

## ACERCA DE LA LITERATURA GRIEGA

Anoto en esta columna las palabras o nociones que no he comprendido en su totalidad, así como las ideas que pueda aplicar a la obra.

### *La Literatura Griega*

No solo fue la literatura griega **la primera que surgió en Europa**, sino que en el curso de su evolución **puso las bases de casi todos los géneros literarios**. No es extraño, pues, que en sus grandes escritores de la antigüedad, junto con los clásicos latinos, fueran tenidos durante mucho tiempo como **modelos universales**. Asimilada la literatura griega por los romanos, puede decirse que **de ella arranca toda la tradición literaria occidental**.

Transcribimos un fragmento de un texto dedicado a la literatura griega a modo de introducción general:

Los griegos, de origen indoeuropeo, llegaron a la península Balcánica en distintas corrientes migratorias hacia comienzos del segundo milenio a.C. Los primeros fueron los **aqueos** (jonios y eolios). Los territorios que ocuparon progresivamente estaban habitados por otros pueblos a quienes los griegos dieron el nombre de **pelasgos**. El **contacto con la cultura cretense** o minoica (de Minos, rey legendario de Creta) que se hallaba en su apogeo, dio origen, hacia el 1500 a.C. a la notable **civilización micénica** que tuvo como centro la ciudad de Meneas en el Peloponeso y que se eclipsó alrededor del 1200 con la llegada de otra rama del pueblo griego: los **dorios**. Ante la presión de los nuevos invasores, una parte de los jonios se replegó en la pequeña península del Ática y en la vecina isla de Eubea, y otra cruzó el Egeo y se estableció en Jonio, en la costa occidental del Asia Menor.

Se ha llamado Edad Oscura al periodo comprendido entre la llegada de los dorios y el siglo VIII a.C., época en que se consolidan las ciudades-estados, y los griegos inician, con la colonización, su expansión económica y cultural.

La antigua Grecia comprendía numerosos estados independientes diseminados por la península balcánica, el oeste de Asia Menor, el sur de Italia y las islas del Egeo, separados entre sí por las fronteras naturales del mar o la montaña.

Las ciudades-estados, traducción imperfecta del término griego *polis*, eran autónomas y autárquicas y su territorio pequeño. El estado ateniense, que por su tamaño era una excepción, poseía una superficie cuatro veces mayor que el departamento de Montevideo, y el número de sus ciudadanos no excedía los 40.000 en tiempos de Pericles, a los que hay que agregar las mujeres, los niños, los esclavos y los extranjeros para tener una idea de su población total.

Muchas veces se suscitaban guerras entre distintas *polis* y también se concertaron alianzas. La *polis* era tan natural para los griegos, que la unificación política de la Hélade solo fue posible merced a la intervención de una potencia extranjera: Macedonia.

(...)

El período de cuatro siglos en que se produce lo más original de la cultura griega, es el mismo que va desde los comienzos de la polis hasta su decadencia (siglos VIII a V a.C.).

Aunque Grecia era un mosaico de ciudades-estados con sus localismos, diferencias dialectales y formas diversas de organización, los griegos tenían plena conciencia de su unidad como pueblo, por su origen común, por hablar la misma lengua y por creer en los mismos dioses.

Es preciso recordar que nunca se llamaron a sí mismos *griegos*, sino helenos. Esa denominación se la dieron los romanos, por extensión, ya que *griegos* eran una pequeña comunidad de helenos próxima a Italia.

Héctor Galmés: *Los griegos*

### *Períodos de la Literatura Griega*

Podemos admitir, para comodidad de su estudio, que la literatura griega se divide en **cuatro periodos**:

1. El **primer periodo** llega hasta fines del siglo VI y comienzos del V a.C. Se le denomina **época arcaica** y algunos la subdividen en:
  - a. **periodo de los orígenes o prehomérica**, que iría desde tiempos muy remotos y oscuros (probablemente siglo XX) hasta el siglo VIII a.C. aproximadamente; y
  - b. **periodo de formación**, del siglo VIII a fines del siglo VI a.C. Las obras

más antiguas que conservamos de esta época son las **grandes epopeyas homéricas**, la *Ilíada* y la *Odisea*. Nada sabemos de cierto sobre el momento, más o menos aproximado, en que fueron compuestas; algunos las alejan casi hasta el siglo XI, otros las aproximan a fines del siglo IX o principios del VIII. De todos modos, estos poemas hablan de una tradición poética anterior, definitivamente perdida. En este periodo acontece también la obra de **Hesíodo** y aparecen las **primeras formas de la poesía lírica**, que se manifestó en poco tiempo con una riqueza, una variedad y una perfección extraordinarias. La actividad literaria se desarrolló principalmente en las colonias y, sobre todo, en las ciudades jónicas y eólicas del Asia menor.

2. El **segundo periodo** llamado **clásico o ático**, empieza en las postrimerías del **siglo V** o en los comienzos del IV a.C. Es el **periodo de oro de la literatura griega**. El año **480 a.C.**, tiene un **valor simbólico** porque coincide con la **batalla de Salamina** en la que Temístocles derrotó a los persas (Guerras Médicas). **Este periodo se caracteriza por la preponderancia política, comercial y cultural de la democracia ateniense**. Luego de las Guerras Médicas Atenas se ha transformado de estado agrario en potencia marítima; **a este florecimiento político corresponde un florecimiento literario** que se centra en ella. Atenas asume entonces la dirección espiritual de toda Grecia; y **no deja de ser significativo que sea precisamente el teatro, el principal representante del espíritu ático**.

Se llama **ático** a este periodo por esa influencia de Atenas y por la utilización del **dialecto ático**, muy flexible, armonioso, en el cual se escriben la poesía dramática y la prosa.

**En este periodo llega a la perfección el drama en sus dos formas: tragedia** (Esquilo, **Sófocles** y Eurípides) y **comedia** (Aristófanes). Es también la **época de los más grandes prosistas** de la lengua griega, y **sus tres géneros: filosofía, historia y oratoria alcanzan en ella su máximo esplendor**.

3. Tradicionalmente se ha hecho coincidir el comienzo del **tercer periodo** con la **muerte de Alejandro** (323 a.C.), que determina el **desmembramiento del imperio macedónico** y su división en los reinos de los *diádocos* (sucesores). **En este periodo conocido como época del helenismo comienza la decadencia de la cultura griega cuyo centro se desplaza de Atenas hacia los reinos helenísticos entre los cuales Alejandría desempeña el papel principal** (motivo por el que a esta época también se le suele llamar **periodo alejandrino**). La literatura pasa a ser un ejercicio culto, elegante y artificioso, y **la actividad intelectual más fecunda está dirigida por la filosofía** y las ciencias particulares derivadas de ella.

En este período se completa y ordena el tesoro literario del pasado. La biblioteca de Alejandría guarda y clasifica todas las obras griegas. Se cultiva la historia, la gramática, la filosofía y las ciencias; se tiende al conocimiento universal. Los alejandrinos, más que poetas, son sabios o gramáticos. La prosa domina sobre la poesía. Dentro de la prosa florece, sobre todo, la historia: es una época que vive a expensas del pasado.

4. En el **cuarto periodo**, el **romano o grecolatino**, las cosas no varían sustancialmente. **Se inicia esta época cuando Grecia se somete definitivamente a Roma** (146 a.C., fecha de la destrucción de Corinto y de la conquista de Grecia por Roma) y se extiende hasta el final de la Edad Antigua. En adelante Grecia será una provincia del Imperio Romano y se denominará Acaya. Comúnmente se ha dado como su fecha de terminación el año 529 d.C., cuando el emperador Justiniano ordenó la clausura de la *Academia* platónica de Atenas y la expulsión de los filósofos griegos que estaban en contra de la religión cristiana (en aquel momento la religión del estado).

A pesar de resultar vencedores en lo militar, los romanos son conquistados culturalmente por los vencidos, es decir, que los griegos

imponen su cultura a los conquistadores. En este período aparecen los primeros escritores cristianos: Orígenes, San Clemente de Alejandría, etc. Entre los paganos, el filósofo Plotino y Plutarco, autor de las *Vidas Paralelas*, que es la figura más importante de este período.

La época que interesa aquí es la segunda de ellas, dado que es en ese período en el que ubicamos a **Sófocles**.

## ¿A QUÉ ALUDIMOS CON TRAGEDIA GRIEGA?

### *Anotaciones previas*

La poesía dramática es una poesía escrita para ser representada. Se representan hechos de la vida humana, mediante la acción y el diálogo de los personajes (*drama*, etimológicamente, significa *acción*; en sentido amplio, es sinónimo de poesía representada y comprende los dos géneros, tragedia y comedia; el drama clásico, recordemos, es siempre versificado). En esta poesía, el autor desaparece; es de carácter objetivo; pero también en cierto modo subjetivo, porque aparecen reflejados los sentimientos y pensamientos del autor en los personajes creados por él.

### *Definición de Tragedia: Planteo del problema*

La **definición** de la tragedia griega, por la misma complejidad de los elementos que la integran, **puede realizarse desde distintos puntos de vista:**

1. Atendiendo a la **etimología** del vocablo;
  2. Atendiendo a la **forma dramática**;
  3. Atendiendo a su **contenido y significación**.
1. Como señalamos anteriormente en su oportunidad, **la palabra tragedia deriva de *tragos* (macho cabrío) y *ode* (canto)**, entendiéndose que es el canto que se entona durante el sacrificio de uno de estos animales. Pero también puede interpretarse literalmente como el canto del macho cabrío, es decir, de los coreutas disfrazados con la piel de este animal para imitar a los sátiros del cortejo de Dionisos. De las dos, la más verosímil es la que se refiere al canto de los coreutas, es decir, al de los sátiros. Podemos afirmar entonces que:

***Etimológicamente, tragedia es el canto del coro disfrazado de sátiros.***

2. Desde el **punto de vista formal**, la tragedia es una **sucesión alternada de diálogos escénicos** en el proscenio y **cantos corales** en la orquesta. Los primeros están a cargo de los **actores** y los segundos exclusivamente a cargo del **coro**, con acompañamiento de **danzas**.
3. La **mayor controversia** es la que se refiere a la **definición de tragedia** desde el punto de vista de su **contenido y significación**. La **primera definición en orden cronológico** y la aceptada de una manera general es la que aparece en la *Poética* de **Aristóteles**. Dice así:

***...reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje... imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine, entre piedad y terror, la depuración de estas pasiones.***

**Analizándola** encontramos:

1. **Una definición formal:** la tragedia es acción escénica, no simple recitado, oponiéndose así a las formas de la lírica y de la épica.

- II. **Una definición estética:** la tragedia es imitación de acciones esforzadas, etc., es decir, de acciones heroicas, fuera de lo común, extraordinarias en todo sentido, imitadas en *deleitoso* lenguaje, lo que significa que deben encantar al auditorio por la palabra.
- III. **Una definición psicológica:** la tragedia tiende a modificar el ánimo del espectador, provocando en él emociones de terror y a la vez de piedad.
- IV. **Una definición ética:** la tragedia debe producir la purificación (*katharsis*) de estas mismas pasiones de terror y piedad que ella provoca, eliminando así en el hombre toda propensión pecaminosa por medio del ejemplo que propone. Purificación de las pasiones quiere decir que, una vez que la razón se ha sobrepuesto a las emociones, depurándolas, el hombre ha realizado la condición para aprender la significación moral de la tragedia. Esta definición, de acuerdo con los elementos que nos suministra la lectura de las piezas que hemos conservado, no es de ninguna manera completa no solo porque deja de definir aspectos originales de dichas acciones, sino fundamentalmente porque ignora todo el sentido religioso del teatro trágico. Para obviar estas insuficiencias debemos pasar revista a todos los aspectos posibles de la tragedia para intentar después definirla cabalmente.

#### *La tragedia desde el punto de vista ético-religioso.*

Ética y religión están estrechamente unidas todavía en tiempos de Esquilo y ambas deben ser consideradas juntamente al referirse a la tragedia. La razón está en que la tragedia tiene como tema permanente el castigo de las culpas humanas y estas son concebidas como pecados. El acto pecaminoso es la **soberbia o exceso (*hybris*)** que lleva al hombre a cometer actos no permitidos por el destino, en la creencia de que puede realizarlos sin recibir el castigo de la justicia. En efecto, todo hombre, al nacer, recibe su porción de existencia o destino (*moira*) de acuerdo con la cual debe vivir. Todo intento de hacer algo que no esté en su *moira* realizar, es obrar contra el destino (*hypermoron*); pero como el hombre ignora su suerte, no puede prever el pecado hasta que lo realiza de una manera irremediable, en medio de una ceguera, propiciada a veces por los mismos dioses. En otras oportunidades, el hombre es advertido de que puede pecar; pero arrastrado por su soberbia más allá de lo lícito, no hace caso de las advertencias de los dioses. **El pecado es, por consiguiente, fruto de la inmoderación del hombre; en otras ocasiones, resulta del conflicto entre la pasión arrebatada y la razón moderadora; finalmente, el hombre puede ser inocente y ser arrastrado al pecado por dioses que quieren castigar en él pecados de los antepasados.** Por tanto:

***Desde el punto de vista ético, la tragedia muestra el castigo del hombre culpable de soberbia, violador del orden universal con actos no permitidos por su destino.***

Con esto **el poeta consigue crear en el espectador el terror y el pudor.** Terror, entendido como el temor ante lo sagrado (*sebas*), como miedo de contrariar con sus actos la voluntad inquebrantable de los dioses, empeñada en mantener el orden del mundo. Es el terror de atraerse sobre sí la mirada de los dioses por cualquier motivo.

Este temor engendra el *pudor* (*aidós*) ante lo sagrado, que debe ser entendido como respeto por lo divino en todas sus manifestaciones. *Sebas* y *aidós* son los puntos de apoyo de la religiosidad helénica y ambos son exaltados en la tragedia mediante ejemplos negativos de héroes que no han podido considerarlos oportunamente y, por ello, se hicieron pasibles de castigo. Entonces:

***Desde el punto de vista religioso, la tragedia trata de realizar los sentimientos de temor y pudor, estimulando así la religiosidad individual de la que surge el respeto por el orden y la justicia, ya que estas son manifestaciones de lo divino.***

*La tragedia desde el punto de vista mitológico y filosófico.*

Tratamos conjuntamente ambos aspectos porque entendemos que entre especulación mítica y especulación filosófica hay sólo una diferencia de grado, por lo menos hasta el siglo V a.C.

Los **mitos** no solo han suministrado la materia de la tragedia sino que, fundamentalmente, han orientado el pensamiento de los poetas de acuerdo a conceptos que se entendían como universalmente válidos. Por otra parte, el mito se ofrece como el ejemplo (*paradigma*) de más alto valor humano y de más rico contenido conceptual. Según palabras de un crítico *la tragedia griega supo encontrar, en la iluminación dionisiaca, el punto focal de la tragicidad propia de los mitos particulares; luego trató de desentrañar en ellos los más altos problemas del espíritu.*

Esto significa que **el mito ofrece una visión de lo humano en su dimensión trágica**, esto es, una visión del conflicto del hombre con el destino, por medio de la cual es posible entrever la existencia de **valores universales**. **Y esto se da a través del caso particular de un individuo, que sirve de justo ejemplo para toda la especie. Esta especulación es mítica y no filosófica** porque se juega no con conceptos o abstracciones sino con fábulas que parecen tomadas de la realidad. Por consiguiente:

***Mitológicamente, la tragedia no es otra cosa que el desarrollo dramático de un ejemplo fabuloso e individual al que se le da validez universal.***

**Pero el poeta no se quedó en la simple realización dramática del ejemplo, sino que fue más allá pasando del simple terreno de la especulación mítica al de la especulación filosófica.** Esto se produce porque **el poeta dramático depuró al mito de todo carácter personal o local**, de toda referencia concreta a una personalidad que, sin perderla totalmente como tal personalidad, es decir, como sujeto dramático, le sirvió para expresar valores universales. **El héroe dramático no es solamente un hombre particular, sino el hombre, a través del cual el espectador descubre la esencia misma de lo humano, su propia esencia.** El pecado personal del héroe trágico es concebido, en este orden de ideas, como la tendencia humana hacia el pecado, y el castigo que el héroe recibe es elevado a la categoría de ley universal de justicia. De esta manera **se realiza una visión filosófica del problema que era, para los griegos, la existencia de una norma de validez universal de justicia.** Así:

***Desde el punto de vista filosófico, la tragedia es el planteo de los problemas universales de la personalidad humana, especialmente en lo que tiene que ver con la conducta.***

*La tragedia desde el punto de vista político y social.*

Al referimos al aspecto ético de la tragedia hacíamos referencia a que se trataba de enseñar al espectador cómo a toda culpa correspondía un ineludible castigo. Al considerar la tragedia desde el punto de vista social y político tenemos que volver a considerar este aspecto ya que los actos pecaminosos de los hombres se proyectan, de modo inmediato, sobre la ciudad en que viven. **Es la polis la que se perjudica y por eso hay una significación política de la tragedia.** En este sentido recordemos que las instituciones de la ciudad no solamente garantizan al ciudadano una administración de la cosa

pública sino, fundamentalmente, el respeto de sus derechos. **El estado mantiene la intangibilidad de la ley sosteniendo la armonía del cosmos político.** La *eunomía* (buen gobierno) se asegura por el respeto de la ley, que no es solo para las leyes no escritas de los dioses, a cuya semejanza han surgido aquellas. **Si la vida diaria puede mostrar al hombre ejemplos de individuos que han escapado al brazo de la justicia luego de violar la ley, la tragedia le enseña que la acción de los dioses concluye con toda violación. En una palabra, la tragedia muestra al ciudadano que la ley es inviolable y que si alguno escapa a la sanción de la ciudad, no logra lo mismo con respecto a los dioses.**

Ya sea que **Esquilo** corrija un tanto esta concepción, es evidente que ella es mantenida en lo esencial y por una única razón: **existe interés político en que el hombre aprenda que toda culpa se expía y se expía sobre la Tierra. El espectador sale con la absoluta confianza de que el orden de la polis, que él integra, no puede ser quebrantado impunemente porque forma parte de la armonía universal que es, en última instancia, cosa de los dioses, objeto sagrado.** Por tanto:

***Desde el punto de vista político, la tragedia es la educadora del ciudadano en el respeto por la ley Y en la confianza de que la justicia se realiza siempre en este mundo. De esta manera engrandece la condición de la polis y sus instituciones.***

Pero si la ciudad como entidad viva es el marco ideal en el que se desarrolla la tragedia y al que tiende por tantos motivos, no es menos cierto que **los poetas trágicos consideraron también el aspecto social. Esto ocurre porque el mito o la leyenda tienen una indudable conexión con la sociedad y sus instituciones.** Así en **Esquilo**, por ejemplo, se hace referencia a la **hospitalidad** en *Las suplicantes*, a la **santidad del hogar** en *Agamenón*; así como **Sófocles** plantea el problema del **respeto mutuo entre los hombres** en *Áyax*, y **Eurípides** reflexiona sobre la **lealtad al juramento** en *Medea*. **De esta manera la tragedia incide sobre las instituciones sociales mostrando también el carácter sagrado de las mismas, lo que las hace inviolables.** Esta **misión educadora** fue consciente en los poetas e incluso motivo de discusión. En el caso de **Esquilo**, por ejemplo, los elogios que le merece la democracia confirman su apoyo incondicional a las instituciones establecidas. Por consiguiente:

***Desde el punto de vista social la tragedia tiende a educar al hombre en el respeto de las instituciones y en el del hombre.***

### *La tragedia desde el punto de vista dramático.*

Con este tema entramos directamente en la esencia misma de **la tragedia como obra teatral**, en aquello que la hace diferente de todas las demás formas literarias. Lo esencial en el drama es la acción, el encadenamiento de los sucesos y las vinculaciones de estos con el pensamiento de los protagonistas. Relacionando esto con la tragedia decimos que la acción trágica se caracteriza por la existencia de la **peripecia**, con lo que expresamos, al mismo tiempo, los vínculos ya mencionados con anterioridad.

Veremos ahora cómo **Aristóteles** define a la **peripecia** (*Poética*, obra citada): según él, es **"la inversión de las cosas"**, es decir, un **cambio en el orden de los sucesos o en las relaciones de estos con el pensamiento.** Inversión de los sucesos existe cuando se pasa de un estado a otro, de una condición a otra, y en especial cuando la anterior es de fortuna, bienestar, gloria, etc. La inversión o **peripecia** es, por consiguiente, pasar de estos a la miseria, al malestar, la desdicha, el sufrimiento.

En cuanto a lo segundo, es decir, la inversión de la relación de los

sucesos con respecto al pensamiento del héroe, es cuando este ha determinado a priori un resultado para su acción y luego resulta lo contrario. Es el caso de Eteocles, por ejemplo (*Los siete sobre Tebas*, de Esquilo), que sale resuelto a derrotar a su hermano y es muerto por este, aunque logre darle muerte. **Se comprende fácilmente que la peripecia es el elemento esencial de la tragedia, porque justamente lo que hace patética a esta es la inversión de los sucesos o del pensamiento del héroe.**

¿Por qué se produce esta inversión? ¿Quién la determina? La respuesta es de carácter teológico: quien determina la inversión de los sucesos son los dioses o, de una manera más absoluta, el destino. Y la razón por la cual el pensamiento o los actos del héroe son invertidos en su perjuicio, es que estos son pensados o realizados contra el destino. A veces es la obstinación en el obrar, como en el caso de Eteocles, quien pese a las advertencias del coro igual fue a la lucha; otras veces es la obstinación en mantener incólume su carácter, como en el caso de Prometeo en el *Prometeo encadenado* de Esquilo.

Finalmente, **esta inversión tiene el carácter de un castigo**. Como los hechos o el pensamiento del héroe constituyen una violación del orden establecido, un intento de superar el destino personal, que es inviolable, la desgracia que recae sobre sus hechos y sobre su persona es concebida como el castigo por su impiedad. Entonces:

***Desde el punto de vista dramático, la tragedia es la visión de la inútil lucha de un hombre contra el destino, de la cual resulta la inversión de su fortuna.***

*La tragedia desde el punto de vista psicológico.*

El proceso que hemos señalado anteriormente con respecto al personaje trágico, que pasa de la buena a la mala fortuna, está en función directa del **efecto psicológico que la tragedia aspira a provocar en el espectador**. En este sentido, **el primer efecto es la simpatía** (*sympatheia*, sufrir con, identificarse con) por el héroe, que el poeta robustece asignándole a este una suma de virtudes, especialmente la de salvador o benefactor de la ciudad. Por esto, moralmente, Aristóteles señalaba que el héroe no debe ser rematadamente perverso ni excelente, ya que el castigo del primero no causa impresión, por lo merecido, en tanto que la peripecia del segundo provoca compasión y no sentimiento de justicia. **Psicológicamente, pues, el héroe debe ser vulnerable: debe haber en él una disposición al error (amartía) que lo haga pecar siendo bueno, pero sin llegar a señalarlo como perverso, ya que su castigo tiene que conmover al espectador.**

Esta modificación en la fortuna del personaje, dijimos, provoca una **inversión psicológica en el espectador** cuando sus sentimientos son conturbados por ella. A la **simpatía inicial** por el héroe **le sucede el terror** que provocan sus acciones pecaminosas y la posibilidad de ser castigado por los dioses, etc.; **luego, al término de la pieza, la compasión** por sus desgracias aparece como sentimiento dominante. **Pero el poeta trágico no se queda en esta simple evolución afectiva sino que la emplea en beneficio de la enseñanza que quiere brindar**. El ejemplo más significativo está en el final del *Edipo rey* de Sófocles (otros traducen esta obra como *Edipo tirano*) que es bien claro para explicar este mecanismo que hemos esbozado:

*Habitantes de Tebas, ved: este fue Edipo, el más poderoso de los hombres; tuvo la clave del más profundo de los enigmas; fue envidiado por todos sus compatriotas a causa de su dicha y gran prosperidad; ved la ola de infortunio que ha caído ahora sobre su cabeza. Aprended entonces que no se debe llamar feliz a ningún mortal antes que llegue al término de sus días sin sufrir dolor alguno.*

**ACTIVIDAD:** Observa las palabras finales del coro en *Antígona* y verifica si en esta tragedia se verifica la misma intención que en *Edipo rey*.

De manera, pues, que **la inversión de fortuna en el personaje está ligada a la inversión afectiva del espectador y, ambas, a la enseñanza que persigue la tragedia.**

**La inversión de afectos, es decir, los efectos psicológicos, son por los hechos, lo que Aristóteles llama "pasión" (*pathos*, sufrimiento); estas son las acciones perniciosas y lamentables, tormentos, heridas, muertes, etc.; en síntesis, los efectos visuales.**

**Tanto el lenguaje como las acciones patéticas están en la tragedia graduados en intensidad creciente con el fin de que el espectador sea llevado, progresivamente, a los estados emotivos que el poeta necesita para disponerlo a recibir la enseñanza.** Aun en aquellas tragedias que comienzan de manera violenta, como *Prometeo encadenado*, poseen una **graduación de efectos patéticos**; en esta tragedia la suma del patetismo se logra al final, con el derrumbe de la montaña, luego de una progresión cuyo término medio es el episodio de Ío. En estas tragedias **el episodio patético es preparado lentamente por la palabra**, de la que la acción pasional resulta el colmo, como el asesinato de Agamenón o la muerte recíproca de Eteocles y Polinices, etc. En este sentido:

***Desde el punto de vista psicológico, la tragedia es una sucesión de motivos combinados y graduados en progresión creciente, destinados a provocar la inversión de afectos del espectador, preparándolo para recibir la enseñanza esencial de la pieza.***

*La tragedia desde el punto de vista artístico.*

De todo lo que hemos venido exponiendo podría deducirse que los poetas trágicos consideraron todo menos lo que tiene que ver con el aspecto puramente estético de la tragedia. Sin embargo, **resulta evidente que esta no llegó a ser lo que fue en el siglo V sino a través de su carácter de obra de arte; obra de arte literaria, porque en este caso el lenguaje es lo fundamental.**

Ya hemos visto que Aristóteles se refería, en su definición, al *deleitoso lenguaje* en que debía ser compuesta la acción dramática; agreguemos a esto todos los comentarios que han sido hechos sobre el lenguaje de los poetas trágicos y se tendrá noción cabal de que este la distingue. Esquilo pasa por haber "*construido torres magníficas de palabras*", Eurípides por prestarle a sus personajes "*el lenguaje de los sofistas*" y Sófocles, por la elevación poética de sus parlamentos.

**En segundo lugar, es obra de arte porque organiza una visión de la vida de acuerdo con un concepto ideal de la misma.** Aunque se reproche a Eurípides el haber pintado a los hombres peor de lo que son, en tanto Sófocles los ha pintado como son y Esquilo semejantes a los dioses en la grandeza de su heroísmo, es evidente que **los tres trágicos organizan el mundo de sus tragedias de acuerdo con concepciones ideales de la existencia.** En una palabra, **la visión poética del mundo se sobrepone en ellos a la visión de la realidad cotidiana, pero sin hacerles perder a sus dramas la dosis de humanidad y realidad que debe tener toda obra de arte.**

Por otra parte, **el poeta trágico crea un mundo verdaderamente teatral cuya vigencia tiene valor solo dentro del teatro y mientras dura el espectáculo, pero del cual pueden extraerse consecuencias válidas universalmente para todos los tiempos.** De allí la jactancia de Esquilo, que le atribuye la anécdota, de que él escribía para el tiempo, es decir, para la eternidad.

**Como obra de arte, la tragedia no es una composición simple sino compleja.** Ya nos hemos referido a **la palabra**; pero debe recordarse que **esta se daba a través de una triple modalidad de interpretación**: la **elocución simple**, el **recitado rítmico** y el **canto**, **vinculados los dos últimos al acompañamiento musical**. Pero además está **la danza como acompañamiento de la voz**, especialmente en los corales, y la **mímica**, es decir, la perfecta **armonización de los gestos con el sentido del discurso**.

**Pero a estas formas expresivas, relacionadas con la palabra o el gesto, la tragedia une otras manifestaciones artísticas.** Ellas son **la pintura** (que se manifiesta en las decoraciones escénicas y en los trajes) y **la arquitectura**, ya que el complejo arquitectónico que es el teatro griego entra como parte integrante de la representación. **Hay, pues, un complejo de artes visuales y auditivas puestas al servicio de una obra que las reúne a todas y de todas se sirve, los efectos de entregar al espectador un conjunto de emociones estéticas, independientes de toda consideración de otro orden.**

Todos estos elementos forman, en conjunto, una convención destinada a traducir, para el espectador, el contenido del mito o de la leyenda dramatizada. En este sentido **debe recordarse que todo el teatro griego es convencional.** Las **dos convenciones fundamentales** se refieren: la primera, al **uso del verso**, la segunda, al **empleo de la máscara trágica**.

El "*lenguaje deleitoso*" no se consigue en la tragedia solo por la elevación y la selección sino fundamentalmente por el vehículo poético que es el verso. **Y decimos que la versificación es una convención teatral porque la realidad cotidiana solo conoce la prosa.**

En cuanto al uso de la **máscara** tengamos presente que era una careta extraordinariamente grande, provista de una peluca que cubría toda la cabeza y que generalmente tenía la frente alta, especialmente cuando se trataba de personajes importantes: héroes, reyes o dioses. En la boca de la careta que venía a quedar en los ojos del actor, había una bocina o megáfono para amplificar la voz. **No se le veía la cara al actor ni su expresión, que era reemplazada por el efecto patético y la impresión de idealización, que producía la máscara trágica.** Vemos, pues, que lo único que interesaba del actor era su presencia física, sus ademanes, pues realizaba movimientos rítmicos, y su voz, pero no la expresión de la cara, como en el teatro moderno.

Además de la máscara, los actores se presentaban provistos del **coturno** que, sumado a la máscara, aumentaba su estatura y producía una impresión de grandeza y majestad, adecuada a los personajes de la tragedia, generalmente divinidades o héroes superiores a los hombres. El coturno era un zapato cuya suela, muy gruesa, medía hasta veinte centímetros. La creación o perfeccionamiento de estos elementos se atribuye a Esquilo. Por último, a estos elementos se agrega la **vestimenta** que comprendía una túnica, el *chitón*, que iba del talle hasta los pies y era muy amplia (los personajes importantes usaban además un manto sobre los hombros, *himatión*, capa larga, o *clámide*, capa corta).

Por tanto:

***La tragedia como obra de arte es un complejo de expresiones visuales y auditivas que, por medio de un juego de convenciones, produce en el espectador el goce de valores estéticos independientemente del argumento o del desarrollo dramático en sí.***

Resumen de aspectos centrales para una definición de la tragedia.

Tal como fuera anunciado, solo al final del análisis que se ha realizado

estamos en condiciones de ensayar una definición de tragedia.

**En síntesis, puede decirse que la tragedia es  
la representación poético-dramática...**

Representación, porque es esencialmente espectáculo; poética, porque es una genuina creación del artista sobre materiales que provienen, a su vez, de otra poesía que es el mito; y dramática, porque es la visión de una acción.

**de un mito o leyenda, ...**

La tragedia no se inspira en lo actual ni en lo personal sino en lo trágico universal expresado en el mito o la leyenda.

**de la lucha fatal contra el destino...**

La acción dramática es concebida, especialmente, como lucha contra el destino (*moira*) capaz de producir el terror del espectador.

**sostenida por un héroe, ...**

El personaje central de la tragedia es siempre un ser superior a los demás, ya sea por su rango, por su mérito e, incluso, por la naturaleza misma de su dolor.

**en la que peca y es castigado...**

El héroe se ve arrastrado por su destino al adoptar una actitud soberbia, que constituye un pecado con el cual se enfrenta a la justicia divina, recibiendo el castigo para que el orden universal que ésta supone no sea alterado.

**y de la que resulta la enseñanza...**

Este castigo es entendido como un ejemplo para los demás hombres, exhortándolos y enseñándoles a mantenerse dentro de lo justo y permitido (*moira*).

**del religioso respeto por el orden y la justicia...**

El orden y la justicia son concebidos como creaciones divinas, siendo los dioses los encargados de mantener su integridad. El castigo del culpable tiende a crear en los demás el religioso respeto que es el fundamento de la piedad.

**como norma de vida.**

Las normas morales que se aplican al caso particular son elevadas por el poeta a la categoría de normas universales de conducta, cuya aplicación importa al hombre, y su vigilancia, a los mismos dioses.

## ORÍGENES Y EVOLUCIÓN DE LA TRAGEDIA

El origen de la tragedia es **inseparable de lo mítico y religioso**, y en particular del culto a un dios: **Dionisos o Baco**.

**Es imposible determinar cuándo nació el mito explicativo del culto báquico** que, seguramente, se ha ido formando con las impresiones que los griegos recibían siendo tan sensibles para los hechos naturales, y revistiendo sus observaciones la forma mítica. Tal como llega hasta nosotros es un **mito cosmogónico**, lo que indica una mentalidad evolucionada. En puridad, hay **dos versiones fundamentales**: un **mito tebano** que es el más popular y **otro ático**.

En la **versión tebana** la vida de Dionisos (Baco) está llena de aventuras y peligros y su pasión es más dolorosa que la de cualquier otra divinidad. Está amenazado de muerte antes de haber vivido y debe ser arrancado del seno de su madre que expira entre rayos y llamas. Aquí es hijo de Zeus y de Semele,

la hija de Cadmo, el rey de Tebas, la que pidió a su omnipotente esposo que se mostrase en todo su esplendor. Palas Atenea rescata a Dionisos de entre las cenizas de su imprudente madre que se quema ante el despliegue de la divinidad. Zeus lo cose a su muslo para que termine de gestarse; más tarde será creado por las ninfas en Creta o en el monte Nysa donde vagará siempre seguido de un gran cortejo.

En la **versión ática** entra en posesión de su inmortalidad por un segundo nacimiento; es hijo de Zeus y de Deméter (Cielo y Tierra), se llama Zagreus y tiene forma de toro, siendo de doble sexo y, posiblemente, símbolo de la vida animal.

**Entre los tracios**, las sacerdotisas le daban al viejo culto de Baco un carácter sangriento. Tomando el nombre de **bacantes**, siendo alternativamente magas, seductoras y sacrificadoras, se prosternaban ante el triple Hécate y evocaban en valles recónditos al dios subterráneo (este Baco infernal de las bacantes volvemos a encontrarlo en el Satán de cabeza de toro que adoraban las brujas de la Edad Media en sus aquelarres nocturnos con el nombre de Baphomet). Bajo esta forma es perseguido por los titanes quienes le dan muerte y lo devoran crudo; esta variación quizá se deba a que las bacantes en vez de sacrificarle animales en la forma ritual que prescribe la religión olímpica, los despedazaban vivos. El corazón de Zagreus es salvado también en esta versión por Palas Atenea que simboliza la sabiduría divina, quien lo entrega a Zeus que lo traga, haciendo surgir de sí, redivivo, al dios que ahora se llama Dionisos. Los titanes son castigados por el rayo vengador de Zeus y de sus cenizas surge el hombre, que lleva en sí algo de fuego celeste y de la titánica materialidad de la tierra pero que nace marcado por el pecado original: el crimen de los titanes.

**Hay diversas variantes del mito debidas a las diferentes oleadas místicas provenientes de Tracia** en donde el frenesí religioso de las mujeres desbordaba hacia el sur, contagiando a su paso a todas las poblaciones. Estas bacantes eran designadas a veces como *basáridas*, nombre que corresponde a una antigua designación del zorro (*bazzareus*), animal que sacrificaban vivo tirando de sus extremidades y comulgando con su carne. Cuando escaseaban los zorros, se recurría a los perros. Como en el caso del toro, el del zorro debe corresponder a algún culto totémico de alguna tribu primitiva que luego evolucionó. Orfeo, quien según la leyenda es hijo de Apolo, hermosísimo, dotado del don del canto y del de la música, cuyo nombre significa "*aquel que cura por la luz*", y que será el profeta de la religión que nació del sincretismo de los cultos de Apolo y Dionisos, aparece en las estatuas cubierto con una piel de zorro. El frenesí desencadenado, los alaridos estridentes y la danza hasta el agotamiento de las orgiásticas corrientes dionisiacas, se acompañaban con el grito sagrado de *Hevohé*. *He-vo-hé* era una voz sagrada de los iniciados de Egipto, Fenicia, Judea, Asia menor y Grecia; a estas se anteponía otra sílaba: *yod*, representando así al dios en su fusión eterna con la naturaleza; abarcaban la totalidad del ser, el universo viviente. *Yod* significaba la divinidad propiamente dicha, el intelecto creador, el "eterno masculino".

Hevohé representaba el "eterno femenino"; Eva, Isis, la naturaleza. Bajo todas las formas visibles e invisibles fecundadas por él, Orfeo, enamorado del femenino eterno de la naturaleza, la glorifica en nombre del dios que la penetra.

En definitiva, este culto que excita la emoción de los fieles, quienes a su vez catequizan a otros de manera violenta y son todos ganados por el entusiasmo, poseídos por el dios, merced a la danza, los gritos, los sacrificios, este culto que tiene un **ritual exotérico para el pueblo**, y un **ritual esotérico para iniciados**, introduce un grado de pasión más violenta y uno de sus resultados es consolar por la emoción; otro es la realización de una unión más íntima entre el hombre y la divinidad.

**Dios de la generación y de la muerte, de la muerte y del renacer, Dionisos tiene los padecimientos y las pasiones de los hombres;** en el mundo misterioso donde se decide su destino, lo cumple como todos los héroes, pero con un poder superior, pues puede elevarse al cielo con su conquista; desempeña el papel de mediador entre los mortales y los poderes del infierno. Aparece vinculado con la creencia en la inmortalidad del alma y con la creencia en una vida de ultratumba, a través de los misterios órficos y la idea de la metempsicosis, de los misterios eleusinos y la idea de los castigos eternos, respectivamente.

### ***Apolo y Dionisos. Oposición y sincretismo.***

La oposición entre ambos, ya indicada en algún aspecto, se pone de manifiesto de mejor manera si consideramos los dos géneros de poesía que les están consagrados: el **peán** y el **ditirambo**; el himno victorioso, de gran majestad, armónico, y el canto desgarrado, estridente, imitativo. Naturalmente el primero iba acompañado musicalmente por la lira, cuyo género le permite más que cierto grado de movimiento y de pasión. El segundo iba acompañado por el sonar de la flauta, agudo y vario, apto para la lamentación. Estas diferencias en la sonoridad, así como los ritmos y formas –no de la música y de los cantos– se corresponden con las diferencias de las respectivas leyendas, los ritos del culto y de la significación de ambos dioses.

**Apolo**, a través de sus distintos cometidos, entraña la personificación del anhelo humano por establecerse en la claridad, en la armonía, en el orden.

**Dionisos** representa la barbarie, la animalidad primitiva, la explosión mística del alma individual que rompe el orden social y se funde con la naturaleza. **Lo apolíneo y lo dionisiaco son pues dos tendencias contrarias.** Las sacerdotisas de Apolo que con ramos de laurel se dirigen al templo entonando un himno procesional, conservan, al decir de Nietzsche, su nombre civil; es decir, no se separan de su personalidad. En cambio los cortejos de Dionisos ya sean de bacantes, basárides, ménades, ienai, o de sátiros, pierden noción de su ser y condición social, transformándose en el dios mismo, viviendo su peripecia personal de muerte y resurrección, dolor y alegría.

Los griegos siempre vieron en Apolo al dios joven y brillante, igual a sí mismo en su gravedad noble y armoniosa. Pero tal como hicieron desde antiguo con el cielo y la Tierra, la noche y el día, el amor y el odio, **hallaron para esta oposición de ambos cultos un punto intermedio de equilibrio que permitía, como en los otros casos, mantener la armonía en el mundo y evitar el caos.**

**Esta relación sincrética dio origen al mito de Orfeo**, poeta, sacerdote e iniciador. Es el **creador de una nueva religión para iniciados**, tal como Deméter lo fue de la de Eleusis, en la que encontramos un vago monoteísmo panteísta, un nuevo concepto de los valores de la vida, una mayor importancia conferida al alma, una gran sensibilidad espiritual y el temor de la vida ultraterrena.

**Orfeo, hijo inspirado de Apolo e iniciador de los misterios, pasa por ser el ordenador del alma religiosa de su patria.** Subyuga a los tracios y a las bacantes. **Transforma el culto de Dionisos**, consagra la majestad de Zeus, pero, como todo salvador o profeta, fue despedazado por las bacantes tracias a quienes quiso revelarles el sentido del Dionisos celeste.

**El mito de Orfeo nos conduce a la idea de unión entre Dionisos y Apolo.** El signo más notable de esa unión es el trípode del templo de Delfos que, luego de una célebre disputa, cede Dionisos a Apolo. Este atributo consagrado al dios profeta fue primeramente el símbolo de la vitalidad del dios de la vida; **Dionisos es tres veces revelador: en los infiernos, en la Tierra y en el cielo. El trípode es su símbolo y será más adelante el premio que se**

**entregará al corega vencedor en las fiestas dionisiacas.** También es el atributo de Apolo. En el uso doméstico, por los trébedes sube el vapor de agua que hierve, imagen de la vida que renueva su energía transformándose. En el templo de Apolo en Delfos, la pitia o sacerdotisa subía hasta un trípode elevado que recogía las exhalaciones de la Tierra, posiblemente protóxido de ázoe; allí aspiraba el vapor que producía perturbaciones en su cerebro y pasaba por un efecto de la inspiración terrestre; de esta manera efectuaba sus oscuras predicciones.

**Más adelante veremos la persistencia del símbolo o de su cualidad numérica, el tres, en sus manifestaciones sagradas y en las formas del arte,** que partiendo de la adoración dionisiaca evoluciona hasta la creación de un género literario, el dramático; hasta la fusión de las artes en un espectáculo de equilibrio total y grandeza religiosa: la representación trágica.

### ***El ditirambo***

Mediante danza y canto se celebraba a Dionisos; danza en tres tiempos: canto de elogio, de triunfo por haber atravesado dos veces la puerta de la vida. **El ditirambo es canto coral y danza agitada;** de él se levanta el drama dionisiaco, dedicado después a toda la mitología.

En un principio, el **exarcón** (que también era llamado *exaiéo* o *exarconte*, denominación que abarca tanto a lo que precede al canto del coro como a quien lo realiza), **sintetizaba la vida y sufrimientos del dios.** El resumen era generalmente el mismo pero improvisado; **a este seguía la lamentación o júbilo del coro, mediante gritos y gestos de terror o alegría.** También **el exarcón alternaba con el coro,** contando anécdotas patéticas de la vida del dios, asociado al poder creador, al nacer y renacer de la naturaleza y a la virtud perturbadora que posee el vino.

**Cuando cobró extensión la narración lírica del exarcón, solista o corifeo, en ese momento se acudió a otros episodios mitológicos de cualquier leyenda heroica.** Mientras tanto **el coro ditirámbico, con una fuerte tendencia representativa, se transforma en coro trágico,** esto es, se viste con pieles caprinas para representar al cortejo de sátiros, genios rústicos que acompañaban a Dionisos. También, por medio del sentido de magia contaminante, pensaban adquirir mediante el disfraz las características del dios o del macho cabrío que lo representaba, en lo que tiene que ver con la fecundidad, con el poder generador. **Poco a poco el exarcón fue ampliando sus funciones y transformándolas;** contagiado de la fuerza representativa del coro, **su canto ya no es narrativo sino dramático,** esto es, activo. Representa sobre un lugar elevado y rodeado por el coro las vicisitudes del dios; más aún, las vive. Va añadiendo otros personajes; quiere visualizar la historia, la anécdota o la peripecia y para ello **inventa el cambio de máscara.** Se convierte así en **agonista. Hace que el coro lo interprete y le conteste, dando lugar al diálogo dramático.** Se convierte entonces en **hipócrita,** que etimológicamente significa "*el que responde*"; luego, por extensión, será quien remeda o finge.

Después, todo creció racionalmente: aumento de agonistas, popularidad del espectáculo y necesidad de una arquitectura creciente, invención de técnicas, etc. Cuando esto sucede, ya nos encontramos con la *tragedia*.

Tradicionalmente se cita a **Epígenes de Sicione** como creador de la misma, en Argos; luego se cita a **Tespis**, que habría enfrentado un *antagonista* al coro en el **siglo VI**, en el **año 536**. Y antes de los tres grandes poetas trágicos, **Esquilo, Sófocles y Eurípides**, de quienes se conservan algunas obras, hay que citar a **Frínico (512), Quérilo y Prátinas.**

Según la tradición, en Ática **a mediados del siglo VI, Tespis, transformó el ditirambo, himno coral, en tragedia.**

**En primer lugar se atribuye a Tespis una transformación relativa al asunto del ditirambo.** Tespis cantaría no sólo las hazañas de Dionisos, sino también las de dos héroes nacionales y locales. Pero subsistiría aún el coro de machos cabríos que representaba a los sátiros que constituían el cortejo de Dionisos.

**En segundo lugar, se atribuye a Tespis una innovación de carácter formal,** que constituirá el germen de la forma dramática; actuando Tespis como exarconte o director del coro, para que los coreutas descansaran, improvisaba unos recitados que serían el germen de la labor de los actores.

**De este modo habría creado Tespis el primer actor o protagonista. Esta innovación hizo posible el diálogo entre el coro y el exarconte, que se transformó así en actor o hipócrita.**

Por otra parte, **también se le atribuye a Tespis la invención de la máscara o careta;** anteriormente, los coreutas se pintaban el rostro.

El **ditirambo ritual dionisiaco**, que da lugar al ditirambo trágico, evoluciona a su vez como canto coral despojado de sus elementos dramáticos, dando lugar al **ditirambo religioso puramente lírico**, el que perfecciona su música, que pasa a ser de carácter instrumental, y su coreografía, constituyéndose, de esta manera, en el más antiguo antecedente de la ópera.

**Del ditirambo trágico pasamos a la tragedia propiamente dicha que significa "canto del sátiro" (o del macho cabrío, cuya piel vestían), por la unión de las palabras griegas *tragos* (macho cabrío) y *ode* (oda, canción).**

Por tanto, **los comienzos de la tragedia como tal pueden situarse en los años finales del siglo VI a.C.**

Los tres grandes triunfadores del teatro de Dionisos o, al menos, **los tres autores trágicos de los que conservamos obras completas, pertenecen al siglo V a.C.** y son Esquilo (525-456), **Sófocles (496-406)** y Eurípides (485-406).

### **Los concursos**

A fines del siglo VI a.C., gobierna en Atenas el tirano Pisístrato, quien en el 536 realiza un concurso de tragedias, tal vez para estar bien con el pueblo y distraerlo de las discusiones políticas. Tespis habría sido el primero en ganar uno de esos concursos.

Se siguen celebrando estos concursos, cobrándoles afición el pueblo de tal modo que Platón, en el siglo V, afirma que Atenas es una *teatrocracia*.

El teatro, para el ciudadano griego, era una forma del culto a Dionisos. Las fiestas que se realizan en honor de este dios o fiestas dionisiacas, festividades que daban lugar a representaciones, eran las siguientes:

1. Las *rurales* o campestres o pequeñas dionisiacas, que se celebraban en los pueblos hacia fines de diciembre y que dieron origen a la comedia.
2. Las *leneas* o fiestas de los lagares, muy alegres, que tenían lugar hacia comienzos de febrero y eran dirigidas por el arconte *basileo* (o *basileus*, que etimológicamente significa "rey"). Estas dos festividades, por tanto, se celebraban durante el invierno.
3. Las dionisiacas *urbanas* o grandes dionisiacas tenían lugar en la primavera, hacia fines de marzo, y eran dirigidas por el arconte *epónimo*.

El **culto de Dionisos** tenía sus **ciclos** y variaciones. En **primavera** se consideraba que el dios nacía, y los festejos se ligan a su nacimiento con fiestas y canciones de tonalidad alegre. En el **invierno**, en cambio, cuando la vegetación "muere", Dionisos descendía al Hades sufriendo como los seres humanos y estos lloraban su desaparición con lamentaciones y llantos. Así nacieron el **ditirambo de primavera** y el **ditirambo de invierno**. La **comedia** parece haber nacido de un canto, el *comos*, que se entonaba durante la

procesión a través de los campos para festejar re resurrección de Dionisos. La **tragedia** nace, de acuerdo a Aristóteles, del ditirambo de invierno en que se llora su infortunio.

El drama de sátiros se representaba siempre después de las tragedias, lo que tenía un doble objeto: distraer y alegrar al pueblo conmovido por las impresiones trágicas y homenajear a Dionisos, evitando así que las fiestas perdieran su primitivo carácter dionisiaco.

A su vez, cada uno de los poetas cómicos elegidos tenía que presentar una comedia.

Por día, entonces, se representaban cinco obras: una trilogía trágica, un drama satírico, una comedia.

Las obras trágicas eran compuestas por escrito, lo que permitía la corrección de las mismas, y **presentadas previamente en concurso para su estreno durante las Grandes Dionisias, que duraban cuatro días y tenían carácter político-religioso.**

El **jurado** que seleccionaba la tragedia ganadora estaba formado por los **diez Arcontes**, representantes de las diez tribus del Ática, que son los que fijaban los plazos en que los poetas dramáticos podían presentar sus obras. De entre ellos, el **arconte epónimo** era el máximo responsable de todos los actos culturales realizados durante el año que duraba su mandato. **Dicho arconte se encargaba de la preselección entre las obras candidatas a ser representadas y de ordenar la realización de catálogos oficiales del desarrollo del evento, así como de designar un mecenas o corego para cada autor, a cuya cuenta corrían los gastos del vestuario y la puesta en escena de la obra.** Esto era considerado un gran honor social, y los **coregos** (ciudadanos notables) asistían a las representaciones en primera fila con gran fastuosidad, vestidos con túnicas blancas y tocados con coronas de oro.

**En Atenas, el teatro estaba asociado a la democracia radical o democracia participativa, que es aquella que aglutina a todas las clases sociales con un mínimo de restricciones, lo cual implicaba la asistencia al teatro de todos los ciudadanos, tanto los *asteios* (urbanos), como los *agroikos* (rurales).** La gran parte de las plazas del teatro las ocupaban los ciudadanos de pleno derecho (con presencia masiva de ellos), vestidos de blanco, pero también acudían los comerciantes y artesanos acomodados en Atenas pero no originarios de ella, esto es, los *metecos* o trabajadores por cuenta propia "con permiso de residencia", vestidos de púrpura y realizando la función de "portadores de vasos"; tanto los *metecos* como los *xenos* (representantes extranjeros hospedados por una familia o "Casa" –linaje– de la ciudad de Atenas) podían asistir al teatro, siempre y cuando fueran invitados por uno o varios ciudadanos de pleno derecho. Existe cierta controversia a la hora de determinar la presencia de las mujeres como espectadoras en el teatro griego, pero hay documentación histórica que ofrece constancia de la presencia de mujeres como asistentes a las tragedias (las *Tesmoforiantes* de Aristófanes hace referencia a las reacciones de enfado de las espectadoras ante la obra de Eurípides). También se permitía la asistencia a los esclavos acompañantes de los ciudadanos ancianos que acudían a las representaciones.

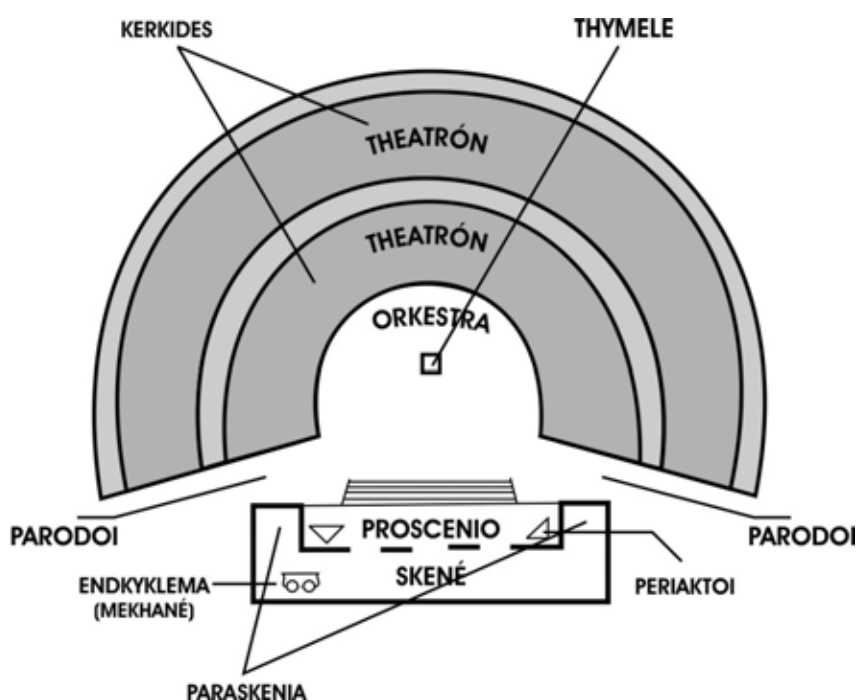
**Según algunos filólogos, la etimología de "tragedia", esto es, *tragodía*, no explica nada acerca de la relación de la tragedia con la religión,** y la conexión de la tragedia con Dionisos, aunque parece evidente, no lo sería. **En lo que sí hacen hincapié los filólogos e historiadores es en la relación de la tragedia con el régimen político** (la democracia participativa o democracia radical) que ha permitido la *parresía* (libertad de palabra) y la *isegoría* (idéntico derecho a hablar en la asamblea). Sin embargo, admiten que hay partes de la tragedia que ofrecen relación con la

retórica de las asambleas, y que el **agón** guarda ciertas relaciones con el género trágico. Es en este último elemento de la cultura ática (el **agonismo**) donde encontramos, conjuntado con el desgarramiento interno entre la racionalidad y la animalidad (entre orden y caos) y con las capacidades simbólicas inherentes a la especie humana, el nexo que vincula a la tragedia con la religión, esto es, el fondo religioso de la tragedia griega. El espíritu competitivo griego ejercía una **función de cohesión social** que aparece como paralela a la religiosidad: es condición previa de la competición la reunión de los competidores y **es la reunión la que fomenta la competición como forma de comunicación, ofertadora de cohesión social en última instancia**. La tragedia permitía el encuentro con los límites de la condición humana y con las leyes que regulan tal condición en el contexto cívico, a la par que posibilitaba y fomentaba la unidad de los ciudadanos. Pero la tragedia no sólo reunía al pueblo, sino que también –sobre todo–, lo educaba (esto es, tenía una función pedagógica e identificadora –constructora de identidad social–, en la sociedad ateniense).

**Los poemas homéricos y hesiódicos también educaban, pero bajo ellos se hallaba implícita una idea de sociedad fuertemente dividida en "nobles" y "plebeyos"**, con unas familias escogidas "cuyos antepasados fueron héroes"; los mitos (en sentido lato, las historias acerca de héroes y dioses), estaban, de alguna manera, legitimando la estructura social de la época.

**En la tragedia, en el s.V, el héroe deja de ser un "modelo a seguir", para convertirse en un "objeto de crítica"**, y la función de los mitos que la tragedia retoma y remodela consiste en ser la expresión de una "época pasada", con unos patrones políticos caducos y obsoletos, que se muestra como "ajena" en relación con las actuales *póleis* democráticas. A través del pasado social que narra la tradición, se establece una relación de otredad con ellos, lo cual permite reafirmar la mismidad, esto es, la identidad social ateniense del s.V a. C. Se trata pues, de una "alteridad interna" integrada y constituyente del momento cultural griego presente.

## ESTRUCTURA DEL TEATRO



### Teatro de Epidauro, Grecia

Epidauro, antigua ciudad levantada en la costa nororiental de la península del Peloponeso, conserva un teatro del año 350 a.C., proyectado por Policleto el Joven. Este teatro, con una excelente acústica, presenta un escenario circular en torno al cual las gradas, con capacidad para aproximadamente 15.000 personas, se extienden sobre el terreno inclinado de una colina.



## TRAGEDIA: ESTRUCTURA Y FORMAS DE LA REPRESENTACIÓN

### Su estructura era la siguiente:

1. Daba comienzo la obra con el **prólogo** a cargo de uno o más actores, el que **podía ser tanto monologado como dialogado**; conservaba la característica que según hemos visto observaba el *exarcón*, es decir, **antecedía la entrada del coro**.

**Este prelude servía para orientar al espectador acerca del tema, tiempo y lugar de la acción y para ubicarlo en la atmósfera trágica.** El **prólogo** previene o adelanta los acontecimientos, en una **especie de resumen programático**, tal como ya se hacía en la poesía épica. **Por el título de la obra a representar y por lo anunciado en el prólogo, el público sabía qué parte del mito o de la leyenda debía refrescar en su memoria. Conviene señalar un error común de apreciación en casi todos los textos que de una u otra manera estudian el tema: se dice que tanto la poesía épica como la poesía trágica carecen de expectativa; de lo que carecen es de intriga pues la expectativa la mantienen en alto grado. La espera no es sobre qué va a pasar sino sobre cómo va a pasar.**

2. El **prólogo** precede al **párodos**, esto es, la entrada del coro cantando en solemne procesión. **Entra el coro en la orquesta por los pasillos laterales de la escena (denominados párodos)**, de donde toma el nombre esta primera entrada.

De tres en tres o de cinco en cinco, precedida cada fila por un *oleuta* o flautista y **dirigidos por el corifeo que recita los versos**, se dirigen los **coreutas** con paso de marcha hacia el centro de la orquesta; **se dividen luego en dos partes**, una a cada lado del altar o *thymele* y **se inmovilizan frente a la escena**.

El **párodos servía para definir al coro, justificar su presencia y explicar su situación** en relación con los personajes.

Conforme a la importancia tradicional, el coro **se ubica junto al altar**; no hay que olvidarse que la base, el templo y la estructura de la tragedia provienen de él. Su aparición está marcada poéticamente por un ritmo diferente al de sus posteriores intervenciones y la presencia de los *anapestos*, pie apto para la marcha compuesto de dos sílabas breves y una larga. En general, todas las partes líricas, con diferentes matices dialectales, conservan carácter dórico.

**Sus pasos, figuras y gestos constituían un comentario coreo gráfico de los sentimientos que el canto expresaba.** Canto y danza, melodía y ritmo, vivían por su íntima sujeción a la poesía. **A pesar de escenografías, atuendos y efectos diversos, la ilusión la producía la voz humana, como expresión de pensamiento y sentimiento.**

3. **Estas intervenciones del coro se van alternando con los episodios que protagonizan los actores** (significa la parte del drama que tiene lugar entre dos intervenciones del coro).

Se pone en evidencia la **estructura dialógica de la tragedia** en la **alternancia de intervenciones entre el coro y los actores**, y también entre los actores y el público, que en ocasiones es interpelado por ellos; también son importantes los prolongados silencios que se imponen en el escenario.

**Aparecen los actores y dialogan entre sí o con el corifeo que lleva la voz cantante del coro.** El diálogo conserva el carácter jónico propio de la poesía narrativa y se emplea comúnmente el trimetro yámbico, combinación de tres yambos, formado cada uno por una sílaba breve y una larga.

**Los episodios generalmente son tres, de donde se deriva, junto con el prólogo y el epílogo, la forma dramática renacentista en cinco jornadas;** posteriormente, reconocida la parte esencial del drama en los episodios, le suceden las obras en tres actos. **En los episodios se desarrolla el drama (etimológicamente: acción); pero ésta es lucha, agón, de donde toman nombre los personajes y no los actores: protagonista, deuteragonista, tritagonista.** Los actores al representar a personajes heroicos trataban de proporcionarle apariencia y tamaño de acuerdo a su grandeza moral. Los atavíos jónicos lujosos y recamados, la máscara, el coturno, los rellenos, les imponían una mímica grave y acompasada que convenía a la solemnidad y al efecto que se buscaba producir en los espectadores, así como al propio decoro y a la seguridad personal.

**Junto con los elementos narrativos de la acción se conjugaban elementos líricos** como el *kommos*, canto de dolor de un agonista, a veces alternado con el coro; el *treno* o canto fúnebre; el *hyporkema* o canto en honor de Apolo, en el que mientras la mitad del coro canta, la otra mitad gesticula y esto en forma alternada.

4. Durante sus intervenciones, entre episodio y episodio, el coro entona **los estásimos**, cantos cuya expresión y solemnidad son marcadamente religiosos, que se acompañan de una danza denominada *emmeleia*.

**Los estásimos (actos de detenerse), donde el coro en la orquesta, dividido en estrofa y antistrofa, canta alternadamente,** danzando, la *emmeleia*, la *sykinnis* o la *tyrbasis*, según que el canto sea doloroso, burlón o perturbador. A veces se remataba la antistrofa con un *épodo* o último verso. Estos intervalos de la acción incitan a la meditación tanto al espectador como a los personajes que permanecen en la escena.

5. El fin de la obra lo marca el **éxodo** o último canto que el coro ejecuta antes de salir del teatro, que suele incluir un comentario abstracto de la situación posterior al drama representado. El coro no se aleja hasta el desenlace y si es el primero en entrar, es el último en salir. Su salida o **éxodo** puede asumir las formas más variadas.

En síntesis, la **estructura de la tragedia** puede resumirse del siguiente modo:

- **Prólogo** (actores, carácter dramático, diálogo o monólogo)
- **Párodos:** entrada del coro hacia la *orquesta* (carácter lírico)
- **Primer episodio** (carácter dramático)
- **Primer estásimo** (carácter lírico a cargo del coro)
- **Segundo episodio** (carácter dramático)
- **Segundo estásimo** (carácter lírico a cargo del coro)
- **Tercer episodio** (carácter dramático)
- **Tercer estásimo** (lírico a cargo del coro)
- **Éxodo** (carácter dramático y lírico; retirada del coro y actores)

### **El teatro y la representación**

Una vez que el exarconte empieza a asumir el carácter del héroe o del dios y a representar a todos los personajes, necesita cambio de ropas y de máscaras; así se crea la tienda o casilla detrás de la tarima o tablado desde donde

actuaba sobresaliendo del coro. El **tablado o eleo** se extiende, constituyendo el **logeion** (sitio del *logos*, discurso o tema) y la barraca de tablas contra la que se apoya recibe el nombre de **skené** (escena, palabra que significa “choza” y que era una especie de tienda donde se vestían los actores). Por debajo y delante de la escena se redondeó la **orquesta** o sitio del coro, conservando el principio cíclico, con el altar o **thymele** en su centro. Como los espectadores eran cada vez más numerosos, se dispusieron asientos en semicírculo, rodeando a la orquesta. Como el edificio se levantaba frente a una colina, se aprovechaban sus estribaciones para cavar en ellas las distintas filas, por lo que se llamó **theatrón** (palabra que significa “lugar donde se mira”) al lugar dispuesto para los espectadores. Por extensión, la denominación de teatro vino luego a significar todo el complejo de arte o cada una de sus partes.

**Hasta el siglo V a.C., los teatros fueron de madera; recién se construyen de piedra hacia fines de ese mismo siglo; esto indica que pasan de instrumentos a ser monumentos.** El teatro dedicado a Dionisos que se conserva en la ladera meridional de la Acrópolis fue construido por Licurgo hacia el año 338 a.C.; algunas partes datan de antes y otras fueron añadidas en los siglos I y III d.C. Las filas semicirculares con capacidad para 15 000 espectadores suben hacia el Partenón, frente al monte Himeto y al mar. Las primeras filas de asientos de mármol con respaldo, de preferencia o *proedria*, estaban reservadas para los sacerdotes y los magistrados. **A partir del año 420 a.C., el Estado no solo subsidia las obras sino también a los espectadores:** los no pudientes recibían dos óbolos para entradas. Había separación entre hombres y mujeres; entre estas se distinguían sitios para las damas y otros para las “cortesanas”.

El teatro clásico **contaba con tres puertas en su escena:** la de en medio señalaba el **palacio** o lugar de la acción; las laterales indicaban la **ciudad** o el **campo**, convencionalmente. Un **balcón** en la parte alta era el **telelogeion** o sitio de actuación de los dioses. Como estos no solo aparecen en su Olimpo sino que bajan a departir entre los héroes, se usaba para ello un sistema de grúa y poleas llamado **mekhané** (mecánica). Entre el **proscenio** (que significa “delante de la escena”) y la **orquesta** había un foso para la aparición también mecánica o por escalerillas laterales, de las divinidades infernales. De la puerta central solía surgir una rampa sobre ruedas llamada **endkyklema**, por medio de la que se mostraba la muerte sucedida en palacio. En tiempos de Esquilo se usaba ya el **telón de fondo** y Agatarco de Samos es el nombre que la tradición conserva del primer escenógrafo. Gracias a la ciencia de Anaxágoras y de Demócrito, se introducen las primeras nociones de perspectiva en las pinturas sobre la escena y en los periactos, que eran bastidores de tres caras, sobre ejes colocados uno en cada extremo del **logeion** (que significa “lugar donde se habla”, locutorio) o **proscenio**. Su utilidad consistía en cambiar la escenografía en cada uno de los tres episodios y permitir al mismo tiempo salidas laterales.

Otros elementos accesorios de la representación constituían ciertos rudimentos técnicos como la **creación de sonidos**; el **aditamento vibrátil a la máscara para realzar la voz**; **los petos y espaldares** con que armonizar la mayor proporción de aquella a fin de ser divisada por todos los espectadores; el **coturno** o calzado alto, zapatos cuya suela, muy gruesa, medía hasta más de veinte centímetros; el **oncós** o terminación piramidal de la máscara, de donde pendía la cabellera, para realzar dignamente la figura humana.

La **máscara trágica** era una careta extraordinariamente grande, provista de una peluca que cubría toda la cabeza y que generalmente tenía la frente alta, especialmente cuando se trataba de personajes importantes: héroes, reyes o dioses. En la boca de la careta que venía a quedar en los ojos del actor, había una bocina o megáfono para amplificar la voz. **No se le veía la cara al actor ni su expresión, que era remplazada por el efecto patético y**

**la impresión de idealización que producía la máscara trágica.** Vemos, pues, que lo único que interesaba del actor era su presencia física, sus ademanes, pues realizaba movimientos rítmicos, y su voz, pero no la expresión de la cara como en el teatro moderno.

Todos estos elementos fueron generándose por las condiciones mismas del espectáculo, es, decir, fueron generados por necesidad y a su vez acrecentaron los recursos del mismo.

## ARISTÓTELES Y LA TEORÍA DE LAS TRES UNIDADES

Se ha discutido mucho la cuestión de si el teatro debe sujetarse a tres unidades: de **tiempo**, **lugar** y **acción**.

En el teatro moderno, los clasicistas, por ejemplo Molière y Moratín, se ajustan a dichas unidades con un rigor excesivo, en cambio, Shakespeare, los dramaturgos del siglo de oro español y el teatro romántico desconocen las reglas estéticas, no respetan las tres unidades.

Es inexacto atribuir a Aristóteles la formulación de la teoría de las tres unidades: no habla para nada de la unidad de lugar; a la unidad de tiempo se refiere incidentalmente; la única regla que establece es la unidad de acción.

La **unidad de lugar**, que fue erigida en norma estética por los preceptistas neoclásicos, se observaba en el teatro griego con bastante fidelidad, pero ello era resultado no de la aplicación de reglas preconcebidas, sino de una necesidad o exigencia de la representación. En efecto, a consecuencia de la relativa imperfección de los decorados y de la ausencia de telón de boca no era posible representar gran variedad de lugares: la escena figuraba generalmente el exterior de un palacio (*Agamenón* y *Los Persas*) o de un templo (*Las Euménides*) o una tienda de campaña (*Ifigenia en Áulide*, de Sófocles) o un paisaje (*Prometeo*, de Esquilo). Sin embargo, en algunas tragedias como en *Las Euménides* se realizaba algún cambio de lugar.

**Unidad de tiempo.** Aristóteles se refiere incidentalmente a la unidad de tiempo, al comprobar como hecho normal que la fábula de la tragedia, a diferencia de la epopeya, no dura más que lo que tarda el sol en uno de sus giros, es decir, veinticuatro horas; pero no hace de la unidad de tiempo una regla estricta como Boileau, preceptista del siglo XVII, y en general los neoclásicos, algunos de los cuales como el preceptista español Luzán y el comediógrafo Moratín, ambos del siglo XVIII, llegaron a afirmar que la acción de la obra dramática, es decir la fábula o argumento, debía durar el tiempo que dura la representación o pocas horas más.

En la representación de las tragedias griegas no había telón ni entreactos. Era todo seguido; sin embargo, a veces se suponía que durante los estásimos, entre episodio y episodio, habían transcurrido algunos años.

La **unidad de acción** significa que la tragedia debe desarrollar un solo asunto fundamental.

A la unidad de acción se contraponen la existencia de multitud de asuntos fundamentales dentro de una misma obra, como por ejemplo en el **teatro de Shakespeare**.

Normalmente, en toda obra dramática, la acción presenta tres partes fundamentales: exposición o planteamiento, nudo y desenlace. Se plantea un problema, se desarrolla y luego se resuelve. Es así como el interés del espectador debe ir creciendo en el transcurso de la obra; es lo que se llama ley de progresión del interés dramático. El interés en la tragedia griega no consiste como en el teatro moderno, en provocar la curiosidad del espectador por el desenlace, sino que este en las tragedias griegas es ya conocido de antemano.

En el teatro de Esquilo, la acción es muy simple, apenas hay trama; en el

de Sófocles es algo más compleja y en el de Eurípides aparece ya la intriga.

Expondremos algunos conceptos de **Aristóteles** expresados en su *Poética* sobre la acción dramática.

**La unidad de acción es la única de las reglas dramáticas que fue formulada por Aristóteles.**

**La unidad de acción no consiste en la existencia de un personaje central, sino en que la fábula debe imitar una acción sola**, cuyas partes estén enlazadas de tal manera que no se puedan alterar sin menoscabo del conjunto.

No ha de haber muchas acciones en la tragedia como podía haber en una epopeya, ya que en el drama todo camina rapidísimamente y a veces contra la verosimilitud obedeciendo a una razón más alta "*porque es verosímil que muchas cosas acaezcan fuera de lo verosímil*".

La acción debe excitar el terror o la compasión, no por casos fortuitos, sino por acontecimientos que tengan lógica dependencia unos de otros y estos deben surgir de la fábula y no del efecto del espectáculo.

**La acción realmente trágica debe ser entre amigos o parientes.** Si un enemigo mata a un enemigo nada hay de trágico. **Los personajes de la tragedia han de ser nobles, pero no extremados en virtud ni caídos en infortunio por maldad sino por algún pecado o falta cometida.** Por eso las fábulas de las tragedias se encerraron en pocos linajes reales cuya historia constituye un asunto adecuado para sus argumentos.

En algunas tragedias la acción se desarrolla naturalmente, normalmente; en otras, sin embargo, existen **elementos que alteran el curso de la acción haciéndola más compleja.** Son estos principalmente, la *peripecia* y la *anagnórisis*, que, por otra parte, **constituyen los medios más eficaces para conmover al espectador.**

La *peripecia* es un acontecimiento que cambia más o menos rápidamente la marcha normal de los hechos, dando solución, o bien que simplemente transforma bruscamente la situación presentada, creando una situación contraria. Es, pues, un hecho anormal que altera el curso natural de la acción.

La *anagnórisis* o reconocimiento consiste en que uno de los personajes que interviene en la tragedia entre en conocimiento de un hecho ignorado por él, muchas veces ya conocido por el público; o bien en que se reconozcan dos personajes. La anagnórisis es, pues, la transición de la ignorancia al conocimiento que engendra amistad u odio.

## RESUMEN DE LA EVOLUCIÓN DE LA TRAGEDIA CLÁSICA

Tradicionalmente se adjudica a **Tespis** introducir hacia mitad del siglo VI al primer actor o **protagonista** y transformar el ditrambo, himno coral, en tragedia al modificar el asunto de aquel en el que no solo se cantarían exclusivamente las hazañas de Dionisos, sino también las de los héroes nacionales y locales. Crear al primer actor es una innovación de carácter formal que constituirá el germen de la forma dramática; esta innovación hizo posible el **diálogo** entre el coro y el exarconte, que se transformó así en actor o *hipócrita*. También se atribuye a Tespis la creación de la máscara o careta (anteriormente los coreutas se pintaban el rostro).

Entre Tespis y Esquilo hay una época de perfeccionamiento de la tragedia a la cual pertenecen tres autores: Quérilo, Frínico (a este se le atribuye la introducción de los personajes femeninos en escena y reformas en la representación) y Pratinas (creación del drama de sátiros o por lo menos su introducción en Atenas).

**Esquilo**, quien inicia la tragedia en su forma clásica al infundir a la obra de sus predecesores la esencia de lo trágico, modifica las condiciones de la tragedia al imponer el segundo actor o **deuteragonista** y **Sófocles** la

enriquece al decretar la existencia del **tritagonista** o tercer actor (sin embargo, aun estando los tres actores en escena, difícilmente el autor hace hablar a más de dos personajes a la vez.).

El **proceso de evolución de la tragedia en su etapa clásica**, se orienta en los siguientes sentidos:

**1. Humanización de la tragedia.** Se ha dicho que "la tragedia bajó del cielo a la Tierra". Es decir, que Esquilo, el primer trágico, nos presenta a sus personajes como dioses, superiores a la naturaleza humana. Su teatro se caracteriza por la grandeza y majestad. Sófocles pinta hombres extraordinarios (tales como debieran ser), dominando a las pasiones. Es el más perfecto y equilibrado; y, finalmente, Eurípides nos describe al hombre tal cual es en realidad, dominado a veces por la pasión; es el más humano y su obra tiene un intenso sentido filosófico.

**2. Pérdida de la importancia del coro.** La parte a cargo de los actores acentúa su predominio sobre los cantos del coro.

Inicialmente, en la tragedia primitiva el número de coreutas era de cincuenta; Esquilo lo redujo a doce, número que luego Sófocles elevó a quince; al mismo tiempo, se reduce el excesivo lujo de la vestimenta de los coreutas.

En las tragedias de Esquilo el coro es fundamental, especialmente en sus obras más antiguas. En *Las suplicantes*, por ejemplo, el coro está presente en toda la tragedia y canta durante las dos terceras partes; es el verdadero protagonista.

El coro, que tiene gran importancia en Esquilo, lo va perdiendo con Sófocles, hasta llegar a ser accesorio en Eurípides; en este es un simple adorno, un mero intermedio lírico.

**3. Predominio de los cantos de los actores sobre los recitados.** Junto a la pérdida de importancia del coro, el teatro de Eurípides se caracteriza por el predominio de los cantos de los actores (monodios o solos y dúos) sobre los recitados (monólogos y diálogos).

**4. Aumento de la complejidad de la acción.** En Eurípides la trama o nudo es más complejo. En Esquilo propiamente no existía.

## EL TEATRO DE SÓFOCLES: CARACTERÍSTICAS ESENCIALES

### ACERCA DE SÓFOCLES

#### Vida

Sófocles, uno de los principales trágicos griegos junto con Esquilo y Eurípides, nació en el año 496 a.C., y su existencia se extendió hasta los 90 años. Pertenecía a una familia de clase media y de bastante prestigio; su padre era fabricante de armas, que en Atenas era un cargo casi honorífico, pues ese oficio estaba deificado (pensemos en el ejemplo de Hefestos que nos presenta la *Ilíada*). Esto tuvo como consecuencia que Sófocles, desde su infancia, se familiarizara con la aristocracia ateniense, rasgo favorable tanto desde el punto de vista social como artístico y cultural.

Según cuenta la leyenda –mitología más que historia– Sófocles intervino en un coro de niños que celebró el triunfo de la famosa batalla de Salamina (480 a.C.), en la que había participado Esquilo y día en que justamente nacía Eurípides. Así quiere la leyenda, por medio de lazos providenciales, vincular a los tres grandes trágicos griegos, característica psicológica que distingue al pueblo griego.

También como personalidad y valor artístico Sófocles fue muy admirado; **venció 24 veces en certámenes clásicos literarios, obteniendo siempre el primero o segundo premios, nunca un tercer puesto.**

Muere un año antes de la derrota de Egospótamo, batalla que marca un desastre para Atenas.

## Obra

**Se conservan siete tragedias de Sófocles:** tres pertenecientes al **ciclo tebano:** *Antígona*, *Edipo rey*, *Edipo en Colono*; una perteneciente al **ciclo de los atridas:** *Electra* (ciclo ya tratado por Esquilo); y **las restantes, de valor aislado:** *Áyax*, *Filoctetes*, y *Las traquinias*. En todas las tragedias de Sófocles, como veremos a continuación, está presente el pecado de *hybris* o exceso, que inexorablemente es castigado por el destino (o por los dioses, que a veces tienen el carácter de aquél).

En **Áyax** (la más antigua de las siete tragedias de Sófocles), el héroe epónimo, llega al suicidio en castigo de su orgullo y menosprecio del auxilio de la divinidad. La respuesta que da a su padre Telamón cuando, al despedirle para Troya, le exhortaba a que tuviera siempre propicios a los dioses y la que luego dio en los campos troyanos a Palas Atenea en ocasión de que esta lo estimulaba a la lucha, le atrajeron el desdén de la diosa. Vencido después por Ulises en el certamen por las armas de Aquiles, desacata el fallo del jurado y concibe, en su orgullo, matar al mismo Ulises y a los jefes del ejército que le habían postergado. La diosa, entonces, le trastorna el juicio y el héroe se lanza, en su locura, sobre los rebaños de ovejas y bueyes, creyendo saciar en ellos la sed de venganza que sentía. Cuando luego recobra la razón se ve cubierto de ignominia y decide suicidarse.

En **Electra** (se ignora la fecha de la representación de esta tragedia) se consume, por orden del oráculo, el asesinato de Clitemnestra y de Egisto, porque así lo exigía la venganza de Agamenón, ignominiosamente asesinado por la infiel esposa y su amante. La casa paterna tenía que purificarse; la sangre impiamente derramada pedía venganza y las maldiciones lanzadas contra los asesinos habían de cumplirse indefectiblemente. Así, termina la obra con estas palabras: "*Ya se han cumplido las maldiciones...*".

En **Edipo rey** se cumple la profecía del oráculo por encima de la voluntad humana, o mejor, esta se manifiesta decidida y enérgica en Edipo, el héroe de la tragedia, para propiciar el cumplimiento de aquella. Hay pasajes en esta obra que hacen pensar en la maldición de Caín, como si la leyenda de la familia de Edipo fuera recuerdo de una raza maldita, condenada a desaparecer y que de hecho se extingue en *Antígona*.

Al primer rayo de luz que penetra en el espíritu de Edipo, este se debate contra el horror de la verdad, pero cuanto más busca probarse a sí mismo que esta cosa horrible no puede ser, más la demostración estalla evidente, irresistible. Al comienzo de la obra, es rey, y rey glorioso; al fin de ella no es más que un proscrito, maldito de los hombres y de los dioses, privado de la vista por sus propias manos y acompañado en su exilio solamente por la ternura de sus dos hijas devotas, Antígona e Ismena.

Esta tragedia fue representada, parece, hacia el año 430 a.C.

En **Edipo en Colono** pone Sófocles la religión al servicio de Atenas. Es un drama patriótico, escrito por el poeta en los últimos años de su vida y que no se representó, según los críticos, hasta el 401, muerto ya Sófocles y cuando habían pasado las circunstancias que, sin duda, le decidieron a escribirlo. El oráculo había profetizado que la ciudad que poseyese enterrado en su suelo el cadáver de Edipo, sería invulnerable. Cuando Sófocles lo escribió se hallaba Atenas envuelta en la guerra del Peloponeso, que sostenía desde el año 431 a.C. Sófocles murió antes de que esta terminara y, por tanto, no pudo ver que se había equivocado en sus patrióticos deseos.

En **Antígona** nos ofrece Sófocles:

- el cumplimiento de la maldición de Edipo contra sus dos hijos;
- el martirio de la heroína, que desacata la orden del tirano por obedecer la ley divina y da sepultura al cadáver de su hermano Polinices, que aquel había ordenado que lo dejaran insepulto; y
- el castigo del tirano.

En esta obra son conmovedores los sentimientos de Antígona. Cuando el tirano le pregunta con qué derecho ella ha desobedecido, responde con una simplicidad sublime, oponiendo a la ley escrita que viene de los hombres y que a veces es injusta, la ley superior de la conciencia, que viene de los dioses y a la cual es necesario obedecer, así sea al precio mismo de la vida.

Esta tragedia se representó, probablemente, en 442 a.C.

En **Las traquinias** se nos ofrece también el cumplimiento de la profecía del oráculo acerca de la muerte de Heracles. Contribuyen a tal cumplimiento el deshonesto toque del centauro, la infidelidad conyugal del héroe (maldecida por el coro de vírgenes traquinias), la indiscreción del heraldo, el entrometimiento del paisano y los tremendos celos de la esposa.

Se ignora la fecha en que se representó esta tragedia; se cree que hacia el año 420 a.C.

La influencia divina y religiosa en las determinaciones de la voluntad humana se halla manifiesta también en **Filoctetes**. Este héroe, compañero en otro tiempo de Heracles y poseedor a la sazón del invencible arco y flechas de este, se dirigía a Troya con los demás griegos, cuando en la isla de Crisa, donde se detuvo la expedición para celebrar un sacrificio, fue mordido en un pie en castigo de haberse acercado a la "víbora que, oculta, custodiaba el descubierto recinto sagrado de la ninfa tutelar de la isla". La expedición llegó después a Troya; a Filoctetes se le agravó la herida y como el ritual prohibía que las personas que tuvieran ciertas lesiones presenciaran los sacrificios y libaciones a los dioses, por consejo de Ulises lo sacaron del campamento y lo dejaron abandonado en la isla de Lemos. Los griegos se vieron obligados entonces a ir por él, porque su presencia era indispensable para apoderarse de Troya, según había profetizado el adivino Heleno.

Esta tragedia fue representada en el año 409 a.C.

## PUNTOS DE VISTA CLÁSICOS SOBRE LA OBRA

### Hegel:

"En esta tragedia todo es consecuente: están en pugna la ley pública del Estado y el amor interno de la familia y el deber para con el hermano. El *pathos* de Antígona, la mujer, es el interés de la familia; y el de Creonte, el hombre, es el bienestar de la comunidad. Polinices, luchando contra la propia ciudad patria, había caído ante las puertas de Tebas; y Creonte, el soberano, a través de una ley proclamada públicamente, amenaza con la muerte a todo el que conceda a dicho enemigo de la ciudad el honor de los funerales. Pero Antígona no se deja afectar por este mandato, que se refiere solamente al bien público de la ciudad; como hermana cumple el deber sagrado del sepelio, según la piedad que le dicta el amor a su hermano. A este respecto **apela a la ley de los dioses; pero los dioses que ella venera son los dioses inferiores del Hades** (Sófocles, Antígona, v. 451; *he xýnoikos tôn káto theôn Díke*), **los interiores del sentimiento, del amor, de la sangre, no los dioses diurnos del pueblo libre, consciente de sí, y de la vida del Estado**".

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, Estética (trad. R. Gabás, Ediciones Península, Barcelona 1991)

Reinhardt dio un vuelco a tal interpretación, concibiendo de otro modo la tragedia de Sófocles:

"**Los dioses de Sófocles no proporcionan consuelo al ser humano y, aunque dirigen su destino para que se conozca, el ser humano como tal se concibe primeramente como ser expuesto y abandonado.** Solo a partir de su aniquilación parece que su esencia, al purificarse, consigue pasar de su disonancia a un estado de armonía con el orden divino. Por esta razón, **los personajes trágicos de Sófocles son seres solitarios, desarraigados, rechazados** (...). Pero el desarraigo violento no lo padecerían de forma tan dolorosa si no estuvieran tan entrañablemente enraizados en su naturaleza... Los dramas de Esquilo no conocían ese arraigo ni su contrario: desconocían por completo esas formas de desnudez y desamparo; el ser humano, el semidiós o el héroe, sea cual fuera el lugar que ocupara, no estaba solo, siempre permanecía en el interior de las relaciones divinas y humanas... **El héroe de Esquilo podía caer víctima de la lucha por la preeminencia de un orden sobre otro, podía ser precipitado en la más espantosa de las desgracias, ser cazado, atropellado y atormentado, pero no podía perder de golpe su pertenencia al entorno, su estado de inclusión en el mundo y**

quedar tan ajeno, tan abandonado y traicionado como el ser humano de Sófocles. Porque en Esquilo todavía no se había disociado del cosmos divino un ámbito puramente humano... La voluntad de los dioses también se impone en las tragedias de Sófocles, pero ya no como un poder omnipresente e igualmente inmediato, perceptible en los propios actos y la naturaleza del ser humano, sino que sale repentinamente al encuentro del ser humano como algo ajeno, ininteligible, como un hálito que surge de un mundo distinto al del hombre, ante el cual sólo queda como salvación la humildad sofoclea de la 'reflexión' -que no es la humildad cristiana, trascendente, sino la que recuerda el pesimismo de la modernidad. Si el ser humano quiere orientarse en su camino, sólo lo puede conseguir conociendo sus límites -en cierto modo mediante el tanteo doloroso y siempre renovado de su exterioridad que, como una piel vulnerable y desprotegida, deslinda lo humano del hálito y de la esfera de las relaciones daimónicas. Y, no obstante, si la humildad 'reflexiva' no se apreciara así, el ser humano, grande y auténtico, no sería tan indeterminado, tan altivo, tan desmesurado, tan entregado exclusivamente a su virtud, tan arriesgado y orgulloso. **En cierto modo todos los personajes trágicos de Sófocles son disidentes. Lo que vale para ellos, no se mide con la escala común; lo que para ellos es central no es el centro de los acontecimientos a su alrededor**".

REINHARDT, Karl, Sófocles (trad. M. Fernández-Villanueva, Destino, Barcelona 1991)

Reinhardt propuso, por lo mismo, una nueva manera de entender *Antígona*:

**"De la misma manera que lo trágico en Sófocles consiste en determinar el lugar de los centros humanos y fijar su excentricidad con respecto al centro de las relaciones divinas o, lo que es lo mismo, las relaciones daimónicas, también esa misma discordancia trágica puede convertirse en drama...** [En *Antígona* esto se verifica]... a través del movimiento de dos centros humanos y sus mundos respectivos, ambos igualmente excéntricos, alrededor de un único centro invisible, cada uno de ellos privado por igual de su equilibrio y medida y desviado brutalmente de su trayectoria. En ese caso, la unidad del proceso ya no se manifiesta en el aislamiento de un solo individuo, sino en la situación de reciprocidad entre ambos y en la relación respectiva con el centro inaprehensible del contexto de relaciones daimónicas, que solo se puede intuir y puede ser interpretado mediante signos... Por otro lado, las categorías y concepciones usuales con las que, desde Hegel, se han esforzado en penetrar en la esencia de *Antígona* -la causa triunfante y la causa perdida, el juego y el contrajuego, derecho contra derecho, idea contra idea, familia contra Estado, culpa trágica y expiación, libertad personal y destino, individuo y comunidad política (Estado, polis)- y que han sido extraídas de la estética clásica o neoclásica, son tan generales que también se pueden aplicar al teatro alemán -y, por consiguiente, son excesivamente amplias-, o parece que coinciden con *Antígona*, pero ya no con cualquier otra tragedia que se conserve de Sófocles -y, por lo tanto, son criterios demasiado limitados-... **En *Antígona* las oposiciones se amplían y se profundizan de tal modo que se convierten en algo que es excesivamente heterogéneo para nuestros conceptos como, por un lado: la sangre, el culto, el amor fraternal, el imperativo divino, la juventud y la entrega de uno mismo hasta el sacrificio, y por el otro: la voluntad de dominio, la razón de estado, la moral de la polis, la ruindad, la rigidez, la mezquindad, la ceguera de la edad, la afirmación del yo en nombre de la justicia hasta llegar a transgredir los preceptos divinos.** Con semejante despliegue de elementos es comprensible que se llegara a creer que esta gran diversidad que aparece ante nuestros ojos tiene que proceder necesariamente de una unidad, de una idea, precisamente de una **lucha de ideas**... Sin embargo, **la oposición existente en esta tragedia, encarnada en los personajes de *Antígona* y *Creonte*, no es conflictiva por sí misma, ninguno de los dos constituye un objetivo de ataque para el otro, no busca adaptar a la otra forma de ser, la otra legalidad, la otra idea o la otra moral, al sentido propio...**; para *Creonte*, *Antígona* no es una víctima que por razones de Estado tendría que sacrificar y *Antígona* tampoco tiene que forzar su

naturaleza y su inclinación innata hacia la obediencia para llegar a la autoinmolación. Aún menos se podría decir que Creonte llega a tomar conciencia de haber incumplido en la persona de Antígona una ley ajena, que va contra él. Por esta razón, **él no perece finalmente porque haya sido justo el curso de las cosas (según los conceptos humanos), ni por el pecado de la sangre que él ha derramado, sino porque él, perdiendo toda medida, se precipita en la hybris por su propia ceguera.** Por su concepción, **Antígona tampoco es un conflicto de normas, sino la tragedia de dos casos humanos, separados por su naturaleza pero unidos por el daimon, que se suceden uno detrás del otro como imágenes contrapuestas...** En Antígona se desarrolla única y exclusivamente una lucha, una forma de ser se dirige contra la otra, desplegando su pro y su contra y, simultáneamente, los ámbitos que entran en conflicto son más amplios y más esenciales, tienen un mayor alcance tanto por su elevación como por su profundidad y **el antagonismo llega a cuestionar la diferencia entre los imperativos humanos y los divinos, entre los preceptos efímeros y las normas eternas.** De esta manera, **al llegar al final se vuelve a una especie de 'dialéctica' que, sin embargo, no se ha pretendido, sino que es consecuencia de la manera de ser y de la situación peculiar de ambos centros...** [Antígona]... es un fenómeno nuevo del teatro ático..., una colisión gradual y continuada que se dirige hacia un final oscuro y pasa de una a otra situación, cambiando de un lado a otro, ya no como una contraposición de actitudes ni un destino contra otro, sino una voluntad frente a otra, un poder contra lo que se le resiste, una acción contra otra..., la experiencia teatral en la que lo divino se complace en descubrir lo humano en su humanidad y en transformar intenciones y objetivos en destino y fatalidad".

REINHARDT, Karl, Sófocles (trad. M. Fernández-Villanueva, Destino, Barcelona 1991)

**NOTA:**

Material tomado y adaptado de diversos textos. Los originales han sido modificados excepcionalmente. Las negritas no corresponden a los originales y han sido determinados con una finalidad didáctica exclusivamente.