

***L'Edipo dei Mille* (M. Munaro): atreverte a una iniciación misteriosa**

Natalia Palomar
Universitat de Barcelona
npalomar@ub.edu

ABSTRACT

Those who enter *L'Edipo dei Mille. Tragedia dei sensi per uno spettatore* know that they will be blindfolded; it is the single blindfold *spettatore* who, led by a small group of actors, will be acting as Oedipus. This way M. Munaro redirects Sophocles' tragedy to another pattern of Greek ritual drama, that of Eleusinian Mysteries. In this paper we analyse the most significant coincidences: both the *spettatore* and the initiated make a personal choice which requires certain preliminary rites and which involves a journey in the dark. The *spettatore*, as well as the μύστικος, lives a true experience that provides him or her with access to a decisive understanding; furthermore he/she is guided by an affectionate mystagogus, the *angelo*. Finally, in both cases the experience is recognized as a gift, and silence is respected as necessary.

KEYWORDS: Oedipus, M. Munaro, Eleusis, revelation, embrace

Para María, *angelo* de por vida

No es evidente la pertinencia de lo que me dispongo a hacer mediante este escrito. Viajé a Venecia la primavera del año pasado para asistir a *L'Edipo dei Mille* del Teatro del Lemming que dirige Massimo Munaro, sabiendo que se trataba de una representación para un solo espectador, que en este caso sería yo misma, y que se me vendarían los ojos. Pero no sospechaba

que el oxímoron contenido en esa intrigante advertencia (‘espectador’ parece contradictorio con ‘ojos vendados’) iba a imponerse con un vuelco aún más decisivo: quien actúa como Edipo es justamente ese único espectador vendado: fui yo misma, conducida por un reducido grupo de actores. Así pues, la expectativa de que vas a asistir —aunque sea de alguna manera insólita— a una tragedia resulta rebasada: cada quien, puesto escénicamente en las encrucijadas del mito, siente que *es* Edipo. Pero hay más: a la vez, sientes en tensión creciente tu identidad y es así como puede llegar la revelación.

Supongo que por poca noticia que se tenga acerca de iniciaciones místicas, uno puede constatar que en eso consiste lo que se le ha brindado durante la media hora que dura tal representación. En mi caso, una vez recuperado el distanciamiento necesario para una apreciación de este tipo, las referencias a Eleusis empezaron a venirme a la mente. Y puesto que al salir del recinto se me había entregado una carta invitándome a escribir mis impresiones, compecé una relación de aspectos comparables entre *L'Edipo dei mille* y los misterios eleusinos y la envié a la dirección de la compañía, expresando también mi reconocimiento agradecido a «un trabajo de altísima originalidad y calidad dramática»¹.

Pero lo que ahora voy a hacer desbordará el ámbito de este peculiar colectivo de cuantos ya nos hemos arriesgado a entrar en una propuesta dramática que de improviso nos hizo encarnar a Edipo; y atenta contra la esencia misma de la propuesta de Munaro². Por tanto advierto que, a mi entender, lo idóneo sería acceder primero a esta insólita “*tragedia dei sensi per uno spettatore*”, averiguando dónde y cuándo se ofrece *L'Edipo dei Mille*; y ya habrá tiempo y lugar para leer estas reflexiones sobre una creación teatral que recupera la tragedia griega más emblemática, el *Edipo rey* de Sófocles, precisamente reconduciéndola a otro formato del drama ritual griego: el de los misterios eleusinos. A estas alturas de mi investigación³, he constatado cómo el propio Munaro destaca la dimensión iniciática de su *Edipo*, e incluso menciona concretamente los misterios de Eleusis; y tanto en los diarios de los actores y del director como en las cartas de respuesta a su obra⁴, aparecen términos y comentarios que apuntan en esa línea de interpretación en clave ritual. Contando ahora con ese trasfondo, lo que puede aportar mi trabajo es una mayor extensión y precisión en cuanto a los elementos de coincidencia

1. Publicaron la carta traducida en su web, donde se localiza con fecha 8 maggio 2011: <<http://www.edipodeimille.it/>> [consulta 25/7/ 2012].
2. Él también se refiere, aunque en otros términos, a la problemática que le ha representado publicar un libro sobre esta obra, MUNARO 2010, 13-15.
3. Desarrollada en el marco del proyecto ‘Usos y construcción de la tragedia y lo trágico’ y presentada en el congreso internacional *Tragedia, tragicitat i tràgic* (Barcelona 19-20 octubre 2012), contando con la generosa colaboración de Massimo Munaro y Chiara Elisa Rossini.
4. Una selección de los mismos, titulada *Il lungo viaggio di Edipo: testimonianze* ha sido publicada en MUNARO 2010, 74-157. Todas las cartas de las temporadas 2011-2012 se puede leer en <<http://www.edipodeimille.it/>>

entre esta tragedia y aquellos misterios, más una hipótesis a propósito de un elemento fuerte del *Edipo* de Munaro: el abrazo.

Antes de proceder, una breve noticia histórica: el germen de esta obra fue un laboratorio titulado *Edipo, i cinque sensi del teatro*, a finales de 1996; se estrenó con el título *EDIPO Tragedia dei sensi per uno spettatore* en el espacio móvil de la Torre Pighin de Rovigo en la primavera del 1997; y durante 15 años se han sucedido más de 3500 réplicas⁵ en 60 lugares diferentes. En 2011, para celebrar esos 15 años y como homenaje por el 150 aniversario de la Unidad de Italia, el Teatro del Lemming se las ingenia para prodigar su *Edipo* multiplicándolo como proyecto pedagógico-espectacular: *L'Edipo dei Mille*. Se trata de un laboratorio itinerante que forma en cada ciudad a 30 alumnos y los distribuye en cinco grupos, cada uno guiado por un actor de la compañía, para que la obra se represente simultáneamente en cinco espacios del lugar. La primera etapa fue en Venezia-Mestre (abril-mayo 2011); la segunda, en Bassano (julio 2012).

Mutatis mutandis, los misterios de Eleusis pueden remontarse a finales del siglo VIII a. C., y mantuvieron su vitalidad hasta que el emperador Teodosio cerró el santuario en el siglo IV⁶. Obviando la problemática que representa esta dilatadísima historia, recordaremos que los misterios de Eleusis se celebraban cada año y que se configuraron como doble etapa. Una era preliminar, los Pequeños Misterios: tenían lugar en primavera (mes de Anthestersion), todavía en Atenas, en un lugar llamado Agra. La otra, definitiva, los Grandes Misterios, que llevaba varios días del mes de Boedromion (entre septiembre y octubre): los adeptos eran convocados en Atenas, hacían un recorrido procesional de 18 km. hasta Eleusis y allí culminaban los misterios. La iniciación, por tanto, comportaba todo un calendario y el correspondiente proceso, con posibilidad de que el iniciado (μύστης) alcanzara en una segunda ocasión el grado máximo (ἐπόπτης).

A pesar de la evidente desproporción entre el *Edipo* de Munaro y los misterios de Eleusis, propongo identificar una serie de coincidencias y una analogía básica que pueden contribuir a iluminar nuestra comprensión de uno y otro fenómeno.

1. Lo específicamente personal de la opción

La primera excentricidad con que se encuentra quien se decide por el (presunto) espectáculo teatral titulado *L'Edipo dei Mille*, es el requisito de 'pre-notazione'. No se trata de una simple reserva de entrada, sino de una espe-

5. Calco el término del Teatro del Lemming 'repliche', por marcar la singularidad del caso: es evidente que la actuación de cada espectador/Edipo constituye una variación de la obra. Sobre este fenómeno y la necesaria capacidad de "ascolto" de los actores que comporta, cf. MUNARO 2011, 31-32, 39-71 y el registro de las *Conversazione scheniche* en <<http://vimeo.com/24016286>> [consulta 30/8/2012].

6. Sobre la cronología de los misterios de Eleusis, cf. LIPPOLIS 2006, 25-30.

cie de cita personal, puesto que el interesado ha de identificarse por su nombre y se le adjudica un día y una hora precisa, con la advertencia de que ha de presentarse con cierta antelación. Notemos cómo funciona lo drástico del lenguaje, '*PRENOTAZIONE OBBLIGATORIA*': no enmascara la autoridad de los responsables del espectáculo y permite probar la disposición del espectador a aceptarla. Una vez en el lugar, el tener que esperar sabiendo que otra persona ya está participando de lo que luego uno va a encontrarse y que de momento es una incógnita, genera una especie de alerta y cierta sensación de suspense. Además, saberse esperado en exclusiva por todo un grupo de actores agudiza la conciencia personal con respecto al asunto.

Un contraste similar podemos considerar en la antigua Atenas entre lo que era asistir al festival de tragedias y lo que comportaba en cambio acudir a los misterios de Eleusis. Para los ciudadanos atenienses, el acceso como espectadores al teatro de la ciudad para celebrar las Grandes Dionisias era algo automático, un comportamiento incuestionable, un acto cívico que les afirmaba en su pertenencia a un cuerpo social poderoso. El hecho de que se tratara también de un certamen dramático permitía al colectivo de ciudadanos experimentar su competencia para emitir un veredicto; es decir, su autoridad con respecto a los espectáculos que contemplaban y la satisfacción que esto comporta.

En cambio la iniciación en los misterios de Eleusis no era un asunto político sino individual: no era necesario ser ciudadano ni tampoco ser ateniense, de modo que también las mujeres y los esclavos podían decidir iniciarse; y cada año Atenas enviaba embajadores a las ciudades griegas para invitar a sus habitantes a los Misterios⁷. A pesar de su implicación, la ciudad de Atenas como tal no hacía más que prestar colaboración para que el santuario de Eleusis y sus familias sacerdotales ofrecieran los ritos instituidos por Deméter a cuantas personas lo solicitaran. Y aunque cualquier persona pudiera presentarse para la iniciación, la autoridad de los oficiantes con respecto a los candidatos se declaraba en la imposición de dos únicas condiciones, una de orden moral y otra de orden práctico: manos limpias de crimen y hablar inteligible -es decir, griego⁸.

También podemos considerar aquí el coste de la iniciación: cada iniciado tenía que pagar sus óbolos, según documentan las inscripciones⁹; en cambio era la ciudad la que asumía los gastos de los certámenes trágicos, encargando cada año la financiación a determinados ciudadanos ricos.

7. *Σπονδοφόροι*, cf. CLINTON 2007, 345, también sobre el orgullo que representaban los Misterios para Atenas.

8. Así se documenta, entre otros, en Teón de Esmirna, *La utilidad de la matemática* p. 14 (Hiller), cf. SCARPI F 18. Cito todos los testimonios sobre los misterios de Eleusis por la edición de SCARPI, excepto el *Himno Homérico a Deméter*.

9. Cf. MYLONAS 1961, 237.

2. Ritos preliminares

Una vez llega la hora convenida, tras haber visto salir al anterior espectador¹⁰, quien va a ser ahora el '*uno spettatore*' entra en un lugar apenas iluminado por una vela, donde una persona le da una serie de indicaciones: concretamente, ha de quitarse el reloj, las joyas, los pasadores de pelo, el bolso, los zapatos, y dejarlo todo allí -se entiende, antes de entrar donde ha de tener lugar la obra. La situación resulta inesperada: se había anunciado la venta para los ojos, pero no esta especie de expoliación que se impone discretamente, pero con perceptible carácter ritual¹¹. De hecho, comporta una pérdida de control de esos elementos propios, identificadores, y el espectador nota que se está poniendo a disposición de una incógnita más comprometedor de lo que había previsto. Destacamos el simbolismo que aquí tiene descalzarse: al quitarse los zapatos uno se deshace de la suciedad del exterior, asociada al ajetreo cotidiano, para poder entrar en un recinto digno de mayor intimidad y pureza. Notamos también que en este preámbulo el espectador está siendo guiado personalmente por algún componente de la compañía¹².

No era éste el caso de los ciudadanos atenienses cuando se instalaban en las gradas para contemplar una tragedia: acceder al teatro no tenía mayor complicación. En cambio, para entrar en el recinto sagrado de Eleusis, donde se realizaba propiamente la iniciación, había que pasar por toda una serie de ritos previos. Ya nos hemos referido a los Pequeños Misterios como etapa preliminar, tanto a efectos de tiempo como de espacio, puesto que se celebraban con meses de antelación y en Atenas. Como era habitual en estos casos, contaban con ceremonias de purificación¹³, probablemente en las aguas del río Iliso, que cada iniciado realizaba guiado por un *mystagogós* ('guía del iniciando o iniciado'). Pero también los Grandes Misterios insistían en los ritos purificatorios: el segundo día, todavía en el área de Atenas, en el puerto del Falero o en el Pireo, al grito de '¡Al mar!' (ἄλαδε), los adeptos tenían que meterse en el mar a tal efecto. Además, cada uno de ellos llevaba consigo un cerdito, que también tenía que purificar en las aguas de mar para sacrificarlo luego. Y lo hacía acompañado por el *mistagogo*. El sacrificio del lechón también tiene carácter purificador en este caso: el animal es receptáculo de la impureza del adepto y al darle muerte se elimina esa impureza. Por otra parte se practicaba la abstinencia de determinados alimentos¹⁴ y el

10. Excepto en el caso de ser el primero de la serie de réplicas. El número máximo contemplado por el *Teatro del Lemming* para cada día es de 10.

11. En el esquema estructural que se te entrega a la salida se denomina '*la cerimonia della spoliazione*'.

12. «A introdurre lo spettatore è quasi sempre l'autore-regista», MUNARO 2010, 40 n. 3.

13. Agradezco a mi colega Teresa Fau sus observaciones sobre la presencia en los misterios órficos de algunos elementos que aquí se tratan: purificaciones, sacrificio, ingesta de alimento, binomio blanco/negro.

14. Una noticia de Porfirio los detalla, *Abst.* IV 16; cf. SCARPI F 31.

ayuno, en particular durante el sexto día, previo a la noche decisiva de la iniciación. Esto nos remite de nuevo al *Edipo*, no directamente al espectador, pero sí a los actores que lo conducen. En efecto, los actores, para posibilitar a cada espectador que realice esta especie de iniciación, han de haber asumido para sí mismos unas condiciones de máximo compromiso, casi sacerdotal, cosa que se expresa en sus testimonios con toda claridad:

La nostra vita è condizionata (...). A partire delle abitudine che abbiamo dovuto acquisire: docce ad orari improbabili; vere e proprie cerimonie di vestizione per rendere gradevole nostro corpo, e il contatto con esso; per non parlare del fatto che non si può mangiare troppo se no l'alito puzza, non si può mangiare neanche poco, se no lo stomaco brontola... CONDIZIONATI DA EDIPO. (...) Communque sia, anche se stanchissimi, molto provati, quasi sempre digiuni (...)

(dal Diario dell'Attore di Barbara C - Rovigo 27 marzo 1997)¹⁵

3. *Recorrer en penumbra un espacio desconocido*

L'Edipo dei Mille también disloca las consignas previsibles de espacio teatral. No requiere un teatro, sino algún espacio de la ciudad preferentemente simbólico y ascensional —como una torre—, o bien que permita un recorrido laberíntico al disponer de diversas habitaciones. El espacio en cuestión puede ser un teatro, pero el uso resulta completamente atípico: en ningún momento el espectador se acomoda en una de las butacas, sino que ha de realizar todo un recorrido por la sala y otras estancias insospechadas del lugar. En mi caso, al entrar en la sala vacía y oscura del teatro G. Poli de Santa Marta¹⁶, sólo vi que enfrente, al fondo del pasillo, a la luz de una vela, había alguien como invitándome a acercarme; al llegar junto a él¹⁷, me llevó pasando su brazo sobre mi hombro hasta el pasillo situado bajo el escenario, donde me vendaron los ojos. A partir de ese momento, fue un recorrido a ciegas e intermitente por superficies que cambiaban, incluso a veces movientes, con escalones que subir y bajar, también una plataforma giratoria y una especie de colchón donde me recostaron. A veces, confortada por la afectuosa presencia de aquel guía; otras, en cambio, provocada sensual o violentamente por los demás actores en su dinámica envolvente; y por momentos, abandonada a mi propia desorientación. Al ir descalza y con los ojos vendados, la conciencia de caminar y la dificultad de hacerlo se incrementa. El malestar acrece cuando oyes carcajadas en torno a ti y cuando notas que te fustigan

15. Cf. MUNARO 2010, 81

16. Simultáneamente se representaba en el Magazzino Gardini sede del Bucintoro, en la Sala del Camino de la Giudecca (Venezia), y en la Torre Civica y el Teatro Momo (Mestre).

17. Cuando el espectador es un hombre, le hace de guía una mujer.

en la cara con una especie de escobilla. Al cabo de un tiempo considerable, llegas a un lugar donde te hacen sentar y te susurran una orden: que cuentes hasta 17 y abras los ojos -ya te están quitando la venda. Qué es *lo que ves* en este momento decisivo será tratado más adelante.

Lo que sigue a efectos espaciales, es la percepción, siempre en la penumbra, de dos figuras a cierta distancia: una encapuchada y negra a la izquierda, que gesticula para atraerte; otra de blanco a la derecha, también te hace señas pero con contención. En este punto eres tú quien decide: o sigues al encapuchado (que te lleva a *ver algo más* y bruscamente te hace retirar de allí) o vas hacia la figura blanca, que me hizo salir para que deshiciera en la penumbra el recorrido, encontrando en cada recodo otra severa figura de blanco que me urgía a seguir. Sólo al final reapareció el guía afectuoso, en el mismo lugar del principio, desde donde me dirigí a la puerta por donde había entrado. Al traspasarla, encontrar a la persona que antes me había recibido y los objetos personales para revestirme y salir.

Nada que ver, por tanto, con el espacio genuino de la tragedia ateniense, el teatro (θέατρον). Esta construcción no se atribuía a ningún artífice ni mandato divino y tenía un uso exclusivamente dramático: que los espectadores (θεαταί) contemplaran (θεάομαι), sentados en las gradas con adecuadas condiciones visuales y acústicas, la actuación que los actores y el coro realizaban en un espacio central circular a ras de tierra. Recordemos que este espectáculo era el resultado de una elaboración considerable de formas de culto a Dioniso más simples y arcanas; y que el certamen trágico tenía lugar al aire libre y a la luz del día.

Por contraste, los misterios de Eleusis comportaban una serie de recorridos y por último, en la noche decisiva, la entrada en una construcción peculiar y atípica donde se completaría la iniciación (τελεστήριον). Al acceder a su interior, los adeptos se encontraban en un espacio insólito: una gran sala cuadrangular, columnada y con techo¹⁸; las paredes presentaban un θέατρον de unas pocas gradas¹⁹, y en un lugar no del todo centrado había una cámara cerrada y techada, el *anáktoron* ('lugar de la Soberana – o las Soberanas'). Ese era el lugar más recóndito y venerable del santuario que según el mito, la propia diosa había ordenado edificar²⁰.

En cuanto a los recorridos, es notorio el desplazamiento para llegar a Eleusis. Se realizaba de una forma ritual desde Atenas, donde el primer día de los Grandes Misterios se habían congregado todos los adeptos dispuestos a ini-

18. En época de Pericles era «il più grande edificio coperto della architettura greca contemporanea, quasi triplicando la superficie dell'edificio tardo-archaico», LIPPOLIS 2006, 205. «The building bore a roof with a peak which could be opened to serve as a kind of chimney. In the holy night of the 19th of Boëdromion great fire and smoke burst forth from it, breaking, as it were, the secrecy of the Mysteries», KÉRENYI 1967, 82.

19. Primero dispuestas en tres de las paredes; desde época periclea, en las cuatro. Cf. LIPPOLIS 2006, 205-210.

20. «Soy Deméter venerable (...). Pero ¡jea! Un gran templo y un altar al pie / que me construyan, el pueblo todo: al pie de la ciudad y del alto muro, / por encima del Calicoro, en la elevada colina», *H. Cer.* 265-272. Traducción de la autora, como todas las siguientes.



FIGURA 1. A la izquierda, los iniciados coronados de mirto avanzan caminando descalzos hacia la presencia de las diosas; en la franja inferior, guiados por Yaco.

Tablilla de arcilla de Ninnion, 370 a. C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

ciarse ese año²¹. Y tenía un punto de partida preciso: el templo llamado Eleusinion, donde durante cuatro días se habían custodiados los sagrados objetos secretos llegados desde Eleusis (τὰ ἱερά)²². La procesión hacia Eleusis se ponía en marcha al quinto día: iban los adeptos y sus mistagogos, coronados de mirto, como la estatua de Yaco (*Iacchos*)²³ que abría la comitiva; y con el ramo ritual llamado *bácchos* (también de mirto ligado con lana), acompañando a los sacerdotes de Eleusis que portaban ocultos los *hierá*, y con la escolta de los efebos atenienses también coronados de mirto. El camino, que unos hacían a pie y otros en carros, se realizaba durante el día. Y al cruzar el puente sobre el Cefiso, los iniciados eran objeto de burlas por unos tipos apostados allí²⁴, un paso adverso que podemos relacionar con las carcajadas y la fustigación de que es objeto el *spettatore* en un momento dado del *Edipo*.

Todo apunta a que los iniciados realizaran este peregrinaje para conmemorar el caso de Deméter: al enterarse la diosa del rapto de su hija Perséfone, se puso a recorrer campos y ciudades cual *mater dolorosa*, buscándola sin descanso hasta que llegó a Eleusis, donde los reyes del lugar la acogieron. Hay por tanto en el recorrido ritual un significado latente de búsqueda, de dificultad y de esfuerzo que coincide con el *páthos* experimentado por el *spettatore* del *Edipo*.

21. De ahí el nombre de esta jornada: ἀγυρμός (*agyrmós*, 'reunión').

22. También el primer día.

23. Divinidad de Eleusis identificable con Dioniso y personificación del grito ritual ἰακχε; en las representaciones lleva antorchas y guía a los adeptos hacia Deméter o aparece junto a ella.

24. Tenían un nombre específico, *gephyrístai*, que da idea de su relevancia en el rito; está documentado en Hesiquio, cf. SCARPI D 36.



FIGURA 2. Un iniciado llega descalzo a la presencia de las diosas: Deméter sentada y Perséfone a su espalda.

Relieve votivo de mármol, 425-400 a. C., J. Paul Getty Museum.

Esta pulsión debía de reiterarse de una manera mucho más intensa en la jornada siguiente, por la noche, cuando tenía lugar propiamente la iniciación. Entonces el adepto completaba de forma individual un nuevo un recorrido, pero ya en un ámbito ignoto, cerrado y oscuro: el recinto amurallado del santuario, en primera instancia²⁵, y allí lugares especialmente marcados por donde pasar o adentrarse, como la ἀγέλαστος πέτρα («Roca-sin-rixa, Apenada»), la gruta-santuario de Eubuleo²⁶, el *telestérion* y acaso el sacrosanto *anáktoron*, con posibilidades análogas a los espacios donde se hace factible el recorrido del *spettatore* del *Edipo*.

Edipo que, por cierto, como personaje mítico, también está vinculado a unos recorridos decisivos: ignorante de que nació en Tebas, se cría en Corinto y luego acude a Delfos; para eludir lo que el oráculo le vaticina, por no volver a Corinto, toma otro camino donde matará sin saberlo a su padre; y al vencer a la esfinge en Tebas, será desposado con la reina y coronado rey; y cuando al cabo averigüe su identidad, se exiliará. Por tanto la mera condición itinerante del *spettatore* ya forma parte de su caracterización como Edipo. Y recordemos que al ir descalzo y con la visión limitada o impedida, los pies experimentan un apuro que puede remitir al significado del nombre del héroe: οἰδί-πους, 'piehinchado'.

Volviendo al rito eleusino, resulta muy sugerente observar en las representaciones plásticas que los iniciados van descalzos: así se remarca su adhesión a la penosa búsqueda de Deméter.

25. «(...) all'interno delle mura del santuario, chiuso da porte che permettevano di regolare l'accesso e la reclusione degli interni», LIPPOLIS 2006, 103.

26. Eubuleo era venerado en Eleusis junto con el Dios y la Diosa, que así eran llamados Hades y Perséfone en los Misterios; se le representa como portador de antorchas: en ciertas versiones del mito es quien guía a Perséfone en su regreso desde el Hades. Cf. CLINTON 2007, 347-351. Según un escolio (Luc. *D. Meretr.* 2 1) es el porquero que fue tragado junto con Perséfone al hendirse el suelo.

4. La experiencia : *παθεῖν καὶ διατεθῆναι*

Como hemos insinuado, lo que hace de este *Edipo* una experiencia en sentido fuerte para cada espectador, una experiencia vivida intensamente que llega a incardinarse en la propia vida, es el actuar a todos los efectos como protagonista de este mito. Un mito que en la tragedia de Sófocles se perfila así: Edipo *actúa* para saber quién es y decidir qué hacer, pero constata dolorosamente que ha actuado condicionado por el oráculo sin ser capaz de verlo. Así también en esta versión de Munaro: cada uno/Edipo *actúa*, pero condicionado e incapaz de ver.

En efecto: cada quien *actúa* al encontrarse frente a una imponente figura con los ojos vendados, soportando que le toque la cara como para reconocerlo y que llamándole '*Edipo*' le espete la maldición del oráculo y para colmo le vende los ojos con su propia banda negra.

Actúa cuando se le hace empuñar un cuchillo y otra mano le hace hincarlo violentamente en algo. *Actúa* cuando alguien toma sus manos y le hacen palpar un rostro cubierto por una maraña de cabellos y luego un enorme seno de alguien que le plantea el enigma de la esfinge. *Actúa* entonces, al responder o no, y al tener que resistir los giros vertiginosos de la superficie donde ahora está en pie. *Actúa* después al sentirse en el centro de un corro que le invoca obsesivamente como '*E-DI-PO*' y que se refiere a su fatal destino; al escuchar voces que le preguntan al oído *che cosa hai fatto, Edipo?*; al dejarse recostar en algo que al tacto parece un colchón de antaño, rodeado de quienes le suplican que les salve de la peste. *Actúa* cuando cuerpos tendidos a su lado le acarician cada vez más ansiosamente, y al notar que alguien toca sus labios con un trozo de manzana, que acepta o no. Y *actúa* al sentir que en ese punto le arrojan trozos de algo mientras le reprochan *Perché Edipo? PERCHÉ?*. *Actúa* al ser acunado con ternura por una mujer, y al notar luego cómo dos personas le abrazan. *Actúa* cuando le ayudan a ponerse en pie y a avanzar, pero de pronto alguien le empuja bruscamente y es frenado por otro cuerpo, y entre ambos le abrazan: por detrás las piernas, por delante el torso. *Actúa* al notar que le dejan solo y que alguien vuelve a hacerle andar, al tiempo que le van fustigando en la cara, hasta que entra en un lugar donde se le hace sentar. Y *actúa* cuando obedeciendo la instrucción de contar hasta 17 y abrir los ojos, se ve reflejado de cuerpo entero en el espejo que está ahí delante. Sí: *actúa* abierta e íntimamente cuando al recuperar la visión se ve y se mira en ese inesperado encuentro consigo mismo. Y *actúa* cuando por fin se incorpora para dirigirse a una de esas dos figuras —la blanca o la negra— que hacen gestos para atraerle.

En el caso de la tragedia griega, los espectadores ven y escuchan, pero a distancia, desde un segundo plano en que no tienen margen para la acción. O quizá mejor: desde un plano elevado y estático, en que no tienen por qué implicarse en la acción. Lo que es «actuar» (δράω), el *drama* (δράμα) propiamente dicho, no es competencia suya sino de los actores y del coro, así como el decir, sea recitando o cantando. Esa distancia y esa diferencia amor-

tiguan el impacto que el caso trágico tiene sobre los espectadores, y pueden considerarse análogas a las que los dioses mantienen con respecto a los humanos²⁷.

En cambio en los misterios de Eleusis, los iniciados, cada uno guiado por su mistagogo, y conforme a las pautas marcadas por los sacerdotes, intervenían tanto en 'las actuaciones' (δρῶμενα), como en 'las mostraciones' (δεικνύμενα), como en 'los dichos' (λεγόμενα)²⁸.

La tradición documenta una fórmula que cada iniciado pronunciaba²⁹ y que en la versión de Clemente Alejandrino dice: «He ayunado, he bebido el ciceón, he tomado de la cesta tapada, habiéndolo hecho he depositado en el cesto y del cesto a la cesta tapada³⁰». En primera persona, el adepto asegura que ha actuado personalmente a todos estos efectos. El ayuno en el ámbito eleusino remite a la pasión de Deméter, que se abstuvo de alimento mientras buscaba a su hija, y ya en Eleusis rechazó el vino que le ofrecía la reina Metanira³¹; en cambio ella misma ordenó que le prepararan una singular bebida con agua, cebada y menta, ese *ciceón* que cada iniciado ha de tomar, dando así el mismo paso que la diosa. Un paso ambiguo, puesto que alivia de la abstinencia total de comida y bebida anterior³², pero sin normalizar la dieta. Y además, los elementos del brebaje, esa mínima expresión de comida y bebida que son cebada y agua³³, están impregnados de una fragancia significativa: la menta, que en el imaginario griego remite al mundo infernal³⁴. Si Deméter se permite algún sabor, ese sabor la vincula al ámbito de la muerte donde permanece su hija. Así también los iniciados.

Como hemos dicho al repasar las actuaciones del *spettatore*, en una escena o situación evocadora del incesto (ha sido recostado, le están acariciando y una voz le recita el recuerdo proustiano del anhelado beso de la madre, en la cama, cuando niño³⁵), este *spettatore* vendado nota que alguien se acerca a

27. En particular, la diferenciación de espacios o planos es frecuente en la pintura sobre cerámica: en la franja superior, los dioses, muchas veces sentados; en la inferior, los humanos en acción/pasión.

28. «Then the ceremony really began and the initiates apparently went through certain experiences which left them perhaps filled with awe and even confusion, but also overflowing with bliss and joy. What were those experiences? We may feel certain that the rites included three different elements: the δρῶμενα (dromena, that which was enacted), δεικνύμενα (deiknymena, the sacred objects that were shown) and the λεγόμενα (legomena, the words that were spoken)», MYLONAS 1961, 261.

29. También citada en MUNARO 2010, 50, n.16.

30. Para el texto griego, *Protr.* 21 2 (Marcovich), cf. SCARPI D 53.

31. «Pues no le estaba permitido, dijo» (οὐ γὰρ θεμιτὸν οἱ ἔφασκε), *H. Cer.* 207; esta precisión del himno homérico parece apuntar a la correspondiente prescripción ritual.

32. «En cambio, sin risa ninguna, sin tomar ni comida ni bebida» (ἀλλ' ἀγέλαστος ἄπαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτήτος), *ibidem*, 200.

33. Probablemente, grano de cebada tostado y hervido en un agua que luego se colaba, resultando una especie de 'café de avena'.

34. Mente (Μίνθη) era la amante de Hades hasta que llegó Perséfone; ésta o su madre Deméter provocaron su metamorfosis en menta, cf. DETIENNE 1983, 153 ss.

35. El texto se modifica para cada *spettatore*-mujer, refiriéndose al anhelado beso «del padre, cuando niña».

su rostro y que tienta sus labios con un trozo de manzana (se acaba de oír el mordisco de la fruta). La sensualidad del gesto redobla el simbolismo ineludiblemente ambiguo de la manzana: fruta prohibida, pero del árbol del conocimiento —conocimiento que es también el resorte de este personaje trágico y de quien se atreva a protagonizar este *Edipo*.

En cuanto a esa oscura referencia de la fórmula eleusina a la manipulación de *algo* que ni se menciona, y a ese detalle de sacarlo y volver a ponerlo en una cesta tapada, evoca un elemento destacado de los misterios al que ya me he referido: los objetos sagrados (ἱερόα) que están ocultos en una cesta tapada. Las representaciones insisten en mostrar a Deméter sentada sobre una cesta, es decir: garantizando la clausura de lo que contiene. Si en otros mitos griegos la cesta funciona como segundo vientre a efectos de renacimiento³⁶, recordemos que Deméter es por antonomasia *madre* (Δη-μήτηρ), y que en este mito es afectada como tal por el rapto de su hija de Perséfone; y además actúa como nodriza de una criatura a la que quiere inmortalizar³⁷. Por tanto, es probable que estos objetos sagrados (ἱερόα) tuvieran un simbolismo vinculado a la generación o regeneración de la vida: la espiga cuajada de grano, tal vez, o la granada, asociada al sexo femenino y también presente en este mito³⁸; o quizás una serpiente, como las que figuran junto a Deméter en las representaciones plásticas.

En el caso del *spettatore* vendado, ya hemos mencionado dos manipulaciones que se le imponen³⁹. Una: «le hacen palpar un rostro cubierto por una maraña de cabellos y luego un enorme seno»⁴⁰, y bruscamente le retiran de ahí las manos. La pulsión resultante es de haber tocado *algo* vivo y peligroso; de hecho, lo que se pretende es actualizar la presencia monstruosa de la esfinge. La otra manipulación es previa: «se le hace empuñar un cuchillo y otra mano le hace hincarlo violentamente en algo»⁴¹; ese *algo* ofrece una resistencia análoga a la de un cuerpo, cosa que activa en el *spettatore* un sentimiento fuerte y perturbador: haber consumado un crimen. Esto nos remite a otro motivo del ritual eleusino: el lechón que cada iniciado tenía que sacrificar, sin poder delegar el terrible acto de derramar sangre en un profesional

36. Cuando Hefesto acosaba a Atenea, su semen cayó en el muslo de la diosa; ella lo arrojó al suelo y de ahí nació Erictonio: Gea le entrega la criatura a Atenea y ella lo mete en una cesta para que lo custodien las hijas del rey Cécrope. Pero destapan esa cesta y surge Erictonio junto con una serpiente; cf. Apollod. III 14, 6-7.

37. Demofonte, hijo tardío de los reyes de Eleusis, Celeo y Metanira; cf. *H. Cer.* 225-255.

38. Cuando Zeus interviene para que Hades deje ir a Perséfone, éste le hace comer unos granos de granada, de modo que Perséfone ha de regresar cada año y pasar una temporada junto a él en el mundo subterráneo.

39. Además de estas dos ocasiones, cada *spettatore* es solicitado reiteradamente por las manos y los cuerpos de los actores, de modo que también puede ir reaccionando con sus propias manos y cuerpo.

40. Cf. *supra* p. 12.

41. *Ibidem*.



FIGURA 3. El iniciado toca la cabeza de la serpiente que Deméter, sentada sobre la cesta, tiene sobre su regazo.

(ὁ σφαγεύς) como era habitual en el rito sacrificial⁴². El sentimiento de culpa asociado al sacrificio está bien documentado en la antigua Grecia, y se plasmaba en la 'comedia de la inocencia': de uno en otro, todos los participantes en el sacrificio se eximían de haber dado muerte al animal, de modo que al final se atribuía esa culpa al cuchillo, que arrojaban al mar⁴³. Pero aquí no se trata de un sacrificio colectivo, sino de un paso individual que cada iniciado ha de dar, matando a ese ser vivo con quien en cierto modo se ha identificado, al bañarse en el mar teniéndolo cogido consigo. Una pulsión semejante puede darse si el *spettatore* intuye o reconoce que se ha tratado del crimen del padre, dado el vínculo paterno-filial, con toda su problemática.

En cuanto a la experiencia medular de la iniciación eleusina, la terminología y las referencias antiguas coinciden en que tenía lugar durante una noche⁴⁴,

42. Cf. esolio a Ar. *Ach.*. 747: «en los misterios de Deméter se sacrifica un lechón (...). Cada uno de los iniciandos sacrificaba en favor propio»; para el texto griego cf. SCARPI D19.

43. Cf. Porfirio, *Abst.* II 28, 4-30.

44. El nombre de esa jornada sugiere «todo-de-noche» o «en-plena-noche»: παννυχίς; cf. también *H. Cer.* 294.



Fig. 4 Iniciación mitraica.

Fresco, Capua Vetere, II d. C.

por tanto en un ámbito de oscuridad, y que culminaba con una visión: “dichoso quien *eso* ha visto, de entre los hombres sobre la tierra”⁴⁵. Y podemos constatar que la doble denominación del iniciado, *μύστης/ἐπόπτης*, tal como argumenta brillantemente Clinton⁴⁶, sugiere un movimiento en ese preciso sentido: un paso ritual por la carencia de visión y un acceso ritual a la posesión de *una* visión. En efecto, la base de la palabra *mýstes* es el verbo *μύω* que significa ‘cerrar los ojos’⁴⁷, y nos alerta sobre esa posibilidad: que lo más específico del rito eleusino fuera precisamente que el iniciado actuaba con los ojos cerrados, cosa que podía materializarse vendándole los ojos⁴⁸. Contamos con documentos iconográficos de prácticas de este tipo: un iniciado de los misterios de Mitra, que con los ojos vendados parece ponerse en cuclillas al tocarle la nuca el mistagogo, mientras un sacerdote con tiara y una vara o espada o serpiente en la mano se le aproxima (**Fig. 4**); un adepto que avanza encapuchado para la iniciación dionsíaca⁴⁹; un *mýstes* de Eleusis con la cabeza cubierta por un velo, que está sentado mientras una sacerdotisa a su espalda tiene suspendido un cernedor sobre su cabeza (**Fig. 5**).

El mito de la pasión de Deméter menciona por tres veces su gesto de cubrirse con un velo y permanecer así⁵⁰, de modo que es verosímil que el iniciado

45. *H. Cer.* 480: ὄλβιος ὃς τὰ δ’ ὄπωπεν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων·

46. CLINTON 2007, 343 ss.

47. Y por analogía, cerrar otras aberturas, como la de la boca o la de una pechina. De ahí que se haya interpretado *mýstes*, ‘iniciado’, como ‘quien cierra la boca, quien guarda secreto’.

48. De un rito comparable da noticia Heródoto (II 122): en Egipto, para conmemorar que el faraón Rapsinito había jugado con Deméter a los dados en el Hades y que la diosa le había obsequiado, los sacerdotes vendaban los ojos a uno de ellos y le conducían así hasta el templo de Deméter; entonces dos lobos lo conducían y lo traían de vuelta. Recordemos que los egipcios representaban dos chacales como guardianes del mundo de los muertos.

49. Cf. BURKERT 1986 fig. 6.

50. Tal como se relata en el himno homérico: «Y un oscuro velo sobre ambos hombros se echó» (κυνέων δὲ κάλυμμα κατ’ ἀμφοτέρων βάλετ’ ὤμων), *H. Cer.* 44; «Avanzaba velada desde la cabeza» (στεῖχε κατὰ κρηθὴν κεκαλυμμένη), *ibid.* 180; «sentada allí, se echó el velo por delante con sus manos» (ἐνθα καθεζομένη προκατέσχετο χερσὶ καλύπτρην), *ibid.* 199.



FIGURA 5. Rito eleusino. Urna Lovatelli, época augustea. Museo Massimo, Roma

se sometiera a también a ese tipo de privación de visibilidad: a pasar por la experiencia de no ver y de no ser visto; como la diosa, que al estar privada de ver a su hija, se ocultaba y desfiguraba de modo que no podía ser reconocida.

Por tanto, me parece muy plausible la reconstrucción que propone Clinton del '*Sacred Drama*': que durante esa noche los iniciados participaran de la patética búsqueda de Deméter con los ojos vendados y asistidos por sus mistagogos. Por cierto, en el mito también la diosa cuenta con una cierta guía: primero es Hécate, que le viene al encuentro con sus antorchas para acompañarla⁵¹; luego, las hijas de Celeo, que la conducen hasta la morada de los reyes de Eleusis⁵². Así pues, los iniciados, inmersos en la oscuridad de la noche y además con los ojos vendados, pasarían por la 'Roca-Sin-Risa' (o 'Apenada') donde podrían sentir la presencia de la diosa postrada, escucharían sus lacerantes lamentos y también en la distancia (tal vez desde la cueva de Eubuleo) los de su hija Coré, desgarradas una y otra por la separación; caminarían desorientados, a tumbos y dándose unos con otros en creciente desazón⁵³, al son

51. *Ibidem*, 51 ss.

52. *Ibidem*, 180 ss.

53. Cf. Plu. *Mor.*81 d-e, SCARPI E 31, y fr. 178, SCARPI E 31, 32: «primero, errabundeos y recorri-



FIGURA 6. Devotos pasan junto a Deméter, postrada en la Roca-Sin-Risa.

del metal percutido por el hierofante para convocar a Coré⁵⁴; así una y otra vez hasta que solo al fin de este penoso deambular, cada mistagogo encaminara a su iniciado hasta el *telestérion*, donde se hacía la luz⁵⁵ con la máxima intensidad: entonces, sin venda ninguna y deslumbrado por multitud de antorchas que portaban los ya iniciados, cada uno asistía al reencuentro gozoso de las diosas, de Deméter y su Niña, quedando impregnado de beatitud como *ἐπόπτης* ('quien ha visto').

También la experiencia medular en el *Edipo dei Mille* es esa privación mantenida de la vista, con toda una serie de repercusiones que el Teatro del Lemming sabe potenciar hábilmente. Entre ellas destacamos la estimulación continuada (e inusitada) de todos los demás sentidos⁵⁶, la conciencia de la propia

dos agotadores, y a través de la oscuridad pasar con recelo y sin meta; después, antes de la meta en cuestión, todo lo terrible: espanto, temblor y sudor y pasmó.

54. O emularla... El nombre del instrumento era ἠχέϊον: 'que hace eco', 'resonador'; cf. SCARPI D 42.

55. «La luce della notte», como titula Pietro Citati su capítulo sobre Apuleyo, así como el libro entero donde lo incluye, subtulado *I grandi miti nella storia del mondo* (Milano 1996). Citati interpreta todo *El asno de oro* en clave de iniciación mística. Sobre el imponente fuego que también se encendía esa noche en el *telestérion*, visible por encima del mismo, cf. KÉRENYI 1991, 100-102.

56. En las cartas de respuesta, muchos *spettatori* valoran este despertar de los sentidos en sí mismo como una auténtica revelación.

incapacidad, y el cambio que se opera al recuperar la vista: una visión regenerada, que da acceso a la revelación.

En efecto, como en el caso de la noche eleusina, los reclamos auditivos van marcando las circunstancias del mito que el *spettatore* vive como propias, al ser interpelado como '*Edipo*' o escuchar la evocación proustiana del beso de la madre (o del padre, si el *spettatore* es una mujer); pero que también lo adentran de una manera difusa en su circunstancia más inmediata: el silencio como fondo permanente, la presencia sonora de unos actores a los que no ve, el ruido del cuchillo al hincarse o ser arrojado al suelo, la melodía de un piano, el toque de *eso* que le echan sobre el cuerpo, el chasquido de una escobilla con la que lo fustigan, y hasta esas voces menores de su propio cuerpo: pasos, respiración, corazón, tripas...

Si el iniciado eleusino —acaso descalzo— se mueve notando el frío y la humedad de la noche, el terreno pedregoso, el embate de los otros cuerpos desorientados, el contacto fiable de su mistagogo, el calor de las antorchas al entrar en el *telestérion*... también el *spettatore*, en su paso de una estancia a otra, tiene el cuerpo expuesto a impresiones y contactos análogos —y aún más intensos por lo que a la esfera erótica se refiere, como ya he apuntado⁵⁷. También hay coincidencia en otra figura, la entronización: al parecer, el protagonismo del iniciado se enfatizaba en un momento dado en que se le hacía sentar para danzar en torno a él⁵⁸. Así también, después de la escena de la esfinge, se hace sentar al *spettatore* —aunque sea sobre un colchón— y le hacen sentirse en el centro de un remolino sonoro acuciante: primero son respiraciones, luego un coro de voces giratorias que le espetan tras cada estrofa '*E-DI-PO RE*'⁵⁹.

También el sentido del olfato es estimulado de manera notable en ambos casos: ya hemos mencionado la menta que aromatizaba el ciceón, evocadora del ámbito de los muertos: el iniciado la percibe como un efluvio del Hades. Pero sobre todo, destaca la abundancia de mirto, en ramos y coronas portadas por los participantes del rito, incluso la estatua divina de Yaco. Lo más destacable del mirto es su fragancia, y para los griegos también era una planta asociada al mundo de los muertos: cuando Dioniso pidió a Hades que dejara ir a su madre Semele, el dios le exigió que dejara algo suyo a cambio, y Dioniso le cedió esta planta preferida y aromática, el mirto. Así pues, el contacto con el mirto por parte de los iniciados también representa una familiaridad con ese ámbito del Hades, donde la 'Niña' (*Kóre*) estuvo secuestrada

57. Cf. *supra* pp. 13-14.

58. Este paso ritual tiene un nombre preciso: θρονισμός. Díon de Prusa se refiere a ello precisamente para argumentar que tiene un efecto ineludible sobre el alma del iniciado; cf. *Or.* 12, 33; SCARPI E 33.

59. Rey, pero a la vez chivo expiatorio: oprimido con ritmo intermitente por la presión de las manos acusadoras de quienes le rodean.

y ahora reina como Perséfone. Mi intuición al respecto es que la reaparición de la divina hija de Deméter fuera intensificada significativamente por la fragancia del mirto, pues es propio que llegara así investida del Hades. Recordemos cómo al final del *Hipólito* de Eurípides el protagonista moribundo percibe precisamente por su aroma la presencia de su venerada Ártemis⁶⁰. Y en el *Himno Homérico a Deméter*, son constantes las referencias a la fragancia de esta diosa y de su santuario en Eleusis⁶¹.

En cuanto al *spettatore*, le sorprende el aliento alcohólico de ese imponente personaje con los ojos vendado que le está echando en cara el oráculo; y luego se le van presentando otros olores con fuerte potencial evocador: de peladuras de naranja y limón, de polvos de talco, de cierta fragancia peculiar en las personas que le salen al paso... Son muchos los testimonios que muestran hasta qué punto estos estímulos olfativos impresionan vivamente al *spettatore*, a veces conectando la experiencia presente con vivencias anteriores, y en general haciendo que las situaciones resulten aún más densas en términos emocionales. Por poner un ejemplo:

Scrivo perché ho bisogno di scrivere, devo scrivere, è questa la necessità che mi lascia questa esperienza avvenuta ieri pomeriggio. Tutto il giorno un acre odore di agrumi invadeva le mie emozioni, troppo forti per permettermi di scrivere. Non riuscivo a dimenticare quell'odore dopo l'esperienza condotta all'interno del teatro e meccanicamente portavo le mani alle narici perché l'odore e il suo ricordo fossero più vivi.

Jacopo (lettera di risposta allo spettacolo - Bologna, 3 maggio 2000)⁶²

Todos estos factores se combinan con esa insólita situación de dependencia determinada por los ojos vendados, que genera además un mantenido estado de alerta, de tal manera que esta propuesta dramática de un Edipo en primera persona alcanza cotas de intensidad altísima⁶³. Es sintomática la frecuencia con que las cartas de respuesta de los *spettatori* se refieren a ello como *esperienza* y recurriendo a formas del verbo *vivere*, los mismos términos que emplea Munaro una y otra vez para definir la especificidad de su propuesta dramática:

60. Eu. *Hipp.* 1391: «Oh, aura divina de aroma!» (ὦ θεῖον ὀσμῆς πνεῦμα).

61. «Regazo fragante de incienso», v. 231; «aroma de su fragante peplo», v. 277; «Eleusis fragante de incienso», v. 319. Según el escolio, S. E.C. 681, la guirnalda de Deméter es de mirto y tejo; cf. SCARPI D 27.

62. MUNARO 2012, 123.

63. Así fue ya en el estreno, según constató el autor: «l'impatto del lavoro su attori e spettatori è enorme. Talmente enorme da suscitare in me delle forti preoccupazioni. Ho la sensazione, piuttosto inquietante, di avere trovato qualcosa che assomiglia alla scissione dell'atomo: l'effetto che crea rischia di avere davvero su un individuo le conseguenze della bomba atomica. Sostenuto dal gruppo e da Roberto in particolare, decido di continuare», MUNARO 2010, 33-34.

L'evento che costruiremo insieme deve trasformarsi in esperienza⁶⁴.

(ci interessa) rimarcare l'atto de fusione, direi meglio, di dispersione nell'evento che questa esperienza provoca quasi inevitabilmente. (...) Non sto osservando un evento, non mi limito a esserne in qualche modo partecipe. Lo vivo⁶⁵.

En este sentido, resulta revelador constatar la coincidencia con las puntualizaciones que hace Aristóteles respecto a los Misterios: lo que es preciso no es que los iniciados «aprendan algo» (μαθεῖν τι), sino que «lo padezcan y sean puestos en determinada situación» (παθεῖν καὶ διατεθῆναι)⁶⁶. Se trata por tanto de una vivencia inmediata, donde no cabe considerar un objeto diferenciado de un sujeto, como podría ser un conocimiento o un espectáculo teatral que un sujeto aprende o contempla. Por eso cuando distingue entre lo propio del conocimiento de más cumplido alcance (τὸ τελεστικόν) y lo propio de la simple enseñanza (τὸ διδαχτικόν), dice que «la mente misma *padece* la iluminación» (αὐτοῦ παθόντος τοῦ νοῦ τὴν ἔλλαμψιν) y considera que es un caso similar al de Eleusis, donde el iniciado no es enseñado, sino «impactado por la contemplación» (τυπούμενος τῆς θεωρίας)⁶⁷.

La metáfora táctil reaparece en otro lugar referido a esa fulgurante experiencia que posibilita una ocasión única de «tocar y tener ante los ojos» (θιγεῖν καὶ προσιδεῖν); y vuelve a comparar a quienes «verdaderamente *han tocado*» (θιγόντες) la pura verdad de *eso* con los que completan una iniciación misterica⁶⁸. Esto nos parece una pista interesante para considerar un tipo particular de contacto que pudo estar presente en los ritos eleusinos y que es decisivo en el *Edipo dei Mille*: el abrazo.

5. La efusión vital por el abrazo

Hasta aquí hemos dado idea de la experiencia del Edipo como algo inquietante, arduo, perturbador, y efectivamente lo es. Pero también hemos mencionado una figura que alivia la dificultad del recorrido: esa primera persona que ves al entrar en la sala oscura y que sin decir palabra, con su actitud corporal, te invita a avanzar hacia donde se encuentra. Como hemos apunta-

64. *Ibidem*, 19.

65. *Ibidem*, 36-37.

66. Arist. *de Phil.* fr. 15 a; SCARPI E 26. Una carta de respuesta lo reconoce así: «(...) siete riusciti a ricondurci al vero *pathos* della tragedia antica — finalmente lo schermo culturale tra lo spettatore e la scena cade, si vive il 'mistero', dove per dirla con gli antichi, non si deve capire ma, appunto, vivere (*ou mathein alla pathein*: non imparare ma patire)», Sergio Fedele, Este, ottobre 1997, *ibidem*, 89.

67. Arist. *de Phil.* fr. 15 b; SCARPI E 26.

68. Arist. *EE* fr. 10; SCARPI E 29.

do, si el *spettatore* es un hombre, se trata de una mujer levemente vestida de blanco, descalza; en mi caso, fue un joven con algo blanco arropado a la cintura y descalzo quien me acogió pasando confiadamente su brazo sobre mis hombros. A partir de este momento y aunque luego no puedas verlo por tener los ojos vendados, notas la presencia protectora de esta persona dedicada a estar ahí para guiarte fraternalmente, distinta de las demás presencias que te van saliendo al paso con intenciones de signo tan diverso como antes se ha descrito. Y notas su ausencia; pero vuelves a reconocer su tacto cordial, confortante tras la tensión que hayas vivido en la situación anterior. En ocasiones, ese retorno se da con un abrazo. Y ese vaivén entre aparición/presencia/ausencia culmina con el encuentro final, ya con los ojos libres de la venda, también en la forma de un último abrazo.

En su momento, esta figura me recordó a la Antígona del *Edipo en Colono* haciendo de lazarillo a su anciano padre; ahora reconozco que es una pieza maestra en la obra de Munaro, quien la bautiza con un doble nombre *Angelo/Antigone*⁶⁹. Si consideramos el parecido ritual entre su *Edipo* y la iniciación eleusina, está claro que este *angelo* funciona a la manera de un mistagogo, haciendo de guía personal e inmediato del iniciado. Aunque, tal como explica el dramaturgo, también los actores en conjunto recuperan esa función a que hace referencia la etimología de “actor”, nombre agente del verbo *ago*, ‘conducir’, ‘guiar’:

Il nostro EDIPO ci ha costretti ad imparare a diventare degli attori, delle guide. Ci costringe ad esserlo. Il miracolo che andavo a scoprire era che il nostro compito era quello di guidare lo spettatore a divenire, con il suo corpo, il soggetto vivente dell’Opera⁷⁰.

Competencia y función comparable a la de los sacerdotes y sacerdotisas que pautaban el ritual de Eleusis, cuyas denominaciones aluden a actuaciones específicas. Así el hierofante (‘el que hace patente lo sagrado’), que según los documentos impresionaba con los efectos extraordinarios de su voz⁷¹; las hierofántides⁷², que probablemente aparecían representando a ambas diosas, a Deméter y Perséfone⁷³; el *dadouchos*, que tiene a su cargo las antorchas; el Yacagogo, portador de la estatua de Yaco; el heraldo sacro; el ‘mozo del hogar’ (παῖς ἅφ’ ἡστίας), etc.

69. *Angelo* es también el nombre del joven (interpretado por Ninetto Davoli) que hace de lazarillo al final del inolvidable *Edipo Re* de Pasolini (1967).

70. MUNARO 2010, 33.

71. Arriano, en las *Diatribas de Epicteto* III 21, 16, denuncia: «(...) no llevas los vestidos que precisa el hierofante, ni el peinado, ni la cinta tal como es preciso, ni la voz (φωνήν), ni la edad, no te has consagrado como como aquél, sino que hablas adoptando únicamente esos tonos de voz. ¿Son sagrados esos tonos de voz por sí mismos?»; SCARPI C 27.

72. Focio, s.v. ἱεροφάντιδες: «las que hacen patente *eso* sagrado a los iniciados». SCARPI C13.

73. Cf. *infra* n. 72.

Pero volvamos a la figura del *Angelo*, que desde el primer contacto visual se ofrece al *spettatore* como amorosa compañía; en breve y con una admirable naturalidad, te brinda su brazo protector, su mano segura, su cuerpo como fiable sostén, tan necesario cuando ya te han puesto la venda en los ojos. Y al final, una vez sin esa venda, cuando ya te has visto en el espejo y luego ves el gesto severo con que las demás figuras al salirte al paso te rechazan hieráticas, reencuentras al *angelo* que te acoge con la misma ternura que te sorprendió al principio, para ofrecerte ahora la plenitud de su abrazo. Son muchos los *spettatori* que se refieren a ese abrazo como momento de alta intensidad emotiva; a mi entender, combinándose con el clímax de la visión de la propia persona en el espejo, ese abrazo proporciona una comprensión decisiva: la de reconocerse a uno mismo tal cual, sin concesiones, pero sintiéndose en todo caso digno de afecto, de esa efusión vital por el abrazo que te obsequia tu *angelo*:

La fiducia e la sintonia evocata dai ripetuti abbracci hanno sprigionato dentro di me il desiderio di conoscerlo per poterlo ringraziare e riabbracciare di nuovo. Inconfondibili erano la stretta di mano e il suo profumo. Potrei tuttora riconoscerla senza difficoltà in mezzo ad un gruppo di persone...sento di volerle bene.

Riccardo, Bassano 12 luglio 2012⁷⁴

El abrazo también está representado un momento destacadísimo del mito fundacional⁷⁵ de los misterios de Eleusis: el reencuentro de Deméter con su hija Perséfone. El himno homérico cuenta cómo la hija salta del carro para correr hacia su madre y le echa los brazos al cuello, cómo la estrecha contra su cuerpo, cómo Deméter prolonga el abrazo (vv. 385-392)⁷⁶; y luego recompone así esta preciosa escena (vv. 435-437):

ᾠΩς τότε μὲν πρόπαν ἦμαρ ὁμόφρονα θυμὸν ἔχουσαι
πολλὰ μάλ' ἀλλήλων καρδίην καὶ θυμὸν ἴαινον
ἀμφραγαπαζόμεναι, ἀγέων δ' ἀπεπαύετο θυμός.
γηθοσύνας δὲ δέχοντο παρ' ἀλλήλων ἔδιδ[όν τε]

Así entonces el día entero con ánimo concorde
tanto más se confortaban su ánimo y su corazón
abrazándose, y descansaba de penares su ánimo.
Y era un recibir y darse goces entre ambas.

74. <http://edipodeimille.wordpress.com/category/lettere-degli-spettatori/> [consulta 30/9/2012].

75. SCARPI emplea esta denominación para el primer apartado su clasificación de los textos antiguos sobre Eleusis: "A Miti di fondazione".

76. El manuscrito (Mosquensis, principios del XV) está rasgado; un escriba del siglo siguiente lo reparó y completó, al parecer introduciendo conjeturas; cf. RICHARDSON 1974, 66.



FIGURA 7. Deméter y Perséfone.
Museo de Eleusis.

Entonces llega junto a ellas Hécate, la diosa que había acompañado a Deméter durante la búsqueda, y asimismo puede abrazar a Perséfone.⁷⁷ El poeta añade que desde entonces, «la Soberana la precede y la sigue», es decir, que en adelante, irá en compañía de Perséfone.

Es muy significativo el énfasis que se pone en la dimensión física de este encuentro de madre e hija, al que luego tiene acceso Hécate, como personaje que previamente ha compartido el sufrimiento de la separación. Este encuentro de los cuerpos se cifra en un abrazo que redundo en lo más íntimo («corazón y ánimo», dice el poeta), y que se prolonga como intercambio gozoso.

Podemos reconocer reflejos de esta imagen literaria en la iconografía, donde también se representa un elocuente contacto físico entre ambas diosas. Así en esta pieza: Deméter y Perséfone componen una única figura sedente, al relajarse ésta en el regazo de su madre que se acomoda en su asiento.

Y en este relieve (**Fig. 8**) podemos reconocer con qué naturalidad la cabeza de Perséfone se arrima al torso querido de la madre, que la protege delicadamente con su brazo y pone una mano amorosa sobre el corazón de la hija. En otro similar, se aprecia la intimidad con que Perséfone deja reposar la mano sobre el muslo materno, a la vez que se acoge inclinando la cabeza al

77. ἀμφαγάπησε v. 439.

contacto del cuerpo de su madre, que a su vez le cubre la espalda con el brazo, levantándolo en ademán protector⁷⁸; en otro relieve se insinúa hasta qué punto es vital para Perséfone poner su mano sobre el hombro de la madre, cuya sintonía con la hija queda plasmada en el suave paralelismo de los divinos cuerpos⁷⁹.

Tengamos en cuenta que se trata de relieves votivos, y es probable que las diosas tiendan la mirada hacia los devotos que se acercan a ellas⁸⁰. Estamos, pues, en el ámbito del culto; y en este caso tan particular de los misterios de Eleusis, cabe considerar que los iniciados —como Hécate en el mito— tuvieran acceso no sólo a la visión del encuentro gozoso de las diosas («dichoso quien *eso* ha visto»⁸¹), sino a la experiencia de su proximidad afectiva, de su *philia*, mediante algún contacto o abrazo («cuán dichoso aquel a quien ellas toman afecto»⁸²). Se entiende que las diosas se harían presentes en la persona de sus sacerdotisas investidas con sus sagrados ropajes⁸³, a la luz y al calor de multitud de antorchas, fragantes de mirto. Y uno puede comprender que el iniciado tuviera la impresión de estar efectivamente en presencia de las diosas y de ser reconocido personalmente por ellas, si ha asistido a la improvisación de una saeta en la semana santa andaluza:

a la vista y presencia de la Virgen iluminada por infinidad de candelas y envuelta en tanto aroma de incienso y de azahar, el *cantaor* o la *cantaora* le dicen a *Ella*, con toda espontaneidad, lo que en ese momento les sale del alma al tenerla ahí delante, al alcance de su voz.



FIGURA 8. Deméter tiene abrazada a Perséfone.

Relieve votivo de mármol, 420-15 a. C.
Museo Arqueológico de Atenas

78. Reproducción fotográfica en REEDER 1995, 293; mármol, 410-400 a.C., Museo de la Acrópolis, inv. No. 1348, Atenas.

79. Reproducción fotográfica *ibidem*, 292; mármol, 420-410 a. C., Staatliche Antikensammlungen München, inv. no. GL 198, Munich.

80. Como en la **Fig. 4**, cf. p. 10.

81. ὄλβιος ὃς τὰδ ὄπωπεν, *H.Cer.* 480.

82. μέγ' ὄλβιος ὃν τιν' ἐκείναι φίλωνται, *ibidem*, 486.

83. Sobre la identificación de las sacerdotisas con las diosas en el drama ritual, cf. CONELLY 2007, 111-115.

Volviendo al marco eleusino, en caso de que el iniciado hubiera sido partícipe del contacto o abrazo de las diosas, se habría dado una conjunción análoga a la que opera en el *Edipo* de Munaro. En efecto, el reverso gozoso de la dura experiencia iniciática es que al cabo *has visto* y que además se te concede esa forma física de amor que consiste en tener a alguien benévolo al lado y que los griegos llamaban *φιλία*. A partir de ahí, la vida puede ser retomada con más lucidez y confianza.

6. *Del silencio y lo que permanece*

Suceda lo que suceda en los misterios de Eleusis como en el *Edipo dei Mille*, ello es percibido como algo digno de una veneración o un respeto que comporta la reserva, y así se acata. La fuerza potencial de lo que tiene lugar en ese recinto se activa y otorga con la contrapartida de la discreción. Por tanto, esa misma gravedad que detentan al respecto los oficiantes se transmite y prolonga tanto en los iniciados como en los *spettatori*, que la asumen personalmente. Sólo así se explica que se haya preservado durante tantos siglos el secreto de los misterios de Eleusis, por más hubiera una penalización para los infractores. Algo de ello se expresa en las palabras de esta carta de respuesta al *Edipo*:

(...) sono uscito a malincuore, rispettando la consegna (muta) di un silenzio che mi pesava, ma sentivo come inevitabile: andarme, ritornare alla realtà esterna è stato quasi una lacerazione. Ma dentro ho portato con me moltissimo.

Riccardo, Torino 15 dicembre 1997⁸⁴

En efecto: sales del lugar y no puedes ver ni felicitar a los actores; la autenticidad de lo acontecido queda en cierto modo salvaguardada: no hay nada más que mostrar, no hay nadie a quien identificar disociándolo de su comparencia en el recorrido que se ha completado. Era lo que era, y sigue siendo así —de hecho, te consta que así está siendo para el siguiente *spettatore*. La tensión, por tanto, apenas se relaja, y el efecto se intuye duradero. Ahora también eres consciente de que lo propio ha sido acudir inadvertido; de ahí que no proceda hablar ni facilitar imágenes, para que otros puedan entrar como *sppettatore* en esas mismas condiciones idóneas. Y naturalmente, se percibe como un ultraje la pretensión de tomar este *Edipo* como un simple espectáculo, cosa que en ocasiones se ha dado:

Gli organizzatori del Festival sono di pazzi... La direttrice del Festival andato via MM si piazza davanti alla porta d'uscita con una telecamera.

84. Cf. MUNARO 2012, 89.

Siamo costretti a fare uscire gli spettatori da una porta secondaria. Ma possibile che non esista rispetto per il teatro neanche da chi lo fa?

(dal Diario di Lavoro di Roberto _ luglio 2002)⁸⁵

El caso recuerda lo que cuenta Livio respecto a los misterios de Eleusis, por cierto con un final aún más ejemplar: un hombre que había escalado las rocas para ver a escondidas la sacra representación... cayó y se murió⁸⁶.

Pero como hemos dicho, tanto a los iniciados de Eleusis como a los *spettatori* se les ofrecen ocasiones que dan continuidad a la experiencia. Hay documentos que se refieren a un segundo grado iniciático, probablemente al año siguiente de la primera iniciación⁸⁷; una inscripción ateniense menciona encuentros mensuales de los iniciados en el Eleusinion⁸⁸; se trataba pues de una dinámica progresiva que afectaba también a los posibles sacerdocios:

Pues en efecto, es preciso deponer la rudeza, y contemplar los Pequeños Misterios antes que los Grandes, y ser danzante antes que daduco, y daduco antes que hierofante⁸⁹.

En cierto modo, el procedimiento es comparable al que está funcionando en esta etapa expansiva del *Edipo dei Mille*: antes de incorporarse a la obra, los actores potenciales han de realizar un laboratorio básico con el Teatro del Lemming, titulado *I cinque sensi de l'attore*; los seleccionados pasan a hacer un segundo laboratorio, cuya primera sesión es rigurosamente personal: cada uno de ellos es citado a una hora para ser el *spettatore* de la obra en cuestión. A partir de ahí, un intenso trabajo *sulla partitura del Edipo* con los actores del Lemming dirigidos por Munaro, y una redistribución: cada actor del Lemming dirige a un grupo de seis actores noveles y así el *Edipo* puede multiplicar su oferta —siempre para un solo espectador.

En este caso, pues, de ser *spettatore* se pasa a ser actor-guía; y de ser actor del Lemming se pasa a dirigir a unos actores-guía noveles. Por otra parte está la vía complementaria que se ofrece a los *spettatori* en general: al acabar la sesión, se te entrega un sobre con el esquema del recorrido, un esbozo del sentido de la obra y dos propuestas. Una, de tipo personal: que envíes tus impresiones a la web del *Edipo dei Mille*. Quien se toma el trabajo de pronunciarse por escrito respecto a su experiencia del *Edipo* sabe la dificultad que eso comporta, pero también siente la necesidad de entregar ese retorno

85. *Ibidem*, 131.

86. Liv. XXXI 14. Otras anécdotas en LIPPOLIS 2006, 97; también sobre la sanción de quien difundiera los misterios.

87. Cf. SCARPI E 15.

88. Cf. SCARPI E 17.

89. Sinesio, *Dión* 10, 52 c; SCARPI E 18.

a quienes tanto le han dado; de hecho, la inmensa mayoría de las cartas dan abiertamente las gracias. Así pues, en cierto modo constituye un paso más, que pese a tener una consistencia meramente verbal y escrita, suele abundar en la plenitud de la experiencia.

La otra, en forma de anuncio: el Lemming ofrecía un encuentro colectivo con los espectadores en el Teatro Momo de Mestre, cuatro días después de haberse completado las diez jornadas del *Edipo*. No pude asistir a esas *Conversazione Sceniche*, pero he accedido al registro de la segunda parte del acto⁹⁰: en esa ocasión son los actores —en pie ante los *spettatori* sentados— quienes les hablan de su experiencia paralela, y dan testimonio vivo de su densidad. Gracias a estas ‘confesiones’ cada *spettatore* puede adentrarse en esos otros trasfondos insospechados del *Edipo*, y sentirse correspondido por la confianza con que se expresan actores y director.

Todo ello contribuye a reconocerse integrado en ese ‘peculiar colectivo’ al que me he referido al principio, de cuantos nos hemos atrevido a este *Edipo*, y que tiende a la integración de cuantas más personas sea posible. Así se demuestra en la reciente dinámica *dei Mille* y así lo expresan muchos de los testimonios. Quizá no por casualidad al transcribir uno de los más elocuentes Munaro mismo lo compara al rito eleusino:

Un altro spettatore mi dice che dovremmo stare a Zona Castalia almeno per trent' anni perché “doverbbero venire dall'Egitto, dalla Francia, dall'America: ogni cittadino di questo pianeta doverbbe fare questo spettacolo almeno una volta nella sua vita”. Già, come un rito Eleusino per i cittadini dell'Attica.

(dal Diario di Lavoro di MM_luglio 1997)⁹¹

Con parecido fervor proclamaba Isócrates que ese don que Deméter había concedido a sus antepasados al llegar al Ática, la iniciación «por la cual quienes participan poseen las más gratas esperanzas para el final de la vida y para su entera existencia», la ciudad de Atenas no lo negó a los demás, sino que ha hecho a todos partícipes de la iniciación mística como muestra de filantropía: φιλανθρωπῶς ἔσχεν⁹². Καὶ σὺ φιλανθρωπῶς ἔχεις, Massimo: *grazie*.

90. <<http://vimeo.com/24016286>> [consulta 30/8/2012].

91. MUNARO 2010, 87.

92. Cf. Isocr. *Orat.* 4, 28-29.

Procedencia de las imágenes

Fig. 1 <http://blog.kathrynmcgowan.com/2010/09/13/barley-water-an-ancient-refreshing-drink/>

Fig. 2 <http://theancientworld.tumblr.com/post/20655138925/votive-relief-to-demeter-and-kore-greek-425>

Fig. 3 y 5 Fotografías de Javier Mendoza

Fig. 4 BURKERT 1986: 12, 3

Fig 6 y 7 MYLONAS 1961: 72, 73

Fig. 8 REEDER 1995: 296

BIBLIOGRAFÍA

BRETON, J. 2007, *Portrait of a Priestess. Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton, NJ.

BURKERT, W. 1986, *Ancient Mystery Cults*, Cambridge, MA.

CLINTON, K. 2007, «The Mysteries of Demeter and Kore», in ODGEN, D. ed. *A Companion to Greek Religion*, Malden, MA, pp. 342-356.

DETIENNE, M. 1983 [1972], *Los jardines de Adonis*, Madrid.

KERENYI, K. 1991 [1962], *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, Princeton NJ.

LIPPOLIS, E. 2006, *Mysteria. Archeologia e culto del santuario di Demetra a Eleusi*, Milano.

MUNARO, M. 2010, *EDIPO. Tragedia dei sensi per uno spettatore*, Corazzano, Pisa.

MYLONAS, G. E. 1961, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, London.

REEDER, E. D. 1995, «Persephone and Demeter», in *Pandora. Women in Classical Greece*, Princeton, NJ, pp. 287-297.

RICHARDSON, N. J. 1974 (ed.), *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford.

SCARPI, P. 2004⁶ (ed.), «Eleusi», in *Le Religioni dei Misteri. Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, vol. I, Milano, pp. 5-219.