escenas de *Las Bacantes* que reúnen la imagen de la caída del palacio de Penteo,⁵³ podemos obtener una prueba que permita afirmar que era posible representar un cataclismo en pleno escenario.

La escena final de *Prometeo encadenado*, entonces, sería una de las manifestaciones escenográficas y actorales más difíciles de llevar a cabo en la antigua tragedia griega. Con ella habría bastado para colmar el espacio escénico, dadas las implicaciones técnicas y su impacto visual. El discurso, *in crescendo*, acompaña cada una de las imágenes que llevan a la montaña al dios redentor, que luego cae al unísono con la voz de la naturaleza, manifiesta en el cataclismo.

En suma, a nuestro juicio, *Prometeo encadenado* es un ejercicio de la dramaturgia en términos de la escenificación. El

⁵¹ Hammond, pp. 411-412.

⁵² Hammond, pp. 409 y ss.; West, pp. 139-140. La demostración de esta puerta que da a un subterráneo, en el teatro de Esquilo, se debe a Taplin, 1989, pp. 447-448, quien se basa en Pollux 4.134 y, específicamente, en *Pers.*, vv. 681 y 842, además de una serie de fragmentos. Curiosamente, en esta parte, este estudioso no se ocupó del caso de *Prometeo encadenado* como posible prueba de este artificio.

⁵³ Eur., *Bacch.*, vv. 585-603: el Coro habla sobre la destrucción del palacio mediante un terremoto; sobre aquél se halla Dionisio (compárese esta imagen con aquella en que Prometeo se encuentra también en la parte superior del entablado); vv. 622-623, 632: el palacio ha caído y así se cumplió la voluntad del dios del vino.

puente entre la dramaturgia esquilea y sofoclea, por mencionar los puertos visibles del quehacer trágico en la evolución ya observada por Aristóteles, en su *Poética*, se habría tendido a partir de una constante experimentación. El rechazo que se ha formulado en torno a recursos materiales utilizados en el marco del teatro esquileo parte del argumento *ex silentio*; si esto ha sido así, entonces se puede argüir que *Prometeo encadenado*, desde una perspectiva que no cierra la posibilidad de que el autor haya echado mano de los materiales disponibles y los haya manipulado creativamente, es una tragedia experimental, tanto en el plano escénico como en el discursivo. En este tránsito de la innovación teatral es donde cabrían las notables diferencias de la tragedia aquí analizada con el resto de la producción trágica de Esquilo. Las distintas máquinas utilizadas, el fantoche que representó a Prometeo y el cataclismo que coronó la tragedia, de haberse dado todos estos elementos, debían de ser considerados como artilugios que denotan la metamorfosis constante del teatro.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

a) Fuentes

- AESCHYLUS, *Prometheus Bound*, ed. Mark Griffith, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- , *Suppliant Maidens, Persians, Prometheus, Seven against Thebes*, ed. y trad. Herbert Weir Smith, Cambridge, Harvard University Press, 2001.
- ARISTOPHANE, *Les Thesmophories. Les Grenouilles*, vol. IV, ed. Victor Coulon y trad. H. Van Daele, Paris, “Les Belles Lettres”, 1973.
- ARISTOPHANES, *The Peace. The Birds. The Frogs*, vol. II, ed. B. B. Rogers, Cambridge, Harvard University Press, 1950.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe, intr., trad y nts. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1999.
- ATHENAEUS, *The Deipnosophists*, ed. y trad. Ch. B. Gulick, Cambridge, Harvard University Press, 1961.

- ESCHYLE, *Les Suppliantes. Les Perses. Les Sept contre Thebes. Prométhée enchaîné*, ed. y trad. P. Mazon, Paris, “Les Belles Lettres”, 1963.
- EURIPIDES, *Bacchae. Iphigenia at Aulis. Rhesus*, ed. y trad. D. Kovacs, Cambridge, Harvard University Press, 2002.
- HERÓDOTO, *Historia*, intr. Francisco Rodríguez Adrados, trad. Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1999.
- , *Historias*, intr., vers., nts. y com. Arturo Ramírez Trejo, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1976.
- POLLUX, *Onomasticon*, ed. y nts. E. Bethe, Stuttgart, Teubner, 1966.
- SOPHOCLES, *Antigone. Women of Trachis. Philoctetes. Oedipus at Colonus*, ed. y trad. H. Lloyd-Jones, Cambridge, Harvard University Press, 1998.

b) *Bibliohemerografía general*

- ARNOTT, P., *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
- , *Public and Performance in the Greek Theatre*, London, Routledge, 1991.
- BETHE, E., *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum*, Leipzig, S. Hirzel, 1896.
- BIEBER, M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, Princeton University Press, 1961.
- CONACHER, D. J., *Aeschylus' Prometheus Bound. A Literary Commentary*, Toronto, University of Toronto Press, 1980.
- CORNO, Dario del, “La drammatizzazione del mito nel *Prometeo* di Eschilo”, *Stud. Ital.*, XX.I-II, 2002, pp. 34-40.
- CROISSET, Maurice, *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris, “Les Belles Lettres”, 1965.
- DALE, A. M., “Seen and Unseen on the Greek Stage”, en *Collected Papers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- DOODS, E. R., *The Ancient Concept of Progress and other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- FOCKE, F., “Aischylos' Prometheus”, *Hermes*, 65, 1930, pp. 259-304.
- GRIFFITH, Mark, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- HAMMOND, N. L. G., “The Conditions of Dramatic Productions to the Death of Aeschylus”, *GRBS*, 13, 1972, pp. 387-450.

- HERINGTON, C. J., *The Author of Prometheus Bound*, Austin, University of Texas Press, 1970.
- , *The older scholia on the Prometheus Bound*, *Mnemosyne*, Leiden, Brill, 1972.
- LIBRÁN, Myriam, “La Skene en los fragmentos trágicos anteriores a la *Orestía*”, *Myrtia*, 17, 2002, pp. 57-85.
- MAZON, P., Véase ESCHYLE.
- POHLENZ, Max, *La tragedia greca*, 2 vols., Brescia, Paideia Editrice, 1978.
- REINHARDT, Karl, *Eschyle. Euripide*, Paris, Gallimard, 1972.
- RUSH, Rehm, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton, Princeton University Press, 2002.
- SAÏD, Suzanne, *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris, Klincksieck, 1985.
- SCHMID, W., *Untersuchungen zum gefesselten Prometheus*, “Tübinger Beiträge zum Altertumswiss”, 9, Stuttgart, 1929.
- SNELL, Bruno, *Eschilo e l' azione drammatica*, Milano, Lampugnani Nigri Editore, 1969.
- TAPLIN, Oliver, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- , “Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus”, *HSCP*, 76, 1972, pp. 57-97.
- WEBSTER, T. B. L., “Staging and Scenery in the Ancient Greek Theatre”, *BRL*, 42, 1959-1960, pp. 493-509.
- WEST, M. L., “The Prometheus Trilogy”, *JHS*, 89, 1979, pp. 130-148.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von, *Aischylos Interpretationem*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1914.