

Melissa Mueller,
Objects as Actors.
Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy,

Chicago and London: The University of Chicago Press (2016), 272 pp.,
ISBN –13: 978-0-226-31295-8

Melissa Mueller (en adelante M.M.), miembro del Departamento de Estudios Clásicos de la Universidad de Massachusetts desde 2007, ha estudiado épica, lírica y tragedia griegas, con especial atención a la relación entre estos textos y su entorno material. El libro que nos ocupa, dedicado al último de estos géneros, está estructurado en dos partes, y cada una se divide en tres capítulos. Tal división responde al rol que juegan los diferentes objetos considerados: mientras que en la primera estos han sido agrupados por su metonimia (se modelan sobre otros bien conocidos de la épica y del teatro), en la segunda, por la metáfora (sea que subviertan o restauren su modelo de origen). Más en detalle, cada capítulo se organiza alrededor de diferentes categorías de objetos (armas, tejidos, vasos, etc.). Luego del epílogo encontramos un sucinto cuerpo de notas, que amplía algunos conceptos, remitiendo a la bibliografía correspondiente, o bien da cuenta de algunas controversias interpretativas, además de mencionar posibles futuras líneas de investigación. La obra posee también dos índices, uno general y un *index locorum*, y un apartado bibliográfico, y se acompaña con algunas imágenes (cuatro vasos y un relieve).

La intención de M.M es hacer una lectura *intertheatrical* de las tragedias, una lectura que tenga en cuenta sobre todo los elementos de producción y

lo que hace a la construcción del escenario, aspectos poco explorados hasta el momento por la crítica. Para su propósito se sirve no solo de las imágenes mencionadas, sino también de las únicas marcas textuales que poseemos en el drama del tema en cuestión: los deícticos y, en su ausencia, los modos verbales.

La primera parte de la obra comprende: “Epic Weapons on the Tragic Stage”, “Tragic Textiles and the House of Atreus” y “The Materials Poetic of Tragic Recognition”. En el primer capítulo, valiéndose de la noción de “distributed personhood” del antropólogo Alfred Gell, la autora intenta explicar cómo lo que parecen ser tendencias de comportamiento exclusivamente humanas pueden ser encarnadas en, o ejemplificadas por objetos. El foco de este apartado está en dos armas vinculadas con *Áyax* y *Filoctetes* de Sófocles: la espada y el arco respectivamente. En el primer caso, M.M. considera que si el protagonista trágico aparecía en escena con el arma, su presencia tenía un peso importante, e incluso enmarcaría sus palabras. En su análisis sigue las señales textuales para ver cómo la espada, en cuanto objeto físico, podría entenderse como interviniente en la toma de decisiones de *Áyax*, y cómo, particularmente, afecta su plan de suicidio. No solo atiende a la presencia del objeto, sino también a su denominación: *sphageús*, un *nomen agentis* muy significativo, ya que normalmente es utilizado para personas, lo que muestra a la espada, desde la visión del héroe, como un ejecutor. Teniendo en cuenta estos aspectos M.M. concluye que tanto en esta tragedia como en otras, la presencia material de los objetos moldea notablemente las deliberaciones de los personajes, lo cual ayuda a los espectadores a comprender las causas que motivan sus decisiones. En su opinión —un tanto radical—, la reputación enigmática del famoso discurso engañoso de *Áyax* se debe a la sintomática irreflexiva marginación de la crítica de los actores materiales de la tragedia, los objetos. Respecto al arco de *Filoctetes*, la estudiosa también señala su carga performativa, la cual no es propiedad exclusiva de este objeto sino que se puede ver en las armas trágicas en general. En el acto de ser representada, nos dice M.M., la tragedia es una re-representación (“a reperformance”, p. 40), y la dinámica en relación a las producciones pasadas posiciona a los objetos, como las armas, en el rol de guía de la recepción de lo que la audiencia está viendo, a medida que ve.

El segundo capítulo de la primera parte del libro, como su título lo indica, refiere a los tejidos relacionados con la casa de Atreo. Los objetos aquí abordados (principalmente los tejidos que aparecen a lo largo de la *Orestía*, desde el tapiz del *Agamenón*, hasta el vestido de Clitemnestra en *Coéforas*) también expanden los horizontes de la acción dramática, y más que mostrar una interrelación entre épica y tragedia, conforman el foco de su lectura de la *Orestía* de Esquilo, ya que permiten reflexionar sobre cómo los elementos escénicos señalan lazos genealógicos e “intertextuales” entre las sucesivas representaciones de las tragedias. En particular, la autora intenta mostrar

cómo el legado de estos tejidos sigue acechando a los hijos de Agamenón más allá de *Coéforas*. Para ello tiene en cuenta dos cuestiones interrelacionadas: la primera refiere a la vida social de estos tejidos, considerados no solo como objetos escénicos sino como una forma de riqueza fungible; la segunda atiende a cómo dichos tejidos “actúan” como objetos.

En el tercer capítulo, M.M. se centra en los objetos al interior de tragedias de un mismo mito. El mundo conceptual de la democracia ateniense le sirve aquí como telón de fondo para una minuciosa lectura de las escenas de reconocimiento en dos tragedias de Eurípides. En la primera, correspondiente a *Ion*, confirma que los objetos con que es expuesto el protagonista señalan ampliamente el ámbito político de Atenas, de modo que reflejan y remodelan la narrativa sobre los orígenes de la ciudad. La estudiosa procura demostrar cómo el teatro transforma una experiencia personal de reconocimiento en una experiencia colectiva de autorrealización ateniense. La segunda de las *anagnórisis* corresponde a *Electra*. M.M argumenta que el procedimiento de autenticación ciudadana instituido por los *deme* atenienses para asegurar la legitimidad de sus miembros provee un patrón de género para la inusual forma que asume el reconocimiento en esta tragedia, en que Orestes es reconocido como un “hombre común”. Aquí M.M considera el valor de la cicatriz del héroe, única señal que convence a Electra de que se encuentra frente a su hermano. La protagonista desacredita la credibilidad en las dos “pruebas biológicas” (el mechón de pelo y las huellas de Orestes) privilegiadas en *Coéforas* como marcas naturales de consanguinidad. Rechaza, asimismo, un tercer elemento probatorio “no biológico” (un vestido tejido). Es el rechazo de cada uno de estos objetos a su turno lo que, para la autora, allana el camino para la victoria de la cicatriz, que representa un perfecto híbrido entre *nómos* (cultura) y *phýsis* (naturaleza). Así, los objetos que en *Coéforas* tenían una presencia material, en Eurípides pasan a ser meras alusiones verbales. Y en un mundo, como el euripideo, en el que las palabras solas deben alcanzar, la estudiosa se detiene en analizar lo que generan esos objetos en ausencia.

Con el capítulo “*Electra’s Urns: Receptacles and Tragic Reception*” comienza la segunda parte del libro. En él, M.M argumenta que la urna de *Electra* de Sófocles forja dentro suyo una noción de espacio teatral: un espacio que simboliza el potencial de la representación y que también preserva *performances* pasadas. Esta urna no es un mero objeto metonímico: más que evocar un elemento ya establecido, con su historia performativa, crea su propia genealogía. En la *performance*, no solo se representa a ella misma y a sus precursores dramáticos sino también el potencial de las urnas, y de los objetos en general, para crear y sostener el poder ilusionista del teatro.

En el quinto capítulo, denominado “*Ajax’s Shield: Bridging Troy and Athens*”, la autora vuelve sobre la obra ya analizada de Sófocles, en este

caso para analizar otra arma: el escudo o *sákos*. El héroe lo entrega a su hijo, hecho cuyas ramificaciones teatrales aún no han sido exploradas completamente según M.M. Teniendo en cuenta cómo los actores ayudan a modelar el discurso cívico sobre el pasado de Atenas, la autora persigue una interpretación del escudo que encaja con su análisis político de los objetos de reconocimiento en el capítulo sobre *Ion*. Tanto las escenas de reconocimiento como las de legados, agrega, plantean implícitamente la pregunta sobre cómo transmitir y representar identidad y, en este sentido, sirven para ver cómo los objetos de escena reflejan y a la vez contribuyen a los diálogos que aún están en curso sobre el pasado. Esta transformación del arma épica en una metáfora de cohesión política encuentra sus antecedentes en la poesía del estadista ateniense Solón.

Las *déltoi* en *Hipólito*, *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia entre los Tauros* son los objetos en los que se focaliza el sexto y último capítulo del libro (“Tragic and Tragicomic “Letters””). Los mensajes que estas tablillas contienen, nos dice la autora, al incitar a los personajes a recitarlos e interpretarlos, iluminan el generalmente ignorado hecho de que la misma *performance* de los actores se basa en un texto escrito. Entre estos objetos M.M. diferencia la tablilla de Fedra, ya que su función dramática parece ser esconder más que revelar sus contenidos públicamente. Respecto a las otras dos tablillas, la autora se centra en su aporte cómico (de allí el título del capítulo), frente a situaciones patéticas en que se insertan, un hecho que, debido precisamente al contexto trágico, pasa desapercibido. También destaca que en ambas *Ifigenia*, si bien las cartas están destinadas a facilitar la comunicación entre amigos o parientes distanciados, al ser interceptadas, leídas y reescritas, resaltan, por el contrario, los peligros y conflictos de la falta de comunicación. M.M. prefiere hablar de *déltoi* (y no simplemente de cartas) porque no todas las *déltoi* pueden o deben ser asumidas como tales, como refleja su interpretación de la *délto* de Fedra en *Hipólito* como una *defixio*. Por último, la estudiosa destaca que, como objetos de escena, las tablillas también señalan a la escritura que apuntala a la tragedia como medio artístico.

Sin dudas, uno de los aciertos del libro es que en su análisis nunca se pierde de vista a los espectadores. Respecto a esto, la autora menciona que el concepto del “experienced theatergoer” (un equivalente del “full-knowing reader” cuya importancia ha trabajado Pucci)¹, si bien no es nuevo, aún no ha sido provechosamente aplicado para la interpretación de los objetos trágicos.

Vale aclarar que, pese a no responder todos los interrogantes que plantea, M.M. siempre brinda los elementos necesarios para la propia reflexión del lector. Además, como ella misma nos recuerda, “Figured as a playscript that

¹ PUCCI, JOSEPH, 1998.

can be endlessly reenacted, performance becomes open-ended and infinitely renewable. This is one of the many paradoxes to which tragedy often returns (p. 193)". Por esto, y por todo lo ya expuesto, es que consideramos a su libro como insoslayable para todos aquellos interesados en una lectura cabal de las tragedias griegas, es decir, sin perder de vista que se trata de textos concebidos para ser representados.

STEPHANIE LOURDES ALBORNOZ