



GUERRAS PERDIDAS, GUERRAS GANADAS: LA FIGURA DE AGAMENÓN EN *THE BROWNING VERSION*, DE TERENCE RATTIGAN

ALEJANDRO MARTÍN ERRECALDE

Universidad Nacional de La Plata

(Argentina)

RESUMEN

Nuestro estudio centrará su análisis en el protagonista de este drama moderno, el profesor Andrew Crocker-Harris (docente de griego en un colegio secundario inglés), con la intención de demostrar la forma en la que el autor “juega” con la tradición clásica al estilo del procedimiento de la “puesta en abismo” utilizado en la narrativa y “resignificado” en el contexto de un texto dramático como rasgo sobresaliente de su originalidad. Intentaremos demostrar que, más allá del intertexto que podría considerarse como “primario” en su creación (el *Agamenón* de Esquilo), la verdadera intención de Rattigan en la configuración de su personaje radica en retomar el paradigma del Agamenón homérico para otorgarle al “rey de hombres” una segunda oportunidad e instaurar un “nuevo relato” del mito en el que su figura logra escapar del destino trágico y redimirse como ser humano.

ABSTRACT

The present paper will focus its analysis in the main character of this modern drama, Professor Andrew Crocker Harris (who works as an



Ancient Greek teacher in an English high school), intended to demonstrate the way in which its author “plays” with classical tradition as it were the narrative procedure of the *mise en abyme*, giving it a total new meaning in the context of a theatre play. We will try to show that, beyond the intertext that one could consider as principal (Aeschylus’ *Agamemnon*), Rattigan’s true intentions in shaping his character lies in resuming Homer’s *Agamemnon* to give to the “king of men” a second chance and to establish a “new narrative” of his myth in which his figure escapes the tragic fate and redeems himself as a human being.

PALABRAS CLAVE:

Homero-Esquilo-Rattigan-Agamenón-Intertextualidad.

KEYWORDS:

Homer-Aeschylus-Rattigan-Agamemnon-Intertextuality.

Entre la gran producción teatral legada durante el siglo XX por el inglés Terence Rattigan se destaca la obra breve (integrada por un único acto) de la que nos ocuparemos en el presente estudio, *The Browning Version* (*La versión de Browning*). Estrenada en Londres el 8 de septiembre de 1948 y representada conjuntamente con otro texto breve titulado *Arlequinadas*, obtuvo un éxito inmediato y llegó entonces a las 245 funciones, éxito que no se vio reflejado en su estreno norteamericano en Broadway al año siguiente (12/10/1949), donde se la levantó luego de las 62 representaciones solamente. La historia se ubica en el penúltimo día de clases del año escolar y tiene por protagonista a Andrew Crocker-Harris, un profesor cincuentón de lenguas clásicas en un colegio privado inglés, un partidario de la disciplina de la vieja escuela que se ve



obligado a jubilarse antes de tiempo por una seria enfermedad cardiovascular, cuyo “modelo” en la vida real se supone que fue John William Coke-Norris (obsérvese la similitud fónica entre los apellidos de ambos), precisamente el tutor de lenguas clásicas de Rattigan durante sus estudios en *Harrow School*. La otra gran desgracia en la vida de “Crock” -como lo llaman sus alumnos jugando maliciosamente con los significados de “cocodrilo”, pero al mismo tiempo de “necedad” o “tontería”- es su matrimonio con una mujer veinte años más joven que él y extremadamente venenosa, Millie, quien reparte su tiempo entre una aventura amorosa con el profesor de Química (Frank Hunter) y la aplicación de diferentes clases de “sadismo doméstico” para destruir a su marido.

Como puede observarse a partir de este triángulo amoroso, reflejo del mitológico Agamenón-Clitemnestra-Egisto, la obra nos refiere el mundo clásico desde el inicio. Y mucho antes también, puesto que su título alude a la famosa traducción del *Agamenón* de Esquilo realizada por Robert Browning en 1877, tragedia escrita alrededor del 450 a. C. en la que precisamente se desarrollan los motivos del asesinato del rey aqueo en manos de su mujer luego de su llegada de Troya.

La tragedia esquilea se convierte entonces en el “intertexto primario” de esta moderna interpretación del mito, además de utilizarse inteligentemente en la estructura de la trama creada por Rattigan como motivo de “puesta en abismo” constante: no solo se trata de la obra que Crocker-Harris se encuentra dictando en sus clases finales, sino que también es el regalo que recibe de uno de sus alumnos (John Taplow), al que por su bajo rendimiento lo obliga a tomar lecciones particulares con él. El muchacho, que se había encariñado con su maestro gruñón, le ofrece como “ofrenda de despedida” un ejemplar de la versión de Browning. Es entonces cuando nos enteramos, además, de que el



mismo Crocker-Harris había ensayado durante su juventud una traducción en versos pareados del *Agamenón* que jamás había sido concluida.

Nuestra propuesta de análisis partirá de los postulados sostenidos por Francisco Rodríguez Adrados,¹ quien en su estudio del *Agamenón* expone que el texto de la tragedia presenta una visión “antihomérica” sostenida no solamente en la insuficiencia del ideal heroico, sino también en detalles del estilo de la visión humana sobre la guerra expresada por el coro y opuesta a la interpretación canónica de la épica antigua: “Toda victoria tiene un doble rostro, el glorioso y el del exceso, que trae la ruina: no sea yo un destructor de ciudades” (vv. 471-472). Del conjunto de obras conservadas de Esquilo, el *Agamenón* se erige como aquella en la que quizá la idea de “justicia” se desarrolla con mayor complejidad. El castigo divino proviene de la impiedad, utilizada en ese contexto como sinónimo de injusticia. Y esa impiedad se ve reflejada en varias de las acciones llevadas a cabo por los diferentes responsables de la guerra de Troya desde antes de su comienzo y hasta su finalización: el abuso de la hospitalidad (crimen de Paris), el abandono del marido (crimen de Helena), el sacrificio de una hija (Ifigenia muerta por Agamenón), el ultraje al lecho del esposo (crimen de Clitemnestra) o al de la esposa (crimen de Agamenón) y finalmente el asesinato del marido. Mediante la inclusión de estos elementos Esquilo denuncia, por un lado, la vulneración de las normas tradicionales referidas a la familia y a la hospitalidad, mientras que por otro amplía significativamente la interpretación del enfrentamiento bélico entre aqueos y troyanos, considerando la expedición contra la ciudad de Príamo como un atentado contra la vida que va a atraer el castigo divino. El *clímax* de esta situación, por supuesto, lo constituye la llegada de Agamenón y su jactancia respecto del saqueo de la ciudad de Príamo, clara inversión del ideal

¹ En *La democracia ateniense* (1975: 145 y ss.)



heroico: lo que el género épico consideraba “gloria” se convierte en la tragedia en “injusticia castigada”.

En su texto, una historia basada en el arrepentimiento, la decepción, la redención y la esperanza, Terence Rattigan retoma la tradición de la épica homérica con la intencionalidad de rescribir el mito del rey micénico y convertir a este personaje en una figura mucho más “simpática” a los ojos de sus receptores, sobre todo ante todos aquellos concedores del tratamiento recibido por él en la obra de Esquilo. Un drama que presenta algunas de aquellas cuestiones que podríamos rotular como “obsesiones personales del escritor” (la incompatibilidad marital, la emoción reprimida, la hipocresía sexual), y que puede interpretarse como una exploración de las psiquis torturadas de la clase media británica de la época, que posteriormente sería expandida hacia límites insospechados por la obra de los jóvenes dramaturgos integrantes del grupo *The Angry Young Men* en la década siguiente,² pero que al mismo tiempo “juega” con la tradición clásica y las diferentes maneras de encajarla en el mundo moderno. Un experto en esa tradición como Rattigan no solo se vale de ella para plantearnos la consabida pregunta acerca de hasta qué punto el mundo antiguo puede ayudarnos a interpretar el nuestro, sino que además, mediante *The Browning Version*, coloca en primer plano el tema de los límites que como especialistas en tales cuestiones debemos establecer en nuestra reinterpretación o apropiación de esa tradición. Para decirlo de otra forma, ¿cómo conseguimos que el mundo antiguo posea algún sentido para nosotros? ¿Cómo lo “traducimos”? Y su respuesta se encuentra, precisamente, en esa ya aludida rescritura del mito de la casa de Atreo. Observemos, entonces, las formas en las que Rattigan proyecta tales preocupaciones en su obra.

² Principalmente en los textos de Harold Pinter, John Osborne y Joe Orton.



Un tema interesante respecto de esta vinculación lo conforma la base genérica de la creación: el autor inglés podría haber decidido convertir la historia en una “tragedia moderna” al estilo de las escritas por Arthur Miller o Federico García Lorca, por ejemplo, pero la desarrolla sobre una base dramática acorde con su intencionalidad principal: la redención de su protagonista que incluya su eximición de la muerte física. Siguiendo una marcada tradición aristotélica, el texto presenta los constituyentes básicos de la fábula exigidos para la poesía trágica, es decir, la “peripecia” (en la ya mencionada necesidad de Crocker-Harris de abandonar su trabajo por la afección cardíaca, a la que se le suma el hecho no menos significativo de la importante reducción de su sueldo anual como maestro) y la “anagnórisis” (tema que ampliaremos más adelante), pero tales elementos funcionan en servicio de una creación de patetismo singular que apunta no únicamente a la identificación catártica por medio de la “conmiseración” –como sostendría Aristóteles–, sino también a la conversión necesaria de ese personaje cargado de elementos míticos “negativos” (algunos de ellos presentes en la épica homérica, pero desarrollados fundamentalmente en la tragedia esquiéa) en una figura que despierte la mayor de las simpatías posibles en los receptores de la obra: la “muerte” del profesor puede enfocarse desde un punto de vista simbólico para transformarse, sobre el final, en su opuesto. Crocker-Harris, a quien podríamos considerar un “muerto en vida”, deja de existir para “renacer” como un hombre nuevo. En relación con este aspecto, Rattigan incluye la marcada tendencia expresada por gran parte de la narrativa y del teatro inglés de la segunda posguerra al variar la ubicación del “campo de batalla”. La verdadera guerra estalla en el interior del individuo, y todos los aspectos negativos que incluye el concepto deben revertirse si se quiere superar esa situación y dar paso a una nueva idea de humanidad.



Aunque la “guerra moderna” presente esas características de interioridad, su imagen clásica se erige como el elemento textual privilegiado en el que el autor demuestra su detallado conocimiento de la tradición literaria griega e incorpora algunos de sus fundamentos, tomados principalmente en préstamo del género épico. Así como su “modelo” para el desarrollo del personaje de Millie lo conforma la obra de Esquilo (recordemos que no existen prácticamente referencias a Clitemnestra en la épica arcaica, excepto quizá las breves menciones que de ella se realizan en *Odisea*, 3, 193 y ss.; 4, 525-537 u 11, 403-434),³ la creación del protagonista masculino de su drama se basa pura y exclusivamente en el Agamenón homérico. Y seguidamente desarrollaremos algunos de los “guiños” que encontramos en el contexto del drama de Rattigan en relación con tal fundamento.

Dijimos que la historia se iniciaba el penúltimo día de clases, clara referencia al comienzo casi *in extrema res* que presenta *Ilíada* respecto del desarrollo de la trama de la guerra de Troya. En tal situación, el profesor Andrew Crocker-Harris (y tampoco aquí el autor selecciona su nombre al azar, sino para realizar una clara alusión al epíteto homérico de “rey de hombres”, aplicado a la figura de Agamenón) resulta el conductor de la clase de lenguas clásicas del quinto año de ese colegio secundario en un estilo similar al del comandante en jefe de las tropas aqueas en la épica homérica. Su sola presencia sugiere el mayor de los respetos (y de los terrores) ante sus alumnos, quienes reaccionan del mismo modo que lo hace, por ejemplo, Calcas en el Canto I (cuando se niega a hablar ante la asamblea por temor a las represalias de su rey) o los troyanos durante la *aristía* del héroe en el Canto XI, enfocada desde sus inicios (en la descripción de

³ El más significativo de los tres fragmentos resulta, por supuesto, el último, ubicado en el contexto de la *nékyia* del Canto 11, en el que Agamenón relata detalladamente su asesinato en manos de Egisto. Si bien aquí (y en la mención del Canto 3) se resalta la complicidad de Clitemnestra en la muerte del rey, la visión homérica no coloca a la mujer como su principal responsable.



las armas y especialmente del escudo, que incluye las figuras de la Gorgona, el Terror y la Fuga) a la vinculación de la imagen del soberano con el poder y con la generación del miedo frente al adversario. De hecho, esa situación (clase = guerra) se coloca en primer plano en la escena que muestra la corta visita que el Dr. Frobisher, el director del colegio, realiza al profesor Crocker-Harris para anunciarle el rechazo de la solicitud de su jubilación anticipada y el pedido de la ubicación de su discurso de despedida del acto de cierre del ciclo lectivo del día siguiente antes de las palabras del carismático y popular profesor Fletcher, el encargado de la clase de Educación Física, quien también abandona el establecimiento con la finalidad opuesta: para triunfar eventualmente como jugador de cricket profesional. Como docente con mayor antigüedad, el derecho de Crocker-Harris es el de cerrar el acto, derecho que en principio (y bajo la forma de la “sugerencia”) le es negado por su superior con la excusa de no generar una situación “anticlimática” al cierre del evento. Dos claras “derrotas personales” para el protagonista que son malinterpretadas por el director al decir:

Frobisher: Digo que uno se olvida debido a sus otras actividades. Por ejemplo, los horarios del colegio, un trabajo excelente. Así como, también, por la heroica batalla que ha sostenido durante tanto tiempo contra esos destructores del espíritu que son los de quinto año.

Andrew: No considero que mi espíritu haya sido destruido por los estudiantes de quinto año, señor director. (Rattigan 1954: 37)

Los antecedentes de esta sugerente interpretación del contexto de la clase como un “campo de batalla” son introducidos por Rattigan desde la primera escena de la obra, cuando John Taplow (el alumno que iba a asistir a la última de sus clases particulares) y el profesor Frank Hunter (el amante de Millie) se encuentran casi sobre el atardecer en la sala del departamento otorgado por la escuela al matrimonio Crocker-Harris. Por supuesto que el primero de los temas de conversación entre ambos personajes lo conforma la inusual



impuntualidad del docente, a partir del cual -y al mejor modo de la *teichoscopia* homérica del Canto III de *Iliada*- es descripto (especialmente por el chico) como ese hombre estricto que ha ocultado y finalmente reprimido toda su humanidad bajo un escudo de estoicismo. Todo Agamenón debe tener su Aquiles. Y Crocker-Harris no escapa a la regla: lo tiene a Taplow. Su “peor alumno” no es el único que no le teme, sino que también será en algún modo el encargado de “enfrentársele” posteriormente, con la finalidad de rescatarlo como ser humano.

Varios tópicos de la poesía homérica relacionados con la imagen de Agamenón aparecen resaltados en este espacio de la obra. En primer lugar, el ya aludido sobrenombre de “Crock” que el chico deja escapar inconscientemente delante de su eventual profesor de ciencias del año siguiente, si consigue la aprobación en la cátedra de lenguas clásicas. Recordemos que es Aquiles mismo quien, durante el duro enfrentamiento que mantiene con el rey en el Canto I, lo “animaliza” al referirse a su “cara de perro” y a su “corazón de ciervo” (*Iliada* I, 223-224). Otra cuestión singular y no menos significativa la constituye el tema del *géras*, evidenciado en este contexto en la respuesta -casi podría decirse el estribillo- que Crocker-Harris da constantemente a sus alumnos impacientes de conocer de antemano su aprobación, acción absolutamente contraria a lo establecido por el reglamento del colegio y expresada por Taplow en una imitación de su profesor: “Mi querido Taplow, le he dado exactamente lo que merece. Nada más ni, por supuesto, nada menos” (Rattigan 1954: 16). El chico realiza esta imitación de su docente en el momento en que Millie hace su entrada en escena, acción de la que por supuesto ella se valdrá más adelante para utilizarla con la peor de las intenciones.

Taplow es enviado por Millie en busca del remedio del corazón para Crocker-Harris con el fin de conseguir un momento de intimidad con Frank



antes de la llegada de su marido, y en esta escena que desarrolla el vínculo entre los amantes es la mujer quien retoma la imagen de la “guerra perdida” en relación con la actividad profesional de su marido:

Millie (Aburrida de esta conversación): Jamás será popular, haga lo que haga.

Frank: Es muy posible. Nunca debió ser maestro, realmente. ¿Por qué siguió esta carrera?

Millie: Dijo que era su vocación. Estaba seguro de que tendría un gran éxito, especialmente cuando consiguió su puesto aquí. (Mordaz) ¡Lindo éxito tuvo!, ¿eh? (Rattigan 1954: 24)

En este sentido, y para entender el motivo por el cual estos personajes malinterpretan la “gran derrota” del protagonista, es de suma importancia señalar la presencia de dos detalles textuales elevados casi a la categoría de símbolos: en primer lugar, el espacio escénico. Toda la obra se desarrolla en un único lugar, la sala principal que hace las veces de estudio del hogar de los Croker-Harris.⁴ En segundo término, el hecho de que el órgano vital afectado del profesor sea precisamente el corazón, inmemorial y metafórica sede de las cuestiones referidas a los sentimientos y al desarrollo personal. Resulta innegable que en el caso de la vida de nuestro protagonista ese fracaso se haya extendido al terreno del ejercicio de su profesión, no en cuanto a los conocimientos que un docente debe transmitir a sus alumnos sino a la forma en la que debe hacerlo, pero en todo caso esta “derrota” depende y deriva de otra anterior y más importante, y la que ninguna persona que se encuentra a su alrededor puede ver claramente: la actitud pasiva que sostuvo (y que continúa sosteniendo) ante todas las adversidades de la existencia, muy especialmente en el terreno de los sentimientos. Esto mismo es lo que el propio Crocker-Harris

⁴ Esta cuestión se desdibuja en las dos versiones cinematográficas de la obra (la de 1951 y la de 1994), basadas ambas en el guion escrito por el propio autor. Allí, y relacionado con las exigencias de la “puesta en escena fílmica”, observamos una multiplicidad de espacios que incluyen el salón de clases, el patio del colegio, la capilla que funciona como “salón de actos”, etc.



intenta colocar en palabras durante el encuentro que mantiene con su veinteañero sucesor, el profesor Peter Gilbert, quien se presenta en el lugar con su reciente y amada esposa (un claro contraste de la relación entre Andrew y Millie). En esta escena, mientras la señora Crocker-Harris guía a la joven por lo que será su nueva casa, su marido y el nuevo docente mantienen una charla en la que este último (y derivado del pánico que siente ante la inexperiencia en su función) deja deslizar un detalle que termina descolocando por completo a su colega: “Gilbert: El director me dijo que usted los mandaba con mano de hierro. Lo llamó el Himmler del quinto año” (Rattigan 1954: 49).

Esta única alusión a la recientemente finalizada Segunda Guerra Mundial repercute a tal punto en el interior del protagonista que lo obliga a abrir su corazón ante un completo desconocido y decir:

Andrew: Usted simplemente me dijo lo que debí saber por mí mismo. Tal vez en mi interior lo sabía, pero me faltaba el valor para admitirlo. Por supuesto, sabía que no solo no les gustaba, sino que últimamente hasta les disgustaba. También me había dado cuenta de que los muchachos, desde hace algunos años, no se reían de mí. No sé por qué, ya ni siquiera me encuentran gracioso; tal vez por mi enfermedad... No, no creo que sea por eso. Es algo más profundo. No una enfermedad del cuerpo, sino una enfermedad del alma. De todos modos, no necesité mucha sagacidad para darme cuenta de que me había convertido en un total fracaso como profesor. Sin embargo, bastante estúpidamente, no creí que también se me tuviera miedo. ¡El Himmler del quinto año! Supongo que eso llegará a ser mi epitafio. (Rattigan 1954: 51-52)

En la escena siguiente vuelve a hacer su entrada Taplow con “la versión de Browning”. El regalo, comprado a su maestro en una librería de segunda mano con sus propios ahorros, refleja por un lado la actitud dadivosa que el Pelida mantiene con su rey después de la reconciliación entre ambos (recordemos, por ejemplo, la decisión de otorgarle el primer premio en la competencia de lanzamiento durante los juegos funerales por Patroclo del Canto XXIII). Por otro se convierte en el símbolo máximo de la posibilidad de un nuevo inicio



para el profesor. Las palabras elegidas por el joven para la dedicatoria y escritas en griego (“Dios contempla con benevolencia desde lo alto a un amable maestro”) están tomadas de uno de los últimos diálogos entre Agamenón y Clitemnestra en la tragedia esquiléa, en los momentos previos al asesinato. Aquí nuevamente hace su entrada Frank Hunter, quien luego de la despedida del muchacho es testigo de una de las máximas crueldades de Millie hacia Andrew: el relato del episodio de la imitación realizada previamente por el estudiante ante Frank y su interpretación personal del regalo como una especie de “soborno” para obtener la promoción ante la eventualidad de que ella le hubiese contado lo sucedido. Nuevamente, y por medio de la figura de Millie, Rattigan se aparta del paradigma épico y Esquilo se hace presente. Somos testigos entonces de la segunda de las cuchilladas con las que Clitemnestra acaba con la vida de su esposo en la tragedia que funciona, en el caso de nuestro moderno Egisto, como el motivo necesario para la finalización de su relación amorosa una vez que el malherido profesor se retira de escena:

Frank: ¿Qué me olvide? Así viva cien años no podré olvidarme nunca de esta demostración que me ha hecho conocerte tal cual eres.

(...)

Millie: ¡Andrew! ¿A qué viene este repentino interés por Andrew?

Frank: Porque considero que ha sido herido de la manera más profunda en que puede ser herido un ser humano, y como es un hombre enfermo que además atraviesa por un estado nervioso bastante serio, creo que no estaría del todo mal que fueras a ver cómo está.

Millie (Con desprecio): ¡Herido! ¿Andrew herido? Nada ni nadie puede herirlo. Está muerto. (Rattigan 1954: 52-53)

La primera cuchillada de Clitemnestra se hace presente en la inmediata charla entre Crocker-Harris y Frank, en la que este último le recomienda insistentemente abandonar para siempre a su esposa y aquel le confiesa conocer -por boca de la misma Millie- todos los detalles referidos a la relación íntima mantenida por ellos a lo largo de los últimos seis meses desde el principio. Ante la confesión de tamaña crueldad, Frank intenta un nuevo acercamiento desde lo



emocional, enfocado en el aprecio que Taplow siente por la persona de su maestro (reflejado en el regalo) y en la propuesta de una visita futura a su colega en su nuevo lugar de trabajo. En principio, la actitud tomada por Crocker-Harris mantiene la misma pasividad de siempre, inclusive en el clímax de la charla, cuando Frank sostiene que Millie “está tratando de matarlo” (Rattigan 1954: 70) y él responde (en una clara alusión a su “muerte espiritual”): “Mi querido Hunter, si ese es su propósito, usted debería saber que lo colmó hace ya mucho tiempo” (Rattigan 1954: 70).

El breve relato de la vida marital que Crocker-Harris sintetiza magistralmente ante Frank como “el problema de una esposa insatisfecha y de un marido dominado” (Rattigan 1954: 71), la gran “guerra perdida” del protagonista, es enfocado desde un nuevo ángulo en esta confesión ante su “exadversario” en el mismo terreno y se resignifica mediante esas dos acciones cargadas de la más rotunda humanidad, recibidas esa misma tarde de parte de su alumno y de su colega: no todo está perdido. Por este motivo, el último intercambio verbal entre los docentes antes de su despedida (y previamente a que Crocker-Harris autorice a Frank comunicarle a Taplow su promoción en el curso de lenguas clásicas) se centra en lo que podríamos llamar la “anagnórisis” final del protagonista:

Andrew: (...) La histeria que me sobrevino por ese asunto del libro hace unos momentos no fue otra cosa que un acto reflejo del espíritu. La última contracción de un cadáver. No puede volver a suceder.

Frank: Un cadáver puede revivir.

Andrew: No creo en milagros.

Frank: ¿No? Es gracioso; yo, como químico, sí creo en ellos.

Andrew: Su fe me conmovería si fuera capaz de conmoverme.

Frank: Creo que lo está (Pausa). Me gustaría ir a visitarlo a ese colegio”.
(Rattigan 1954: 71-72)

Y el “milagro” se observa en el cierre de la obra, cuando a punto de cenar, Crocker-Harris le anuncia a su esposa la intención de permanecer en el colegio



hasta el inicio del nuevo ciclo lectivo y de no acompañarla a Bradford, el lugar que ella había elegido para sus vacaciones (y donde supuestamente volvería a encontrarse furtivamente con Frank, acto que Millie cree que es posible que suceda todavía). En medio de la ruptura final de la relación, suena el teléfono. Y escuchamos una parte del diálogo que Crocker-Harris mantiene con el director del colegio a quien, luego de explicarle algunas cuestiones vinculadas con la organización de los horarios para el año siguiente, le exige el privilegio de ubicar su despedida luego de las palabras del profesor Fletcher.

De este modo, y a través de la simbólica “resurrección de un cadáver”, Terence Rattigan coloca la imagen de su moderno Agamenón en una posición mucho más simpática que la de su paradigma mítico, alejándolo de la “jactancia” que caracteriza su figura en el tratamiento esquiroleo y acercándolo mucho más al punto de vista centrado en los aspectos “humanos” con el que Homero desarrolla, por ejemplo, la evolución del personaje de Aquiles en *Iliada*, al hacerlo “evolucionar” de la posición de un “semidiós encolerizado” a la de un mortal reconocedor de sus límites. Mediante su protagonista, el autor inglés nos enseña -casi del mismo modo que el gran poeta épico de la Antigüedad- que pueden “perderse muchas guerras” a lo largo de nuestras vidas, pero que lo único que verdaderamente importa es salir victorioso de la más importante de ellas: la de no dejar de lado jamás nuestra condición humana, puesto que ello puede ser interpretado como la mayor de las “necesidades” (“*crocks*”). Ya sea que el papel que nos toque representar sea el de reyes míticos victoriosos o el de “simples” profesores de lenguas clásicas.

BIBLIOGRAFÍA



LEAF, W. (1960) *The Iliad* (2 vols.), London.

PAGE, D. (1972¹) *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*, New York.

RATTIGAN, T. (1954) *La version de Browning*, Buenos Aires.

— (2008) *The Browning Version*, London.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1975) *La democracia ateniense*, Madrid.