

## SUMMARY

Cuando se reza un Salmo o un conjunto de Salmos se puede entrar en una relación con Dios caracterizada por la mutua comunicación: Dios habla al orante y hace que éste le hable a Él. He aquí un principio presente en estas páginas, que proponen un modo de rezar los Salmos 134-137, los cuales, por una serie de referencias y conexiones en ellos presentes, pueden ser leídos y considerados de manera conjunta. Si hay algo que destaca sobremedida en Sal 134-137 es la oposición entre Yahveh y los ídolos, caracterizada particularmente por medio de referencias que evocan al relato de la creación de Gn 1. Una oposición que probablemente está muy presente en el orante, que encuentra un apoyo para afrontarla en el conocido refrán de Sal 136 «pues es eterna la misericordia de Dios», pero que, sin embargo, puede alabar a Dios sólo de manera parcial, en espera de que Éste le muestre nuevamente qué significa crear por medio de la palabra.

Whenever a single Psalm or a group of Psalms is prayed it is possible to enter into a relationship with God through a reciprocal communication: God who talks to the worshiper, also enables him/her to respond. These pages present principles for how to pray Psalms 134-137, pointing out that these psalms can be considered together since there exist a number of intrinsic connections between them. Such connections include the theme of the opposition between YHVH and the idols that makes reference to the creation story in Gen 1. The worshiper whose faith is challenged by this opposition finds his/her support in relying on what is recited in the refrain of Psalm 136, «for his steadfast love endures forever» because he/she realizes that his/her power of prayer remains only partial while waiting for God to act and to demonstrate over again God's power to create through God's word.

## El diálogo dramático en el *Apocalipsis* De Ezequiel, el trágico, a Juan, el vidente de Patmos

Para poder comprender y apreciar con profundidad el texto del Apocalipsis, es preciso leerlo acogiendo la capacidad dramática que encierra en sí mismo. En caso contrario, se corre el riesgo de conservar durante el proceso de lectura esos rincones inexplorados de la obra que limitan el impacto que ésta ejerce sobre el oyente/lector.

Si, en efecto, el texto del Apocalipsis no sólo está revestido de un cierto carácter dramático, sino que está dotado de una verdadera impronta dramática, la percepción del sujeto interpretante se va a ver afectada notablemente y la va a cambiar respecto al modo habitual de leerlo, ya sea por lo que se refiere al mensaje en sí mismo, ya sea por el impacto que ejerce sobre el oyente/lector, puesto que lo propio del drama no es otra cosa que provocar la catarsis en el espectador durante la representación (Aristoteles, *Poetica*, 1049b).

### *De la diégesis a la mimesis*

En una primera lectura del *Apocalipsis*, el oyente/lector descubre que, con frecuencia, el autor, que se presenta como Juan (Ap 1:9), prescinde en su relato de la forma narrativa y, en su lugar, adopta el estilo directo. Como es sabido, este estilo, reproduce las palabras o pensamientos de los personajes de manera textual, tal y como se supone que ellos mismos los han formulado<sup>1</sup> y otorga al narrador una capacidad especial: la de ocultarse por unos momentos en la narración. Su desaparición temporal provoca algunos cambios en el discurso: las voces que Juan oye o los personajes que intervienen pasan a un primer plano y, de algún modo, se transforman en actores; los discursos se convierten en diálogo dramático<sup>2</sup> y la

<sup>1</sup> D. VILLANUEVA, «Glosario de narratología» en *Comentario de textos narrativos. La novela*, Gijón, 1989, 181-201; <http://faculty.washington.edu/petersen/321/narrtrms.htm> (04/07/2009), University of Washington, s.v. *estilo directo*.

<sup>2</sup> Cf. C. REIS - A.C.M. LOPES, *Diccionario de narratología*, (1987), trad. esp. a cargo de Á. MARCOS DE DIOS, Salamanca, 2002, 62, s.v. *diálogo*. En el teatro se emplea el término 'diálogo' para referirse a «todo el componente verbal del drama, todas las palabras pronunciadas en él, sin excepción; de manera que lo mismo el *monólogo* y el *soliloquio* que el *coloquio*, el *aparte* y la *apelación al público* son manifestaciones o formas particulares del diálogo» (J.L. GARCÍA BARRIENTOS, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, 2003, 62).

narración se eclipsa para dar paso al «momento de dramatización de la narrativa»,<sup>3</sup> es decir, a la escena. Precisamente la escena permite reproducir el discurso de los personajes con respeto total por sus intervenciones habladas y por el orden en que se desarrollan.<sup>4</sup> De este modo, la narración se aleja de la *diégesis*, para acercarse lo más posible a la *mímesis*, creando un efecto de realidad, de ilusión referencial. Es como si la revelación estuviese aconteciendo en ese preciso momento.

Con otras palabras, el estilo directo permite a Juan dramatizar la trama, recrearse en la *mímesis*, apareciendo, de algún modo, 'actores', 'diálogos dramáticos' y 'escenas'.<sup>5</sup> Así se intensifica el clímax del relato y el oyente/lector tiene la impresión de haberse convertido en espectador de lo que sucede, pues puede escuchar los cantos de los santos en el cielo, las indicaciones del ángel, la destrucción de Babilonia, etc.

Un ejemplo emblemático del paso de la *diégesis* a la *mímesis* se encuentra poco después de empezar el relato, tras el dictado de las cartas a las siete iglesias. Es entonces cuando Juan contempla la visión de la gloria de Dios (Ap 4:1-11). El relato del pasaje se construye combinando narración, descripción y estilo directo. La narración comienza con la primera persona del singular, ἤκουσα (Ap 4:1) y ἐγένετο ἐν πνεύματι (Ap 4:2). Inmediatamente después, se suceden las descripciones καὶ εἶδον (Ap 4:2-3,4,6-8a).<sup>6</sup> Después, la voz del narrador opta por la tercera persona del plural (ἐκπορεύονται, Ap 4:5; ἀνάπαισιν – ἔχουσιν, Ap 4:8b; δώσουσιν,<sup>7</sup> Ap 4:9; πεσοῦνται, etc., Ap 4:10), de manera que Juan

<sup>3</sup> C. REIS - A.C.M. LOPES, *Diccionario de narratología*, 79, s.v. *escena*.

<sup>4</sup> Cf. *ibid.*

<sup>5</sup> Desde finales del XIX, se viene insistiendo en el carácter dramático del *Apocalipsis*. No sólo se le incluye dentro del género dramático, sino que además, se han hecho diversas propuestas dividiendo la obra en actos y escenas. Dansks propone siete actos: el primero corresponde al Imperio Romano; el segundo, a la ciudad de Roma; el tercero, al Anticristo; el cuarto, al Diablo y sus seguidores; el quinto, a los seguidores del Cordero y el séptimo, a la restauración de cielos y tierra (cf. E. DANSK, *The Drama of the Apocalypse*, London, 1894, 11); por su parte, Palmer propone una división de la obra en cinco actos precedidos de título, prólogo y saludo, y que tienen como conclusión final un epílogo y un *Envoi* (cf. F. PALMER, *The Drama of the Apocalypse in Relation to the Literary and Political Circumstances of its Time*, New York - London, 1903, 35-86); Bowman divide el *Apocalipsis* en siete actos con siete escenas cada uno (cf. J.W. BOWMAN, *The Drama of the Book of Revelation. An Account of the Book. With a New Translation in the Language of Today*, Philadelphia [Pennsylvania], 1955, 440-444). Una propuesta semejante ha sido realizada por J.L. Blevins (*Revelation as Drama*, Nashville, [Tennessee], 1984, 7-10) y S.S. Smalley, aunque éste distingue dos grandes actos (*Thunder and Love. John's Revelation and John's Community*, Milton Keynes [England], 1994, 108-110).

<sup>6</sup> Vid. L. GARCÍA UREÑA, *Lo que Juan vio y oyó. Principios hermenéuticos para la interpretación del Apocalipsis*, Tesis Doctoral, Córdoba (edición tesis.pdf), 2009, 133-174.

<sup>7</sup> Aunque algunos mss. (N 046 1854 2351) poseen la forma de subjuntivo δώσωσιν, la exégesis considera δώσουσιν como la lectura auténtica (cf. H.B. SWETE, *The Apocalypse of St. John. The Greek Text with Introd., Notes and Indices*, Eugene [Oregon], 1906 [reimpr. 1999], 72). No obstante, su valor ha sido discutido. Mussies sostiene que la partícula temporal ὅταν no connota necesariamente repetición en el *Apocalipsis*, de manera que los verbos expresan una acción

cuenta los hechos de los que es testigo, pero contemplándolos desde fuera. Poco a poco la perícopa se va transformando, pues el vidente, en calidad de narrador, va desapareciendo paulatinamente, hasta hacerlo por completo, así se da paso a la escena, dominada por la presencia del estilo directo (Ap 4:9,11). La *diégesis* se convierte, así, en *mímesis*. Y desde la *mímesis* algunos de los personajes descritos (los cuatro seres vivos y los veinticuatro ancianos) se convierten de algún modo en actores y las palabras del narrador, en acotaciones sobre el espacio escénico y sobre lo que tienen que hacer los personajes, facilitando al oyente la composición de la escena. Se analizará con detalle.

Como se acaba de mencionar, la voz del narrador se hace presente en el texto:

Ap 4:5-6a: καὶ ἐκ τοῦ θρόνου ἐκπορεύονται ἀστραπαὶ καὶ φωναὶ καὶ βρονταὶ· καὶ ἑπτὰ λαμπάδες πυρὸς καιόμεναι ἐνώπιον τοῦ θρόνου. ἅ εἰσιν τὰ ἑπτὰ πνεύματα τοῦ θεοῦ, <sup>6</sup> καὶ ἐνώπιον τοῦ θρόνου ὡς θάλασσα ὑαλίνη ὁμοία κρυστάλλῳ (y del trono salen relámpagos y estruendo de truenos. Siete lámparas de fuego arden ante el trono que son los siete espíritus de Dios. <sup>6</sup>Delante del trono, como un mar transparente semejante al cristal).

Sus palabras describen el espacio donde va a tener lugar la escena y recrean el ambiente en el que se van a oír los cantos: el trono, las siete lámparas, el mar transparente y, también, los relámpagos así como el sonido ensordecedor de los truenos. Es decir, Ap 4:5-6 rememora de algún modo las acotaciones del teatro posterior.<sup>8</sup>

De hecho, algunos autores que consideran que el *Apocalipsis* es un drama,<sup>9</sup> emplean estas perícopas para redactar sus propias acotaciones en las relecturas que proponen de la obra. Así, J.W. Bowman inicia lo que él denomina acto segun-

futura que tendrá lugar en un momento concreto (vid. G. MUSSIES, *The Morphology of Koine Greek. As Used in the Apocalypse of St. John. A Study in Bilingualism*, Leiden, 1971, 342-347). Sin embargo, otros exegetas se inclinan por pensar que posee un valor iterativo (vid. H.B. SWETE, *The Apocalypse of St. John*, 72; I.T. BECKWITH, *The Apocalypse of John. Studies in Introduction with A Critical & Exegetical Commentary* [1919], Eugene [Oregon], 2001, 503; A.T. ROBERTSON, *Comentario al texto griego del Nuevo Testamento* [1933], trad. esp. y notas a cargo de S. ESCUAIN, Terrassa [Barcelona], 2003, 733; P. PRIGENT, *Commentary on the Apocalypse of St. John* [2000], trad. ingl. a cargo de W. PRADELS, Tübingen, 2001, 234-235), debido a la influencia semítica del imperfecto hebreo, por lo que puede expresar presente, pasado o futuro dependiendo del contexto (cf. N. TURNER, *Syntax*, en J.H. MOULTON, *A Grammar of New Testament Greek*, vol. 3, Edinburgh, 1963, 86). En el estudio presente se sigue esta propuesta y se traduce por presente.

<sup>8</sup> Piénsese por ejemplo (salvando las distancias) en la acotación que introduce Moratin al empezar *El sí de las niñas*: «La escena es en una posada de Alcalá de Henares. El teatro representa una sala de paso con cuatro puertas de habitaciones para huéspedes, numeradas todas. Una más grande en el foro, con escalera que conduce al piso bajo de la casa. Ventana de antepecho a un lado. Una mesa en medio, con banco, sillas, etc.» (L. F. MORATIN, *El sí de las niñas*, ed., introd., notas de M. CAMARERO, Barcelona, 2002).

<sup>9</sup> Vid. *supra*, nota 5.

do con la siguiente acotación: «With the opening of Act II the action shifts to the eternal realm. In the middle of the stage appears the throne of God. Twenty-four other seats are arranged on the either side in the form of a semicircle. Before the throne appear the Lamb, candelabra, and crystal sea. Characters include the twenty-four elders, four creatures, and at one side the narrator».<sup>10</sup>

Por otra parte, los movimientos de los personajes también se especifican justo antes del participio λέγοντες con el que se introduce el estilo directo:<sup>11</sup>

Ap 4:10: προσϋνται οἱ εἴκοσι τέσσαρες πρεσβύτεροι ἐνώπιον τοῦ καθημένου ἐπὶ τοῦ θρόνου καὶ προσκυνήσουσιν τῷ ζῶντι εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. καὶ βαλοῦσιν τοὺς στεφάνους αὐτῶν ἐνώπιον τοῦ θρόνου λέγοντες... (los veinticuatro ancianos se postran ante el que está sentado en el trono, se arrodillan ante el que vive por los siglos de los siglos y arrojan sus coronas ante el trono, diciendo...)

A partir de ahí, los dos diálogos dramáticos, en este caso, una doxología y un himno, invaden completamente el texto haciendo que el oyente/lector olvide por unos momentos la presencia del narrador y escuche únicamente el clamor de las oraciones que dirigen a Dios:

Ap 4:8: Ἅγιος ἅγιος ἅγιος κύριος ὁ θεὸς ὁ παντοκράτωρ, ὁ ἦν καὶ ὁ ὢν καὶ ὁ ἐρχόμενος (Santo, santo, santo es el Señor, el Dios Todopoderoso, el que era, el que es y el que va a venir).

Ap 4:11: Ἄξιος εἶ, ὁ κύριος καὶ ὁ θεὸς ἡμῶν, λαβεῖν τὴν δόξαν καὶ τὴν τιμὴν καὶ τὴν δύναμιν, ὅτι σὺ ἔκτισας τὰ πάντα, καὶ διὰ τὸ θέλημά σου ἦσαν καὶ ἐκτίσθησαν (Eres digno, Señor y Dios nuestro, de recibir la gloria, el honor y el poder, porque Tú creaste todas las cosas y por tu voluntad existían y fueron creadas).

De este modo, el oyente/lector participa de la liturgia celestial hoy y ahora, pues no escucha algo de lo que Juan fue testigo, sino de lo que él, también, en cierta medida, es testigo precisamente ahora, cuando escucha el relato. Juan logra crear este efecto precisamente a través de la mimesis, de manera que el oyente/lector llega a escuchar el mensaje del vidente como si viese y oyese lo que el vidente le cuenta.

#### **Antecedentes. La tragedia griega y la tragedia judeo helenística**

En el *Libro del Apocalipsis* los momentos de dramatización se suceden a lo largo de todo el relato, adoptan distintas formas (monólogos, coloquios, cantos corales, etc.) y desempeñan diferentes funciones dentro de la trama. El

<sup>10</sup> J.W. BOWMAN, *The Drama of the Book of Revelation*, 42.

<sup>11</sup> Iglesias propone que la fórmula verbal griega contenida en los vv. 9-10 «es una especie de rúbrica litúrgica o de protocolo» (*Nuevo Testamento*, ed. M. IGLESIAS, Madrid, 2003, nota 9-10).

modo como Juan recrea la mimesis refleja que se hace eco de la tradición dramática anterior o, quizás, incluso, contemporánea a la suya. Lo cual no resulta extraño, ya que el teatro desempeñó un papel relevante en el contexto cultural del momento.

Los yacimientos arqueológicos realizados ponen de manifiesto la existencia de más de treinta y siete teatros en diferentes ciudades de la provincia de Asia durante el s. I a.C.. Entre éstas se encuentran, seis de las siete iglesias del *Apocalipsis*: Éfeso, Pérgamo, Esmirna, Sardes, Filadelfia y Laodicea.<sup>12</sup> Es más, en Éfeso, el teatro, edificado en torno al 200 a.C., sufrió distintas remodelaciones, entre ellas, una en honor del emperador Domiciano, muy cercana, pues, a la época de redacción del *Apocalipsis*.<sup>13</sup> Por otra parte, en Judea, Herodes, siguiendo la moda griega, mandó edificar un teatro en Jerusalén (*AJ* 15,268) y también en Cesarea (*BJ* 1,415).

La proliferación de teatros hace suponer, por tanto, que las representaciones teatrales se mantenían en el s. I<sup>14</sup> y según los testimonios de que disponemos, no sólo se representaban comedias, género en voga, sino también tragedias. De hecho, se ha encontrado una inscripción en la base de una estatua (*JG* II<sup>2</sup> 3157 = *Did.* B 14 Snell) donde se lee que precisamente en el s. I d.C., durante las grandes Panateneas, se estrenó una tragedia completamente nueva.<sup>15</sup>

Tanto los testimonios literarios como los arqueológicos han dado a conocer que el público de esas representaciones teatrales no estaba constituido únicamente por 'gentiles', sino también por judíos que, quizás según las ciudades donde habitaban,<sup>16</sup> participaban de esta diversión. Así, por ejemplo, Filón,

<sup>12</sup> Vid. R.R. BREWER, «The Influence of Greek Drama on the Apocalypse of John» en *Australian Theological Review* 18 (1936) 76-77.

<sup>13</sup> «Under the Romans, beginning about 40 AD, the theatre was expanded and renovated to become the massive structure that we see today. The city of Ephesus grew considerably during the reign of Augustus and the Theatre expanded accordingly. During the reign of Nero in 54 BC, the scaenae was enlarged to eight rooms opening off of a central hallway. This phase of renovation was finished in 66 AD. Between 87 and 92 AD, a renovation of the theatre, dedicated to the Emperor Domitian, enlarged the stage (pulpitum) and included a richly decorated two-story façade (scaenae frons)» (A. HEFFERNAN, «The Theatre of Ephesus», <http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/ephesus/introduction/ephesus.intro2.htm> [14/03/2008]; Whitman College).

<sup>14</sup> No obstante, no hay que olvidar que, en ocasiones, se empleaban los teatros para las asambleas locales (vid. P. R. TREBILCO, «Asia» en C.H. GEMPF - D.W. J. GILL, *The Book of Acts in its Graeco-Roman Setting*, Grand Rapids - Carlisle, 1994, 349-350; C. HÖCKER, «Assembly buildings», Brill's New Pauly. Antiquity volumes edited by: H. Cancik - H. Schneider, Brill, 2009, Brill Online, Oxford University libraries [http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=bnp\\_e12201750](http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=bnp_e12201750) [27 July 2009]).

<sup>15</sup> Cf. J.M. LUCAS DE DIOS, «La tragedia griega perdida: una valoración de conjunto» en *Epos* 6 (1990) 41.

<sup>16</sup> Se ha discutido la presencia de los judíos en las representaciones teatrales, ya que las fuentes proporcionan testimonios un tanto contradictorios. Como se dice en el cuerpo del texto, Filón frecuentaba el teatro, por lo que se puede deducir que, al menos en Alejandría, las comunidades judías asistían a las representaciones. En la *Carta de Aristeo* se aconseja al

natural de Alejandría, era asiduo espectador, como él mismo dice (*Ebr* 177; *Prob* 141); y en Mileto, en su teatro, se ha encontrado una inscripción de la época imperial (*CIJ* II 748) mostrando que la quinta fila era el lugar reservado para los judíos: Τόπος Ειουδέων καὶ θεοσεβίων,<sup>17</sup> por lo que se puede deducir que asistían al teatro.

Por lo que respecta a la producción literaria del s. I, lamentablemente es escasa. Snell menciona únicamente siete dramaturgos: Pomeius Macer, C. Iulius Magnus, Meliton, T. Flavius Vespasianus, C. Plinius, Serapion, Pompeius Capito.<sup>18</sup> Pero de sus obras, de unos, sólo se conservan pequeños fragmentos, como sucede con Pomeius Macer, cuyo número de versos no es superior a seis;<sup>19</sup> y de otros, sólo se tiene constancia de que escribieron tragedias, como es el caso de C. Plinius.<sup>20</sup>

No obstante, a pesar de los pocos fragmentos de que disponemos, las tragedias del s. I son un claro ejemplo de la pervivencia de este género dramático, que conoce su esplendor en el s. V a.C. y se mantiene durante casi diez siglos.<sup>21</sup> En este amplio periodo de tiempo, lógicamente se ha dado una evolución en el drama. Así durante el periodo helenístico, la tragedia sufre importantes cambios, pues deja de tener su sede en Atenas y se traslada a las demás ciudades del Imperio: Alejandría, Epidauro, Megalópolis... De ahí la edifica-

ción de nuevos teatros en las distintas localidades,<sup>22</sup> la aparición de nuevas festividades para cuya conmemoración se representaban obras de teatro,<sup>23</sup> el movimiento de los actores y de los autores de una ciudad a otra,<sup>24</sup> etc. En esta época se siguen representando las obras de los grandes trágicos del s. V a.C.,<sup>25</sup> es más sus tragedias empiezan a difundirse por medio de un nuevo vehículo, los libros,<sup>26</sup> y, además, se escriben otras obras completamente nuevas. Éstas tampoco se han conservado completas, sino pequeños fragmentos.<sup>27</sup> La única excepción es la *Exagogé de Ezequiel*, pues nos han llegado 269 versos,<sup>28</sup> aproximadamente la quinta parte de una tragedia griega.<sup>29</sup>

rey acudir al teatro para descansar, siempre y cuando el tono moral sea el adecuado (*Ep. Arist.* 284). Sin embargo, el testimonio de Flavio Josefo no es así. Para él, tanto los teatros como los anfiteatros son contrarios a las costumbres judías (*Archeological Journal* 15, 268), de hecho critica a Herodes por la edificación del teatro. Actitud que se mantiene en la tradición rabínica posterior (cf. H. JACOBSON, «Two studies on Ezekiel the Tragedian» en *Greek, Roman and Byzantine Studies* 22 [1981] 170). Quizás, esta diversidad de testimonios responda a que la asistencia a este tipo de espectáculo público era una cuestión puramente cultural. Es decir, la costumbre de ir al teatro arraigó o no en las comunidades judías, dependiendo de cómo tuvo lugar en ellas el proceso de helenización. Como muestra Sterling, al menos en Alejandría y Jerusalén dicho proceso no fue idéntico, pero esto no fue en menoscabo de la identidad judía. De hecho, las relaciones entre los judíos de Alejandría y Jerusalén no se vieron perjudicadas por estas cuestiones (cf. G. E. STERLING, «Judaism between Jerusalem and Alexandria», en J.J. COLLINS, G.E. STERLING, *Hellenism in the Land of Israel*, Notre Dame, [Indiana], 2001, 263-291).

<sup>17</sup> Cf. P. LANFRANCHI, *L'exagoge d'Ezéchiel le Tragique. Introduction, texte, traduction et commentaire*, Leiden - Boston, 2006, 47. LANFRANCHI también recoge otra inscripción, *Supplementum Epigraphicum Graecum* 37 (1987) 846-847, encontrada en el teatro de Afrodísias, de datación dudosa que dice: Τόπος Ἐβραίων (*ibid.*, 47).

<sup>18</sup> Cf. B. SNELL - R. KANNICHT (eds.), *Tragicorum Graecorum fragmenta. Vol 1, Didascaliae tragicorum, Catalogi tragicorum et tragoediarum testimonia et Fragmenta tragicorum minorum*, Göttingen, 1986, VIII.

<sup>19</sup> Cf. *ibid.*, 312-315.

<sup>20</sup> Plin. Ep. 7.4.2: *quin etiam quattuordecim natus annos Graecam tragoediam scripsi* (*ibid.*, 314).

<sup>21</sup> Cf. J.M. LUCAS DE DIOS, «La tragedia griega perdida», 41-42 muestra la pervivencia de la tragedia hasta el s. V: «A su vez Luciano, *Encomio de Demóstenes* 27, a mediados del siglo II, afirma que en ese momento se terminó de componer tragedias o comedias nuevas. Y fuera de Atenas los datos coinciden en alguna medida: por diversas fuentes sabemos que había representaciones de Eurípides y de Sófocles a finales del siglo II d. C. y en torno al 300. Finalmente, Snell, en su recopilación de los trágicos menores, menciona incluso un par de nombres pertenecientes al siglo IV y otros dos del V».

<sup>22</sup> Es interesante contemplar el mapa de los teatros del periodo helenístico y romano que se encuentra en <http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/home.htm> (17/07/2009). En él aparecen alrededor de ochenta teatros en ciudades diferentes. Concretamente, pertenecientes al periodo helenístico, se encuentran en Grecia los teatros de Megalópolis ca. s. IV a.C.; Mantinea ca. mitad s. IV a.C.; Orchomenus ca. finales s. IV a.C.; Corinto 350 a.C.; Argos 320 a.C.; Delos ca. 305-269 a.C.; Sikyon 303-251 a.C.; Isthmia ca. 390 a.C.; Epidauro ca. 300-340 a.C.; Messene ca. III a.C.; Delfos 160 a.C.; Esparta ca. 30-20 a.C.; en Asia Menor se han descubierto alrededor de ocho teatros en ocho ciudades distintas contruidos en la época helenística: Priene ca. 340 a.C.; Aphrodisias 300 a.C.; Miletus ca. 300 a.C.; Letoon 1ª mitad s. II a.C.; Termessus ca. principios s. II a.C.; Pergamum 197-159 a.C.; Arycanda ca. 50 a.C.

<sup>23</sup> Por ejemplo, en Alejandría, se organizaron las Ptolomeas (283 a.C.-210 a.C.). Estas fiestas se extendieron a otras ciudades como Delos (285-260 a.C.), Éreso y Metimna en Lesbos, Cos, Nesos, Eritrea, Mileto, Rodas e incluso en la propia Atenas (224 a.C.) (cf. M. A. VINAGRE LOBO, «Tragedia griega del siglo IV a.C. y tragedia helenística» en *Habis* 32 [2001] 90); anteriormente en Delos se habían organizado las Antigonias (314 a.C.), las Demetrias (306 a.C.) y la Ptolomeas. Los festivales en honor de una personalidad se convirtió en algo habitual (vid. G.M. SIFAKIS, *Studies in the history of Hellenistic Drama*, London, 1967, 15-18).

<sup>24</sup> Cf. J.M. LUCAS DE DIOS, «La tragedia griega perdida», 46. Incluso en el s. III aparecen ya en distintas ciudades (Istmo, Nemea, Atenas) gremios de actores (cf. M. A. VINAGRE LOBO, «Tragedia griega», 88).

<sup>25</sup> Se sabe que los certámenes literarios empezaban con la representación de una tragedia 'antigua' y que, cuando disminuyeron el número de tragedias nuevas, incluso, se organizaban con la representación de obras ya consagradas (cf. J.M. LUCAS DE DIOS, «La tragedia griega perdida», 45-46).

<sup>26</sup> Plut. *Alex.* 8.3-4: τὸν δ' ἄλλων βιβλίων οὐκ εὐπορὸν ἐν τοῖς ἄνω τόποις Ἀρπάλον ἐκέλευσε πέμψαι, κάκεινος ἔπεμψεν αὐτῷ τὰς τε Φιλίστου βίβλους καὶ τὸν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους καὶ Αἰσχύλου τραγωδιῶν συγγράμματα, καὶ Τελέστου καὶ Φιλοξένου διθυράμβους (no teniendo suficientes libros en Macedonia, dio orden a Hárpalo de que se los enviase; y éste le envió los libros de Filisto, muchas tragedias de Eurípides, de Sófocles y de Esquilo, y los ditirambos de Telestes y de Filoxeno).

<sup>27</sup> Cf. B. SNELL - R. KANNICHT (eds.), *Tragicorum Graecorum fragmenta*, 189-312. Son 123 páginas para 128 autores diferentes.

<sup>28</sup> Los fragmentos se han conservado gracias a la transmisión de tres autores cristianos: Eusebio de Cesarea (275-339) en la *Praeparatio Evangelica* (9.28-29); Clemente de Alejandría (150-215), en su obra *Stromata* (1.23.155) y Eustaquio, obispo de Antioquía (324-330), en *Commentariun in Hexameron* (PG 18.729). Eusebio y Clemente, citan la tragedia cuando escriben sobre la vida de Moisés. Mientras Eustaquio cuando se refiere a la creación del mundo, de ahí que solo cite los versos correspondientes al descubrimiento del ave fénix (256-269). Por otra parte, a Eusebio le debemos el haber transmitido los 269 versos de la *Exagoge*.

<sup>29</sup> Cf. P. FORNARO, *La voce fuori scena. Saggio sull'Exagogé di Ezechiele con testo greco, note e traduzione*, Torino, 1982, 3.

Esta tragedia, escrita entre los siglos III-I a.C.,<sup>30</sup> «represent the most extensive remains of any Hellenistic tragedy - or indeed tragedian».<sup>31</sup> El autor, Ezequiel el trágico,<sup>32</sup> de origen judío, recurre al género dramático para volver a contar el relato del Éxodo con el fin de «to bring to exterior expression the pathos that lies in the background of the Hebrew narrative».<sup>33</sup> Para ello sigue el texto de la *Septuaginta* y se apoya en las técnicas dramáticas propias del teatro griego clásico.<sup>34</sup> De hecho, se aprecia en la *Exagogé* la influencia de las tragedias de Eurípides,<sup>35</sup> *los Persas* de Esquilo en el discurso del mensajero del soldado,<sup>36</sup> e incluso, de *Edipo en Colono* de Sófocles.<sup>37</sup>

<sup>30</sup> Siguiendo a Wieneke y a Lanfranchi (I. WIENEKE, *Ezechielis judaei poetae Alexandrini fabulae quae inscribitur EXAGOGĒ fragmenta recensuit atque enarravit*, Monasterii Westfolorum, 1931, 126; P. LANFRANCHI, *L'exagoge d'Ezéchiél le Tragique*, 10), la obra fue escrita en el periodo comprendido entre la segunda mitad del s. III a.C. y la primera mitad del s. I a.C. Este arco está marcado por un *terminus ante quem* y un *terminus post quem*. El *terminus post quem* no es otro que la traducción del *Pentateuco* de la *Septuaginta* que él utiliza con frecuencia y el *terminus ante quem* corresponde a Alejandro Polyhistor (100-35 a.C), por medio del cual llega la *Exagogé* a Eusebio (*Praeparatio Evangelica* 9.28-29). No obstante, algunos autores se inclinan por la segunda mitad del s. II a.C. (cf. H. JACOBSON, *The Exagoge of Ezekiel*, Cambridge, 1983, 13; G. FURLA, «The Exagoge of Ezekiel. A Jewish Tragedy from the Hellenistic Period» en *Theatralia* 7 [2005] 92).

<sup>31</sup> H. JACOBSON, *The Exagoge of Ezekiel*, 1.

<sup>32</sup> Ὁ Ἐζεκιήλος ὁ τῶν Ἰουδαίων τραγωδιῶν ποιητής (Strom 1.23.155.1). Ἐζεκιήλος ὁ τῶν τραγωδιῶν ποιητής (PE 9.28.1).

<sup>33</sup> J.-A.A. BRANT, «Mimesis and Dramatic Art in Ezekiel the Tragedian's Exagoge», en J.-A.A. BRANT - C.W. HEDRICK - C. SHEA, *Ancient Fiction: the Matrix of Early Christian and Jewish Narrative*, Leiden, 2005, 147.

<sup>34</sup> J.-A.A. Brant muestra en su estudio (cf. *ibid.*, 129-147) como «The Exagoge stands in continuity with classical tragedy» (cf. *ibid.*, 133). Entre los elementos que ponen de relieve dicha continuidad destaca: a) que el sueño de Moisés y su interpretación por parte de su suegro, junto con la aparición de un hecho extraordinario (la zarza ardiente), es una convención dramática que se encuentra en la tragedia, concretamente en *Los Persas* (176-214), *Prometeo Encadenado* (645-667) y *Las Coéforas* (32-80; 170-210) (cf. *ibid.*, 137, nota 24); b) la creación de situaciones tensas ante las consecuencias dispares que produce un mismo hecho. Así, el sueño que asusta a Moisés, agrada a Raguel, como el sacrificio de Ifigenia es su gozo y al mismo tiempo el dolor de su madre - *Ifigenia en Aulide* 1433-1444 -, (140); c) el uso de las técnicas dramáticas propias del discurso del mensajero (cf. *ibid.*, 142-145).

<sup>35</sup> Wieneke mostró la indudable influencia del teatro de Eurípides en las formas de expresión, en el estilo, así como en el dominio de la técnica dramática y en la estructura (el prólogo es completamente eurípideo: cf. I. WIENEKE, *Ezechielis EXAGOGĒ fragmenta*, 34.42-44.46.48.ss). La razón, según Jacobson, es que era el autor más popular en el período helenístico (H. JACOBSON, *The Exagoge of Ezekiel*, 23). Años más tarde, Strugnell puso de manifiesto que la métrica de Ezequiel se asemeja más a la de Eurípides que a la de sus contemporáneos (cf. J. STRUGNELL, «Notes on the text and metre of Ezekiel the Tragedian's Exagógē» en *Harvard Theological Review* 60 [1967], 453).

<sup>36</sup> Cf. H. JACOBSON, *The Exagoge of Ezekiel*, 24-28.

<sup>37</sup> *Ibid.*, «Two studies on Ezekiel the Tragedian», 175-178 muestra que el paralelo se da tanto en el uso de la lengua (abundancia de participios para subrayar las acciones, empleo de infinitivos por imperativos, idéntico léxico para expresar situaciones similares, etc), como en el modo de tratar la historia (Moisés aparece en escena llegando a una tierra extraña, como

Pero la *Exagogé de Ezequiel* no es sólo la única tragedia del periodo helenístico mejor conservada, sino además, es la única obra de teatro de la literatura judeo-helenística. Es un ejemplo de cómo las comunidades judías de la época asimilaban una tradición que les era ajena y la incorporaban a su propia realidad, sin desdibujar para ello sus propias creencias y tradiciones. De hecho, la tragedia se mantiene fiel al texto bíblico de la *Septuaginta*<sup>38</sup> y únicamente introduce como elementos nuevos, el sueño de Moisés y la interpretación de su suegro (EzTrag. 68-89), y la descripción del ave (EzTrag. 254-269).

La *Exagogé* se presenta, pues, como un texto especialmente relevante para el estudio del *Libro del Apocalipsis*. Su proximidad en el tiempo, la extensión de los fragmentos conservados, la temática y el modo de tratarla, permiten que se pueda afirmar que la *Exagogé* constituye un posible antecedente dramático del *Libro del Apocalipsis*. Resulta, pues, lógico que al estudiar las convenciones dramáticas que utiliza el autor del *Libro del Apocalipsis*, se estudie si en efecto se encuentran en su inmediata predecesora, la *Exagogé de Ezequiel*.

#### Algunas técnicas dramáticas. De la «Exagogé» al «Libro del Apocalipsis»

Como es sabido, la mimesis en el teatro se consigue a través de diferentes recursos que contribuyen a dotar a las palabras de su efecto dramático. El teatro clásico tiene sus propias convenciones, entre ellas, destaca el discurso del mensajero, la presencia del coro y el uso del lenguaje ya sea para expresar gestos o, incluso, para indicar el movimiento de los personajes. Precisamente estos recursos se encuentran tanto en la *Exagogé* como en el *Libro del Apocalipsis*.

#### El discurso del mensajero

La tragedia griega recurre con frecuencia a una técnica dramática que se conoce con el nombre de 'discurso del mensajero'. Este recurso lo hereda el drama de la épica homérica y llega a desempeñar una función tan relevante, que el teatro posterior lo ha hecho suyo, dándole el nombre de relato.<sup>39</sup> Como

también Edipo; la descripción del oasis de Elim se asemeja al idílico cuadro de Colono; etc). Jacobson sugiere que, quizás, la influencia se debe a que Ezequiel vio en *Edipo en Colono* el modelo existente en la tragedia griega de héroe que se exilia de su patria, se encuentra con la divinidad en un lugar sagrado y se convierte más tarde en el benefactor de su pueblo.

<sup>38</sup> Cf. I. WIENEKE, *Ezechielis EXAGOGĒ fragmenta*, 27. De hecho, el autor edita el texto de la *Exagogé* añadiendo los textos de la *Septuaginta* correspondientes (cf. *ibid.*, 2-25). Incluso, en su comentario va introduciendo los capítulos del *Éxodo* a los que se refiere Ezequiel. Así, por ejemplo, al comentar la expresión στῦλος νεφώδης del v. 222, añade στῦλος τῆς νεφέλης que es la que aparece en Ex 14,19 (cf. *ibid.*, 101).

<sup>39</sup> Cf. P. PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, (1996<sup>3</sup> rev. y ampliada), trad. esp. a cargo de J. MELENDRES, Barcelona, 1998, 393, s.v. *relato*. Pavis señala también que este recurso es frecuente en el teatro épico (cf. *ibid.*).

sostiene M. Brioso, el discurso del mensajero pone de manifiesto un teatro que se apoya más en la palabra que en la actuación física para controlar la acción.<sup>40</sup>

El discurso del mensajero es, pues, en la mayoría de los casos, el monólogo de un personaje, la mayor parte de las veces, anónimo, que, en calidad de mensajero, narra acontecimientos que han tenido lugar fuera de la escena.<sup>41</sup> Es un recurso que emplea el dramaturgo para dar a conocer acciones, batallas o asesinatos cuya representación sería muy complicada desde el punto de vista de la puesta en escena,<sup>42</sup> o poco pertinente para los espectadores. El discurso del mensajero permite transmitir lo acontecido dando agilidad a la obra y, al mismo tiempo, comunica el punto de vista del mensajero, su propia subjetividad.<sup>43</sup> No obstante, el espectador puede forjarse su propia opinión de los hechos, pues la narración crea una distancia con la acción.<sup>44</sup> El discurso del mensajero suele emplear el estilo directo, ya que éste le otorga un carácter dramático y realista al acontecimiento narrado, de manera que el mensajero se presenta como testigo ocular de lo que cuenta.<sup>45</sup>

En la *Exagogé de Ezequiel* aparecen, al final de la obra, dos claros ejemplos del discurso del mensajero. El primero (194-242) es pronunciado por un soldado egipcio que formaba parte del ejército del faraón. El segundo (243-269) es puesto en boca de un israelita que ha ido a explorar el territorio. Es decir, Ezequiel presenta a dos mensajeros anónimos, pero ambos han sido testigos oculares de lo que van a narrar.

El soldado egipcio cuenta la derrota de los suyos, al ser sepultados en el Mar Rojo. Él formaba parte del ejército, por lo que se presenta como superviviente. Durante su discurso intenta informar manteniendo la objetividad de lo

<sup>40</sup> Cf. M. BRIOSO, «Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico» en E. CALDERÓN - A. MORALES - M. VALVERDE (eds.), *KOINOS LOGOS. Homenaje al profesor José García López*, vol. 1, 2006, Murcia, 2006, 112; <http://dialnet.unirioja.es/servlet/extaut?codigo=116242#ArticulosLibrosColectivos> [18/03/2008]; Universidad de la Rioja).

<sup>41</sup> Cf. B. GOWARD, *Telling Tragedy. Narrative Techniques in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London, 1999, 26.

<sup>42</sup> Jong sintetiza los cuatro motivos propuestos por Bremmer en su artículo «Why Messenger-Speeches?» para justificar la presencia de los discursos del mensajero: a) la presencia del coro que hace prácticamente imposible los cambios de escenario; b) el coro no puede representar escenas multitudinarias; c) los milagros no se pueden contemplar en el escenario; d) los asesinatos no son factibles. Jong añade, además, un quinto motivo: los discursos de los mensajeros eran muy apreciados por el público, como pone de manifiesto la frecuente representación en vasijas de este momento del drama (vid. I.J.F. DE JONG, *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden, 1991, 117-118). No obstante, el discurso del mensajero es un medio que facilita mantener la tensión dramática, porque lo que se narra ha de ser imaginado por el espectador y la imaginación suele ser más rica que las posibilidades que ofrece un escenario.

<sup>43</sup> «The messenger does not merely deliver his message; he is conscious of his addressees, revealing to them his own emotions and opinions concerning the facts he reports» (*ibid.*, 105-106).

<sup>44</sup> Vid. P. PAVIS, *Diccionario del teatro*, 394, s.v. *el relato*. 2 *Las funciones del relato*; M. BRIOSO, «Algunas observaciones sobre el mensajero», 111-119.

<sup>45</sup> Vid. I.J.F. DE JONG, *Narrative in Drama*, 131.

que ha sucedido, pero al mismo tiempo transmite sus emociones. Por eso, hay una alternancia en el uso de las personas de las formas verbales, pues, como es sabido, la tercera muestra la distancia, la objetividad, y la primera la cercanía, el punto de vista del mensajero.

El discurso comienza dando a conocer unos datos objetivos, cuál era la formación del ejército del faraón (EzTrag. 194-201), de ahí el empleo de la tercera persona; después adopta momentáneamente la primera persona de singular, para mostrar al oyente que no exagera al dar el número de soldados que integraba el ejército, pues él fue quien hizo la pregunta para informarse, ἡρόμην, (EzTrag. 202) y quien oye la respuesta, μυριάδες [ἦσαν] ἑκατὸν εὐάνδρου λεώ[ς] (eran cien miríadas de hombres excelentes) (EzTrag. 203). A continuación, el mensajero describe las circunstancias en que el ejército del faraón encuentra a los israelitas, por eso retoma la tercera persona (EzTrag. 204-213). Después, transmite el sentimiento de superioridad que sentía el ejército ante el pueblo de Israel, del que era partícipe el propio mensajero (EzTrag. 214-219), de ahí que cambie a la primera persona de plural. Pero, una vez que comienzan los portentos, abandona la primera persona y adopta, una vez más, la tercera persona que se mantiene hasta el final (EzTrag. 220-241), interrumpe únicamente por las palabras de un soldado que anuncia la huida, φεύγωμεν οἴκοι (huyamos a casa) (EzTrag. 239). El uso de la primera persona del plural aquí, unida a la inserción del estilo directo dentro del propio discurso para reproducir las palabras de un tercero, incrementa la tensión dramática, pues el espectador oye directamente el grito del soldado (EzTrag. 239-241a) y, al mismo tiempo, escucha como su voz se ahoga por el inmediato restablecerse de las aguas (EzTrag. 241b). Este recurso aparece también en otras tragedias, como en *Los Persas* de Esquilo, aunque, en este caso, el estilo directo no expresa la derrota, sino el deseo de libertad de los griegos (402-405).

Por lo que se refiere al discurso del explorador, éste es completamente diferente. El explorador israelita no narra una batalla, sino que describe a Moisés lo que ha encontrado: el oasis de Elim y la presencia de un ave desconocida, tras inspeccionar el territorio. En este discurso prima la descripción del lugar y del ave, por eso predomina la tercera persona.<sup>46</sup> Sin embargo, tanto al principio del discurso - εὔρομεν (EzTrag. 243. 248) - como cuando los exploradores descubren el ave - εἶδομεν (EzTrag. 254) -, el mensajero utiliza la primera persona para mostrar que ha sido testigo ocular de lo que cuenta.

Aunque el discurso del paso del Mar Rojo y la descripción del oasis sean diferentes, ambos desempeñan la misma función: describir lo que sucede fuera de la visión de los espectadores. Es decir, son un ejemplo de lo que se conoce en el teatro clásico con el nombre *teichoscopia* (visión a través de los muros),<sup>47</sup> de modo que el espectador tiene la ilusión de que los sucesos están ocurriendo realmente y de que es capaz de contemplarlos.

<sup>46</sup> 30x: 193, 197, 200, 203, 204, 206, 207, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 220, 222, 226, 227(2x), 229, 233(2x), 235 (2x), 237(2x), 238, 240, 241(2x), 242.

<sup>47</sup> Vid. P. PAVIS, *Diccionario de teatro*, 464, s.v. *teichoscopia*.

En líneas generales, también pueden rastrearse las huellas del discurso del mensajero en el *Libro del Apocalipsis*. Su función, como se mostrará, es la de narrar la destrucción de Babilonia. A diferencia de lo que aparece en la *Exagogé*, donde un único personaje relata lo acontecido, en el *Apocalipsis* van a ser tres voces distintas, que mantienen su anonimato, las que pronuncien su discurso: ἄλλον ἄγγελον καταβαίνοντα ἐκ τοῦ οὐρανοῦ (un ángel que bajaba del cielo) (Ap 18:2-3), una de las voces indiferenciadas, frecuentes en el *Apocalipsis*<sup>48</sup> (Ap 18:4-20) y ἄγγελος ἰσχυρός (un ángel vigoroso) (Ap 18:21-24). Es decir, Juan, el vidente de Patmos, se separa en este punto de la tradición dramática.

Quizás, el motivo de esta multiplicidad de mensajeros radica en que es el modo que tiene el autor de dar autoridad y veracidad a estas voces. Da la impresión de que Juan, el vidente de Patmos, sigue en su obra lo preceptuado en Dt 19:15 (un solo testigo no será suficiente contra un hombre respecto de cualquier falta o pecado. Cualquiera que sea el delito cometido, una causa será válida por el testimonio de dos o tres testigos) y refrendado en Jn 8:17.<sup>49</sup> Por eso, para que el testimonio del mensajero tenga validez, no basta que haya sido testigo ocular, sino que además requiere la presencia, al menos, de dos o tres testigos, de ahí la aparición de los tres mensajeros. Piénsese que en el epílogo del relato del *Apocalipsis* también aparecen tres testigos para autenticar la obra: el ángel (Ap 22:6,9-11), Juan, testigo ocular y aural (22:8) y Jesús (Ap 22:7,12-16).<sup>50</sup>

El discurso del primer ángel (Ap 18:2-3) es breve y anuncia sin preámbulo alguno la caída de Babilonia. La veracidad de su relato se apoya no tanto en que él fue testigo de la caída, sino en la autoridad con que ha sido revestido, ἔχοντα ἐξουσίαν μεγάλην (que tenía una gran autoridad) (Ap 18:1) y en el recurso continuado a la tercera persona a lo largo del anuncio. Por medio de ella el ángel describe en qué queda convertida la ciudad y pasa a explicar los motivos de la caída - la lujuria de las naciones, la prostitución de los reyes y el lujo de Babilonia (Ap 18:3) -. No obstante, el ángel no es un mensajero imparcial, sino que muestra su alegría al anunciar la noticia, sirviéndose para ello de la repetición: Ἔπεσεν, ἔπεσεν Βαβυλῶν ἡ μεγάλη (Ap 18:2).<sup>51</sup> El ángel, pues, en su discurso anuncia la destrucción de Babilonia y la causa de su ruina, pero no describe cómo tiene lugar.

Tras el primer discurso del mensajero, comienza el segundo, el de la voz del cielo. Ésta se refiere tanto a los acontecimientos que preceden a la destrucción (Ap 18:4-7), como a los que la siguen (Ap 18:8-20).<sup>52</sup> Su intervención com-

<sup>48</sup> Cf. L. GARCÍA UREÑA, *Lo que Juan vio y oyó*, 382-383.

<sup>49</sup> *En vuestra Ley está escrito que el testimonio de dos personas es verdadero.*

<sup>50</sup> Cf. L. GARCÍA UREÑA, *Lo que Juan vio y oyó*, 86-91.

<sup>51</sup> Expresión de raigambre veterotestamentaria: Is 21:9 (πέπτωκεν Βαβυλῶν); Jr 28:8 (ἄφνω ἔπεσεν Βαβυλῶν).

<sup>52</sup> Como es sabido, en este discurso alternan los tiempos de futuro (Ap 18:8,9,14,15) con los de pasado (18-21). Estas alternancias, como muestra Mussies, son frecuentes en el *Apocalipsis* (cf. G. MUSSIES, *The Morphology*, 335). El motivo no es que el autor no sepa manejar los tiempos de los verbos, sino más bien «has to recount visions actually seen, or pretended to have seen, in the past, but which at the same time predict future events» (*ibid.*, 336).

pleta el anuncio del ángel, comunicando al oyente/lector qué sucede exactamente en la destrucción de Babilonia: la huida de la ciudad de los elegidos, el azote de las plagas, los incendios, la muerte y, simultáneamente, los lamentos de los reyes de la tierra (Ap 18:9-10), de los mercaderes (Ap 18:15-16), de los navegantes (Ap 18:18-19) e, incluso, el engreimiento de la Babilonia (Ap 18:7). Sería, pues, un ejemplo de *teichoscopia*.

En el discurso, se aprecia el punto de vista del mensajero que, en este caso, sí parece presentarse como testigo ocular, pues anima a los elegidos que viven en Babilonia a salir de allí: ἐξέλθατε ὁ λαός μου ἐξ αὐτῆς (salid pueblo mío de ella).<sup>53</sup> Por eso, puede reproducir con realismo a través del estilo directo, como hacía el soldado de la *Exagogé*,<sup>54</sup> los lamentos de los reyes de la tierra (Ap 18:9-10), de los mercaderes (Ap 18:15-16), de los navegantes (Ap 18:18-19) e, incluso, el engreimiento de la Babilonia (Ap 18:7).<sup>55</sup> De esta manera, el efecto dramático del discurso del mensajero aumenta y produce un mayor impacto en el oyente/lector. Finalmente, la voz concluye con un grito de júbilo, esta vez dirigido al cielo y a los santos que habitan en él, celebrando el triunfo del juicio de Dios (Ap 18:20), poniéndose de manifiesto su propia interpretación de los acontecimientos. Todo ello no va en menoscabo de la objetividad propia de este tipo de discursos, puesto que la tercera persona es la que narra los sucesos (Ap 18:8) y las reacciones de los personajes (Ap 18:9,12-13,15,18,19).

Por lo que se refiere al último discurso del mensajero (Ap 18:21-24), éste presenta algunos rasgos peculiares. Aunque, en efecto, es el último discurso en aparecer, no lo es desde el punto de vista cronológico, ya que el ángel predice la destrucción de Babilonia, mientras los discursos anteriores ya la han narrado.<sup>56</sup> Es decir, Ap 18:21-24 es un discurso anterior en el tiempo, cuya función es predecir, no narrar lo que va a ocurrir. Ahora bien, podría objetarse que el anuncio de un acontecimiento futuro no es propio del discurso del mensajero, sin embargo, aunque no es lo habitual, también este tipo de predicciones se comunican en la tragedia por medio del mensajero. El ejemplo más representativo se encuentra en *Edipo en Colono*,<sup>57</sup> cuando el coro anticipa a Edipo el relato de la guerra (OC 1044-1095), esto explica el uso recurrente de tiempos de futuro.

En este discurso, las palabras del ángel son precedidas de una breve sección narrativa que tienen una función semejante a la acotación. El narrador

<sup>53</sup> No obstante, esta orden, ἐξέλθατε, es eco de algunos pasajes proféticos como Is 48:20; 52:11; Jr 50:8; 51:6,9,45. Se trata de un motivo recurrente tanto en el AT como en el NT (2 Cor 6:14; Ef 5:11; 1 Tim 5:22) (cf. S.S. SMALLEY, *The Revelation to John. A Commentary on the Greek Text of the Apocalypse*, London, 2005, 446).

<sup>54</sup> Vid. *supra*, 33.

<sup>55</sup> Sus palabras recuerdan las contenidas en Is 47:7-8.

<sup>56</sup> Son un ejemplo de *hysteron-proteron* (cf. G. MUSSIES, *The Morphology*, 339).

<sup>57</sup> Cf. B. ZIMMERMANN, «Messenger scenes» *Brill's New Pauly*. Antiquity volumes edited by H. Cancik - H. Schneider, Brill, 2009. Brill Online. Oxford University libraries ([http://www.pauly-online.brill.nl/subscriber/entry?entry=bnp\\_e219600](http://www.pauly-online.brill.nl/subscriber/entry?entry=bnp_e219600) [23 June 2009]).

cuenta la entrada en escena del ángel y lo que hace: arrojar una enorme piedra al mar (Ap 18:21). Inmediatamente después empieza el discurso.

En él el ángel predice la ruina de Babilonia, de una forma clara y rotunda, pero muy plástica, lo cual es propio del lenguaje dramático. Para ello se sirve del adverbio οὕτως, con el que explica el gesto que acaba de realizar<sup>58</sup> y, dada su carga deíctica, lo repite en cierta manera con la palabra y con el gesto. Sobre él establece la comparación entre la caída de la piedra y el final de Babilonia (Ap 18:21). Así, el oyente/lector visualiza la acción del ángel sintetizada en ese οὕτως y percibe el ocaso definitivo de la ramera.

A partir de ese momento, el ángel cambia de interlocutor, en vez de dirigirse al oyente/lector, habla a la propia Babilonia (Ap 18:22-23). Lo hace en segunda persona del singular, οὐ, de manera que el pronombre personal con su valor deíctico proporciona la cercanía del interlocutor ausente. El ángel repite una vez más su predicción, pero ahora, lo hace con unos versos cargados de lirismo<sup>59</sup> y va describiendo poco a poco la nada a la que quedará reducida la ciudad (de ahí el uso del tiempo futuro), pues no se oirá ni la música de los citaristas, ni el ruido de los artesanos, ni el bullicio de las bodas. Una vez más, el discurso del mensajero logra recrear una nueva *teichoscopia*, describiendo el fin de la vida cotidiana, reforzado por el *ritornello*: οὐ μὴ ἀκουσθῆ ἔν σοι ἔτι (no se oirá en ti nunca),<sup>60</sup> en el que la doble negación, el deíctico y el adverbio final ἔτι no hacen más que insistir en la irremediable destrucción de Babilonia.

El discurso concluye con la sentencia, el porqué, una vez más, de la destrucción de la ciudad. Esta vez la acusación se dirige no sólo a los οἱ ἔμποροί *los ricos*, sino a la humanidad entera, πάντα τὰ ἔθνη (todos los pueblos). Sin embargo, al final, cambia de nuevo de interlocutor y Babilonia pasa a un tercer plano con ese ἐν αὐτῇ (Ap 18:24), comunicando al oyente/lector otra razón que justifica su destrucción: en ella se encuentra la sangre de los santos y de los inmolados (Ap 18:24). La explicación del cambio de interlocutor puede encontrarse en las propias palabras del ángel. Lo que dice es tan grave que éste se siente incapaz de continuar dirigiéndose a Babilonia por el desprecio que siente hacia ella;<sup>61</sup> por eso, la acusación más fuerte la comunica al oyente/lector.

<sup>58</sup> J.H. THAYER, *Thayer's Greek-English Lexicon of the New Testament*, Public Domain, Formatted and hypertexted by OakTree Software, Inc., Version 1.3, 3896, s.v. οὕτως: «by virtue of its native demonstrative force it refers to what precedes». Cf. G.K. BEALE, *The Book of Revelation. A Commentary on the Greek Text*, Grand Rapids (Michigan) - Cambridge, 1999, 918.

<sup>59</sup> Los versos acaparan distintas figuras retóricas, la *amplificatio* (Ap 18:22a), el *poliptoton* (Ap 18:22b,23). En cualquier caso, metáforas construidas sobre los dos pilares del relato, la vista y el oído, φῶς y φωνή. M. Brioso en su estudio afirma que el mensajero puede «sentirse simpatéticamente asociado a los acontecimientos, y de ahí que en ocasiones tenga incluso intervenciones líricas» («Algunas observaciones sobre el mensajero», 117).

<sup>60</sup> Excepto en Ap 18:22b,23a que, por referirse a objetos visuales, en lugar de ἀκουσθῆ aparece εὐρεθῆ y φάνη.

<sup>61</sup> Quizás puede deberse a una influencia de los Salmos y de los textos de los profetas

A pesar de que el desarrollo de los discursos del mensajero de la *Exagoge* difieren de los del *Apocalipsis*, no obstante tienen elementos en común. Ambas obras utilizan esta técnica dramática para comunicar a sus oyentes algo que no alcanzan a ver: una batalla, un oasis, la destrucción de Babilonia, es decir, las dos obras construyen una *theioscopia*. Además, los mensajeros conservan su anonimato y cuentan lo sucedido manteniendo ese difícil equilibrio entre lo acontecido y su propio punto de vista.

### La presencia del coro

Un elemento característico del teatro griego es la presencia del coro. El coro está constituido por un grupo de personajes que, cantando, bailando y declamando como si fuera una única voz, desempeña distintas funciones dentro del drama. El coro entona plegarias e invocaciones, unas veces actúa como el personaje principal e interviene directamente en el desarrollo de la acción;<sup>62</sup> otras, en cambio, se comporta como si fuera el narrador de la historia<sup>63</sup> e, incluso, revela al espectador sus propias reflexiones sobre lo que acontece, ofreciendo su valoración moral<sup>64</sup> o expresando sus sentimientos: alegría, pena, esperanza, temor.<sup>65</sup> El coro sirve, además, para enlazar los distintos episodios, pues estos se distinguen gracias a sus entradas y salidas de la *orchestra*.

Si el coro desempeñó un papel relevante en la tragedia de Esquilo, poco a poco fue perdiendo importancia. Concretamente en el periodo helenístico, llega, incluso, a desaparecer, pues la acción de la tragedia se hace mucho más lineal y se busca más el análisis psicológico.<sup>66</sup> No obstante, Sifakis, en su estudio sobre el drama helenístico, ha mostrado la pervivencia del coro en ese periodo.<sup>67</sup> Avala su tesis apoyándose en decretos e inscripciones, en citas de autores, en el título de las tragedias de la época y, finalmente, en el drama satírico.

En cuanto a los decretos e inscripciones, el testimonio más relevante que ofrece Sifakis es, en mi opinión, la inscripción de Tanagra, datada en s. I a.C., que menciona tres tipos de coros: trágicos, satíricos y cómicos.<sup>68</sup> Entre las

donde es frecuente el cambio de persona dentro de la misma composición poética: Sl 52:4-6; 62:3-4; 81:10-12; Ez 32:11-12; Am 6:3-7 (cf. I.T. BECKWITH, *The Apocalypse of John*, 719).

<sup>62</sup> Cf. B. GOWARD, *Telling Tragedy*, 13.

<sup>63</sup> Cf. *ibid.*, 22.

<sup>64</sup> «El coro abandona el círculo estrecho de la acción [...] para extraer las grandes lecciones de la vida y expresar las enseñanzas de la sabiduría» (F. SCHILLER, *Über das pathethische*, 251, citado por P. PAVIS, *Diccionario de teatro*, 98, s.v. *coro*. 2b *Idealización y generalización*). «Its lyrical nature enables it to penetrate more nearly to the inner tragedy than the actors» (H.D.F. KITTO, *Greek Tragedy. A Literary Study*, London, 1961, 214).

<sup>65</sup> Cf. B. GOWARD, *Telling Tragedy*, 13.

<sup>66</sup> Cf. P. VENINI, «Note sulla tragedia ellenistica» en *Dioniso* 16 (1953) 4-5.

<sup>67</sup> Cf. G.M. SIFAKIS, *Studies of Hellenistic Drama*, 116-126.

<sup>68</sup> Cf. *ibid.*, 117.

citas de autores, recoge la de Plutarco que cuenta que la representación de las *Bacantes* tuvo lugar por medio de un coro.<sup>69</sup> Con respecto a los títulos de las tragedias, muchas aparecen en plural, por lo que parecen aludir a la presencia en ellas del coro - *Los Fereos* de Mosquión, *Maratonios*, *Caballeros* y *Casandreas* de Licofrón -.<sup>70</sup> Por último, por lo que se refiere al drama satírico, Sifakis parte de que es inconcebible una obra de este tipo sin sátiros y pone como ejemplo un fragmento de *Menedemo* de Licofronte.<sup>71</sup>

Por otra parte, la literatura judeo-helenística pone de manifiesto la pervivencia de los coros en ese periodo. Filón cuenta en *De vita contemplativa* y en *De agricultura* que se cantaba el canto del paso del Mar Rojo por medio de dos coros alternos, uno constituido por hombres y otro por mujeres (*Contempl.* 83.3-86.6; *Agric.* 81.1-82.3).

Lamentablemente, los fragmentos que se conservan de la *Exagógē* no muestran la existencia del coro, sin embargo, no por ello se puede pensar que no estuviera presente en la tragedia de Ezequiel, ya que es evidente que faltan fragmentos y, como afirma Fornaro, el texto del coro no se ha conservado porque carecía de interés para Polystoro y para Eusebio.<sup>72</sup> Hoy, la *opinio communis* es que el coro aparecería, tras el prólogo de Moisés, y se identificaría con las siete hijas de Raguel.<sup>73</sup> Incluso, Jacobson ha sugerido la presencia de un segundo coro a los largo de la obra, que estaría integrado por los magos de la corte del faraón y que estaría presente como oyente del discurso del mensajero.<sup>74</sup> Si esta hipótesis fuese cierta, los coros del *Apocalipsis* se asemejarían en este aspecto a los de la *Exagógē*, pues como se verá, el sujeto de los coros del *Apocalipsis* cambia a lo largo de la obra.

Por lo que se refiere al *Libro del Apocalipsis*, en diversos momentos del relato es fácil observar que distintos personajes que aparecen en grupo pasan a un primer plano: los veinticuatro ancianos, los ángeles, las multitudes, etc. Inmediatamente después proclaman, en estilo directo, sus alabanzas a Dios o entonan un canto. Una vez más, Juan recrea un momento de dramatización, por lo que es fácil establecer una analogía entre estos grupos y los coros del teatro griego. La única excepción a lo dicho la constituye el cántico entonado por los 144.000, que no llega a escucharse (Ap 14:3-4). El motivo por el que no se recogen sus palabras, lo ofrece el propio Juan, οὐδεὶς ἐδύνατο μαθεῖν τὴν ᾠδὴν εἰ μὴ αἱ ἑκατὸν τεσσαράκοντα τέσσαρες χιλιάδες... (ninguno podía aprender el cántico más que aquellos ciento cuarenta y cuatro mil...), por lo que a Juan le es imposible dejar constancia escrita de lo que oyó.

<sup>69</sup> Cf. *ibid.*, 121.

<sup>70</sup> Cf. *ibid.*, 122. M. A. Vinagre propone otros títulos como *Musas* de Agatón, *Bacantes* de Cleofonte, *Chipriotas* de Diceógenes («Tragedia griega», 94).

<sup>71</sup> Cf. G.M. SIFAKIS, *Studies of Hellenistic Drama*, 125.

<sup>72</sup> Cf. P. FORNARO, *La voce fuori scena*, 15.

<sup>73</sup> Cf. G.M. SIFAKIS, *Studies of Hellenistic Drama*, 122-123; H. JACOBSON, *The Exagoge of Ezekiel*, 32; P. FORNARO, *La voce fuori scena*, 14-18; M. A. VINAGRE LOBO, «Tragedia griega», 94; G. FURLA, «The Exagoge of Ezekiel», 105; P. LANFRANCHI, *L'exagoge d'Ezéchiel le Tragique*, 29.

<sup>74</sup> Cf. H. JACOBSON, *The Exagoge of Ezekiel*, 32.

Como propuso Bowman,<sup>75</sup> en la sección narrativa del *Libro del Apocalipsis* (Ap 1:9-22,16) llegan a distinguirse hasta siete coros:

LOS SIETE COROS DEL APOCALIPSIS	
1º CORO	Ap 4:8,11
2º CORO	Ap 5:9-10,12-14
3º CORO	Ap 7:10-12
4º CORO	Ap 11:15,17-18
5º CORO	Ap 14:3-4
6º CORO	Ap 15:3-4
7º CORO	Ap 19:1-8

Incluso, en un momento determinado, se puede percibir que una de las voces desempeña una función semejante a la del corifeo. Así por ejemplo, durante la intervención del séptimo coro (Ap 19:1-8), una vez comenzado el canto (Ap 19:1-4), hay una pequeña interrupción, pues se alza una voz invitando a que πάντες οἱ δοῦλοι αὐτοῦ, [καὶ] οἱ φοβούμενοι αὐτόν, οἱ μικροὶ καὶ οἱ μεγάλοι (todos sus siervos y los que le teméis, pequeños y grandes) participen de la alabanza de Dios. Inmediatamente se unen por medio de lo que Juan denomina ὄχλος (multitud) (Ap 19:6-8).<sup>76</sup>

Antes de proseguir con el estudio de las analogías entre los coros del *Apocalipsis* y los del drama griego, conviene hacer una salvedad: las analogías se refieren a las funciones que ambos desempeñan dentro de la obra. Es decir, se trata de analizar en qué aspectos se asemejan al recrear la representación, ya que no es posible encontrar similitudes en el contenido de los cantos y declamaciones; Juan no sigue la tradición griega en este aspecto, sino que compone sus propias canciones y aclamaciones,<sup>77</sup> enlazando con la tradición veterotestamentaria.<sup>78</sup>

Retomando el punto de partida inicial, es sabido que una de las características de los coros del *Apocalipsis* es la de presentar, por lo general, una estructura dialógica que recuerda en cierta medida los cantos corales con sus estrofas y antistrofas. Dicha estructura dialógica surge con naturalidad, porque los coros suelen estar integrados por distintos personajes, de manera que unos inician el canto o discurso y otros lo continúan, sirviendo en ocasiones de respuesta a lo ya entonado, según puede apreciarse en el esquema siguiente:

<sup>75</sup> Vid. E.W. BENSON, *The Apocalypse*, 40-41.

<sup>76</sup> Otro ejemplo similar puede encontrarse en el quinto coro (Ap 14:3-4), donde interviene primero una única voz (Ap 14:3). Sin embargo, como no está en estilo directo, es imposible determinar la función que desempeña.

<sup>77</sup> Cf. D.E. AUNE, *Revelation 1-5*, Dallas (Texas), 1997, 315.

<sup>78</sup> Un ejemplo ilustrativo lo constituye Ap 11:17-18 que alude a Sl 99:1 (LXX 98:1) (cf. D.E. AUNE, *Revelation 6-16*, Nashville [Tennessee], 1998, 642); o Ap 19:5 donde se hallan reminiscencias de Sl 22:23; 115:13 (cf. J.J. O'ROURKE, «The Hymns of the Apocalypse» en *Catholic Biblical Quarterly* 30 [1968] 407). De hecho, los nombres que se asignan a los distintos cantos se corresponde con la tipología usada en el AT.

COROS	MIEMBROS DEL CORO	TIPOS DORACIONES
1º CORO (Ap 4:8,11)	4 seres vivos	<i>Qedushah</i> <sup>79</sup> Ap 4:8
	24 ancianos	Himno ἄξιός <i>du-Stil</i> <sup>80</sup> Ap 4:11
2º CORO (Ap 5:9-10,12-14)	4 seres vivos + 24 ancianos	Himno ἄξιός <i>du-Stil</i> Ap 5:9-10
	Ángeles	Himno ἄξιός <i>er-Stil</i> Ap 5:12
	Todas criaturas	Doxología <sup>81</sup> Ap 5:13
	4 seres vivos	Doxología Ap 5:14
3º CORO (Ap 7:10,12)	Los salvados	Canto victoria Ap 7:10
	Los ángeles	Doxología Ap 7:12
4º CORO (Ap 11:15,17-18)	Voces del cielo	Canto victoria Ap 11:15
	24 ancianos	Acción de gracias Ap 11:17-18
5º CORO (Ap 14:2-3)	Voz del cielo	Cántico nuevo <sup>82</sup> : Ap 14:2
	Los 144.000	Ap 14:3
7º CORO (Ap 19:1-8)	Muchedumbre	Doxología Ap 19:1-3
	24 ancianos + 4 seres vivos	Aleluya final <sup>83</sup> Ap 19:4
	Voz	Invitación a la alabanza Ap 19:5
	Muchedumbre	Himno alabanza <sup>84</sup> Ap 19:6-8

<sup>79</sup> Se denomina *Qedushah* a la oración compuesta por la repetición de la palabra 'santo' tres veces. Aparece por primera vez en Is 6:3, es cantada por los querubines en la visión inaugural. Quizás formó parte de un himno que se cantaba habitualmente en la liturgia del templo. La *Qedushah* fue incluida tanto en la liturgia judía como en la cristiana. En esta última, a partir del s. IV, se encuentra en la plegaria eucarística de la Misa (vid. D.E. AUNE, *Revelation 1*, 302-303).

<sup>80</sup> Aune, siguiendo a Norden, propone que los himnos ἄξιός son de dos tipos (cf. D.E. AUNE, *Revelation 1*, 360). Unos se construyen sobre la segunda persona, en la terminología de Norden, *du-Stil* (sic) (vid. E. NORDEN, *Agnostos theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Stuttgart, 1956, 143-163); y otros sobre la tercera persona *er-Stil* (sic) (vid. *ibid.*, 163-166).

<sup>81</sup> La doxología suele estar constituida por cuatro elementos: a) persona a quien se le atribuye una cualidad; b) cualidad o atributo, generalmente, δόξα; c) fórmula de tiempo del tipo «por los siglos de los siglos»; d) amen final (cf. D.E. AUNE, *Revelation 1*, 44).

<sup>82</sup> En esta ocasión, como no se reproduce el canto, no se sabe si éste estaba formado por dos oraciones diferentes o no, lo que sí parece es que poseía una estructura dialogada porque ἡ φωνὴ ἐξ τοῦ οὐρανοῦ *la voz del cielo* comienza el canto y es lo primero que Juan oye; luego la siguen - ἄδουσιν - los 144.000 que son los únicos que pueden aprenderla.

<sup>83</sup> El término Ἀλληλουία es la trascripción de la expresión hebrea יהוה אלהיך *alabad a Yahveh*. En la *Septuaginta* se emplea para traducir dicha expresión (Sl 105:1; 110:1; 111:1; 112:1; 113:1; 116:1; 117:1; 134:1; 145:1; 146:1; 147:1; 148:1; 149:1; 150:1,6), aunque otras veces ἄλληλουία es la traducción usada para יהוה ליהוה *dad gracias a Yahveh* (Sl 104:1; 106:1; 118:1; 135:1). En los libros más tardíos, se opera un cambio y ἄλληλουία se usa como si fuera un único lexema: Tob 13:18 (tanto en la versión larga G<sup>l</sup> como en la breve G) y 3 Mac 7:13 (πάν τὸ πλῆθος ἐπιφωνήσαντες τὸ ἄλληλουία [*el pueblo entero cantó el aleluya*]).

<sup>84</sup> Aune hace notar que Ap 19:6-8 es el único himno que se adapta completamente a las características de los himnos veterotestamentarios, que constan de tres partes claramente diferenciadas: introducción, presentación del tema del himno y conmemoración de las acciones de Dios que constituyen la base sobre la que se edifica el himno (cf. D.E. AUNE, *Revelation 17-22*, Nashville [Tennessee], 1998, 1022).

En el esquema se excluye el 6º coro, el de los vencedores de la bestia (Ap 15:3-4), que entonan el Cántico de Moisés y del Cordero. El motivo es que es el único coro que canta sin alternancia de voces, al contrario del resto.

Las funciones de estas dos partes dialogadas suelen ser diferentes. Una se centra en la alabanza a Dios o al Cordero, y la otra, sin renunciar completamente a su finalidad laudatoria, completa la narración o anticipa lo que va a suceder, de manera que desempeñan las distintas funciones que podía realizar el coro griego. Así, por ejemplo, el segundo coro anuncia la apertura de los sellos, por parte del Cordero (Ap 5:9-14). Es decir, el canto sirve de enlace entre la visión del Cordero y la escena en que comienzan a abrirse los sellos, representada por medio del estilo directo (Ap 6). Otras veces, el canto cierra un episodio, como la primera intervención del séptimo coro que se refiere a hechos que acaban de concluir: el juicio de la ramera y su destrucción (Ap 19:2-3).<sup>85</sup> Pero lo habitual es que los cantos anuncien acontecimientos que van a tener lugar en un futuro más o menos próximo. Así, el cuarto coro advierte el juicio inminente de los pueblos, dando a los fieles el premio y el castigo a los pecadores (Ap 11:18);<sup>86</sup> el quinto coro anuncia que los pueblos se postrarán ante Dios, hecho que se menciona al final del *Apocalipsis* (Ap 21:24), y el séptimo comunica la celebración de las bodas del Cordero, que tendrán lugar también en la visión de la Nueva Jerusalén (Ap 21:1-2.9).<sup>87</sup>

Otro aspecto relevante de los coros en el *Libro del Apocalipsis* es el lugar en el que se insertan dentro de la narración, pues su irrupción en ella no es casual, ni tampoco meramente ornamental, sino que desempeñan un papel dentro de la misma. El primer coro concluye la visión de la gloria de Dios y completa el esplendor de lo visto, por medio de la *Qedushah* (Ap 4:8) y del himno ἄξιός (Ap 4:11). La entrada en escena del primer coro acrecienta el efecto de realidad en el oyente/lector, pues desaparece el narrador y se deja paso a la liturgia celestial que concluye la escena, creando un auténtico clímax.<sup>88</sup>

La segunda entrada del coro tiene lugar tras un momento de tensión y dramatismo. Juan llora porque nadie puede abrir el libro y es entonces cuando ve el Cordero (Ap 5:1-8) y oye un cántico nuevo en el que se anuncia la apertura de los sellos por parte del Cordero (Ap 5:9-14). El canto consigue liberar la

<sup>85</sup> B. GOWARD, *Telling Tragedy*, 23: «The chorus on occasion can be used to narrate recent offstage events».

<sup>86</sup> *Ibid.*, 24: «However, when the action of a play reaches its climax, the chorus are often left alone onstage to anticipate the coming horror (e.g. *Ag.* 1331, *Med.* 1251ff.) [...] the chorus at such moments makes us experience the passage of every second with increasing tension».

<sup>87</sup> *Ibid.*, 36: «Sometimes prophecies are not used proleptically to create a climate of expectation leading up to the messenger speech. Instead, they are used to shape the material in the opposite direction, towards closure».

<sup>88</sup> Prigent comenta: «what it is interesting is that our author supposes that present-day worship gives an anticipation of it. When the heavens open, Christians hear there the very prayers of their own worship which are thereby elevated to the rank of heavenly, cosmic liturgy» (*Commentary on the Apocalypse of St. John*, 239).

escena de la tensión dramática en que estaba sumida, concluyendo con un tono alegre y solemne.

La intervención del tercer coro se produce después de que se han abierto los seis sellos que han provocado grandes catástrofes para la humanidad. La narración, hasta el momento, ha adquirido un tono trágico, aunque hay un momento de receso en que los ángeles ordenan que se deje de hacer daño a la tierra y al mar, porque van a sellar a los elegidos (Ap 7:2-3). Tras dar a conocer el número de los sellados (Ap 7:4-8), irrumpe entonces un canto de victoria en boca de los salvados, que distiende totalmente el clímax mantenido hasta ese momento (Ap 7:10,12).

Algo similar ocurre con la irrupción de los siguientes coros. El cuarto coro entona un canto de júbilo (Ap 11:15,17-18) que restablece el gozo y la armonía, tras el terremoto que se produce después de la muerte de los dos testigos (Ap 11:13). El quinto (Ap 14:2-3) se presenta en escena con el cántico nuevo, tras la visión de las bestias. El sexto coro (Ap 15:3-4) aparece, después de la visión del juicio con la siega y la vendimia, cantando el cántico de Moisés; y, finalmente, el séptimo coro (Ap 19:1-8) interviene con cantos de triunfo como broche final de los discursos de los mensajeros que acababan de anunciar la destrucción de Babilonia (Ap 18). Así se hace explícita la victoria de Dios.

Según lo expuesto, se puede concluir que los coros en el *Libro del Apocalipsis* suelen entrar en escena en un momento de la narración en el que la tensión dramática ha alcanzado su momento más álgido. Las oraciones y cantos que entonan los distintos coros contribuyen, por lo general, a distender el ambiente y restablecen la visión positiva, optimista y victoriosa de las batallas que se están librando.

Finalmente es preciso aludir a un rasgo propio del coro del que aún no se ha hecho mención: los movimientos en la *orchestra*, como el baile. El *Libro del Apocalipsis* es parco en este sentido, ya que los coros entran en escena después de un verbo de lengua<sup>89</sup> y no se hace referencia explícita a los bailes. Sin embargo, en algunos coros, en el momento de transición entre una estrofa y su antistrofa correspondiente y, por lo general antes de concluir el discurso,<sup>90</sup> el narrador se refiere a dos movimientos concretos que realizan habitualmente los veinticuatro ancianos: el postrarse y el arrodillarse,<sup>91</sup> como puede verse en el cuadro:

<sup>89</sup> El verbo λέγω sea en su forma participial (Ap 4:1,11; 5:9,12,13; 7:10,12; 11:15,17; 15:3; 19:1,4,5,6) o personal: ἔλεγον (Ap 5:14) o εἶρηξαν (Ap 19:3).

<sup>90</sup> Como excepción se encuentra el segundo coro donde la postración y la *proskynesis* concluyen la dramatización (Ap 5:14).

<sup>91</sup> El acto de arrodillarse expresa el culto de adoración del hombre ante la divinidad, o ante un ser que se considera superior. En la tragedia griega aparecen los primeros testimonios que manifiestan la práctica de este acto de culto (vid. H. GREEVEN, «† προσκυνέω, † προσκυνητής» en *Theological Dictionary of the New Testament* 6, 758-766). Por ejemplo, en el *Prometeo* de Esquilo, el corifeo argumenta ante el protagonista: οἱ προσκυνούντες τὴν Ἀδράστειαν σοφοί (los que se arrodillan ante Adrastea son sabios) (Pro. 936); o en *Edipo en Colono* de Sófocles, el mensajero narra los últimos momentos de Edipo: ὀρώμεν αὐτὸν γῆν τε προσκυνούνθ' ἅμα // καὶ τὸν θεῶν Ὀλύμπου ἐν ταύτῳ λόγῳ (vemos que él se arrodilla a la vez ante la tierra y el Olimpo de los dioses con una misma plegaria) (OC. 1654). En la *Septuaginta*, la *proskynesis* se

#### POSTRACIÓN Y PROSKYNESIS<sup>92</sup>

Ap 4:10	πεσοῦνται οἱ εἴκοσι τέσσαρες πρεσβύτεροι ἐνώπιον τοῦ καθήμενου ἐπὶ τοῦ θρόνου καὶ προσκυνήσουσιν τῷ ζῶντι... (se postraron los veinticuatro ancianos ante el que está sentado en el trono y se arrodillaron ante el que vive...)
Ap 5:14	οἱ πρεσβύτεροι ἔπεσαν καὶ προσεκύνησαν (los ancianos se postraron y se arrodillaron)
Ap 7:11	πάντες... ἔπεσαν ἐνώπιον τοῦ θρόνου ἐπὶ τὰ πρόσωπα αὐτῶν καὶ προσεκύνησαν τῷ θεῷ (todos... se echaron ante el trono rostro en tierra y se arrodillaron ante Dios)
Ap 11:16	οἱ εἴκοσι τέσσαρες πρεσβύτεροι... ἔπεσαν ἐπὶ τὰ πρόσωπα αὐτῶν καὶ προσεκύνησαν τῷ θεῷ (los veinticuatro ancianos se echaron rostro en tierra y se arrodillaron ante Dios)
Ap 19:4	ἔπεσαν οἱ πρεσβύτεροι οἱ εἴκοσι τέσσαρες καὶ τὰ τέσσαρα ζῶα καὶ προσεκύνησαν τῷ θεῷ... (se postraron los veinticuatro ancianos y los cuatro seres vivos y se arrodillaron ante Dios)

Algo similar sucede en el teatro griego con el discurso verbal del rito de súplica, que va acompañado de una serie de gestos como arrodillarse, alzar las manos o tocar el mentón.<sup>93</sup> De alguna manera es como si los gestos sirviesen de señal al oyente/lector de que el himno va a comenzar o de que ha concluido.

A la luz del estudio realizado, se puede concluir que Juan, el vidente de Patmos, se apoya en la presencia de distintos coros para expresar los cantos de alabanza y las acciones de gracias dirigidos a Dios y al Cordero. La figura del coro le permite dramatizar la escena en momentos cumbre del relato donde la tensión dramática se intensifica. Su entrada en escena restablece la paz y la armonía, porque se celebra la Omnipotencia de Dios y la victoria de sus designios. A pesar de que su contenido enlaza con la tradición veterotestamentaria, las analogías con el coro griego son claras. Por lo que una vez más se percibe en la obra de Juan la influencia del drama griego.

aplica tanto al culto de Dios (Sl 28:2; 85:9; etc.) como al de falsas divinidades (Ex 20:5; Dt 4:9), mientras que en el NT se usa casi siempre para mostrar adoración a Dios o a Jesús (Mt 20:20; Mc 5:6) (vid. H. GREEVEN, «προσκυνέω»). En ocasiones, la acción de arrodillarse es precedida de πίπτω como en los textos del *Apocalipsis*, donde se insiste en ésta como acto de adoración a Dios (vid. W. MICHAELIS, «πίπτω, πτώμα, πτώσις, ἐκπίπτω, καταπίπτω, παραπίπτω, παράπτωμα, περιπίπτω. B. In the NT. 2. πίπτω and προσκυνέω» en *Theological Dictionary of the New Testament* 6, 161-173).

<sup>92</sup> Esta combinación también se encuentra en: Sl 72:11; Dn 3:5,10,11,15; Mt 2:11; 4:9; 18:26; He 10:25; 1 Cor 14:25 (cf. D.E. AUNE, *Revelation I*, 308).

<sup>93</sup> Cf. M. ΚΑΙΜΙΟ, *Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*, Helsinki, 1988, 49.

### El diálogo como expresión de los gestos y movimiento

Otro rasgo propio del teatro es la expresión de los gestos que realizan los personajes y de sus movimientos en la escena. Como decía Aristóteles, el drama es la μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου (mimesis no de personas, sino de la praxis y de la vida) (*Poetica*, 1450a) y, la praxis, la vida se plasma en un escenario no sólo con palabras, sino también con gestos. De hecho, la comunicación entre personas tiene lugar con la palabra, pero también con una mirada, un movimiento de manos, un abrazo, un acto de violencia. En ocasiones, los gestos completan lo que el lenguaje expresa o, incluso, suple su ausencia. Si en el teatro moderno los gestos y movimientos del personaje vienen, la mayoría de las veces, establecidos por el dramaturgo, en el teatro clásico no sucede así, pues, como ya se han mencionado no se usan las acotaciones. Ahora bien, la tragedia griega no por ello prescinde de la gestualidad y los movimientos, pero se refiere a ellos a partir de las palabras que componen el discurso. Es el propio texto dramático el que indica cuándo el personaje realiza un gesto o una acción. Son, pues, las palabras las que expresan por sí mismas una llamada de atención, la manifestación externa de un sentimiento, un cambio de lugar, etc. Como muestra Kaimio en su estudio sobre la tragedia griega, las palabras son, pues, las que establecen el puente entre el discurso y los gestos, entre la palabra y la acción.<sup>94</sup>

#### *El lenguaje de los gestos: la deixis*

Parte de los gestos que un actor puede realizar en un escenario se pueden sintetizar en una palabra: la deixis. Ésta desempeña un papel clave en el teatro, porque dota al discurso de una función activa y dialógica, propia de una forma no narrativa.<sup>95</sup> Los lexemas que están revestidos de este valor deictico son, como es sabido, los pronombres personales y demostrativos, así como los adverbios 'aquí', 'allí', 'ahora' y 'entonces'.<sup>96</sup> Su uso frecuente es típico de la tragedia griega,<sup>97</sup> pues los lexemas tienen la capacidad de indicar, por un lado, quién es el que habla y a quién se dirige (subjektividad); por otro, la presencia del hablante, la orientación del escenario y las referencias a él (espacialidad); e, incluso, la actitud, o el ambiente (modalidad) y el tiempo, ya sea pasado, presente y futuro teniendo como punto de referencia el presente dramático (la temporalidad).<sup>98</sup> Sirven, pues, para atraer la atención del público y para identificar elementos contextuales.<sup>99</sup>

<sup>94</sup> Cf. *ibid.*, 7.

<sup>95</sup> Cf. K. ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, 2002, 127.

<sup>96</sup> Cf. *ibid.*, 66.

<sup>97</sup> Cf. J. HONZI, «The Hierarchy of Dramatic Devices» en L. MATEJKA - I.R. TITUNIK, *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge (Massachusetts), 1976, 121; M. KAIMIO, *Physical Contact in Greek Tragedy*, 7.

<sup>98</sup> Cf. J.-A.A. BRANT, *Dialogue and Drama. Elements of Greek Tragedy in the Fourth Gospel*, Peabody (Massachusetts), 2004.

<sup>99</sup> Cf. *ibid.*, 79.

Con el fin de que se pueda ver con claridad cómo Juan, el vidente de Patmos, y Ezequiel, el trágico, se apoyan en este recurso, me detendré únicamente en estudiar el valor deictico de los lexemas que me han parecido más representativos: los pronombres personales de primera y segunda persona de singular, los demostrativos y los adverbios de lugar. De este modo, se obtiene un amplio espectro para mostrar la función de la deixis tanto en la *Exagogé* como en el *Apocalipsis*.

a) Los pronombres personales de primera y segunda persona de singular

Como es sabido, el empleo de los pronombres personales en nominativo no es requerida por la flexión verbal del griego. Por eso, cuando se hacen presentes en los discursos, indican la presencia de los personajes en el aquí y ahora del discurso, es decir, detectan la presencia en la escena de un hablante (yo) y unos oyentes (vosotros, tú).<sup>100</sup>

En la *Exagogé* la dimensión del lenguaje como deixis se aprecia muy bien en el diálogo entre Dios y Moisés y al comienzo del discurso del explorador. En el diálogo, Dios le revela a Moisés su misión y, en un momento concreto, le da a conocer el poder que posee su vara. El patriarca, asustado, le responde:

EzTrag. 125: ὡς φοβερός, ὡς πέλωρος· οἴκτειρον σύ με· (¡Qué temible, qué monstruoso! Ten misericordia Tú de mí).

Los pronombres, en este caso, indican la presencia de los dos interlocutores en la escena (espacialidad), Moisés y Dios, al tiempo que insinúan el gesto de súplica que acompaña a la petición del patriarca.

Por lo que se refiere al discurso del mensajero, nada más empezar, el explorador dice a Moisés:

EzTrag. 245: ἔστιν γὰρ, ὡς που καὶ σὺ τυγχάνεις ὁρῶν

EzTrag. 246: ἐκεῖ· (Pues está allí como tú también alcanzas a ver).

Una vez más, el empleo del pronombre σύ pone de manifiesto no sólo que el patriarca está presente (espacialidad), sino también parece mostrar el gesto del mensajero dirigiéndose a Moisés para que mire hacia el oasis.

Además de los dos ejemplos recién mencionados, el uso de los pronombres personales se hace especialmente relevante en el monólogo inicial de Moisés, que funciona como prólogo del drama. En él el patriarca relata al público su historia. Durante su intervención, reproduce, a veces, conversaciones tenidas en el pasado; para ello se sirve del estilo directo y es ahí donde

<sup>100</sup> K. ELAM, *The Semiotics of Theatre*, 128: «Indeed, deictic reference presupposes the existence of a speaker referred to as 'I', a listener addressed as 'you'; «The speaker himself and his immediate context (the 'I' or 'we' in the 'here' and 'now', including the present tense of verbs) are distinguished kinetically from all elements extraneous to it ('he', 'they'...)» (*ibid.*, 66).

utiliza los pronombres. Así en el diálogo entre la princesa egipcia y su madre, la princesa le dice:

EzTrag. 28b-29: εἶπεν δὲ θυγάτηρ βασιλέως· «τοῦτον, γύναι, τρέφευε, καὶ γὼ μισθὸν ἀποδώσω σέθεν»  
(dijo la hija del rey: «A éste, mujer, aliméntale y yo te daré la paga»).

El uso del estilo directo otorga al monólogo de Moisés una mayor dramaticidad y agiliza la narración. Pero, además, al apoyarse en los pronombres, consigue crear en el espectador un efecto de ilusión referencial, pues momentáneamente se olvida de la presencia única y exclusiva de Moisés, y puede imaginarse la conversación como si sucediese en realidad. El uso de los pronombres personales, *καὶ γὼ* y *σέθεν*, consiguen borrar momentáneamente la figura de Moisés y hacen de alguna manera visibles a la princesa y a la madre del patriarca (espacialidad, subjetividad), del mismo modo que el demostrativo *τοῦτον* hace presente a Moisés niño.

Lo mismo sucede cuando Moisés reproduce el diálogo mantenido con el israelita. El público escucha directamente el reproche que le dirige su hermano de raza:

EzTrag. 52b-54: ...μὴ κτενεῖς σύ με,  
ὡσπερ τὸν ἐχθρὸν ἄνδρα; καὶ δείσας ἐγὼ  
ἔλεξα.  
(¿Acaso me vas a matar tú a mí, como hiciste ayer con el hombre? Y muerto de miedo yo le contesté...).

La presencia del lexema pronominal *σύ* frente a *ἐγὼ*, desdibuja, una vez más, la soledad en que se encuentra el patriarca durante su monólogo y sugieren la presencia del israelita y de Moisés (espacialidad, subjetividad), e incluso los gestos que haría éste último al reproducir el discurso. El lexema pronominal *σύ* mostraría que el israelita le señala con el dedo, mientras *ἐγὼ* indicaría más bien el llevarse la mano al pecho el propio Moisés, ante el temor de ser acusado como culpable.

Por su parte, Juan, el vidente de Patmos, sabe aprovechar esta técnica dramática, pues la usa con frecuencia a lo largo del relato. En este sentido, resulta significativo el modo con el que Juan comienza a narrar sus visiones, Ἐγὼ Ἰωάννης, ὁ ἀδελφὸς ὑμῶν... (Yo Juan, vuestro hermano...) (Ap 1:9). El pronombre personal de primera persona de singular, *ἐγὼ*, abre el discurso y, a través de él, el oyente/lector puede identificar en la escena a Juan (espacialidad) que se dirige a un *ὑμεῖς vosotros* (subjetividad).

Algo similar sucede en el epílogo, con la peculiaridad de que el pronombre personal, *ἐγὼ*, se repite en tres ocasiones, una en boca de Juan (Ap 22:8) y dos en la de Jesús (Ap 22:13,16). La repetición de los deícticos es el medio por el

que los personajes llaman la atención sobre su presencia en la escena; no se trata de voces que se oyen, sino de señalar que Juan y Jesús se ven y se oyen, están ahí, dotándoles de fuerza representativa, al tiempo que obligan al oyente/lector a centrarse en el aquí y ahora del momento de dramatización.<sup>101</sup> Por otra parte, Juan en su intervención final (Ap 22:8) repite también dos veces el deíctico *ταῦτα*. Este pronombre se caracteriza por referirse a algo que inmediatamente le precede,<sup>102</sup> en este caso, lo que el vidente ha visto y oído gracias a la mediación del ángel. Y así Juan, una vez más, insiste en la actualidad de lo que ha transmitido, no se trata de una experiencia lejana en el tiempo, sino recién acontecida (temporalidad).

La presencia del 'yo' de un hablante y de un 'tú/vosotros' se repite también en los distintos diálogos del *Apocalipsis*. Por ejemplo, cuando el ángel decide explicar a Juan el significado de la visión de la prostituta, le dice:

Ap 17:7: ἐγὼ ἐρῶ σοι τὸ μυστήριον τῆς γυναικὸς  
(yo te explicaré el misterio de la mujer...)

El empleo de los dos pronombres, *ἐγὼ/σύ*, implica la presencia del ángel y de Juan (espacialidad), aunque el vidente ya no hable en el resto de la escena (Ap 17:8-18).

Lo mismo sucede con el canto de los venticuatro ancianos. Estos no se dirigen a Dios en tercera persona como lo habían hecho los cuatro seres vivos (Ap 4:8), sino en segunda, *σύ*; de este modo, el oyente/lector sabe que *El que está sentado en el trono* está ahí presente (espacialidad):

Ap 4:11: ...ὅτι *σύ* ἔκτισας τὰ πάντα  
καὶ διὰ τὸ θέλημά *σου* ἦσαν καὶ ἐκτίσθησαν  
(porque *Tú* creaste todas las cosas y por *tu* voluntad existían y fueron creadas).

O en el canto de triunfo que pronuncia una voz del cielo, tras la derrota del diablo. Aquella se lamenta de lo que sucederá a la tierra y al mar e, inmediatamente, se dirige directamente a ellos introduciéndolos en la escena (subjetividad y espacialidad):<sup>103</sup>

Ap 12:12: ...οὐαὶ τὴν γῆν καὶ τὴν θάλασσαν,  
ὅτι κατέβη ὁ διάβολος πρὸς ὑμᾶς...  
(¡Ay de la tierra y del mar!, porque ha descendido hasta vosotros el Diablo...)

<sup>101</sup> Cf. J.-A.A. BRANT, *Dialogue and Drama*, 80.

<sup>102</sup> Cf. *A Greek - English Lexicon of the New Testament and other Early Christian Literature*, third Edition revised and edited by F. W. DANKER. Licensed by the University of Chicago Press, Chicago, Illinois. © 1957, 1979, 2000 by The University of Chicago. Electronic text hypertexted and prepared by OakTree Software, Inc., Version 1.3., 5443, s.v. οὗτος.

<sup>103</sup> Lo mismo sucede en Ap 18:20.

## b) Los pronombres demostrativos

Una función semejante a los pronombres personales, la desempeñan los demostrativos. Como Juan, el vidente de Patmos, tiene preferencia por el pronombre demostrativo οὗτος, αὕτη, τοῦτο,<sup>104</sup> ya que es el que expresa cercanía, centraré en él el estudio de la deixis. Ezequiel, el trágico, también recurre al uso de este pronombre<sup>105</sup> y prácticamente prescinde de ἐκεῖνος que solo aparece en dos ocasiones como en el *Apocalipsis*.<sup>106</sup>

En los momentos de dramatización, el pronombre demostrativo οὗτοι presenta toda su fuerza deíctica, de manera que el oyente/lector puede sobreentender que quien habla realiza el gesto de señalar a los personajes, para identificarlos (subjetividad) e indicar dónde se encuentran (espacialidad).<sup>107</sup> Es decir, el oyente/lector recorre el trecho que hay del gesto a la cosa gracias a estos deícticos.<sup>108</sup>

La *Exagogé* presenta algunos ejemplos relevantes. Por ejemplo, tras el monólogo de Moisés, aparece Séfora con sus hermanas y empieza a hablar con Moisés, explicándole quién es su padre y le dice:

EzTrag. 65: ... ὅς ἐστ' ἐμοῦ τε καὶ τούτων πατήρ  
(... que es mi padre y también el de éstas).

En este caso, el lexema pronominal pone de manifiesto la presencia de las hermanas en el diálogo (espacialidad), que podría quedar reflejado en el gesto de señalar a sus hermanas.

Una función semejante es la que desempeña el pronombre τοῦτο cuando en el diálogo entre Dios y Moisés, el Señor le pregunta:

EzTrag. 120: τί δ' ἐν χερσὶν σοῖν τοῦτ' ἔχεις;  
(¿Qué es eso que tienes en tu manos?)

<sup>104</sup> Lo usa 49x en 43 vv.: Ap 1:19; 2:6,24; 4:1(2x); 7:1,9,13,14,15; 9:12,18,20; 11:4,6,10; 12:12; 14:4(3x); 15:5; 16:5,9; 17:13,14,16; 18:1,8,15; 19:1,9; 20:3,5,6,14; 21:5,7; 22:6,7,8(2x),9,10,16,18(2x),19(2x),20.

<sup>105</sup> EzTrag. 1:5, 28, 46, 55, 59, 65, 83-84, 120, 139, 147, 180, 188, 192.

<sup>106</sup> EzTrag. 106, 224; Ap 9:6; 11:13.

<sup>107</sup> Miller siguiendo el estudio de Kaplan (1977) afirma: «Demonstratives (pronouns and adjectives) preserve a gestural component in spoken language; they are incomplete without an associated *demonstration* –an ostensive gesture (or even a definite description) that demonstrates a particular individual (person, thing, event), the *demonstratum*. When a demonstration is set in a particular context, it must select a particular context, it must select an individual “that had the appearance A from here and now”, if there is one; otherwise it demonstrates nothing. Thus, the demonstration determines the relevant perspective from which the demonstratum is presented – *the manner of presentation* of the demonstratum» (G.A. MILLER, «Some Problems in the Theory of Demonstrative Reference» en R.J. JARVELLA – W. KLEIN [eds.], *Speech, Place, and Action. Studies of Deixis and Related Topics*, Chichester [West Sussex] – New York, 1982, 62).

<sup>108</sup> Cf. C.J. FILLMORE, «Descriptive Framework for Spatial Deixis» en R.J. JARVELLA – W. KLEIN (ed.), *Speech, Place, and Action*, 31-59 (46).

El lexema demostrativo τοῦτο pone de manifiesto que Moisés tiene a la vista un bastón, aunque en este caso no se puede pensar en el gesto de Dios, pues lo que Moisés escucha es su voz, pero no lo ve.

En cuanto al *Libro del Apocalipsis*, éste utiliza el pronombre οὗτος, αὕτη, τοῦτο de un modo semejante al de Ezequiel. Así, por ejemplo, en el coloquio que Juan tiene con uno de los ancianos, este último le pregunta quiénes son los que van vestidos con túnicas blancas y se responde él mismo diciendo por medio de οὗτοι:

Ap 7:13: οὗτοι οἱ περιβεβλημένοι τὰς στολὰς τὰς λευκὰς τίνες εἰσὶν καὶ πόθεν ἦλθον;  
(**Estos** que están vestidos con túnicas blancas, ¿quiénes son y de dónde han venido?)  
Ap 7:14: οὗτοί εἰσιν οἱ ἐρχόμενοι ἐκ τῆς θλίψεως τῆς μεγάλης...  
(**estos** son los que vienen de la gran tribulación...)

Como puede observarse, la reiterada presencia del pronombre demostrativo οὗτοι recoge el gesto del anciano que señala a la multitud<sup>109</sup> y, al mismo tiempo, sirve para poner de relieve al oyente/lector que la multitud continúa en escena (espacialidad), tras la oración de alabanza a Dios (Ap 7:12).

Lo mismo sucede con la identificación de los 144.000, en este caso, reforzada además por la repetición sucesiva del pronombre:

Ap 14:4: οὗτοί εἰσιν οἱ μετὰ γυναικῶν οὐκ ἐμολύνθησαν, παρθένοι γὰρ εἰσιν, οὗτοι οἱ ἀκολουθοῦντες τῷ ἀρνίῳ ὅπου ἂν ὑπάγῃ. οὗτοι ἠγοράσθησαν ἀπὸ τῶν ἀνθρώπων ἀπαρχὴ τῷ θεῷ καὶ τῷ ἀρνίῳ  
(**Estos** son los que no se mancharon con mujeres, porque son vírgenes. **Estos** son los que siguen al Cordero dondequiera que vaya. **Estos** han sido rescatados de entre los hombres como primicias para Dios y para el Cordero).

Asimismo es significativa la aparición del pronombre demostrativo junto a βιβλίον, precisamente en la conclusión del relato donde tiene lugar el coloquio entre Jesús, Juan y el ángel (Ap 22:7,9,10),<sup>110</sup> y en el epílogo (Ap 22:18,19). Si al principio del relato Juan recibe la orden de escribir un βιβλίον (libro) (Ap 1:11), ahora el libro ya está concluido y está ahí, en la escena, ante los ojos absortos del oyente/lector; por eso los personajes lo señalan, cuando hacen referencia a él con cierta insistencia.<sup>111</sup> Así, Juan también consigue dar actualidad a la lectura del *Apocalipsis*. Al principio no hay tal escrito; sin embargo, al final, lo visto y oído ya ha sido redactado y está presente en la dramatización.<sup>112</sup>

<sup>109</sup> K. ELAM, *The Semiotics of Theatre*, 65: «It is through the deixis, furthermore, that an important ‘bridge’ is set up between gesture and speech».

<sup>110</sup> τοῦ βιβλίου τούτου.

<sup>111</sup> ἐν τῷ βιβλίῳ τούτῳ.

<sup>112</sup> K. ELAM, *The Semiotics of Theatre*, 23: «Gesture often has the effect of indicating the objects (directly represented or not) to which the speaker is referring and thus of placing him in apparent contact with his physical environment, with his interlocutor or with the action reported, commanded, etc.».

Este intento de señalar una persona o cosa, también lo emplea Juan en calidad de narrador.<sup>113</sup> Quizás el ejemplo más significativo es cuando se refiere a la muerte segunda. El empleo del pronombre demostrativo en la perícopa lleva implícito el señalar, a la vez que se habla, al estanque de fuego:<sup>114</sup>

Ap 20:14: οὗτος ὁ θάνατος ὁ δευτερός ἐστίν, ἡ λίμνη τοῦ πυρός  
(Ésta es la muerte segunda, el estanque de fuego).

### c) Los adverbios de lugar

Finalmente me referiré al empleo de los adverbios de lugar dotados de una carga deíctica. Especialmente significativo resulta en este sentido la descripción que el mensajero hace del oasis de Elim en la *Exagoge*. Ezequiel utiliza en su descripción tanto demostrativos como distintos adverbios de lugar que, al aparecer de forma sucesiva en el discurso, no sólo expresan la cercanía, sino que también refuerzan el sentido de proximidad que comunican.

El discurso comienza llamando la atención de Moisés para que escuche lo que han descubierto (EzTrag. 243). Inmediatamente después, se menciona dicho descubrimiento: τόπον πρὸς αὐτῇ τῆδε γ' εὐαεὶ νάπη (un lugar, muy cerca de éste, un valle arbolado expuesto a los vientos) (EzTrag. 244). Primero el explorador insiste en la cercanía del lugar sirviéndose de la locución preposicional πρὸς αὐτῇ. El demostrativo muestra, una vez más, su valor deíctico, pues es fácil imaginar al explorador señalando el lugar en el que están ahora establecidos. Inmediatamente después recurre a τῆδε γ' en el que tanto el demostrativo<sup>115</sup> como la partícula γε que le acompaña no hacen más que reforzar la deixis.<sup>116</sup> Sin embargo, ahora ésta se dirige a otro lugar, hacia el valle. Con otras palabras, el demostrativo y la partícula no hace más que expresar con palabras un gesto: indicar con el dedo el lugar que acaban de descubrir, como ya sugería Wieneke.<sup>117</sup>

<sup>113</sup> Este uso también aparece en el *Cuarto Evangelio* (cf. J.-A.A. BRANT, *Dialogue and Drama*, 81).

<sup>114</sup> También pueden incluirse: Ap 9,12 (ἰδοὺ ἔρχεται ἔτι δύο οὐαὶ μετὰ ταῦτα); 20,5 (Αὕτη ἡ ἀνάστασις ἡ πρώτη).

<sup>115</sup> H.G. LIDDELL - R. SCOTT - H.S. JONES (eds.), *A Greek-English Lexicon With a Supplement 1968*, Oxford, 1996, 1197, s.v. ὅδε, ἦδε, τόδε: «ὅδε, like, is opp. ἐξείνος, to designate what is nearer as opp. to what is more remote; but ὅδε refers more distinctly to what is present, to what can be seen or pointed out».

<sup>116</sup> Aunque los códices presentan variantes (τῆδ' ἐπ' εὐαεὶ), en las ediciones modernas (M. WIENEKE, *Ezechielis EXAGOGÉ fragmenta*, 24; B. SNELL, *Tragicorum Graecorum Fragmenta I*, Göttingen, 1971, 300; H. JACOBSON, *The Exagoge of Ezekiel*, 66; P. LANFRANCHI, *L'exagoge d'Ezéchiél*, 109. 273; C.A. EVANS, *The Greek Pseudepigrapha*, PSEUD-T. Accordance Bible, © 2005 by OakTree Software, Inc., v. 3.) se acepta la propuesta que en su tiempo sugirió Duebner que es la que aparece en el cuerpo del texto. Por otra parte la partícula la utilizan con frecuencia los clásicos para reforzar el valor deíctico del demostrativo al que acompañan (P. FORNARO, *La voce fuori scena*, 157).

<sup>117</sup> Cf. M. WIENEKE, *Ezechielis EXAGOGÉ fragmenta*, 109.

A continuación, el explorador, contento por su hallazgo, insiste de nuevo en la cercanía, pues desde donde están, Moisés puede alcanzar a verlo: ἔστιν γὰρ, ὡς που καὶ σὺ τυγχάνεις ὁρῶν, ἐκεῖ (pues está allí como tú también alcanzas a ver) (EzTrag. 245-246). De este modo, el lexema adverbial ἐκεῖ<sup>118</sup> expresa también el gesto del dedo señalando el lugar y así, con la repetición de los gestos, Ezequiel consigue transmitir la ansiedad del explorador por comunicar a Moisés su hallazgo. Por otra parte, es interesante destacar que la expresión del gesto se refuerza con la invitación a Moisés a que mire donde le está señalando, ὡς που καὶ σὺ τυγχάνεις ὁρῶν.

Los gestos del explorador continúan como puede deducirse del lexema adverbial ἐνταῦθα (EzTrag. 248) que indica precisamente la cercanía del lugar.<sup>119</sup> Esto le permite describir lo que ha visto con gran vivacidad, de manera que el espectador se siente como si estuviera allí, contemplando el oasis.

Juan no usa tanta variedad de lexemas adverbiales, pero puede verse una función semejante en el adverbio δεῦρο ο δεῦτε (aquí). Dicho lexema no sólo expresa la cercanía con el hablante, sino también indica movimiento; de ahí que se traduzca, en muchas ocasiones, por *ven*.<sup>120</sup> Por tanto, en el texto desempeña una función tanto deíctica como indicadora de movimiento, según se ve en los tres momentos concretos del *Libro del Apocalipsis* en los que se emplea: Ap 17:1; 19:17; 21:9.

Ap 17:1 y 21:9 corresponden a las palabras que el ángel dirige a Juan invitándole a contemplar la gran ramera y la Nueva Jerusalén: Δεῦρο, δείξω σοι (aquí, te mostraré...). La fuerza deíctica del lexema adverbial δεῦρο, además, de mostrar la proximidad entre el ángel y el vidente, parece llevar implícito la expresión de un gesto invitando a Juan a acercarse.<sup>121</sup> De este modo, el lexema adverbial δεῦρο se convierte, a su vez, en el modo dramático de indicar al oyente/lector el cambio de lugar del vidente.

Lo mismo sucede cuando el ángel invita a acudir a la cena de Dios: Δεῦτε συνάχθητε εἰς τὸ δεῖπνον τὸ μέγα τοῦ θεοῦ (aquí, congregaos para la gran cena de Dios...) (Ap 19:17). El lexema adverbial, en este caso, en su forma plural, δεῦτε parece ser el medio que usa Juan, el vidente de Patmos, para mostrar el gesto del ángel con el que convoca a las aves del cielo para que se acerquen a ese lugar concreto donde él se encuentra.

<sup>118</sup> *A Greek - English Lexicon*, s.v. ἐκεῖ: «adv. of place (Aeschyl.+). 1. in ref. to a position in the immediate vicinity, *there, in that place* (the static aspect)».

<sup>119</sup> *A Greek - English Lexicon*, s.v. ἐνταῦθα: «adv. (Hom.+). pert. to a position relatively near the speaker, *here*».

<sup>120</sup> Cf. J.P. LOUW - E.A. NIDA, *Greek-English Lexicon of the New Testament Based on Semantic Domains*, © 1988, 1989 by the United Bible Societies. Second Edition. Used by permission. Electronic text hypertexted and prepared by OakTree Software, Inc. Version 3.2.; 84.24, s.v. δεῦρο.

<sup>121</sup> K. ELAM, *The Semiotics of Theatre*, 65: «Deictic gesture, indicating the actor and his relations to the stage, is of decisive importance to theatrical performance, being the primary means whereby the presence and the spatial orientations of the body are established».

*El diálogo como indicador de movimiento*

Como se acaba de mencionar y se explicó al principio de esta sección,<sup>122</sup> es a través del propio texto como el dramaturgo clásico plasma el movimiento y las acciones que realizan los personajes durante el diálogo dramático. Por eso, incluyen en el discurso referencias a lo que se va a hacer o se está haciendo, de manera que el espectador también las percibe.<sup>123</sup> Es decir, en el drama clásico, los actores dicen lo que hacen o lo que otros harán inmediatamente después.

Dos ejemplos interesantes muestra la *Exagoge*. El primero se encuentra nada más concluir Moisés el prólogo. El público le oye decir:

EzTrag. 59: ὁρῶ δὲ ταύτας ἑπτὰ παρθένους τινάς.

La inserción del pronombre demostrativo dotado de su valor deíctico, no sólo indica el gesto de Moisés que señala a las siete doncellas, sino principalmente que estas siete mujeres entran en escena y se acercan al patriarca, como si vinieran de lejos. De hecho, las traducciones del texto reproducen este movimiento: *here are seven maidens coming*;<sup>124</sup> *ecco qui vedo sette fanciulle*;<sup>125</sup> *mais je vois là sept vierges*.<sup>126</sup>

El otro ejemplo se encuentra cuando Moisés descubre la zarza ardiente (EzTrag. 94s.). Al ver el portento, el patriarca dice expresamente que se va a acercarse allí *προελθὼν ὄψομαι τεράστιον...* (me acercaré a ver un prodigio) (EzTrag. 94) y a continuación oye la voz de Dios diciéndole que se detenga y le indica que se descalce:

EzTrag. 96: ἐπίσχες, ὦ φέριστε, μὴ προσεγγίσης,

EzTrag. 97: Μωσῆ, πρὶν ἢ τῶν σῶν ποδῶν λῦσαι δέσιν·

EzTrag. 98: ἀγία γὰρ ἡς σὺ γῆς ἐφέστηκας πέλει

(Detente, gran señor, no te acerques, Moisés, hasta que no te hayas quitado el calzado de tus pies. Pues santa es la tierra que tú pisas...)

Se pone así de manifiesto que Moisés, al mismo tiempo que habla, se ha acercado a la zarza, pues Dios le prohíbe que siga avanzando. Por otra parte, como el Señor sigue hablando (EzTrag. 98s.), es fácil deducir que, en efecto, Moisés se detiene y además se quita el calzado.

La perícopa es un buen ejemplo de cómo las propias palabras del drama indican los movimientos que ha de hacer el personaje, ya sea él mismo, como

<sup>122</sup> Vid. *supra*, 44.

<sup>123</sup> Vid. J.-A.A. BRANT, *Dialogue and Drama*, 85.

<sup>124</sup> H. JACOBSON, *The Exagoge of Ezekiel*, 53.

<sup>125</sup> P. FORNARO, *La voce fuori scena*, 113.

<sup>126</sup> P. LANFRANCHI, *L'exagoge d'Ezechiel*, 114.

es el caso de Moisés (EzTrag. 94), o de otro (las palabras que Dios dirige al patriarca, EzTrag. 96-97).

Esta función del diálogo también está presente en el *Apocalipsis*. Juan se sirve de ella en las intervenciones de los diferentes personajes y recurre a un discurso breve, ágil, que dota a la escena de un gran dinamismo, dramatizando lo que acontece. Es lo que sucede con la apertura de los cuatro primeros sellos. Tras oír los cantos celestiales (Ap 5:9-14), Juan comienza a narrar la apertura de cada uno de los siete sellos (Ap 6:1a). Pero, en vez de continuar la narración contando como aparecieron los distintos caballos, el vidente prefiere alternar la narración con el estilo directo, ἔρχου:

NARRACIÓN	E. DIRECTO	VV.
Καὶ εἶδον ὅτε ἤνοιξεν τὸ ἀρνίον μίαν ἐκ τῶν ἑπτὰ σφραγίδων. καὶ ἤκουσα ἐνὸς ἐκ τῶν τεσσάρων ζώων λέγοντος ὡς φωνὴ βροντῆς (y vi, cuando el Cordero abrió el primero de los siete sellos, oí al primero de los cuatro seres vivos decir como un estruendo de trueno)	Ἔρχου (ven)	Ap 6:1
Καὶ ὅτε ἤνοιξεν τὴν σφραγίδα τὴν δευτέραν, ἤκουσα τοῦ δευτέρου ζώου λέγοντος (cuando abrió el segundo sello, oí decir al segundo ser vivo)	Ἔρχου (ven)	Ap 6:3
Καὶ ὅτε ἤνοιξεν τὴν σφραγίδα τὴν τρίτην, ἤκουσα τοῦ τρίτου ζώου λέγοντος (cuando abrió el tercer sello, oí decir al tercer ser vivo)	Ἔρχου (ven)	Ap 6:5
Καὶ ὅτε ἤνοιξεν τὴν σφραγίδα τὴν τετάρτην, ἤκουσα φωνὴν τοῦ τετάρτου ζώου λέγοντος (cuando abrió el cuarto sello, oí la voz del cuarto ser vivo que decía)	Ἔρχου (ven)	Ap 6:7

La función de ἔρχου no es otra que la de indicar al oyente/lector la entrada en escena de los caballos. Así se consigue un mayor efecto dramático, puesto que el oyente/lector oye lo que acontece, percibe la sucesiva llegada de los caballos y lo visualiza a través de Juan que continúa diciendo: *καὶ εἶδον, καὶ ἰδοὺ ἵππος...* (Ap 6:2,5,8)

Este uso del diálogo para expresar el movimiento se da en otros momentos del relato. Por ejemplo, en el episodio en el que Juan debe comer un libro (Ap 10:8-11); en ese momento, oye una voz del cielo que le manda cambiar de lugar y coger un libro: *Ἔπαγε λάβε τὸ βιβλίον (ve y coge el libro...)* (Ap 10:8). O, más adelante, cuando se ordena que se viertan las siete copas: *Ἔπάγετε καὶ ἐκχέετε τὰς ἑπτὰ φιάλας...* (id y verted las siete copas) (Ap 16:1).

Otras veces se emplea también esta función para indicar acciones que se

van realizar de un modo inmediato. Así, tras el toque de la sexta trompeta o el comienzo de las siete plagas, se interrumpe el relato y se oyen voces que indican, brevemente, que se desate a los cuatro ángeles: Λύσον τοὺς τέσσαρας ἀγγέλους (desatad los cuatro ángeles...) (Ap 9:14) y, efectivamente, así se narra (Ap 9:15). Lo mismo sucede con la siega y la vendimia. Primero se oyen las voces: Πέμψον τὸ δρέπανόν σου καὶ θέρισον... (mete la hoz y siega) (Ap 14:15); Πέμψον σου τὸ δρέπανον τὸ ὄξυ καὶ τρύγησον... (mete la hoz afilada y vendimia) (Ap 14:18); y, luego, el narrador cuenta lo que sucedió (Ap 14:16,19). En este mismo marco, pueden incluirse las sucesivas órdenes que Juan recibe de escribir lo que oye (γράψον *escribe*, Ap 1:11,19; 14:13; 19:9; 21:5), pues, aunque Juan no dice explícitamente que se puso a escribir, el oyente/lector interpreta que así lo hace, ya que de hecho se está haciendo la lectura del *Apocalipsis*.

#### Síntesis conclusiva

En el estudio realizado se pone de manifiesto que Ezequiel el trágico recurre al propio lenguaje del drama para expresar gestos, movimientos, acciones como ya hacía a su vez la tragedia clásica, logrando un efecto dramático mayor, pues permite la visualización de la praxis, de la vida. Juan, el vidente de Patmos, recurre a la misma estrategia dotando a su relato de la vivacidad propia del drama. De este modo, consigue que el oyente/lector olvide por un momento la presencia del narrador y visualice lo que acontece.

#### Conclusión

A lo largo del relato de las visiones y audiciones, se percibe que Juan, el vidente de Patmos, tiene una cierta predilección por la mimesis. Con frecuencia abandona la diégesis para recrear una escena, un momento de dramatización, un diálogo dramático. Se apoya para ello en una serie de convenciones dramáticas que le permiten mantener un climax, distender al público, o simplemente dar vida a lo que cuentan sus palabras. Recurre así al discurso del mensajero para anunciar y narrar la destrucción de Babilonia, a la entrada en escena de distintos coros para hacer partícipe al oyente/lector de la liturgia celestial, al uso del propio lenguaje para expresar un gesto, un movimiento consiguiendo un efecto de ilusión referencial en el oyente/lector. Estas técnicas no constituyen una aportación de Juan, el vidente de Patmos, sino más bien muestran como se hace eco de una herencia anterior: la tragedia griega. Precisamente la *Exagogé de Ezequiel*, modelo de tragedia helenística, que recibe la influencia de los grandes dramaturgos: Esquilo, Sófocles y Eurípides, se sirve también de estas técnicas dramáticas, de modo que su obra gana en realismo y verosimilitud.

La investigación realizada no pretende afirmar la influencia directa de Ezequiel, el trágico, en Juan, el vidente de Patmos, pues no hay testimonio alguno que pueda probar dicha influencia. Simplemente pone de manifiesto como Juan recoge unas convenciones dramáticas que están ya presentes en su predecesor en el tiempo desde el punto de vista dramático, Ezequiel, el trágico. Todo ello pone de manifiesto cómo el espíritu de la tragedia griega pervive a pesar del paso del tiempo y de los cambios de lugar y de cultura, como se percibe en el seno del Judaísmo y en los albores del Cristianismo.

Universidad CEU-San Pablo  
Facultad de Humanidades  
Madrid  
Spain

LOURDES GARCÍA UREÑA