

**THE TRACKERS  
OF OXYRHYNCHUS:  
TRADUCCIÓN,  
ADAPTACIÓN  
RESTAURACIÓN**

Enrique Cámara Arenas  
*Universidad de Valladolid*

ABSTRACT

Widely known today for his poetic work and his film poetry, Tony Harrison is but very occasionally referred to as a modern playwright. His first appearance in the British theatre scenario occurred in 1973, when the poet successfully translated Molière's *The Misanthrope* for the National Theatre. Since then his name has been rapidly associated to translation rather than to playwriting. However, even when most of Harrison's plays are undoubtedly based on previous literary and/or dramatic works by other authors, the relation of Harrison's final product with its source gets increasingly complex all along his dramatic career, and soon separates from mere translation, and even adaptation. In order to understand Harrison's use of previous materials for his plays, and to better determine his own contribution to contemporary drama, we will analyze his play *The Trackers of Oxyrhynchus* following Greimas' theory of actancial models and Bremond's method for sequence analysis.

Durante años la labor teatral de Tony Harrison se ha venido considerando una labor de traducción y adaptación de clásicos del teatro como *Fedra* de Racine, *El misántropo* de Moliere, o *Lysistrata* de Aristófanes, entre otros. La obra más puramente original del poeta la constituye en realidad un pequeño grupo de trabajos cuyos argumentos se nutren de pasajes de la historia, como es el caso de *Square Rounds* (1992) o *The Kaisers of Carnuntum* (1995). Con todo, en sus obras 'no originales' el quehacer de Harrison como traductor/adaptador no queda en absoluto encubierto; Tony Harrison, afirma con razón J. Kelleher (19), dista mucho de ser un traductor invisible. En su prefacio a *Phaedra Brintannica*

(1975) el autor cita un poema de Feuchtwanger al referirse a sus propias adaptaciones: “I use / Old material to make a new play” (Astley: 174). La adaptación constituye desde este punto de vista una *obra nueva* creada por el adaptador, ‘basándose en’ un material previo. Así cuando Harrison comunica al actor Barrie Rutter su intención de representar un drama satírico, el poeta-dramaturgo lo define como “a new play by me with an ancient heart by Sophocles” (Astley: 419). Por otro lado, este material preexistente, como componente de un material nuevo, es objeto necesariamente de importantes transformaciones, también dependiendo de cuál sea la intención final del adaptador; y aquí, y por lo que a Harrison se refiere, hemos de hacer una importante distinción: o bien se trata de revitalizar una obra cuya recepción se ha automatizado<sup>(1)</sup>, o bien de emplear un material antiguo para la expresión de temas e inquietudes personales en la línea de la temática general de su poesía. *The Misanthrope* (1973) y *Phaedra Britannica* pertenecen al primer grupo, mientras que obras como *The Trackers of Oxyrhynchus* (1988) pertenecen al segundo.

En cualquier caso, las estrategias mediante las que el dramaturgo devuelve, restaura y/o renueva el significado de obras preexistentes son muchas y complejas, y en general tienen que ver con la preparación de determinados marcos contextuales en los que se inserta la trama del material preexistente: en *The Misanthrope*, por ejemplo, Harrison opta por situar la acción en la Francia del General de Gaulle, un contexto más cercano y con un mayor potencial connotativo para los espectadores de su tiempo que el que propone Molière. Este nuevo contexto, dice el propio autor, ‘has the advantage of anchoring in a more accessible society some of the more far-reaching and complex implications of Alceste’s dilemma, personal, social, ethical, political’ (Astley: 139).

El público de hoy, en general, observa Harrison, sólo asistiría a una representación de *Fedra* para ver la interpretación de alguna actriz de renombre, pero no para ver la obra en sí. Eso ocurre con obras ya automatizadas que se han transformado en meros ‘vehículos’, y cuando eso pasa con una obra de teatro, dice el autor, ‘the greater part of it has died’ (Astley: 175). La labor del adaptador consiste en encontrar el modo de revitalizar la obra, de devolverle la capacidad de significar para las gentes de nuestro tiempo, y esto lo hace Harrison, en *Phaedra Británica*, nuevamente, situando la trama en un nuevo contexto, una nueva *estructura social*:

The way to re-energise *Phédre* [...] is to rediscover a *social* structure which makes the tensions and polarities of the play significant again. To make the roles, neglected for the sake of the “vehicle” role, meaningful again. To grasp the play entire (Astley: 175).

---

(1) Se trata de obras que han perdido ya la capacidad de comunicar al público más cotidiano de la actualidad, y de referirse a sus problemas o intereses, y que se han convertido en meros vehículos para el lucimiento de actores, o compañías.

La mitología griega ya lejana y extraña para gran parte de los espectadores es sustituida en *Phaedra Britannica* por un contexto más cercano y lleno de resonancias y connotaciones como es el de la India Británica. La *bestialidad* heredada por Fedra de su madre Pasiphae encuentra su origen ahora, en la nueva versión harrisoniana, en la imagen británica de la India, como cuna de lo prohibido y la lujuria para ojos occidentales, “where everything was sexually possible” (Astley:179).

No es fácil saber si estas licencias harrisonianas convierten su trabajo en obras originales, como original pueda ser *Hamlet* de Shakespeare, o si por el contrario, y tal es mi opinión, suponen el único y certero modo de traducir palabras cuyo contexto inmediato se ha perdido para la mayoría de nosotros y sólo es conocido por especialistas del teatro clásico, de la mitología griega, etc. Una traducción *literal* de *Lysistrata*, por ejemplo, requeriría para su comprensión un estricto aparato de anotaciones a pie de página que drenaría inevitablemente la obra de su vitalidad y representatividad, de su propia naturaleza artística, y la convertiría en un mero documento. En sus adaptaciones teatrales Harrison opta por situar el signo que es la trama, el corazón de la obra, en un contexto distinto del original pero familiar y, en la medida de lo posible, equivalente, de manera que la palabra hablada por los personajes no pierde su potencial ilocutorio, su esencial capacidad de implicar y sugerir contenidos de orden pragmático. Este procedimiento convierte a Tony Harrison en un auténtico restaurador de obras del pasado. Su traducción de Molière no nos permite tan solo conocer *El misántropo* sino *experimentarlo*, además, de un modo análogo a como lo debieron de experimentar, siempre desde el inevitable punto de vista del adaptador, los contemporáneos del famoso dramaturgo francés. Harrison *resucita*, por tanto, el material traducido, ya sea dramático, como en las obras teatrales a las que nos venimos refiriendo, o poético, como en su brillante *restauración* de la poesía de Palladas<sup>(2)</sup>.

Sin embargo las decisiones del poeta, dramaturgo y traductor, no siempre están dirigidas, como decíamos, a recuperar obras de arte del pasado con una fidelidad que supera la mera literalidad. En ocasiones su labor se acerca más a la reinterpretación, e incluso, si se me permite la expresión, a la *manipulación* del material adaptado. Tal es el caso de la obra que hemos elegido para este artículo.

En *The Trackers of Oxyrhynchus (Trackers)* inserta Harrison su traducción del fragmento satírico de Sófocles *Ichneuteae*. La obra es probablemente, por mor de su temática, la más citada por los estudiosos de la poesía harrisoniana. *Trackers* puede definirse como una dramatización del proceso por el cual las clases dominantes se apropian la cultura y los bienes culturales como rasgos distintivos de la elite, y exclu-

---

(2) T. Harrison. (1975) *Palladas: Poems*. Londres: Anvil.

yen a las clases menos pudientes de su disfrute. La voz de los sátiros, representantes de la clase trabajadora se identifica sin lugar a dudas con la voz poética del que tal vez sea el poema más representativo de Tony Harrison, ‘Them and [uz]’<sup>(3)</sup>.

SILENUS: [...]

Those teachers of tragedy sought to exclude  
the rampant half-animals as offensive and rude.  
*But* whose eyes first beheld the Promethean blaze?

*(In answer comes the shouted response of the CHORUS OF SATYRS supported also by the ‘ghosts’ of the 8000 spectators at the ancient Pythian Games.)*

CHORUS:

Ours!

[...]

SILENUS:

Who pulled from oblivion the words that we speak?  
Us! Us! Us!

CHORUS:

Us! Us! Us! (*Trackers*: 61)

La particular interpretación del mito de la invención de la música, argumento del drama satírico de Sófocles, se lleva a cabo mediante la estratégica inserción de dicho relato en una estructura creada por Harrison para tal fin. El mito clásico adquiere en su nuevo marco contextual un significado afín a la temática más típicamente harrisoniana. El análisis actancial y secuencial de *Trackers* nos muestra la naturaleza de tan peculiar estrategia de adaptación.

## I.

Antes de entrar en análisis de la obra conviene hablar brevemente de nuestro enfoque metodológico. Puesto que nuestro artículo trata de la adaptación y *manipulación* de un material susceptible de ser narrado, y por tanto poseedor de una estructura lógica y causal narrativa, consideramos lícito desprendernos en esta ocasión de los aspectos más puramente espectaculares de *Trackers*, a sabiendas, por supuesto, de que con ello dejamos fuera lo que para muchos es lo esencial del teatro, y pasamos a centrarnos en las estrategias de adaptación de textos preexistentes.

Para el análisis secuencial nos basaremos en la terminología y metodología de Claude Bremond, que llega hasta nosotros principalmente a través de los tra-

---

(3) T. Harrison (1984). “Them and [uz]”. *Selected Poems*. Londres: Penguin: 122.

bajos de J. Romera y de F. Gutiérrez<sup>(4)</sup>. Según la teoría de Bremond todo relato resulta divisible en una serie de procesos, llamados *secuencias*, que están constituidos por tres momentos fundamentales, tres funciones distribucionales: F<sub>1</sub> o función inicial, que establece una motivación, una excusa, un evento que propicia el inicio de la acción (tener sed inicia una secuencia de consecución de agua); F<sub>2</sub> o función mediadora, que implica el medio por el que la acción se desarrolla (propiedades, por ejemplo, alcanzar una cantimplora), y F<sub>3</sub> o función final, que establece el resultado del proceso, y que suele considerarse positivo, negativo, total o parcialmente, dependiendo de que la función mediadora consiga satisfacer el plan trazado (la sed puede quedar saciada, medio saciada, o no saciada). Por otro lado, todo relato suele estar formado por una secuencia compleja, es decir, una secuencia constituida por el encadenamiento de otras secuencias. Los modos de encadenamiento establecidos por Bremond son tres: encadenamiento por continuidad, cuando la F<sub>3</sub> de una secuencia coincide con la F<sub>1</sub> de la secuencia siguiente (una fechoría cometida [F<sub>3</sub>] equivale a un crimen por retribuir [F<sub>1</sub>], con lo que se inicia un nuevo proceso o secuencia de retribución con sus propias funciones); por enclave, cuando una F<sub>2</sub> se expande incluyendo una nueva secuencia (en el anterior proceso motivado por la sed, pudiera ser que la cantimplora tenga que ser robada, con lo que la F<sub>2</sub> contendría un proceso de robo); y por enlace, cuando dos secuencias se muestran paralelas, coincidiendo en su substancia, pero difiriendo en el punto de vista de distintos sujetos (así puede ser que lo que para unos personajes es un proceso de, digamos, satisfacción de una necesidad fisiológica, la sed, que no requiere continuidad, para otros es un proceso criminal, un robo, que abre por continuidad la posibilidad de un proceso de retribución).

Ahora bien, con determinados procesos, como el proceso de narración o el de representación, se hace necesario discernir, en nuestra opinión, un nuevo tipo de encadenamiento. Así, por ejemplo, en *Las mil y una noches* existe una secuencia principal que puede definirse como un proceso de lucha por la subsistencia. La F<sub>1</sub> viene a ser el deseo mismo de sobrevivir, y la F<sub>2</sub> incluye por enclave un largo proceso de narración con el que el sujeto pretende escapar a la muerte. Pero un proceso de narración implica la existencia de un material dispuesto para ser narrado, es decir, cada uno de los relatos de *Las mil y una noches* presenta su estructura secuencial autónoma. ¿Qué tipo de encadenamiento relaciona la secuencia principal con cada uno de los relatos? Este tipo de encadenamiento, por lo que nos consta, no ha sido aún descrito, de modo que lo llamaremos *enlace por transitividad*. Volveremos más adelante sobre este punto, esencial para el desarrollo de nuestro análisis de *Trackers*.

---

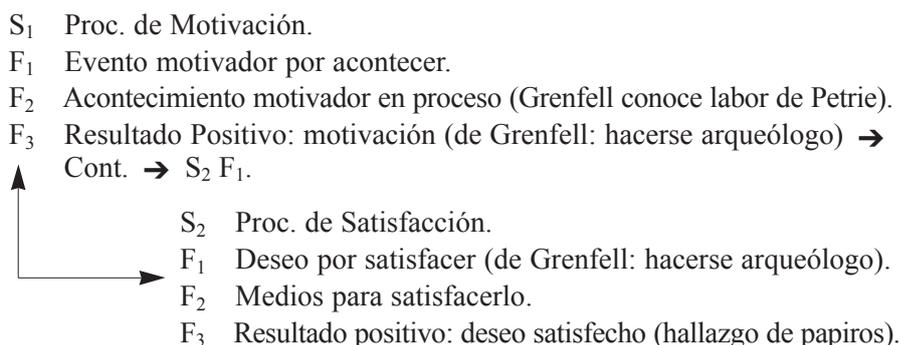
(4) El primero en J. Talens et al. (1978) *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra; y el segundo en F. Gutiérrez. (1993) *Teoría y praxis de la semiótica teatral*. Valladolid: U. de Valladolid.

También emplearemos para nuestra comprensión del particular modo de adaptación del mito del descubrimiento de la música en *Trackers* el modelo de análisis actancial de Greimas, tan frecuentemente usado en el análisis teatral, y que viene a distinguir seis fuerzas principales, distribuidas en tres ejes generadores de la acción en todo drama, a saber, el eje destinador-destinatario, el eje sujeto-objeto, y el eje ayudante (o adyuvante)-oponente. El primero genera los valores, deseos y motivaciones que activan al sujeto; el segundo “traza la trayectoria del héroe” en busca del objeto; y el tercero que se encarga de facilitar o dificultar la acción del sujeto (Pavis: 29). Averiguaremos la relación existente entre personajes y fuerzas actanciales, prestando especial atención a los casos de desmultiplicación, por la que un actante es representado por más de un personaje, y sincretismo, por el que un mismo personaje desempeña más de una fuerza actancial (Pavis: 31), así como a la relación existente entre los distintos actantes.

## II.

El análisis secuencial de *Trackers* nos revela la existencia de tres secuencias fundamentales a las que nos referiremos como  $S_A$ ,  $S_B$  y  $S_C$ , de acuerdo con su orden aproximado de aparición en la línea temporal de la obra. La primera de ellas,  $S_A$ , contiene un proceso de motivación y satisfacción de un deseo o vocación. Un joven estudiante, Grenfell, se inspira en los hallazgos del arqueólogo F. Petrie y decide dedicar su vida a la arqueología.  $S_A$  contiene un proceso doble: por un lado, el conocimiento de la labor de Petrie motiva Grenfell, y esta motivación provoca por continuidad una serie de movimientos dirigidos a la obtención, por parte de Grenfell, de su propia excavación. En un esquema secuencial  $S_A$  puede representarse del siguiente modo:

### $S_A$ Proceso de motivación y satisfacción de vocación

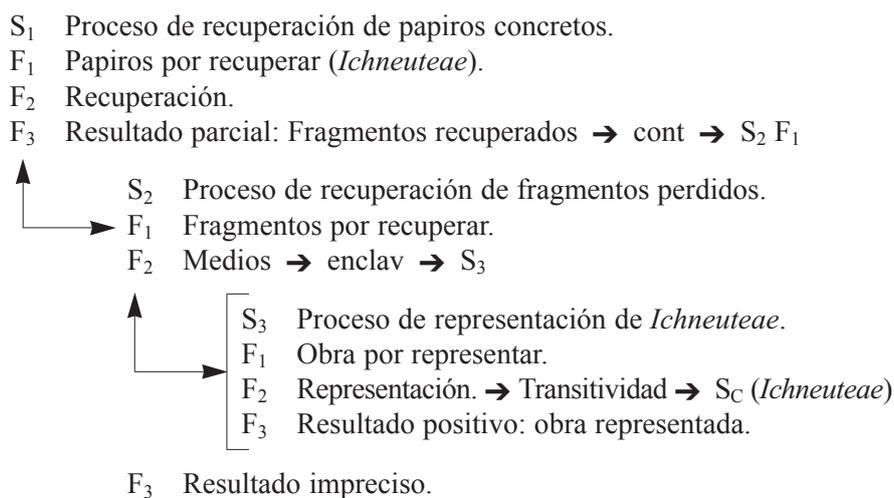


$S_A$  se cierra con un resultado positivo que no genera por continuidad, enlace o enlace ninguna otra secuencia. La narración como sucesión lógica o causal-

mente encadenada de eventos llega aquí a un callejón sin salida. La secuencia acaba con un resultado positivo: Grenfell consigue hacerse arqueólogo, y consigue rescatar todo tipo de manuscritos antiguos. No existe nada en esta secuencia que motive o justifique la continuación de la acción. De hecho, esta secuencia es extirpada de la segunda versión de *Trackers*, la que Harrison realiza para el National Theatre de Londres. No obstante no por ello deja  $S_A$  de cumplir su función en el texto de Delfos.  $S_A$  contribuye a la constitución de un contexto específico en el que se insertará la traducción de los fragmentos del drama de Sófocles ( $S_C$ ), y es en virtud a su relación con esta secuencia, y con  $S_B$ , como *Ichneuteae* ( $S_C$ ) será revitalizada (o ‘re-energised’) y verá renovado su potencial de significación.

La segunda secuencia,  $S_B$ , se yuxtapone, por tanto, a la primera.  $S_B$  supone un proceso de recuperación de un drama satírico (*Ichneuteae*). En esta secuencia se contienen en realidad dos procesos unidos por continuidad: por un lado, se trata de la recuperación de *Ichneuteae* por parte de Grenfell y por orden de Apolo, pero el resultado de este primer proceso resulta parcialmente positivo (=parcialmente negativo). Lo parcial y fragmentario de la recuperación supone por continuidad la búsqueda de los fragmentos no recuperados, en este caso por parte del mismo Apolo. El dios, que entra en posesión del cuerpo de Grenfell, pretende recuperar los fragmentos perdidos por medio de una estrategia un tanto particular, a saber, mediante la representación teatral de los fragmentos recuperados y procediendo entonces a la reconstrucción de lo perdido. El resultado de este segundo proceso es impreciso. En cierto modo puede decirse que es negativo, pues sabido es que los fragmentos perdidos siguen estado perdidos; pero por otro lado es un resultado positivo, pues Tony Harrison se encarga de reconstruir un final para el drama de Sófocles, que es también el final de su propio drama.

### $S_B$ Proceso de recuperación de *ICHNEUTEAE*



$S_B$  supone el segundo y último tramo de la construcción de un contexto idóneo para la inserción y reinterpretación de los fragmentos de *Ichneuteae*. El argumento del drama satírico constituye la que hemos denominado  $S_C$ . Si nos limitamos a la terminología de Bremond no resulta fácil establecer cuál sea la relación entre  $S_C$  y  $S_B$ . En principio podría pensarse en una relación de yuxtaposición ya que parece evidente que no se trata en rigor de un típico encadenamiento por continuidad, ni por enlace, ni por enclave estrictamente hablando.  $S_B$  tiene por objetivo la recuperación de un drama, y este drama tiene su propio argumento, lógica y causalmente independiente de la aventura de su recuperación.  $S_B$  incluye por enclave un proceso de representación como medio para la recuperación, pero la naturaleza del material representado es autónoma. Se trata aquí de una ficción dentro de otra ficción, de una representación dentro de otra representación. Podemos hablar de una ficción que consideramos *interior* con respecto a otra, *exterior*. Ambas ficciones se conectan mediante un tipo de encadenamiento que nosotros denominábamos más arriba *encadenamiento por transitividad*. Es éste un mecanismo idéntico al que han empleado otros muchos narradores y dramaturgos anteriores a Harrison, y que por lo general denominamos, cuando se aplica a un material dramático, ‘teatro en el teatro’ (Pavis: 452). Cuando este recurso es empleado, la ficción interior suele de algún modo, aun siendo causalmente autónoma, proponerse como un reflejo de la ficción exterior que la contiene. Tal es el caso de la pequeña representación encargada por el príncipe de Dinamarca en *Hamlet*, y tal es el caso, como veremos, en *Trackers*, donde  $S_C$  se propone como análoga al resto de las secuencias, como tendremos ocasión de comprobar.  $S_C$  se conecta a  $S_B$ , concluimos, mediante un encadenamiento de transitividad.

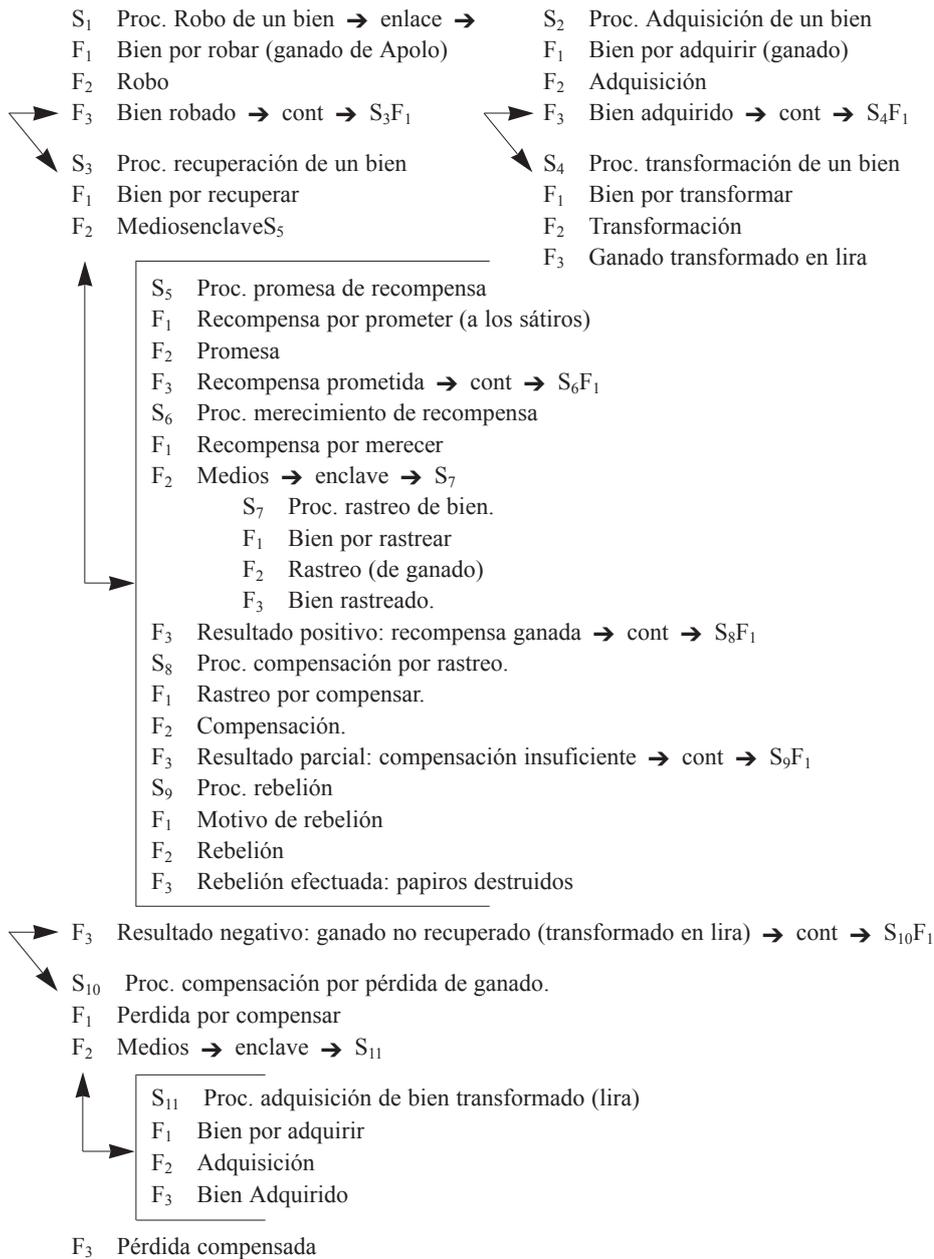
$S_C$  es la secuencia más compleja y más elaborada; contiene los tres tipos de encadenamiento propuestos por Bremond.  $S_C$  está constituida por tres secuencias fundamentales unidas por continuidad: un proceso de robo de un bien (el ganado de Apolo), seguido por un intento de recuperación (con la mediación de otros procesos), y, ya que la recuperación es parcial (no se recupera el ganado sino sus restos transformados en lira), un proceso de compensación.  $S_B$  y  $S_C$  coinciden como vemos en cuanto a su esquema secuencial: ambas contienen un proceso de recuperación de un bien perdido, y dicha recuperación se logra de un modo parcial.

El modo en que las tres secuencias se conectan y su similar constitución interna tienen importantes repercusiones en el modo en que entendemos la totalidad de la obra y cada una de sus secuencias, incluida la de *Ichneuteae*. Tanto la yuxtaposición como el encadenamiento por transitividad en el teatro, entran dentro de lo que comúnmente denominamos *medidas distanciadoras*, que acercan el teatro harrisoniano al teatro épico de Brecht. Tales medidas tienden a destruir el poder catártico y empático de la intriga llevando siempre a un primer plano la actividad interpretativa. Por un lado en el público se crea lo que Pavis denomina ‘una actividad de interrogación’ (Pavis: 455) destinada a extraer significado de las secuencias yuxtapuestas, de los criterios de cohesión, y el sentido de las analogías estructurales de las secuencias. Por otro, el encadenamiento por transitividad de la  $S_C$



hace que el carácter ficticio y simbólico de dicha secuencia se ponga de manifiesto y quede libre de interferencias fruto de la identificación con los personajes.

**Sc ICHNEUTEAE**



*Ichneuteae* se propone sin reservas como un signo abierto a interpretaciones dentro de un sugerente contexto. La de *Trackers* se convierte por tanto en la aventura de la revitalización y reinterpretación del mito de la invención de la música tal y como aparece en el drama satírico de Sófocles, y es esta una aventura en la que se embarcan por igual dramaturgo y público.

Conviene tener en cuenta que en nuestro análisis secuencial hemos separado las tres secuencias con una claridad que se basa en aspectos de lógica narrativa. Sin embargo, esta separación no ocurre de un modo tan claro en la realidad espectacular. En ocasiones, a mitad de desarrollo de alguna de las secuencias se dan reminiscencias de secuencias anteriores. Así, a pesar de ser el ganado el objetivo último del proceso de recuperación de  $S_C$ , Silenus propone sin embargo un doble objeto, no solo el ganado, sino que, mediante la recuperación de éste, también pide el jefe de los sátiros la recuperación del drama de Sófocles:

After two thousand years, lads, look, there's your text.  
It's up to you, to track what comes next.  
And once you've tracked down each missing Greek word  
then sniff out the trail of Apollo's herd (30).

$S_A$ ,  $S_B$  y  $S_C$  por tanto se solapan, y con ello Harrison sugiere una fórmula del tipo  $S_A=S_B=S_C$ . Concretamente, la búsqueda del ganado se instituye como una metáfora de la búsqueda del mismo drama, y de este modo, la dinámica de contrastes que se establece entre las distintas secuencias enriquece considerablemente la lectura de las mismas.

### III.

Ficción exterior, decíamos, y ficción interior se proponen a menudo como simétricas. La ficción interior suele ser en ocasiones una reproducción de alguno de los procesos pertenecientes a la exterior. Así, en *Hamlet*, la pequeña obra que encarga el príncipe es una reproducción del asesinato de su padre. También ocurre así en *Trackers*, las tres secuencias implican una distribución de actantes y relaciones entre actantes que viene a ser la misma. El análisis actancial hace patente esta afirmación.

$S_A$  viene expresada verbalmente, a manera de soliloquio, en las primeras escenas de la obra por parte de la fuerza actancial sujeto, encarnada por el personaje Grenfell. El objeto que este sujeto, Grenfell, busca no es otro que la arqueología, el hallazgo de escritos pertenecientes a culturas perdidas en el tiempo, "to rescue Greek papyri from enriching Egypt's greens" (*Trackers*: 10). Esta secuencia cuenta con una fuerza actancial destinadora representada por la labor ejemplar del arqueólogo F. Petrie, inspirador de un joven. El destinatario, o benefi-

ciario de la relación activa <sup>(5)</sup>, es doble, pues por un lado, Grenfell aspira a satisfacer un deseo personal, pero también disfraza su intención de altruismo, por lo que en parte el sujeto busca el enriquecimiento de la humanidad mediante el conocimiento académico de culturas pasadas (“How can a person sleep / while Sophocles is rotting on an ancient rubbish heap (10)”). Esta doblez es característica de los personajes teatrales de Harrison, y prepara el camino para personajes de obras posteriores, especialmente a los científicos de *Square Rounds* en los que más claramente se detecta una búsqueda de fama y prestigio camuflada en filantropía.

En su búsqueda del objeto, el sujeto requiere la asistencia de una fuerza actancial ayudante, representada en este caso por un grupo de campesinos egipcios (los *fellaheen*). Se da también en la secuencia una fuerza actancial oponente de naturaleza doble: por un lado, el poder corruptor del tiempo impide la recuperación de los papiros, por otro, y este aspecto resulta fundamental, la falta de sensibilidad cultural de los campesinos hace peligrar, según el sujeto Grenfell, la conservación de los hallazgos (“they’d use them, if we let them, as compost for their greens” (10)). El análisis actancial de la S<sub>A</sub> da lugar al siguiente esquema:

<b>Destinador</b>	_____	<b>Sujeto</b>	_____	<b>Destinatario</b>
Ejemplo de Petrie		Grenfell		Grenfell Humanidad
<b>Ayudante</b>	_____	<b>Objeto</b>	_____	<b>Oponente</b>
Fellaheen (Hunt)		Hallazgo de papiros		Poder Corruptor del tiempo Insensibilidad de los Fellaheen.

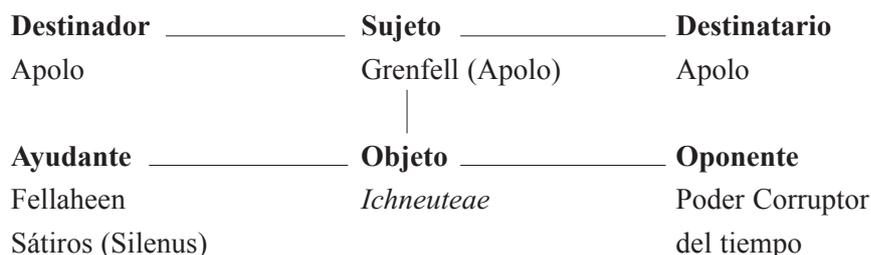
Varios aspectos de interés se deducen de este esquema. En primer lugar está la elección de un producto cultural como objeto del deseo de Grenfell, como bien supremo a alcanzar en la secuencia. La relación activa sitúa la cultura en el punto de mira. La doblez del destinatario es especialmente significativa, pues el bien cultural adquirido contribuye a la *distinción* (=separación, ensalzamiento) *por la fama* del propio sujeto.

Otro hecho esencial que revela el análisis actancial es la doble relación del sujeto y los ayudantes. El sincretismo de los campesinos, o dicho de otro modo, la localización de los *fellaheen* en dos posiciones opuestas dentro del esquema

(5) Denominamos relación activa a la que une al sujeto con el objeto (Gutiérrez: 141).

actancial, en la posición de ayudantes y en la de oponente, genera una contradicción cuyas consecuencias son esenciales. Esta contradicción subyace a la discusión en torno al papel del elemento popular en la cultura, para muchos el tema fundamental de la obra <sup>(6)</sup>. Los campesinos son al mismo tiempo necesarios e indeseables, contratados y excluidos; resultan esenciales para la recuperación de los papiros, pero prescindibles en lo que se refiere a su disfrute y beneficio social.

El esquema actancial de  $S_B$  supone ciertos cambios en la relación entre actantes y personajes, pero sin embargo las relaciones entre los distintos actantes permanecen en gran medida inalteradas. Ahora el objeto de la relación activa es más concreto, no ya la recuperación de manuscritos, sino la de un manuscrito, *Ichneuteae*. Vuelve a darse ahora un caso de sincretismo ya que en el personaje Apolo convergen hasta tres fuerzas actanciales: destinador, sujeto —junto con Grenfell—, y destinatario. Se da también por tanto una desmultiplicación del actante sujeto en dos personajes. El actante ayudante se desmultiplica también en los fellaheen y los sátiros. Y por último, la fuerza actancial oponente vuelve a ser el poder corruptor del tiempo. El esquema actancial viene a ser el siguiente:



En la relación entre actantes se dan interesantes coincidencias con respecto a la  $S_A$ . El hecho de que el destinatario y el sujeto coincidan hacen de la relación activa una búsqueda personal carente de dimensión social. El sujeto busca su propio bien. Por otro lado el objeto, el bien buscado y beneficioso, vuelve a ser un producto cultural. Puede notarse cómo esta secuencia no concede a los fellaheen el sincretismo que les permite actuar también de oponentes. Harrison no ha visto necesario volver a hacer referencia en este momento a la doble naturaleza del ayudante-opponente. Pero la oposición será ampliamente explotada en la siguiente secuencia.

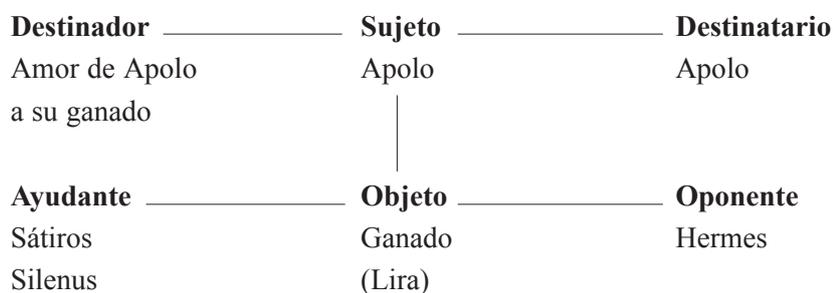
Esta segunda secuencia es en varios sentidos una secuencia de transición. Primero, porque a ella se une por transitividad la secuencia más compleja, núcleo

(6) C. Butler. "Culture and Debate". *Tony Harrison: Loiner*. Oxford: Clarendon Press, 1997: 93-114.

de la obra: *Ichneuteae*. Pero también por que supone un mundo intermedio entre el mundo posible verosímil e histórico de los arqueólogos Grenfell y Hunt, en el que se desarrolla la primera secuencia, y el mundo posible fantástico y mitológico en el que se desarrolla la tercera secuencia.  $S_B$  contiene elementos de ambos mundos, y en mitad de la secuencia se contiene el viraje definitivo hacia un mundo fantástico y cargado de simbolismo, cuando Apolo, representante de la fuerza apolínea, se hace con el cuerpo de Grenfell, y los sátiros, representantes de la fuerza dionisiaca, ocupan los cuerpos de los fellaheen.

A lo largo de las dos primeras secuencias, Harrison ha ido preparando el terreno para la última y fundamental. Ha habituado al espectador a un cierto modelo de relaciones entre actantes, y ha ido incrementando paulatinamente el elemento fantástico y simbólico, y con ello ha creado un marco de referencia, un contexto que permitirá al antiguo mito del descubrimiento de la música adquirir una rica gama de nuevos significados e implicaciones.

Por lo que a las relaciones actanciales se refiere, resulta evidente, y también lógico dada la dinámica que venimos describiendo, que Harrison enfatice aquellos aspectos del esquema actancial de *Ichneuteae* que resultan análogos a los esquemas anteriores. El esquema correspondiente a  $S_C$  (*Ichneuteae*) es el que sigue:



En primer lugar, no puede decirse que un conjunto de vacas pueda ser un bien cultural, pero la lira sí lo es. Harrison aprovecha esta oposición entre lo rural y animal del ganado y lo sofisticado y artístico de la música para hacer notar cómo en rigor lo segundo deviene de lo primero. Sin embargo Apolo reniega de la dimensión rural y animal del objeto de su búsqueda (“Tell the truth it didn’t suit a god / the cowpoke’s lariat and cattle prod” (55)), y la rechaza del mismo modo en que rechaza la naturaleza rural y animal de quienes hicieron posible su adquisición de la lira (“You don’t need lyres / while your goat parts tether you to brute desires” (55)). El beneficio que proporciona el objeto en esta secuencia es igualmente la distinción social del sujeto y destinatario, también mediante la exclusión del ayudante.

El quehacer del adaptador se muestra con gran claridad en el modo en que la relación melodramática <sup>(7)</sup>, entre sujeto y oponente, es manipulada por Harrison. En el mito es Hermes el principal oponente de Apolo, el ladrón de su ganado, y quien lo destruye para crear la lira. Pero Hermes tiene pocas líneas en esta obra, y cuando aparece, lo hace caracterizado como un adulto infantil que es fácilmente anulado por Apolo. Lo que pudiera haber sido un punto climático intenso, el enfrentamiento entre el Apolo y su ofensor, se resuelve como un pasaje cómico más propio de *clowns* que de dioses. Además, dada la naturaleza de este enfrentamiento *pseudo-melodramático*, Harrison opta por situarlo lejos del final de la obra, dejando para el final un enfrentamiento entre el sujeto y el ayudante, entre Apolo y los Sátiros. Es por eso por lo que Harrison altera el orden lógico dentro de  $S_C$  haciendo que  $S_{10}$ , el proceso de enfrentamiento entre Apolo y Hermes y la consecuente compensación, preceda a  $S_9$ . La traición de Apolo a los Sátiros, a los excluidos del disfrute del bien cultural, pasa aquí a un primer plano, y en este momento los sátiros pasan a convertirse también en la máxima fuerza oponente de Apolo, no sólo en su posesión y disfrute de la lira, sino también en su recuperación de *Ichneuteae* (en  $S_B$ ), que es literalmente incendiada en escena. El sincretismo que en las secuencias anteriores, especialmente en  $S_A$ , hiciera converger en un mismo personaje los actantes de ayudante y oponente, ha sido implantado en el drama satírico adaptado por Harrison. Y con ello la obra de Sófocles pasa a ilustrar un caso más de exclusión de lo vulgar y popular, su apartamiento de una participación activa en la cultura, y del empleo de los productos culturales por las clases dominantes para validar y justificar dicha exclusión.

Concluyendo, la compleja estrategia de adaptación del ‘*corazón sofocleo*’ dentro de la obra de Harrison *The Trackers of Oxyrhynchus*, consiste en la constitución de un contexto determinado, preparado para crear expectativas y mecanismos de interpretación en el público que son posteriormente aplicados a la trama de *Ichneuteae*. Este contexto está formado por secuencias análogas en tanto que contienen como proceso fundamental una secuencia de recuperación de bienes perdidos. En las secuencias A y B se hace especial hincapié en la naturaleza cultural del objeto, característica que se transpone al objeto de la trama de *Ichneuteae*. También las relaciones entre actantes de las secuencias del contexto se transponen al esquema actancial del drama de Sófocles. La misma conexión entre las tres secuencias, concretamente el hecho de que  $S_C$  se conecte por transitividad a  $S_B$ , confiere al drama insertado en *Trackers* un carácter metafórico ya que lo propone como una significativa reproducción de los valores, oposiciones y problemática de las primeras secuencias. Esta problemática es, por otro lado, la más frecuente y característica de la poesía harrisoniana.

---

(7) La que representa el enfrentamiento de los actantes sujeto y oponente (Gutiérrez:141).

**Bibliografía**

- ASTLEY, Neil, ed. (1991) *Bloodaxe Critical Anthologies 1: Tony Harrison*. Newcastle-upon-Tyne: Bloodaxe.
- BYRNE, Sandie, ed. (1996) *Tony Harrison: Loiner*. Oxford: Clarendon Press.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián. (1993) *Teoría y Praxis de semiótica teatral*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- HARRISON, T. (1973) *The Misanthrope*. Londres: Rex Collings.
- . (1975) *Phaedra Britannica*. Londres: Rex Collings.
- . (1990) *The Trackers of Oxyrhynchus*. Londres: Faber.
- KELLEHER, Joe. (1996) *Tony Harrison*. Plymouth: Northcote House.
- PAVIS, Patrice. (1998) *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- TALENS, J. et al. (1978) *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.