

## DE ESQUILO A PETER SHAFFER: MODELOS DE LIDERAZGO EN *THE GIFT OF THE GORGON*

*Lucas Gagliardi*

Universidad Nacional de La Plata  
luke\_in\_spanish@yahoo.com.ar

**Resumen:** En la pieza *The Gift of the Gorgon*, Peter Shaffer presenta la historia de un dramaturgo inglés (Edward Damson) y los hechos que llevaron a la muerte de este último. Dentro de la obra, Shaffer recurre a dos hipotextos de la literatura y mitología griega: *Agamenón*, de Esquilo y el mito de Perseo y Medusa. Nuestra hipótesis es que en *The Gift of the Gorgon* los hipotextos mencionados se utilizan para poner en juego el conflicto entre dos modelos de liderazgo entre los cuales se debate el protagonista de la pieza. Por medio de un análisis comparativo observamos que *The Gift of the Gorgon* muestra cómo la identificación con el Perseo heroico se vuelve imposible de sostener para el protagonista y prevalece la figura del líder fallido representado por Agamenón.

**Palabras clave:** Peter Shaffer, Esquilo, Tragedia, Heroísmo, Liderazgo.

**Abstract:** In *The Gift of the Gorgon*, Peter Shaffer presents the story of an English playwright (Edward Damson) and the series of events leading to his demise. Shaffer makes use of two hypotexts taken from Greek literature and mythology: *Agamemnon*, by Aeschylus and the myth of Perseus and Medusa. We argue that such hypotexts are used to show the conflict between two models of leadership the protagonist has to deal with. By means of a comparative analysis we demonstrate that *The Gift of the Gorgon* displays the impossibility of Edward's identification with Perseus model and the failed leadership represents by Agamemnon prevails.

**Keywords:** Peter Shaffer, Aeschylus, Tragedy, Heroism, Leadership.

## 1. Introducción

*The Gift of the Gorgon* fue la última pieza trágica del dramaturgo inglés Peter Shaffer (1926-2016). Con frecuencia se ha señalado que esta obra cuenta con una faceta autorreferencial y que reflexiona sobre la propia práctica de escritura escénica (Gianakaris, 1997, p. 33; McMurrough-Kavanagh, 1998, p. 42). No es difícil comprender los motivos de tal afirmación: la pieza nos muestra la historia de Edward Damson, un autor teatral, y los hechos que llevaron a su muerte en 1992. Además, Shaffer fundamenta buena parte de esa reflexión acerca de la *praxis* teatral en la transposición de dos hipotextos de la literatura griega clásica: el mito de Perseo y *Agamenón*, de Esquilo.

La estructura de *The Gift of the Gorgon* (como en muchas otras obras de Shaffer) posee un misterio central (las circunstancias de la muerte de Edward) y una serie de relatos analépticos que reconstruyen los hechos. Esos testimonios a cargo de Helen, la viuda, tienen como destinatario a Philip, hijo no reconocido de Edward. En esos recuerdos se presentan situaciones de discusión acerca de las fuentes clásicas mencionadas.

Ambos hipotextos clásicos se utilizan con el fin de dar forma a al perfil dramático de Edward Damson por medio de paralelismos y contraposiciones. Nuestra hipótesis es que en *The Gift of the Gorgon* ambos hipotextos ponen en juego modelos de heroísmo y liderazgo enfrentados para Edward (uno exitoso y otro fallido). El protagonista busca construir su

imagen como dramaturgo gracias a las similitudes y diferencias que establece con las figuras heroicas de ambos referentes literarios, proceso en el que incide su forma de interpretar aquellas fuentes. Se presenta, entonces, una competencia entre dos hipotextos clásicos y sus interpretaciones.

## 2. Origen y caracterización general de la pieza

La presencia de los elementos míticos en el teatro de Shaffer ya había sido advertida en algunas de sus obras anteriores, como *Equus* (1978) y *Yonadab* (1985). Buena parte de la crítica sobre este autor ha rastreado en su producción dramática otra matriz relacionada con la cultura grecolatina, matriz moldeada por las ideas de Nietzsche acerca de la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco (Da Silva Cabral, 2000; Gianakaris, 1991; Ílter, 2006; MacMurraugh-Kavanagh, 1998; Parvu, 2007). Algunos estudios como el de Da Silva Cabral profundizaron en el análisis comparativo de las piezas de Shaffer con la tragedia ateniense del siglo V. a. C., es decir, en la dimensión architextual. No obstante, *The Gift of the Gorgon* es la primera pieza dramática que propone un trabajo explícito en relación a la materia mitológica y trágica griegas. No en vano el dramaturgo se ha referido a ella en entrevistas como “The Greek Play” (MacMurraugh-Kavanagh, 1998, p. 176).

La génesis de *The Gift of the Gorgon* merece unas palabras que pueden arrojar luz sobre sus recursos, técnicas y elecciones temático-compositivas. En la década previa a su estreno, los escenarios ingleses habían reavivado su interés por el

repertorio clásico ateniense. Si bien la tragedia había tenido presencia constante en montajes teatrales durante el siglo XX, una serie de producciones a principios de la década de 1980 reintrodujo a Esquilo, Sófocles y Eurípides con una nueva impronta. Como señala Macintosh (1997, p. 314), la producción clave de aquellos años fue la *Orestíada* dirigida por Peter Hall en el National Theatre de Londres. Dicha versión – un éxito considerable en cuanto al público– introdujo una propuesta escénica que combinaba una búsqueda arqueológica y a la vez estilizada según algunas técnicas modernas. La *Orestíada* de Hall desempolvó las máscaras clásicas, contó con un elenco enteramente masculino y otros recursos que tensionaban las distancias entre el artificio moderno y antiguo. Hall, colaborador habitual de Shaffer, sería el director de *The Gift of Gorgon* en 1992. Buena parte de la técnica de aquel montaje de *Orestíada* permaneció tanto en la escritura como en la puesta en escena de la pieza de Shaffer, aunque en esta oportunidad los hechos se sitúan en la contemporaneidad y dichas técnicas se ponen al servicio de otras finalidades.<sup>1</sup> Si en aquel montaje de Hall sobre Esquilo se buscaba recuperar el pasado teatral y generar una ilusión de regreso a la tragedia ateniense, en *The Gift of the Gorgon* la recuperación del pasado (tanto en lo referido al contenido mítico como en el apartado técnico) se exhibe directamente como artificio o procedimiento. Nos referimos a la colisión constante dentro de la diégesis entre el tiempo de Edward, Helen y Philip (1992) y

---

<sup>1</sup> Sobre el uso recurrente de la analepsis y manipulación del tiempo y espacio en las obras de Shaffer, véase Íter (2006, pp. 12-42).

la temporalidad de los relatos míticos, tragedias y la Antigüedad Clásica.

Shaffer tuerce la tradición pues sus personajes reescriben el mito de Perseo y fragmentos de *Agamenón* y ofrecen sus interpretaciones sobre aquellos relatos. Dicha reescritura, junto con los procedimientos escénicos empleados, tematizan la imposibilidad de recuperar un supuesto pasado y sus prácticas culturales. Aquí, el uso de las máscaras, cánticos rituales, y movimientos estilizados marca la distancia entre la situación de los personajes de *The Gift of the Gorgon* y aquellos referentes o ideas que proyectan sobre la Antigüedad Clásica.

Como se desprende de lo expuesto, este trabajo retoma la categoría de transtextualidad propuesta por Genette (1988); en particular, hipertextualidad como relación existente entre la pieza de Shaffer y los hipotextos griegos mencionados. Nuestro estudio comparativo adoptará una perspectiva tematólogica (Bassnet, 1993, p. 15) pues nos concentraremos en la figura protagónica de todos estos textos y en el rol del liderazgo que desempeñan.

### **3. Sobre la figura del héroe y los modelos de liderazgo**

La contraposición entre modelos de liderazgo en la literatura griega puede rastrearse hasta las epopeyas homéricas. El liderazgo aparece estrechamente vinculado con la condición heroica y la *areté* (ἀρετή) que caracteriza a dichos personajes (Callen King, 1991; Nagy, 2020; Kerényi, 2009). En la mayor

parte de los textos conservados, el héroe funciona como paradigma de un conjunto de valores y comportamientos, especialmente en el caso de la epopeya, y como advertencia en el caso de su caída en desgracia. Estos personajes suelen desempeñar un rol como líderes por su condición de reyes y caudillos que conducen grupos de personas o asumen responsabilidades sobre estos.

Se han producido innumerables estudios críticos sobre la construcción de los héroes en la epopeya y la tragedia, así como también sobre los modelos de liderazgo a los que estos responden. A los efectos de este trabajo esbozaremos un panorama sucinto sobre el tema.

En primera instancia, se puede mencionar una contraposición en los poemas homéricos entre las figuras de Aquiles y Odiseo como representantes de dos caracterizaciones contrastantes: la simpleza o *japlótes* (ἀπλότης) para el caso del pelida Aquiles y la astucia o complejidad (ποικιλία) para el caso de Odiseo (Grand-Clément, 2015, p. 407; Detienne y Vernant, 1974: 18-20 y 27).<sup>2</sup> Dentro de *Ilíada* se puede rastrear a su vez una oposición más marcada entre los modelos de liderazgo por medio de las figuras de Aquiles y Agamenón. Uno representa un modelo más exitoso o triunfal por sus hazañas mientras que el segundo aparece como un líder fallido desde el momento en que deshonra a Aquiles y provoca su furia, de acuerdo con el análisis comparatista de

---

<sup>2</sup> Cabe señalar que estas categorías se presentan en trabajos como los de Callen King (1991) cuyo enfoque y metodología no son los de la filología clásica para la epopeya sino los de la literatura comparada.

Callen King (1991, p. 28). Esta representación de Agamenón es recurrente en obras posteriores, como la tragedia *Agamenón*, de Esquilo; dicha idea resulta sorprendente si la comparamos con el tratamiento diverso que obtienen Aquiles u Odiseo en las apropiaciones de los trágicos y otros autores. Según Woolands (2015), estos dos personajes representan modelos diferentes en cuanto a su poderío y honra. La τιμή de Agamenón parecería ser mayor por el volumen de su ejército (Woolands, 2015, p. 733). Al liderazgo micénico se le opone el liderazgo heroico de Aquiles, con una concentración más marcada en la ὕβρις heroica que deriva de su capacidad de acción, la adaptación a las circunstancias, los actos de valor y la búsqueda del reconocimiento de los pares (2015, p. 738). Aunque la expedición militar de Agamenón triunfa y Troya es saqueada, la narración de ese triunfo ocupa un lugar subsidiario en los poemas homéricos frente a la de otros episodios que no lo muestran en su gloria.

Aquella construcción de Agamenón como representante del liderazgo fallido se retoma y amplifica en *The Gift of The Gorgon*. Ese tratamiento del personaje se sustenta sobre la base de la tradición post-homérica, como es el caso de la tragedia mencionada de Esquilo. Rodríguez Adrados ha comentado en varios trabajos (1975, 1990) el carácter “antihomérico” de *Orestíada* y, en particular, de *Agamenón*. Según el especialista, el ideal heroico de la epopeya se manifiesta insuficiente en Esquilo pues se enfatiza la devastación causada por la guerra, se desaprueba la figura del héroe conquistador de ciudades (Rodríguez Adrados, 1990, p. 7) y se critican los incumplimientos de sus deberes, que atraen la furia de las

deidades. En Esquilo ya ni siquiera existe una oposición entre mejores y peores figuras de este tipo. En una postura similar, De Romilly (2011, p. 58) compara a Agamenón con otros líderes diseñados por Esquilo y el modo en que sus acciones conllevan consecuencias para las comunidades de pertenencia. Agamenón condensa una imagen fallida del liderazgo pues sus acciones comprometen también a su ciudad.<sup>3</sup>

La otra figura mítica que Shaffer retoma es la de Perseo. Este héroe ha tenido un tratamiento mucho menor que los personajes mencionados. En la épica griega encontramos menciones muy pasajeras en *Teogonía* de Hesíodo (v. 276-283), donde se refiere su victoria sobre Medusa y algunas acciones posteriores. En la tragedia ateniense es una figura de la que hay escasos testimonios, como los fragmentos de la *Andrómeda* de Eurípides y menciones acerca de una pieza compuesta por Sófocles.<sup>4</sup> Tenemos luego testimonios que dan cuenta de una trilogía con Perseo compuesta por Esquilo; que incluiría piezas como *Fórcides* o *Las hijas de Forcis*, según reconstruyen Kerényi (2009, p. 82) y Librán Moreno (2020, p. 5).

---

<sup>3</sup> Otros autores como García Pérez (2020, p. 6) se enfocan en Agamenón como una figura que se ha debatido en la tragedia de Esquilo entre dos destinos: obedecer a los dioses y sacrificar a su hija o no hacerlo y fracasar en su gesta bélica. Cualquiera de los dos implica una desgracia que el personaje se plantea. Por su parte, Nussbaum (2004, p. 55) enfoca el dilema de Agamenón en términos de un “conflicto práctico” que plantea la fragilidad de la línea divisoria entre la vida humana racional y la posible degradación de aquella.

<sup>4</sup> Bañuls y Morenilla (2008) y Librán Moreno (2016) desarrollan un análisis de los fragmentos conservados de la pieza de Eurípides y la presencia de Perseo en los mismos. Kenens (2012) brinda un análisis filológico que permite reconstruir las posibles fuentes de Apolodoro.



Sobre la base de estos faltantes en el legado trágico, Shaffer realiza una transposición propia del mito a la escena. Aquí la fuente parece ser una más tardía; nos referimos puntualmente a la *Biblioteca mitológica*, de Apolodoro, un texto del período helenístico. Más específicamente, nos circunscribimos al libro II y parte del libro III en tanto *The Gift of the Gorgon* alude no solo al triunfo sobre Medusa (como ocurre en *Teogonía* o en los fragmentos de Ferécides de Siro) sino también al vínculo del mito de Perseo con Asclepio y las propiedades de la sangre de Medusa (Apolodoro, 1987, p. 94). A simple vista, Perseo respondería a un modelo de liderazgo heroico y victorioso como Aquiles, pues se trata de uno de los héroes panhelénicos más celebrados en diferentes representaciones artísticas (ya sean literarias, pictóricas, cerámicas o esculturas) por sus hazañas frente a diversos monstruos (Woodward, 2013, p. 23). Como veremos, esa imagen del héroe será sometida a una reescritura en la pieza de Shaffer.

#### 4. Edward Damson y Agamenón

La mención a la figura de Agamenón se produce a poco de iniciar *The Gift of the Gorgon*. Si bien la comparación entre ambos personajes puede rastrearse a lo largo de la pieza, la estructura dialéctica del texto dramático conduce a la identificación de Edward con el gobernante de Micenas recién en el desenlace. Como veremos, se presentan similitudes entre la figura del líder micénico y el dramaturgo inglés a partir de sus acciones y muy a pesar de Edward.

Algunas elecciones de Shaffer se pueden interpretar como indicios del paralelismo entre ambos personajes. Por ejemplo, el apellido del protagonista shafferiano sugiere un linaje maldito como el de su equivalente mítico: *Damson* es homófono de los términos *damn* y *son*, es decir, *maldito* e *hijo*. Aquí es posible identificar una similitud con el linaje al que pertenece Agamenón, marcado por la maldición que Tiestes lanzó contra los descendientes de Atreo (Apolodoro, 1987, p. 118; Grimal, 2008, p. 62; García Pérez, 2020, p. 4). *Damson* es en verdad una adaptación que Edward ha realizado del apellido ruso de su padre (Damsinski) con el objetivo de distanciarse de aquél. Con ese apellido *ad hoc*, Edward muestra una relación irónica con el pasado familiar: lo reconoce y critica a la vez. Si bien esto obedece a los deseos de Edward de ganarse un nombre propio como dramaturgo, es posible identificar trasgresiones familiares que motivan la decisión del cambio de nombre. En particular, Damsinski enarbola un discurso racista y xenófobo que Edward desaprueba, así como un conjunto de ideas acerca de los deberes masculinos y femeninos en la sociedad (Shaffer, 1993, p. 20).

Más allá de esas similitudes —que podrían ser accidentales— se registra una primera mención explícita a la figura de Agamenón y referencias específicas a la tragedia de Esquilo. Durante la segunda escena del acto I, Helen relata cómo conoció a Edward. En dicho episodio, Edward imputa el modo en que los académicos de Cambridge —como Helen y su padre— interpretan la obra de Esquilo (Shaffer, 1992: 13). El debate entre ambos personajes —primer *ἀγών* entre varios que mostrará la obra— tiene por tema la venganza como acto de

justicia. Para Edward, Agamenón fue justamente liquidado por Clitemnestra en respuesta al sacrificio de Ifigenia:

EDWARD: Certainly. It was an absolutely *right* thing to do. You don't agree?

HELEN: Of course I don't. Agamemnon was completely helpless. In a *bath*, for God's sake.

Edward: Well, so was his daughter when he sacrificed her on an altar. His wife simply cleaned the slate. Sacrifice for sacrifice... That's what bloodshed can do – clean things (Shaffer, 1993, p. 15).<sup>5</sup>

El crimen que él identifica en Agamenón es el sacrificio de la hija para poder emprender la expedición militar a Troya. Por su parte, Esquilo señala otras transgresiones del rey micénico, transgresiones vinculadas con la avaricia del saqueo a Troya o la falta de honores rendidos debidamente a los dioses tras la victoria, según el parlamento de Clitemnestra (Perea Morales, *Agamenón*, 1986, vv. 340-343)<sup>6</sup> y el exceso de orgullo que el coro anticipa en sus primeras intervenciones (Perea Morales, *Agamenón*, 1986, vv. 372-374; De Romilly, 2011, p. 63). Es interesante marcar esta distancia para observar cómo *The Gift of the Gorgon* utiliza el hipotexto clásico por medio del discurso de Edward. La pieza invoca sólo el sacrificio de la hija y el final de

---

<sup>5</sup> Como sostiene Konstan (2000) en su revisión crítica de las emociones trágicas, es posible que el espectador ateniense sintiera algo de empatía por personajes que no le resultarían semejantes (como podría ser en este caso Clitemnestra o Hécuba en otros ejemplos). No obstante, el texto esquileo y la crítica (Librán Moreno, 2020; Nussbaum, 2004; Rodríguez Adrados, 1990) se opondrían a una interpretación como la que Edward esgrime para defender a la asesina de Agamenón y su visión de la justicia.

<sup>6</sup> Para las citas textuales de *Agamenón* consignamos la numeración de los versos en lugar de las páginas a partir de la edición utilizada (trad. Perea Morales, *Agamenón*, 1986).

Agamenón a manos de Clitemnestra. Es decir, el texto dramático retrata al rey micénico por medio de un hecho que Edward considera vil; muestra la caída en desgracia del personaje a través de la sinécdoque: según él, el episodio caracteriza por completo a Agamenón. La imagen de este es aquí la del líder derrotado y fallido pues ha desestimado valores que Edward considera indeclinables.

Por otro lado, en sus intervenciones sobre la tragedia de Esquilo, Edward fundamenta su postura hermenéutica en un supuesto concepto de justicia griega antigua. Según dice el personaje, los griegos tenían una concepción retributiva de la justicia. Aquí se refuerza la operación que la obra realiza sobre el hipotexto esquileo: se recurre a la fuente desde la propia visión del protagonista de la pieza de Shaffer, visión que está marcada por no pocos sesgos. Ciertamente el propio coro de *Agamenón* refiere varias veces la sucesión de ultrajes y vilezas; pero lejos está de proponerlo como modelo de justicia, sino que señala las trasgresiones como una cadena de desgracias sin fin que sigue la voluntad divina:

¡Un ultraje sucede a otro ultraje! Difícil es esto de jugar: expoliar al que expolía, y el que mata paga. Mientras permanezca en su trono Zeus, permanecerá —es ley divina— que el culpable sufra. ¿Quién podrá arrojar de esta casa esa semilla de maldición? ¡Esta estirpe está condenada a la ruina! (Perea Morales, *Agamenón*, 1986 vv. 1561-1565).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> En el original en griego: “ὄνειδος ἦκει τόδ’ ἄν τ’ ὄνειδους./ δύσμαχα δ’ ἔστι κρῖναι./φέρει φέροντ’, ἐκτίνει δ’ ὁ καίνων./ μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διὸς/παθεῖν τὸν ἔρξαντα. θέσμιον γάρ/ τίς ἄν γονὰν ἄρ αἶον ἐκ βάλοι δόμων;/ κεκόλληται γένος πρὸς ἅτα (Aeschylus, *Agamemnon*, 2017, vv. 1560-1566).

En este fragmento del coro, observamos que la justicia retributiva queda, en todo caso, a cargo de figuras divinas como Zeus. Por otro lado, el resto de la obra tampoco atribuye la justicia a personajes mortales. Así, pese a que Clitemnestra menciona como su objetivo “arrancar del palacio esas locuras de asesinarse unos a otros” (Perea Morales, *Agamenón*, 1986: 1574-1575) el ciclo de violencia solo culmina con la instauración de un modelo de justicia diferente en *Euménides*, el cierre de la trilogía: el tribunal del Areópago que juzga y exonera a Orestes por el asesinato de Clitemnestra instala una visión de la justicia acorde con la democracia ateniense (Perczyk y Seijas, 2020, p. 81; De Romilly, 2011, p. 19 Zimmerman, 2012, p.108).<sup>8</sup> Entendemos, entonces, que la pieza original, al igual que la trilogía, se distancian de la visión que Edward sostiene.

Podríamos comprender esta intervención de Edward desde la categoría “decodificación aberrante” que propone Umberto Eco (1968), en tanto parecería contravenir señales hermenéuticas que el mismo texto brinda en los parlamentos del coro. El hecho de que se mencione exclusivamente *Agamenón* deja dudas en cuanto a la lectura de Edward Damson: ¿su afirmación de que la justicia para los griegos se basa en la ley del talión obedece a una lectura incompleta de la

---

<sup>8</sup> Como se ha dicho en varias ocasiones, el cierre de la trilogía y su noción de la justicia no está exento de dificultades. Rodríguez Adrados (1975) señala que a pesar de que se llega a una conclusión, el conflicto sigue (pues es el voto de Atenea el que decide el destino de Orestes, no el voto humano) y su argumentación invoca nociones acerca de la diferencia entre progenitores. De modo similar, Hall señala que en otras obras de Esquilo la noción de justicia queda interferida por valoraciones atadas al linaje (Hall, 1997, p. 99).

trilogía de Esquilo? Las otras dos obras que la componen presentan la figura de Atenea como representación de la ciudadanía ateniense que contraste con la justicia retributiva de las Erinias (Mattioli, 2015, p. 104), por lo cual la interpretación de Edward resulta, cuando menos, llamativa.

*The Gift of the Gorgon* no determina si se trata de una lectura sesgada –en el caso de que Edward no logre comprender o remitirse a la cultura griega clásica, su noción de justicia y “estructura del sentido” (Williams, 2009)– o si directamente se trata de una interpretación fraguada e intencional. Más allá de eso, dicha interpretación se profundiza en relación con la conducta que Edward le atribuye a Clitemnestra luego de haber ejecutado a su marido: una danza triunfal (Shaffer, 1993, p. 29).

A partir de lo expuesto, comprendemos que Edward no se identifica con Agamenón pues lo considera una figura fallida. En cambio, el protagonista tomará a otro personaje griego como paradigma de la identidad que busca conseguir.

## 5. Edward Damson y Perseo

Un segundo hipotexto que interviene en el tejido de *The Gift of the Gorgon* es la historia de Perseo y los episodios referidos a su encuentro con Medusa. En torno a este μῦθος existe una reescritura más pronunciada aún que con *Agamenón*. En primer lugar, Edward vuelve a demostrar una interpretación completamente personal y posiblemente incompleta de la

fuelle. Él discute con Helen la naturaleza de Atenea, a quien califica como la diosa más agresiva del panteón por haber nacido de la cabeza de Zeus completamente armada; además agrega que sus primeros sonidos fueron “war cries” (Shaffer, 1993, p. 19). “Warning cries”, lo corrige Helen, y repone la interpretación de Atenea como figura paradigmática de mesura y templanza. Esta primera referencia a la diosa introduce un sistema de equivalencias dentro de la obra teatral: Helen será identificada con Atenea y Edward con Perseo. Helen oficiará de figura-guía, que restringe los exabruptos de Edward, permitiéndole encausar su escritura (1993, p. 27); él sufre lo que califica como “active paralysis”, un oxímoron que denota su gran cantidad de ideas carentes de manifestación en una obra acabada (1993, p. 35).

Sobre la base del hipotexto, Edward escribe su propia tragedia. Esta operación lo pone en un sitio similar al de dramaturgos como Esquilo frente al  $\mu\theta\omicron\varsigma$ , pues se apropia de la tradición para construir su obra. Esta reelaboración de la materia mítica se desarrolla en una serie de escenas teatrales que se suceden a modo de episodios dentro de *The Gift of Gorgon*, episodios que van en paralelo con la evolución del vínculo entre Edward y Helen. Sintetizamos a continuación algunos aspectos de ese tríptico de escenas:

Reescritura	Ubicación	Autor del episodio	Hechos
Primer episodio	Acto II	Edward	Templo de Atenea. Perseo pide ayuda para derrotar a Medusa y convertirse en héroe. Atenea le brinda objetos para pelear y le pide la cabeza de la Gorgona en señal de agradecimiento.
Segundo episodio	Acto III	Edward	Templo de Medusa. Perseo está a punto de batirse a duelo con la Gorgona. Atenea aparece y le dice que su verdadera misión es ver a la Gorgona a los ojos y sobrevivir. Perseo se siente engañado por la diosa y la acusa de complotar en su contra. Perseo corta la cabeza de Medusa y se la queda.
Tercer episodio	Acto III	Helen	Templo de Atenea. La diosa acusa a Perseo de haberla desobedecido y lo maldice.

Cuadro 1. Reescrituras del mito de Perseo.

Fuente: elaboración propia.

El primer episodio en que Edward reescribe la historia del héroe griego muestra una versión del personaje encaminada a narrar la hazaña de su triunfo sobre la gorgona. En ese primer acercamiento, Edward toma a Perseo como ejemplo de



liderazgo heroico. Recordemos que la ambición de Edward es convertirse en un dramaturgo renombrado que le brinde un nuevo sentido al teatro contemporáneo (Shaffer, 1993, p. 75). Perseo le sirve como modelo porque vuelve triunfante de su hazaña y se resultará rey eventualmente. La identificación entre ambos personajes se manifiesta en el recorrido aspiracional hacia la gloria (κλέος). Las analogías entre los dos se prolongan en la homologación de sus obstáculos: Medusa y el País de la Inmovilidad donde ella reside se identifican con el bloqueo creativo de Edward (1993, p. 43). El motivo del héroe que triunfa sobre el monstruo se invoca para jugar con el conocimiento y la anticipación del espectador. Sin embargo, las siguientes reescrituras del mito traicionan esas expectativas gracias a una toma de distancia frente al relato conocido.

Edward, en efecto, consigue estrenar dos piezas muy celebradas: *Icons* (sobre los iconoclastas en Constantinopla del siglo VII d. C.) y *Prerogative* (sobre Cromwell, el líder militar británico del siglo XVII). Los pasajes en que el personaje compone dichas piezas y las discute con su esposa introducen otra dialéctica que desemboca en la reescritura del mito de Perseo.

Helen critica el nivel de violencia que Edward planea mostrar en escena en ambos casos. Ella invoca las precauciones de la *Poética* de Aristóteles y el teatro ateniense acerca de la exhibición de la violencia en escena (Shaffer, 1993, p. 47; Demastes, 2002, p. 155); también interroga aspectos éticos de la labor del dramaturgo que se plantea trabajar con materiales históricos. Helen sostiene que el grado de brutalidad pretendido por Edward evitaría toda catarsis del público y sería

contraproducente: funcionaría como una simple explotación sensacionalista que continúa el ciclo de brutalidades que con pavor advertía el coro de Esquilo en *Agamenón*. Edward estrena las obras siguiendo los consejos de su esposa y estas tienen éxito, pero él resiente los frenos creativos que Helen ha conseguido imponerle. Así llegamos a ese segundo episodio con una visión de Atenea/Helen como diosa de la mentira que busca la ruina del héroe.<sup>9</sup>

La última reelaboración del mito de Perseo, a cargo de Helen, sostiene que la desgracia de Edward ha sido engendrada por sus propias acciones. Atenea/Helen afirma que “The man who keeps the Gorgon – *becomes* the Gorgon!” (1993, p. 84). La gorgona es presentada como un ser dual, una unión de contradicciones que contenía dos tipos de sangre: la que mata (al héroe y su κλέος, del lado izquierdo) y la que repara y envigoriza (del lado derecho) (1993, p. 42), una dualidad que evoca el significado ambiguo del vocablo φάρμακον.<sup>10</sup> Del mismo modo, Edward es acusado de llevar dentro de sí la fuerza destructiva y reparadora, pero sus actos lo hacen convertirse en el monstruo definido por aquello que deseaba combatir: la parálisis creativa y la intrascendencia.

---

<sup>9</sup> En esta contraposición entre Helen y Edward resuena otra matriz mítica que reaparece en varias obras de Shaffer: la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco (Parvu, 2007, p. 104).

<sup>10</sup> El término φάρμακον podía referir tanto a una “medicina” o “remedio” como a un “veneno” o sustancia nociva (Liddell y Scott, 2010). Esos significados, aparentemente excluyentes entre sí, se presentan ya en la tragedia ateniense; Liddell y Scott (2010) registran dichos usos en obras de Esquilo y Eurípides, entre otros.

## 6. El modelo que prevalece

Resta preguntarse por qué Edward Damson configura su imagen de dramaturgo y su proyecto creativo en torno a un campo semántico y una imaginería heroica. Edward sostiene que el escritor teatral es una figura heroica en tiempos modernos porque se atreve a poner en palabras y gestos lo que otros no; y también que es capaz de inyectar imaginación y verdad en el mundo. Sobre el oficio del escritor teatral sostiene que se trata de “The most indispensable job” (1993, p. 16) y que “The playwright set up his play like Athena’s shield: a great shining surface in which you can see all truth by reflection!” (22). Ese ideal, sin embargo, naufraga en dos frentes: el público y el privado.

De modo similar a como ocurría en la tragedia griega (en *Agamenón*, sin ir más lejos), lo privado incide en lo público y viceversa; el destino de la ciudad-estado está atado a la casa de los gobernantes (De Romilly, 2011, p. 68). Al momento de planear su tercera obra teatral, *I.R.E.*, Edward escoge un tema álgido y reciente (un atentado terrorista del Ejército Revolucionario Irlandés que tuvo lugar en 1987) y en esta ocasión no toma en cuenta los recaudos de Helen. Él desconfía de sus consejos y escenifica la brutal venganza de una madre contra los terroristas que mataron a su hija. *I.R.E.* es recibida con desdén por el público y la prensa. Tanto la imagen pública de Edward como su autoestima se desploman. El matrimonio atraviesa su momento más tenso. Finalmente, Helen escribe una tercera escena de la pieza sobre Perseo,

descripto ahora como “Not vestige of the hero left” (Shaffer, 1993, p. 83). En la pieza, Atenea acusa al joven de no haber cumplido con las condiciones de su acuerdo. Ílter (2006, p. 34) sostiene que con esta alteración Shaffer busca alienar al auditorio, pues traiciona sus expectativas. Este Perseo nunca llegará a salvar a Andrómeda del monstruo marino.

Aquí observamos la síntesis de la dialéctica que resulta de la contraposición entre los modelos de Agamenón y Perseo: Edward quiso identificarse con el ejemplo que se proponía como líder heroico, victorioso y reconocido por su ἀρετή pero ya en su segunda escritura sobre Perseo “se reescribe” como una supuesta víctima de los caprichos de Atenea. A la vez, Edward se da cuenta de que se ha convertido en el Agamenón que despreciaba, un líder megalómano y fallido. Prevalece entonces una versión perimida de Edward. Su megalomanía en el acto I, a la luz de este desenlace, puede releerse como una reescritura de las transgresiones de Agamenón, es decir, del exceso al que alude el coro de Esquilo. Si Agamenón ofende a los dioses por no rendir los tributos debidos y caminar sobre el tejido púrpura de Clitemnestra como si fuera una deidad (De Romilly, 2011, p. 56), Edward cae en una actitud jactanciosa que lo lleva a proponerse como aspirante a líder del teatro contemporáneo (Shaffer, 1993, p. 22).

Aquí observamos otro punto en común con la obra de Esquilo: Shaffer retoma el planteo dialéctico de aquel. El trágico griego propuso en sus obras dos homicidios principales (los de Agamenón y Clitemnestra) que encontraron una resolución en la tercera pieza. Shaffer, por su parte, contrapone

las figuras triunfantes y derrotadas para llegar a una síntesis acaso más pesimista que la de Esquilo en su tratamiento de los héroes, una síntesis que no ofrece una instancia de superación.

La prevalencia de la visión pesimista de *Agamenón* sobre la guerra y el rol del héroe líder se nota también en los paralelismos de otros personajes en *The Gift of Gorgon*. Tomamos el caso de Philip, el hijo no reconocido de Edward. El muchacho cumple las funciones del Orestes esquileo que quiere honrar la memoria paterna; en este caso, por medio de la escritura de una biografía que preserve su legado. Sin embargo, mientras que la venganza de Orestes se cumple y al final de la trilogía se lo exime de castigo, Philip y su intento de restitución fracasan, pues en su empresa solo consigue sacar a la luz los defectos en las acciones de su padre. Helen se convierte, a su vez, en una suerte de Clitemnestra,<sup>11</sup> pues Edward la engaña para que ella lo castigue.<sup>12</sup> Helen debe decidir si asestar un golpe a la memoria de su marido muerto por medio de la destrucción de su memoria.

Shaffer plantea nuevas reescrituras sobre el texto de Esquilo por medio de inversiones: la restitución de la memoria y honor paternos por parte de los hijos carece aquí de un sentido de justicia; la venganza de Helen consiste en “matar a un muerto” dando a conocer la ruindad de Edward en la biografía que

---

<sup>11</sup> Helen acusa a Edward de haberle negado la posibilidad de tener hijos utilizando el sintagma “killed the possibility of children”. El uso del término *kill* (matar) podría remitir al asesinato de Ifigenia, posibilidad que reforzaría la identificación de Helen con Clitemnestra.

<sup>12</sup> Siguiendo con su filosofía de justicia retributiva, Edward engaña a Helen para que ella lo hiera, pues considera que es el derecho de su esposa hacerlo pagar por sus acciones. Luego de conseguir esto, Edward se suicida.

busca escribir Philip. Según nos muestra la escena final, en la que Helen y Philip deciden no hacer pública la biografía del dramaturgo, el respeto y honor a la figura que detenta el liderazgo no se consiguen haciendo circular su historia, sino precisamente decidiendo acallarla. Silenciar la historia del muerto es la única forma de mantener algo de su honra.<sup>13</sup>

## 7. Conclusiones

El texto de Shaffer, con su estructura dialéctica y el recurso del teatro dentro del teatro, plantean en sí mismos algunas conclusiones.

En primer lugar, la imposibilidad de recuperar la “esencia” del teatro ateniense del siglo V a. C., ya sea por la visión sesgada de Edward acerca de la cultura griega y su concepto de justicia o por la imposibilidad de recuperar aquello que Raymond Williams llamaría “estructura del sentir” (Williams, 2009). La misión que Edward se adjudica como dramaturgo es la de recuperar el espíritu catártico del teatro griego, o más bien, el que él cree ver en las obras clásicas que conoce (Parvu, 2007, p. 111). Nos referimos a un teatro que sea capaz de purgar los instintos violentos de la comunidad. En ese sentido, como sostiene Konstad para la tragedia ateniense, las emociones trágicas no quedan limitadas a la dualidad temer-

---

<sup>13</sup> La prevalencia y evanescencia de la fama también quedan simbolizadas en el texto de Shaffer por la diferencia en los materiales escriturales: los manuscritos de Edward se plasman con tinta, las notas de Philip para el libro, con lápiz (Shaffer, 1993, p. 33).

compasión (φόβος y ἔλεος) a la que frecuentemente se reducían aquellas (Konstad, 2000, p. 125). Edward falla en ver muchos aspectos de la tragedia ateniense y su auditorio; por ende, construye una visión monolítica de Esquilo y su obra, así como del pueblo griego. La pieza *I.R.E.*, que Edward considera una tragedia moderna y fiel a aquel espíritu arcaico, suscita indignación y otras reacciones no esperadas por el autor, emociones que escapan a su visión de lo justo. Teatro y auditorio contemporáneos se muestran en discrepancia con la propuesta del dramaturgo, se resisten a su ideario.

En segundo lugar, podemos mencionar que la visión del dramaturgo como líder y héroe moderno tampoco llega a buen puerto. Si bien la tragedia griega tocó tanto temas mitológicos como de la historia contemporánea (el caso de *Los persas* es el más evidente), cuando Edward decide tocar una temática reciente y sensible como el terrorismo del IRA se enfrenta a las dificultades del tratamiento de dicha materia y a sus propios sesgos personales para construir drama. En ese sentido, el pasado del teatro y de la figura de liderazgo heroico son irre recuperables. Shaffer no puede llegar a una conclusión conciliatoria como la de Esquilo en el Areópago de *Euménides*.

Podemos decir, en un nivel más profundo, que Shaffer retoma de Esquilo el planteo dialéctico. Por medio de la oposición entre figuras triunfantes y derrotadas, Shaffer llega a una síntesis acaso más pesimista que la de Esquilo en su tratamiento de los héroes. No ha de extrañar esta visión acaso más iconoclasta en el dramaturgo inglés, pues este rasgo se presenta también en otras piezas suyas como *Amadeus*, *Equus* y *The Royal Hunt of the Sun* (Gagliardi, 2016).

Cabe destacar que, en el repertorio de tragedias que nos han llegado completas, no hay una destinada a Perseo (solo tenemos testimonios y fragmentos que hemos mencionado anteriormente). En ese sentido, el gesto de Edward parece ser el de tomar el μῦθος (en el sentido aristotélico presente en *Poética*) como materia para escribir una versión propia, es decir, ponerse a la altura de trágicos como Esquilo. Edward y Helen componen su propia trilogía trágica, que se contrapone a la del dramaturgo griego (acaso un gesto que contraviene la idea de autor único). Sin embargo, la tragedia de Perseo a la que ambos le dan forma no llega a adquirir estatuto público, sino que permanece en la correspondencia privada del matrimonio y solo logra ser conocida por Philip. Aquí hay otra divergencia con Esquilo: en lugar del juicio público en el Areópago, Helen y Philip escogen una confesión íntima para cerrar la historia de Edward. En ese silencio está el gesto de respeto y perdón hacia el muerto, así como la preservación de su memoria. Es decir, estamos ante una inversión clara del ensalzamiento de la gloria heroica.

### **Referencias Bibliográficas**

Aeschylus (2017). *Agamemnon*. Oxford: Faenum Publishing.

Apolodoro (1987). *Biblioteca mitológica*. Madrid: Akal.

Bañuls, J. y Morenilla, C. (2008). “Andrómeda en el conjunto de las tragedias de Eurípides”. *Estudios griegos e indoeuropeos*, 18, 89-110.



- Bassnett, S. (1993). *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Callen King, C. (1991). *Achilles: Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*. California: University of California Press.
- Da Silva Cabral, G. (2000). “Blood and Stone on stage: Peter Shaffer’s tragic plays”. Tesis doctoral. Universidad de Santa Catarina.
- De Romilly, J. (2011). *La tragedia griega*. Madrid: Gredos.
- Demastes, W. (2002). *Staging Consciousness: Theater and the Materialization of Mind*. Michigan: Michigan University Press.
- Detienne, M. & Vernant, J. P. (1974). *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*. Chicago: University Press
- Eco, U. (1968). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Esquilo (1986). *Agamenón*. En: *Tragedias*. Traducción de Bernardo Perea Morales. Madrid: Gredos.
- Gagliardi, L. (2016). “Risas, noche y escritura: Génesis escritural de *Amadeus*, de Peter Shaffer”. Tesis de grado. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1309/te.1309.pdf>
- García Pérez, D. (2020). “Guerra y tragedia: el sentido dramático de la párodos del Agamenón de Esquilo”. *Synthesis*, 27 (1), e075. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe075>
- Genette, G. (1988). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Ginakaris, C. J. (ed.) (1991). *Peter Shaffer: A Casebook*. Nueva York: Garland.

- Grand-Clément, A. (2015). "Poikilia". En Destrée, P. y Murray, P. (eds.), *A Companion to Ancient Aesthetics*. Oxford: Wiley Blackwell, pp. 406-421.
- Grimal, P. (2008). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Hall, E. (1997). "The sociology of Athenian tragedy" En: P. E. Easterling, (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 93-126.
- Ílter, S. (2006). "The use of Time as an Element of Alienation effect in Peter Shaffer's The Royal Hunt of the Sun, Yonadab, and The Gift of the Gorgon". Tesis doctoral. Middle East Technical University.
- Kenens, U. (2012). Greek Mythography at Work: The Story of Perseus from Pherecydes to Tzetzes. *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 52, pp. 147-166. <https://grbs.library.duke.edu/article/view/12711/2811>
- Kerényi, K. (2009). *Los héroes griegos*. Girona: Atlanta.
- Konstan, D. (2000). "Las emociones trágicas". En: Ana González de Tobia (Ed.), *Una nueva visión de la cultura griega antigua en el fin del milenio*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 125-143.
- Liddell, H. y Scott, R. (2010). *Greek-English Lexicon Adridged*. Oxford: Oxford University Press. Disponible en: <https://acortar.link/5AFVda>
- Librán Moreno, M. (2016). "Adesp. fr. 700 K.-Sn. y Andrómeda de Eurípides". *Estudios griegos e indoeuropeos*, 26, pp. 73-93.
- . (2020). "El coro en los fragmentos trágicos de Esquilo". *Synthesis*, 27(1), e077. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe077>

- Maciontosh, F. (1997). "Tragedy in performance: nineteenth and twentieth century productions". En: P. E. Easterling, (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 284-323.
- MacMurraugh-Kavanagh, M. (1998). *Peter Shaffer: Theatre and Drama*. Londres: Mcmillan.
- Mattioli, L. (2015). "(Algunas) aproximaciones al concepto de Justicia (democrática) en *Euménides* de Esquilo". En: Graciela Zecchin de Fasano (ed.) *El relato de la historia en las manifestaciones literarias de la Grecia Antigua y su valor mítico-performativo*. La Plata: FaHCE.
- Nagy, G. (2020). *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*. Massachussets: Belknap Press.
- Nussbaum, M. (2004). *La fragilidad del bien: Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: Antonio Machado.
- Parvu, R. (2007). "The Apollonian and Dionysian clash of wills and values in Peter Shaffer's *Equus* and *The Gift of Gorgon*". En: T. Rapatzikou, (ed.), *Anglo-American Perceptions of Hellenism*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 98-115.
- Perczyk, C. y Seijas, L. (2020). "Los ardides de Clitemnestra en el tercer episodio de *Agamenón*, de Esquilo". *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (32), pp. 80-95. <https://doi.org/10.34096/tdf.n32.8439>
- Rodríguez Adrados, F. (1975). *La Democracia ateniense*. Madrid: Alianza Universidad.
- Rodríguez Adrados, F. (1990). "El significado de la *Orestíada* dentro de la tragedia griega". En: *La Orestíada. Simposio 1990*. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 1-16.
- Shaffer, P. (1993). *The Gift of Gorgon*. Londres: Viking.

Williams, R. (2009). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.,

Woodward, J. (2013). *Perseus: A Study in Greek Art and Legend*. Cambridge: Cambridge University Press.

Woolands, S. (2015). "Areté guerrera vs. poder político: modelos de autoridad en *Iliada I*". *Actas del Séptimo Coloquio Internacional del Centro de Estudios Helénicos*. Ensenada: FaHCE-UNLP.

<http://coloquiointernacionalceh.fahce.unlp.edu.ar/7ciceh/actas/estudiantes/Woolands.pdf/view>

Zimmerman, B. (2012). *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*. Madrid: Siglo XXI.

**Fecha de recepción: 28/03/2022**

**Fecha de aprobación: 11/07/2022**