

TEATRALIZANDO EL ESPECTÁCULO: METACOGNICIÓN EN LAS ESCENAS MÁNTICAS DE ESQUILO (PERS. 177-231; A. 1130-1295)

Tomás Bartoletti

Universidad de Buenos Aires

Humboldt-Universität zu Berlin

tomasjbarto@gmail.com

RESUMO

Este artículo se propone una revisión teórico-metodológica sobre la adivinación griega y sus representaciones trágicas en la obra de Esquilo. De acuerdo con esta re-interpretación, se observa la estrategia metateatral de este trágico, cuya obra fue escasamente estudiada en estos términos. Una interpretación de las escenas mánticas de *Persas* (vv. 177-231) y *Agamenón* (vv. 1130-1295) en esta clave permitiría comprender su dimensión cognitiva en el espectáculo teatral.

Palabras claves: metacognición – metateatro – adivinación

ABSTRACT

The paper proposes a theoretical and methodological revision about Greek divination in the Aeschylean drama. By revisiting the modern approach to Greek *mantiké*, Aeschylus's metatheatrical strategies based on the social representation of mantic practices can be recognized. The interpretation of *A. Pers.* (177-231) and *A. A.* (1130-1295) shed light on the cognitive dimension of mantic practices in the context of the classical drama.

Keywords: metacognition – metatheater – divination

I. INTRODUCCIÓN Y PROBLEMATIZACIÓN

1.1. Metateatralidad y teoría de la cognición

Los estudios sobre metateatralidad aplicados al drama antiguo han brindado una serie de elementos útiles para comprender la dimensión espectacular y escénica de tragedias y comedias cuyo único testimonio contemporáneo es textual.¹ Intuitivamente, en un inicio estos estudios se focalizaron en las comedias de Aristófanes por el carácter paródico literal de, por ejemplo, *Tesmoforiantes* y *Ranas* o la invocación a Dioniso, dios del teatro. A partir de este antecedente, la tragedia también fue abordada desde esta perspectiva, siendo los autores más “ricos” en elementos metateatrales Sófocles y Eurípides. En el caso de este último, es emblemático el trabajo de Barrett (1998) sobre Penteo y el espectador en *Bacantes*. El corpus de Esquilo, sin embargo, no ha sido examinado con tanta profundidad, con la leve excepción del engaño-actuación de Clitemnestra en *Agamenón*. Uno de los motivos que se pueden esbozar al respecto es el empleo de una definición acotada de metateatralidad que se limita a alusiones explícitas sobre el uso de máscaras y disfraces o la mención de dramaturgos, de Dioniso o de términos propios del teatro como σκηνή, ἀγγέλλω o χορεύω (Taplin 1978, p. 169; Ringer 1998, p. 20). Una concepción más amplia incluiría reflexiones sobre la experiencia teatral, entendiéndola desde lo perceptivo en su dimensión estético-cognitiva o reflexionando sobre la construcción narrativa.

El concepto de metateatro tiene su origen en el trabajo seminal de Abel (1963) *Metateather: A new view of dramatic form* y su motivación apuntó a dar cuenta de la novedad dramaturgica de algunos autores como Pirandello y Beckett.² Su significado llano se podría resumir como el drama dentro del drama o el drama sobre el drama; en los términos de Abel, “la-obra-dentro-de-la-obra” y “dramaturgo-dentro-de-la-obra”. Sin embargo, en el transcurso de distintos estudios, el campo de lo metateatral no solo se fue extendiendo hasta el teatro antiguo, sino que también ha ido expandiendo los límites de la idea llana de “obra-dentro-de-la-obra”, ocupándose de toda forma de auto-referencialidad teatral. Esto incluye formas de alusión consciente a convenciones dramáticas, juegos/intercambio de roles, representación de rituales, rupturas de ilusión dramática, etc. Es decir, el fenómeno metateatral pone el foco en el sistema semiótico de la performance

¹ Bain (1977), Taplin (1977, 1978), Gentili (1979), Goldberg (1980), Walton (1984), Segal (1986, 1993), Heiden (1989), Hubbard (1991), Bier (1991), Taaffe (1994), Ringer (1998), Slater (2002), Foley (2008), Ruffell (2008).

² Sobre el desarrollo histórico-teórico del concepto de metateatro y metadrama, ver especialmente Hornby (1986) y Rosenmeyer (2002).

dramática, subrayando la dualidad de la experiencia escénica. Se desdobra así, por un lado, la ilusión del drama y, por el otro, la apreciación de la audiencia sobre los mecanismos y convenciones de la ilusión, generando la reflexión sobre el qué se representa dentro de la obra pero también sobre el cómo se representa.

Entre las últimas reflexiones sobre el metateatro en el drama antiguo, Slater (2002) en *Spectator Politics: metatheatre and performance in Aristophanes* agregó otra dimensión de análisis: cuál es el vínculo con lo político. Dicha novedad consistió en su concepción meta-extra-teatral de la comedia; es decir, su interpretación de la performance aristofánica como crítica a los modos de performance pública. Esta crítica cómica, que también podría hacerse extensiva a la tragedia en tanto espectáculo público, no se reduce solo a la interpretación en clave paródica. Slater concibe la metateatralidad como dispositivo reflexivo de las prácticas sociales en general, tales como las tribunalcias, asamblearias, mánticas o comerciales. Este tipo de reflexión le enseñaría a la audiencia sobre el grado de persuasión de dichas performances en tanto “construcciones” sociales. Tal afirmación se puede reconocer, por ejemplo, en la desarticulación de las estrategias de los agones aristofánicos (Slater, p. 236). Lejos de diferenciar la lectura “estética” y la “política”, este autor comprende la complementariedad del análisis de la dimensión performática. Allí donde Aristófanes parodia explícitamente a Eurípides, lo haría por el tipo de sofística que promueve en sus tragedias, en el sentido de corromper a la audiencia. Precisamente, su crítica paródica metateatral estaría orientada a señalar el riesgo que implican la retórica sofística y sus técnicas de persuasión para la democracia ateniense (Slater, p. 237). En este sentido, la metateatralidad aristofánica no es solo una mera referencia paratrágica, sino también una advertencia sobre la manipulación teatral de la vida política de Atenas (Slater, p. 239). Slater define así que “lo metateatral es en su naturaleza metacrítico: al abrir el proceso teatral a nuestra mirada, nos invita a contemplar no solo la *calidad* sino los *objetivos* de la performance teatral” (Slater, p. 7).³ Una perspectiva tal desarticularía la interpretación de lo metateatral como una reflexión exclusivamente estética o propia del género dramático y enfatizaría que una reflexión desde la experiencia estética del teatro no se reduciría a la instancia del espectáculo. Por el contrario, repercute y transforma la percepción de la audiencia sobre sus propias formas de percepción en la vida cotidiana.

³ Cursivas del autor.

Dentro del campo de lo metateatral, también podrían considerarse aquellas manifestaciones sobre la forma de percibir la experiencia escénica, tales como la escucha y la visión, la narración y la interpretación. Esto apunta a integrar referencias a la cognición, que en los últimos años fue reinsertada en los estudios sobre *performance* desde los aportes de la teoría de la mente (*theory of mind*) y las neurociencias. Hart (2006) denomina a esta nueva corriente el giro cognitivo de los estudios teatrales. Dicho giro es motivado, en gran medida, por la limitación de reducir el hecho teatral al lenguaje entendido en términos semióticos –es decir, que las cosas son signos–. En uno de los textos inaugurales de esta corriente, Fortier (1997, pp. 3-4) señala que “tratar todo como si fuera lenguaje o como si estuviera dominado por el lenguaje es distorsionar la naturaleza del teatro en tanto fenómeno arraigado en las palabras y las ideas pero también en lo físico y lo sensual”. Este giro encuentra fundamento, como plantea Garner (1994, p. 27), en la fenomenología de Merleau-Ponty, quien propone repensar la subjetividad a partir del cuerpo físico de la percepción humana; o sea, “recuperar el cuerpo en el campo de la subjetividad”. Partiendo de la premisa de una conciencia o cognición corporizada, la fenomenología de Merleau-Ponty sirve de respuesta a la instauración moderna del logocentrismo basada en los dualismos cartesianos de mente-cuerpo y de objeto-sujeto. Conciencia o cognición corporizada, entonces, explicaría la interdependencia entre mente y cuerpo condicionada por el mundo físico y social que los rodea. De esta manera, dicha perspectiva contribuye a los estudios del teatro en la medida en que lenguaje, cuerpo y espacio no son interpretados como elementos en tensión opositiva, sino como un entramado dinámico-dialéctico. Como se analizará a continuación, las escenas mánticas de Esquilo (*Pers.* vv. 177-231; *Ag.* vv. 1130-1295) representan procesos perceptivos y cognitivos de prácticas adivinatorias que involucran lo “modernamente” mental y corporal. Pero, además, esta estructura trágica mentada por Esquilo es también una reflexión metateatral en tanto Atosa y Casandra asumen el rol de dramaturgas en escena. Mientras que muchos estudios clásicos orientados a comprender la teatralidad del drama griego apuntaron a revisar el uso del espacio o cuestiones genéricas como las máscaras y la vestimenta, contribuyendo al campo de lo teatral y, en consecuencia, de lo metateatral, el giro cognitivo de la performatividad permite rescatar otra dimensión del teatro: una reflexión sobre la forma de espectar y narrar el hecho teatral dentro de la obra. Un análisis tal constituiría, entonces, una actualización de la aplicación de lo metateatral al drama antiguo.

En esta clave metateatral, la cognitiva, serán analizadas las escenas mánticas de *Persas* (vv. 177-231) y *Agamenón* (vv. 1130-1295), ya que es posible reconocer en ellas una estructura vinculada al imaginario de las prácticas adivinatorias que funciona, al mismo tiempo, como una reflexión sobre el espectáculo trágico. Para tal interpretación, se articulará las recién expuestas consideraciones sobre el metateatro con otras dos líneas de

investigación propias de los estudios clásicos: la institución adivinación en la Antigua Grecia y el uso de terminología psicológica-cognitiva en las obras de Esquilo.⁴ A partir de esta triangulación, no solo se expone la estrategia dramática con la que Esquilo genera una metareflexión sobre la trama y el espectáculo teatral, sino también se rescata los elementos que conformaban el proceso perceptivo-cognitivo de la interpretación de los sueños (Atosa) y el éxtasis mántico (Casandra). En ese sentido, estas escenas serían testimonio de cómo eran experimentadas cognitivamente las prácticas mánticas en la Atenas clásica.

I. 2. La experiencia cognitiva en la adivinación griega: una aproximación teórica

La adivinación griega estaba compuesta por distintas prácticas: augurios, interpretación de sueños, del vuelo de aves o de tripas de animales sacrificados, oráculos, inspiración extática. Entre los actores o “administradores” del saber mántico que las practicaban, pueden mencionarse desde la Pitia y los *mánteis* hasta los creomólogos y los oficiales que iban a realizar las consultas a templos como los de Delfos y Dodona, entre otros. Asimismo, estas prácticas involucraban materialidades, como las tecnologías y los soportes que posibilitaban el registro de las consultas oraculares, las ofrendas que eran la condición de consulta o la propia arquitectura y localización de los templos oraculares. El conjunto de estos elementos permitiría hablar de una *institución adivinación*, en los términos de Berger & Luckmann (2001, p. 76). Esta institución, sin embargo, no era cerrada, en tanto fue influenciada por prácticas semejantes provenientes del Norte de África y de Medio Oriente. Es decir, no se trata de algo puramente griego, sino que por “griego” se considera una relativamente estable acumulación, apropiación y sistematización de estas prácticas. El presente artículo se enfocará en la dimensión cognitiva de la adivinación, cuyos testimonios, como se mencionó, son escasos.⁵ Por su supuesto, la tragedia no es un testimonio “positivo” de las experiencias mánticas, pero en estas escenas de Esquilo se pueden recuperar elementos del imaginario sobre ellas, cuya evidencia no debería soslayarse. El egiptólogo alemán Assmann (2000, p. 52) propone abordar el problema de la historicidad de la fuente literaria con su concepto de “memoria cultural”, el cual rechaza la reducción de “lo histórico” a “lo fáctico”: “Para la memoria cultural no cuenta lo fáctico,

⁴ Wurm (1968), Sansone (1975), Thalmann (1986), Sullivan (1988, 1996, 1997), Douterelo Fernández (2001).

⁵ Un novedoso aporte al respecto es la reciente publicación de Struck (2016).

sino sólo la historia recordada. Se puede decir que en la memoria cultural la historia fáctica se transforma en historia recordada y, por ende, en mito”. Esta noción es utilizada por V. Rosenberger (2001) para superar el problema de la historicidad de los oráculos tal como la plantearon H. R. W. Parke (1956) y J. Fontenrose (1978). Mientras el primero separó 615 mensajes oraculares entre históricos y ficticios, Fontenrose sugirió cuatro categorías para su distinción: los históricos, los cuasi-históricos, los legendarios y los ficticios. Desde esta perspectiva, el teatro sería un testimonio ficticio, que no involucraría ningún tipo de historicidad. Tomando como fundamento el concepto de memoria cultural formulado por Assmann, Rosenberger resuelve esta polaridad ampliando la distinción de lo que se concibe como histórico. De esta manera, la representación de Esquilo de la *institución adivinación* permite advertir aspectos de la construcción social a la que podría estar sujeta. Otra perspectiva es la de Maurizio (1997), quien sugiere que las consultas oraculares formaban parte de una tradición oral previa y que su inscripción se debe a la circulación y narración comunitaria que las legitimaban.

Tal definición de adivinación como institución integra elementos que fueron conformados desde distintas disciplinas, como la arqueología, la epigrafía, la filología clásica, la filosofía y la historia antigua.⁶ Tales disciplinas no son ajenas al contexto socio-cultural y el paradigma científico en el que surgieron y se desarrollaron. En buena medida, el Renacimiento y la Modernidad las instauraron como disciplinas académicas con la particular tarea de reconstruir aquello llamado “Antigüedad”, restauración que no era ajena a los intereses ideológicos particulares de la burguesía europea. E. Hobsbawm (2002 [1983], p. 21) advierte sobre esta “curiosa pero comprensible paradoja”. En esta construcción moderna, que incluye también la escisión de racionalidad-irracionalidad, la adivinación cayó por defecto dentro de los estudios sobre religión por su carácter “supersticioso”.⁷ Aunque ya en la Antigüedad se pueden rastrear antecedentes de escepticismo respecto a las prácticas mánticas, en su mayoría se justificaban en la manipulación y el fraude.⁸ Por el contrario,

⁶ Ver Ver Momigliano (1992), Christ (1996), Medwid (2000).

⁷ Nos referimos al trabajo de Tambiah (1990), *Magic, Science and Religion and the Scope of Rationality*, que reflexiona sobre el legado intelectual de la antropología europea y la idea de “religión” centrándose en las raíces de la construcción moderna de “ciencia” sobre la base de, por un lado, el arraigo en el pensamiento griego clásico y, por el otro, la oposición heredada del cristianismo respecto a lo mágico.

⁸ Especialmente en Herodoto, existen varios episodios en los que se manipula el oráculo para realizar un engaño. Ver Kurke (2009), Barker (2006), Hollmann (2005), Dillery (2005). En las comedias de Aristófanes *Caballeros*, *La paz y Aves*, ver Smith (1989) y Henrichs (2003).

tanto en la filosofía de Heráclito y Platón como en testimonios dramáticos la adivinación era una fuente de saber. Pese a la inclusión antigua de la adivinación dentro de los campos del saber, la Ilustración la hizo entrar a la Modernidad por la puerta de la brujería y la magia.⁹ Desde los magnos cuatro tomos de Auguste Louis Thomas Bouché-Leclercq publicados entre 1879-1882, *Histoire de la divination dans l'antiquité*, hasta los distintos compendios contemporáneos sobre religión antigua, la adivinación fue concebida como una práctica supersticiosa carente de cualquier calidad de conocimiento y solo perteneciente al ámbito de la religión vinculado a la magia.¹⁰ La antropología contemporánea, disciplina surgida de los procesos de colonización, brindó nuevas formas de concebir la adivinación a partir del esfuerzo por comprender “el Otro”. En especial, la obra de C. Lévi-Strauss *La pensée sauvage*, París 1962, cuestionó la hegemonía de una única racionalidad abriendo el juego a otras formas de racionalidad sobre la base de estudios etnográficos, que en muchos casos se enfocaron en la adivinación de diversas culturas.¹¹ Aunque fue vasta la reciprocidad entre los estudios clásicos y la antropología durante el siglo XX, cuyo primer hito podría ser A. J. Evans (ed.) *Anthropology and the Classics: Six lectures*

⁹ Testimonio de esta afirmación es la polémica entre Bernard le Bouyer de Fontenelle, quien en 1686 publica *Histoire des oracles*, y la respuesta de Jean François Baltus en su *Réponse à l'Histoire des oracles de Mr. de Fontenelle* (1707). El texto de Fontenelle, basado explícitamente en la obra del físico neerlandés Anthonie van Dale *De oraculis ethnicorum* (1683), equiparaba los oráculos griegos –y también las apariciones milagrosas– con la invocación de fuerzas demoníacas y la brujería. La respuesta del jesuita Baltus como representante de la autoridad eclesiástica sugería la herejía por parte de Fontenelle y van Dale, poniendo en evidencia las grietas que comenzaban a surgir entre los intelectuales ilustrados franceses y la Iglesia. En el contexto de la Ilustración española, Feijóo en su segundo tomo del *Teatro crítico universal* dedica un discurso a las “Artes adivinatorias”, donde se pregunta si habría que llamar “artes” a “errores” o a “reglas sujetas a delirios”. En el segundo párrafo de este discurso, quedan en evidencia las categorías con que fue encasillada la adivinación en la precuela de la Modernidad: “Esta ambición fue el vicioso origen de tanta práctica supersticiosa como inventaron los antiguos Idólatras. Buscaban noticias de lo venidero en los Astros, en los Elementos, en los cadáveres, en las piedras, en los troncos, en el acaso de las suertes, en los delirios de los sueños, en las entrañas de las víctimas, en las voces de los brutos, en los vuelos de las aves. A toda la Naturaleza preguntaban lo que había de suceder, y creían oír la respuesta, por más que la hallaban sorda a la consulta” (1779 [1728], pp. 70-91). Ver Cooper (1991), Israel (2001, pp. 359-374).

¹⁰ En la obra de Halliday (1913) *Greek divination: a study of its methods and principles*, primera obra del siglo XX consagrada a la *mantiké* griega, se puede ver la consolidación del vínculo de la adivinación con la magia. Ver Iles-Johnston (2008).

¹¹ Estudios paradigmáticos en esta línea son los canónicos de Evans-Pritchard (1937) *Witchcraft, Oracles and Magic Among the Azande* y Turner (1975) *Revelation and Divination in Ndembu Ritual*.

delivered before the University of Oxford, Oxford 1908,¹² el intercambio disciplinar no siempre acarrió una efectiva y radical complejización y la asunción de la totalidad de las innovaciones metodológicas y conceptuales generadas desde la antropología. El ya clásico *The Greeks and the Irrational*, Berkeley 1951, de E. R. Dodds desacralizó la racionalidad moderna retroproyectada a la antigua Grecia.¹³ Sin embargo, este gesto intelectual continuó siendo “moderno”, puesto que para explicar “lo irracional” de los griegos traspoló los mismos conceptos y categorías utilizados para culturas “primitivas” o “exóticas”, como el de chamanismo o animismo, pero en un sentido afirmativo. Al intentar revertir la concepción moderna invirtiendo las categorías, solo confirma la validez de dichas categorías que surgieron en el contexto intelectual de la tradición europea moderna. No se trataría de pensar, entonces, si efectivamente o en qué medida los griegos eran racionales o irracionales, sino en reflexionar si tal escisión es útil para comprenderlos o qué límites ofrece su aplicación.¹⁴

Repensar estas categorías se ajustaría a la exigencia de simetría respecto a la escisión naturaleza-cultura, nosotros-ellos, sujeto-objeto, que expresa Latour (2012) en *Nunca fuimos modernos*, cuyo desenlace nos conduciría al “nudo gordiano” de la Modernidad. Siguiendo a Derrida (2006), no sería cuestión de abolir las fronteras que unen-separan signo y mundo, personas y cosas, “nosotros” y “ellos”, “humanos” y “no-humanos”, ni de intercambiar definiciones sobre la base de escisiones construidas culturalmente, sino de “irreducirlas” e “indefinirlas” o, como lo expresa Viveiros de Castro (2010, p. 21) en *Metafísicas caníbales*, “no se trata de borrar los contornos, sino de plegarlos, de densificarlos, de irisarlos y de difractarlos”. En esta dirección, se reflexionará sobre la adivinación antigua y cómo ha sido investigada desde la Modernidad en adelante. No tanto si es un paradigma de la irracionalidad griega o, lo contrario, que en tanto “modernos” no comprendemos su racionalidad. Para ello, como se explicó en el primer apartado, la perspectiva adoptada vendrá de la teoría de la cognición y su análisis se centrará en la experiencia cognitiva de las visiones proféticas de Atosa y del éxtasis mántico

¹² Otro ejemplo coetáneo de la aplicación de teorías antropológicas a estudios clásicos sobre religión—especialmente la corriente evolucionista-darwiniana desarrollada por Edward Burnett Tylor en (1871) *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*— es el de Jane Ellen Harrison (1903) y sus *Prolegomena to the Study of Greek Religion* y (1912) *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. La obra canónica sobre religión antigua de Martin P. Nilsson también continúa con la noción de “lo primitivo” (1925, 1934). Sobre antropología y estudios clásicos, ver: Humphreys (1978), Redfield (1991) Cartledge (1994), Detienne (2007 [2005]).

¹³ En la misma línea, también se puede mencionar la compilación de Vernant (1974) *Divination et rationalité*.

¹⁴ Cf. Burkert (2005, p. 30).

de Casandra. Esta perspectiva es conocida como “cognitive science of religion” y se diferencia de los estudios “clásicos” sobre religión. Específicamente, se distancia de las especulaciones metafísicas propias de “la filosofía de las religiones” para centrarse en aspectos empíricos con el objetivo de explicar experiencias, creencias y comportamientos religiosos, pero no dar cuenta de “la religión” (Andresen 2001, p. 1).¹⁵ En efecto, desde esta perspectiva, la pregunta respecto a la *mantiké* griega no sería si es una forma objetiva de conocimiento. Es decir, si el conocimiento que provee es científicamente válido y, si no lo es, sería una creencia supersticiosa. Tampoco investigar la adivinación y de ello desprender conclusiones sobre la “religión” griega. El enfoque cognitivo admite la posibilidad de conocer “algo” independientemente de su grado de verdad.¹⁶ Por otro lado, las experiencias proféticas y extáticas representadas por Esquilo dan cuenta también de uno de los problemas centrales que abordan los estudios sobre la cognición: ¿se conoce con la mente o con el cuerpo? Sin embargo, esta dualidad tampoco es fructífera.¹⁷

En el caso del don de la *mantiké*, en el *Timeo* de Platón se puede observar cierta relación entre la cognición y los órganos que participan en la experiencia de la inspiración o entusiasmo mántico. En este pasaje, no solo se recuperan términos asidos en la tradición de la adivinación griega como los enigmas y las apariciones o la distinción entre adivinos, intérpretes y profetas, sino que también se presentan esquemas vinculados a la filosofía del conocimiento: el sueño y la vigilia, el estado conciente y el estado “inspirado” o “entusiasmado”, la verdad y la “insensatez”. De la misma manera, aparecen las acciones cognitivas tales como ver, recordar, entender e interpretar. Incluso, se parafrasea la sentencia inscrita en el templo de Delfos que remite a la sabiduría profesada por el oráculo: “conócete a ti mismo” (γνῶθι σεαυτόν).¹⁸ En *Timeo*, esta facultad mántica está localizada en el hígado. Dicho órgano era la principal entraña a partir de la cual los adivinos interpretaban el futuro, la extispicina, práctica originaria de la cultura mesopotámica que llegó a Grecia a través de los hititas.¹⁹ En el plano mitológico, el hígado también aparece vinculado a la adivinación y cumple un rol central en *Prometeo encadenado*, de la misma manera que la *mantiké* es uno de los tantos conocimientos que el Titán les otorga a los hombres (vv. 438-506). Como se expondrá a continuación, este pasaje de *Timeo* 71d-72b se complementa con las escenas mánticas de Atosa y Casandra.

¹⁵ Sobre teoría de la cognición y religión, ver Lawson & McCauley (1990), Tremplin, T. (2006), Whitehouse & Laidlaw (2007), Geertz & Jensen (2010), Geertz (2014).

¹⁶ Sobre la aplicación de este marco teórico a los estudios de religión griega, ver Beck (2006), Minchin (2001), Kindt (2012, pp. 36-54).

¹⁷ Ver Maturana & Varela (1987), Lakoff (1999), Edelman (2004), Johnson (2007).

¹⁸ Paus. *Descripción de Grecia* (10.24.1).

¹⁹ Burkert 1992, Collins 2008.

Entonces, volviendo todo el órgano estable, suave y libre, y propicia la parte del alma que habita en el hígado, [la inspiración, ἐπίπνοια] lo lleva a un estado moderado en la noche durante el sueño con el don mántico, ya que éste no participa ni de la razón ni de la inteligencia (λόγου καὶ φρονήσεως). Como nuestros creadores recordaban el mandato del padre cuando ordenó hacer lo mejor posible el género mortal, para disponer también así nuestra parte innoble, le dieron a ésta lo mántico para que de alguna manera entre en contacto con la verdad. Hay una prueba convincente de que dios otorgó a la insensatez (ἄφροσύνη) humana la mántica. En efecto, nadie entra en contacto con la mántica inspirada (ἐνθέου) y verdadera (ἀληθείας) en estado conciente (ἐννους), sino, cuando, durante el sueño, está impedido en la fuerza de su inteligencia o, cuando en la enfermedad, se libra de ella por estado de entusiasmo (ἐνθουσιασμὸν). Pero corresponde al prudente (ἐμφρονος) entender, cuando lo recuerda, lo que dijo en sueños o en vigilia la naturaleza mántica o entusiasmada (μαντικῆς τε καὶ ἐνθουσιαστικῆς φύσεως) y analizar con el razonamiento las eventuales visiones (φαντάσματα): de qué manera indican (σημαίνει) algo y a quién, en caso de que haya sucedido, suceda o vaya a suceder un mal o un bien. No es tarea del que cae en trance o aún está en él juzgar/interpretar (κρίνειν) lo que se le apareció o lo que él mismo dijo, sino que es correcto el antiguo dicho que afirma que es sólo es propio del prudente hacer y conocer lo suyo y a sí mismo (γινῶναι τε αὐτοῦ). Por ello, ciertamente, la costumbre (νόμος) colocó por encima de las adivinas inspiradas (ἐνθέοις μαντεῖαις) al gremio de los profetas, como jueces/intérpretes (κριτὰς). A éstos, algunos los llaman adivinos, porque ignoran absolutamente que son profetas (προφητῶν) de lo que ha sido dicho de manera enigmática (αἰνιγμῶν) y de las visiones (φαντάσεως), pero no son para nada adivinos (μάντις), sino que su denominación sería, con absoluta justicia, profetas (προφήται).²⁰

Este pasaje del diálogo platónico se corresponde con un discurso más explicativo, filosófico, que representativo en términos dramáticos. Además de utilizar términos específicos de la *mantiké*, las escenas de las tragedias que se analizarán a continuación también manifiestan esquemas similares, como los de las visiones/apariciones y el estado inspirado/entusiasmado. Pero la diferencia con *Timeo* radica en las sensaciones que recrean Atosa y Casandra, sensaciones que dan cuenta de una construcción social de cómo podría o debería ser percibida la experiencia mántica, comprendiendo el teatro griego como una instancia de consolidación de valores culturales. Tanto este fragmento del *Timeo* como las escenas mánticas de Esquilo tienen un arraigo común, cuya expresión filosófica o dramática delimita el campo de sentidos. Mientras el diálogo platónico discurre argumentativamente, la tragedia recompone la situación performática, con todo lo que ella implica en términos sensitivos y espectaculares. En las escenas de *Persas* (vv. 177-231) y *Agamenón* (vv. 1130-1295), existen similitudes conceptuales y terminológicas que permitirían reconstruir la experiencia mántica desde un punto de vista cognitivo. A partir de una interpretación dramática de tal dispositivo, también se podrá dar cuenta de la dimensión metateatral de dichas escenas.

²⁰ Seguimos la traducción de Durán y Lisi (1992) con modificaciones propias.

2. EL DISPOSITIVO METACOGNITIVO EN LAS ESCENAS MÁNTICAS DE ESQUILO

2. 1. Las visiones de Atosa y el coro como θυμόμαντις

En *Persas* (vv. 177-231), el pasaje del sueño premonitorio de Atosa está construido por Esquilo desde una perspectiva visual. Tal como señala Ruffy (2004)—siguiendo la clasificación de Karl Bühler 1990—, en esta tragedia predomina una *deixis ad phantasma* en contraposición a una *demonstratio ad oculos*. Esto quiere decir que en la estructura dramática prevalece una composición que señala y narra lo que ocurre fuera del escenario. Además de que dicha composición deíctica predispone a la audiencia para que active su imaginación visual antes de la aparición de un fantasma —el fantasma de Darío—, este dispositivo es reforzado por las varias menciones a la acción de ver y a las ideas de iluminación. En el sueño de Atosa, se puede confirmar esta hipótesis, pero con el agregado de ciertos términos que son propios del mundo de la *mantiké* griega. En estos casi sesenta versos, en boca de Atosa hay ocho menciones directas a la visualización y al parecer: “tuve una visión de semejante claridad” (ἐναργές εἰδόμην, v. 179), “me pareció ver” (ἐδοξάτην, v. 181), “ante mi vista” (εἰς ὄψιν, v. 183), “como me parecía ver a mí” (ὡς ἐγὼ ‘δόκουν ὄρᾶν, v. 188), “te digo que estas cosas he visto” (εἰσιδεῖν λέγω, v. 200), “veo” (ὄρῶ, v. 205), “Veo detenidamente” (εἰσορῶ, v. 207), “fue terrible para mí ver tales cosas, como lo es oírlo para vosotros” (ταῦτ’ ἔμοιγε δείματ’ εἰσιδεῖν, ὑμῖν δ’ ἀκούειν, v. 210).

ἀλλ’ οὔτι ποῦ τοιόνδ’ ἐναργές εἰδόμην
ὡς τῆς πάροιθεν εὐφρόνης: λέξω δέ σοι.
ἐδοξάτην μοι δύο γυναῖκ’ εὐείμονε,
ἢ μὲν πέπλοισι Περσικοῖς ἡσκημένη,
ἢ δ’ αὐτὲ Δωρικοῖσιν, εἰς ὄψιν μολεῖν,
μεγέθει τε τῶν νῦν ἐκπρεπεστάτα πολὺ,
κάλλει τ’ ἀμώμω, καὶ κασιγνήτα γένους
ταύτου: πάτραν δ’ ἔβαιον ἢ μὲν Ἑλλάδα
κλήρω λαχοῦσα γαίαν, ἢ δὲ βάρβαρον.
τούτω στάσιν τιν’, ὡς ἐγὼ ‘δόκουν ὄρᾶν,
τεύχειν ἐν ἀλλήλοισι

vv. 179-189

Pero nunca antes tuve una visión de semejante claridad como la de ayer. Te lo contaré. Me pareció ver dos mujeres bien vestidas: ante mi vista se presentaron la una llevando atuendos persas y la otra dóricos, ambas distinguidas mucho más que las de ahora, de una belleza sin igual, y hermanas del mismo linaje. Una habitaba como patria Grecia, tierra que le tocó en suerte; la otra habitaba tierra bárbara. Cierta discordia, como me parecía ver a mí, se estaba produciendo entre ellas.²¹
καὶ ταῦτα μὲν δὴ νυκτὸς εἰσιδεῖν λέγω.
ἐπεὶ δ’ ἀνέστην καὶ χεροῖν καλλιρροῦ

²¹ Se ha tomado como fuente E. Hall *Aeschylus Persians*, Warminster 1996. La traducción es propia.

ἔψαυσα πηγῆς, σὺν θηπόλω χερὶ
 βωμὸν προσέστην, ἀποτρόποισι δαίμοσιν
 θέλουσα θῦσαι πέλανον, ὃν τέλη τάδε.
 ὁρῶ δὲ φεύγοντ' αἰετὸν πρὸς ἐσχάραν
 Φοῖβου: φόβῳ δ' ἄφθογγος ἐστάθην, φίλοι:
 μεθύστερον δὲ κίρκον εἰσορῶ δρόμῳ
 πτεροῖς ἐφορμαίνοντα καὶ χηλαῖς κάρα
 τίλλονθ': ὁ δ' οὐδὲν ἄλλο γ' ἢ πτήξας δέμας
 παρεῖχε. ταῦτ' ἔμοιγε δείματ' εἰσιδεῖν,
 ὑμῖν δ' ἀκούειν.

vv. 200-211

Te digo que estas cosas he visto durante la noche. Luego me levanté y toqué con mis manos una fuente de bella corriente, me acerqué al altar con mano ofrendosa queriendo ofrecer sacrificio en honor de las deidades protectoras, tal como son sus ritos. Y entonces veo un águila que vuela hasta el altar de Febo y del miedo, amigos, me quedo muda. Veo detenidamente después que un halcón en vuelo veloz se lanza sobre ella y con sus uñas le despluma la cabeza. El águila no hacía otra cosa que acurrucarse entregándose. Fue terrible para mí ver tales cosas, como lo es oírlo para vosotros.

El coro de ancianos, por su parte, alude al mismo campo semántico: “si has visto algo malo” (εἶ τι φλαῦρον εἶδες, v. 217), “a Darío, que dices que viste esta noche” (Δαρεῖον, ὄνπερ φῆς ἰδεῖν κατ' εὐφρόνην, v. 221). Atosa “sufre” ensueños referidos a las Guerras Médicas y comparte estas sucesivas visiones con el coro, enfatizando su carácter óptico-espectacular. Mientras Casandra en *Agamenón* comprende aquello que conoce por inspiración extática, Atosa recurre al coro para comprender sus ensueños.²² De esta manera, Esquilo establece una estructura en la cual la reina persa es el *medium* y el coro su κριτής (v. 227), estructura que refleja las prácticas de la adivinación griega establecidas por la costumbre. Este vínculo con la esfera de lo mántico se hace evidente en dos formas de adivinación: la interpretación de los sueños y la interpretación del vuelo de los pájaros. En este entramado doble y sucesivo de mensajes divinos, el coro es quien se establece como intérprete, tanto por la propia afirmación como por la designación de Atosa.

ταῦτα θυμόμαντις ὄν σοι πρευμενῶς παρήνεσα v.224
 Como adivino del corazón, tales cosas te aconsejo gentilmente.

Este rol mántico ya lo había enunciado apenas se inicia la tragedia:

ἀμφὶ δὲ νόστῳ τῷ βασιλείῳ
 καὶ πολυχρύσου στρατιᾶς ἤδη
 κακόμαντις ἄγαν ὀρσολοπεῖται
 θυμὸς ἔσωθεν.

vv. 7-10

Respecto a la vuelta del Rey y de su ejército rico en oro, como adivino de malos augurios, se turba demasiado el corazón dentro de mí.

En ambas citas, el coro se compara con un *mántis* que Esquilo reconfigura al crear términos compuestos. Asimismo, el acto profético es vinculado en términos cognitivos con el θυμός, cuya traducción en esta oportunidad menciona un órgano que representa los sentimientos e intuiciones, aunque más bien implicaría facultades.²³ También podría ser pensado en oposición a φρήν o φρένες, cuyo matiz es más intelectual, y en similitud con καρδία. Esta mención a las transformaciones orgánicas o facultativas forma parte del repertorio esquileo en general y en esta tragedia está asociado al temor. En ese sentido, es significativo que en los primeros versos el coro ya hable de predicciones de desgracias que turban el θυμός y que, tras las visiones de Atosa, repita la combinación profecía/intuición y θυμός.²⁴

A continuación de la autoenunciación del coro como θυμόμαντις, Atosa reconfirma su cualidad de intérprete.

ἀλλὰ μὴν εὖνους γ' ὁ πρῶτος τῶνδ' ἐνυπνίων κριτῆς
 παιδί καὶ δόμοις ἑμοῖσι τήνδ' ἐκώρυσας φάτιν. vv. 226-227

Sin duda, eres el primer intérprete de estos ensueños toda vez que ratificaste el mensaje divino lealmente para mi hijo y para mi casa.

En estos versos, además de τῶνδ' ἐνυπνίων κριτῆς, la alusión explícita al mundo de la adivinación está dada por φάτιν. Otro término propio de la esfera de la *mantiké* está en el inicio del relato del sueño de Atosa, cuando dice: ἐναργὲς εἰδόμην. El adjetivo ἐναργὲς que utiliza para dar cuenta del grado de claridad e intensidad del sueño designa en griego los efectos de la adquisición de conocimiento a través de la vista. En Homero, este adjetivo era empleado en contextos de apariciones de dioses en sueños o como humanos (*Hom. Il.* 20, 131; *Od.* 16, 161; 3, 420; 7, 201). Posteriormente, en Platón y los retóricos, ἐναργὲς implicaba la acción de poner delante de los ojos algo. De esta manera, este pasaje de *Persas* conjuga la capacidad de ver con los ojos y la mente y un campo semántico vinculado a la *mantiké*. Unos doscientos versos después, Atosa vuelve a repetir esta combinación de forma más sintética.

²² Varias afirmaciones sobre la adivinación de sueños y visiones en *Persas* también es aplicable al corpus esquileo en general y a la *Orestía* en particular, tal como lo exponen trabajos como los de Pollard (1948) y Rousseau (1963).

²³ Un trabajo de referencia sobre los diferentes usos en Esquilo de las emociones y su relación con los órganos y facultades de θυμός, καρδία y φρήν pertenece a Thalmann (1986).

²⁴ La relación entre θυμός y temor también fue abordada por Belfiore (2003) para dar cuenta de la articulación entre el placer estético y los sentimientos de la tragedia.

ὃ νυκτὸς ὄψις ἐμφανῆς ἐνυπνίων,
 ὡς κάρτα μοι σαφῶς ἐδήλωσας κακά.
 ὑμεῖς δὲ φαύλως αὐτ' ἄγαν ἐκρίνατε.
 ὅμως δ', ἐπειδὴ τῆδ' ἐκύρωσεν φάτις
 ὑμῶν, θεοῖς μὲν πρῶτον εὐξασθαι θέλω.

vv. 517-521

¡Oh, visión visionaria de mis ensueños de noche, con cuánta claridad revelaste mis desgracias! Vosotros, en cambio, lo interpretásteis de manera muy simple. Sin embargo, ya que el mensaje divino os ratificó, quiero primero orar a los dioses.

Hasta aquí se presenta una coincidencia entre términos vinculados a la visión y el sueño con la mántica en una obra cuya estructura se fundamenta a partir de una visualización hacia lo que ocurre afuera o una *deixis ad phantasma*. De los pasajes recién mencionados, en dos oportunidades aparece la palabra ὄψις. En el verso 183, aparece indicando posición: ante/ hasta mi vista (εἰς ὄψιν μολεῖν). En el 518, se la emplea como capacidad: visión visionaria (ὄψις ἐμφανῆς). La reiteración del uso de verbos de ver ya planteaba una construcción focalizada en lo visual, pero la mención de la vista como facultad y de la vista como disposición espacial explícita y encarna aquello sobre lo que trabaja Esquilo desde la dramaturgia. Tanto el sueño como la visión de las aves remiten metafóricamente a la trama de *Persas*, metáforas que establecen una lucha de opuestos con un destino desfavorable: dos mujeres, una griega y otra bárbara, y dos aves, un águila y un halcón. Sin embargo, a diferencia del presente escénico en el que Atosa es protagonista, ante estas visiones proféticas la reina persa aparece como espectadora/audiencia. Asimismo, esta interpretación se refuerza con la consciencia que manifiesta ante el coro respecto de los modos de ver y escuchar: “Fue terrible para mí ver tales cosas, como lo es oírlo para vosotros”. (ταῦτ' ἔμοιγε δείματ' εἰσιδεῖν, ὑμῖν δ' ἀκούειν). Además, expone su rol de narradora/dramaturga: Atosa ve y hace que el coro escuche esa visión. Pasa de ser espectadora de las visiones a su narradora. En consecuencia, esta asociación de elementos visionarios y mánticos junto con el desplazamiento de Atosa de espectadora a narradora bien podría constituir una estructura metateatral y metacognitiva.

La dimensión metateatral y metacognitiva no se limita a este rol narrador que asume Atosa. El término ὄψις también fue utilizado por Aristóteles en la *Poética* (1450a) para describir una de las seis cualidades de la disposición de la tragedia: la fábula, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo (ὄψις) y la composición musical. Si bien Aristóteles primero pondera la narración como la principal fuente de temor y piedad en detrimento del espectáculo, luego afirma que las palabras deben tener correlato con lo que ocurre en escena y con las emociones que transmiten los actores (1450b; 1453b). Es decir, otorga valor al lugar que ocupa lo visual en el teatro. El término ὄψις es entendido así como algo propio del teatro, a diferencia de

la epopeya, y por ello es considerado un medio no poético. Remite a una especificidad teatral, escénica.²⁵

Las menciones de ὄψις en boca de Atosa junto con su toma de conciencia sobre lo que ella ve y lo que el coro luego escucha ponen el foco no solo en los medios, sea la visión o sea la audición, sino también en la narración e interpretación. La distinción espacial (Atosa tiene sus visiones en su mente u otro espacio que no es el escenario) y temporal (la reina “primero” ve y el coro “luego” escucha en el presente escénico), así como la distinción entre el narrador (Atosa) y el intérprete (el coro) plantean una estructura dentro de la obra que imita la situación de la expectación teatral. En dicha imitación sobre el hecho teatral, Esquilo encuentra elementos para sugerir una reflexión metacognitiva y, en consecuencia, metateatral sobre los modos, por un lado, de ver y escuchar y, por el otro, de narrar e interpretar. A su vez, esta reflexión sobre la visión en el teatro se proyecta sobre las formas de ver e interpretar la realidad en general, ya que Esquilo recurre al imaginario de la adivinación, cuya práctica social era legitimada en la vida cotidiana tanto en el ámbito público como el privado. Este gesto autoconsciente respecto de la experiencia mántica y de sus significados supondría un testimonio de racionalización de la actividad profética.²⁶ Sería testimonio del inicio de una práctica que se fundamenta en lo cognitivo-lingüístico y que en los siglos posteriores será cuestionada racionalmente o bien incluida dentro de sistemas de pensamientos, como los de Platón. Este fenómeno, por otra parte, no solo puede recabarse en este pasaje de *Persas*, sino también en todo el corpus esquileo, tal como lo han demostrado varios autores respecto al uso metafórico de la actividad cognitiva o de la presencia de términos de la psicología. De este modo, una puesta en escena de las formas de *visionar* e interpretar sueños es, además de una reflexión sobre la experiencia mántica, una manera de enseñar el funcionamiento del arte dramático y del espectáculo trágico.

²⁵ Sobre el significado de ὄψις en la *Poética* ha habido varias discrepancias, como señala Vaisman 2008, p. 73: “Samaranch traduce *opsis* por ‘escenografía’. Bywater, Hardy, Golden creen que se trata del vestuario. Else y Halliwell incluyen explícitamente las máscaras; para Butcher y Janko son los trucos escénicos y efectos espectaculares; para García Yebra, así como para Dupont-Roc y Lallot, son simplemente los trastos. En lo que si parece estar todo el mundo de acuerdo es que en este pasaje, Aristóteles esta hablando de lo que ve el espectador con los ojos de la cara.”

²⁶ Esta idea de “racionalizar” los rituales es deudora del reciente trabajo de Rüpke (2012) *Religion in Republican Rome. Rationalization and change* que, si bien analiza otro contexto histórico, es útil para comprender la importancia del acto de pensar lo sagrado/divino y cómo ello transforma la conciencia sobre los rituales. Ver también Mazzoldi (2002).

2. 2. Casandra como φρενομανής y ἀληθόμαντις

Lo que suele llamarse la “escena de Casandra” (A. A., vv. 1130-1295) ha sido uno de los pasajes trágicos más revisitados no solo por el carácter dramático y metarepresentacional, sino también por ser uno de los pocos testimonios del éxtasis mántico que nos llegan de la Antigüedad.²⁷ Esta escena que se extiende unos 250 versos y en la que comienza a develarse el corazón de la tragedia *Agamenón* también cuenta con una serie de elementos significativos para comprender –en el marco dramático en que se desarrolla– cómo una cultura percibe tanto la autoridad de lo profético o mántico como la forma en que ese proceso cognitivo sucede. Por un lado, Casandra no solo describe las tramas de la familia Átrida, develando los hechos pasados como los futuros, sino también expresa la manera en que vive la inspiración divina, explicitando el proceso de revelación. Por otro lado, el coro de ancianos acompaña la experiencia extática de Casandra emitiendo juicios sobre ella y sobre sus visiones, juicios que median la recepción de la audiencia. En el caso particular de la inspiración de Casandra, que incluye la descripción de su proceso cognitivo-semiótico, esta mediación del coro sobre lo que ocurre en escena conformaría un dispositivo que instruye el modo en que la audiencia debería percibir dicho éxtasis. Es decir, existen tres instancias de interpretación semiótica que construyen una suerte de estructura de cajas chinas: lo que Casandra ve en su mente a través de la inspiración divina, lo que el coro ve y escucha de las profecías de Casandra, lo que la audiencia recibe de la combinación de estas dos interpretaciones.

De la performance de Casandra se pueden distinguir dos momentos identificados principalmente por ser expresiones enigmáticas, expresión que es propia de la esfera de la *mantiké*.²⁸ Dicha afirmación es hecha por el coro, en primera instancia, en los versos 1112-1113 (νῦν γὰρ ἐξ αἰνιγμάτων ἐπαργέμοισι θεσφότοις ἀμηχανῶ.)²⁹ y reforzada por la propia profetisa cuando anuncia que dejará de hablar en enigmas (v. 1184, φρενώσω δ’ οὐκέτ’ ἐξ αἰνιγμάτων.). También a través del coro se sabe que, en el primer momento, Casandra recita presagios terribles “en orden”³⁰ dando gritos agudos e improferibles (v. 1152, τὰ δ’ ἐπίφοβα δυσφάτω κλαγγᾷ μελοτυπεῖς ὁμοῦ τ’ ὀρθίοις ἐν νόμοις;). Asimismo, varias exclamaciones extáticas (v. 1074, ὅτοτοτοῖ πόποι δᾶ; cf. vv. 1077, 1080, 1085, 1100, 1115, 1140), preguntas como “¿Qué se está tramando?” (v. 1100, τί ποτε μήδεται;) o

²⁷ Taplin (1977), Schein (1982), Goward (1999), Mazzoldi (2002).

²⁸ Iriarte (1990), Struck (2004; 2005).

²⁹ Los versos indicados en este capítulo, a menos que se indique lo contrario, refieren a esta obra. Se ha tomado como fuente J.D. Denniston & D. Page *Aeschylus Agamemnon*, Oxford 1957. La traducción es propia.

³⁰ Sobre el particular uso de νόμος en *Orestía*, ver Fleming (1977).

“¡Oh, miserable!, ¿vas a llevar a término esta acción?” (v. 1107, ἰὸ τάλαινα, τὸδε γὰρ τελεῖς,) y referencias deícticas hechas por la sacerdotisa troyana como “¡Eh, eh, ay, ay! ¿Qué es eso que se está dejando ver ahí?” (v. 1115, ἔ ἔ, παπαῖ παπαῖ, τί τὸδε φαίνεται;) y “Ah, ah, ¡mira!, ¡mira!” (ἄ ἄ, ἰδοὺ ἰδοὺ) construyen un presente en la mente del coro y de los espectadores que ocurre en otro espacio y tiempo que no es el teatro y cuya única posibilidad de ser conocido es por medio de ella. Este “otro” presente inaccesible marca una distancia entre, por un lado, Casandra y, por el otro, el coro y la audiencia. Precisamente, el acceso a ese “otro” presente es lo que le otorga autoridad y poder a Casandra. No obstante, dicha autoridad fue progresando a través de los versos debido a la suspicacia del coro de ancianos, progresión que se resume en el pasaje de Casandra de ser una ψευδόμαντις (v. 1195) a una ser ἀληθόμαντιν (v. 1241).³¹

Ante la revelación de Casandra, el coro presenta primero su incomprensión y suspicacia y luego reconoce la presencia divina detrás del éxtasis profético, lo que genera temor.³² Un punto crucial para tal reconocimiento es la descripción del éxtasis como φρενομανής que realiza el coro.

φρενομανής τις εἶ θεοφόρητος, ἀμ-
φι δ' αὐτᾶς θροεῖς
νόμον ἄνομον, οἷά τις ξουθᾶ
ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, ταλαίνας φρεσίν
Ἴτυν Ἴτυν στένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς
ἀηδῶν βίον.

vv. 1140-1145

Tú eres alguien de mente enloquecida, posesa por la divinidad,
por cantar un canto sin orden
como el ruiñeñor pajizo,
insaciable de trinos –¡ay!– con desdichado corazón
gime “Itis, Itis” a lo largo de una vida
signada de calamidades.

El coro dice de Casandra que es una φρενομανής, término que solo está registrado en esta tragedia y una vez más en el historiador Aristodemo (8. 1), y asocia la locura a un “órgano-facultad” intelectual. Este estado de locura, a su vez, se vincula con la inspiración divina a través del término θεοφόρητος. Este φρήν loco y poseído por la divinidad es comparado también con un νόμον ἄνομον, propio del ruiñeñor que canta desde su desdichado φρένες. Esta equivalencia entre Casandra y el ruiñeñor tiene un punto en común en el φρήν, cuyo desvarío es percibido por el coro como un canto sin orden, sin tono, sin

³¹ A diferencia de esta interpretación dramaturgica, Mazzoldi (2002) propone una estructuración similar, cuyo objeto es el proceso de racionalización del éxtasis mántico de Casandra.

³² Para un análisis general del coro en *Orestía*, ver Conacher (1974).

melodía. En estos versos, aparecen tanto φρενομανής como ταλαίνας φρεσίν y, con ellos, el coro enfatiza el lugar donde ocurre la locura y desde donde grita las desgracias, confirmando la hipótesis de que φρένες indica al mismo tiempo una facultad y un órgano del cuerpo. Particularmente, la familia léxica asociada con φρήν es la más numerosa en el corpus esquileo y su valor semántico incluye lo epistemológico, lo afectivo, lo volitivo y lo emocional. Chantraine vincula la raíz φρήν con una serie de nombres que hacen referencia a partes del cuerpo (ἄδην, ἀύχην, σπλήν) y dentro de la lengua griega establece una relación entre φρήν y φράζω “explicar”, “hacer comprender”, lo que supone una raíz original * φρή-δ- /φράδ-. Unos versos antes (v. 1109), precisamente Casandra ya inspirada se pregunta: πῶς φράσω τέλος; (¿Cómo explicaré el fin/final?).³³ Respecto de su facultad, en Homero el singular φρήν viene a representar el elemento intelectual y, por ello, suele ser asociado con verbos de pensamiento y conocimiento. Sin embargo, predomina el término en plural φρένες cuyo significado apunta a ser el portador de sentimientos y emociones. En los versos del coro recién traducidos, también se expone esta oposición complementaria entre lo intelectual de φρενομανής y lo emocional de ταλαίνας φρεσίν. No obstante, a la hora de traducirlo y concebirlo desde nuestra mentalidad moderna, el φρήν ο φρένες se sitúa corporalmente en el diafragma, los pulmones o el pericardio. Esta localización principalmente sigue las descripciones de los escritos hipocráticos y en testimonios de Platón (*Ti.*, 70a) y Aristóteles (*HA I.* 17, 496b11 y *PA III.* 10, 672).

La composición que realiza Esquilo con ταλαίνας φρεσίν y, en especial, con φρενομανής remite a la esfera de la adivinación. Esta φρήν y estas φρένες “irracionales” contrastan con otro pasaje de *Persas*, en el que se oponen estos términos al θυμός. El espectro de Darío dice en referencia a Ciro: “Pues las φρένες gobernaban sus impulsos” (φρένες γὰρ αὐτοῦ θυμὸν ὄκαοστρόφουν, v. 767). Aquí, el factor de desvío se opone a otra parte del “cuerpo griego”, planteándose una puja de facultades o emociones. En el caso del éxtasis de Casandra, la composición poética de φρενο- y -μανής (de μαίνομαι) introduce un imaginario distinto vinculado a la locura.³⁴ Esta combinación entre φρήν y locura está presente, además, en dos oportunidades en en *Prometeo encadenado*:

ὕπο μ' αὖ σφάκελος καὶ φρενοπληγεῖς
μανίαι θάλπουσ', vv. 877-879.

De nuevo una convulsión y locuras que golpean mi mente.
τοιὰ δε μέντοι τῶν φρενοπλήκτων
βουλεύματ' ἔπι τ' ἔστιν ἀκούσαι. vv. 1054-1055

En efecto, de mentes golpeadas es posible escuchar decisiones y palabras tales.

³³ Bartoletti (2011).

³⁴ Dodds 1980, pp. 71-89.

Estas alusiones a golpes en la φρήν suelen ser un *tópos* asociado a la intervención divina y a las perturbaciones mentales que acarrearán.³⁵ En los versos traducidos anteriormente, el coro explicita la injerencia divina del φρήν con el término θεοφόρητος, relación que ya había hecho en v. 1082 (μένει τὸ θεῖον δουλίᾳ περ ἐν φρενί): “La inspiración divina permanece en su mente, aun siendo esclava.” Pero la descripción más acabada de esta posesión se encuentra en los versos 1174-1176: “Algún *daímon* maligno que cae sobre ti gravitando en exceso te hace cantar sufrimientos de muerte que arrancan gemidos”. (καί τις σε κακοφρονῶν τίθησι δαίμων ὑπερβαρῆς ἐμπίτων μελίξειν πάθη γοερὰ θανατοφόρα). Lo demoníaco es un elemento específico de la *mantiké*, siendo uno de los pilares de los usos metafóricos de Platón para dar cuenta de la comunicación entre hombres y dioses.³⁶ En un pasaje de *Fedro*, se encuentra otro de los pocos testimonios que describe un éxtasis profético. Más allá del particular empleo de Platón al servicio de su pensamiento, en *Fedro* 242c Sócrates describe el proceso de inspiración, mencionando la aparición del *daímon* y autodenominándose como adivino, aunque no demasiado bueno (εἰμι δὴ οὖν μάντις μὲν, οὐ πάνυ δὲ σπουδαῖος). Agrega, luego, que el alma tiene algo mántico (ὡς δὴ τοι, ὦ ἑταῖρε, μαντικόν γέ τι καὶ ἡ ψυχὴ). En esta oportunidad, no es la φρήν el lugar donde reposa lo demoníaco, sino en la ψυχὴ. A partir de este análisis sobre los órganos y facultades golpeadas por la locura y la fuerza divina, se puede observar cómo el coro proyecta sobre Casandra y su éxtasis elementos de la esfera de la psicología y la cognición para enmarcar lo que ocurre en escena y el modo en que la audiencia debería percibirlo. También estos versos permiten comprender cómo se configuraba en la Antigüedad los síntomas de la locura y la posesión divina o, en todo caso, cómo debería ser reconocida.

Como contrapartida, el coro manifiesta la manera en que el éxtasis de Casandra afecta su cuerpo y espíritu. Más que lo visual, el coro se construye a partir de lo que escucha:

τί τόδε τορὸν ἄγαν ἔπος ἐφημίσω;
 νεόγονος ἄν ἄτων μάθοι. [...]
 θραύματ' ἔμοι κλύειν.

vv. 1162-1166

³⁵ Martínez Conesa & Corbera Lloveras 1988.

³⁶ Friedländer, *Platón: Verdad del Ser y realidad de la vida*, p. 56: “Es el pensamiento o la imagen de lo demoníaco como una zona entre la superficie humana y la divina que, por su situación intermedia, enlaza el todo conjuntamente consigo mismo. Diotima sitúa ese reino, al comienzo de su mito de Eros, y lo hace como lugar de todo tráfico entre dioses y hombres, para lo que está todo el arte de la mántica y el sacerdotal, toda brujería y la magia, o sea, todas aquellas ceremonias y celebraciones que Platón permite colocar como alusiones a una recóndita Alteza, también en calidad de intermediarias, mediadoras, así tan poca medida desearía usarlas. En este espacio está ordenado, pues, el hombre demoníaco, mientras que bajo él permanece el del *banaisós* y sobre él –lo que nunca fue dicho por Diotima– la cuestionada esencia divina”.

¿Por qué has pronunciado el vaticinio con tanta claridad? Hasta un recién nacido lo entendería. [...] Escucharlo me destruye.

κακῶν γὰρ διαὶ
πολυεπεῖς τέχνηαι θεσπιφδόν
φόβον φέρουσιν μαθεῖν.

vv. 1133-1135

Por los males (sufridos), las técnicas mánticas abundantes en palabras te hacen aprender el miedo que inspiran.

A diferencia de Casandra, cuyo órgano de percepción era el φρήν o φρένες, el coro de ancianos vive los dichos de la profetisa sintiendo miedo y el órgano afectado es el καρδία (v. 1120, “ha venido a mi corazón una gota de pálida sangre”; ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφῆς σταγῶν).³⁷ Con esta otra forma de percepción, se conformaría el marco cognitivo de la performance dramática. Dicho marco se constituye entonces de dos situaciones de expectación que incluye una serie de rasgos propios. Por un lado, está la inspiración divina de Casandra que le permite acceder a otro tiempo y espacio por medio de la visión y afecta su φρήν / φρένες. Por el otro, Casandra y el coro se encuentran en el escenario trágico. La sacerdotisa pronuncia profecías en expresión enigmática a través de gritos, al mismo tiempo que construye con déicticos y exclamaciones “otro” presente. En tanto, el coro escucha sin tener imágenes (v. 1243 (καὶ φόβος μ’ ἔχει / κλύόντ’ ἀληθῶς οὐδεν ἐξηκασμένα· “tengo miedo al escuchar verdades sin que estén representadas”), lo que le genera confusión y temor, afectándole el καρδία. De esta manera, Esquilo representaría la situación comunicativa entre Casandra y el coro, enfatizando su carácter (meta)cognitivo.

La estructura que realiza Esquilo se centra en los modos de percibir y conocer, los “órganos” que participan en dicho proceso y las emociones y afecciones que acarrear. Leída a través del giro cognitivo en los estudios de performance, la escena de Casandra pone en evidencia las dinámicas del proceso psíquico y, en particular, la situación de la audiencia ante el espacio teatral. Como espectadores que perciben los sentimientos y pensamientos de los personajes, este tipo de construcciones dramáticas hace que la audiencia no solo reflexione sobre lo que ocurre en escena, sino también sobre lo que experimenta en el acto cognitivo de la expectación de la tragedia (Budelmann & Easterling; 2010, p. 303). Este distanciamiento permite pensar dicho dispositivo como un dispositivo metateatral, especialmente cuando Casandra manifiesta su capacidad para narrar y ordenar los hechos del pasado, presente y futuro. Esta capacidad de conocer los hechos y narrarlos, además, es propia de los adivinos y

³⁷ Sobre la relación entre profecía y temor, ver Godhill (2004).

remite al *axis* del poeta-profeta (Struck 2005). Una dramatización tal del éxtasis mántico de Casandra revela cómo generar tensión y temor a través de enigmas y gritos, al mismo tiempo que determina la manera en que esa experiencia debe ser interpretada con el φρήν ο φρένες y sentida con el καρδία.

3. CONCLUSIONES

Las escenas mánticas de Atosa y Casandra presentan dispositivos similares en los que se reproduce la interacción cognitiva y comunicativa entre estos personajes y el coro con la particularidad de estar “enmascaradas” en el imaginario de la *mantiké* griega, sean las visiones o el éxtasis. Sobre estas revelaciones operan las interpretaciones de sus sentidos, que metafóricamente sintetizan el *mýthos* representado en cada una de las tragedias. En consecuencia, Atosa y Casandra, en tanto *medium* del mensaje divino, ocuparían el rol de narradoras de la trama hacia el interior de la tragedia. Dos versos –ya mencionados– resumen la interacción de este dispositivo:

ταῦτ' ἐμοίγε δείματ' εἰσιδεῖν, ὑμῖν δ' ἀκούειν, v. 210
Atosa: “fue terrible para mí ver tales cosas, como lo es oírlo para vosotros”

καί φόβος μ' ἔχει / κλυόντ' ἀληθῶς οὐδεν ἐξηκασμένα· v. 1243
Coro de *Agamenón*: “tengo miedo al escuchar verdades sin que estén representadas”

Mientras Atosa explicita la dinámica ver-narrar-escuchar, el coro de *Agamenón* desde su lugar de audiencia –es decir, en sentido inverso– describe las revelaciones de Casandra con la misma secuencia ver-narrar-escuchar. De estas secuencias participan, además, “órganos” o “facultades” del cuerpo que son vinculadas a sensaciones, como el miedo o el temor. Tales escenas ofrecen una reconstrucción de los distintos aspectos cognitivos de la experiencia mántica. Dicho testimonio, como se señaló, pertenece al género de la tragedia y, en consecuencia, debe ser interpretado como tal. En ese sentido, el gesto metateatral que dispone Esquilo es la aparición –a través de elementos propios de la adivinación– de un narrador dentro de la narración y de un espectador/audiencia dentro del espectáculo/audiencia, dispositivo que sugiere la reflexión metacognitiva sobre la experiencia del espectáculo trágico. Considerando al teatro como un espacio de consolidación de valores culturales, esta representación esquilea de la *mantiké* remite también al uso político de la adivinación y los oráculos. Las escenas de *Persas* y *Agamenón* en su clave metacognitiva y metateatral dan cuenta del rol que ocupaba la *institución adivinación* en la Atenas clásica no solo para revelar el futuro o lo incierto, sino también para la construcción del relato de la polis.

EDICIONES Y TRADUCCIONES CONSULTADAS

- BURNET, I. (1902). *Platonis Opera recognovit brevique adnotatione critica instruxit I B.* Tomus IV tetralogiam VIII continens, Oxford.
- DENNISTON, J.D. & PAGE, D. (ed.) (1957). *Aeschylus Agamemnon*, Oxford.
- DURÁN, M^a Á. & LISI, F. (1992). *Platón, Filebo, Timeo y Critias*. Madrid.
- HALL, E. (ed.) (1996). *Aeschylus Persians*.
- PEREA MORALES, B. (1993). *Esquilo. Tragedias*. Madrid.
- RIVAUD, A. (1925 [1970]). *Oeuvres complètes, X, Paris. Timée, Critics. Texte établi et traduit par A.R.*

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ARNOTT, P. (1989). *Public and Performance in greek theatre*, London.
- ASSMANN, J. (2000). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München.
- BAIN, D. (1977). *Actors and Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford.
- BARKER, E. (2006). "Paging the oracle: interpretation, identity and performance in Herodotus' History", *Greece & Rome* 531, pp. 1–28.
- BARRETT, J. (1998). "Pentheus and the Spectator in Euripides' *Bacchae*". *American Journal of Philology* 119 3.
- BARTOLETTI, T. (2011). "*pós phrásō télos*; Casandra narradora: la travesía del lógos por el tiempo", en RODRÍGUEZ CIDRE, E. y BUIS, E. (eds.), *La pólis sexuada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*, Buenos Aires.
- BECK, R. (2006). *The religion of the Mithras cult in the Roman Empire: Mysteries of the unconquered sun*. Oxford.
- BELFIORE, E. (2003). "Tragédie, thumos, et plaisir esthétique" *Les Études philosophiques*, No. 4, *La Poétique d'Aristote : Lectures morales et politiques de la tragédie*.
- BERGER, P. & LUCKMANN, T. (2001). *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires.
- BIERL, A. (1991). *Dionysos und die griechische Tragödie: politische und „metatheatralische“ Aspekte im Text*, Tübingen.
- BUDELMANN, F. & EASTERLING, P. (2010). "Reading Minds in Greek Tragedy", *Greece & Rome*, 57, pp 289-303.

- BÜHLER, K. (1990). *Theory of Language: The Representational Function of Language*, Amsterdam-Philadelphia.
- BURKERT, W. (2005). "Signs, commands, and knowledge," en Johnston S. & Struck, P. (eds.), *Mantikê: studies in ancient divination*, Boston, pp. 29-49.
- CARTLEDGE, P. (1994). "The greeks and anthropology", *Anthropology today* 10, pp. 3-6.
- CHRIST, K. (1996). *Griechische Geschichte und Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart.
- COLLINS, D. (2008). "Mapping the Entrails: The Practice of Greek Hepatoscopy", *The American Journal of Philology*, Vol. 129, No. 3 (Fall, 2008),
- CONACHER, D. J. (1974). "Interaction between Chorus and Characters in the Oresteia Source" *The American Journal of Philology*, Vol. 95, No. 4, pp. 323-343
- COOPER, A. (1991). *Prophecy and reason: The Dutch Collegiants in the Early Enlightenment*. Indiana.
- DERRIDA, J. (2006). *L'animal que donc je suis*, Paris.
- DETIENNE, M. (2007 [2005]). *The Greeks and Us: A Comparative Anthropology of Ancient Greece*, Cambridge.
- DILLERY, J. (2005). "Chresmologues and *Manteis*: Independent Diviners and the Problem of Authority", en Johnston S. & Struck, P. (eds.), *Mantikê: studies in ancient divination*, Boston, pp. 167-232.
- DODDS, E. R. (1951). *The Greeks and the Irrational*, Berkeley.
- DOUTERELO FERNÁNDEZ, E. (2001). *El vocabulario del conocimiento en la obra de Esquilo*, Madrid.
- EDELMAN, G (2004). *Wider than the Sky: The Phenomenal Gift of Consciousness*, New Haven.
- EVANS, A. (1908). *Anthropology and the Classics: Six lectures delivered before the University of Oxford*, Oxford.
- EVANS-PRITCHARD, E. (1937). *Witchcraft, Oracles and Magic Among the Azande*, Oxford.
- FEIJOO, BENITO JERÓNIMO (1779[1728]). *Teatro crítico universal*, Madrid.
- FLEMING, T. (1977). "The Musical Nomos in Aeschylus' Oresteia" *The Classical Journal*, Vol. 72, No. 3, pp. 222-233
- FOLEY, H. (2006). "Generic boundaries in late Fifth-Century Athens", en Revermann & Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, London, pp. 16-36.
- FORTIER, M. (1997). *Theory/Theatre: An Introduction*, London.

- GARNER, S. (1994). *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, New York.
- GEERTZ, A. & JENSEN, J. (eds.) (2010). *Religious Narrative, Cognition and Culture: Image and Word in the Mind of Narrative*, London.
- GEERTZ, A. (ed.) (2014). *Origins of Religion, Cognition and Culture*, New York.
- GENTILI, B. (1979). *Theatrical Performance in the Ancient World: Hellenistic & Early Roman Theatre*, Amsterdam.
- GIBERT, J. (1999–2000). 'Falling in Love With Euripides (*Andromeda*)', *ICS* 24–25: Goldberg, S. (1980). *The Making of Menandrian Comedy*, London.
- GOWARD, B. (1999). *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, pp. 74–78.
- HART, E. (2008). "Performance, phenomenology and the cognitive turn" en McCONACHIE, B. A. & HART, F. E. (eds.) (2008). *Performance and Cognition. Theatre Studies and the Cognitive Turn*, London.
- HEIDEN, B. (1989). *Tragic Rhetoric: An Interpretation of Sophocles' Trachiniae*, New York.
- HENRICHs, A. (2003). "Hieroi Logoi and Hierai Bibloi: The (Un)Written Margins of the Sacred in Ancient Greece", *Classical Philology* 101, pp. 207-266.
- HOBBSAWM (2002 [1983]). *La invención de la tradición*, Madrid.
- HOLLIS, M. (1967). "The Limits of Irrationality" *European Journal of Sociology* / Volume 8, pp 265-271
- HOLLMANN, A. (2006). "The Manipulation of Signs in Heródotos' Histories", *TAPhA* 135 2, pp. 297-298.
- HOOYKAAS, R. (1972). *Religion and the rise of Modern science*, Edinburgh.
- HORNBY, R. (1986). *Drama, Metadrama, and Perception*, London.
- HUBBARD, T. (1991). *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, London.
- HUMPHREYS, S. (1978). *Anthropology and the Greeks*, London.
- ILES JOHNSTON, S. (2008). *Ancient Greek Divination*, Oxford.
- ISRAEL (2001). *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity, 1650–1750*, Oxford.
- JOHNSON, M. (2008). *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, Chicago.
- KINDT, J. (2012). *Rethinking Greek Religion*, Cambridge.

- KURKE, L. (2009). "Counterfeit Oracles and Legal Tender: The Politics of Oracular Consultation in Herodotus". *The Classical World*, Vol. 102, No. 4, pp. 417-438.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1999). *Philosophy In The Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York.
- LATOURE, B. (1993). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, México.
- LAWSON, E. & MCCAULEY, R. (1990). *Rethinking Religion: Connecting Cognition and Culture*, Cambridge.
- MARTÍNEZ CONESA, J. & CORBERA LLOVERAS, M. (1988). "El campo semántico de las perturbaciones mentales en la Tragedia griega: Esquilo", en *Quaderns de Filologia*, Homenatge a José Belloch Zimmermann, Universitat de Valencia, Vol. 259.
- MATURANA, H. & VARELA, F. (1987). *The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding*, Boston.
- MAURIZIO, L. (1997). "Delphic Oracles as Oral Performances: Authenticity and Historical Evidence" *Classical Antiquity*, Vol. 16, No. 2, pp. 308-334.
- MAZZOLDI, S. (2002). "Cassandra's Prophecy between Ecstasy and Rational Mediation", *Kernos* 15.
- MCCONACHIE, B. A. & HART F. E. (eds.) (2007). *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*, London.
- MEDWID, L. (2000). *The Makers of Classical Archaeology: A Reference Work*, Chicago.
- MINCHIN, E. (2001). *Homer and the resources of memory: some applications of cognitive theory to the Iliad and the Odyssey*, Oxford.
- MOMIGLIANO, A. (1992). *The Classical Foundations of Modern Historiography*, Berkeley.
- NILSSON, M. P. (1972). *Cults, Myths, Oracles, and Politics in Ancient Greece*, New York.
- PALMER, A. (2004). *Fictional Minds*, Lincoln, NE.
- POLLARD, J. R. T (1948). "Birds in Aeschylus", *Greece & Rome* 17 51, pp. 116-127.
- REDFIELD, J. (1991). "Classics and the anthropology", *Arion*, pp. 5-23.
- RINGER, M. (1998). *Electra and the Empty Urn : Metatheater and Role Playing in Sophocles*, California.
- ROSENBERGER, V. (2001). *Griechische Orakel. Eine Kulturgeschichte*, Stuttgart.
- ROSENMEYER, T. (2002). "'Metatheater': An Essay on Overload", *Arion* 10 2, pp. 87-119.
- ROUSSEAU, G. (1963). "Dream and Vision in Aeschylus' *Oresteia*", *Arion* 2 3, pp. 101-136.

- RUFFELL, I. (2006). 'Audience and Emotion in the Reception of Greek Drama', en M. REVERMANN & P. WILSON (eds.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, London, pp. 37–58.
- RUFFELL, I. (2008). 'Audience and Emotion in the Reception of Greek Drama', en M. Revermann & P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin* (Oxford,2008), pp. 37–58.
- RUFFY, M. (2004). "Visualization and "Deixis am Phantasma" in Aeschylus' *Persae*" *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 78, No. 3, pp. 11-28.
- SANSONE, D. (1975). *Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity*, Wiesbaden.
- SCHEIN, S. L. (1982). 'The Cassandra Scene in Aeschylus' *Agamemnon*', *Greece & Rome* 29.
- SEGAL, C. (1986). *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*, Ithaca.
- SEGAL, C. (1993). *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender, and Commemoration in Alceste, Hippolytus, and Hecuba*, Durham.
- SLATER, N. (2002). *Spectator Politics -Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia.
- SMITH, N. (1989). "Diviners and Divination in Aristophanic Comedy", *Classical Antiquity* 8 1, pp. 140-158.
- STRUCK, P. (2005). "Divination and Literary Criticism?", en Johnston S. & Struck, P. (eds.), *Mantikè: studies in ancient divination*, Boston.
- STRUCK, P. (2016). *Divination and Human Nature: A Cognitive History of Intuition in Classical Antiquity*, Princeton.
- SULLIVAN Sh. (1997). *Aeschylus' Use of Psychological Terminology*, Montreal.
- SULLIVAN, Sh. (1996). "Disturbances of the Mind and Heart in Early Greek Poetry", *L'Antiquité Classique* 65, pp. 31-51.
- TAAFFE, L. (1994). *Aristophanes and Women*, London.
- TAPLIN, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- TAPLIN, O. (1978). *Greek Tragedy in Action*, London.
- TAPLIN, O. (1986). "Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis", *The Journal of Hellenic Studies* 106, pp. 163-174.
- THALMANN, W. (1986). "Aeschylus's Physiology of the Emotions", *The American Journal of Philology* 107 4, pp. 489-511
- TREMLIN, T. (2006). *Minds and Gods: the cognitive foundations of religion*, Oxford.

- TUILLIER, P. (1990). *La ciencia moderna*, México.
- TURNER, V. (1975). *Revelation and Divination in Ndembu Ritual*, Nueva York y Londres.
- VAISMAN, L. (2008). “Sobre el concepto de ‘espectáculo’ en el “Arte poética” de Aristóteles”, *Revista Chilena de Literatura* 72, pp. 71-88.
- VERNANT (1974). *Divination et rationalité*, Paris.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (2010). *Metafísicas canibales*, Buenos Aires.
- WALTON, M. (1984). *The Greek Sense of Theatre*, London.
- WHITEHOUSE, H. and LAIDLAW, J. (eds.) (2007). *Religion, Anthropology, and cognitive science*, Durham.
- WILLIAM G. (1986). “Thalman Aeschylus’s Physiology of the Emotions”, *The American Journal of Philology*, Vol. 107, No. 4, pp. 489-511.
- WURM, H. (1968). *Substantivische Ausdrücke als Träger psychischer Phaenomene bei Aischylos*, Viena.