

## Los trabajos de Dioniso. Políticas del cuerpo trágico\*

Lucía P. Romero Mariscal\*\*; F. Javier Campos Daroca\*\*\*

Recibido: 20 de enero de 2017 / Aceptado: 14 de julio de 2017.

**Resumen.** En este ensayo indagamos la significación política del cuerpo humano tal como es presentada en la tragedia antigua, no sólo como género literario sino como hecho teatral que sigue gozando de una amplia recepción en la escena actual. En la primera parte tomamos la perspectiva del elemento que cerraba las tetralogías trágicas de época clásica, el drama de sátiros. Esta perspectiva nos aporta una doble visión del cuerpo sufriente en virtud de la diferencia política entre cuerpos libres y cuerpos esclavos. En las partes segunda y tercera se estudian desde esta perspectiva dos casos de tragedias clásicas que han gozado de una recepción escénica de cierto interés en la modernidad, *Bacantes* de Eurípides y *La Tragedia de Coriolano* de Shakespeare.

**Palabras clave:** Tragedia griega; drama de sátiros; representaciones del cuerpo humano; *Bacantes* de Eurípides; *La Tragedia de Coriolano* de Shakespeare.

### [en] Dionysos' Labours. The Human Body in Classical Tragedy and its Political Relevance

**Abstract.** In this essay we reflect on the political significance of the human body in classical tragedy not only as a literary genre, but also as a kind of theatre which has enjoyed in modern times an extensive theatrical reception of live performances. In the first part, a clarification of the status of the tragic body in ancient tragedy is put forward, getting the perspective of the satyr drama as the closing element in the tetralogy, by means of which ancient playwrights competed in theatrical contests in honor of Dionysos. In the second and third parts, two brief case studies of the modern receptions of two classical tragedies (Euripides' *Bacchae* and Shakespeare's *Coriolanus*) are offered in order to develop some ideas put forward in the first part.

**Keywords:** Greek tragedy; satyr drama; representations of the human body; Euripides' *Bacchae*; Shakespeare's *The Tragedy of Coriolanus*.

**Sumario:** 1. Sufrimientos trágicos. 2. *Bacantes* y la agenda dionisiaca de la (pos)modernidad. 3. La sedición del cuerpo y la política trágica.

**Cómo citar:** Romero Mariscal, L. P.; Campos Daroca, F. J. (2017). Los trabajos de Dioniso. Políticas del cuerpo trágico, en *Res publica* 20.3, 507-520.

\* El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2015-63836 de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad de España.

\*\* Universidad de Almería.

lromero@ual.es

\*\*\* Universidad de Almería.

jcamos@ual.es

## 1. Sufrimientos trágicos

“¡Bromio, por ti paso penalidades sin cuento!”<sup>1</sup>

Quien así se expresa es Sileno, en el primer verso del único ejemplar de drama de sátiros que nos ha llegado completo, *El Cíclope* de Eurípides. Sileno se lamenta de la situación en que se encuentran él y sus hijos, esclavizados por el monstruo de un solo ojo que nos es familiar gracias a la *Odisea*. Sometidos a una dura servidumbre totalmente ajena a su naturaleza, los sátiros añoran su anterior libertad, que dedicaban a servir a su señor Dioniso con las tareas que éste demanda, a saber, beber y danzar en un estado de excitación sexual permanente y siempre insatisfecha.

Aparentemente nada más alejado de la dignidad del sufrimiento trágico que las chocarrerías de este grupo de seres extraños, entre animales y dioses, pero lo cierto es que en los concursos de tragedia de la Atenas clásica todo poeta que aspirara al premio debía concurrir con una serie de tres tragedias y un drama de sátiros, como el mencionado de Eurípides. Esta modalidad fue pronto abandonada y, por ello, nuestros conocimientos de este género “menor” son muy limitados. En la historia de la recepción de la tragedia uno de los accidentes más lamentables y menos lamentados ha sido el haberla dejado exenta de este apéndice cómico sobre cuya naturaleza y función proliferan teorías e hipótesis<sup>2</sup>.

Los antiguos tenían ya algunas, entre las cuales destaca por su continuada vigencia la que conocemos por su pulcra formulación horaciana: el drama de sátiros relajaba la tensión trágica, acumulada a lo largo de tres piezas seguidas rebosantes de lamentaciones. Más modernamente se ha rehabilitado con fuerza otra explicación antigua, según la cual el drama de sátiros “compensa” una pérdida o una negligencia del género noble. En efecto, en la tragedia practicada en el siglo V habían quedado bastante reducidas tanto la temática mitológica (en razón probablemente de la limitación de los mitos dionisiacos para una institución que reclama constantemente nuevas producciones) como la atmósfera de los ritos (relegada a la evocación lírica) del dios al que, por lo demás, honraban los festivales trágicos. Al poner como cierre de la serie trágica una pieza en la que la acción de los personajes trágicos es acompañada por una tropa indecente y juguetona a la que guían sus propios y poco dignos intereses, el dios impone, como quien ríe el último, su perspectiva a los espectáculos que lo celebran. Se reproduce así en el nivel institucional la narrativa mítica que cuenta cómo Dioniso, tras ser expulsado por quienes no reconocen en él un dios, regresa de nuevo con fuerza avasalladora para imponer su divinidad a los recalcitrantes.

Consecuentemente, el resultado más relevante de la investigación moderna está en *reintegrar* al drama de sátiros su condición y dignidad *trágica*, una condición muy especial ciertamente, pero, precisamente por ello, tanto más valiosa. Como parte final de la contribución del poeta al concurso, una construcción como la tetralogía que obedece a una conocida estructura de pensamiento que otorga a la pieza que se

<sup>1</sup> Eurípides, *Cíclope*, v. 1. Seguimos el texto con comentario de R.A.S. Seaford, Bristol, Bristol Classical Press, 1998. Hay espléndidas traducciones al castellano con introducción y anotaciones aclaratorias a cargo A. Melero Bellido, Madrid, Akal, 2000 y J. A. López Férez, Madrid, Gredos, 1977. El término “drama de sátiros” es propuesto por la profesora C. Morenilla Talens en lugar del estándar (y equivoco) “drama satírico”. Sus razones nos parecen convincentes y por ello lo adoptamos en este ensayo.

<sup>2</sup> Seguimos en este punto las propuestas de R. Lämmle, *Poetik des Satyrspiels*, Heidelberg, Winter, 2013.

añade y que cierra una serie de tres la capacidad de dar cohesión, comentar y hasta deconstruir el conjunto, el drama de sátiros vale al mismo tiempo como una tragedia en broma y como una tragedia con los poderes excepcionales de la comicidad que proyecta sobre el conjunto<sup>3</sup>.

En este ensayo nos interesa la mención destacada (programática, diríamos) en ese primer verso de las “penalidades” *por causa* de Dioniso en este drama de sátiros que venía a completar el prolongado espectáculo trágico. “Penalidades” traduce el sustantivo griego *pónos* (en plural), pero el interés del término se hace de verdad patente cuando tomamos en consideración sus referentes en la escena, así como el sentido en el que esos sufrimientos se sufren por causa de un dios determinado como es Dioniso.

El parlamento de Sileno aclara suficientemente estas referencias. El patriarca de los sátiros, cuya sabiduría exaltaba Nietzsche como la más cumplida formulación del pesimismo vitalista antiguo distingue entre penalidades antiguas y actuales. Las penalidades primeras son, diríamos, de carácter heroico, aquellas que Sileno arrostra para salvar a su señor y que son equiparables a las del héroe que pronto se encontrará en escena. Este sentido de *ponos* como esfuerzo empeñado en una tarea noble que conlleva grandes sufrimientos y, por tanto, grandes dignidades, remite de lleno a las piezas trágicas que precedían al espectáculo de los sátiros. En efecto, por tomar solamente el ejemplo del poeta de tragedia canónico de la modernidad, Sófocles, no es difícil constatar que el término *ponos* aparece recurrentemente asociado al sufrimiento que singulariza y exalta a sus personajes protagonistas (aunque es el término *pathos*, probablemente por influencia aristotélica, el que suele usarse para referirse a los sufrimientos trágicos).

Ahora bien, las acciones de Sileno acaban en un tipo de penalidades muy diferentes. Por causa de su señor Dioniso el anciano sátiro y sus hijos han ido a caer bajo la férula de un señor brutal que los obliga a tareas decididamente poco dignas, propias de la esclavitud. Sileno nos habla mientras barre la cueva y prepara la comida del cíclope, quien anda, como un noble de la época, cazando en el monte con su jauría de perros, mientras que el coro de sátiros apacienta los ganados de su monstruoso amo en el monte. La misma palabra, en suma, sirve para significar dos formas de sufrimiento físico asociado al esfuerzo humano pero opuestas en los conceptos y paradigmas de la cultura política de los antiguos. Los referentes del sufrimiento asociado al esfuerzo humano proyectan sobre la acción trágica los extremos de la libertad y la esclavitud.

Respecto de esta dimensión política del sufrimiento humano en la acción trágica conviene hacer tres puntualizaciones importantes para nuestro propósito. En primer lugar, destacaremos que la perspectiva dominante en esta dimensión de la libertad es la satírica, lo que quiere decir que la esclavitud (en sus dos variedades satíricas) abarca y comenta la libertad ciudadana. Como se ha dicho, los sátiros son *siempre* esclavos, si bien en modos muy diferentes. Sufren, ciertamente, la esclavitud del trabajo, pero una vez libres de ella sobrellevan con gusto aquella dulce y gozosa de quien se somete a Dioniso y recibe la bendición de *olvidar* las penas que la vida por sí misma trae consigo (aunque en ocasiones hasta intenten escapar de ella).

Importa, en segundo lugar, constatar que las penalidades serviles *no* pertenecen exclusivamente al mundo de los sátiros. No pocos héroes trágicos, heroínas sobre

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. esp., pp. 85-92.

todo, contemplan ya la inminencia de la esclavitud, en la cual les aguardan las mismas tareas que hacen penar a Sileno en un mundo sin alegría y, sobre todo, *sin coros*<sup>4</sup>. Los trabajos de Hércules circulan también libremente entre lo heroico y lo satírico, aunque se inclinan más bien a este segundo extremo y constituyen un buen testimonio de que esta dimensión del sufrimiento une en un continuo tragedia y drama de sátiros.

Pero la puntualización más importante concierne al *cuerpo* que sufre esas penalidades que comunican lo más alto y lo más bajo de la experiencia humana en el teatro. El cuerpo de los héroes, que aparece más o menos dignamente vestido, es el lugar de unos sufrimientos que son, extremados, los propios de cualquier mortal: la muerte, la herida y hasta la enfermedad<sup>5</sup>. Se añade el curioso hecho, rara vez destacado, de que esos sufrimientos corporales o son *autoinfligidos*, voluntariamente asumidos, o vienen de un azar sobre el que ningún ser humano tiene poder. Si se sigue la serie conocida sofoclea podrá constatarse esta ley del sufrimiento trágico *stricto sensu*. Y en los casos en que vemos que un héroe sufre a manos de otro ese tipo de daños aniquiladores, estos resultan estar vinculados por la serie de la acción a la responsabilidad del sufriente, como si su propia mano hubiera recurrido a un agente externo para darse a sí mismo la muerte. En el mismo registro heroico, a la mujer toca un dolor ennoblecedor exclusivo, rival del viril de la batalla, que se cumple en el lecho del parto, también referido característicamente con el término de *pónos*.

Sileno conoce los sufrimientos propios del esfuerzo heroico y se jacta de ellos cuando relata cómo por propia iniciativa él y su desordenada caterva emprendieron la salvación de su amo, de tan tristes resultados, entre otras arriesgadas aventuras<sup>6</sup>. Pero los *ponoi* actuales de los que nos da cuenta en escena son claramente del otro género. Son los que impone el amo y de los que no cabe gloria ni, lejos de Dioniso, olvido. Decididamente no son aniquiladores, aunque la muerte se presenta, igual que en los primeros, como liberadora. El cuerpo que sufre en este caso va desnudo y deja ver sus atributos tal vez demasiado ostensiblemente. En fin, el modo de sufrir no es sólo el que toca a los músculos forzados al extremo del agotamiento para beneficio ajeno y que no dejan recuerdo (los propios de la labor), sino el de la indignidad extrema: el castigo escarmentador, la tortura y la marca al fuego con que se señala a los que huyen.

Para hablar de políticas del cuerpo trágico partimos, pues, de la visión del cuerpo como lugar del sufrimiento humano en el modo en que la tragedia antigua tomada

<sup>4</sup> El capítulo tercero de la monografía de E. Hall, *Greek Tragedy. Suffering Under the Sun*. Oxford, Oxford U.P., 2010, aborda de manera adecuada estos temas. En la moderna investigación se ha insistido en la circunstancia anómala del hombre trágico, que exhibe en escena sus tribulaciones de una manera que sugiere una peligrosa feminización capaz de refinamientos ideológicos considerables, cf. en este sentido K. Cawthorn, *Becoming Female: the Male Body in Greek Tragedy*, London, Duckworth, 2008.

<sup>5</sup> Especialmente en las tragedias de Sófocles y, sobre todo, de Eurípides, como destacara M. Fartoff, “Le «corps» dans la tragédie grecque classique”, en M. H. Garelli y V. Visa-Ondarçuhu (dirs.), *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours*, Mayenne, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 193-203. Sobre la peculiaridad trágica de la presentación de los cadáveres en escena, vid. B. Deforge, *Le Festival des cadavres. Morts et mises à mort dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1997. La obra de Séneca concede al cuerpo sufriente una espectacularidad que hoy es especialmente apreciada, como muestra A. J. Boyle, *Tragic Seneca. An Essay in the Theatrical Tradition*, London-New York, Routledge, 1997.

<sup>6</sup> Eurípides, *op. cit.*, vv. 11-25.

en su forma completa, es decir, con su complemento satírico, lo representa<sup>7</sup>. Esa representación nos lo hace ver y escuchar sujeto a penalidades sin cuento, pero proyectadas en la dimensión de la libertad, entendida en su sentido político, es decir, como la condición de la que goza aquella persona que no está sometida a otra y protegida de esa posibilidad en la medida en que participa en una comunidad política: el ciudadano. Y más allá de esa libertad cívica, siempre pendiente de la posibilidad de la exclusión y la esclavitud, se sitúa la indefinible condición del esclavo de Dioniso, sometido a sus trabajos gozosos, de la que la tragedia nos da un atisbo tan atractivo como inquietante.

Sin embargo, donde con más propiedad podemos hablar de políticas del cuerpo trágico es a propósito de las iniciativas que toman las tragedias antiguas como punto de partida para la acción teatral<sup>8</sup>, sobre todo teniendo en cuenta la frecuencia con que estas iniciativas están gobernadas por una agenda política explícita. Evidentemente, para ello se requiere que las diferencias en el continuo del sufrimiento trágico sean *interpretadas*, no sólo en el sentido hermenéutico de explorar el sentido de los textos de partida, sino en el que impone la práctica del arte teatral de llevar a escena<sup>9</sup>. En este proceso la diferencia en el continuo del sufrimiento tiene que ser ajustada a una situación histórica diferente, en la que la institución de la esclavitud ya no existe (si bien no faltan situaciones que no parecen distinguirse mucho en cuanto al sufrimiento que imponen y la indignidad que generan) y la cuestión de qué sea lo humano se plantea con especial urgencia. La perspectiva satírica permite iluminar, de un lado, la circunstancia paradójica de un mundo globalizado que condena en sus normas aquello que de hecho produce generosamente, y de otro, las inquietudes transhumanas que miran con envidia tanto al animal como a la máquina<sup>10</sup>. Pueden reconocerse en uno y otro aspecto los sufrimientos satírico-degradantes y los heroico-transforma-

<sup>7</sup> P.Vidal-Naquet, *El espejo roto. Tragedia y política en Atenas en la Grecia antigua*, Madrid, Abada, 2004, es una presentación clara de una de las versiones más prestigiadas de la condición política del teatro griego, sirviéndose, por cierto, de una metáfora de raigambre marxista. B. A. Bowie, "Tragic Filters for History: Eurípidēs' *Supplikes* and Sophocles' *Philoctetes*", en Ch. Pelling (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, Oxford U.P., 1997, pp. 39-62, se sirve de la socorrida metáfora de los "filtros" para dar cuenta de los necesarios reajustes que hay que aplicar si se pretende salvar la pertinencia de las referencias históricas en cuestión. Una revisión reciente de la cuestión, que pretende recoger las diferentes posiciones sobre el tema y algunos principios hermenéuticos generales, puede leerse en D.M. Carter (ed.), *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*, Oxford, Oxford U.P., 2011.

<sup>8</sup> La actualidad escénica del teatro griego es objeto hoy día de ambiciosos proyectos de investigación y catalogación como los llevados a cabo por *The Archive of Performance of Greek and Roman Drama (APGRD)*, ubicado en la Universidad de Oxford) y por la *European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama (Arc-Net)*, de Atenas. En España el *Grup de Recerca i Acció Teatral*, dirigido por C. Morenilla Talens en la Universitat de València, ha llevado adelante desde hace dos décadas una intensa actividad en este campo. A esta autora se deben importantes trabajos sobre la recepción del teatro clásico grecolatino en la modernidad, a los cuales puede servir de introducción *Mitos griegos en el teatro español*, Valencia, Cátedra de Eméritos, 2006.

<sup>9</sup> Es por ello especialmente atractiva la propuesta de P. Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq 2004, sobre la "reinención" del teatro griego en la escena moderna.

<sup>10</sup> Una espléndida exposición de la "omnipresencia del cuerpo" en la cultura contemporánea, sin descuidar la dimensión histórica, se debe a C. Pera, *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*, Madrid, Triacastela, 2005, quien en pp. 161-182, hace un recorrido esclarecedor por el cuerpo como espacio vulnerable, desde la herida al cadáver, que son precisamente las formas del cuerpo trágico, como hemos esbozado más arriba. Una historia del sufrimiento y sus avatares en la representación plástica puede leerse en J. Moscoso, *Historia cultural del dolor*, Madrid, Taurus, 2011.

dores respectivamente, así como su pertinencia para las nuevas agendas políticas. Y más allá, tomados de la misma fuente dionisiaca, la perspectiva de una felicidad para la que no hay probablemente palabras sino música y danza<sup>11</sup>.

La viabilidad y resultados de este planteamiento que hemos hecho nacer de las prácticas teatrales antiguas, más que de un concepto de tragedia y lo trágico<sup>12</sup>, pueden ilustrarse por medio de algunas de las producciones teatrales más exitosas del siglo, como es la versión de *Los rastreadores* de Sófocles realizada por Tony Harrison en 1988 y actualmente en cartel en Londres. Tony Harrison, quien defiende la necesidad perentoria de tomar en cuenta el drama de sátiros para la comprensión de la tragedia hace literalmente salir a los sátiros del papiro y danzar en escena las miserias de una sociedad que excluye a los jóvenes por medio de una embrutecedora política educativa<sup>13</sup>. En este ensayo daremos cuenta de otros casos procedentes de variedades muy diferentes y orientaciones no menos diversas del género trágico. En *Bacantes* de Eurípides, el dios de la tragedia sale a escena para imponer él mismo el castigo del sufrimiento elevado al héroe que se niega a entregarse a la dulce esclavitud que ofrece el dios y a sus penalidades sin pena. En el segundo caso, *La Tragedia de Coriolano* (secretamente emparentada con las *Bacantes* euripídeas)<sup>14</sup>, elementos de la escena satírica como el hambre y la servidumbre imponen su perspectiva a la consideración de la comunidad como cuerpo político imposible.

<sup>11</sup> Un buen ejemplo de ello es una reciente producción del Edipo que se presentaba al público en el programa de mano como el resultado de un proyecto iniciado por un seminario dedicado al estudio de las obras en cuestión, en el cual participó un buen número de especialistas en los diversos campos implicados. El proyecto lleva el título de “Teatro de la Ciudad”, en el seno de la cual, junto con el *Edipo rey*, bajo la dirección de Alfredo Sanzol, se llevaron a escena una *Medea* (dir. de Andrés Lima) y una *Antígona* (dir. de Miguel del Arco) entre abril y junio de 2015 en el Teatro de la Abadía. A la trilogía se añade un “experimento teatral” que se presenta como una fiesta bajo dirección conjunta con el título revelador de *Entusiasmo*. El seminario inicial se celebró con el título de “Mito y Razón”. Ambas piezas fueron llevadas al festival de teatro clásico de Mérida en 2015.

<sup>12</sup> La exploración detallada de este momento para la constitución de la condición “histórica” de la tragedia antigua puede seguirse en el libro de J. Billings, *Genealogy of the Tragic. Greek Tragedy and German Philosophy*, Princeton, NJ, Princeton U.P., 2014, quien señala puntualmente las situaciones paradójicas de la recepción, que es capaz de extrañar radicalmente la tragedia griega como algo de otra época y entablar con ella un vínculo transhistórico. La imposibilidad de una tragedia en la modernidad es defendida por G. Steiner en su libro emérito, *The Death of Tragedy*, Londres, G. Borchardt, 1961, en razón de la supuesta imposibilidad de concertar Cristianismo (o marxismo) y tragedia con la consideración de la modernidad como una época “antitrágica”, cf. la revisión de Ch. Menke, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a M., SuhrKamp, 2005. Fundamental en la reivindicación de la legitimidad de la tragedia en la modernidad fue la obra de R. Williams, *Modern tragedy. Essays on the idea of tragedy in Life and in Drama, and on Modern Tragic Writing from Ibsen to Tennessee Williams*, Stanford, California, Stanford U.P., 1986, en cuya estela continúan T. Eagleton, *Dulce violencia. La idea de lo trágico*, Madrid, Trotta, 2011 (ed. orig. 2003) y M. Leonard, *Tragic Modernities*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 2015. Y este peso se siente muy especialmente cuando se niega su misma posibilidad en la modernidad, como ha defendido uno de sus más reconocidos estudiosos.

<sup>13</sup> Nos referimos a *The Trackers of Oxyrhynchus*, estrenada en Delfos en 1988 y reestrenada, con modificaciones, en el teatro Olivier del National Theatre de Londres. Cf. *Tony Harrison: Plays 5. The Trackers of Oxyrhynchus. Square Rounds*, London, Faber and Faber, 2004.

<sup>14</sup> En el ensayo de S. Cavell, “Coriolanus and Interpretations of Politics”, en *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge U.P., 1987, recogido en E. Smith (ed.), *Shakespeare's Tragedies*, Oxford, Blackwell, 2004, pp. 73-94, esp. p. 88.



## 2. *Bacantes* y la agenda dionisiaca de la (pos)modernidad

“Dionysus is the god of the living labor, creation of its own time”  
Hardt & Negri, *The Labor of Dionysus. A critique of the State-form*

Pocas piezas trágicas como *Bacantes* brindan a los cuerpos la ocasión de su exhibición en el modo trágico. En una doble epifanía, el mismísimo dios de la tragedia sirve a la acción, ya en especie humana, bajo un disfraz capaz de producir alucinaciones en quienes lo contemplan, ya en especie de dios, para concluir *ex machina* con un acto contundente de violencia divina, cuya crueldad es subrayada por quienes la sufren postrados, en el trance del exilio y la metamorfosis más bárbara. Cuerpos ancianos resultan milagrosamente rejuvenecidos con las insignias del dios que los hace bailar a sus años a riesgo del ridículo. Finalmente, la escena recibe el cuerpo despedazado del tirano Creonte, que sus deudos intentan componer. En el centro de la pieza asistimos a un episodio de travestimiento que parece diseñado con mimo metateatral, por la que un hombre orgulloso de su virilidad hasta una obsesión que invita al psicoanálisis se transmuta en mujer bacante conforme a las instrucciones del mismo dios al que persigue como enemigo. Todo ello coreografiado por un grupo de mujeres cuyos cuerpos se derrumban en escena ante las sacudidas de un terremoto y cuyas carnes tiemblan entre el terror y el éxtasis. Más específicamente, en lo que podemos captar de su textura, *Bacantes* convoca un llamativo espectáculo corporal de manos, pies y cabezas que celebraban al dios con movimientos extáticos, por un lado, y que son amenazados con ser presos e inmovilizados, por otro. El término ‘mano’, por ejemplo, presenta en esta obra el mayor índice de frecuencia de toda la dramaturgia euripídea, y las referencias a pies y partes de la cabeza son también de las más numerosas, así como las que designan al cuerpo (*soma* y *demas*). El despedazamiento de Penteo culmina visualmente esta imaginería corporal con sus *disiecta membra* traídos a escena por su propia madre y manipulados para su recomposición por su abuelo ante la mirada impasible de ese dios, terrible y hechicero.

En *Bacantes*, hay un cuerpo político privilegiado como el de una víctima, el de Penteo. Si se interpreta el personaje de Penteo como ejemplar de tirano, algo bastante frecuente por lo demás, tenemos ya servida toda una política del cuerpo trágico, muy atractiva para una lectura subversiva. La violencia de Dioniso se ceba en el cuerpo de este rey joven y celoso de su posición, gobernante de la ciudad que el dios, extranjero en su propia ciudad, quiere revolucionar con sus ritos. Penteo es el único personaje en la primera parte de la obra cuyo cuerpo rehúye todo contacto con los signos y símbolos del dios. Todos los personajes sin excepción aparecen vestidos con los ropajes y distintivos báquicos, desde el dios que pronuncia el prólogo y que comparece bajo forma mortal como un Extranjero al servicio de Dioniso, hasta los ancianos Cadmo y Tiresias, junto con el coro, formado precisamente por seguidoras asiáticas del dios. Esta caracterización del personaje tiene su correlato en la pose y maneras que su propio cuerpo adopta e impone. Penteo quiere acabar con las danzas de los celebrantes del dios, coloca grilletes en sus manos y pies, amenaza con decapitar a su sacerdote, con cortarle los cabellos, suda para atarlo con fuertes ligaduras. Todo en vano, porque Dioniso es el dios liberador.

Una interpretación de mayor alcance está disponible. El desmembramiento del cuerpo de Penteo resulta ser alegoría del desmembramiento del cuerpo orgánico de

una ciudad que se empeña en la exclusión y no en la integración de sus miembros. Para el público contemporáneo a la obra, el despedazamiento de Penteo por las mujeres que Dioniso saca de sus casas plantearía, a juicio de un estudioso moderno, los problemas del peligro de la exclusión que la democracia antigua impone sobre la mayoría de los habitantes de la ciudad de Atenas, es decir, del verdadero cuerpo cívico formado por extranjeros residentes, mujeres, esclavos e hijos de matrimonios mixtos<sup>15</sup>. La rigidez de Penteo, su racionalismo impositivo y su extremado individualismo, son rotos en mil pedazos a manos de quienes han sufrido colectivamente sus amenazas de violencia y represión.

Como se ve, es fácil hacer hablar al dios antiguo con acentos de hoy. El Dioniso invocado por Hardt y Negri, si bien no pasa de ser emblemático en la propuesta de estos autores, resulta revelador del extraordinario atractivo del dios griego para la imaginación crítica contemporánea desde que Nietzsche hiciera de él una potencia capaz de librar a los mismos griegos de su clasicismo. Una publicación reciente de carácter divulgativo a cargo de una autoridad indiscutida en la materia, dedicada a presentar al gran público la abigarrada figura del dios griego Dioniso, se abre y se cierra con una declaración contundente acerca de lo mucho que cabe esperar de esta divinidad antigua en el mundo en que vivimos<sup>16</sup>. Según el autor, la cultura consumista del capitalismo imperante, vehiculada por los todopoderosos medios, haría imposible una experiencia religiosa plena, es decir, liberadora, principalmente porque la religión establecida se encuentra inextricablemente implicada en las formas de control social. Es más, el capitalismo habría estragado la vida comunitaria y creado una sociedad de individuos absolutamente desposeídos, incapaces, por tanto, de reunirse en el sentido pleno de la palabra y experimentar en ello la simple alegría de estar juntos.

En este desalentador panorama, Dioniso es una fuente inagotable de recursos liberadores para reclamar poder y trascendencia por parte de quienes se han visto arrebatar ambas cosas y padecen la condena de la impotencia y la insignificancia. Es el emblema de un proyecto teológico-político especialmente atractivo en sociedades que tienen todavía revoluciones pendientes. Un proyecto que exalta el cuerpo contra una tradición a la que se acusa del delito capital de haberlo negado.

Y, en efecto, el imperio de Dioniso no ha hecho sino crecer desde la revolución cultural de los 60. Y ha crecido no sólo como emblema revolucionario, sino como revulsivo de la renovación escénica. La “resurrección de Dioniso” en la época del desarrollo de los movimientos feministas, hippies, juveniles y “flower power”, tiene que ver, como ha señalado con acierto Erika Fischer-Lichte, con la idea de un Dioniso democrático que ofrece tranquilidad y alegría a todos sin excepción por medio del éxtasis<sup>17</sup>. Las mujeres tebanas a las que Dioniso saca de sus casas sirven

<sup>15</sup> Así lo interpreta, por ejemplo, J. Peter Euben, *The Tragedy of Political Theory: The Road not Taken*, Princeton, NJ, Princeton U.P., 1990, p. 131, quien remite al contexto histórico y cultural del momento en el que la obra fue representada, la incertidumbre intelectual creada por el movimiento sofístico y por los avatares de la guerra del Peloponoso.

<sup>16</sup> Nos referimos a la obra de R. Seaford, *Dionysos*, London and New York, Routledge, 2007. Sobre la configuración dionisiaca de la experiencia dramática griega a partir de la arquitectura de sus teatros véase el amplio trabajo de J. A. Roche Cárcel, *Del monte de Apolo a la vida de Dioniso. Naturaleza, dioses y sociedad en la arquitectura teatral de la Grecia antigua*, Barcelona-Alicante, Anthropos-Universidad de Alicante, 2017.

<sup>17</sup> Cf. E. Fischer-Lichte, *Dionysus Resurrected. Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*, (Blackwell Bristol Lectures on Greece, Rome and Classical Tradition), Sussex, John Wiley & Sons, 2014.



de ejemplo para el cambio radical al que se aspira: una fusión con la naturaleza donde las fronteras del ego se disipen y sean reemplazadas por una identidad colectiva aunada ella. La liberación sexual y la experimentación con las drogas se vinculan al espíritu dionisiaco y la confrontación entre Penteo y el dios se interpreta en términos de rebelión entre quienes defienden los modos tradicionales de autoridad y los que se resisten al constreñimiento de las normas sociales al uso<sup>18</sup>. De esta forma, la otra cara menos amable de Dioniso, la del dios de la violencia animal, también encuentra acogida en una época en la que, a su vez, conviven otras formas de protesta más viscerales, de lucha urbana e incluso anarco-terrorista. Dioniso es también advocación de la naturaleza bestial intrínseca al ser humano, y sus ritos, o la representación de los mismos, exorcizan la violencia que necesariamente ha de ser liberada y contenida para la vida en común<sup>19</sup>.

### 3. La sedición del cuerpo y la política trágica

Un segundo ejemplo de política de los cuerpos trágicos, siguiendo la orientación satírica señalada, nos lo aporta otra tragedia “clásica”, pero perteneciente esta vez a una variedad nacional diversa. El modo en que las tragedias que consideramos se comunican en un género está lejos de ser claro<sup>20</sup>. Está, de un lado, la continuidad cultural que se sostiene en las instituciones educativas y que hacen de Séneca un elemento vivo del teatro shakespeariano. Pero hay, de otro, un debate importante desde el siglo XVIII sobre el lugar de la tragedia shakespeariana respecto del polo clásico que definen las reglas de una poética dominada por Aristóteles y Horacio. Frente a la preceptiva trágica, tan evidentemente desconsiderada por el Bardo, que guía la condena de los críticos, sus defensores exaltan en su obra una capacidad excepcional para reflejar la naturaleza y su extraordinaria variedad, una variedad que el poeta es capaz de incorporar en cada pieza, en una mezcla que, indudablemente, gusta al público. En su modalidad más sencilla la mezcla se compone de lo trágico y lo cómico, de modo que Shakespeare parece capaz de hacer en una obra y él solo lo que los griegos hacían con dos géneros y dos clases de poetas<sup>21</sup>.

O mejor. La tragedia shakespeariana integra en una pieza la serie trágico-satírica de la tetralogía antigua. Y en efecto, sus obras ofrecen, para escándalo de los críticos por venir, motivos, escenas, personajes y estilos alejados del decoro trágico. Entre los motivos de ese orden encontramos uno protagonista en la obra que encabezaba la serie de trece tragedias en la edición *in folio* de 1623: *La Tragedia de Coriolano*. En ella, como bien señala Cavell, hay un motivo dominante: el de cómo se alimenta un cuerpo. Este cuerpo empieza por ser el cuerpo de una plebe hambrienta y simbólicamente acaba siendo el de una hambre inextinguible que se devora a sí misma. Pero el punto de partida de este drama del cuerpo político en disensión por su alimento

<sup>18</sup> Cf. S. Mills, *Euripides: Bacchae*, London, Duckworth, 2006, p. 105.

<sup>19</sup> Para un resumen de las numerosas interpretaciones ritualistas de la obra, cf., de nuevo, entre otros, S. Mills, *op. cit.*, pp. 90-96 y E. Fischer-Lichte, *op. cit.*, pp. 12-19.

<sup>20</sup> Cf. M. S. Silk, “Greek Tragedians and Shakespeare”, en M.S. Silk, (ed.) *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1996, pp. 458-497 y A. Poole, *Tragedy, Shakespeare and the Greek Example*, London, Allen & Unwin, 1992.

<sup>21</sup> Cf. E. Smith, *op. cit.*, pp. 5-49.

es una modesta fábula esópica, un género en el que modernamente se busca una voz ajena extraña al omnipresente coro de las elites educadas<sup>22</sup>.

Y he aquí la fábula de una fortuna trágica inusitada. Las partes del cuerpo, contaba Esopo, entraron una vez en disputa acerca de su valía respectiva. Las piernas, como prueba de su superioridad, exhibían su vigor, que les permitía transportar al vientre; pero la última palabra era la de este órgano indolente que es siempre transportado: sin el alimento que él suministra las piernas quedarían sin fuerza. La moraleja que sigue traduce la enseñanza política de la conseja: en los ejércitos, la fuerza reside en los soldados, no en el general<sup>23</sup>.

Sin embargo, como en tantas fábulas esópicas, en el caso que nos ocupa la lección no está definitivamente a la altura de la historia<sup>24</sup>. La moraleja citada parece más adecuada a otra fábula también de ascendencia esópica, según la cual la diferencia surgió entre la cabeza y la cola de una serpiente, que invierten las funciones con desastrosas consecuencias para el cuerpo todo<sup>25</sup>. La metáfora de la cabeza como elemento rector del conjunto es aquí inequívoca y, en consecuencia, la lección política bastante sencilla: el cuerpo promete a la cabeza conservar en el futuro la función y, correspondientemente, la dignidad de cada parte por el bien del conjunto, y no dejarse llevar por los consejos insensatos de una parte que, en definitiva, no piensa. Hay aquí implícita una curiosa imagen de contrato político que no dejó de parecer atractivo a los fabulistas de otros imperios.

Ciertamente, ambas fábulas trabajan la misma analogía poderosísima de la comunidad política como un todo orgánico de partes diferenciadas según su función que las lleva a colaborar por el bien del conjunto, y cuya disensión significa, sin más, la consunción y destrucción del cuerpo. Sin embargo, la primera es, con pocas dudas, mucho más indócil a una lectura simple (o ideológica) en términos de jerarquías y poderes, si nos resistimos precisamente a la esquematización de la imagen junto con las demás metáforas orgánicas. Resulta banal, hasta los límites mismos de la metáfora, otorgar al gobernante la condición de “cabeza”, salvando y hasta promoviendo con este título la más elevada dignidad de la persona regia, pero, ¿cómo hacerlo con el estómago sin que la analogía deje residuos incómodos? El cuerpo de la primera fábula no tiene cabeza a la que se pueda otorgar una actividad de orden más alto, muy cercana a la no menos tópica jerarquía entre alma y cuerpo: en realidad, la cabeza es cuerpo ya espiritualizado y muy capaz, por cierto, de espiritualizar en forma mística

<sup>22</sup> Cf. L. Kurke, *Aesopic Conversations*, Princeton, N.J., Princeton U.P., 2011.

<sup>23</sup> La fábula aparece recogida con el n° 130 en la colección de B. Perry y con el n° 132 en la de Hausrath, ediciones por las que citaremos en lo sucesivo.

<sup>24</sup> La moraleja parece una adaptación de una expresión famosa atribuida al general ateniense Ificrates, según el tratadista Polieno, *Estratagemas*, III 9, 22: “Comparaba Ificrates la formación de un ejército con la del cuerpo humano. Llamaba a la falange «tórax», a la infantería ligera «manos», «pies» a la caballería, y «cabeza» al general. En efecto, si falta el resto, el ejército está cojo o manco, pero cuando muere el general, el conjunto queda inútil”.

<sup>25</sup> N° 291 Hausrath. F. Rodríguez Adrados, *Historia de la fábula grecolatina*, vol. III, Madrid, Universidad Complutense, 1987, pp. 140-141, entiende, en efecto, que la fábula del vientre y los pies es una variante de la de la cabeza y los miembros, cuyo origen puede remontarse al Egipto antiguo (*op. cit.*, vol I, p. 344). Nos parece, sin embargo, que la aparición del vientre y el modo en que hace valer su superioridad merecen una consideración independiente y que hay que evitar reducir las a un esquema común con el resto de fábulas que hablan de la colaboración entre las partes del cuerpo. El estómago no rige ni dirige, y de su disfunción no viene el desgobierno, sino la muerte.

el resto del cuerpo<sup>26</sup>. El estómago es, por el contrario, muy resistente a estas operaciones; es órgano de una pasividad irredenta, receptor incansable de bienes que sólo devuelve de manera tan imperceptible como imprescindible a los miembros activos. Además, su función parece, en los términos de la fábula, estrictamente económica, lo que quiere decir que es prácticamente imposible dar al estómago la dimensión “heroica” precisa para una legitimación del poder como acción definitiva que da forma y sentido a una comunidad política.

Para encontrar una más ajustada aplicación de la anatomía centrada en el estómago a la ideología política conviene mirar hacia el Estado moderno, más concretamente a su hacienda pública que debe empeñar un enorme esfuerzo para hacer creer a los contribuyentes que la inmensa recaudación efectivamente circula por el cuerpo social de manera justa, contra la percepción, nos atreveríamos a decir que universal, de unos miembros siempre demasiado inclinados a no ver correspondencia a su trabajo extenuante, y a sospechar que los bienes contribuidos sirven más bien al disfrute de una parte. A su vez, el silencioso trabajo de la burocracia empeñado en la redistribución de las aportaciones para la salud del conjunto es una excelente correspondencia a la figura del estómago esópico cuya respuesta contiene *in nuce* todas las maniobras propagandísticas que imbuyen a los conciudadanos de todos los sexos la idea de que, al fin y al cabo, hacienda es todo el mundo: hacienda, como el sacrificado estómago esópico, en puridad es pura mediadora de unas riquezas que redistribuye para el bien del conjunto. Y para hallar la realización más cumplida del potencial de esta fábula no hay sino leer algunas páginas de Hobbes<sup>27</sup>.

La fábula esópica del estómago y los pies en discordia es, si prescindimos del irritante epíteto, un excelente estímulo para pensar las relaciones de poder en una comunidad política. Y parte de su virtud está en la imagen del cuerpo que nos ofrece: la de un estómago con patas, un animal antiheroico que reduce su desempeño a una absoluta e ideal eficacia económica. Es por ello que ha servido, sobre todo, para debatir, no la moral personal, en cuyo caso podría interpretarse como una versión del conocido *primum vivere*, sino la situación de la comunidad amenazada por una disensión interna irreconciliable. La fábula ha sido evocada no para reinstaurar el orden apropiado de una conducción sensata, sino para solventar más o menos ideológicamente una desintegración del cuerpo político que procede de la percepción de una injusticia distributiva sufrida que empuja no a una revolución, sino a una secesión.

Y, en efecto, la volvemos a encontrar no en la tradición fabulística, sino en la circunstancia crítica de las luchas sociales que amenazan con desintegrar la república romana. Con una llamativa recurrencia, los antiguos historiadores de Roma en una y otra lengua cuentan la ocasión en que un noble romano de simpatías populares, Menenio Agripa, se dirigió a una plebe que había decidido abandonar Roma para instalarse en un monte cercano ante la incapacidad de la clase senatorial de dar respuesta a sus demandas. Y sus demandas pueden sonar familiares. Son las de una multitud empobrecida que sufre el peso de unas deudas que, en el extremo, sólo puede pagar a costa de su miseria y, en el límite, con su libertad. En esta circunstancia el elocuente

<sup>26</sup> La importancia de la cabeza en la evolución de la imagen del cuerpo místico y sus transferencias de la esfera religiosa a la secular está detalladamente expuesta en la obra clásica de E. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio sobre la teología política medieval*, Madrid, Akal, (ed. orig. 1985), 2012.

<sup>27</sup> Especialmente ilustrativo es el capítulo de *Leviatán*, II 24, “De la nutrición y procreación de un Estado”, donde la imagen de la distribución orgánica es elaborada con detalle.

Agripa recurre a la vieja fábula del cuerpo y su panza con un efecto extraordinario a todas luces. La plebe decide retornar a Roma convencida, al parecer, de que, en efecto, hay un beneficio en el organismo que constituyen los brazos populares y el estómago senatorial<sup>28</sup>.

Las versiones referidas por los autores que relatan los sucesos (Tito Livio, Dionisio de Halicarnaso, Plutarco, Dión Casio) elaboran la fábula de maneras diversas, pero merece la pena abundar en las constantes que gobiernan la aplicación de la fábula a la circunstancia de la historia. Agripa no duda en asignar al senado el lugar del estómago, pero sólo para reconducir el paralelo a los términos propios de la metáfora rival del cuerpo político. La versión que debemos a Plutarco es clara al respecto. Plutarco pone en boca de Agripa la lección que debe tomar la plebe del apólogo: “Pues bien, conciudadanos, así es también la relación del senado con vosotros, porque las deliberaciones que allí alcanzan la conveniente administración, así como sus actuaciones, os aportan y participan a todos utilidad y provecho”. El lenguaje de Agripa es un prodigio de mistificación retórica. Ha recurrido a un medio de argumentación como es la fábula, consonante con el público “bajo” al que se dirige, y ha orientado convenientemente su interpretación en una dirección que nos resulta ya familiar. Porque el estómago, en los términos de la analogía propuesta, acaba funcionando como una cabeza que redistribuye, no los bienes de que disfruta privilegiadamente sin reparar en la miseria de sus conciudadanos, sino una utilidad más sutil que toma la forma de decisiones autorizadas, de orden y guía común.

La recepción de la fábula en la literatura política desde la Antigüedad hasta prácticamente nuestros días es de una continuidad sorprendente, si bien su fortuna ha estado estrechamente ligada a la de la exégesis que le diera el bueno de Agripa. Y, en efecto, la fábula ha quedado intrincadamente vinculada al aprovechamiento exitoso que hiciera el patricio romano en circunstancias tan extremas, hasta el punto de perder algo de su cualidad esópica. No sólo es que se conozca ya, sin más, como la fábula de Agripa, sino que su aparente intención conciliadora “desde arriba” la ha hecho parecer un elemento extraño al mundo de Esopo, reivindicado hoy como discurso de contestación popular<sup>29</sup>.

Por ello, la lectura moderna dominante de la fábula es aquella que sirve para poner en evidencia las mistificaciones que encierra tan burdamente al servicio de la explotación más evidente. Es así como sirve a Marx para contestar las pretensiones de quien pretendía que las subidas salariales reivindicadas por los obreros en una “epidemia de huelgas” eran imposibles desde la más pura racionalidad económica. Dado que la cantidad que se puede pagar en concepto de salarios está fijada por un óptimo, pretender aumentarlos equivale a creer que podemos comer más sopa sencillamente aumentando el tamaño de la cuchara. Marx espeta al ciudadano Weston que la fábula de Menenio Agripa habría sido más adecuada, si bien Agripa no fue

<sup>28</sup> El estudio de W. Nestle, “Die Fabel des Menenius Agrippa”, *Klio* 21, 1927, pp. 350-360, recoge y compara los pasajes más relevantes, aunque ignora por completo la tradición fabular y acumula testimonios heterogéneos sobre la imagen orgánica de la comunidad política. Nestle consideraba que la fábula remontaba originalmente a la edad de los sofistas y su presencia a la literatura romana se debería a la mediación del estoicismo de época republicana.

<sup>29</sup> Sobre esta tradición esópica y su extraordinaria vitalidad, cf. el espléndido libro de A. Patterson, *Fables of Power. Aesopian Writing and Political History*, London, Duke U.P., 1991, a quien se deben las referencias que siguen. Curiosamente la propia Patterson considera que la propia fábula es jerárquica en su estructura y, por tanto, de alguna manera, contraria a la tradición esópica.

capaz de demostrar que el alimento que recibe el estómago es el mismo que después redundará en el vigor del resto de los miembros<sup>30</sup>.

Esta lectura que desmonta la fuerza persuasiva de la fábula en la interpretación de Agripa, señalando precisamente la cesura irremediable de los elementos que pretende conciliar, puede considerarse trágica un sentido que va más allá del hecho de que figure prominentemente en una de las piezas trágicas más incómodas de Shakespeare, la *Tragedia de Coriolano*, inspirada en la biografía que Plutarco escribió sobre este intratable patricio romano que traicionó a una patria incapaz de honrarle de acuerdo con sus méritos<sup>31</sup>. Pero, sobre todo, por lo que nos atrevemos a llamar su condición satírica. El estómago y sus funciones remiten a un mundo que Coriolano, el héroe que pretende ser trágico<sup>32</sup>, no puede sino despreciar, a pesar de que el personaje se construye sobre una forma de hambre avasalladora<sup>33</sup>. Shakespeare hace empezar la tragedia con el encuentro de los plebeyos hambrientos ya dispuestos a la rebelión con el popular Menenio Agripa, empeñado en contenerlos con una “bonita historia” que supone bien conocida. Pero el valor del episodio en la economía de la obra ha sido completamente trastocado por el efecto combinado de varias operaciones dramáticas. Para sumir esas operaciones en la que más concierne a nuestro propósito, podemos decir que Shakespeare ha llevado a escena ni más ni menos que al estómago en forma del grupo de ciudadanos que abren la pieza dispuestos a la sublevación.

Para empezar, en efecto, Shakespeare ha dado al hambre un protagonismo absoluto, extraño a las demás versiones, incluida la de Plutarco, donde son las deudas y la servidumbre consiguiente lo que provoca la indignación de la plebe. E igualmente ha cambiado la estrategia de la protesta, porque los plebeyos de Shakespeare ya no piensan en la secesión, sino en una rebelión armada que imponga sus demandas al senado. El resultado es que la fábula del estómago y los miembros del cuerpo rebeldes se cuenta a una multitud hambrienta, convencida de que los patricios no sólo disfrutaban de la abundancia, sino que hacen de ella el más cruel instrumento de su dominio.

En la tragedia del Coriolano shakespeariano ese órgano cómico y carnavalesco que es el estómago, tan frecuentemente neutralizado en beneficio de la cabeza, cobra protagonismo más allá de los límites de la fábula para resistir la interpretación jerárquica ya conocida. Y lo hace precisamente porque el estómago de la fábula cobra vida en escena: los estómagos vacíos que están en el trance de la rebelión difícilmente los llenará el consejo y los cuidados de aquel estómago bien alimentado de buena digestión con sus promesas de redistribución. Y en efecto, se buscará en vano un motivo dominante de las versiones clásicas del episodio, a saber, que la plebe se deje convencer por los argumentos de un patricio filantrópico. La revolución incipiente

<sup>30</sup> K. Marx, *Value, Price and Profit*, recogido en *Collected Works*, vol 20, New York, International Publishers, 1985, pp. 104-106.

<sup>31</sup> Como muestra una reciente revisión de las adaptaciones modernas de Shakespeare al cine, Coriolano es una de las que menos ha disfrutado de esta forma espectacular de actualización, cf. Russell Jackson, (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge, Cambridge U. P., 2000.

<sup>32</sup> Una de las conclusiones de Cavell es precisamente que Coriolano no consigue acceder a esta dignidad, *art. cit.*, pp. 87-88: “... his tragedy is that he cannot achieve tragedy. He dies in a place irrelevant to his sacrifice, carved by many swords, by hands that can derive no special nourishment from him”. El contraste lo aporta el Penteo euripídeo.

<sup>33</sup> Cf. S. Cavell, *op. cit.*, pp. 77-83.

solo se frena con la noticia de que la plebe ha conseguido los tribunos que constituyen el baluarte de su clase, y sólo gracias a las nuevas magistraturas se reintegra en el cuerpo de Roma con una conciliación perentoria de un conflicto que no ha hecho más que empezar.

En efecto, los ciudadanos de la tragedia de Coriolano no necesitan consejo ni gobierno; y en cuanto al estómago, su lugar no está señalado tanto por su trabajo silencioso, sino allí donde se siente el dolor que le es característico: el hambre. El propio Coriolano con todo su desprecio lo dice bien alto: los plebeyos sólo quieren comer. Hay, pues, en la escenificación minuciosa de la fábula de Agripa un considerable potencial de ironía abierta a la interpretación que se repite más adelante en la pieza cuando el mismo personaje intenta defender a Coriolano presentándolo como una oveja a la que el lobo muestra un afecto sospechoso.

En el medio de su teatro trágico, Shakespeare somete la vieja fábula crudamente corpórea a una reelaboración radical que suspende de manera terminante sus usos para promover la conciliación social. Lo cual no deja de ser curioso, habida cuenta de que lo habitual desde muy pronto ha sido considerar que las simpatías del poeta no eran precisamente las de la plebe de Roma, que sufre en su Coriolano de males muy parecidos a los que sufrían los campesinos por el tiempo en que la componía. Fueran cuales fueren las inclinaciones ideológicas de Shakespeare, lo cierto es que su teatro nos pone en el trance de dar cuerpo, cara y gesto a la pobreza y a una voz que contesta, desde el cuerpo que sufre el hambre, la imaginación ideológica de un cuerpo social que tiene el estómago donde está el poder. Y lo grande es que estos estómagos rebeldes piensan con una notable cordura acerca de la realidad social vivida. Más curioso aún es que versiones más comprometidas y hasta programáticamente revolucionarias de esta obra no hayan sido capaces de ir más allá que el viejo poeta reaccionario<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Nos referimos evidentemente a la versión de *Coriolano* que Bertolt Brecht preparaba en sus últimos años. La obra se representó póstumamente en 1962 con un éxito considerable. Las críticas feroces de Günter Grass al empobrecimiento de la adaptación, demasiado atenta a hacer de Coriolano un líder fallido, que recaía en el moralismo plutarqueo nos parece bastante justa. Para Grass, que no dudaba de las simpatías reaccionarias de Shakespeare, *Coriolano* era pieza poco menos que imposible para la escena moderna, cf. "Prehistoria e historia de la tragedia de Coriolano desde Livio y Plutarco hasta Brecht y yo, pasando por Shakespeare. Discurso conmemorativo del IV centenario de Shakespeare en la Academia de Berlín" (abril de 1964), en *Artículos y opiniones (1955-1971)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, pp. 59-87. Su contestación fue también teatral, bajo el título *Los plebeyos ensayan la rebelión*, donde se enfrentaba a un director teatral empeñado en llevar a escena un *Coriolano*, y unos obreros del Berlín Este que piden al director que dé voz a sus reclamaciones. El apólogo de Agripa vuelve a desempeñar su función ideológica, esta vez para la salud del Estado de los trabajadores.... Sobre el trabajo de Brecht sobre las obras de Shakespeare, cf. M. Heinemann, "How Brecht read Shakespeare", en J. Dollimore & A. Sinfiel (eds.), *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*, Manchester, Manchester U.P., 1994<sup>2</sup>, pp. 226-254, esp. pp. 243-247.