

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE ECUADOR**  
**FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**  
**ESCUELA DE COMUNICACIÓN**

**DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE  
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN Y  
LITERATURA**

*Transtextualidad: Motivos de la Tragedia ática en dos bandas de Metal  
(Theatre of Tragedy y Therion)*

GABRIELA VALENCIA

DIRECTORA: MYRIAM MERCHÁN

QUITO, 2019



AGRADECIMIENTOS:

A Myriam Merchán, por su paciencia, dedicación, amistad y pasión a la Literatura  
Clásica.

A León Espinosa por la cercanía y el amor a la música.

A Guadalupe Uquillas por el cariño y el acompañamiento en este camino.

¡Gracias!

DEDICATORIA:

A mis padres  
por la osita patojita y las tardes de hospital.

## Índice

Introducción.....	6
Capítulo I: <b>La música como expresión humana sustancial</b> .....	7
1.1. <b>Música, religión y arte</b> .....	7
1.2. <b>Música y géneros dramáticos</b> .....	12
1.2.1. <b>Tragedia ática</b> .....	15
1.3. <b>Tragedia y cuestionamiento social</b> .....	22
Capítulo II: <b>La música, imitación de vida</b> .....	33
2.1. <b>La música como eje de relación</b> .....	33
2.2. <b>Música y modernidad: el Rock y el Metal</b> .....	36
2.3. <b>El Doom Metal</b> .....	45
Capítulo III: <b>Transtextualidad: Doom Metal y Tragedia</b> .....	48
3.1. <b>Niveles de transtextualidad en las canciones de Theatre of Tragedy y Therion</b> .....	48
3.2. <b>Niveles de transtextualidad en Cassandra de Theatre of Tragedy</b> .....	50
3.3. <b>Niveles de transtextualidad en Siren de Theatre of Tragedy</b> .....	55
3.4. <b>Niveles de transtextualidad en Birth of Venus Illegitima de Therion</b> .....	61
3.5. <b>Niveles de transtextualidad en Dark Venus Persephone de Therion</b> .....	66
3.6. <b>Niveles de transtextualidad en From the Dionysians Days de Therion y Bacchante de Theatre of Tragedy</b> .....	71

Conclusiones.....	81
Bibliografía.....	82
Anexos.....	85

## INTRODUCCIÓN

La música y la literatura tienen una relación inherente en los procesos de mimesis. Desde la antigua Grecia, los ritos en honor a los dioses *Apolo* y *Dionisos* eran acompañados por instrumentos que enaltecían la celebración del culto. Si bien es cierto que la música fue un elemento fundamental para las celebraciones rituales, también tuvo un papel importante dentro de la función pedagógica que empezó *Homero*, pues ayudaba a memorizar el poema lo que facilitaba la difusión de los valores morales. La tradición de los rituales de culto hacia los dioses y la de fomentar la sensatez del hombre se ha mantenido en la música contemporánea, sin embargo, ha sufrido cambios, pues las ideas se reinventan y crean nuevas interpretaciones.

La tragedia griega cuenta con elementos estéticos y escenográficos que se complementan con la música y el relato, lo mismo sucede con el Rock, sin embargo, en el presente estudio nos enfocaremos principalmente en el subgénero Metal, que comparte las mismas características del *performance* que las tragedias, como la danza, vestimenta e incluso el uso de coros. Además, algunas bandas de metal retoman temas mitológicos, a pesar de que la pertinencia literaria de éstos se pensaba olvidada, al menos en la música.

En realidad, los referentes mitológicos continúan siendo pertinentes en la música moderna, *Theatre of Tragedy* es una banda Noruega que retoma el mito de *Las sirenas* del que se habla en *La Odisea* de Homero; el personaje doliente de *Cassandra* que tiene un papel protagónico en la tragedia *Agamenón* de Esquilo, y en la de Eurípides, *Las troyanas*. También se han elegido personajes femeninos muy fuertes que se relacionan con los rituales dionisiacos, *las bacantes*, *figuras protagónicas de Bacchante de Theatre of Tragedy* y de la tragedia de Eurípides *Las bacantes*. Por otra parte, hemos elegido a la banda sueca *Therion* que toma el mito de *Afrodita* en la canción *Birth of Venus Illegitima*, la cual compararemos con *Hipólito* de Eurípides; *Dark Venus Persephone*, que retoma el mito de *Perséfone* y lo relacionaremos con la tragedia de Eurípides, *Alceste*; *From the Dionysians days*, igualmente con *Las Bacantes* de Eurípides desde la propuesta de la Transtextualidad de Gerard Genette.

# CAPÍTULO I

## *La música como expresión humana sustancial*

### *1.1. Música, religión y arte*

La música es la más íntima expresión que tiene el ser humano para relacionarse con el mundo, gracias a ella podemos manifestar de una manera inefable los sentimientos del alma. La música está relacionada directamente con las emociones, pues magnifica los sentidos; según Cross (2010): “una de las principales funciones de la música, en sus orígenes, pudo ser la inducción de estados de ánimo en otras personas.”<sup>1</sup>

Toda vida es sonido. De continuo estamos rodeados de sonidos. La naturaleza canta, y canta el hombre desde que apareció sobre nuestro planeta, y su oído, maravillosamente construido, capta -por medio de un mecanismo que se asemeja a una minúscula arpa con una infinidad de cuerdas- tonos y ruidos, un mundo de sonidos y, sin embargo, nada más que una mínima parte de la inconcebible multitud de todo lo sonoro que alberga el universo. (Pahlen, 1957, p.15)

Desde un principio, la música tuvo una función de acompañamiento. Mucho antes del desarrollo del arte en general y del lenguaje en particular, la música se utilizaba como un complemento de los gestos y la movilidad para un fin específico, como por ejemplo, los rituales de apareamiento y los arrullos de la madre para calmar el llanto de su hijo. Así mismo, estos ínfimos sonidos no pueden ser considerados como música propiamente dicha, pero causan cierto efecto en los sentimientos de quienes los rodean. Los susurros tranquilizan, “el llanto angustia”, el sonido de los truenos asusta, por lo que se le atribuyó una fuerza sobrenatural a estas manifestaciones; el sonido del agua en movimiento, relaja; en el viento se creía percibir voces demoníacas; y el eco fue considerado una manifestación divina que hablaba de profecías: “La religión y la música estaban indisolublemente unidas en los tiempos remotos de la humanidad” (Pahlen, 1957, p.16). Este es el principio fundamental de la música, un principio estético que va dirigido a las emociones; es un vínculo místico que tiene el ser humano con la naturaleza y constituye su origen primordial, pues el culto religioso ha existido desde siempre. El sonido es fundamental en el desarrollo de la

---

<sup>1</sup>Cross, I. (2010). “La música en la cultura y la evolución”.Revista *Epistemos*, 1(1), 9-19.

humanidad, la musicalidad del lenguaje en la poesía, la melodía y armonía que la acompañan son las primeras representaciones clásicas de grandes obras artísticas que se convertirán en las precursoras de la música moderna. En la antigua Grecia, los sonidos de la naturaleza fueron imitados por las cuerdas vocales, el silbido de los labios y el chasquido de los dedos, estos sonidos fueron llamados *nomoi*<sup>2</sup>; la música tuvo como objetivo, acompañar con su melodía, pues estos sonidos recreados carecen de armonía. Así mismo, existieron ciertos instrumentos musicales que reemplazaron los sonidos corporales que imitaban la naturaleza, a estos se los llamó *instrumentos nómicos*, que fueron introducidos desde Asia menor.

En el siglo XIII en Grecia se empiezan a escuchar relatos épicos donde la exaltación del héroe y los hechos históricos que envolvían sus grandes hazañas eran recordados y compartidos en grandes narraciones poéticas, siempre acompañadas del mito. La poesía se convirtió en una narración histórica de la que se encargaban los *aedos*. Homero, S. VIII a.C, fue el aedo que creó himnos y cánticos a los dioses y a las musas (Salazar, 1954) sobre el culto al héroe, como lo vemos en la *Iliada* y *La Odisea*, donde el heroísmo, la compasión, el perdón y la obediencia son algunos de los valores que intentará comunicar con una función social clara, la de educar, cumpliendo una función protréptica. Sin embargo, la actividad pedagógica de la música no era su única función, pues esta se encontraba siempre presente en las celebraciones religiosas. Salazar (1954) afirma: “Delicioso y útil ejercicio de la música no fue de humana invención, sino originado por el dios a quien todas las virtudes y perfecciones adornan: Apolo” (p.228). La música es un regalo que los dioses dan a los mortales y con ella se celebran grandes cultos en nombre de Apolo, Dionisos, Hermes, Afrodita, y las musas. Los cultos eran grandes fiestas donde la danza y la música tenían el papel principal, y de los cuales nacerían las *tragedias* que tuvieron su origen en los *ditirambos*. La gran temática homérica fue la narración de hechos sobresalientes de hombres (*klea andrón*) que luchan contra la insensatez para cumplir su destino, son relatos épicos que vendrían acompañados de instrumentos musicales, los cuales, no solo eran una herramienta que ayudaba a los aedos a recordar el poema, sino que daban un agregado emocional a los relatos, pues la música permitía que el público se identifique con el poema y lo pueda vivir como si este hubiese sido una vivencia propia. Werner (2007) afirma: “La música orienta el conjunto y es la que despierta el verdadero interés” (p. 228). La importancia de la música no llega a ser menor en

---

<sup>2</sup> Los *nomos*, en plural *nomoi* son grupos melódicos, son el germen de las formaciones melódicas más extensas. Por su antigüedad, se supone que no fueron creados por nadie, ni nadie puede crear nuevos *nomos*, pues estos son de origen mágico. El *nomos* fue equivalente a *ley*, pues era el que regía la forma melódica. (Salazar, 1954, p. 269)

ningún momento de la historia, después en el siglo V a.C, Esquilo, Sófocles y Eurípides, quienes reconocen a Homero como su precursor, utilizan la música en las representaciones de sus obras y ésta llega a tener un valor incluso mayor que en la época homérica.

La música fue evolucionando, varios poetas y músicos aportaron con ideas nuevas que dan un giro en la composición musical de la época, sin embargo, la forma cambiaba, pero se mantenía el carácter melódico unitario de las tradiciones más antiguas. Desde el siglo VII a.C encontramos un cambio progresivo en la música, se empieza a hablar de *harmonia* o *modos*, un término que pasó al latín y se usó en la posteridad. La *harmonia* tiene su origen en los *tetracordos* “una secuencia de cuatro notas subsiguientes. Por las distintas maneras de usar el tetracordio se formaron ocho escalas llamadas *modos*” (Pahlen, 1957, p.31). Las ocho escalas tenían una estructura distinta, el tetracordio era un sistema musical que iba de notas mayores a menores, las cuales, según la combinación utilizada causaban distintas sensaciones en quienes las escuchaban. A partir de la *harmonia* vemos una estructuración de la música, que no solo se basa en sonidos y ruidos que pretenden imitar la naturaleza como los primeros *nomoi*, sino que estos sonidos adquieren musicalidad para cautivar las emociones, a esta función se la conoce como *ethos*<sup>3</sup>. Existen varias composiciones que crean distintos tipos de *ethos*: *Systaltiké* es la composición musical que produce un efecto deprimente o que despierta sentimientos penosos; *Diastaltiké*, el género de música con que se levanta el espíritu y, finalmente, otro género medio, *Hesikastiké* y *mese*, por virtud del cual puede devolverse la calma al espíritu agitado. Aquiles hacía uso de este último género, así se menciona en el canto IX de *La Ilíada*: Aquiles conoce la propiedad sedante que tiene el cantar juntamente con la *forminx*, y así lo encuentran los enviados de Agamenón para conseguir que volviera a la batalla: Fénix, Áyax y Odiseo. Aquiles calmaba su cólera con el instrumento, el mejor de los guerreros helenos conocía y cantaba los *klea andrón*. (Salazar, 1954, p.87)

En el siglo VII, conocemos a Terpandro. Salazar (1954) afirma que “compuso música especial para los poemas homéricos, e incluso unos preludios con que debían comenzar los rapsodas antes de cantar sus tiradas” (p. 88). Con sus composiciones, Terpandro lograba despejar todo lo que corrompe el ser, apaciguar la ira, y tranquilizar el alma, su poder era tal, que lograba convencer de la eficacia de las leyes cuando tocaba la cítara. Por esto, Terpandro confiere gran importancia a la música y desarrolla su función (*ethos*) en su máxima expresión. Con el desarrollo de la *harmonia* se componen el *peán*, el *treno* y el *dytirambos*,

---

<sup>3</sup> El *ethos* es la manera con que la fuerza mágica del nomos obra sobre la sensibilidad del oyente.

cada uno de estas composiciones tienen una función propia que se destacaría por el uso de un instrumento especial:

Durante las fiestas públicas son habitualmente ejecutadas las composiciones corales, que adquieren formas particulares según la destinación del canto: a los géneros más antiguos, el *paián* en honor de Apolo, el *linos*, el *hyménaios*, canto de bodas, y el *threnos*, canto fúnebre, de los cuales hallamos mención ya en Homero, se añaden otros como el *hymnos*, el canto en honor de los dioses y de los hombres; el *prosódion*, melodía procesional; el *parthénion*, ejecutado por un coro de doncellas; el dithyrambos dionisiaco. (Comotti, 1986, p.15)

La *fórminx* era un instrumento de cuerdas pulsadas que acompañaba con sus melodías los cánticos del aedo. Sin embargo, el instrumento musical griego por antonomasia es la *cítara*, ya que Apolo es quien la porta. A partir de Apolo, descienden un sinnúmero de citaristas que heredaron la tradición musical de su antepasado, el más conocido de ellos en la mitología es *Orfeo*<sup>4</sup>, quien por su gran manejo de la cítara se la llega a conocer como el instrumento órfico. Orfeo siempre ha tenido una relación muy íntima con la música; pensar en Orfeo es pensar en la música y en su poder. Sabemos que un coterráneo de Terpandro, Arión, músico y compositor tenía un excelente dominio de los instrumentos de la época; Arión componía *ditirambos*, que son cantos del culto a Dionisos. “fue el precursor si no el inventor del género trágico e introdujo sátiros que hablaban en verso”. (Comotti, 1986, p. 13). El *ditirambo ariónico* incluía componentes satíricos de los antiguos y tradicionales cantos de fecundidad, pero también incluía varios cambios propios como la transformación del coro ditirámbico, que en un principio era cuadrado, pero con Arión se volvió cíclico. Aquí podemos encontrar los primeros vestigios de la *tragedia*, pues la música empezó a ser acompañada por un grupo de personas que conformaban el coro, uno de los componentes más importantes del *drama griego*. Si la cítara fue utilizada principalmente en los ritos apolíneos, el *aulos*, *flauta* o instrumentos de viento hechos de caña con varios orificios, fueron utilizados en los cultos de Dionisos pues tenía un sonido estimulante que era la representación de los sentimientos y las emociones desenfrenadas del dios de la euforia y la plétora.

Otro instrumento utilizado en la antigüedad fue el *crótalos* o instrumento de percusión, el cual se originó de la imitación del sonido que produce el chasquido de los dedos, “aún más rudimentario y primitivo, con que se alejan los malos espíritus” (Salazar, 1954, p.87). El *crótalos* se menciona principalmente en la isla de Delos, donde las vírgenes

---

<sup>4</sup>Los hermosos cantos de Orfeo callan a los dulces y seductores cantos de las *sirenas*, por lo que estas acaban con su vida y se convierten en roca.

deliadas tocan para celebrar que Apolo escogió su isla para venir al mundo. La evolución de los instrumentos musicales griegos nunca dejó de lado su origen y función, pero con la creación de la *polis*, los ritmos se habían diversificado, y el sonido que producían estos instrumentos tuvieron un papel más importante, ya que permitían diferenciar el motivo de la celebración realizada y a qué dios iba destinada, por ejemplo, en los ritos apolíneos, el uso de la cítara se encontraba en su máxima expresión, los citaristas tocaban durante horas mientras se exaltaba las gracias del dios y se ofrendaba vino como gratitud del pueblo.

Los cantos del aedo habían sido la exaltación de las proezas de los héroes, las consecuencias de haber ido en contra de los dioses, y el cumplimiento de su destino, sin embargo, con el nacimiento de la *polis*<sup>5</sup> hay un desarrollo sin precedentes de la música y la poesía, los temas se volverán más variados y adoptarán ideas diferentes, pues esta nueva organización política permite que los ciudadanos tengan una participación más activa frente a una nueva sociedad totalmente diversa, ya que la unificación del entorno rural con el núcleo urbano crea nuevas visiones, nuevos valores y nuevos intereses. Ahora todos los ciudadanos, sin distinción pueden participar en las diversas formas de vida social, como las fiestas religiosas, las ceremonias de los *thíasos*, reuniones de los iniciados al culto de determinadas divinidades, y los banquetes de las *heterías* en los cuales participan los pertenecientes a la misma facción política. (Comotti, 1986).

Gracias a la variedad de cantos corales, estos empiezan a distinguirse por los temas y también por el uso de la música que los acompaña, por ejemplo en el *threnos* o cantos fúnebres, se usaba especialmente el *aulos* o instrumentos de viento, ya que estos entonaban melodías más graves que la cítara, como representación del dolor de la pérdida ocasionada, también los *ditirambos* (precursores de la tragedia), su entonación era mayormente aguda, pues estas tienen mayor capacidad de alegrar al oyente y provocar una actitud festiva, una de las características más importantes de estos cantos corales, pues Dionisos, al ser el dios de la plétora y la euforia, tiene que celebrarse con el alma extasiada (Salazar, 1954). Existen también los cantos solísticos, que a diferencia de otros cantos corales, estaban destinados a un número menor de espectadores, usualmente los solistas entraban en pequeñas reuniones en las que después de celebrar a los dioses, empiezan las libaciones y se dejan llevar por el placer del vino y el amor. Estos banquetes en los que los solistas participaban, permitían el intercambio de ideas y muchas veces, eran la sede de debates políticos, por esto, la música no

---

<sup>5</sup>La ciudad-estado (*polis-kratos*), cuyos confines coinciden con los límites de la región, un modelo de organización territorial sin precedentes en el mundo antiguo. (Comotti, 1986, p. 15)

sólo acompañaba las celebraciones y creaba un ambiente propicio para la diversión, sino que se volvió un vehículo para el intercambio de ideas (Comotti, 1986).

## ***1.2. Música y géneros dramáticos***

La música estaba presente en todas las fiestas públicas y religiosas, además de acompañar las comidas y los bailes en la vida íntima de la gente, estas celebraciones son las que dieron paso al teatro griego. En las celebraciones de las *Olimpiadas*<sup>6</sup>, a partir de la vigésima primera celebración encontramos los primeros vestigios del teatro con la aparición de *Thespis* (550-500 a.C), el primer poeta que representó un drama en la ciudad. Con Thespis se incluye un nuevo término en la historia de las celebraciones y representaciones griegas, *el drama o la idea dramática*, que según Pahlen (1957) “empieza con el afán del hombre por disfrazarse y salir de su pobre yo, representando figuras y escenas imaginarias o reales” (p. 29). El teatro clásico de Grecia fue un movimiento que se desarrolló al aire libre, sigue la tradición de los festivales más importante de Grecia como, *Las grandes Dionisias*, que duraban cinco días seguidos y se celebraban cada primavera, en representación de la muerte y renacimiento de Dioniso, y *Las Leneas*<sup>7</sup> que se conmemoraban y cada invierno en los meses de enero y febrero. Estas celebraciones eran extravagantes, no solo por la cantidad de gente que acudía a las fiestas, puesto que era una fiesta panatenaica, sino porque los recursos escénicos que daban paso al culto eran atractivos. Había una mesa de altar a la que, eventualmente los romanos llamaron *sacras* o *augusta mensa*, estaban construidas de madera y posteriormente de metal, aquí se colocaban todo tipo de ofrendas destinadas al dios celebrado: flores, coronas y guirnalda eran solo algunos de los objetos que se podrían encontrar, pues, las mujeres también ofrendaban pasteles en forma de luna; todo este espacio se encontraba cubierto de luces que se solían encender especialmente cuando la fase lunar coincidía con luna nueva. En las *sacra* también se encontraban una serie de candelabros que usualmente contenían velas o lámparas, sobre estas se ubica una lámpara gigantesca que Dionisos regaló al Prytaneion<sup>8</sup> en Tarento, en la cual se podían encender tantas velas como

---

<sup>6</sup>Festivales que se llevaban a cabo en Olimpia, comprendían el culto religioso, los juegos atléticos y los certámenes de todas las virtudes espirituales y artísticas. Esta celebración se daba cada cuatro años, y se las realizaba en honor a Zeus.

<sup>7</sup> Las Leneas son las primeras celebraciones en las que se exhiben *comedias griegas*.

<sup>8</sup> Se refiere al edificio donde se reunían los magistrados y los ganadores de los Juegos Olímpicos en Olimpia.

días tenga el año, creando una enorme llamarada. Además de estos elementos, también se podrán observar una serie de cráneos de animales y cuchillos de sacrificio. (Nietzsche, 1872)

Thespis es el primer poeta que hace uso del *personaje (hypokritis)*, cambia el acto épico y narrativo por la acción dramática, lo que da mayor profundidad a las representaciones e influye en la percepción del mensaje por parte de los espectadores, pues el mensaje llega de una manera más directa. Los poetas empiezan a actuar frente a la gente, en vez de únicamente cantar como se había hecho anteriormente, por ejemplo en los *ditirambos*, el cantante que pertenecía al coro sale a escena e intenta interpretar un personaje. Thespis aprendió a cambiar de personajes, sin embargo, él los representaba a todos, era solo un actor con varios disfraces y para producir distintas sensaciones utilizaba máscaras. Pahlen (1957) afirma: “Para poder interpretar a varios personajes, Thespis utilizaba caretas o llamadas carátulas, que ayudaban a reforzar el sonido al aire libre, función que ahora tienen el micrófono y los parlantes”(p. 30). Estas fueron las manifestaciones más antiguas del inicio de la tragedia, un personaje (actor), más el canto del coro, que aún se asemejaban a los ditirambos, pero representaban a los personajes de quienes se hablaba en los poemas. “Ditirambo de Sátiros luego heroizado y hecho <serio>; Ditirambos completados con los prólogos y parlamentos introducidos por Tespis (sic).” (Rodríguez, 1984, p.40)

El origen de la tragedia tiene un trasfondo opaco, hay muchísimas publicaciones de diferentes autores que han estudiado la tragedia durante mucho tiempo, pero la carencia de información específica hace que por más libros y ensayos editados, no se tenga una certeza absoluta. Sin embargo, existen antecedentes que nos pueden servir para definir los orígenes de la tragedia, como algo trascendental y extraordinario, que, hasta día de hoy, encontramos algunas de las características del género en varias manifestaciones del arte, especialmente en la música, que no es nada lejana a la tragedia, sino que reinventó la forma de percibir el mensaje. Rodríguez (1984) afirma: “La tragedia sería simplemente la continuación de la lírica heroica, con la simple adición de un principio mimético<sup>9</sup> tomado en préstamo de las danzas de sátiros” (p.24).

Como ya se ha mencionado antes: la tragedia griega tiene un origen religioso, esto nos remite a que tuvo su origen en las fiestas que honran a Dionisio, las *Dionisias* y las *Leneas*. Dichas celebraciones estaban intercaladas en un conjunto ilustremente religioso, que iba acompañado de procesiones y sacrificios. “Por tanto tendríamos para la tragedia un origen

---

<sup>9</sup>Se relaciona con la Mímesis: en la estética clásica, imitación de la naturaleza presente en el arte como finalidad esencial. “La función de la mimesis es proporcionar una contemplación placentera, un placer intelectual o contemplativo” (Gomá Lanzón, 2003, p. 130).

muy parecido al de la comedia: bandas de fieles de Dioniso, que representan sátiros, y cuyo aspecto o vestimenta recordaría al macho cabrío” (De Romilly, 2011, p.20). Sin embargo, el vínculo que tiene la tragedia con el sátiro es cuestionable, no se puede encontrar una relación que sea ciento por ciento certera más que la relación que tiene con el *satyricon*<sup>10</sup>, y el ditirambo, los cuales se consideran el germen de la tragedia.

Rodríguez (1984) habla sobre una hipótesis dada por Wilamowitz, filólogo helenista alemán, que armoniza estos dos géneros para llegar al origen de la tragedia. “Esencialmente consiste en unir los dos datos relativos al Ditirambo y al Satyrikón<sup>11</sup> imaginando la existencia de un antiguo ditirambo cantado por un coro de *tragoi* o *machos cabríos*; con ello etimologiza la palabra tragedia (*tragoidía*) en el sentido de <canto de macho cabrío>” (p.39). Es importante hablar sobre la composición y los elementos característicos del drama y el ditirambo, pues ambos tienen una influencia enorme en la tragedia, como la vestimenta, la danza y el uso del coro, además de caracterizar al género predecesor de la tragedia, la comedia. Esta distinción de géneros la encontramos en Aristóteles. Rodríguez (1984) afirma:

Piénsese que para Aristóteles, Tragedia y Comedia no son diferentes entre sí porque están ahí como diferentes, como resultado tal vez de un proceso histórico, sino porque responde a constantes humanas como son la existencia de hombre <serios> (*semnóteroi*) e <inferiores> (*euteslésteroi*), de los cuales los primero imitan las acciones hermosas y los segundo las de los hombres menos valiosos. (p. 23-24)

Como podemos observar, la comedia y la tragedia son géneros muy diferentes, si hablamos de la temática en las representaciones, pero no podemos olvidar que en la tragedia, uno de los aspectos más importantes es la manera en la que se llevaban a cabo los distintos episodios de la trama, y ese impacto tan grande que tuvo es en parte herencia del espectáculo de la comedia. “Los comos<sup>12</sup> enmascarados, ya disfrazados de sátiros, ménades, bacantes y demás seres dionisiacos, ya de animales diversos en los desfiles triunfales con cantos eróticos, etc. (...) a veces se nos presentan acompañados del dios Dionisos o de otros dioses” (Rodríguez, 1984, p. 47). A medida que la tragedia adquirió importancia y se desarrolló como tal, los rezagos de la comedia y el drama seguirían vigentes, el drama en especial, tuvo un gran impacto al momento de manifestar y adquirir conocimiento, así afirma Jaeger (1961)

---

<sup>10</sup>Término que designaba pura y simplemente al Drama satírico, esa especie de obra burlesca con un coro de sátiros que se representaban como última pieza de las tetralogías trágicas.

<sup>11</sup>*Satyricon* es el nombre de una banda de Black metal originaria de Noruega. Es importante recalcar el término y la relación que este tiene con la música contemporánea. Esta relación se desarrollará en los capítulos siguientes.

<sup>12</sup> Grupo de personas que forman parte de una procesión ritual.

“el drama convierte en principio informador de su construcción entera la idea del destino humano, con todos sus inevitables ascensos y descensos, con todas sus peripecias y catástrofes” (p. 236). La función principal del drama es evocar las principales preocupaciones del ser mediante diferentes expresiones que tenía el poeta de aquel tiempo, en este caso, la problemática principal de la tragedia es herencia del drama, pues la tragedia tendrá como objetivo producir una *catarsis* del alma. Por otro lado, tenemos la influencia de la comedia que vemos en gran parte reflejada en la escenografía de la tragedia, pues en la ambigüedad del origen de su origen se menciona que en las grandes celebraciones de Dionisos, a quien se le considera el dios de los excesos, había dos elementos importantes en los *comos*. El primero es el *falóforo* quien llevaba un falo al frente de toda la procesión y su cara estaba llena de hollín, los *itífalos* que no llevaban máscaras pero escoltaban igualmente al falóforo y cantaban en su honor, la presencia del falo se convirtió en una imagen representativa de la comedia, además de esta especie de libertinaje mostrada en la vestimenta de los *comos*, el uso del lenguaje se volvió un recurso para la mofa y la ironía, hubo es general una libertad del ser (Rodríguez Adrados, 1984).

### 1.2.1 Tragedia ática

La Tragedia Griega se habría concebido por el desarrollo de los elementos más importantes de los géneros anteriores. Rodríguez Adrados (1984) afirma: “Un género literario como una obra literaria, no es en suma, como no lo es ningún texto lingüístico: es una combinación de elementos que se interdeterminan entre sí y respecto a otros opuestos” (p.25). Por esto, dentro de la tragedia encontramos no solo huellas del drama y la comedia, sino de otro género mucho más antiguo y esencial, la *epopeya*.

La epopeya y la tragedia tratan, efectivamente, la misma materia. Ciertamente, hubo algunas obras relativas de los mitos de Dionisos (*Las Bacantes*, de Eurípides, son para nosotros su único ejemplo), como también hubo alguna obra relativa a hechos decisivos de la historia contemporánea (*Los persas* de Esquilo son para nosotros su único ejemplo), pero, normalmente, la tragedia se consagró a los mismos mitos de la epopeya. (De Romilly, 2011, p. 22)

La tradición poética de Homero el educador seguirá vigente en la tragedia, pues las experiencias de libertad y victoria que se daban en aquel tiempo justifican el gran sentido heroico de los personajes, ya que sus creadores habían vivido en un contexto histórico de

guerra y victoria, como por ejemplo Esquilo, luchador en las batallas de Maratón y Salamina, crece en una sociedad en la que la instauración de nuevos valores morales, humanos y religiosos se están formando en conjunto con el estado, por eso, la tragedia de Esquilo se considera como la resurrección del hombre heroico dentro del espíritu de la libertad, pues como De Romilly (2011) afirma: “la gloria de haber combatido contra el invasor bárbaro parece ser el principal honor que reivindica este poeta” (p. 67). Homero y los mitos constituyen el trasfondo de la totalidad de su existencia (Jaeger, 1961). Al tener la tragedia el legado de la epopeya, encontramos en la misma una resignificación del mito. Como sostiene Nietzsche (1872): “La alegría, el placer del pueblo en la tragedia nos muestra un mundo distinto del que nos ofrece el contento en la epopeya y los rapsodas: no la plenitud de la acción y de la vida, sino profundización de una sola acción y, por tanto, crítica de la vida<sup>13</sup>” (p. 299). El uso del mito en la epopeya era exclusivo para consagrar las acciones de los héroes míticos, lo que era una tradición originaria de siglos anteriores en los himnos dedicados a los dioses, algo que fue exclusivo de la poesía por muchísimo tiempo, sin embargo, con la tragedia esta tradición da un giro y el mito se refleja en personas reales que viven la actualidad, por lo que el hombre pasa a ser el centro de la temática trágica, pues los hombres tendrán un cierto heroísmo que colaborará con los dioses (De Romilly, 2011); por otro lado, el lenguaje utilizado en la comedia, el cual era libre y hasta cierto punto errático, toma forma y se vuelve opulento haciendo que la tragedia sea un acto solemne en el que actúan cuerpo y mente conjuntamente: “La tragedia otorga de nuevo a la poesía griega la capacidad de abrazar la unidad de todo lo humano” (Jaeger, 1961, p. 227). El espíritu de la tragedia nace con todos los acontecimientos de la época que dieron paso a la exaltación del estado y la patria y con ellos a un espíritu patriótico que se había extinto hace mucho tiempo. Esquilo aparece con el renacimiento del mito y un nuevo enfoque del mundo y el hombre ático, pues tanto las condiciones de los hombres como la de los dioses son importantes en su obra, ya que la magnificencia de los dioses ahora es compartida por la humanidad del hombre, este pensamiento fue influenciado por *Solón*<sup>14</sup>, quien estableció cambios para confrontar y superar los problemas morales y religiosos que se encontraban en su máxima expresión en la Atenas de su tiempo. Jaeger (1961) afirma: “La tragedia ática vive un siglo entero de indiscutible hegemonía que coincide cronológica y espiritualmente con el del crecimiento, grandeza y declinación del poder secular del estado ático. Como refleja la

---

<sup>13</sup>Hay un cambio de emociones de la epopeya a la tragedia.

<sup>14</sup>Solón (en griego Σόλων) (c.638 a. C.–558 a. C.) fue un poeta, reformador político, legislador y estadista ateniense, considerado uno de los Siete Sabios de Grecia.

comedia, en él alcanzó la tragedia la mayor grandeza de su fuerza popular” (p.230). De esta manera podemos ver cómo el hombre empieza a tomar un lugar protagónico dentro de la poesía, se seguirán haciendo referencia a las divinidades pero ahora cada individuo será dueño de su destino<sup>15</sup>. El mito solo se resignifica, nada se crea, ni los acontecimientos, ni la acción o el desenlace; lo que hace diferente a la tragedia es la manera en la que sus creadores interpretan el mito y lo recrean, de esta manera dejan de imitar exclusivamente las antiguas acciones narradoras de Homero o por los ciclos épicos anteriores, la tragedia representaría lo que inicialmente la epopeya había narrado, produciendo una sensación de vida. Inspira terror, piedad, obliga a compartir sufrimientos o ansiedad, por lo que se podría decir que gracias a la epopeya la tragedia se convirtió en un género literario (De Romilly, 2011). Con la tragedia todo se vuelve más explícito, todo está ahí a la vista y al alcance del espectador, por lo que se cree en ello, se vive todo al momento inmediato.

La representación obvia y vivaz del sufrimiento en los éxtasis del coro, manifestados mediante el canto y la danza y que por la introducción de múltiples locutores se convertía en la representación acabada del curso de un destino humano, encarnaba del modo más vivo el problema religioso, desde largo tiempo candente, el misterio del dolor humano considerado como un evento de los dioses. (Jaeger, 1961, p.234)

Lo que hacía que la tragedia llegara a un estado de arrebató es el uso que daba el poeta a los distintos episodios, pues se enfocan en uno solo para profundizar y no perder la continuidad de la trama, es decir, no perder la atención de los espectadores en situaciones inútiles, de esta manera, la audiencia pasa por todas las fases que impone la tragedia que son la compasión - relacionada con la esperanza- y el temor, sin disminución del interés:

Sentimos temor frente a la posibilidad de que nosotros debamos también enfrentar un crimen, de que pasemos a convertirnos en instrumento de venganza, de que transgredamos nuestros límites y con ellos, desconozcamos la necesidad de solidaridad y justicia que tenemos todos los seres humanos. (Merchán, 2013, p.18)

Esquilo representa con imágenes crudas la realidad humana, es un mundo de violencia donde la esperanza se ve mermada por la insensatez del hombre<sup>16</sup>, ya que tiene la capacidad y

---

<sup>15</sup> La tragedia asume acontecimientos que se relacionan con personajes famosos que se enfrentan con sus problemas, y ponen bajo nuestras consideraciones sus actuaciones” (Merchán, 2013, p.15)

<sup>16</sup> Cassandra: ¡Ah! Creo en estos testimonios: esos niños que lloran su degüello, esas carnes asadas devoradas por un padre. (Esquilo, *Agamenón*)

la libertad de tomar decisiones, si un hombre elige de manera errónea su destino está condenado al proceso de error<sup>17</sup>: *ate*, *hybris* y *némesis*<sup>18</sup>, la justicia distributiva que, en las tragedias de Esquilo, se presentan como un destino lamentable (némesis) que pasa de generación en generación<sup>19</sup>. A este múltiple destino fatídico que se establece en algunas familias híbrísticas se lo conoce como *Daimon alástor*. En la tragedia *Agamenón*, el Atrida perteneciente a la familia de los *tantálidas*, toma decisiones híbrísticas, esto le produce una vida llena de sufrimientos; además, al pertenecer a una familia marcada por un *Daimon alástor* desde su antecesor Tántalo y sus *hybris* personales, el único destino que puede poseer es la muerte.

Esta familia de los Tantálidas se ha constituido sobre una serie de *hybris* de sus integrantes: crímenes contra los dioses, adulterios, usurpaciones de tronos, engaños y esencialmente una serie de infracciones impías que ha caracterizado a muchos de sus miembros. Esta familia, junto a la de los Labdácidas (Layo, Edipo, Eteocles, Polinices y Antígona) han sufrido mucho por varias generaciones. (Merchán, 2013)

Si bien es cierto, en Esquilo encontramos una representación despiadada de la realidad, y de los sucesos que someten a los hombres a la desgracia de la vida, estos sufrimientos son necesarios para discernir entre lo que está bien y lo que está mal; sin embargo, las acciones de los hombres no serán más que un complemento del verdadero protagonista: la voluntad divina. El coro se ve influenciado por las esperanzas y temores, y parece estar obsesionado con esta justicia divina<sup>20</sup>. En *Agamenón* dicha justicia será proclamada por Cassandra, quien ve su muerte y la del portador del destino híbrístico proporcionado por los dioses<sup>21</sup>. De Romilly (2011) afirma. “La idea misma de la justicia divina implica que los hombres sean responsables de sus actos” (p. 81) caso contrario, el objetivo de la tragedia es plantearnos preguntas y buscar soluciones, además de causar en nosotros un proceso catártico que en las

---

<sup>17</sup>“Paradoja trágica queda planteada; quien ha olvidado la condición de humanidad, no recibirá un tratamiento humanitario; quien ha castigado y se jacta de sus acciones, será castigado, pues su crimen no puede quedar impune” (Merchán, 2013)

<sup>18</sup>Agamenón, a pesar de ser portador del Daimon alástor, toma decisiones que lo llevan a un destino híbrístico; primeramente Clitemnestra insinúa a Agamenón que podría caminar sobre una alfombra púrpura, pues al igual que los dioses, él tiene las mismas capacidades (*ate*), eventualmente, Agamenón comete *hybris* cuando decide caminar sobre la alfombra, y finalmente todo esto supone su muerte (némesis) por haber realizado elecciones insensatas y haber provocado a los dioses.

<sup>19</sup>Coro: (...). Quien despoja y el que mata paga su deuda (...). <<que el culpable pague>>. Es la ley sagrada. (Esquilo, *Agamenón*)

<sup>20</sup>Corifeo: Parece que va a vaticinar sus propios males. La inspiración divina permanece en su mente, aunque de esclava. (Esquilo, *Agamenón*)

<sup>21</sup>Cassandra: ¡Oh dioses! ¿Qué se prepara? ¿Qué es este nuevo y gran dolor? Un gran mal se trama en esta casa, insoportable para los amigos, incurable, y el socorro está lejos.

obras se produce por medio de *eleos* o compasión, consigue que los asistentes se solidaricen con los protagonistas que sufrían los hechos trágicos; *phobos* o temor, posterior a *eleos*, los asistentes creían que dichos acontecimientos también podrían ocurrirles a ellos, pues, como humanos compartimos una esencia común; finalmente, y como consecuencia de los dos sentimientos nombrados anteriormente, se produce la *katharsis*, la purificación de los sentimientos enardecidos: el temor y la angustia conducían a una reflexión sobre la fragilidad humana, sobre la fuerza del destino y sobre la insensatez que nos caracteriza, por esta razón, lo aprendemos mediante el sufrimiento (Merchán, 2013). Este proceso de purificación viene dado por una serie de elementos de la obra, uno de los más importantes es la música que acompañaba al coro y en general a las presentaciones, pues las melodías eran necesarias para sensibilizar al espectador, era un complemento, sino la parte principal del proceso catártico. “Con la música <<es posible alcanzar tres cosas juntas: la alegría, el amor y el dulce sueño>>” (Comotti, 1961, p.71). Dichos sentimientos serían el producto de la purga de nuestra alma, como escenifica Esquilo reflejando una sucesión de actos lamentables que afectan al hombre, causando dolor, intriga y temor; es necesario el sufrimiento para llegar a un sentimiento de realización. Además, no podemos olvidar que la música también era considerada un elemento didáctico, el cual ayudaba a formar el carácter de los jóvenes y en general de la ciudadanía: “La música tiene un placer natural en virtud del cual su ejecución agrada a personas de cualquier edad y de cualquier carácter” (Comotti, 1961, p.84).

Esquilo representa todo este proceso catártico de una manera en que las ideas se develan solas y se concretan en una afirmación sobre la naturaleza del hombre que se comparte con el espectador: “La tragedia extrae también su fuerza de esta concentración de la atención en una acción única (...) se espera, se teme, se asiste a él y luego se llora por él: cada tragedia era por tanto presencia y una presencia terrorífica” (De Romilly, 2011, p.24). Otro elemento de las antiguas herencias del arte en la tragedia es el uso del coro<sup>22</sup>, que desde los ditirambos “era, en efecto, el diálogo de un personaje con un coro” (De Romilly, 2011), esto se encuentra vigente en la representación dramática del narrador lírico que se convirtió en actor, por lo tanto en quien sufre los acontecimientos y quien hasta hace poco solo había acompañado y compartido sus emociones: “Sacudía la tranquilidad y confortable comodidad de la existencia ordinaria mediante una fantasía poética de una osadía y una elevación desconocidas, que alcanzaba su más alta culminación y su dinamismo supremo con el éxtasis ditirámico de los

---

<sup>22</sup>Cassandra: (...). Este palacio nunca lo abandona un coro que si canta al unísono, no es de dulce melodía, pues no entona alabanzas.

Coro: Soy dueño de cantar el mando de feliz agüero de los caudillos de la expedición, pues mi vieja existencia por voluntad de los dioses todavía me inspira persuasión, fuerza de los cantos.

coros apoyados en el ritmo de la danza y la música” (Jaeger, 1961, p. 232). El coro es uno de los elementos más importantes de la tragedia porque incorpora en la escena expresiones de canto y danza<sup>23</sup>, con las cuales quiere revelar, mediante sus explicaciones y su conducta, los cambios de la situación y los movimientos de subida y bajada de la emoción dramática que motiva el coro, así experimentaba los cambios emocionales de la alegría al dolor y del dolor a la alegría (Jaeger, 1961, p. 233).

*Sympatheia* suscita los lamentos del coro, para dirigir la atención hacia el destino que, enviado por los dioses, producía aquellas conmociones en la vida de los hombres. Sin este problema de la *tyché* o de la *moira*, que había traído a la consciencia de aquellos tiempos la lírica de los jonios, jamás se hubiera producido una verdadera tragedia a partir de los antiquísimos *ditirambos con contenido mítico*.

Para hacernos una idea de cómo se desarrollaban las tragedias, podemos describir el lugar en donde se llevaban a cabo. En primer lugar, hablaremos sobre la estructura ovalada que tenía el teatro dionisiaco, en el cual se alzaba una especie de balcón en el proscenio, donde en algún momento de la trama aparecían los dioses (con el artilugio del *deus ex machina*), y algunos elementos solían resaltar la acción de la tragedia, por ejemplo varios símbolos<sup>24</sup> colocados en el escenario como máscaras de macho cabrío -que conformaban inicialmente los rituales de Dionisos-; también los actores de la obra utilizaban máscaras, pues este componente ayudaba a que la tragedia tenga más impacto en la imaginación del espectador. (De Romilly, 2011).

Como ya se ha mencionado antes, el teatro tenía una forma ovalada en la cual hallamos otro principio de la tragedia, la *orchestra* o la orquesta donde se ubicaba el coro que era guiado por el *corifeo* o *jefe del coro*. Ellos se ubicaban alrededor de un altar dedicado a Dionisos.

El escenario constituía el fondo de la orquesta; y una y otro estaban comunicados por unos peldaños. Sin embargo, los dos lugares seguían siendo muy distintos; los actores,

---

<sup>23</sup>Cassandra: (...). Sed testigos de que olfateo, sin perderme, las huellas de los crímenes antiguos. Este palacio nunca lo abandona un coro que si canta al unísono, no es de dulce melodía; pues no entona alabanzas. (Esquilo, *Agamenón*)

<sup>24</sup>“Símbolo es una manifestación abstracta de la realidad, culturalmente construida y que es relativa, esto es, depende de la sociedad que la genera, la utiliza, la adecua y transforma” (Castillo Bernal, 2007, p. 44).

en el escenario no acostumbran a mezclarse con los coristas de la orquesta; y los coristas por su parte, no subían nunca al escenario. (De Romilly, 2011, p.27)

De cierta manera, podemos advertir que el coro participaba de forma independiente a la acción que se realizaba en la tragedia, sin embargo, responde a su papel lírico y a movimientos lentos y pausados que tienen una suerte hierática, pero a veces también llegaban a una especie de encantamiento con el cual interpretaban verdaderas danzas, por eso, el coro es una parte constitutiva y muy importante de la tragedia, pues une componentes que realzan las emociones de los espectadores, con los cantos y la danza.

La tragedia presentaba un intercalado de la acción llamado *episodios* que separan los fragmentos líricos del coro, en la tragedia encontramos una estructura que se ha reinventado con el paso de los años, pues los poetas se encontraban en constante cambio e interpretación de los temas y de la escenografía. Por esto, se lleva a cabo un nuevo desarrollo del tema, pues los tragediógrafos pondrán mayor atención a una sola acción determinada de su obra para crear mayor interés, conseguían así que los espectadores no se aburran a medida que la historia avanza. El impacto de la tragedia se adjudica a sus partes y cómo ellas van apareciendo en la obra. “El prólogo (que precede a la entrada del coro), luego la entrada del coro, o *párodos* (a menudo escrita con un ritmo de marcha), luego los episodios, separados por los cantos de coro o *estásimos* (...) y finalmente la salida del coro<sup>25</sup>” (De Romilly, 2011, p.28). Así mismo, el coro parece haber tenido un papel contemplativo frente a la acción, pues no puede intervenir en la obra, a pesar de que exhibía su preocupación sobre los acontecimientos, solo daba a conocer su exaltación de manera que afectase a los espectadores, buscaba resignificar las experiencias artísticas conocidas en manifestaciones populares: afirma: “el coro de la tragedia griega era una supervivencia de las primeras edades del arte, y reproducía, en medio de una civilización avanzada, el soplo lírico de la poesía popular” (Barrenechea, 1941, p.84)<sup>26</sup>.

Esquilo es el hombre de las guerras médicas, combatió en Maratón y en Salamina, lo que parece haber sido el mayor logro de su vida, tanto así que pidió que en el epitafio de su tumba escriban sobre su valentía en el combate y sus méritos guerreros, más no que ahí yace el mejor tragediógrafo de la época (De Romilly, 2011). Fue el primer representante del espíritu ático, y de la nobleza rural, directamente influenciado por la comedia que revelaba la

---

<sup>25</sup> El coro habría estado formado por 50 personas en el ditirambo, y con Esquilo el número de coreutas se redujo a 12; con Sófocles el coro aumentó a 15 personas.

<sup>26</sup> Mariano Antonio Barrenechea, Historia Estética de la Música, Claridad, Buenos Aires, 1941 p.84

naturaleza del poeta, quien tenía un vínculo con las venerables diosas eléuticas<sup>27</sup>. Esquilo utiliza el coro de una manera refinada y delicada, además lo dotaba de una longitud que, hasta cierto punto, se encontraban episodios, los cuales servían de relleno para llegar al clímax de la tragedia; por esta razón, sus sucesores, disminuirán dicha longitud y la idea se desarrollará de una forma más breve y concisa. Esquilo forma un coro<sup>28</sup> deseoso de conocimiento, busca el porqué de lo acontecido, y cuando esa respuesta no se presenta, busca la ayuda de los dioses: “Se esfuerza por comprender. Y por eso, con frecuencia, rememora el pasado, con el propósito de extraer una enseñanza” (De Romilly, 2011, p.34). La tragedia no deja atrás el mito, el legado de Homero en la epopeya, sin embargo introduce ciertas variantes:

El mito se concibe desde otro contexto histórico, con historias diferentes que pierden la relación que tenían los hechos con el héroe mítico para dar paso a historias de hombres reales que viven en aquella actualidad. (...) Esto sólo era posible mediante el abandono de la tradición heroica, que constituía originariamente, junto con los himnos a los dioses, el único objeto de la poesía. (Jaeger, 1961, p.227)

### ***1.3.Tragedia y cuestionamiento social***

Esquilo vivió en una época en la cual el estado no era considerado un instrumento de autoridad dedicado a excluir a los ciudadanos, era asumido como una inspiración de todos los pobladores de Atenas para olvidar los conflictos y decadencia a la que habían sido sometidos en siglos pasados. Por esto, sus tragedias<sup>29</sup> son un punto de partida importante para la difusión de los valores que la libertad y la victoria habían conseguido para la renovación y creación de una nueva sociedad basada en el esplendor de la antigua Grecia: afirma: “Estos poemas escritos en un estilo épico (...) deben su nacimiento al interés histórico” (Jaeger, 1961, p.227). Por ejemplo, *Los persas* y *Los siete contra Tebas* se basan en hechos históricos, sin necesidad de evocar a los dioses como el centro de la trama, como se solía realizar antiguamente. Sin embargo, hay que recalcar que el tema principal de Esquilo se centra principalmente en el error humano: “Los errores que conducen al hombre a su ruina son

---

<sup>27</sup>Démeter y Perséfone veneradas en Eleusis, donde Pisístrato acababa de construir un nuevo santuario para el culto de los misterios eleusinos (Jaeger, 1961, p.223); Eleusis es también la ciudad natal de Esquilo.

<sup>28</sup> “La inevitable caída al abismo, se purifica en aquel canto coral en que se eleva del sentimiento a la reflexión, (...). Con esto llega al más alto término a que la tragedia aspira a conducir”. (Jaeger, 1961, p. 246-247)

<sup>29</sup> “Esquilo llamaba a sus tragedias migajas caídas de la mesa de Homero.” (Nietzsche, 1872, p. 298)

efecto de una fuerza demoníaca que nadie puede resistir, (...). Todo se reduce al efecto del destino<sup>30</sup> sobre el alma del que lo experimenta” (Jaeger, 1961, p.238). A partir de este principio el ser humano empieza a ser consciente de sus errores, a pesar de que sean impotentes y estén destinados a la ruina, a pesar de que fueron virtuosos, no pueden cambiar los designios de los dioses, a este designio divino se le conoce como *Desdicha imprevisible*:

La *desdicha imprevisible* es el resto irreductible de aquella antigua *até* de que habla Homero y que mantiene su verdad al lado del reconocimiento de la propia culpa. Se halla en íntima conexión con la experiencia humana que los mortales denominan buena fortuna, puesto que ésta se torna fácilmente en el más profundo dolor, desde el momento en que los hombres se dejan seducir por la *hybris*. (Jaeger, 1961, p.239).

Sin embargo, una de las características importantes de la temática de Esquilo es que los personajes padecen todo tipo de sufrimiento y caos, pero el orden triunfa sobre este caos, mostrando piedad y empatía por parte del público. El concepto de lo *demoníaco* en Esquilo es una especie de causa y consecuencia<sup>31</sup>, pues el ser humano al ser víctima del proceso de error, específicamente cuando actúa en forma *hybrística*, su voluntad desaparece, se ciega su alma y se vuelve un hombre insensato. Jaeger (1961) afirma: “Es el *pathos*<sup>32</sup> de la experiencia, de la seducción demoníaca y de la ceguera humana, que conduce irremediamente al abismo, (...). Ningún poeta antes que él ha experimentado y expresado la esencia de lo demoníaco con tanta fuerza y vivacidad” (p.240). A pesar de la excesiva sencillez que Esquilo demostró en el desarrollo de sus tramas, no se puede negar que es uno de los más importantes tragediógrafos, porque devolvió a la poesía una suerte de esperanza que había perdido; de esta manera, lo que hicieron sus sucesores fue mejorar la estructura de la tragedia de Esquilo: los temas, el coro y las danzas de una manera más estilizada y estética, en la cual veremos que algunos elementos empiezan a tener más importancia que otros y que lo que al principio se creía un fundamento de la tragedia, como por ejemplo, el coro, al final solo tendrá un papel secundario, casi prescindible:

Cuanto más actúa el actor y más se convierte en virtuoso (como cantante), tanto más aporta el interés principal del coro y sitúa a éste en una nueva posición (...). El papel

---

<sup>30</sup> “La idea del destino, propia de Esquilo, se halla en su totalidad comprendida en la tensión entre su creencia en la inviolable justicia del orden del mundo y la emoción que resulta de la crueldad demoníaca y la perfidia de la *ate*, por la cual el hombre se ve conducido a conculcar este orden y al sacrificio necesario para reestablecerlo”. (Jaeger, 1961, p.241)

<sup>31</sup> “Entre causa y efecto, y este último sólo tenía lugar a fin de explicar el primero” (Nietzsche, 1872, p. 298)

<sup>32</sup> Uso de los sentimientos humanos para afectar el juicio de un jurado. Se intenta influir en una sentencia.

de las cánticas se modifica (...) pasan a transformarse en música para los entreactos (...) ésta tenía que profundizarse cada vez más. (Nietzsche, 1872, p.298)

Así es como la tragedia va evolucionando, primero tenemos un personaje que no puede cambiar su destino, pues se encuentra a merced de los dioses, pero esta visión irá cambiando, cuando Sófocles reivindica el papel del personaje, ya que él vivió en una época en la cual Atenas se encontraba en un período de gloria que podría dar paso a la altivez, donde la educación, el arte y la poesía estaban estrechamente relacionados con el ser humano y en equilibrio perfecto, sin embargo, esta gloria duraría poco, y como se ha dicho antes, los poetas confluyen con las necesidades marcadas por el contexto histórico, es decir, representan en sus obras lo que viven en su cotidianidad. Por esta razón encontraremos en Sófocles un camino que nos conduce a lo espiritual<sup>33</sup>, de este hecho emerge la *humanidad* como el conocimiento de la verdadera forma esencial humana (Jaeger, 1961). A diferencia de Esquilo, Sófocles se enfoca en el desarrollo del personaje trágico, y con esto manifiesta que la raíz de todo mal que padece el hombre es por la falta de medida que tiene sobre las cosas<sup>34</sup>. “El hombre doliente, cuyas acciones no son determinadas desde fuera con entera necesidad (...). Es el piadoso reconocimiento de una justicia que reside en las acciones mismas y cuya comprensión es el signo de la más perfecta madurez” (Jaeger, 1961, p.259). Para dar una nueva significación al personaje, Sófocles se centra en la *areté* y por primera vez hace de la *psyché* el punto de referencia de la educación, aquí encontramos una relación muy estrecha con la ideología de los sofistas que, posteriormente gana importancia en la formación - *paideia*- del estado, pues el objetivo de la *paideia* es crear en los jóvenes un punto referencial con el cual puedan ejercer su libertad de decisión, elegir entre uno u otro, por mejor que sea su educación y su naturaleza, su vida tiene que ser el resultado de estas decisiones (Will, 1997). Sófocles tuvo un papel significativo en la renovación de la tragedia, pues dio al personaje mayor importancia al representar al hombre burgués de aquel momento, quien disfrutaba de un lugar exclusivo dentro de la educación del estado, además de que la entrada de las masas a la actividad política fue un fenómeno que cambiaría los principios de la sociedad, lo que también repercute en la concepción de educación, pues la *paideia* no era algo a lo que todos los ciudadanos pudiesen aspirar, sino que podrían acceder a ella gente que tenga una buena posición económica y quienes creían tener una ascendencia especial, al

---

<sup>33</sup> “Sófocles humanizó la tragedia y la convirtió en un modelo imperecedero de la educación humana, distinta a la acción educadora de Homero o Esquilo, pues presupone una sociedad en la cual, la educación sea el ideal más alto” (Jaeger, 1961, p.252)

<sup>34</sup>Se relaciona con el pensamiento sofístico en el que se menciona que “El hombre es la medida de todas las cosas” (Jaeger, 1961).

momento en que la democracia empieza a fomentar el estado, los privilegios de la antigua educación empiezan a desmoronarse. Protágoras<sup>35</sup> pensaba que la areté fue dada por Zeus a todos por igual, sin distinciones, Sócrates cuestiona esto diciendo que si la areté fue dada indistintamente a todos, por qué existen hombres sin educación que están metidos en todo y que fracasaron en el proceso educador de sus hijos. Por esto, el filósofo se considera necesaria la enseñanza de la *areté*, pues a pesar de que todos la poseemos, esta debe cultivarse para que pueda ser utilizada de una manera correcta, pues algunas veces estas cualidades son ahogadas por diferentes circunstancias que ciegan la virtud (Will, 1997).

Al considerarse la educación como una actividad político-pedagógica, no perdió los principios de donde viene, es decir, las necesidades más profundas del estado, combinando la formación del saber con la fuerza espiritual que se quiere desarrollar (Jaeger, 1961).

“Cada uno posee su verdad (de opinión) y, en particular, su verdad momentánea” (Will 1997, p.442). Con esto hace referencia a las *antilogías* de Protágoras, todos tienen opiniones distintas, sin embargo, lo que hacen los sofistas es enseñar para que la persona pueda tomar una decisión acertada, y dicha decisión será juzgada con base en sus valores morales, sociales y políticos.

Los sofistas eran los maestros de la palabra, el desarrollo de discursos y la elocuencia que persuade al debate y convence; su deber consistía en transmitir esta facultad oratoria, no a las masas, sino a quienes querían ser la cabeza del estado y podían pagar estas lecciones, caudillos que representarán su patria en el futuro, por esto, la educación se vuelve parte fundamental al hablar de la *árete*, la excelencia pasa a formar parte de su desarrollo desde niños, pues el método de enseñanza de los sofistas se basaba en dos modalidades: la primera se enfoca en el saber enciclopédico, mientras que la segunda se enfoca en el desarrollo del espíritu mediante el arte, especialmente con la poesía, y la música que son las formadoras del alma:

El maestro le da a leer los mejores poemas (...). Estos contienen muchas exhortaciones

y narraciones en honor a hombres preeminentes, cuyo ejemplo debe llevar al niño a la imitación. Mediante la enseñanza de la música es educado en la *sofrosyne* y apartado de las malas enseñanzas. Introducen en el alma del joven el ritmo y la armonía (...).

Esta debe manifestarse en todas las palabras y acciones de un hombre educado. (Jaeger, 1961, p.283)

---

<sup>35</sup>Filósofo sofista, iniciador del pensamiento relativista.

Nuevamente, volvemos a Homero el educador, en quien los sofistas veían un ejemplo de sabiduría, entendimiento y educación, era una enciclopedia que contenía todos los conocimientos necesarios para la formación del hombre. “La sofística tradujo la antigua tradición educadora, incorporada ante todo en la poesía a partir de Homero (...). Abrió el camino de una verdadera filosofía política y ética al lado y aún por encima de la ciencia de la naturaleza<sup>36</sup>” (Jaeger, 1961, p.273). Sin embargo, los sofistas no llamaron a su teoría educadora ciencia, sino *techné*<sup>37</sup>, una forma de creación a la que ellos consideraban como el punto máximo de todas las artes, y que fue importante, pues en una época donde lo clásico y tradicional estaba cambiando y hasta cierto punto desapareciendo, los sofistas reflexionaron sobre aquella situación y decidieron entregar al pueblo los conocimientos más antiguos, que se habían ido acumulando durante años y que pertenecían a una tradición antiquísima, por esta razón, la educación humana fue considerada como una tarea histórica a la que fueron asignados los sofistas, y por medio de la cual, uno de los objetivos era “castigar” a quienes han infringido las leyes del estado y han ido en contra de estas enseñanzas, así mismo, piensan que estas actitudes de “rebeldía” pueden ser evitables por medio de la educación; pensamiento contrario a Esquilo, pues él creía que el destino no puede cambiar ni tampoco evitarse, es decir, que el hombre nace con un designio determinado al que debe someterse y cumplirlo sin oportunidad de cambiar su fatalidad. La educación impartida por los Sofistas pretendía ser el camino para llegar a la justicia o *diké*, que es la representación humana del raciocinio y la justicia, por lo que la justicia sugiere ser divina. (Jaeger, 1961).

Las guerras del Peloponeso<sup>38</sup> y los estragos que condujeron a la Polis a una separación radical de cuerpo y alma, situó a la educación del estado en un terreno devastado y viciado, en el que los sofistas tuvieron mayor oportunidad de impartir su sabiduría, facilitando el resultado buscado. Hubo un conflicto generacional, pues los más jóvenes y quienes empezaban su vida política vivirían en constante conflicto con los ideales de los antiguos, porque estos ya tenían una educación formal. Este enfrentamiento no era nuevo, pero fue más visible por el cambio que se estaba dando en el estado, pues todo lo que se conocía hasta el

---

<sup>36</sup>La naturaleza para los sofistas parte de una creencia optimista, donde la naturaleza humana es buena, y está destinada para hacer el bien. (Jaeger, 1961)

<sup>37</sup>*Téchné* significa una *creación*, un "producir sapiente"; es decir, algo que para poder crearse requería no solo habilidad manual sino *conocimiento* pleno de aquello que trataba de hacerse.

[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1692-88572014000100003](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-88572014000100003)

<sup>38</sup> “Enfrentamiento entre ciudades hegemónicas más importantes en la Hélade [Atenas comandando la Liga Délico Ática, y Esparta, la Liga del Peloponeso] (...). Son las que marcarán el fin de la hegemonía y de la autarquía helena en general y prepararán el camino para el dominio macedónico (...). (Merchán, 2013).

momento se estaba desvaneciendo, sin embargo, esta batalla no fue de arrebatarse el lugar de otro para ocuparlo, sino hubo un cambio drástico entre pensamientos antiguos y los nuevos, la oposición de los valores, el rechazo del antiguo orden comunitario (polis-koinonía), sus dioses, su ley, su ética, todo esto frente a los ideales de individualidad, que, para ese momento, apareció como una “perversión del amoralismo relativista” que forma parte fundamental del pensamiento sofista. (Will, 1997).

Los sofistas, al ser los maestros de la retórica, intentan argumentar todos los discursos posibles, y como se mencionó antes en la época en la cual la sofística estuvo en auge (s.V a.C), hubo cambios que afectaron la ideología tradicional, de una “delimitación entre un espacio privado y otro público en el seno de la polis” (Álvarez, 1968, p.1) y la sociedad se encontraba frente a una ambigüedad de pensamientos contrarios que fomentan nuevas conclusiones y nuevas enseñanzas; por ejemplo en la música, el poeta puede interpretar melodías extravagantes que, acompañadas de los episodios de la tragedia, provoquen en el espectador un estado de exaltación que les motive hacia la consecución de la calma y la tranquilidad (catarsis), es decir, por medio del arrebatarse se consigue lo contrario, que sería una sensación de paz -en apariencia, un oxímoron- que brinda la catarsis.

Sin embargo, Protágoras creía que la verdad es algo que no puede llegar a ser conocido ni comprendido, y que el único conocimiento propio y verdadero del ser humano es el conocimiento sensible, por lo que todo lo demás son sólo opiniones.

Con este principio nacen los *Dissoi Logoi* o discursos ambiguos, estrategia protagórica que constituyen discursos de doble interpretación sobre un mismo tema; estos discursos tendrán objetivos concretos que buscan un fin en específico, y son los precursores del pensamiento relativista. Gardella (2017) afirma: “La antilogía sirve no solo para contraponer explicaciones opuestas sobre la naturaleza de los valores éticos, sino también para apoyar el relativismo” (p.35). Sin embargo, Gardella reconoce tres objetivos principales de los *Dissoi logoi*, uno de ellos es el principio propagandístico con el que se puede demostrar la osadía argumentativa del autor, lo que facilita que este sea tomado en serio y que sus enseñanzas sean aprendidas. En segundo lugar, Gardella (2017) menciona que estos discursos tienen un fin pedagógico, pues ayudan a exponer y evaluar posiciones que llegan a ser antagonistas, pero complementarias, además daban mucha importancia al estudio de las artes, una de ellas, la música<sup>39</sup> que desde siempre ha sido un motivo para suscitar la reflexión del alma; por último

---

<sup>39</sup>La música es una ocupación servil (...). Los jóvenes deben practicar el arte sólo para adquirir la capacidad de juzgar sobre ella. (Comotti, 1986, p. 86)

se menciona que los *Dissoi logoi* tienen un fin propedéutico, pues exponen patrones argumentativos generales que los oyentes podrían memorizar y luego reproducir en los debates, así mismo, servirían para entrenar a la audiencia para que puedan detectar fallas en el argumento y de esta manera, rebatir con sus propias opiniones.

Discursos dobles son pronunciados en la Hélade por quienes filosofan sobre lo bueno y lo malo. Unos dicen que lo bueno es una cosa, lo malo, otra. Otros, que lo mismo es bueno y malo, para unos sería bueno, para otros malo; incluso para el mismo hombre, algunas veces bueno, otras, malo. (Gardella, 2017, p.38)

El uso de las antilogías se pueden hacer evidentes en la literatura de la época, así lo encontramos en las tragedias escritas por Sófocles y Eurípides<sup>40</sup>, en las cuales, el enfrentamiento verbal era propio de sus obras. En *Medea* de Eurípides, por ejemplo, encontramos una mención a estos argumentos dobles, cuando Jasón da muestras de su hipocresía al intentar convencer con argumentos falsos a Medea, estos son discursos que fluctúan entre la verdad y la mentira, y una locura “momentánea” que es el resultado de la decepción de Medea contra Jasón. La filosofía del *Dissoi Logoi* se ve impregnada en toda manifestación artística de la época, ya que los sofistas eran quienes la impartían.

Una técnica amoral con fines inmorales es lo que provocó el éxito de la enseñanza sofística entre la juventud que, gracias a ella, encontraba la manera de justificar cualquier cosa mediante especiosos, de arrollar la tradición, de menospreciar la ley, de discutir la ética de los ancianos. (Will, 1997, p. 443)

A partir de esto, hubo una gran apertura a nuevas ideas y pensamientos, ninguno era contrario, solo diferente, y el que convenciera a mayor cantidad de gente es el que sería mejor valorado. Es esta época, la sociedad se sumió en un cambio radical, lo que se vería representado en los tragediógrafos, se podría decir que el éxito de Eurípides, el desarrollo de

---

Cita que se relaciona con el pensamiento y las enseñanzas sofistas, pues una de las características principales de dicho pensamiento es el saber discutir, debatir y defender los argumentos expuestos. La música no se ve excluida y los pedagogos intentan hacer de la música un componente de “reivindicación”, pues la música debe calmar el alma y apaciguar los sentidos, no debe llamar al placer y ni al éxtasis, que es contrario a las cualidades morales de la ciudadanía.

<sup>40</sup>Pensador y poeta simultáneamente, y una y otra cosa en proporciones baste iguales. De su capacidad de sentir saca muchas veces las ricas conclusiones de pensar, y las luces de su pensamiento las lleva al campo de la vida en el que los amores y los dolores, las alegrías y sobre todo las lágrimas, reclaman una luz que ayude a coordinar y sintetizar. (Miranda, 1966, p. 4)

los personajes, el coro y en general, la evolución de la tragedia, vino acompañada con un cambio sustancial de la época. Los personajes de Eurípides, por primera vez harán referencia a una contraposición del hombre moderno, es decir, el hombre de acción (s. V a.C.) con el pasado heroico que lo acompaña y el hombre soñador, embelesado por el mundo de las ideas, influencia que viene dada de Platón: “Eurípides aparece como un deber elemental del arte, la voluntad de traducir en sus obras la realidad tal como se da en la experiencia” (Jaeger, 1961, p.86). Así mismo, cambia la función del mito en sus tragedias; la tragedia mítica es una representación de la vida cotidiana exenta de ilusiones. Eurípides, el “poeta de la ilustración” como se lo ha llamado, es el primer tragediógrafo que vive la crisis de aquel tiempo, la decadencia de la sociedad es solo un reflejo del desmoronamiento del hombre y la descomposición de los ideales, lo que vemos impregnado en el desarrollo del personaje trágico en sus obras<sup>41</sup>. “La confusión en la que se debaten sus personajes debe probablemente mucho a esta atmósfera de desencanto” (De Romilly, 2011, p.113). Tal vez haya sido el entorno el que hizo de Eurípides un solitario, y hasta cierto punto, un revolucionario, pues el temperamento que refleja en sus obras es muy distinto al de sus predecesores, porque la psicología de su obra pasa a tener una importancia inmensa, se considera como el primer psicólogo de la humanidad, pues desarrolla distintas facetas en los personajes, especialmente en los femeninos; además, en sus obras encontraremos vestigios de autores que influyeron en él y una perfección estructural en los elementos trágicos del momento.

Sus personajes están más próximos a nosotros que los héroes de los otros trágicos, pero también más íntegro en sus pasiones (...). El mundo de Eurípides osa criticar a los dioses, al menor bajo su forma legendaria (...). Su arte obtiene grandes efectos patéticos de una acción con múltiples repercusiones, cuya víctima es siempre el hombre, pero de la que no puede extraer ninguna lección. (De Romilly, 2011 p.121)

Al momento en que las tragedias de Eurípides se presentaban, existía un grupo selecto de gente que lo veía -entre ellos, Sócrates-, pues poseían conocimientos elevados, era un círculo de apasionados y admiradores que se reunían para presenciar las obras, pues contaban

---

<sup>41</sup> La confusión de los personajes se refleja en su sentir, en el no saber que esperar, a pesar de tener esperanzas, el destino fatal que los espera, las sorprende inmediatamente. Por ejemplo, en *Las troyanas*, cuando los griegos han tomado Troya, y las mujeres de la ciudad son destinadas a un guerrero en particular, además del asesinato del hijo primogénito de Héctor, que su abuela Hécuba lamenta cuando entregan su cadáver para que lo limpie y lo vende. Son acontecimientos fatales que llegan a pesar de la esperanza que los personajes emanan. Coro: ¡Mísera madre que, al perderte, perdiste contigo su más consoladora esperanza! Cuando se reputaba muy feliz, porque eran nobles tus padres, perdiste de muerte cruel. (Eurípides, *Las troyanas*)

con un conocimiento previo que los ayudaba a entender de mejor manera las referencias del poeta. A pesar de que para el público más sencillo algunos detalles hayan pasado desapercibidos, lo esencial de la tragedia de Eurípides logra satisfacer el espíritu de los oyentes, pues los matices de su obra se fusionan con el uso de personajes cotidianos, que, muchas veces, recurrían a la comedia para crear mayor efecto sobre las emociones<sup>42</sup>, esto se da gracias a que Atenas del siglo V y IV había llegado a un perfecto equilibrio entre el espíritu y la vida pública. La lucha que se estaba dando entre lo nuevo y lo antiguo, fue una de las mayores inspiraciones para Eurípides, pues se encontraba a favor de lo nuevo y el cambio, con el cual se lograría una libertad del espíritu por medio de la educación, pero con esto llegaría la inquietud de lo desconocido, el cambio de pensamiento, emociones y sensibilidades, lo que plantearía al poeta reescribir todo lo que se conocía hasta el momento, de esta manera, intenta fomentar el pensamiento crítico, que potencie la razón y la reflexión en conjunto con el conocimiento de la importancia de las emociones y sentimientos. Esto es importante en la obra del poeta, pues, por primera vez empieza a cuestionar el papel de la mujer en la sociedad, y de los seres indefensos<sup>43</sup>. Por ejemplo, usa a la “bárbara” Medea “para demostrar la naturaleza elemental de la mujer, libre de las limitaciones de la moral griega” (Jaeger, 1961, p.87); cuestiona la “racionalidad” de las leyes que no buscan la justicia ni la virtud. Medea representa a la mujer que se confronta con la burguesía y sus leyes establecidas en ese tiempo, es la heroína trágica por antonomasia, quien se contrasta con el egoísmo sin límites de los hombres, y resalta el poder pasional de las mujeres, su sensibilidad, su inteligencia y su decisión. Eurípides encarna un corazón angustiado en sus personajes, ya no claman a los antiguos dioses, es más, los juzga<sup>44</sup>, sin embargo, se hallan en una búsqueda constante del sentido de la vida, pero este parece no existir, por lo que se resignan mientras tratan de encontrar un poco de consuelo en las plegarias, como si alguna especie de conciencia cósmica los fuera a escuchar (Jaeger, 1961). Esta es una de las características principales de Eurípides, los personajes se quejan de la impotencia de los

---

<sup>42</sup>Es posible distinguir claramente entre una cultura propia del pueblo entero y la de una *élite* espiritual y separar, lo mismo en la tragedia que en la comedia, las invenciones del poeta que se dirigen a la selección espiritual de las que se orientan hacia la masa del pueblo. (Jaeger, 1961)

<sup>43</sup> Hécuba: ¿A quién serviré yo, infeliz anciana, después de disfrutar en Troya de los más altos honores? En estos versos Eurípides no sólo pone énfasis en el papel de vulnerabilidad de Hécuba al ser una anciana, sino que se ve la influencia del *Dissoi logoi*, pues encontramos un contraste entre la más alta dicha, y la desdicha más cruel que le podría esperar a una mujer anciana. (Eurípides, *Las troyanas*)

<sup>44</sup> Coro: ¡Así nos abandonas, oh Zeus, dejando a los griegos tu templo edificado en Troya! ¡Oh, rey! que abundas en el éter y en el palacio celestial, penosa incertidumbre si atiendes o no a mi ciudad arrasada, que devoró el furor impetuoso del fuego. (Eurípides, *Las troyanas*)

dioses y de lo innecesario que es una divinidad<sup>45</sup>, sin embargo, aparece una paradoja importante, pues tras dichos reclamos, los dioses aparecen y apaciguan las desdichas del hombre e intentan resolver sus problemas. Esta aparición inesperada de los dioses para resolver un problema se la conoce como *Deus ex machina*. “Niega la existencia y el rango de los dioses, pero los introduce en la tragedia como fuerzas activas” (Jaeger, 1961, p.91). Pero esta no sería la única paradoja presente en el poeta: “se destaca agudamente la paradoja de la felicidad y la desventura” (Jaeger, 1961, p.95). El destino de los personajes siempre se verá condicionado por una “realidad inevitable”, la que se hará notar cuando el personaje llegue a lo más crítico de su vida, cuando haya conquistado su libertad, y sea “feliz”, ahí tendrá que aceptar la “verdadera realidad”, en la que no es más que un esclavo de sus pasiones, de su patria y de la ley, no es libre y nunca lo será. Esto es parte fundamental de las tragedias de Eurípides, una especie de sinsentido en el constante anhelo de encontrar la felicidad, y que, sin embargo, nunca la podrán hallar.

La tragedia ha tenido la finalidad de purgar el alma de las personas. Eurípides hace uso del oculto mundo de los sentimientos y de cómo se refleja en las pasiones humanas<sup>46</sup>. “Los héroes de Eurípides son seres víctimas de todas las debilidades humanas: algunos obedecen a sus pasiones, y este dominio lo describe con realismo; otros ceden a su interés, y son mediocres”. (De Romilly, 2011, p.123). Podemos encontrar varios elementos que hacen que su obra sea tan conmovedora como para develar el laberinto de la psique. Uno de estos es el personaje, que como se señaló anteriormente, desarrolla algunas facetas, pues presenta una problemática interna con sus emociones y sentimientos, esto lo lleva a un estado de “locura temporal”<sup>47</sup>, lo que los hace tan atractivos. De Romilly (2011) afirma: “Eurípides no dudó en introducir el más insistente patetismo, el más espectacular, el más desgarrador: escenas de desesperación, y de locura, comentarios al mismo tiempo despiadados y tiernos” (p.121). Sin embargo, la evolución de los personajes viene acompañada de la música<sup>48</sup> que interpreta el

---

<sup>45</sup>Hécuba: En tierra debo yacer, víctima de estos males. ¡Oh dioses!; bien sé que no me favorecen, pero debemos, no obstante, invocarlos cuando la adversidad se ensaña con alguno de los nuestro.

<sup>46</sup> “Algunos que son fuertemente sacudidos por ellas, oyen cantos sacros que impresionan el alma, entonces se hallan en las condiciones de quien ha sido acusado o purificado” (Comotti, 1986, p. 87)

<sup>47</sup> Jaeger plantea que a diferencia de Esquilo, donde lo demoníaco causaba ceguera total y lo empujaba al abismo, Eurípides resignifica lo demoníaco haciendo de este un mal necesario y sometido a las leyes de la naturaleza para la grandeza del espíritu. (Jaeger, 1961)

<sup>48</sup>“Como dice Eurípides (...). La música se asocia con el sueño y con el beber, y es usada del mismo modo; pero a esto se añade también la danza (...). La música inclina hacia la virtud (...). Ella puede establecer ciertos caracteres morales y puede crear el hábito de gozar rectamente (...). Ella contribuye para la noble ocupación de nuestro ocio y a nuestra sabiduría (...). No solo conviene para los fines que todos nos proponemos (felicidad), sino que sirve también para el reposo”. (Comotti, 1986, p. 84)

coro<sup>49</sup>, a medida que la tragedia evoluciona, el coro también lo hace, y conjuntamente con la trama se lograba conmover al espectador gracias a su interacción íntima que exalta su plenitud. Eurípides cambió significativamente la tragedia; la música tuvo un papel más importante en las representaciones y creaban un ambiente de total interés; utilizaba la música como un recurso especial, es decir, la utilizaba para aliviar las penas del alma, y el peso de la tristeza. Sentimientos similares y repetidos en sus obras, que representan la vida misma, y el contexto social que vivía. (Nietzsche, 1872). Sin embargo, el trasfondo de su obra siempre fue la desesperanza, la finalización del ensueño: “El poeta conocía demasiado el corazón humano para no sentir nostalgia por un mundo más puro” (De Romilly, 2011, p.137). Esto hace que los recursos que utiliza sean hasta cierto punto extremos, pues van desde lo tierno a la ruptura total de la certidumbre, lo que se da por medio del coro, que lamenta una felicidad perdida, o la nostalgia del hogar lejano<sup>50</sup>. La esperanza perdida produce una huida de sí mismos, que exhorta al hombre a recuperar el contacto con la naturaleza y el dios mediante el éxtasis. (De Romilly, 2011)

Eventualmente, la esencia de la tragedia se va convirtiendo en su condena, la representación de lo humano se convierte en una parodia de lo cotidiano, haciendo que la tragedia pierda su naturaleza, el patetismo se explota demasiado, y los personajes que nacen de ello, son mediocres y, a veces, hastiados. Se va perdiendo la fantasía y con esto, empieza la decadencia de una etapa muy importante en la historia del teatro clásico, pues, al parecer, los poetas y filósofos consagrados al arte se van dispersando, y con ellos, el verdadero espíritu trágico. Eurípides es la viva representación de la tragedia, el encierro al que se vio sometido no fue más que la muestra de una mente brillante disconforme con la vida, en sí, sus tragedias son una personificación de su vida, sin embargo, el espíritu libre del poeta nunca halló un lugar en donde anclarse, puede que haya sido el sinsentido de su vida el que lo inspiró a seguir con vida y crear obras inolvidables, que aún tienen algo que decirnos, los rezagos de la sabiduría antigua solo nos pueden enseñar algo sustancial para aplicarlo en nuestras constantes búsquedas de sentido, en todos los tiempos.

---

<sup>49</sup>Coro: (...). Apenas había terminado esta fiesta nos envolvieron las tinieblas de la noche, y en toda ella no dejaron de oírse flautas y los alegres cánticos al compás de las danzas.

<sup>50</sup> Coro 1: ¡Ay de mí, desventurada! ¿Qué quieren? ¿Me llevarán, a las naves, arrancándome de mi patria? (Eurípides, *Las troyanas*)

## **CAPÍTULO II**

### **LA MÚSICA, IMITACIÓN DE VIDA**

*“La música tiene la capacidad, mediante la armonía y el ritmo, de expresar o imitar los movimientos interiores del alma (biou mimemata), así como de suscitar un buen o mal ethos en el alma del oyente.”*

*Gomá Lanzón, 2003, p. 98*

#### **2.1. La música como eje de relación**

La importancia de la música nace de la necesidad del hombre por elevar los sentidos y calmar el ser mediante sonidos que acompañan al poeta, por esta razón puede considerarse como un elemento pedagógico que repercute en la educación del pueblo. Desde el acompañamiento a los poemas épicos hasta las tragedias, la música evolucionó considerablemente, pues al principio carecía de armonía y solo acompañaba el poema, pero, eventualmente, adquirió la armonía que causa distintos sentimientos en los oyentes. Así mismo, la música ha ido evolucionando con el pasar del tiempo, creando un sinnúmero de géneros musicales<sup>51</sup>, los cuales han surgido para responder a las distintas necesidades de la sociedad. Como mencionamos, la música siempre ha tenido un fuerte vínculo con lo sagrado y lo divino; ha sido una manifestación que apela a la trascendencia del espíritu.

Esto es importante destacar, pues, desde sus inicios hasta la actualidad, en la mayoría de géneros musicales la relación de la música con el culto y la religiosidad no ha cambiado:

El ritual religioso, mismo que se relaciona con las manifestaciones ideológicas, políticas y sociales en los cuales los individuos participan a través de la fe y en donde

---

<sup>51</sup> La imitación (mímesis) “se basa en dos planos esenciales, lo imitado y la imitación, el modelo y la copia” (Gomá Lanzón, 2003, p. 100).

la creencia y la puesta en escena de actividades diversas, puede definirse como una representación de lo divino, una puerta hacia lo trascendental. (Castillo Bernal, 2007, p.43)

Basándonos en lo que dice Castillo Bernal podemos entender un poco más sobre el desarrollo de la música, sus distintos escenarios y creencias pues, quienes se sienten identificados con otro grupo de personas que comparten los mismos ideales, las mismas vivencias y creencias lo demuestran con la vestimenta, el baile e incluso el canto. Por ejemplo, cuando la comunidad afroamericana estaba sometida y esclavizada, crearon cierto tipo de música que llegó a ser uno de los elementos comunicativos más importantes entre ellos: los cantos *Góspel* y los *Espirituales*<sup>52</sup>, ambas manifestaciones de la música negra que se desarrolla en distintas partes del país y que tenían la misma finalidad, cantar por la libertad y entregarse a dios, quien por medio de la fe les brindaría calma para el espíritu y fortaleza para afrontar su destino, por lo que la religión se convertirá en el motor de su vida. Podemos encontrar una referencia importante y básica, la cual es el fundamento de la creación de los géneros musicales contemporáneos y que va desde la antigua tradición griega:

“La poesía lírica se acompaña de la música y canto (*monodia*) o incluso de danza (*poesía coral*). El metro, la música y la danza favorecen la memorización del ejecutante y de la atenta audiencia (...) generan un placer, un encantamiento, una identificación rítmica-emocional con el relato de la recitación oral” (Gomá Lanzón, 2003, p.94).

Este es el principio del Góspel, que como los antiguos poemas épicos de Homero, y las tragedias de Eurípides se crean en torno a una posición en la vida, a una denuncia y una enseñanza que se quieren transmitir. La esencia es la misma, se ha resignificado pero siempre encontramos una presencia divina; hablar de Góspel es hablar de la Biblia y del Evangelio, ambos elementos son inseparables, al menos en sus inicios; posteriormente esta relación inherente cambiará para dar paso a otro género que revolucionó totalmente el mundo de la música: el *Blues*, del cual se hablará más adelante. En el caso del Góspel, los seguidores se identificaron mediante la lírica, los coros y el baile, pues en ellos se reflejaba la intensa devoción y fervor que tenían por Dios. Con el paso de los años, y los distintos acontecimientos sociales que afectan a la comunidad negra, el Góspel adquirió nuevos ritmos

---

<sup>52</sup> Tipo de canto religioso parecido al Góspel, que cantaban los negros del sur de Estados Unidos, mientras que el Góspel se cantaba en la parte del norte.

y nuevas líricas que se relacionarían mejor con la ideología del momento. Como resultado de esto nació en los años treinta el *Blues* o también llamado *Rhythm and Blues*, un género musical que representaría la esencia de la comunidad negra, además de innovar la música y cambiarla para siempre. El Blues, despoja al Góspel del carácter espiritual, pues tenía “ritmos cargados de referencia sexuales<sup>53</sup> con los ritmos de emoción de la iglesia negra”<sup>54</sup>. Ray Charles es uno de los responsables de este cambio gigantesco, pues integró un ritmo “fresco y alocado” que cambió lo que hasta ese entonces se llamaba “música racial”; este término incluía al Góspel y a ciertos ritmos urbanos populares de la comunidad negra, los cuales se fusionaron para dar paso al Rhythm and Blues y posteriormente al *Soul*. La música de Ray Charles inducía al baile, pero no cualquier baile, sino los inicios de las coreografías de la música disco. El baile acompañaba a las canciones; ya no eran solo movimientos simples de un lado a otro como en el Góspel, sino “era música alegre con la que tanto el intérprete como el público se olvidaban de sus inhibiciones y se dejaban llevar por el ritmo”<sup>55</sup>. Ray Charles transmitía toda su energía al tocar el piano; demostraba la excitación que le producía la música, más no era suficiente para él, tenía que experimentar con otros elementos que el Góspel le había enseñado, así es como incorporó un coro femenino al Soul<sup>56</sup>. Para esto, Charles convocó a un grupo de mujeres llamado *Las Raelettes*, quienes en sus primeras presentaciones evidencian la herencia directa del Góspel, pues parecían el típico coro de las iglesias detrás del predicador<sup>57</sup>. Sin embargo, otro de los elementos importantes que entregó el R&B a géneros posteriores es la del espectáculo que ofrecían los cantautores, por ejemplo, James Brown “era el hombre espectáculo por excelencia, cuando se ponía de rodillas y empezaba a gritar y al finalizar la presentación le colocaban una capa y empezaba a abanicarla”<sup>58</sup>. Así es como Ray Charles impregna la música con una armonía impecable que combina los ritmos, de manera que estos se complementen entre sí; consigue así una obra de

---

<sup>53</sup> Dentro de los exponentes más importantes de R&B encontramos a Ruth Brown, una cantante afroamericana con voz privilegiada, que solía acompañar en las presentaciones a Ray Charles, también contaba con elementos escénicos importantes, como el diálogo humorístico que mantenía antes del concierto con los presentadores. Las canciones de Ruth Brown tenían un alto contenido “sexual” como parte de la revolución negra, quienes empezaban a ser reconocidos como parte importante de la sociedad y, por primera vez, considerados ciudadanos norteamericanos. Como consecuencia, los músicos hablaban de temas que antes se consideraban tabú, pues querían representar un espíritu libre.

<sup>54</sup> Soul Deep: The Story of Black Popular Music, 2005

<sup>55</sup> Soul Deep: The Story of Black Popular Music, 2005

<sup>56</sup> El coro femenino es otro acercamiento a las fiestas antiguas en honor a Dionisio, en el cual uno de los cantos corales se caracterizaba por tener un coro de doncellas que acompañaba al poeta.

<sup>57</sup> Esta es otra característica que se relaciona con la Tragedia ática, pues encontramos al poeta (actor/personaje) y al coro que complementa la obra.

<sup>58</sup> Soul Deep: The Story of Black Popular Music, 2005.

arte perfecta, como si fuera una pintura que mezcla los óleos para dar vida a una figura<sup>59</sup>; mientras que James Brown entrega la diversión, la exhibición y la euforia que marcan, hasta cierto punto, los inicios de la teatralidad en la música<sup>60</sup>. El tema de la sexualidad se manejó de una forma interesante dentro del género musical, pues había referencias “sexies”, sin embargo, nunca llegaron a ser explícitas, no era sexo obvio y vulgar, siempre dejaban elementos que se resignificasen gracias a la imaginación del espectador: “Es verdad que había canciones sexies pero tenían doble sentido<sup>61</sup>, de modo que dependía de cada uno imaginar una cosa u otra”<sup>62</sup>. Esto nos remite al capítulo anterior, donde se habla sobre la “originalidad” y se alude a su inexistencia pues solo hay una reinterpretación de las obras; esta es una de las causas por la que se crean géneros musicales variados, con las distintas interpretaciones de los autores, la manera con la que quieren difundir el mensaje y la exigencia que tienen los espectadores. Como resultado de la evolución de la música nace otro género que marcaría la historia musical, el *Jazz*. La influencia que tuvo el Jazz en la música contemporánea es la improvisación realizada por los músicos en distintos instrumentos musicales, por mencionar unos pocos: Miles Davis<sup>63</sup> y Chet Baker en la trompeta, Buddy Rich en la batería, y Ornette Coleman, trompetista, saxofonista, violinista y pianista; las improvisaciones del Jazz son importantes para encontrar referencias en grupos de géneros musicales posteriores como las improvisaciones realizadas en guitarra de Yngwie Malmsteen<sup>64</sup>, quien es considerado uno de los mejores guitarristas de la historia.

## ***2.2. Música y modernidad: el Rock y el Metal***

Para repasar la historia de la música hasta llegar a Yngwie Malmsteen y a otros compositores pertenecientes a su misma corriente musical, debemos explicar cómo estos ritmos de herencia negra se vincularon con la comunidad “blanca”, pues “cada vez más y más

---

<sup>59</sup>Ray Charles, 2005.

<sup>60</sup> El Drama imparte la idea de la teatralidad en los personajes pues, inspira al hombre a salir del *yo*, por lo que podemos relacionarlo con los bailes y el espectáculo que daban los artistas negros, quienes sienten la libertad de expresarse sin temor a represalias.

<sup>61</sup> Es inevitable encontrar una referencia de los discursos ambiguos (Dissoi Logoi). La ambigüedad será una característica importante dentro de la mayoría de géneros musicales.

<sup>62</sup>Ray Charles, 2005.

<sup>63</sup> Miles Davis interpretó la canción llamada *Autum leaves*, no fue de su autoría, sin embargo, se convirtió en el referente de ritmo y melodía, especialmente para la improvisación en guitarra.

<sup>64</sup>Guitarrista y compositor, principalmente enfocado en el género *metal*.

jóvenes estadounidenses hicieron de esta música su música favorita” (Ayala Román, 2008, p.62). Sin embargo, estas reuniones de jóvenes negros y blancos suponían un peligro para la sociedad conservadora, que estaba en contra de la mezcla de razas. Esta mezcla de ideologías “peligrosas” supuso un gran paso en la libertad de expresión, no solo para los negros sino para la comunidad blanca que no se sentía conforme con los modelos políticos del momento. Así nace el *Rock and Roll*, como una manifestación híbrida de la música e ideología de los negros, pero con la imagen libre de los blancos<sup>65</sup>, es por esto que el rock tuvo mayor difusión en los medios de comunicación y se convirtió en el principal emisor de nuevos pensamientos, los cuales, en su mayoría eran de disconformidad. Ayala Román (2008) afirma: “El rock no es una sola cosa, la música rock está relacionada con todas las cosas contradictorias” (p.50). El arrebató del Rock and Roll cobró vida con la figura de Elvis Presley, quien fue un showman por excelencia; las letras de sus canciones eran explícitas, ya no tenían doble sentido, pero sobre todo el *Rey del Rock* se distinguió por el baile extravagante que interpretaba; el movimiento tembloroso de sus piernas y de sus caderas se convirtieron en el símbolo del Rock and Roll y de la música en general<sup>66</sup>. Fruto de los bailes desenfrenados y letras impetuosas, se relaciona al género con “expresiones equivalentes, en algunos casos, a pasarla bien y en otros (quizá la mayoría) equivalente a tener sexo” (Ayala Román, 2008, p. 62). Aquí empieza la verdadera revolución de la música, pues “la chispa había prendido el fuego de la revolución sexual en los jóvenes: transformación de los hábitos de vida, revolución en el modo de vestir, y la creación de la moda de los cabellos largos” (Regimbal, 1981, p.10). El Rythm and Blues, el Soul, el Jazz y el Rock and Roll se habían expandido por todo el mundo, de manera que una nueva corriente llamada *Rock* emerge con ritmos más intensos y experimentales, que responden a las necesidades y características del contexto social en aquel momento.

Bandas prestigiosas como *The Doors*, *Led Zeppelin*, *Deep Purple* siguen con el legado de los padres de la música, pues la personificación de los cantantes frente al público hacía referencia a James Brown y Ruth Brown, no obstante, llevarían el *performance*<sup>67</sup> a otro nivel con presentaciones ostentosas, por ejemplo: *Jim Morrison*, cantautor de *The Doors*,

---

<sup>65</sup> En la antigüedad, con la creación de la Polis, el desarrollo de la música fue enorme, por el intercambio de pensamientos y costumbres. Lo mismo pasa con la creación de Rock and Roll.

<sup>66</sup>Garrido, M. (2017). Piernas temblorosas: el origen del baile de Elvis.

<sup>67</sup>“La performance art es un arte que tuvo sus orígenes a principios del siglo XX, y el cual consiste en la utilización del cuerpo en conjunto con el medio ambiente como obra de arte. El arte del performance tiene como objetivo obtener una reacción del espectador, ya sea positiva o negativa, no convencerlo de nada. Aunque el concepto le da alguna forma de dirección a la pieza, es el espectador que le da su propia interpretación.” (García Periche, 2015)

vivió para causar sensación en los conciertos; no tenía límites, vivía en el éxtasis total, dentro de un frenesí de música y baile. La total desinhibición de Morrison hizo que la sexualidad se maneje de una manera menos conservadora, lo que incitó a millones de jóvenes a una rebelión en contra de lo convencional; hubo veces en las que, en medio del show, Morrison sacaba su miembro viril para que las fanáticas jueguen con él. Esta es una de muchas ocasiones donde los músicos se mostraron extravagantes, sin embargo, la música aún mostraba características de los *Hippies*, a pesar de que el ritmo se había vuelto más pesado. No todo era “amor y paz” a finales de los años sesenta como divulgaban los *Hippies*.

El Rock nace como el movimiento antagonista de los *Hippies*. “Somos la generación perdida de la gente que no encaja, muchos chicos rechazados”<sup>68</sup>. Así se describe a los seguidores del Rock que surgió en un contexto social donde hubo un choque importante de ideologías preponderantes; los jóvenes no se veían identificados con los pensamientos políticos, y la sociedad que se creaba con estos, por lo que esta corriente les brindó libertad de expresión. sostiene: “El rock, como la música en general, es una construcción social que refleja y produce códigos simbólicos que representan imágenes del mundo o mundos de la vida” (Acosta Silva, 1997, p. 226). Gracias a la evolución del género, nacieron varios subgéneros<sup>69</sup> que reinventaron la escena musical, no solo con el ritmo, sino con la escenografía que utilizaban. Si bien es cierto que encontramos elementos teatrales dentro la escena musical de los años sesenta y setenta, la indumentaria no sería una característica indispensable, pues, más allá de camisetas y pantalones acampanados de tradición *hippie*, algunas veces rotos y uno que otro artefacto brillante como pendientes o cadenas, el verdadero elemento teatral lo encontramos en el *performance* de los artistas. La banda australiana *AC/DC*, tuvo más reconocimiento mundial que muchas de las bandas del momento; uno de los motivos puede ser la actitud de “chico malo” del cantante *Bon Scott*, y la particular forma de vestir del guitarrista *Angus Young*, quien solía vestir un uniforme escolar, con pantaloncitos muy cortos, una camisa blanca con corbata y una leva que cubría todo el vestuario<sup>70</sup>. Sin embargo, bandas como *Steppenwolf* y *Krokus*, que son contemporáneas a *AC/DC*, y fueron reconocidas por un periodo corto de tiempo, carecían de elementos escenográficos como los de *AC/DC*; no obstante, no envidiaban el talento musical de ningún

---

<sup>68</sup>Heavy: The story of Metal. 2006.

<sup>69</sup>Del Rock nacerán innumerables géneros musicales, por ejemplo: Hard rock, Glam, Heavy metal, por nombrar algunos de los más conocidos.

<sup>70</sup>Se han hecho varias suposiciones sobre el porqué de la vestimenta de Young, sin embargo, una de ellas y la más conocida es que nunca fue un buen estudiante y los maestros tomaban represalias con él. Esto, relacionado con el espíritu de libertinaje de la época se convirtió en el símbolo de la banda y en referente de la música rock en general.

otro, al menos Steppenwolf en su álbum homónimo, debutó con la canción *Born to be wild*, que se considera el inicio de los acordes del *Heavy Metal*, además de haber sido ellos quienes bautizaron al insólito género con ese nombre. El ritmo del *Heavy Metal* no había tenido precedentes, por lo que definir el género fue muy complejo al principio, pero sus características específicas evidenciaron el nacimiento de una nueva corriente: las guitarras sonaban en tonos y escalas más bajas y graves con distorsión, lo que suponía un ambiente confuso e inquietante para los espectadores, pues sonidos similares no se habían escuchado anteriormente.

Los acordes graves<sup>71</sup> característicos del *Heavy Metal* nacieron por accidente, la pérdida de dos falanges en la mano de Tony Iommi, guitarrista de la banda británica *Black Sabbath*, obligó al músico a bajar el tono de la guitarra, pues las prótesis que había creado para sus dedos impedían que entone notas altas, esto dio paso a ritmos más “oscuros” y, hasta cierto punto, “aterradores”. Es importante recalcar la importancia del cambio de tono, pues gracias a este, la música reinterpretó el ritmo, la letra, y la escenografía que, en épocas anteriores no habían sido considerados muy importantes; sin embargo, fueron relacionándose de una manera casi inherente con el *Heavy Metal* y sus derivados, pues esa escena “espeluznante” que creaba Black Sabbath tenía que ser acompañada por la teatralidad de los integrantes de la banda, especialmente del vocalista, pues causaban mayor impacto en la audiencia. Para dar un ejemplo del sonido grave, hablaremos sobre el disco homónimo de la banda, en el cual encontramos la presencia de *The Devils Third, Tritono del diablo* o *Diabulus in Musica*, tonalidad que en la época medieval fue prohibida porque se creía que invocaba al diablo<sup>72</sup>, y que despertaba en los oyentes un sentimiento de desinhibición sexual que estaba prohibido<sup>73</sup>. “El Heavy metal siempre ha tenido que ver con el horror, se clasificaba de la misma forma que un libro o una película, y el Heavy metal también estaba en la sección de horror”<sup>74</sup>. Dicha afirmación, parte de la fusión entre la entonación oscura de las guitarras con la figura “horrorosa” del personaje de miedo por antonomasia: *Alice Cooper*, quien lleva la escenografía a niveles inimaginables para la época. Alice Cooper es el nombre del personaje

---

<sup>71</sup> Los instrumentos musicales eléctricos y los dispositivos de amplificación, generaron una forma completamente nueva de música, los tonos graves y la distorsión se convirtieron en parte fundamental de toda banda. (Ayala Román, 2008)

<sup>72</sup> Rodríguez Canfranc, P. (2014). *Tritono: Diabulus in Musica*.

<sup>73</sup> A diferencia de la época clásica griega donde la música formaba parte de los ritos en honor a Dionisio, y que representaban en sí, un exceso de emociones y sentimientos que no se consideran incorrectos. Así mismo el Tritono del diablo se puede asociar con los cantos fúnebres (*threnos*), pues esta tonalidad se encontrará en géneros de metal posteriores al Heavy, por dar un ejemplo, el Doom metal.

<sup>74</sup> *Heavy: The story of Metal*. 2006. Cabe recalcar que en aquel entonces, Alice Cooper era catalogado como *Heavy Metal*, por las ambigüedades del ritmo y por el desconocimiento del género, sin embargo, la banda fue definida como *Hard Rock* en la posteridad, pues, el género Heavy Metal sería más intenso.

que dio vida Vincent Damon Furnier; supuestamente fue el nombre de una niña que murió por haber sido acusada de brujería en el siglo XVII, como consecuencia de esta ejecución murió y reencarnó en Vincent, después de una supuesta sesión de espiritismo.<sup>75</sup> Por esto, la banda tomaría ese nombre, y Vincent también lo haría legalmente. La afición de Fournier por el cine de terror y las tendencias espiritistas que algunos de sus amigos compartían, sembraron en él la semilla que daría como fruto todos los géneros de *Metal* posteriores. Con el trasfondo “mítico” de Alice Cooper y el performance de su personaje, solo fue cuestión de tiempo que la banda se convierta en ícono del rock; los objetos utilizados para decorar el escenario, y la indumentaria dieron un vuelco de 180 grados, pues intenta enganchar al espectador de una forma audiovisual. La música también fue importante, sin embargo, Alice Cooper es recordado por el manejo magistral de lo visual y los cantos guturales<sup>76</sup> que emitía en algunas canciones. En las presentaciones, Cooper utiliza una vestimenta innovadora: la ropa acampanada llena de estampados floridos había pasado a la historia y fueron reemplazadas por chalecos y pantalones de cuero, cadenas y manillas de metal, además del típico protector inguinal metálico que siempre usaba en los conciertos. Así mismo, el maquillaje era indispensable en el personaje: los ojos delineados de negro, a veces con rayas puntiagudas difuminadas, formaban parte del show. Todo esto se complementaba con un plató minuciosamente decorado, aunque puede causar una impresión contraria, pues usaba cabezas de muñecos de bebé, máscaras, telas blancas manchadas con pintura roja que simulaba sangre, muñecas de tamaño real colgadas de cabeza; además, en algunas presentaciones vestía una especie de exoesqueleto de araña, y utilizaba pirotecnia que salía de sus manos. En conclusión, Alice Cooper es el Showman por excelencia. Para dar un ejemplo podemos señalar que en la canción *Welcome to my Nightmare*, publicada en 1975, encontramos un manejo teatral impresionante<sup>77</sup>, pues no solo interpreta la canción, sino que

---

<sup>75</sup> Sánchez, H. (2013). La cara oculta del rock: Alice Cooper, el nombre de la niña con poderes sobrenaturales. Es importante señalar que Alice Cooper viene de una larga tradición de artistas que han sido influenciados por pensamientos místicos y creencias ocultistas, algunas de estas fundamentadas en la doctrina de *Aleister Crowley*, escritor y filósofo abiertamente “satánico”. Por ejemplo: Jimmy Page de la banda Led Zeppelin admiraba todo lo referente a estas creencias; la banda Black Sabbath también estaba influenciada por la misma corriente, incluso publicaron una canción llamada *Mr. Crowley*. Remitiéndonos a que toda música tiene carácter espiritual y religioso, podemos llegar a la conclusión de que las escenas terroríficas de Cooper y los ritmos oscuros de Sabbath responden a estas creencias ocultas que estaban en auge en ese momento, y la música representaría el cumplimiento del ritual de dichas creencias.

<sup>76</sup> Los cantos guturales pretenden imitar los gruñidos animales que se convertirán en la característica distintiva de toda una corriente musical. Gomá Lanzón (2003) sostiene: “Puede suceder que la naturaleza (animal) exhiba una habilidad o un modelo de producir que, si se imita por el hombre, le permita a éste adquirir una técnica o un arte” (p. 42).

<sup>77</sup> No solo de la teatralidad, sino en el manejo del escenario, pues Cooper cantaba sobre un cadalso, lo que se relaciona con los inicios del teatro griego, donde el poeta se situaba en un balcón para dirigirse al público. Tampoco podemos olvidar que el teatro griego se inició como una celebración del culto dionisiaco gracias a los

entrega un show artístico donde el *happening*<sup>78</sup> es el momento más importante de la presentación: a medida que la canción avanza, vemos cómo una serie de personajes entran en escena, todos ellos disfrazados con máscaras y túnicas, que buscan hacer daño a Cooper; estos personajes han sufrido cambios con el paso del tiempo, en los primeros conciertos eran “almas en pena”, en otros eran los propios integrantes de la banda que se disfrazaban de seres monstruosos para asustarlo, y en las versiones más actuales, aparecen Mike Myers, Freddy Krueger o Jason, personajes de películas de terror de los años ochenta: “Se debe tomar las letras y darles vida, que el escenario sea un lienzo que me permita darles vida” (Cooper, 2006).

El mismo principio seguirá la banda KISS, que da el mismo espectáculo; la temática de las letras sigue la línea de Alice Cooper, sin embargo, llevaron a que la imagen “rockera” sea de consumo masivo; KISS ya no formaba parte del género, pues tenían ideologías contrarias a las del Rock. Al momento en que KISS se volvió la banda más famosa de la escena, los “rockeros” ya no se sentían identificados con el género, por lo que empezó a decaer, sin embargo, con la aparición de la movida *Punk* que, hasta cierto punto, había nacido como una sátira del *Metal*, nuevos artistas se iniciaban en el mundo “*Punk Rock*”. Ellos decidieron dejar los sonidos del *Blues* de lado, y tocar de una manera más rápida y agresiva, pero con acordes simples de tres notas que se repetían constantemente; estas características fueron adaptadas por las bandas de Rock y dieron paso al conocido *Heavy Metal*. Este término ya se había escuchado con anterioridad en bandas como *Steppenwolf*, *Krokus*, incluso en *AC/DC*, sin embargo, el término adquirió significado cuando bandas como *Judas Priest* y *Iron Maiden* salieron a la luz. Si bien es cierto que *Black Sabbath* dio los primeros pasos en el *Heavy Metal*, pasaría un tiempo para que el término adquiriera significado propio; entre estas características se puede señalar: la decadencia del ritmo que se consideraba aburrido y monótono, la separación y muerte de algunos miembros importantes de bandas reconocidas, y una etapa experimental de sonidos que aún no pertenecían a ninguna corriente<sup>79</sup>. Con la baja

---

ditirambos; los conciertos de rock se celebran por la misma razón, sin embargo, las creencias han cambiado, pero el legado de los clásicos están vigentes.

<sup>78</sup>“Acontecimiento sensacional que aparece espontáneamente durante un concierto o una demostración pública. La mayoría de los grandes espectáculos rock provocan deliberadamente los *happening*, para hacerlo todavía más sensacional.” (Regimbal, 1981, p. 11)

<sup>79</sup>Es complicado determinar en qué época nació qué banda, pues varias surgieron paralelamente y no se consideran pertenecientes al mismo género, por ejemplo, en 1979 una banda llamada *Bauhaus* lanzaría su primer disco, el cual no se considera ni Rock como tal, mucho menos *Heavy Metal*, a pesar de que esta corriente estaba en auge. *Bauhaus* es una banda pionera del género conocido como *Rock gótico*, una corriente sucesora del montaje escenográfico de Cooper, pero con ritmos que se alternan entre lentos y graves y otros rápidos y agudos. Además, la indumentaria ya no responde tanto al show que hacía Cooper, sino que se vuelve una parte normal y cotidiana de los jóvenes que siguen este género; las letras abordan temas relacionados con la muerte y

demanda del *Metal* y la decadencia de las bandas, se creía muerto al género; uno que otro grupo continuaba interpretándolo, sin embargo el interés se había perdido. *Motorhead* fue una de las pocas bandas, si no la única que se mantuvo firme a los principios del rock y del *Metal*, por lo que daba esperanzas para el posible resurgimiento del género más fuerte aún.

*Judas Priest* trajo de vuelta al género que se creía extinto, Rob Halford, vocalista de la banda, dio una imagen imponente al *Metal* pues, el cuero fue parte indispensable de sus presentaciones, además de implementar clavos *-spikes-* en las manillas, gorros, pantalones, y látigos con cadenas que acompañaban la fuerza con la que la banda tocaba sus instrumentos. La aparición de *Judas Priest* y eventualmente de *Iron Maiden*, fue la cúspide del legado de Cooper, pues, *Iron Maiden* tuvo conciertos en los cuales, no sólo interpretaban sus canciones, sino que entre una y otra se presentaban actos teatrales como magos, artistas de circo, contorsionistas o “personajes extravagantes” para ese entonces, como la presencia de enanos. Así mismo tenían una “mascota” camaleónica llamada Eddie, podía transmitir ira, ironía, desenfreno, dependiendo del show. El concierto grabado en 1993, *Raising Hell*<sup>80</sup>, tiene una escenografía impresionante, porque se manejan dos escenarios; el principal donde se encuentra la banda, y el segundo que da vida a otro espectáculo paralelo al del concierto; sin embargo, ambos comparten una temática similar que es la de causar “terror”, y uno de los elementos importantes para este fin es el uso de la imagen de Eddie<sup>81</sup>. Con el apogeo del *Metal*, una nueva “moda” había nacido.

Los metaleros (...) se caracterizan por la forma de vestir de sus integrantes (siempre de negro con estampados en la camiseta de las bandas favoritas), como llevan el pelo (largo), su manera de escuchar música y de disfrutar de ella (a través de bailes rituales mosh o slam) que se dan en los conciertos (...). Exteriorizan una manera particular de entender y vivir la vida y de hacerle frente a una sociedad que consideran injusta y represiva. (Ayala Román, 2008, p. 29)<sup>82</sup>

---

el hastío, lo que se complementa con los ritmos decadentes de la música. Esto dio paso a muchas bandas que, posteriormente fusionaron su sonido con el *Metal* y adquirieron el aspecto más tenebroso y sombrío de las bandas de Rock gótico.

<sup>80</sup>*Raising Hell* (DVD), 1994.

<sup>81</sup>“Dichos seres ambiguos tenderán a configurar imágenes corporales que los convertirá en líderes de movimientos, en estereotipos a seguir y cuyas imágenes corporales tienen un elemento simbólico que sus seguidores pueden interpretar”(Castillo Bernal, 2007, p.45).

<sup>82</sup> Es importante destacar la relación que tiene el movimiento rockero-metalero con la finalidad de las tragedias griegas, pues ambos exponen la inconformidad de las personas frente a algún suceso de la vida; las tragedias exhibían ciertas problemáticas del ser y denunciaban esa inconformidad para que la gente reflexione sobre eso. Lo mismo encontramos en la música moderna, especialmente en el rock, que desde sus inicios siempre tuvo como fin denunciar las irregularidades de la sociedad.

El *Metal*, como cualquier otro tipo de música, adquirió características propias, incluso en la forma que se demostraba la emoción y excitación al escuchar sus canciones favoritas. De esta actitud que desborda emoción nace el baile representativo del rock y los géneros derivados llamados *Pogo*, *Slam* (para los géneros más suaves) y *Mosh* para el *Metal*, el baile más extremos de todos y que es considerado incluso un ritual<sup>83</sup>.

Todo género musical tiene un baile y todo baile tiene un aura ritual. El movimiento del cuerpo al compás de la música es algo que induce a la gente a un trance<sup>84</sup>, el cual en muchas culturas tiene un sentido espiritual y místico. El baile es la expresión de felicidad, el desenfreno, la emoción (...). El pogo, o mosh, o slam (...) es igual a todos los bailes (...). Involucra movimientos de brazos, piernas y caderas; es considerado el “bailes de los golpes”<sup>85</sup>.

Gracias a todos los elementos escenográficos mencionados anteriormente, el género *Metal* llega a la cúspide con géneros como el *Black Metal*, que incorpora toda la estética del Rock con los ritmos frenéticos del *Heavy*<sup>86</sup>. A finales de los años ochenta e inicio de los noventa en Noruega surge el género *Black metal* que sigue la tendencia “oscura” que se había creado en torno al género Metal, sin embargo, la ideología de los nórdicos tendría un papel muy importante en el desarrollo del género, pues, a la par de algunos grupos de Heavy que publicaban temas relacionados con personajes mitológicos, héroes o monstruos que eran vencidos<sup>87</sup>, el Black metal tomó las tradiciones, creencias y dioses de sus antepasados que habían sido silenciadas y casi exterminadas por la iglesia católica. Al volver a las antiguas tradiciones de su pueblo, rechazaron toda intervención de la iglesia, sus costumbres y su

---

<sup>83</sup>“Cualquier rito es un acto de transformación de la ceremonia, siendo esta última un acto de confirmación, por lo que las representaciones rituales no necesariamente se vinculan con sistemas religiosos” (Castillo Bernal, 2007, p. 47)

<sup>84</sup>Algo propio de las Tragedias, pues su finalidad era llevar al espectador a un estado elevado que transformara su ser por medio de la Catarsis. El mosh puede representar un tipo de Catarsis, pues sucede cuando una canción es muy fuerte, con ritmos muy rápidos, que conmocionan los sentidos y se necesita una vía de escape para estos sentimientos. El resultado suele ser gente cansada e incluso herida, que al final ha calmado sus instintos y se muestra relajado tras el baile extremo. Otras veces, el movimiento constante de las cabelleras largas de los rockeros es suficiente para demostrar la emoción por la música.

<sup>85</sup>Barriga Ossa, J. (2016). Golpes, sudor y sangre: Antropología del pogo.

<sup>86</sup>Hubo otros géneros como *Trash Metal*, *Power Metal*, *Death Metal* o el *Grindcore* (más cercano al Punk) que también eran importantes dentro de la evolución de la música, sin embargo, el *Black Metal* es el unificador tanto de ritmo como de estética y escenografía; además aumentaron temas épicos y paganos a las líricas de sus canciones, formando así, una nueva tendencia dentro del metal.

<sup>87</sup>Bandas como *Manowar* en el álbum *The Triumph of Steel* publicado en 1992, habla sobre mitología de la tribu *Cherokee*. Otras agrupaciones más recientes como *Rhapsody* han creado su propia mitología que se cuenta a lo largo de toda su discografía.

dios<sup>88</sup>. Los nórdicos conocían el legado de sus antepasados, las hazañas de los vikingos, las conquistas militares en nombre de Odín<sup>89</sup> y lo vasto de su mitología, por lo que les molestaba que una cultura extranjera haya llegado a imponerles nuevas creencias. Esto dio como resultado una añoranza de las antiguas tradiciones que se materializó en cantos sobre sus dioses y rituales paganos propios de su tierra; es así que uno de los temas más significativos dentro de la lírica del *Black* es el “satanismo”<sup>90</sup>. Al ser Satanás o el diablo la contraparte del Dios cristiano que había acabado con sus creencias, se identificaron con todo lo que engloba la idea del “mal” en el cristianismo, y cada vez publicaban más y más canciones con mensajes “satánicos” que incitaban a la maldad (Castillo Bernal, 2007). La atmósfera siniestra del *Black Metal* se relaciona con la nostalgia del pasado; la naturaleza, su sangre y la imposibilidad de crear una identidad propia fuera los parámetros impuestos, creaban esta especie de desencanto. El ambiente creado por el *Black* connota tristeza, pesadumbre y hastío, por ejemplo: en la banda sueca *Celtic Frost* en el álbum llamado *To Mega Therion*<sup>91</sup>, escuchamos un preludeo al inicio del disco que causa una sensación de penumbra, a pesar de que en las canciones que van a continuación, el ritmo se vuelve un poco más movido, con notas bajas y, a ratos lentas, la sensación intrigante no cambia.

Otra de las bandas importantes que aportó algo nuevo al género fue *Bathory*, la cual se apropia de la figura del macho cabrío y la utiliza desde su primer álbum homónimo en 1984. Este símbolo no solo se convertirá en la imagen que identificará a la banda, sino que se volverá la imagen inherente del género que tendrá connotaciones diabólicas. Además, *Bathory* se caracteriza por la fusión de sonidos, pues aporta canciones como *One Rode to the Asa Bay*, que narra la llegada de los cristianos a tierras nórdicas; el ritmo de la canción es muy melódico; así mismo, interpretan canciones como *In Nomine Satanas*, que tiene un ritmo

---

<sup>88</sup>El *Black Metal* puede ser visto como una representación ideológica y corporal de un sentimiento, el mismo que gira en torno al rechazo de lo convencional y a las manifestaciones mórbidas de la realidad (Castillo Bernal, 2007). Esta representación es propia de las tragedias de Esquilo, quien usaba descripciones crudas de una situación para causar más impresión en los espectadores, aunque nunca eran expuestas directamente al público, sino que se hacía referencia a ellas.

<sup>89</sup>En las tragedias encontramos el mismo deseo de gloria y victoria del que se habla en las letras de la primera ola de *Black Metal*; esta añoranza de inmortalidad nuevamente nos remite a las tragedias de Esquilo, por ejemplo: *Los persas*, que narra la victoria emblemática de los griegos y que constituye la única obra trágica con tema histórico que conserva la posteridad.

<sup>90</sup>“Los temas oscuros como la muerte, decadencia, lo diabólico, el vampirismo, sórdidas guerras, masacres y batallas, son fenómenos de la realidad que, para los simpatizantes del género, son estrictamente necesarios para el devenir de la humanidad” (Malthus, 1970; citado en Castillo Bernal, 2007).

<sup>91</sup>El músico y compositor, Christofer Johnson, líder de la banda sueca *Therion*, tomó el nombre del disco más reconocido de la escena *Black Metal*; *To Mega Therion* de la banda *Celtic Frost*, que agrega sonidos ambientales a la música, como gruñidos de animales, espadas chocando, y voces femeninas que acompañan las voces guturales.

“crudo”<sup>92</sup> con voces que simulan ser las del diablo; desaparece la parte melódica, y nos remite a los ritmos propios del inicio del *Black Metal*.

### 2.3.El Doom Metal

Los ritmos calmos más armónicos y los temas que aborda el *Black Metal* son la estructura principal que da paso al *Doom Metal*<sup>93</sup>, y otros géneros más. Sin embargo, el *Doom* es uno de los subgéneros más importantes por la fusión de ritmos que fueron cambiando poco a poco para crear una atmósfera ya no terrorífica, sino melancólica y triste, donde la desesperanza y la muerte eran el único camino del hombre para la liberación de su ser. La muerte es inevitable, por lo que se debe tomar los hechos como vengan, sin embargo, la tendencia del *Doom* fue tener un pensamiento pesimista y depresivo (por eso también se llama *Doom melancólico*), lamenta la imposibilidad del cambio y la “tragedia” que significa vivir. Las características de la escena *Doom* se basan en la estética de los géneros pasados, por ejemplo la vestimenta de los integrantes, aunque ya no es estafalaria, mantiene la indumentaria de cuero, y en algunas bandas como *My Dying Bride*, el maquillaje sigue siendo parte importante en el estilo de los músicos; así mismo, integra coros líricos que acompañan la melodía y danzan al ritmo de la música<sup>94</sup>, encontramos elementos que son más teatrales. Si bien es cierto que el *Black Metal* incorpora voces femeninas en segundo plano, el *Doom Metal* daría un protagonismo casi absoluto a las mujeres<sup>95</sup>; por primera vez se escucha una especie de conversación entre un hombre y una mujer, de aquí surgiría el término llamado *La bella y la bestia*, que hace alusión a las hermosas voces femeninas y las voces guturales,

---

<sup>92</sup>El efecto envolvente de un ruido irritante que es de una naturaleza que provoca tensión nerviosa, una frustración incontrolable y una necesidad irreprimible de liberación. Es preciso, a toda costa, crear un clima de alta tensión para vivir en seguida las emociones fuertes que procura una liberación espontánea (Regimbal, 1981, p. 12). Por lo que concluimos nuevamente que el *Metal* lleva a los oyentes a una catarsis por medio del ritmo y del baile.

<sup>93</sup> Los prototipos son otra forma de imitación; como toda imitación se basan en modelos anteriores, por lo que es difícil crear algo nuevo y diferente, sin embargo, ese es el objetivo de un verdadero artista, tomar el prototipo y crear una obra, sin plagiar, ni reproducirlo de una manera ineficaz, sino añadir nuevas características al modelo (Gomá Lanzón, 2003). Este es el principio de *Theatre of Tragedy*, que tomó las características del *Black* y las integró a sus composiciones, sin embargo, las perfecciona y crean un nuevo ritmo.

<sup>94</sup>La *mousiké* (poesía, música y danza), artes de las musas, que nacen de la inspiración divina, del entusiasmo y de la locura, y eran depositarios de los valores e ideales de la más noble *paideia* (Gomá Lanzón, 2003, p.96). Hay que señalar que *Theatre of Tragedy* y *Therios* retoman temas de la literatura clásica como los mitos griegos y nórdicos, y, a través de la música intentan que prevalezcan y se sean recordados, enseñan mediante la música, resignifican su carácter protréptico.

<sup>95</sup>El protagonismo de las mujeres dentro del *Doom*, es parecido a la postura liberal que entrega Eurípides a los personajes femeninos de las tragedias al momento en que cuestiona su papel dentro de la sociedad griega. Antes de los coros femeninos en segundo plano del *Black*, la postura femenina se encontraba fuera de la escena metalera, pues se consideraba una música demasiado fuerte para las mujeres.

usualmente masculinas, que les acompaña. La primera vez que se usó el término fue para describir la música de la banda noruega *Theatre of Tragedy*, que también es reconocida por ser la banda de *Doom Metal* por antonomasia, ya que mezcla la voz femenina y masculina de una manera en la que puedan complementarse de una forma armoniosa. Esta es la característica más importante para distinguir a este género de los demás: las mujeres crearán su propia identidad dentro del género<sup>96</sup>, se vestirán de negro, simulando ser “vampiresas”, brujas o reinas oscuras; llevarán el cabello largo, y mayormente negro; usualmente, manejarán el clásico maquillaje exageradamente blanco (Castillo Bernal, 2007). Por dar un ejemplo: *Anna Varney*, quien cubre toda su cara con pintura blanca, igual que sus brazos y manos para simular el color de un cadáver.

*Theatre of Tragedy* se diferencia de otras bandas contemporáneas del género porque aborda temas que van más allá de la atmósfera depresiva del *Doom*. Si bien es cierto que utiliza melodías lentas con tonos bajos y fríos, por ejemplo: el álbum *Velvet Darkness they Fear*, en canciones como *On Whom the Moon Doth Shine* y *And when He Falleth*<sup>97</sup>, en el año 1998 publican *Aegis* su álbum más importante, considerado una “joya del género *Doom*” y de mayor reconocimiento internacional. *Aegis* tiene como tema principal a la mujer, pues aborda historias de personajes femeninos icónicos como *Cassandra*, la diosa *Venus*, *Las Bacantes* y las *Sirenas*. Todas ellas personajes pertenecientes a la mitología griega<sup>98</sup>.

Cuando confirieron importancia a la mitología dentro de la música, hubo bandas que siguieron esta corriente, y produjeron álbumes completos sobre esta temática. Una de esas bandas es *Therion* que, como cualquier banda primeriza, sus discos iniciales eran una serie de *covers* de otras bandas, y cultivaban un ritmo caótico que no estaba teniendo éxito; sin embargo, las voces femeninas, y el ritmo melódico del *Doom*, inspiraron a Christofer Johnsson, guitarrista y vocalista de *Therion*, a fusionar estos elementos con música clásica, haciendo uso de orquestas sinfónicas y coros líricos de más de una voz femenina (aunque hay una voz principal que lidera el coro) y coros de voces masculinas que suelen posicionarse en

---

<sup>96</sup>A pesar de que las mujeres lograron posicionarse dentro de la escena musical del *Metal*, no lograron separarse completamente de algunas acepciones sexuales como los bailes que realizaban con los brazos y movimientos lentos con las manos, así mismo las aberturas “pronunciadas” de los vestidos que usaban en las presentaciones (Castillo Bernal, 2007). Recordemos que una de las características de las Tragedias griegas es la danza del coro al son de la música, por medio del movimiento de brazos y manos, que aumentaban o disminuían al son de la música.

<sup>97</sup>La canción nos remite a la relación inherente que ha tenido la música y la literatura desde la antigüedad, pues encontramos un diálogo al principio de la canción y en la parte media que hace referencia al cuento *La máscara de la muerte roja* de Edgar Allan Poe.

<sup>98</sup>Connatural al hombre es disfrutar de obras de imitación (...) la contemplación de la copia puede producir placer debido a la fidelidad de su ejecución (...) en sí misma admirable y deleitosa (Gomá Lanzón, 2003, p. 130). Los referentes clásicos se resignifican en la actualidad y se incorporan a esta banda musical.

una especie de plataforma más alta del escenario cuando dan un concierto; además, las voces guturales ya casi no se usan. De esta manera nace el *Metal sinfónico*<sup>99</sup>, y *Therion* sería el modelo perfecto para definir al género. Por dar un ejemplo, en la canción *Raven of dispersion* del álbum *Vovin* publicado en 1998, encontramos una fuerte influencia de ritmos *Doom*, sin embargo, la fuerte presencia de coros femeninos y masculinos que se alternan, y el uso de instrumentos como flautas y violines<sup>100</sup>.

La nostalgia del pasado y la melancolía de haber perdido parte de su identidad se reflejan en el *Black* y el *Doom metal*, sin embargo, *Theatre of Tragedy* y *Therion* son bandas que abordarán temas mitológicos que no son propios de su cultura nórdica, por ejemplo, hablarán sobre mitología griega. Ambas bandas conceden un gran protagonismo a los mitos griegos, en varios de sus álbumes encontramos referencias a los ritos Dionisiacos, personajes Homéricos como las sirenas, e historias importantes de la antigua Grecia se incluyen en sus repertorios. Retomar los temas clásicos puede ser una forma nostálgica de recordar el pasado, sin olvidar que hay una vasta tradición y costumbres que han formado nuestras creencias y han fortalecido los fundamentos del arte, que, a pesar de que se han olvidado o no se les ha concedido una importancia capital en la formación actual, permanecen latentes, y pueden ser recordados y resignificados por medio de la música<sup>101</sup>. El *Doom* da paso a la sensibilidad dentro un género que se considera “rudo”; por medio de los ritmos melancólicos se incita a la empatía, lo que podemos ver en *Theatre of Tragedy*, o en otras bandas como *The Sins of thy Beloved*. El arte es el recuerdo vivo de toda cultura pasada y la relación que tiene con el presente. La música y la literatura siempre han tenido un vínculo inseparable, en este caso el *Metal* es el género que ha comprendido todo tipo de temas literarios, poniendo énfasis en los mitos y leyendas de todo el mundo desde tiempos antiguos hasta la modernidad.

---

<sup>99</sup>Si bien es cierto que el *Doom* fue precursor del *Metal* sinfónico, el Rock progresivo es parte fundamental del ritmos de estos géneros, pues la característica más importante del Progresivo es que deja de lado composiciones sencillas y se centra en el desarrollo meticuloso de las canciones, por lo que la duración de estas llega a ser mayor que en otros géneros.

<sup>100</sup> Señalamos también la importancia de estos instrumentos de cuerda y de viento en la épica, la lírica y en la tragedia antiguas: *La imitación musical, con ritmo y armonía, como la mayor parte de la aulética y la citarista, y también con ritmo pero sin armonía, como la danza, que imita caracteres, pasiones y acciones* (Gomá Lanzón, 2003, p. 124).

<sup>101</sup>El deseo de imitar (...) y el placer de contemplar una obra de imitación ya ejecutada (...) el hombre adquiere conocimiento (...). Todos los hombres por naturaleza desean saber (Gomá Lanzón, 2003, p. 129).

## CAPÍTULO III

*“La originalidad absoluta la perdimos cuando no fuimos Adán y Eva, ni el primer escritor que tuvo el mundo, pero la originalidad verdadera brilla en el horizonte de nuestras páginas en blanco y es brújula de nuestra búsqueda”.*

*Teresa Alfieri, 1991, p. 49*

### ***Transtextualidad: Doom Metal y Tragedia***

#### ***3.1. Niveles de transtextualidad en las canciones de Theatre of Tragedy y Therion***

Para encontrar el vínculo que une la música y la literatura, utilizaremos algunos instrumentos de la teoría de *Gerard Genette (1962)* sobre la Transtextualidad que desarrolla en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. En este texto, Genette habla sobre la *transtextualidad* como elemento esencial del diálogo textual que caracteriza la literatura: “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (p. 10). La base de la transtextualidad es el *architexto* que “es el conjunto de categorías generales o trascendentes -tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literario, etc.- del que depende cada texto singular” (p. 9). Dentro de la *transtextualidad* encontraremos varios niveles que describen la relación que tiene el objeto imitado con el modelo “original”. Si bien es cierto que Genette afirma que todos los niveles se relacionan y aparecen más o menos implícitos en los textos literarios, nos centraremos en dos de ellos. El primero es la *Intertextualidad* que se define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”, y el segundo, la *Hipertextualidad*:

Es toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *Hipotexto*) (...). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta una operación que

calificaré como (...) *transformación* (...). *La Eneida* y el *Ulysses* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*. (p. 14)

No hay obra literaria escrita que no nos remita a otra, sin embargo, mientras menos visibles sean las similitudes, el lector tendrá una mayor participación, pues la interpretación será el eje del análisis. La imitación (mímesis) es también un proceso de transformación, sin embargo, necesita de un modelo “genérico” que sea capaz de crear un número indefinido de representaciones. Para poder imitar un modelo, al menos parcialmente, es estrictamente necesario tener conocimientos vastos del mismo, que pueden decir “lo mismo de otra manera o decir otra cosa de manera parecida”, respondiendo a necesidades de cada época (Genette, 1962). Basándonos en lo que dice Genette, y siguiendo los niveles de transtextualidad que se han expuesto anteriormente, podremos encontrar la relación que tiene la música y la literatura, enfocándonos principalmente en *Homero y Eurípides* y las canciones de *Theatre of Tragedy* y *Therion*. Genette (1962) sostiene que “la práctica hipertextual puede darse en todas las artes, así las prácticas paródico literarias tienen su contrapunto pictórico y la música constituye un ámbito idóneo para la posibilidad de transformación” (p. 140). Por esto, se describirán los cambios que se consideren pertinentes para poder referirnos a un análisis transtextual, desde un punto de vista de *transformación seria*.

*Theatre of Tragedy* tiene varias canciones que nos remiten a la Literatura, no solo griega, sino de varios escritores contemporáneos. Su álbum *Aégis*, 1998, está conformado por: Cassandra, Lorelei, Angélique, Aoede, Siren, Samantha, Venus, Poppaea y Bacchante. Se han elegido tres canciones de este álbum, *Cassandra*, *Siren* y *Bacchante* para el análisis. En el año 2000, una de las presentaciones de *Theatre of Tragedy* se grabó para ser publicada más tarde en DVD. En la grabación del concierto encontramos características escenográficas importantes. Por ejemplo, la danza de la vocalista y soprano *Liv Kristine*, quien se mueve al ritmo de la música, moviendo su cuerpo lentamente y ondeando las manos mientras sus pies se deslizan por el escenario; la danza no solo es suave y armónica, sino que da la impresión de ser erótica; *Raymond István Rohonyi*, vocalista de la banda, realiza los mismos movimientos sutiles, sin embargo, estos cambian cuando el ritmo de la canción lo hace: si el ritmo se vuelve más contundente, sus movimientos se vuelven más agresivos. Otro elemento escénico importante es la indumentaria; están vestidos de negro, con guantes y abrigos largos de cuero, tienen botas altas y fuertes, el cabello largo, manillas, igualmente de cuero, con clavos metálicos y cadenas con figuras cadavéricas, todos estos elementos acentúan los temas de las canciones que utiliza la banda.

### 3.2. Niveles de transtextualidad en *Cassandra* de *Theatre of Tragedy*

*Theatre of Tragedy* toma el personaje de Cassandra de la mitología griega. Encontramos su mención en la épica y las tragedias helenas. Cassandra es el personaje trágico por antonomasia, y para honrar no solo el nombre de la banda, sino el legado de Cassandra en la importancia del desarrollo de personajes trágicos, se remiten a su historia. Volviendo a la *hipertextualidad* y la relación que tiene el *hipertexto* con el *hipotexto*, podemos encontrar un diálogo entre la canción *Cassandra* de *Theatre of Tragedy* con *Las troyanas* de *Eurípides* y *Agamenón* de Esquilo. La canción nos remite al origen del destino desventurado de Cassandra, y todos los padecimientos que tuvo. Cassandra fue una princesa troyana, hija de Príamo y Hécuba, hermana de Heleno, Paris y Héctor; quería ser la mejor oráculo de todos, poseía un don natural, por esto, pide a Apolo que le conceda reconocimiento sobre su hermano Heleno cuya ventaja es ser hombre. Apolo, enamorado perdidamente de ella, acepta con la condición de que se relacione sexualmente con él. Ella se compromete, a pesar de que su virginidad había sido ofrecida a una diosa ctónica más antigua. Apolo insufla en la boca de Cassandra el aliento profético, se convierte en su sacerdotisa y podrá ver el futuro acertadamente, pero cuando el dios quiere cobrar su favor, ella se niega. Febo Apolo es un dios epurano, no es ancestral como la diosa a quien Casandra se consagró, por lo que no puede conseguir lo pactado; esto enfurece a Apolo, pero no puede quitarle el don de la adivinación; se convierte en un ratón, escupe en su boca y sella el destino fatídico de Casandra: a pesar de ser la mejor profetisa, ya nadie creerá en sus palabras.

Cassandra vaticina la muerte de los aqueos, no por manos enemigas, sino por voluntad de los dioses. Cuando los aqueos vencen a los troyanos, toman a las mujeres como trofeo de guerra y a cada guerrero se le asigna una mujer: Hécuba, esposa de Príamo, madre de Héctor, Paris y Cassandra fue reclamada por Odiseo, mientras que Agamenón se fascina con Cassandra y la reclama como suya. Además, la princesa profetizó las desgracias que sufriría Odiseo al intentar volver a Itaca en los diez años próximos a la victoria sobre los troyanos. Sin embargo, en *Las troyanas* de Eurípides, encontramos que el Coro de las ancianas de Troya se muestra escéptico hacia las palabras de Cassandra, pues le aseguran que profetiza algo que no sucederá. Lo mismo pasa en *Agamenón* de Esquilo, donde se narra el regreso del rey Agamenón con las tropas que lo acompañan en el navío, el único barco que

logró salvarse después de que Poseidón, influenciado por Atenea, enviara una gran tormenta que destruiría y hundiría el ejército aqueo; sin embargo, la nave donde se encuentra Agamenón sale ilesa; él y sus hombres llegan sanos y salvos a su hogar. Cuando Agamenón arriba al palacio con Casandra, se encuentra con su esposa *Clitemnestra*, quien al parecer se muestra dichosa por su regreso, no obstante, Casandra vaticina el asesinato del Atrida a manos de Clitemnestra y Egisto su amante, y primo de Agamenón. Otro de sus oráculos es que el homicidio no quedará impune y será vengado por Orestes<sup>102</sup>. Cuando ella devela tal información, el Coro de ancianos argivos niega totalmente la veracidad de sus palabras pues ella es extranjera, no conoce la historia de la familia real gobernante; piensan que es una falsa profeta que solo induce al error. Sin embargo, Casandra advierte a todos sobre la autenticidad de sus palabras, ella conoce detalles que se relacionan con el *daimon alástor* de la familia de los Tantálidas; el coro, ante la inminencia del regicidio, asume la veracidad de las predicciones de Casandra, sus palabras serán recordadas, los hechos han sucedido y sucederán tal y como ella lo ha predicho.

Casandra se caracteriza por su valentía, a pesar de que inicialmente nadie la escucha y todos dudan de sus afirmaciones, nunca pensó en callar, incluso cuando supo que iba a morir, pues comprende que la muerte es inevitable para todos; por esta razón, al ver el destino fatal que le esperaba, pidió a los ancianos argivos -al coro- que la recuerden cada vez que una mujer muera o cuando muera un hombre digno a manos de un insensato; esa es la única muestra de hospitalidad que Casandra espera después de su muerte, pues no quiere que sea vana y olvidada, sino que se mantenga viva la historia como recordatorio de la insensatez humana. Casandra y Agamenón son asesinados con un hacha de doble filo, y sus cuerpos son vistos uno al lado del otro por el Coro de ancianos, que busca actuar frente a tal injusticia, sin resultado.

*Theatre of Tragedy* interpreta la canción con las voces femenina y masculina, las cuales, narran en una especie de diálogo o pregunta y respuesta la historia Casandra. Ambas voces se complementan con cantos lastimeros, que, independientemente de que se conozca la historia detrás de la letra de la canción, el hipotexto - tragedia, producen un sentimiento de tristeza e intriga, pues las voces afligidas parecen contar una historia conjunta, a dos voces: dialogan sobre lo sucedido, incluso podríamos decir que dentro de la canción encontramos dos planos, el uno nostálgico y el otro frustrado y doliente; estos cambios, van acordes con la letra y con el ritmo que al mismo tiempo acompaña estos sentimientos de angustia, dolor e

---

<sup>102</sup>Hijo de Agamenón y Clitemnestra.

impotencia, y se magnifican cuando la voz femenina canta, pues, el destino de Casandra es el más desdichado.

### *Cassandra*<sup>103</sup>

#### **Voz masculina**

*Él le dio, pero diez veces más pidió a cambio*

*Ella no tenía más vida que la que él para ella forjó*

*Le entregó su latiente corazón*

*Ella lo rechazó*

*Y fue respondida con un saber de cuenta - cuentos, de mentiras y desdén*

*¿Profetisa o crédula?*

*Aunque sus palabras eran de verdad*

*Yo veo el mañana*

*Desmiénteme si puedes*

*A pesar del beso y el aliento, el veneno de Apolo*

*veedora del futuro, no tiene par*

*¡Es cierto! Dijo Cassandra*

*Pero, ¿es ella a sus ojos preciosa y singular?*

*¿una visión divina?*

*Una mujer alentada por la nobleza que él le prestó*

*Si se la concedía*

*¿Por qué razón no lo previó entonces?*

*Podría ser todo eso para él.*

#### **Voz femenina:**

*A pesar de que era él un ser altivo*

*A pesar de que estaba esperando*

*¡Oh! el momento del ¡No!*

*El rechazo alcanzó su corazón*

---

<sup>103</sup>Dídac Gurguí. 9 de febrero de 2010. *Cassandra* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fjgYFqdnzgw>

*El rechazo de ella fue tumba de toda esperanza*  
*Ella desmintió sus propias palabras*  
*Él planeó su vida, nada salvo más calamidades*  
*Ella lo consideró grandioso, aunque era pequeño*  
*Él la dejó sin su corazón.*

Genette clasifica la hipertextualidad en dos grupos: *la transformación y la imitación*, sin embargo, para analizar *Cassandra* de Theatre of Tragedy, nos remitiremos a la hipertextualidad por transformación seria (*trasposición*). Dentro de esta, existen subniveles que ayudan a descifrar los entramados del hipertexto con relación al hipotexto; la trasposición es uno de dichos subniveles que se utilizarán, pues “es la transformación de una obra en otra con reducción, aumento o sustitución de cualquier componente o aspecto temático” (Jiménez, 2015, p. 86). Para poder encontrar las referencias clásicas de Eurípides y Esquilo en Theatre of Tragedy nos basaremos primeramente en la *transformación semántica*, la cual se da a nivel de los motivos<sup>104</sup>. Si nos remitimos a los motivos clásicos que rodean el mito de Casandra, encontramos que uno de ellos refleja la impotencia e imposibilidad del personaje frente a la acción, pues, a pesar de saber lo que va a ocurrir no puede evitarlo; esto se da a nivel del mito en la épica y el desarrollo del drama en las tragedias, al igual que en la canción de Theatre of Tragedy, encontramos referencias que nos acercan al mito en cuanto al motivo de la impotencia, pues hay una voz nostálgica que narra el arrepentimiento de lo que sucedió después de caer en una Hybris. Sin embargo, Casandra comprende otros motivos que dentro de la canción no se hablan explícitamente. Gonzáles Dorestes (1993) sostiene que “el motivo no se suprime totalmente sino queda ambiguo o sugerido para la interpretación del lector” (p. 100). Por esto, al suprimirse algunos de los motivos que han construido la obra clásica y no encontrarse explícitos en el hipertextos, hablamos de una *desmotivación*, que da como resultado una *transmotivación*; no podemos hablar de una *remotivación*, que es el aumento de motivos, pues en la canción sobresale la melancolía a través del canto y la música que acompaña la narración de lo trágico del personaje, que de por sí, cuenta la historia desgraciada con nostalgia de un destino diferente. Es necesario tener una referencia a los clásicos para poder tener una lectura completa de la canción, caso contrario, la banda no ofrece datos suficientes para realizar un análisis profundo y resignificarlo sin alejarnos del

---

<sup>104</sup>“Los motivos se configuran como las unidades elementales y subordinadas , o sea como las partículas más pequeñas del material temático, de cuya asociación se generan los –nexos temáticos de la obra-“ (Guillen, 2005, p. 265)

significado original<sup>105</sup>. Así mismo, encontramos elementos que nos remiten a los personajes: Casandra mantiene las características del mito, ser la mujer que pactó con Apolo de manera fraudulenta, y las consecuencias que tuvo después de eso, no obstante, a diferencia de las tragedias, donde la nostalgia e impotencia del personaje se desarrolla en la trama, la letra de la canción no nos dice mucho sobre eso, por lo que la música, el espectáculo y la representación tienen un papel muy importante para causar el mismo efecto de las representaciones trágicas. Por esta razón, el personaje de Casandra no pierde *valor* en Theatre of Tragedy, pues no se alteran las actitudes ni los sentimientos, por otro lado, encontramos a Apolo, quien al parecer se mantiene al igual que Casandra con las mismas características del mito, sin embargo, cuando la canción menciona “Ella lo consideró grandioso, aunque era pequeño” podríamos encontrarnos frente a una *desvalorización* del personaje de Apolo, hay una desmitificación y se lo llama “pequeño” a pesar de ser un dios; esta desvalorización puede darse por el papel que tiene Apolo dentro del mito de Casandra, pues estamos frente a un dios indigno que se venga de Casandra, algo que se contrapone a la visión clásica del dios del equilibrio, la luz y las artes que son bellas, incluso Apolo es quien dirige a las musas. Así mismo, encontramos que la canción de Theatre of Tragedy sigue la misma línea clásica en cuanto a relato (diégesis<sup>106</sup>), si bien es cierto que no se especifican ciertos elementos como el lugar y el tiempo, encontramos que los personajes y la alusión<sup>107</sup> a los acontecimientos de la narración dan como resultado una *homodiégesis*, pues no se altera el marco diegético. “Son trasposiciones homodiegéticas las tragedias clásicas que retoman un mito o las obras dramáticas que recrean la misma tragedia clásica, donde el mantenimiento de los nombres es un signo de fidelidad diegética” (Gonzales Dorestes, 2015, p. 102). Basándonos en lo dicho anteriormente, vemos que dentro de *Agamenón* y *Las troyanas* hay elementos transtextuales que viajan en el tiempo desde *Homero* y conservan la misma *perspectiva*, y que se retoman en la modernidad por la facilidad que tienen de acoplarse a una nueva forma de expresión artística como es el Doom metal. Una de las características de este género de metal es que, ya sea musical o temáticamente, intenta dar voz a figuras femeninas, en este caso, pueda que al retomar el mito de Casandra y la figura contrapuesta a la más conocida de Apolo sea un recurso para denunciar la vulnerabilidad con la que las mujeres siempre han sido

---

<sup>105</sup>El lector tiene la obligación de conocer textos anteriores, pues en caso de desconocimiento se pierde la comunicación correcta con el texto, dando como resultado un primer acercamiento engañoso que encubra el significado real (Alfieri, 1991).

<sup>106</sup>Se refiere a los componentes que forman el relato: lugar, tiempo, personajes y narración (Gonzales Dorestes, 2015).

<sup>107</sup>Se encuentra dentro de la Intertextualidad, el primer nivel de transtextualidad del que habla Genette.

relacionadas, lo mismo que hizo Eurípides cuando quiso resaltar a personajes vulnerables como ancianos y mujeres.

### **3.3. Niveles de transtextualidad en *Siren de Theatre of Tragedy***

El destino de Odiseo revelado por Casandra se cumplió; después de que los argivos conquistaran Troya, la furia de Poseidón destruyó las naves y las alejó unas de otras. Desde ese momento, Odiseo emprende el viaje de regreso a Ítaca, sin embargo, una serie de infortunios lo acompañan y cumplimiento de su *nostos* no es fácil. Una de las desventuras que le espera es pasar por las islas de *las sirenas*. El canto XII de *La Odisea* de Homero, narra cómo *Circe* advierte a Odiseo sobre las sirenas: le cuenta que seducen a los marinos por medio de dulces cantos, y que el hombre imprudente e insensato que ose escuchar los cantos fascinantes no regresará a su hogar; alrededor de ellas yacen cadáveres de hombres incautos que no resistieron la tentación de escuchar sus voces, se alejaron de lo humano y no tuvieron referentes para reconocerse, lo que provocó su muerte; los cadáveres se van descomponiendo con el tiempo y sirven de testimonio sobre el peligro que implica la fascinación de los cantos de sirenas.

Las sirenas conocen el pasado, el presente y el futuro de la humanidad, intentan seducir a los seres humanos provocándoles con las historias que desean oír, las que necesitan recordar o conocer; intentan conseguir que Odiseo abandone a sus compañeros, olvide el cumplimiento del *nostos*: ellas cantan las grandes hazañas que ha realizado, ofrecen aparentes remansos de paz donde se podrían olvidar las dificultades que deberá superar. Sin embargo, Odiseo resiste, sus compañeros obedecen las órdenes del *Laertíada*; los consejos de *Circe* evitaron que Odiseo y sus compañeros sucumbieran a la fascinación del canto de las sirenas: Odiseo tapó los oídos de su tripulación con cera blanda de abejas, él se ató al mástil mayor de su embarcación, y ordenó expresamente que no lo soltaran, a pesar de las señales contrarias que pudiera dar para que sus compañeros lo liberaran de las ataduras al escuchar el canto de las sirenas; permanece incólume y puede seguir su camino hacia Ítaca con conocimientos nuevos adquiridos en esta aventura.

*Theatre of Tragedy* interpreta la canción llamada *Siren*. No debemos olvidar que una de las características que se destacan en *Theatre of Tragedy* es el manejo que hacen de las voces; el intercalar la voz femenina y masculina que, al mismo tiempo, dialogan, hacen preguntas y obtienen respuestas.

*Siren*<sup>108</sup>

**Voz femenina**

*No apresures tus pensamientos  
porque el vacío ya está creado  
Yo no sé quién formó mis carencias  
parece que nací en vano  
como una cruz*

**Voz masculina**

*De mi corazón*

**Voz femenina**

*Yo cedo con mis palabras*

**Voz masculina**

*Tú nunca*

**Voz femenina**

*Yo he estado*

**Voz masculina**

*Estarás fuera*

**Voz femenina**

*Calmándome desde entonces*

**Voz masculina**

*¡Ven a mí!*

---

<sup>108</sup>Kowalth. 26 de febrero 2010. *Siren* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TtW2VfPtp-o>

**Voz femenina**

*Yo robo su afecto*

**Voz masculina**

*Su voz es ¡oh! tan dulce*

*Buscándome*

**Voz femenina**

*Buscándote*

*Silenciosa y anhelante*

**Voz masculina**

*Escucha y presta atención dices tú*

*esperando atraerme*

**Voz femenina**

*Esperando atraerte*

*Alto y al unísono canto esta canción*

*pero sabes que es sólo para tí*

*No huyas de mí, acércate a mí*

*Quizá tú has sido atraído por la esencia de mi perfume*

*pero el desencanto inevitable volverá a mí*

*Eso fue lo que hice*

**Voz masculina**

*¡Cuánto te deseo!*

**Voz femenina**

*para que mi alma lo llamara*

**Voz masculina**

*a tí de nuevo*

**Voz femenina**

*Oh! Créeme*

**Voz masculina**

*Yo te daré*

**Voz femenina**

*dije la verdad*

**Voz masculina**

*mi juramento*

*Homero* es el primero en hablar sobre las sirenas, sin embargo, nunca describe su forma, da por descontado que son conocidas desde la tradición como mujeres con cuerpos de aves que pueden tocar instrumentos, son capaces de cantar y contar todas las historias, incluso han retado a las Musas para competir con ellas y mostrar su superioridad, sin embargo, fueron derrotadas, ya que las Musas conocen el presente, el pasado y el futuro y pueden anunciar sus conocimientos al unísono; las sirenas no; debido a su derrota y a la confirmación de sus limitaciones, se precipitan al mar.

Las sirenas siempre han sido el símbolo de la seducción, sin embargo, la seducción siempre conlleva un destino fatídico que es la muerte. Por esto, las sirenas se han relacionado con el más allá, se las conoce como “los pájaros de la muerte”, seres híbridos mujeres pájaros. La especialidad de las sirenas es la música que enaltece sus cantos, para esto, cada una toca un instrumento: una la lira y la otra un aulós, ambos instrumentos relacionados con los cantos fúnebres (*threnos*), lo que es importante relacionar con el objetivo de las sirenas (que es seducir a los hombres para alejarlos de su humanidad y enfrentarlos a la soledad) y con las características del *Doom*. No obstante, su significado ha ido cambiando con el tiempo, no ha perdido la esencia, pero puede repercutir en las interpretaciones que se realicen en cada contexto espacial y temporal. En la época del *Romanticismo*, la figura de las sirenas se resignificó: de cantoras que seducían a los navegantes por medio de la música y los misterios de la humanidad, se convertirían en mujeres de gran belleza que utilizan sus atributos para atraer a los hombres, de esta manera, pierden la figura imponente que tuvieron en algún

momento, y dan paso a la imagen de unas sirenas más románticas, que connotan melancolía porque fracasan en el llamado de los héroes<sup>109</sup> (García Gual, 2016)

Dentro del cambio de la evolución del significado e imagen de las sirenas, encontramos cercanía en la canción *Siren* de *Theatre of Tragedy* con la representación que se creó a partir del Romanticismo, ya que si nos basamos en que una de sus características es la de anteponer los sentimientos e ideales del ser humano inalcanzables desde su racionalidad excluyente, la canción nos remite a la desesperanza de un “amor” que parece imposible y lejano; ambos se lamentan el desamor, sin embargo, ella está consciente de su desdichado destino, y que su esencia le vaticina la soledad, por eso se aflige. Incluso, cambia el papel de las sirenas: en el poema homérico representan la muerte, mientras que en la versión de la banda, la sirena parece lamentar la imposibilidad de ser escuchada y la nostalgia para conseguir ser recordada, por lo que está dispuesta a callar sus cantos con tal de atraer al navegante; frente a dicho cambio del personaje, nos encontramos una *valoración positiva*, pues, las características nefastas de las sirenas se reivindicán y se vuelven una versión más noble que causa un efecto positivo dentro de las lecturas posteriores, pues el personaje adquiere características más “atractivas” que en el hipotexto. Así mismo, la canción alude a la naturaleza de las sirenas, que es cantar y seducir inevitablemente a los marinos, por esto se lamenta de “tener” un amor forzado, más no natural; se mantiene el carácter clásico dentro de una resignificación moderna, una característica de la *trasposición*, la cual, hace énfasis en el cambio estético dentro de la canción de *Theatre of Tragedy*, pues aumenta características contrarias del personaje original, sin embargo, la imagen moderna de las sirenas parte de la tradición de ser “funestas seductoras” y sucumbir a un destino fatal como se acostumbra en las Tragedias. La perspectiva de la narración cambia en la canción, pues pasa de ser un relato contado en tercera persona (hipotexto), a contarse en primera persona (hipertexto); el cambio de focalización altera el punto de vista narrativo reorganizando el contenido narrado, es decir, a diferencia del relato original que cuenta los hechos desde fuera, en la canción los personajes detallan lo que sienten frente a su destino. Los cambios que ha tenido el mito de las sirenas dentro de *Theatre of Tragedy*, no solo se dan en cuanto al tiempo, ya que se aumentan ciertas palabras ajenas al relato original y que aluden a una época más cercana a la nuestra, por ejemplo, cuando se menciona a la seducción por medio de su “perfume” o cuando se refiere a

---

<sup>109</sup>Debido a la apropiación de los mitos y leyendas antiguos por parte del cristianismo, el incidente de Odiseo con las sirenas se convertiría en un modelo moral, haciendo de las sirenas el símbolo de la tentación hacia el placer y la desmesura, mientras que Odiseo se vuelve el modelo del hombre sensato que no sucumbe a las tentaciones. De esta manera, la imagen de las sirenas empieza a ser olvidada, y crea un ambiente de nostalgia de las tradiciones y creencias pasadas (García Gual, 2017).

que los sufrimientos del navegante son como una “cruz”, se puede relacionar con el significado que el cristianismo le da ha dado, el de representar un pesar, una carga insoportable, lo cual, también está en el mito original; sin embargo, la adición de la cruz supone un cambio en la narración; lo mismo pasa con la revalorización de los personajes, no obstante, el lugar donde se desarrolla el relato no se describe, pero al tratarse de sirenas, no podemos remitirnos a otro espacio diferente, que el del “mar”; frente a la transformación de ciertos elementos temporales, de las características de los personajes que alteran el relato (*heterodiégesis*) y la conservación del lugar (*homodiégesis*), nos encontramos con una *transdiegesización*. Además, la canción alude a las “únicas” palabras dichas por las sirenas dentro de la literatura griega: “¡No huyas de mí, acércate a mí!”<sup>110</sup> Y si es que nos ceñimos al lugar original donde se desarrolla el mito, el mar, recordamos que Odiseo se encuentra con las sirenas cuando emprende el viaje de regreso a su hogar (*motivo*), al lado de su esposa Penélope y su hijo Telémaco; en la canción de Theatre of Tragedy encontramos el mismo motivo representado de distinta manera, también alude a la nostalgia del personaje, evidentemente “enamorado” que busca a su amada, sin embargo, esta búsqueda se remite a la seducción fatal de las sirenas, lo que nos sitúa frente a una *transmotivación*. Volviendo a Theatre of Tragedy, la voz dulce femenina conversa con la voz doliente masculina, que le da su juramento, ya sea de quererla, o de no olvidarla. El canto de las sirenas y la importancia de la música dentro de la seducción se habían perdido, sin embargo, puede ser que *Theatre of Tragedy* retome la esencia del mito, y lo traslade a su representación con la voz cautivadora que induce a los oyentes, como las primeras sirenas, a que se interesen por el conocimiento y el mensaje que dejan las canciones. Theatre of Tragedy es una banda de Doom metal, y *Siren* es una de las canciones que acompaña la sensación de tristeza, melancolía y misterio con una armonía que sensibiliza al oyente, pues el ritmo con el que se interpreta es lento y calmo, lo que se complementa con el mito que se narra. La soledad de las sirenas parece estar representada en la manera que tiene la vocalista de emular los “cantos seductores y lastimeros” quien a diferencia de Homero, le da voz a estas mujeres híbridas que viven apartadas, y que han sido víctimas de la fatalidad y que no pueden rehacer su destino. Dado que el Doom metal es un género que resalta temas fatídicos como la soledad, la melancolía, el abandono, entre otros, el personaje de las sirenas y su trasfondo mítico, se convierten en uno de los motivos clásico idóneos para poner en escena y musicalizarlo, pues se mantiene las características principales de las sirenas de Homero, pero, al mismo tiempo se han ido

---

<sup>110</sup>No se tiene registro más que en *La Odisea* de Homero sobre palabras dichas por *las sirenas* (García Gual, 2017).

adaptando a los cambios temporales. Así mismo, hay que destacar la participación femenina dentro del Doom metal, pues, a diferencia de otros géneros, entrega un protagonismo casi absoluto a las mujeres, pues cantan, danzan e incorporan elementos indumentarios que se asemejan a los de los integrantes masculinos, lo que proporciona una imagen igualitaria de la mujer dentro de un género musical propiamente varonil. Las voces femeninas conmueven, lo que produce un efecto catártico en el oyente, pues se siente identificado con la narración, además de que el ritmo y la melodía se adaptan a los cambios narrativos volviéndose más contundente cuando se llega al clímax de la interpretación, por lo que encontramos una concordancia de lo musical con el drama del mito.

### 3.4 Niveles de transtextualidad en *Birth of Venus Illegitima* de Therion

Afrodita, diosa del amor, la belleza y la fertilidad, es una de las diosas más importantes dentro de la mitología. Sin embargo, no tiene un origen propio en la mitología griega, pues como hemos visto anteriormente, las ideas y las creencias se van adaptando al paso del tiempo. Lo mismo pasa con Afrodita, que viene de una larga tradición de diosas<sup>111</sup> relacionadas con el amor y la fertilidad de la naturaleza, cada una de ellas con diferentes características pero con un mismo fin, el culto hacia lo femenino<sup>112</sup>. Eventualmente, todas estas caras distintas pero similares se materializarían en una sola, y esto sucedería en la isla de *Chipre*, lugar en el cual, de acuerdo al mito, Afrodita ascendió del mar a la tierra en Pafos. Este origen geográfico se relaciona con la gran diversidad y enriquecimiento cultural que hubo en la isla, por la gran afluencia de navíos que llegaban a sus costas para descansar tras un largo viaje. De esta manera, las diferentes representaciones, creencias y cultos que se regían a la diosa del amor, crearon una sola imagen y originaron a Afrodita. Esta diosa es también considerada la diosa de la naturaleza, de la vida y la muerte, pero no de una muerte que desvanece el alma, sino una muerte que da oportunidad al *ser* de purificarse y trascender. Esta atribución se relaciona con uno de los orígenes mitológicos de Afrodita *Urania*: haber nacido del mar, después de que *Cronos* emasculó a su padre *Urano* y los genitales de éste

---

<sup>111</sup> Una de las diosas que está relacionada con Afrodita es Astarté, diosa siria del inframundo. Es considerada una diosa regenerativa y purificadora. El agua ha tenido uno de los papeles más importantes dentro de elementos purificadores en la antigüedad, por lo que se vincula con el otro mundo. De aquí nace la relación con Afrodita, pues nació en el mar.

<sup>112</sup> UNED. 25 de mayo de 2010. *El viaje de Afrodita*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Dpby6ny-JxA&t=44s>

cayeran en el mar, así surge *Afrodita Anadiomena* totalmente desarrollada, adulta, sin vestigios de niñez. Sin embargo, existe otro mito sobre el origen de la diosa y es el de ser hija de Zeus y *Dione*. Eventualmente, para Platón el nacimiento del semen de Urano da una significación a Afrodita como diosa del amor, del amor a la naturaleza, del amor por el espíritu y el alma, no por el placer ni lo banal, lo que adjudica al segundo mito sobre su nacimiento, llamándola *Afrodita Pandemos* que rige el amor sexual, la liberación del cuerpo y lo vulgar. Afrodita es madre de *Cupido*, y esposa de *Hefestos*, el dios herrero ingenioso, a quien le fue infiel con *Ares* -el dios de la guerra- lo que explica, de cierta manera, la dualidad de Afrodita: la de esposa, madre y adúltera (Grimal, 1951). Para realizar el análisis transtextual de la canción *Afrodita* nos basaremos en dichos planos que representan la dualidad de la diosa. En cuanto a *Afrodita Urania*, nos encontramos frente a una *desvalorización* del personaje, ya que es una deidad honrada y virtuosa que es incorruptible, pero la canción de Therion habla de su expulsión del “paraíso” por haber “bebido de su pozo”, lo cual, alude a las provocaciones lujuriosas que su contraparte representa, por ejemplo, cuando traicionó a Hefesto, o cuando se vengó de Hipólito. Sin embargo, si tomamos a *Afrodita Pandemos*, vemos que su figura no tiene cambios importantes ni trascendentales, pues describe su personalidad fielmente, por lo que el personaje mantiene el mismo valor que en el mito clásico, lo que también se evidencia cuando Therion se refiere a Afrodita como *Venus ilegítima*, que se relaciona con la parte más popular de la diosa, la llama “ilegítima” pues va en contra de la “verdadera” naturaleza de la diosa que es la de venerar la belleza y no vacilar dentro de placeres banales. Es importante remitirnos a la figura que tiene la diosa dentro de la mitología, pues, si bien es cierto que aparece en diversas historias, no se puede llevar una cronología de su papel como diosa; sin embargo, una de las características que la hacen especial es que tiene un temperamento versátil, ya que es servicial y protectora, pero al mismo tiempo, envidiosa y vengativa (*transvalorización*).

Ahora nos remitiremos al marco diegético de la canción de Therion; encontramos que los personajes se revalorizan, sin embargo, el lugar donde se desarrolla el mito no cambia con relación a la canción, pues se menciona que Afrodita “nace de una concha”, y el mito también se refiere al nacimiento de la diosa de una concha, después de que el esperma de Urano hubiera caído en el mar. Con relación al tiempo, no encontramos elementos que nos sugiera un cambio en Therion, no obstante, estamos frente a una *transdiegesización*. En cuanto a la perspectiva, se mantiene la focalización del mito que está contado en tercera persona, aunque en la tragedia, encontramos una *heterofocalización*, pues Afrodita cuenta en primera persona

el porqué de su enojo provocado por Hipólito; el cambio de perspectiva da como resultado una *transfocalización*.

El poder de la diosa se puede evidenciar en *Hipólito* de Eurípides, pues hace una sola aparición durante la tragedia, al principio de la obra para contar el porqué de su enfado; a pesar de su breve aparición, la ira y venganza de Afrodita son tan devastadoras que el dolor de los personajes se intensifica a medida que la trama avanza. El papel de Afrodita es sutil pero fulminante: implica la maldición paterna para Hipólito. Él es hijo de Teseo y la amazona Hipólita, de quien hereda el nombre. Hipólito es un joven consagrado a Ártemis, diosa de la caza, a quien rendía culto fielmente; el joven, a diferencia de todos los hombres que honran a Afrodita, piensa que puede repudiar a la diosa sin consecuencias –Ate-, por lo que Afrodita se siente ofendida por su rechazo –Hybris- y quiere impartir su Némesis. Hace que Fedra, madrastra de Hipólito, se enamore perdidamente de él, que su deseo no la deje tranquila y que piense en dejarse morir. La nodriza, al enterarse del mal que aqueja a Fedra, cuenta a Hipólito lo que atormenta a su madrastra; él repudia los sentimientos de la mujer, por lo que ella decide suicidarse e inculpar a Hipólito en una supuesta violación. Teseo, que se encontraba fuera del reino, regresa, y lo primero que encuentra es el cadáver de su mujer con un tablilla de madera en la que estaba escrito que su hijo Hipólito la había violado. Teseo maldice a su hijo Hipólito, quien asegura a su padre que es casto y el más noble de los hombres sobre la tierra, sin embargo, su padre no le cree y lo condena al exilio. Teseo pide a su padre Poseidón que castigue a su hijo, utiliza una de las maldiciones que le había prometido cumplir; Poseidón acepta y cuando Hipólito se encuentra en las orillas del mar, preparando sus caballos, emerge de las olas y la espuma del mar un enorme toro que asusta a los caballos, pierde el control de su cuadriga, los caballos arrastran a Hipólito y él se encuentra motibundo. Teseo, al enterarse de que su hijo estaba moribundo, se siente dichoso, sin embargo, Ártemis le cuenta que todo fue un engaño tramado por Afrodita, y que Hipólito siempre fue inocente. Teseo se siente miserable, y llora la pérdida de su hijo. Artemis había prometido a Hipólito antes de su muerte, que sería recordado como el joven noble y fiel que fue, por lo que construye un templo que conmemora su memoria, y al cual, las mujeres visitarían antes de casarse. A pesar de todo, Afrodita ha cumplido su Némesis, así demuestra que su poder no tiene límites, es implacable y las consecuencias son incalculables cuando la ofenden y la hacen enfadar<sup>113</sup> al no reconocer la importancia de la diosa en la vida de los seres humanos.

---

<sup>113</sup> (Hipólito, Eurípides)

## *Birth of Venus illegitima*

### **Coro femenino y masculino se intercalan en cada estrofa**

Aphrodite is rising from the shell  
A newly born to be see to expel from the paradise  
To drink from her well

Aphrodite is falling into the hell of her sins and the lust  
For that spell of the forbidden nectar from her well

(O venus illegitima...)

Born again

(O venus illegitima...)

Without shame

(O venus illegitima...)

Child of sin

(O venus illegitima...)

Is my name

Para analizar el mito de Afrodita, en cuanto a narración, nos basaremos igualmente en dos planos, el del mito de génesis de la diosa y el que aparece en la tragedia de Hipólito. En cuanto al mito, encontramos un motivo preponderante, el deseo y la pasión que conforman en sí la imagen íntegra de Afrodita, pues debido a su traición amorosa se recluye en Pafos; este motivo queda implícito en la canción *birth of Venus illegitima*, ya que se refiere a las consecuencias de caer en las provocaciones que como diosa del amor infunde a otros dioses y mortales, por esto, nos encontramos con la referencia fiel del motivo dentro del mito primigenio. Sin embargo, cuando nos remitimos a la tragedia de Eurípides ubicamos otro motivo presente en los relatos de Afrodita, que, de igual manera, hacen alusión a su componente más efímero: la consecución de su venganza; de cierta manera, este motivo se relaciona con la pasión y el amor, pues estos últimos son la causa principal de una venganza dentro del mito de Afrodita. En la canción de Therion encontramos una apropiación de las dos caras de Afrodita, la de vulnerabilidad frente a su infidelidad y la de nefasta y vengativa cuando, a pesar de las consecuencias de sus actos, es capaz de causar infortunios a quien la

provoca; esto lo podemos ver reflejado cuando en la canción se menciona *child of sin y born without shame*, la imagen de Afrodita es una de las figuras que se relacionan estrechamente con el concepto femenino en la antigüedad, es vulnerable pero poderosa y peligrosa, de hecho, las represalias que tiene en contra de quienes la han ofendido son las que sobresalen en el mito. Dicho esto, podemos referir que estamos frente a una *transmotivación*, ya que existe una remotivación, sin embargo, podemos encontrar elementos del motivo originario lo que permite al lector la interpretación del significado de Afrodita en forma más integral.

Las facetas de Afrodita se mantienen con el tiempo hasta llegar al imperio romano donde la Afrodita divina y la corrupta se encuentran, sin embargo, esta unión da como resultado una imagen mucho más importante de la diosa, pues toma el nombre de *Venus Generatrix* al ser la guardiana y madre de *Eneas*, quien establecería las bases para la futura fundación de la ciudad Roma y su imperio. No obstante, con la llegada del cristianismo y el implacable monoteísmo, la figura de la diosa fue rebajada a viejas y vanas supersticiones que no se parecían en nada a quien, en su momento, fue la diosa más versátil de la mitología y se relacionaba con el culto de una diosa ctónica muy importante en el Asia Menor, Cibele. Afrodita desaparece con la llegada del cristianismo que no admite una divinidad femenina con estas características, pero reconoce el significado de lo que representa ser mujer, tanto como su condición genérica de mujer, y también como madre. Vemos a una Afrodita entronizada, la Afrodita que decía Platón, la Afrodita Urania, digna, que es madre, y que acepta la condición superior de una divinidad masculina y que se configura definitivamente en la imagen de *la Virgen María*; pero hay otra Afrodita, esa diosa que atrae y que incluso tiene manifestaciones vengativas (...) una Afrodita desnuda, esa deidad femenina que tiene que desaparecer pero no desaparece, la tenemos en otra figura que también contemplamos en el cristianismo, la figura de *Eva*. (Fernández Uriel, 2016).

La pervivencia del mito de Afrodita en la modernidad que ha sido llevado a la escena musical por Therion, no es más que una muestra de que siempre hay un retorno a lo clásico; Si bien es cierto, que dentro del mito de Afrodita encontramos a una diosa madre y virtuosa, en la canción se resalta la parte “pecadora” de la misma, pues eso es lo que hace el metal, habla de los defectos, de las inconsistencias a modo de críticas que nos impiden olvidar. Así mismo, encontramos que dentro de la canción hay una apropiación de Afrodita de estas características pecadoras, cuando se menciona que “Venus ilegítima es su nombre”, no se avergüenza de su naturaleza, que de cierta manera, se ve reflejada en la imperfección humana. A pesar de que se menciona que ella se identifica como “pecadora”, eso no quita que sea una diosa imponente y poderosa, algo que es importante destacar, ya que en la canción no

solo se enfatiza la fuerza vocal del coro femenino, sino la interpretación escenográfica de las mismas; esto se puede relacionar con la importancia que dio Eurípides a sus personajes femeninos dentro de las tragedias, pues pertenecían al grupo vulnerable de la sociedad, lo que vemos reflejado en el *Doom* que intenta reivindicar los prejuicios que rodean a la mujer; el ser “pecadora”, “ilegítima”, por ceder y equivocarse como cualquiera se contrapone con la importancia que tiene la imagen y representaciones femeninas en el escenario.

### ***3.5 Niveles de transtextualidad en Dark Venus Persephone de Therion***

#### **Dark Venus Persephone**

#### **Los coros femeninos y masculinos se intercalan aunque predominan las voces femeninas**

Together in underworld, Hades and Persephone

Daughter of Ceres, a tragic fate

It fell to your lot the day you ate

Apples from the Elysian fields

Persephone in (the) underworld

Forever in the underworld, (the) fate of Persephone

Only the summer will set you free

But you'll be forced back to your husband

When you taste the pomegranate juice

Persephone in (the) underworld

Inside the underworld

Inside the ice and winter snow

(In the) water of Cyane

Your girdle float

## Underworld Venus Persephone<sup>114</sup>

Perséfone es hija de Deméter, la diosa madre o diosa de los cultivos, y Zeus. Por su belleza, es admirada por Hades, quien planea raptarla y llevarla a su reino, el inframundo. Perséfone se encuentra recogiendo flores en los campos de *Eleusis*, cuando los suelos se abren dando paso a los caballos negros que tiraban el carruaje de Hades, sin embargo, su cara fue irreconocible; éste rapta a Perséfone y se la lleva al inframundo<sup>115</sup>. Dentro del marco diegético del mito y la canción encontramos que se mantienen los elementos originales del hipotexto en cuanto a personajes, pues la canción se refiere a Perséfone, Hades y a Ceres -el nombre de Deméter en la tradición grecolatina-; así mismo, nombra a una de las ninfas que acompañaba a Perséfone cuando fue raptada (Cyane); en cuanto al tiempo, se mantiene intacto, la canción describe los espacios temporales que se relacionan igualmente al mito, es decir, se mencionan y describen las estaciones climáticas que cambian según lo narrado en el mito; de igual manera, el lugar no cambia, en la canción se menciona a los campos Elíseos y el inframundo, donde regresa Perséfone después de pasar con su madre una temporada en el Olimpo; ya que los elementos narrativos del mito original no cambian, la canción presenta una *Homodiégesis*; así mismo, no hay una revalorización de los personajes por lo que la *transvalorización* no se encuentra dentro de la canción. Mientras que en la tragedia se omiten elementos que se mencionan en la canción, como por ejemplo la causa de que Perséfone sea la diosa del inframundo y esposa de Hades, de igual manera, su nombre cambia, no se la llama Perséfone sino Core, que a pesar de ser la misma diosa, pero en una tradición distinta, alude al significado implícito de la deidad femenina del inframundo como hija de Zeus.

Deméter había escuchado los gritos de su hija, no obstante, cuando fue en su búsqueda no encontró señales de ella; la diosa madre se disfraza de anciana y empieza a vagar en busca de Perséfone, debido a su dolor, no permite la generación de frutos en la tierra. Los únicos que saben lo que había sucedido con Perséfone son *Hécate* y *Helios*; cuando Deméter se encuentra con Hécate, ella le cuenta lo sucedido, aunque no pudo ver el rostro del captor, por lo que sugirió a la diosa que hable con Helios, el sol, que todo lo ve.

---

<sup>114</sup><https://genius.com/Therion-dark-venus-persephone-lyrics>

<sup>115</sup> Cíane fue una ninfa que intentó detener el rapto de Perséfone, sin embargo, sus esfuerzos fueron en vano y Hades la convirtió en una fuente de agua de color azul intenso semejante al mar (Grimal, 1951). Las ninfas que acompañaban a Perséfone fueron castigadas por Deméter por no haber podido evitar que Hades se la lleve, así que las convirtió en Sirenas. (Cfr. Grimal, 1951).

Helios dice a Deméter que Perséfone fue raptada por Hades y que la tiene cautiva en el inframundo. La inmensa pena que sintió la diosa de los cultivos hizo que descuidara la generación de frutos en la tierra, los campos empezaron a volverse estériles y los hombres, a morir de hambre; por esto, Zeus pide a Deméter volver a su labor como diosa y a volver a la tierra fértil otra vez, pues, caso contrario, los hombres morirían y los dioses ya no recibirían alabanzas. Deméter se niega hasta no recuperar a su hija, por lo que Zeus envía a *Hermes*<sup>116</sup> al inframundo para que Hades deje libre a Perséfone; Hades no tiene otra opción que obedecer a Zeus, sin embargo se queja de la imposibilidad de mantener una relación amorosa permanente, confiesa que ama a Perséfone y pone la condición de que si Perséfone comiese cualquier alimento del inframundo, no regresaría al mundo de los vivos. El dios libera a Perséfone, no obstante, cuando ella estaba a punto de salir, el jardinero del inframundo, persuadido por su amo, la convence de comer una granada; inicialmente rechaza el ofrecimiento, pero debido a la insistencia, ella come seis granos de la fruta y se marcha al encuentro con su madre. Sin embargo, Hades recuerda el pacto que habían acordado: puesto que Perséfone comió los granos de la granada, deberá volver junto a Hades por seis meses. Deméter, furiosa, reclama justicia a Zeus, pero no puede hacer nada en contra de los designios divinos. Zeus y Hades llegan al acuerdo de que Perséfone pasará seis meses con su madre, y seis meses en el inframundo, por esto, los seis meses que Perséfone pasa con Deméter, la tierra se cubre de flores, fructifica y da vida a los sembríos con su calidez; pero cuando está pronto su regreso al inframundo, Deméter entra en profunda tristeza, la tierra empieza a desfallecer, se cubre de nieve y se marchitan los floridos cultivos hasta que su hija retorne nuevamente. La inocencia con la que se describe a Perséfone en el mito cambia totalmente cuando vuelve con Hades, pues se convierte en la figura femenina que reina el inframundo, no tiene piedad con las almas que descienden, y es quien se encarga de cumplir con las maldiciones que los vivos confieren a los muertos, sin embargo, en el mito de *Orfeo*, cuando baja a rescatar a su amada esposa *Eurídice*, convence a *Caronte*, el barquero, y apacigua a *Cerbero*, el perro de tres cabezas que custodia la entrada del inframundo con la armonía de la lira, así mismo, esta melodía, ablanda el corazón de Perséfone y permite que Orfeo se lleve el alma de su esposa al mundo de los vivos. De esta forma, la benevolencia de la diosa del inframundo también se cuenta en una de las versiones del mito en la tragedia *Alceste* de Eurípides.

---

<sup>116</sup> Hermes también tiene una estrecha relación con el inframundo, es llamado el *psicopompo*, pues adormece y acompaña a las almas hasta entregárselas a Hades (Grimal, 1951).

Alcestis es la hija más hermosa de *Pelias*, rey de Yolcos, quien ofreció la mano de su hija a quien pudiese atar un jabalí y un león en un carruaje, *Admeto*, hijo de *Feres*, rey de Feras, solicita la intervención de Apolo<sup>117</sup> y de Heracles para que lo ayuden en esta labor. Gracias a ellos cumple el reto y reclama la mano de Alcestis, quien se convierte en su esposa rápidamente, y en una madre bondadosa y solícita; sin embargo, Admeto olvidó rendir culto a Artemis, diosa de la fertilidad, antes de casarse con Alcestis, por lo que la diosa no tardó en castigarlo. Llegó la noche de bodas, y cuando Admeto entró a la habitación donde creía que estaba su esposa, retrocedió asustado al ver que en su lecho había un sinnúmero de serpientes, por lo que nuevamente acudió a Apolo, quien intercedió por él ante Artemis aplacando su ira. Se hicieron los sacrificios pertinentes, la diosa quedó satisfecha y Apolo<sup>118</sup> incluso consiguió que Artemis hiciera la promesa de que cuando Admeto estuviera a punto de morir, su alma podría ser intercambiada por alguien que, ya sea por dinero o por amor, quisiera morir en vez suya (Dolina, 2017). La muerte llegó temprana a la casa del rey de Feras, sin embargo, Apolo pudo distraer a *las Moiras*, para que Admeto pudiese buscar a alguien que decida morir en su lugar, no obstante, incluso sus padres se negaron a entregar su vida para salvarlo, la única que estuvo dispuesta a morir voluntariamente por él fue Alcestis; el destino de Admeto había sido morir, pero Alcestis tomó su lugar. Admeto acepta este sacrificio, pero después de la muerte de su esposa, lo invaden la tristeza y la soledad, y entiende que esta situación es peor que la muerte. Admeto se siente destrozado al ver morir a su esposa, le promete honrarla hasta el día de su muerte, sin desposar a nadie más, y cuidar a sus hijos con el amor infinito que su madre ya no les podría dar; Thánatos, la muerte, se lleva poco a poco la vida de Alcestis, quien fue una de las mujeres más noble y entregada de todas en la tierra, los sirvientes lloran su pérdida y el reino entero se encuentra de luto. *Heracles* está de paso por Tesalia mientras se dirige a Tracia para cumplir uno de sus trabajos<sup>119</sup>, pide ver a Admeto quien lo recibe gustoso, y, a pesar de la tristeza, se muestra hospitalario y atiende todas las necesidades del huésped que ignora la pena del lugar. Heracles, complacido, disfruta los placeres del vino, hace libaciones y canta desenfrenadamente, por lo que uno de los sirvientes informa que el palacio se encuentra de luto por la muerte de Alcestis. Heracles se siente avergonzado y

---

<sup>117</sup> Apolo será la deidad que ayude y cuide de Admeto, pues fue quien lo acogió con nobleza y hospitalidad en su casa cuando Apolo fue castigado por Zeus. Por esto, Apolo guarda un gran cariño por él, por lo que lo libra de la muerte. (Alcestis, Eurípides)

<sup>118</sup> La versión más conocida establece que Apolo -quien cumplió su castigo en la corte de Admeto por intentar destruir a los cíclopes- consigue embriagar a las Moiras y alcanza de esta forma la promesa de las diosas del destino sobre la posibilidad de que Admeto salve su vida si hay otra persona que esté dispuesta a morir voluntariamente en su lugar.

<sup>119</sup> Uno de los doce trabajos que Heracles debía realizar fue conseguir el carro de cuatro caballos de Diómedes de Tracia; en el camino, Heracles visita a Admeto, quien lo recibe en su palacio.

decide agradecer la hospitalidad que Admeto tuvo con él, disputando el alma de Alceste con la muerte, y trayéndola de vuelta al palacio al lado de su esposo, quien, al verla, siente una gran dicha y fortalece su amor por Alceste. Dentro de la tragedia de Eurípides se menciona una sola vez a Perséfone, pero con el nombre de *Core*; hay otras referencias que aluden a la diosa, al igual con Hades, quien es nombrado escasas veces<sup>120</sup>. En cuanto a la perspectiva del mito y la tragedia evidenciamos que la canción está narrada en tercera persona, por lo que hay una *homofocalización*. Perséfone y Deméter son conocidas como *Las diosas Eleusinas*, pues los ritos y cultos en su nombre tenían lugar en Eleusis, donde según el mito, Perséfone desapareció, y, posteriormente, se encontró nuevamente con su madre. Los cultos a estas diosas fueron celebrados en los *ritos eleusinos*, ritos de pasaje, los cuales, buscaban la reconciliación del alma con su miedo primordial, la muerte. Aunque los ritos son un misterio, se creía que ayudaban a que la gente tenga un mejor vivir y un buen morir; de esta manera, identificamos el motivo que se repite en el mito y en la tragedia: el retorno o el resurgimiento del ser, que por estar presentes en ambas narraciones también lo encontramos como motivo en la canción de Therion; no se evidencia una *transmotivación* en el hipertexto con relación al hipotexto.

El misterio de los ritos eleusinos que se cumplían en honor a las diosas está lejos de resolverse, pues uno de los requisitos principales para participar en el culto fue la inviolabilidad del secreto sobre los cultos de iniciación y el silencio absoluto sobre sus detalles. Nadie podía develar lo que ocurría en Eleusis, ya que fueron los ritos más sagrados que ayudaban a la purificación del alma y posible trascendencia a la otra vida. *Los ritos eleusinos* no fueron negados a nadie, se creía que todos tenían derecho a reivindicar su vida, a arrepentirse y retomar el orden cíclico de la vida, por esto, se relacionan con Perséfone y Deméter, pues representan la vida y la muerte, incluso la inmortalidad, si consideramos que una de las funciones del rito fue obtener la esperanza de una posible trascendencia del alma (Sohma, 2016). Hubo varios intelectuales famosos que participaron de los ritos, algunos de estos, Platón, Cicerón y Eurípides, quien murió en Macedonia después de su exilio. Se dice que Eurípides develó los secretos de los ritos sagrados en sus obras, cometió así una *Hybris* y su *Némesis* consistió en una muerte violenta, fue devorado por perros molosos.

El lugar donde se desarrolla la tragedia es distinto al del mito primigenio y en la canción también se omite Feras, el reino de Yolcos; estos elementos del mito se omiten en la

---

<sup>120</sup> El culto a Hades no fue común en los griegos por el miedo que la gente sentía por la muerte; la muerte era detestable para ellos por lo que preferían no nombrar al dios de la muerte. Perséfone tiene el mismo respeto de los griegos, no se la nombra como tal cuando funge como diosa del inframundo, sino como *Coré*. (History Channel, 2018)

tragedia, sin embargo, se retoman en la canción por lo que encontramos una *heterodiégesis* con relación a la tragedia; en cuanto al mito, la tragedia y la canción se presenta una *transdiegesización*.

El miedo que sentimos los seres humanos frente a la muerte no ha cambiado radicalmente con el paso del tiempo, los mitos han intentado sosegar este temor, lo que vemos reflejado en la imagen de Perséfone que, al igual que todas las deidades, responde a una personificación humana, y en este caso, femenina, lo cual puede simbolizar la seguridad de viajar al otro mundo, sentirse seguro y libre de trascender y no sentirse olvidado, pues uno de los anhelos más grandes que tenemos es el de perdurar en el tiempo y superar nuestra condición de seres efímeros. Es importante recalcar que la canción de Therion se va adecuando a la narración que es fiel al mito, cuando señala que Perséfone vuelve con su madre, la melodía nos transmite calma y alegría; de hecho, el ritmo se maneja dentro de matices optimistas, sin excederse ni tampoco evocar un descenso a notas graves, algo que es propio de las primeras bandas de *Doom Metal*, sin embargo, la melodía parece responder a la parte alegre del mito que explica la regeneración de la naturaleza por medio de la primavera. Dentro de la parte oscura del mito, hay la contraposición inocente del personaje de Perséfone, Therion parece evocar su parte más humana.

### ***3.6 Niveles de transtextualidad en From the Dionysians Days de Therion y Bacchante de Theatre of Tragedy***

Dionisos es el dios de la vendimia, la euforia y el éxtasis; es un dios misterioso, a quien se le dedican las fiestas más importantes del mundo antiguo, las Grandes Dionisias. Se lo conoce como el hijo de dos veces nacido, pues una de las versiones del mito narra que es hijo de Zeus y Sémele -hija de Cadmo, rey de Tebas, y la diosa Harmonía-. Cuando Hera, esposa de Zeus, se entera de la infidelidad de su marido, toma la forma de una de las nodrizas de Sémele, e intenta convencerla de que el hombre con quien se relaciona no es un dios, sino un simple mortal, y que de lo contrario, no tendría ningún inconveniente en mostrarse en todo su esplendor. Sémele decide poner a prueba a Zeus, que después de realizar una promesa acepta conceder la solicitud de Sémele, sin embargo, ella no puede soportar el poder del rayo Sémele muere fulminada; ella se encontraba en el sexto mes de gestación. Cuando Zeus logra controlar su poder, rescata al niño que no estaba totalmente desarrollado, y lo cose a su muslo

para que sobreviva. Cumplidos los 9 meses Zeus entrega a Hermes el cuidado del niño, pues Hera continúa buscándolo para asesinarlo. Hermes lleva a Dionisos al reino de Beocia con Atamante, que tenía como esposa a Ino, hermana de Sémele; visten al niño de mujer, y Hera que lo había estado buscando lo descubre, por lo que Zeus decide llevárselo a Niza. Dionisos crece y adulto descubre la vid y cómo usarla, no obstante, después de tanto tiempo Hera lo encuentra y lo enloquece; Dionisos en su locura anduvo errante hasta que se encuentra con Cibeles, quien logra devolverle la razón, y en su viaje decide tomar la India, donde se origina el cortejo que siempre lo acompaña: un carro tirado por panteras, bacantes, sátiros, aves y otros animales exóticos. Dionisos lleva la vid por todo cuanto lugar visita, por esto, también se lo conoce como el dios extranjero, pues antes de regresar a Tebas el culto ya tenía trayectoria y muchos seguidores. Así, el dios del éxtasis introduce en Tebas los festines, rituales, sin embargo, Penteo, rey de Tebas se niega rotundamente a aceptarlo como un dios heleno. Las hermanas de Sémele decían que su hermana jamás estuvo con Zeus, y que por eso la fulminó, porque había mentido; Dionisos las enloquece y forman parte del cortejo de bacantes. Penteo, rey de Tebas, tampoco ofrece libaciones al dios, pues no lo reconoce como tal, y se burla de él; por esta razón, Dionisos decide presentarse ante él para demostrarle su poder, no obstante, primero quiere probarlo, por lo que se muestra como un hombre común que forma parte del cortejo divino. Tiresias, el célebre adivino ciego, acompaña a Cadmo, abuelo de Penteo, a rendir culto en nombre de Dionisos, pues sabe que es de hombres sensatos reconocer el poder de los dioses y cumplir con ritos en su honor; sin embargo, Penteo cuenta a los ancianos sobre los ritos extáticos que realizan las mujeres de la ciudad bajo los efectos del vino, están bajo un éxtasis desenfrenado debido a la celebración desde la llegada de Dionisos, y de aquel extranjero que osa difundir los ritos de aquel falso dios. Por esto, manda a arrestar a las mujeres, y a dicho extranjero, que en realidad es el dios Dionisos, su primo, y que ha obnubilado a Penteo haciéndole creer que arrestaba a un individuo, lo cual fue una ilusión, pues había apresado a un toro en su lugar. Dionisos libera a las bacantes, y se presenta nuevamente ante Penteo, quien encolerizado ataca al dios, y nuevamente nublado por sus poderes, hace que crea que lo mató; Dionisos había provocado que el palacio se derrumbe, por lo que Penteo sale sorprendido del lugar y mira que el extranjero sigue con vida. En ese momento, llega uno de los mensajeros del reino y cuenta que vio tres grupos de bacantes<sup>121</sup> liderados por sus dos tías y su madre, Ágave, quienes se encontraban en los

---

<sup>121</sup>Mujeres entregadas a los ritos dionisiacos; bajo las influencias del vino danzaban y cantaban enalteciendo al dios; durante el éxtasis de los rituales que también fueron orgiásticos sacrificaban pequeños cachorros de

bosques, además atestigua que vio cómo hicieron brotar del tirso una fuente de agua, vino, leche y miel; descuartizaron vacas y toros, saquearon dos aldeas sumidas en una gran euforia, y, a pesar de todo, no sufrieron ni un rasguño; después de lo ocurrido volvieron a donde habían brotado las fuentes y lavaron la sangre de sus cuerpos. No obstante, Penteo se niega a reconocer a Dionisos como un dios, por lo que piensa en alistar un ejército para apresar a todas las bacantes, pero Dionisos enloquece a Penteo y siembra la curiosidad en él de saber cómo se celebran sus rituales – en los que participaban exclusivamente mujeres-, por lo que Dionisos ve la oportunidad de materializar la Némesis contra Penteo haciendo que se vista de mujer, camine por Tebas, e irrumpa clandestinamente en los rituales de las bacantes, lo que produce un cambio radical en la idiosincrasia de Penteo y apresurará su fin. Dionisos lo guió hasta llegar donde las bacantes, e hizo que Penteo mire desde la copa de un árbol lo que hacían las mujeres, sin embargo, las bacantes advierten que hay alguien viéndolas desde las alturas. Las mujeres miran a Penteo en la cima del árbol y arrojan piedras, palos y algunas, el tirso, pero no lastiman al rey, hasta que deciden arrancar entre todas las raíces del árbol para que Penteo caiga. El rey, horrorizado, mira a su madre y le pide que lo reconozca, no obstante, ella está bajo los efectos báquicos extáticos, por lo que no le escucha, y participa en el desmembramiento del cuerpo de su hijo. Ágave, que se encuentra aún en éxtasis, piensa que tiene entre sus manos la cabeza de un león y grita a todas las bacantes que la sigan hasta la ciudad para mostrar el fruto de su caza, sin conocer que la cabeza era la de su hijo; Cadmo, después de la desgracia, busca los restos de su nieto, y cuando llega a Tebas mira a su hija, Ágave gritando para que todos celebren con ella la fuerza que tienen las bacantes. Cadmo se dirige a ella para hacerla entrar en razón hasta que los efectos del vino se desvanecen y Ágave se da cuenta de que tiene la cabeza de su hijo en las manos, y que el cuerpo había sido rescatado completo por su padre. Ágave y sus dos hermanas fueron desterradas y Dionisos decreta que Cadmo será convertido en un dragón y Harmonía en una serpiente, y tras devastar las ciudades en nombre del dios sus almas pasarán a la eternidad en los campos Elíseos. Dionisos deja Tebas y se dirige a Naxos donde es recogido por unos marineros, quienes lo atacan con la finalidad de venderlo como esclavo, sin embargo, Dionisos los enloquece y se tiran todos al mar transformándose en delfines. Después de haber logrado ser reconocido como un dios legítimo, Dionisos desciende al inframundo en busca de su madre, Sémele. Pide a Hades que deje libre su alma, y Hades acepta con la condición de que le entregue su bien máspreciado, por lo que Dionisos le ofrenda una rama de mirto, la cual, se asocia con

---

animales que se creían eran devorados por ellas. Dionisos era conocido como el dios de la Euforia, la liberación, el éxtasis. (Las Bacantes, Eurípides).

los ritos funerarios y la fertilidad. Las fiestas dionisiacas siguieron festejándose en Roma, sin embargo, hubo gente proclive al exceso debido al vino, algo que en los primeros rituales no se consideraba, pues el vino tenía una connotación religiosa y solo se excedían los insensatos. El senado romano prohibió los rituales de las bacantes en el año 186 a. C, por el desenfreno que producían en la ciudad, no obstante, Dionisos es parte fundamental en la cultura, pues recuerda los excesos, la insensatez humana, y sus consecuencias.

*From the Dionysians Days*<sup>122</sup> de Therion dice lo siguiente:

### **Coro femenino**

Golden apples from the grove fall down the tree  
And make all the Bacchants gather in Arcady  
To dance on the Festival of the Tragedy  
And eat the fruits of ecstasy

### **Como masculino**

In the mid wood twilight  
On his pipe plays the faun  
In the green temple  
From the Dionysian days watch the dawn

### **Se unen los coros**

Goot foot God rise Your Rod, be free  
Know the world hath need of Thee and Arcady  
Goat foot God, play Your pipe, tonight  
Wild and free Your melody out of Arcady

Para encontrar la relación del hipertexto (Therion) y el hipotexto (Las bacantes), debemos remitirnos a los elementos que se relacionen o que trasciendan en la narración original y en la canción, para esto, identificamos que los personajes que aparecen descritos en la canción son las bacantes y el fauno principalmente, los cuales pertenecen a la tragedia y al

---

<sup>122</sup>Ezequiel Ostapowicz. 19 de abril de 2013 [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SnJDXeB4ZKU>

mito respectivamente; debemos recordar que el fauno tiene una correlación con Dionisos, pues es la imagen de uno de los personajes que se presentaban en el *comos* que le rendían culto, además de ser la figura representativa que maneja el *aulós*, instrumento de viento relacionado con los ritos dionisiacos, por lo que es un personaje, hasta cierto punto, inherente a Dionisos. Además, encontramos la mención a un macho cabrío que, si bien es cierto que puede relacionarse con el fauno, también nos remite a los sacrificios que hacían las bacantes cuando rendían culto al dios, por lo que se convierte en el símbolo de Dionisos; hay varias referencias que aluden al hipotexto, por ejemplo, cuando se menciona “la fruta del éxtasis” es necesario tener una lectura previa para entender que nos remite a la *vid*. En cuanto al lugar, vemos que se menciona la “Arcadia”, que se refiere a un lugar del Peloponeso, perteneciente a la antigua Grecia y donde se realizaban cultos en honor a Dionisos, así mismo, encontramos la mención a “un templo verde” que se relaciona con una referencia de la misma canción, los bosques y los árboles de manzanas, pues el lugar idóneo de actuación de las bacantes eran los bosques, lo cual se menciona en la tragedia de Eurípides; cuando Therion menciona que los ritos dionisiacos se ven desde el “amanecer”, nos remite al espacio temporal en el que se desarrolla la narración, lo que se refiere a que las celebraciones se daban a cabo desde el anochecer hasta el amanecer, hasta que los efectos báquicos desaparecieran. Si unimos estos elementos encontramos una *homodiégesis*, pues los personajes, espacio-tiempo y narración se mantienen. Si nos basamos en que los ritos báquicos fueron celebraciones eufóricas y excesivas, podemos llegar a la conclusión que hay una *transvalorización* de los personajes, pues se muestran como seres gozosos sin excesos. En cuanto a la perspectiva, tampoco hay un cambio pues en la canción se narran los ritos de las bacantes y se describen elementos que formaban parte de la celebración, así mismo, en la tragedia vemos que los ritos son contados por un mensajero a Penteo y a Cadmo, por lo que la focalización no cambia evidenciando una *homofocalización*. El conflicto generacional es un motivo importante dentro de las tragedias, pues se basa en el contexto histórico de Atenas, de esta manera, se contraponen la sabiduría y sensatez de los ancianos, con la impetuosidad e imprudencia de los más jóvenes; este caso aparece en *Las bacantes*, cuando Penteo se contraponen a su abuelo y a Tiresias, el anciano adivino. La insensatez de Penteo hace posible su proceso de error, *Ate*, *Hybris* y *Némesis*, su muerte violenta; sin embargo, en *From the dionysian days* de Therios, no encontramos una referencia generacional, solo se alude a las celebraciones báquicas, por lo que encontramos un proceso de demotivación y de remotivación, por lo que se cumple una *transmotivación*.

Dada la comparación del texto clásico con el moderno, se puede concluir que hay un proceso transtextual en la canción de Therion, ya que, a pesar de que los elementos se transformen aluden al mito, que no desaparece, sino reaparece de una forma ambigua.

### ***Bacchante de Theatre of Tragedy***

#### **Voz masculina**

*Hacerlo con un malicioso pesar  
y hacerlo mientras resplandece  
rodeando al pagano  
Tú reescribes el tomo  
como si con una corona de hiedra y danzando  
ondulante y extática  
espiando a la hostil demente  
y no prestándole atención  
¡Celebración! ¡Celebración!  
Atemorizada la Bacante  
¿Y observas tú la malta?  
Detrás está el insomne  
sus ojos observando más nada  
Sobre el papel escribo las palabras  
que salen de mi corazón  
con cada palabra compuesta  
con la corriente de la tinta  
El punto de mi plumilla refleja mi caligrafía  
Historias de robo y adulterio  
Historias de malicia y brujería  
Historias acerca de mí*

En este caso, es muy importante tener una lectura previa del hipotexto, pues las referencias que hace Theatre of Tragedy son muy ambiguas, lo que nos llevaría a realizar un análisis con referencias inciertas, y que nos dé como resultado una interpretación alejada e inexacta del hipotexto. Por esto, es importante analizar el hipertexto, identificar los elementos diegéticos y los motivos que se consideran en el hipotexto.

A diferencia de *From the dionysians days, Bacchante* narra de una manera implícita lo que le sucede a Penteo, pues si bien es cierto que no se detalla, con una lectura previa del hipotexto podemos relacionar la canción con la tragedia donde las bacantes rodean al rey disfrazado de mujer, lo confunden con un cachorro de león y lo matan. La Némesis de Penteo después de haber rechazado los consejos de su abuelo y el anciano Tiresias nos remite al conflicto generacional del que se había hablado anteriormente, sin embargo, no se omite el motivo de las celebraciones excesivas que realizaban las bacantes. Dado que los motivos del hipertexto con relación a los del hipotexto se mantienen fieles a la narración, pero introducen una remotivación en la tarea del escritor que cuenta historias, por lo que encontramos un proceso de *transmotivación*.

Al identificar los personajes de la canción, convergen tres elementos importantes que se narran en la tragedia: uno de ellos aparece cuando se menciona “rodeando al pagano” y “espiando a la hostil demente”. Estas descripciones se relacionan con Penteo, ya que nunca reconoció a Dionisos como un dios, y no realizó libaciones en su honor, por lo que se lo tacha de “pagano”; por otro lado, la frase que se menciona después de la referencia a Penteo: “hostil demente”, se remite a su madre, Ágave, quien, al encontrarse en trance por los efectos del vino, mató a su hijo, sin saberlo. Además, Ágave lidera uno de los tres grupos de bacantes que observa el mensajero del rey, lo que se asocia con otro elemento de la canción: “Atemorizada la Bacante”. Cuando Ágave se da cuenta de que tiene la cabeza de su hijo en las manos, y que ella lo había matado, no solo se siente desconcertada y triste, sino que le asusta su destino, pues conoce el poder de los dioses, ya que fue Dionisos quien ocasionó su desgracia. Dentro de la narración hallamos varias alusiones a Dionisos, por ejemplo: cuando se nombra la “danza ondulante y extática”, lo que se vincula con la mención de las “celebraciones”, culto báquico por antonomasia. Así mismo, dentro de la canción encontramos una segunda parte que, si bien es cierto, va de acuerdo con la trama del hipotexto, el personaje es ambiguo. En cuanto al valor de los personajes, no se aumentan ni se omiten características importantes con relación al hipotexto, pero existe la presencia de un escritor que testimonia estos hechos, por lo que existe una *revalorización*.

Si nos remitimos al lugar, en el hipertexto no se menciona ninguno, por lo que, lo único que podría relacionarse es cuando se refiere a que “se hará algo con malicia, al amanecer y rodeando a un pagano”; a pesar de que no se remite a ningún lugar explícito, se vincula de manera implícita con el espacio descrito en el hipotexto: las colinas, el bosque, donde las bacantes rendían culto a Dionisos. Para poder analizar la perspectiva en ambos textos, nos basaremos en dos planos: el primero que se narra en tercera persona

(*homofocalización*), que menciona la muerte de Penteo, y donde se describen algunos detalles relacionados con los ritos báquicos como por ejemplo: “y hacerlo mientras resplandece (...) como si con una corona de hiedra y danzando”; sin embargo, en segundo plano, encontramos un cambio de perspectiva, pues se narra en primera persona, el escritor que testimonia las historias (*heterofocalización*), por lo que nos encontramos frente a una *transfocalización*. Tras haber analizado estos elementos, podemos concluir que existe una *Homodiégesis*, ya que los elementos narrativos se mantienen.

Dionisos es uno de los dioses más importantes dentro de la mitología griega, a pesar de no considerarse propio de su cultura, aunque otras deidades también provienen de una tradición antigua, Dionisos aparece como un dios “extranjero”, quien evoca por medio de sus ritos, el culto al vino y lo colorido de su cortejo, la felicidad del ser humano por medio del éxtasis. La importancia de la música y su evolución dentro de los ritos dionisiacos es el tema que engloba la investigación, ya que a partir de estos, nace el teatro en todas sus expresiones. No es coincidencia que *Therion* y *Theatre of Tragedy* tomen la tradición de uno de los cultos más antiguos y difundidos por todo el mundo, pues este es el origen del performance que manejan. Dionisos, al ser el dios de los excesos, del delirio místico y de la inspiración pasaría indudablemente a formar parte del repertorio de estas bandas que utilizan hipotextos clásicos en la composición y representación de sus creaciones musicales; por esta razón, ambas bandas se mantienen fieles a las referencias mitológicas del dios y a la repercusión que tuvieron las grandes dionisias en las celebraciones de la ciudad, lo que aún se manifiesta hoy en día, pues el dios del éxtasis se encuentra presente en todas las celebraciones, al menos en los festivales de música, especialmente de metal donde existen una serie de elementos que se pueden llegar a relacionar con el culto a Dionisos, como el baile (mosh), y la euforia que se manifiesta con la música; no se concebía el exceso como algo contraproducente dentro de los ritos dionisiacos, pues las libaciones, el baile y el canto fueron las mayores representaciones religiosas para enaltecer al dios, sin embargo, los mitos se resignifican y como se ha hablado anteriormente, la figura dionisiaca se satanizó y todo lo que se pudiera vincular con él; a pesar de esto, los ecos de toda una tradición clásica perviven en la música.

Dentro de las pocas bandas que retoman los mitos griegos se encuentra *Therion* que, al igual que *Theatre of Tragedy* presentan una *transmodelación*. “una transformación que afecta a lo que se llama, desde Platón y Aristóteles, el modo de representación de una obra de ficción: narrativo o dramático” (González Dorestes, 1993, p. 96). La transmodelación puede presentar una serie de cambios que se manejan dentro de la narración para que se pueda adaptar al plano escenográfico. Una de ellas es la *transformación intermodal*, la que se refiere a la manera en cómo está contada la historia, y si es que se encuentran cambios en la misma, es decir, la historia puede estar contada de modo narrativo y con fines teatrales transformarse

en modo dramático (*dramatización*), por otro lado, si una representación pasa a modo narrativo hay una *narrativización*. Para que este fenómeno se lleve a cabo, tiene que cumplir con ciertos requisitos, como por ejemplo, en el plano temporal: dentro de algunas representaciones no se podrá poner en escena toda una historia completa, pues esta tendrá que adaptarse a los requerimientos de los espectadores; usualmente, en una representación se omiten partes que pueden considerarse prescindibles para un fin teatral, sin embargo, en modo narrativo dicha parte podría tener rasgos explicativos de la trama. En este caso, Theatre of Tragedy y Therion hacen uso de esta herramienta, pues no cuentan toda la historia, sin embargo, las alusiones que se mencionan complementan la narración. No obstante, “la inferioridad textual aparente del teatro se ve compensada con elementos extratextuales, la teatralidad: espectáculo y representación” (González Dorestes, 1993, p. 97). Esto nos remite a que las bandas mantienen elementos escenográficos llamativos, como la indumentaria que incluye coronas de metal, rejas, varios cadalsos donde se sitúa el coro<sup>123</sup>, además de que implementan un espacio donde se presentan artistas de danza contemporánea. La vestimenta, la danza, la escenografía y la música son elementos llamados *reposiciones*, que se llevan a cabo en el plano de la *teatralidad* como herramientas que disponen las bandas para complementar la narración del mito que se ha omitido. Si comparamos las representaciones de las tragedias clásicas en las que nos hemos basado en este estudio y las comparamos con la puesta en escena de Theatre of Tragedy y Therion, encontramos que existe una *transmodelación* con relación a la historia narrada, pues en las presentaciones clásicas, la trama se contaba completa, incluso las tragedias de Esquilo tenían episodios de largas descripciones de las cuales se pueden prescindir para entender la historia completa. Sin embargo, las *reposiciones* se mantienen iguales: el uso de máscaras, vestimenta especial, el canto del coro, la escenografía y el movimiento de los intérpretes, por esta razón se puede concluir que no solo los motivos han trascendido en el tiempo, sino el manejo de recursos visuales que acompañan el proceso catártico de los espectadores; esa es una de las funciones primordiales de la música, acompañar los sentimientos del ser, ya sea en que esté dolida o dichosa; no por nada Nietzsche decía que “la vida sin música sería un error”, pues es el consuelo más sincero, y la compañía incondicional que el alma necesita para sentirse tranquila. Los motivos clásicos seguirán apareciendo en todo tipo de expresión artística; los

---

<sup>123</sup> Entre las variaciones del modo dramático la más importante (...) ha sido la desaparición del papel del recitante y/o comentador, antiguamente representado por el coro que es un rasgo notable de las transposiciones de los dramaturgos del siglo XVII con relación al teatro clásico. Actualmente (...) hay una tendencia manifiesta de volver a retomar esta convención, lo que se puede considerar como un retorno parcial a las fuentes narrativas del teatro, dando como resultado el resurgimiento de la *diégesis* frente a la *mímesis* (González Dorestes, 1993).

conflictos humanos no cambian, sin embargo, el ser humano halla nuevas formas de evadir el sinsentido de la vida, el *Doom Metal* es la fiel representación de esto, consuela en la tristeza y acompaña en la alegría. La música en general representa todas las facetas de la vida, no excluye a nadie, y al igual que la literatura aconseja a quien lo necesita; nunca se callará, ni tampoco desaparecerá, por esto, ha sido importante este estudio, para relacionar dos de las expresiones más hermosas que tiene el ser humano, la música y la literatura.

## *Conclusiones*

- La música y la literatura apelan a los sentidos y a la formación de los seres humanos; la música como expresión cultural y emocional de una sociedad se contempla como un reflejo de su desarrollo, y responde a las necesidades de cada contexto histórico.
- La música fue un elemento fundamental para las celebraciones rituales, jugó un papel importante en el desarrollo de algunos géneros literarios que incidían en la formación integral de las personas. Desde las primeras manifestaciones de la literatura, la composición de los poemas Homéricos se relacionaron con las Musas, diosas de la memoria, que enseñaban a los aedos a compartir lo trascendente con los mortales, incluida la difusión de valores morales para alcanzar la justicia.
- La tragedia griega cuenta con elementos estéticos y escenográficos que se complementan con la música y el relato, al igual que en el Rock y su subgénero el *Metal*, que comparte las mismas características del *performance* que las tragedias: la danza de acuerdo a un ritmo, la vestimenta especial e incluso el uso de coros. La literatura griega ha trascendido a través del tiempo en diferentes manifestaciones musicales que son significativas y pertinentes en la actualidad.
- Los temas mitológicos continúan siendo pertinentes para la comprensión del mundo, se retoman en las canciones de *Theatre of Tragedy* la banda sueca *Therion* que resignifican los referentes de acuerdo a su visión actual del mundo y sus características específicas. La literatura crea imágenes constantemente que se convierten en ejes transversales de las manifestaciones culturales a través del tiempo; así mismo, está ligada a la sonoridad y la armonía tanto en la poesía como en la prosa que forman parte de las letras de las canciones en la música contemporánea.

## ***Bibliografía***

Acosta Silva, A. (1997). *El rock ¿movimiento social o nuevo espacio público?* Debate. Volumen (42), p. 225-230.

Alfieri, T. (1991). *Transtextualidad y originalidad literaria*. Letras. Volumen (175), p. 44-50.

Ayala Roman, P. (2008). *El mundo del rock en Quito*. Quito. Instituto de estudios avanzados corporación editorial nacional.

Barriga Ossa, J. (2016). Golpes, sudor y sangre: Antropología del pogo. *Noisey-Vice*. [https://noisey.vice.com/es\\_co/article/gqyxzj/analisis-del-pogo](https://noisey.vice.com/es_co/article/gqyxzj/analisis-del-pogo)

Comotti, G. (1986). *Historia de la música: La música en la cultura griega y romana*, Madrid: Turner publicaciones.

De Romilly, J. (2011). *Tragedia griega*. Gredos, S.A.

Dídac Gurguí. 9 de febrero de 2010. *Cassandra* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fjgYFqdnzgw>

Elmer Hurtado. 8 de julio de 2017. *La lucha de los dioses. Hades*. [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=WLY\\_2qF7Zkc](https://www.youtube.com/watch?v=WLY_2qF7Zkc)

Ezequiel Ostapowicz. 19 de abril de 2013 [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SnJDXeB4ZKU>

Fundación Juan March. 5 de abril de 2016. *Sirenas: seducciones y metamorfosis*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MIM5lbSk3Qw>

Fundación Juan March. 25 de octubre 2018. *La voz y la música en el teatro griego*. [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=4dA0WY8IS\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=4dA0WY8IS_I)

Televisión española. 8 de diciembre 2007. *Dioses de la mitología griega*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8rWs-qkQr4U&t=1342s>

García Periche, G. 27 de octubre de 2015. Recuperado de <https://www.artescondido.com/que-es-el-arte-performance-un-arte-verdaderamente-escondido>

Gardella, M. (2017). *Antilogía y relativismo en Dissoi Logoi*. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/19102/pdf>

Garrido, M. (2017). *Piernas temblorosas: el origen del baile de Elvis. La tercera - Culto*. Recuperado de <http://culto.latercera.com/2017/08/17/piernas-temblorosas-origen-del-baile-elvis/>

Genius. *Dark Venus Persephone*. Recuperado de <https://genius.com/Therion-dark-venus-persephone-lyrics>

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Barcelona: Taurus.

Guillén, C. (2007). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Tusquets.

Gomá Lanzón, J. (2003). *Mimesis y experiencia*. Valencia, España: Pre-textos.

Gnisci, A. (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, España: Crítica.

González Dorestes, D. 1993. *Notas hipertextuales sobre la parodia genettiana: a propósito de Palimpsestos*. Universidad de La Laguna.

Jaeger, W. (1990). *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. España: Fondo de Cultura Económico.

JoKeR AK47. 25 de mayo de 2018. *La lucha de los dioses. Zeus*. [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=6zqp\\_eridns](https://www.youtube.com/watch?v=6zqp_eridns)

Kowalth. 26 de febrero 2010. *Siren* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TtW2VfPtp-o>

Laukens, D. *Autumn leaves melody and solo*. Recuperado de <https://www.jazzguitar.be/blog/autumn-leaves-melody-and-solo/>

Lesky, A. (2011). *La tragedia griega*. Labor. S.A.

Lowney, D., & Pillot, M. (1994). *Raising hell*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VkYka0GPIa0&t=2082s>

Nietzsche, F. (1872). *El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música*. México: PORRUA.

Pahlen, K. (1964). *Historia de la música*. Buenos Aires. CABA.

Regimbal, J. *La música satánica*. Quito. Librería espiritual.

ringmancz. 8 de octubre de 2013. *Soul Deep: The Story of Black Popular Music*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DLN44T1UoWY>

Rodríguez Canfranc, P. (2014). *Tritono: Diabolus in musica*. Ancient. Recuperado de <http://www.musicaantigua.com/tritono-diabolus-in-musica/>

- Romilly, J. (2011). *Tragedia griega*. Gredos, S.A.
- Rohrer, F. (2010, 25 de marzo). Tritono: la disonancia del diablo. *Opera mundi*. Recuperado de <http://www.operamundi-magazine.com/2010/03/tritono-la-disonancia-del-diablo.html>
- Subirá, J. (1947). *Historia universal de la música*. Madrid. Salvat.
- thegothictale. 30 de agosto del 2011. *Cassandra*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Kf8CEhkT0D4>
- Metallwish. 10 de mayo del 2014. *Der Tanz Der Schatten*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qBuIov78d8U>
- Dismal-. 29 de julio del 2008. *Birth of Venus Illegitima*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UKT2wSQZO6M>
- Sánchez, H. (2013). La cara oculta del rock: Alice Cooper, el nombre de la niña con poderes sobrenaturales. *Efe Eme*. Recuperado de <https://www.efeeme.com/la-cara-oculta-del-rock-alice-cooper-el-nombre-de-la-nina-con-poderes-sobrenaturales/>
- Scepticism666. 13 de marzo del 2016. *On whom the moon doth shine*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wX8X59aQ5dY>
- Sohma, M. 1 de noviembre de 2016. *Los mitos eleusinos: un enigma por resolver de la antigua Grecia*. Recuperado de <https://www.ancient-origins.es/noticias-general-or%C3%ADgenes-humanos-religiones/los-misterios-eleusinos-un-enigma-por-resolver-la-antigua-grecia-003853>
- Matías Birgy. 6 de junio del 2012. *Dark Venus Persephone*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ejri5hT0exk>
- Dismal-. 30 de julio del 2008. *To mega therion*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=L-RGxhg6psU>
- Theatre of Tragedy. (1998). *Siren*. Aegis [CD]. Stavanger, Noruega.: Massacre Records.
- Theatre of Tragedy. (1998). *Bacchante*. Aegis [CD]. Stavanger, Noruega.: Massacre Records.
- Therion. (1999). *From the Dionysian days*. Crowning of Atlantis [CD]. Alemania, Estados Unidos, Suecia, Brasil.: Nuclear Blast
- UNED. 25 de mayo de 2010. *El viaje de Afrodita*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Dpby6ny-JxA&t=44s>
- VH1's. 21 de mayo de 2006. *Heavy: The story of metal*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt0840405/>

Will, E. (1972). *El mundo griego y el oriente, Tomo I*, Francia. AKAL.

W. Adorno, T. (1956) *Música, lenguaje y su relación en la composición actual*, Madrid, Akal.

## *Anexos*

### *Cassandra (Theatre of tragedy)*

He gave to her, yet tenfold claim'd in return  
She hath no life but the one he for her wrought;  
Proffer'd to her his wauking heart, she turn'd it down,  
Riposted with a tell-tale lore of lies and scorn.  
Prophetess or fond?  
Tho' her parole of truth:  
"I ken to-morrow, refell me if ye can!"  
Yet the kiss and breath, Apollo's bane  
Sëer of the future, not of twain,  
"Sicker!", quoth Cassandra.  
Still, is she lief and quaint in his eyne, a sight divine?  
A mistress fuell'd by his prest haughtiness  
If he did grant, wherefore then did he not foresee,  
Belike egal as it to him might be?!  
Prophetess or fond?

Tho' her parole of truth:

"I ken to-morrow, refell me if ye can!"

Yet the kiss and breath, Apollo's bane

Sëer of the future, not of twain,

"Sicker!", quoth Cassandra.

'Or was he an eried being,

'Or was he weening - alack nay mo;

Her naysay' raught his heart,

Her daffing was the grave of all hope

She belied her own words,

He thought her life, save moreo'er scourge,

She held him august, yet wee;

He left her ne'er without his heart.

### ***Bacchante (Theatre of tragedy)***

Ado with a mean woe,

An ado as aglow:

Belying the paynim

Thou rewrot'st the tome -

An ivy-crown'd and dancing,

And fawn'd and trancing -

Espying the surly wud,

And heeding her not.

Celebration

Afear'd of Bacchante,

And dost thou 'hold the yill? -

Behind is the sleepless;

Eyne 'holding na mo.

Celebration

Onto the paper scribe I the words that fro my heart move -

With every dight letter, with the ebb of ink,

The point of the quill my penmanship doth mirror;

Tales of theft and adultery,

Tales of devilment and witchery -

Tales of me.

Celebration

Bacchari

### *Siren (Theatre of tragedy)*

Haste not thine wisdom, for the hollow is ta'en -

By whom, know I not; 'lack! am I of twain -

And as a crux - cede I my words -

Fro my heart wilt thou ne'er

Have I been 'sooth sinsyne.

Be left without - come!

Thine voice is oh so sweet, I speer thine pine,

Ryking for me:

Ryking for thee;

"List and heed", thou say'st

Wistful, whistful -

Chancing to lure.

Chancing to lure,

Skirl and skreigh, but for thine ears, aye, lown 'tis -

Dodge na 'way herefro, do come here in eath!

Mayhap lured by the scent of lote -

'Od! - the foetid - eft hie back I mote;

For what I did my soul atrounced,

How I wish for thee again,

O! do believe me, 'twasn't a frounce.

Will I give thee it: Troth.

Thine voice is oh so sweet, I speer thine pine,

Ryking for me:

Ryking for thee;

"List and heed", thou say'st

Wistful, whistful -

Chancing to lure.

Chancing to lure,

Skirl and skreigh, but for thine ears, aye, lown 'tis -

Dodge na 'way herefro, do come here in eath!

***Birth of Venus Illegitima (Therion)***

Aphrodite is rising from the shell.

A newly born to be seen to expel from from the paradise,

To drink from her well.

O Venus illegitimate

Born again without shame

Child of sin is my name

Aphrodite is falling into the hell of her sins and the lust

For that spell of the forbidden nectar from her well

***Dark Venus Persephone (Therion)***

Together in underworld, Hades and Persephone

Daughter of Ceres, a tragic fate

It fell to your lot the day you ate

Apples from the Elysian fields

Persephone in (the) underworld

Forever in the underworld, (the) fate of Persephone

Only the summer will set you free

But you'll be forced back to your husband

When you taste the pomegranate juice

Persephone in (the) underworld

Inside the underworld

Inside the ice and winter snow

(In the) water of Cyane

Your girdle float

Underworld Venus Persephone

***From the dionysian days (Therion)***

Golden apples from the grove fall down the tree

And make all the Bacchants gather in Arcady

To dance on the Festival of the Tragedy

And eat the fruits of ecstasy

In the mid wood twilight

On his pipe plays the faun

In the green temple

From the Dionysian days watch the dawn

Goat foot God rise Your Rod, be free

Know the world hath need of Thee and Arcady

Goat foot God, play Your pipe, tonight

Wild and free Your melody out of Arcady

Golden apples from the grove fall down the tree

And make all the Bacchants gather in Arcady

To dance on the Festival of the Tragedy

And eat the fruits of ecstasy

In the mid wood twilight

On his pipe plays the faun

In the green temple

From the Dionysian days watch the dawn

Goot foot God rise Your Rod, be free

Know the world hath need of Thee and Arcady

Goat foot God, play Your pipe, tonight

Wild and free Your melody out of Arcady