



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Arte Cásico y Surrealismo

Autor:

Delia Argentina Dei

Revista:

Anales de Historia ANtigua y Medieval

1985, 23, pag. 67 a 70



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

ARTE CLASICO Y SURREALISMO

Delia Argentina Deli
(U.B.A.)

En relación con la estética, Gorgias de Leontinos (c. 483-376) pasa a través del concepto de *engaño justificado* a establecer el de *ilusión artística*. Conocemos su referencia a la tragedia en que la menciona "procurando a través de los mitos y de las pasiones un engaño por el que quien lo realiza es más meritorio que el que no lo logra, y el engañado más sabio que quien no lo está" (23 Diels-Kranz).

La entrega es, por consiguiente, compartida entre creador y espectador a través de un proceso de tránsito hacia la ficción. En tanto el poeta trágico se vale de mitos y pasiones que pueden ser expresadas a través de estructuras regidas por la razón, el resultado coincide con formas comprendidas dentro del estilo "clásico".

¿Qué sucede cuando ese engaño, esa ficción, se relaciona con la expresión del éxtasis en que, por ejemplo, profetizaba la sacerdotisa de Apolo, la Pythia? Nilsson recuerda que el oráculo de Apolo comprendió las corrientes religiosas contemporáneas e hizo un sitio en su sede a Diónysos, encuadrándolo en ciertas reglas.¹

Al ocuparse de la adivinación inspirada, Flacelière presenta a Casandra como prototipo de las Sibilas, con referencias al delirio que la domina igual que un mal físico. "Ella da vueltas bajo el efecto del dios que oscurece su razón, la enloquece y le muestra, en terroríficas visiones, el crimen que se está por realizar".²

En el 4to. episodio del *Agamenón*, Esquilo inserta un *kommós*, un canto de duelo, alternado entre Casandra y el coro que sucede inmediatamente al momento en que Clitemnestra, que en el episodio anterior había logrado que el rey penetrara al palacio hollando la púrpura destinada a los dioses, formula consideraciones sobre la condición de los esclavos. Clitemnestra ordena a Casandra entrar, sin obtener ninguna respuesta de la cautiva, de presencia muda a lo largo del canto coral precedente, con esos densos silencios que suele emplear el poeta. Por último, la reina sentencia:

"Por cierto está loca y atiende a malos pensamientos" (1064).
y "no sabe soportar el freno, antes de echar fuera la espuma ensangrentada de su cólera" (1066-7).

Los versos que siguen (1072-1177) son considerados por Fraenkel³ como un *amoibaion*

con alternancias de partes cantadas por Casandra y réplica recitada del coro o el corifeo hasta alcanzar, en un ritmo agitado de docmiacos⁴ un "grandioso efecto", también lírico.

El comentario de Denniston-Page⁵ no concuerda plenamente con este criterio, es decir, que los versos hayan sido destinados al canto. En cambio, en la introducción, Page destaca el momento en que Casandra tiene la visión de la ruina de la casa de Atreo y despliega ante la audiencia los horrores pretéritos y futuros para señalar que "no hay escena más imaginativa y no ortodoxa en la tragedia griega".⁶

¿Qué puede justificar este juicio? Veamos un pasaje, a partir del verso 1080:

Casandra: ¡Apolo, Apolo, protector en las calles, destructor mío: fácilmente me destruiste por segunda vez!

Coro: Parece que vaticinará sus propios males.

Casandra: ¡Apolo, Apolo, protector en las calles, destructor mío! ¿A dónde me condujiste, a qué morada?

Coro: A la de los Atridas. Si no lo sabes, yo te lo digo. Y no mencionarás que esto es mentira.

Casandra: ¡Ay, ay! ¡Casa aborrecida por los dioses, testigo de crímenes entre consanguíneos; cabezas cortadas, matadero de hombres, suelo impregnado de sangre!

Coro: Me parece que la extranjera olfatea bien, al modo de una perra. Busca la pista del asesinato de aquéllos; lo encontrará.

Casandra: Me persuado por estos testimonios: los niños que lloran ante su degüello y sus carnes asadas que devora el padre.

Coro: Sin duda conocemos tu fama de vidente, pero en absoluto buscamos profetas.

Casandra: ¡Ay, ay! ¿Qué se trama? ¿Qué es este nuevo dolor? Grande, grande es el mal que se medita en esta casa, intolerable para los seres queridos, difícil de curar; y la ayuda está lejos.

Coro: De estos vaticinios soy ignorante. Comprendí los otros. Toda la ciudad los proclama.

Casandra: ¡Oh desdichada! ¿Cumplirás, pues, esto? A tu esposo, compañero de lecho, mientras lo laves en el baño... ¿cómo diré el final? Esto sucederá pronto. Tiende una mano tras otra, alargándola.

Coro: No comprendí. Ahora me desconcierto con los oscuros oráculos y sus enigmas.

Casandra: ¡Ay, ay, ay! ¿Qué es eso que aparece? ¿Acaso una red de Hades? Una trampa es la esposa, la cómplice del crimen. Discordia insaciable contra la estirpe lance su grito de triunfo por un sacrificio abominable...

Ya André Breton había mencionado en conexión con los oráculos de Cumas, Dodona y Delfos la voz "surrealista"⁷ o "superrealista" como sostenía Guillermo de Torre, ese vértigo "hijo del frenesí y de la sombra" según Aragon.⁸ Por momentos la escena parece el resultado de un "automatismo psíquico puro"⁹ sin ningún control de la razón, casi consecuencia de la "escritura automática"¹⁰ lindante con el estado del sueño. Y no obstante es una cuidadosa elaboración.

Bien puede hablar Page de la continua serie de sucesos que en secuencia ordenada revelan por causa y efecto desde el crimen de Atreo hasta el asesinato de Agamenón.¹¹ Para el filólogo atento que sigue un texto escrito todo se manifiesta nítido. No sucede lo mismo con el espectador, que acaba de escuchar a Clitemnestra mencionar la locura de Casandra, por más que conozca a través del mito el asesinato de los hijos de Tiestes ofrecidos como banquete funesto a su padre, la muerte de Agamenón atrapado por su esposa en una red o la espera angustiada del regreso de Orestes. En el recinto del teatro, las voces transmiten aparentes incoherencias,

alucinaciones, absurdas divagaciones. En este caso, el coro que declara su desconcierto encarna al "espectador ideal" de A.W. Schlegel con sus posibilidades de representar el mundo circundante o parte de él y sus reacciones ante los sucesos.

Phrenomanés le dicen los ancianos a Casandra con un "hapax". Ese "demente", "de espíritu extraviado", evoca la "locura" que entre las técnicas surrealistas enumera Y. Duplessis.¹² Al lector le cabe también seguir en una serie continuada las palabras de Casandra y realizar otro tanto con las del coro. El primer recurso ordena y aclara manifiestamente el discurso con un medio que cabe para la lectura y no para la representación.

Como anticipación de la técnica surrealista, Breton no se remontó en el tiempo más allá de Dante a admitir ciertos rasgos de ella. A diferencia de los surrealistas, Esquilo los articula deliberadamente, sabe expresar aquello que nuestro siglo considera la irrupción del inconsciente, y de ello se vale para crear una apáte, el "engaño", que es la esencia de la ilusión artística preconizada por Gorgias.

NOTAS

- 1 En la p. 56 sostiene que "Dioniso recibía culto en Delfos durante los tres meses de invierno. Apolo durante el resto del año. Apolo no hizo la tentativa, sin perspectivas de éxito, de reprimir el éxtasis; lo que hizo fue ponerlo a su servicio, reglamentándole y quitándole así su peligroso agujón". Martín P. Nilsson, *Historia de la Religiosidad Griega*, Madrid, 1953.
- 2 Robert Flacelière, *Adivinos y oráculos griegos*, Buenos Aires, 1961, p. 34.
- 3 Aeschylus, *Agamemnon*, edited with a commentary by Eduard Fraenkel, Oxford, 1950, V.III, p. 487.
- 4 ... Les dochmiaques ne s'emploient que dans les morceaux pathétiques. C'est le mètre des désirs, des ardeurs, des aspirations de l'âme.
- 5 Aeschylus, *Agamemnon*, edited by J.D. Denniston and D. Page, Oxford, 1960, p. 165.
- 6 D. Page, op. cit. p. XXXV.
- 7 André Breton, *Los manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, 1965. En la p. 60: "La voz surrealista que sacudía a Cumas, Dodona y Delfos no es distinta de la voz que dicta mis palabras menos enfurecidas".
- 8 L. Aragon, *Le paysan de Paris*, cit. en G. de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, 1971, v. II, p. 26.
- 9 El mismo Breton se encargó de formular la definición de surrealismo: "Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral" en A. Breton, op. cit., p. 40.
- 10 G. de Torre (op. cit), señala a la escritura automática "siempre un poco forzada desde el momento en que el autor adquiere inevitablemente conciencia de ella", p. 27.
- 11 D. Page, op. cit., p. 164 y en la p. 165: "Her observations and thoughts are described in singularly coherent order and for the most part in straightforward language".
- 12 Y. Duplessis, *Le surréalisme*, Vendôme, 1978, dice en la p. 32: "Dans le monde des aliénés, en effet, l'imagination règne en maîtresse; leur esprit se meut allégrement au milieu des contradictions et des incohérences qui ne paraissent telles qu'à l'homme de la rue. Ils sont désadaptés à l'existence quotidienne..." y en la p. 35: "Ainsi un des objectifs du Surréalisme peut-il être: "la récréation d'un état qui n'ait plus rien à envier à l'aliénation mentale".