

Ubicación de la tragedia clásica

Podemos establecer **cuatro periodos** en la evolución de literatura griega:

1. El **primer periodo** llega hasta **finés del siglo VI y comienzos del V a.C.** Se lo 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 *Iliada* y la *Odisea*.
2. El **segundo periodo**, llamado **clásico o ático**, empieza a **finés 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 Atenas.

Se llama **ático** a este periodo por esa influencia de Atenas y por la utilización del **dialecto ático**, en el que 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).
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.**

¿Qué es la tragedia griega?

En su sentido más específico, **la tragedia es una de las formas mayores del género dramático** (la acompañan la comedia y la tragicomedia). Su **finalidad**, por lo tanto, es la representación teatral de una historia, mediante la acción y el diálogo de los personajes (*drama*, etimológicamente, significa *acción*).

Definición de Tragedia: aproximaciones

- Desde el **punto de vista etimológico**, la palabra tragedia parece derivar 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:
- 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**.
- Desde el **punto de vista de su contenido y significación**, de acuerdo a la **definición de Aristóteles** (esta es la primera en orden cronológico y la aceptada de una manera general), tenemos que:

La tragedia es imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje elevado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor llevan a cabo la purgación de tales afecciones.

Entiendo por "lenguaje elevado" el que tiene ritmo, armonía y canto, y por "con las especies [de aderezos] separadamente", el hecho de que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto; por "completa", entiendo que tiene principio, desarrollo y fin.

Analizando la definición de Aristóteles, encontramos:

- I. **Una definición formal:** la tragedia es acción escénica, no simple recitado, oponiéndose así a las formas de la lírica y de la épica (“... actuando los personajes y no mediante relato”).
- 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 (“en lenguaje elevado”), 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 (“... mediante compasión y temor llevan a cabo la purgación de tales afecciones”).
- 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 no es de ninguna manera completa, de acuerdo con los elementos que suministran la lectura de las piezas que se han conservado, no solo porque deja de definir aspectos originales de dichas acciones, sino fundamentalmente porque ignora todo el sentido religioso del teatro trágico. Por ello, **conviene ampliar el significado de la tragedia** desde otros puntos de vista:

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

La tragedia **tiene como tema permanente el castigo de las culpas humanas** y estas son concebidas como pecados. El concepto griego correspondiente a “pecado” es el de **hamartía**, que en realidad consiste en la disposición del héroe a excederse o cometer el denominado “error trágico” (para los griegos no existía el “pecado” en el sentido cristiano: para ellos “pecado” o “hamartía” era la ruptura del equilibrio ideal que correspondía a las cualidades superiores del espíritu griego: el valor, el equilibrio, la justicia y la sabiduría).

La falta fundamental 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 (**hypermorón**); pero como el hombre ignora su suerte, no puede prever su falta moral hasta que la realiza de una manera irremediable, en medio de una “ceguera trágica” (**até**), 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; o, en otras ocasiones, resulta del conflicto entre la pasión y la razón moderadora; también el hombre puede ser inocente y ser arrastrado al pecado por dioses que quieren castigar en él pecados de los antepasados.

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.

- **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**. Aristóteles define a la **peripecia** como "**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; o 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; u 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.

Relacionado con la peripecia está el concepto de **anagnórisis** (del griego, "reconocimiento"). De acuerdo con Aristóteles, el momento ideal para la anagnórisis trágica es la peripecia (giro de la fortuna): en un momento crucial, todo se le revela y hace claro al protagonista, con efectos casi siempre demoledores. Por ejemplo, el descubrimiento por parte del héroe trágico de alguna verdad sobre sí mismo, otras personas, o de algunas acciones que significan que, ahora que las sabe, toda la trama cambia de dirección como resultado de su reacción a las noticias. La revelación de esta verdad (que ya era un hecho, pero el protagonista ignoraba) cambia la perspectiva y la reacción del héroe, que se adapta y se acomoda aceptando su destino y en consecuencia ayudando a que este ocurra.).

- **La tragedia desde el punto de vista psicológico.**

El proceso 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 (*hamartía*) 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 provoca entonces 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 de *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.

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.**

Orígenes y evolución de la tragedia

Origen: el ditirambo

El origen de la tragedia es **inseparable de lo mítico y religioso**, y en particular del culto a un dios: **Dionisos** o **Baco**. 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** (director del coro), resumía la vida y sufrimientos del dios. 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. **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 denominada clásica del siglo V a.C.*

Evolución de la tragedia

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.** De este modo, enfrenta un **antagonista** al coro. Por otra parte, **también se le atribuye a Tespis la invención de la máscara o careta**; anteriormente, los coreutas se pintaban el rostro.

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).

Los **comienzos de la tragedia** como tal pueden situarse en los años **finales del siglo VI a.C.** Los tres grandes 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).

El **proceso de evolución de la tragedia en su etapa clásica** (Siglo V) 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.

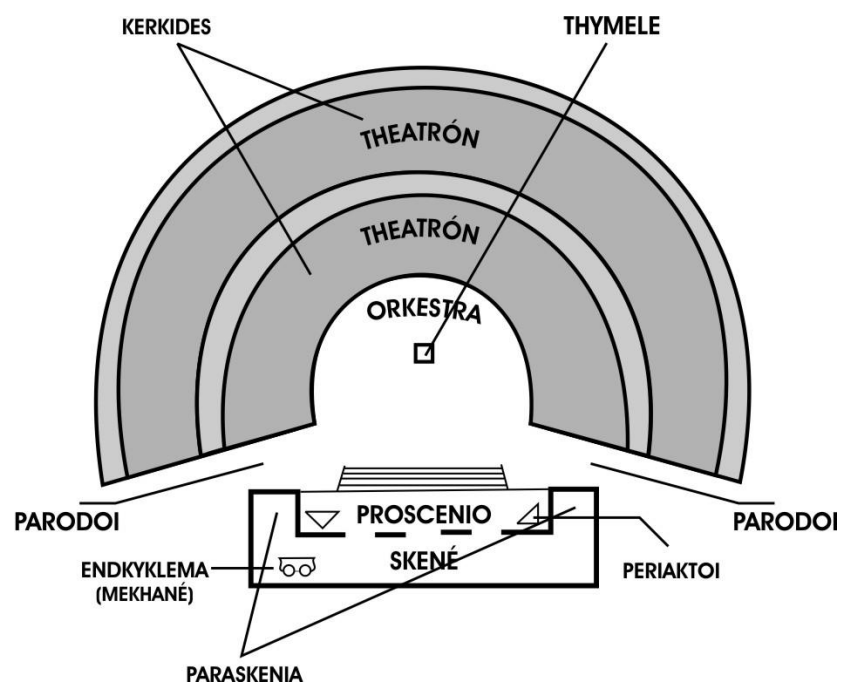
El coro, que tiene gran importancia en Esquilo, lo va perdiendo con Sófocles, hasta llegar a ser accesorio en Eurípides; en este es un simple adorno, un mero intermedio lírico.

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 y la representación

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, 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 "cortesanías".

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 **orquestra** 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 qué 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.

Tragedia: estructura y formas de la representación

En la tragedia clásica **alternan partes dramáticas y partes líricas**. De acuerdo a esto, su estructura era la siguiente:

1. **PRÓLOGO** Da comienzo a la obra; está 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 prólogo **servía para orientar al espectador acerca del tema, tiempo y lugar de la acción y para ubicarlo en la atmósfera trágica. 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. **PÁRODOS** Sigue al **prólogo**, 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.

Los **coreutas** se dirigen 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. **Sus pasos, figuras y gestos constituían un comentario coreográfico 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. **EPISODIOS** En estos se desarrolla la acción, protagonizada por los actores. A cada episodio lo precede una intervención del coro con la que se va alternando (significa la parte del drama que tiene

lugar entre dos intervenciones del coro). En ellos se desarrolla la acción propiamente dicha. Aparecen los actores y dialogan entre sí o con el corifeo que lleva la voz cantante 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.

En los episodios se desarrolla el drama (etimológicamente: *acción*); pero esta 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 dramáticos de la acción se conjugaban elementos líricos** como el *kommós*, 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.

Los episodios generalmente son tres, de donde se deriva, junto con el prólogo y el epílogo, la forma dramática renacentista en cinco partes; posteriormente, reconocida la parte esencial del drama en los episodios, le suceden las obras en tres actos.

4. **ESTÁSIMOS** Son las partes líricas que, durante sus intervenciones el coro entona **entre episodio y episodio**. Son cantos cuya expresión y solemnidad son marcadamente religiosos, y que se acompañan de una danza denominada *emmeleia*.

En los *estásimos* (actos de detenerse), 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. **ÉXODO** Es la parte final de la tragedia, corresponde estrictamente al último canto que el coro ejecuta antes de salir del teatro y que marca el final de la obra, aunque suele tener también un carácter dramático que se combina con lo lírico. El *éxodo* 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. **El éxodo**

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 del siglo XVII y XVIII se ajustan a dichas unidades con un rigor excesivo; en cambio, **Shakespeare**, los **dramaturgos del siglo de oro español** y el **teatro romántico** desconocen esas reglas estéticas, **no las respetan**.

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. De todos modos, la tradición identifica estas tres reglas con Aristóteles y las denomina unidades o reglas aristotélicas con un criterio de simplificación.

Teniendo en cuenta lo anterior, tenemos:

- **UNIDAD DE LUGAR** (La obra debe representarse en un espacio físico único.) Esta regla 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** (La acción no debe transcurrir en general en un tiempo superior a las 24 horas, y debe ser lineal, sin saltos temporales al pasado o futuro.) A esta regla o unidad Aristóteles se refiere incidentalmente, 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. 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.
- **UNIDAD DE ACCIÓN** (La obra debe seguir el curso de una única acción principal, sin desviarse en acciones secundarias.) 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 ocurre a veces en el **teatro de Shakespeare**.

El teatro de Sófocles

Características generales

- Su teatro es un **teatro de caracteres** (este término equivale a *personajes*). De hecho, el título de todas las tragedias conservadas (salvo las *Traquinias*) corresponde con el de los protagonistas correspondientes.
- Cada una de estas figuras emerge como un arquetipo o modelo humano. **Los diversos protagonistas del teatro de Sófocles son seres dolientes**, que en ocasiones no tienen la culpa de lo que les sucede, sino que sufren por el solo hecho de ser humanos; el héroe se enfrenta a su destino, ya preestablecido, y se ve en la compulsión de tener que actuar. Pero **en Sófocles el dolor ennoblece, y sobre todo enseña**; es más, ese sufrimiento **el protagonista lo ha de vivir en soledad**, es un dolor no compartido, ante el que nada puede valer el consuelo del amigo ni la comprensión de la familia. Es, en suma, un dolor intransferible; **el héroe cae en desgracia individual, no colectiva** (como es frecuente en Esquilo). Se ha dicho que el dolor del héroe sofocleo es un dolor sin salida. No se trata de un sufrimiento con expectativas ni esperanzas de liberación, como lo puede ser el sentimiento doloroso de un cristiano. De este dolor sin escapatoria, se deriva ese otro sentimiento tan del héroe sofocleo como es su soledad.
- Un aspecto sobresaliente del teatro de Sófocles es lo que se ha dado a llamar la **ironía trágica de su teatro**. Sófocles invariablemente consigue la tensión dramática haciendo que cada fase de la acción se produzca directamente de lo que la ha precedido, pero en el proceso que va desde el comienzo hasta la conclusión hace uso de una **ironía** especial, que muestra qué diferente es la realidad de las cosas de su apariencia. La ironía de Sófocles es un instrumento para destacar el contraste entre las ilusiones que mueven a los hombres, en especial a los grandes y poderosos, y la realidad inexorable que más tarde o más temprano los destruye. **En este contraste reside el conflicto trágico, y el mundo central del mundo trágico de Sófocles**. La ironía de Sófocles, en conclusión, **no es una simple ironía retórica, sino de una ironía esencial, existencial**.

Se nos muestra aquí la **antítesis entre el obrar humano y la voluntad inescrutable de los poderes superiores**. Pero **en esa oposición es donde el ser humano puede alcanzar su mayor grandeza** al oponerse a ese destino ciego ante el que no se rinde. Esta lucha puede llevar al hombre al sufrimiento y a la muerte, pero aquí es donde encuentra precisamente su valor moral. Ante la existencia caben dos actitudes: la del conformista, que se rinde ante las dificultades, y la del héroe, que se rebela y sigue su camino hasta el final.

- La afirmación más típica de la ideología sofoclea es: “la felicidad humana consiste en pasar la vida sin haber experimentado el dolor de la desgracia”; así, hay que dar un sentido positivo a los valores sostenidos por los personajes que en la escena no sufren desgracias (Creonte, Tiresias...), y un sentido negativo a los héroes que son objeto de la desgracia trágica (Edipo, Yocasta...). No obstante, esta idea va cambiando según los personajes a que se la apliquemos, pues el hombre puede afrontar el poder divino de tres formas: poniéndose en contra (Creonte), defendiéndolo a ultranza (Tiresias) o de negación velada (Edipo).

- El **héroe trágico de Sófocles** es un ser pasional, intransigente, inflexible ante la existencia, obediente a un deber superior que se ha creado él mismo para superarse. El amor humano le es extraño. Presenta un teatro grandilocuente, cuyos protagonistas suscitan admiración, pero nos hacen difícil la identificación con ellos yendo siempre al límite de sí mismos. En Sófocles sorprende su **pesimismo existencial**, pues destaca la debilidad de la condición humana, al tiempo que subraya la belleza de la lucha del hombre que se resiste a su destino.
- Por otro lado, la tragedia sofoclea nos muestra que el poder, y su concepción, debe ser lo suficientemente coherente –es el espíritu de la democracia ateniense– como para que sus decisiones no choquen ni con las leyes no escritas (las que se tienen por costumbre), ni con el consenso de los ciudadanos, ni con el código oficial de las leyes divinas.
- **La concepción de Sófocles sobre el mundo es una concepción profundamente religiosa;** en su teatro el hombre está en constante coloquio con la divinidad, por medio de los oráculos y de los adivinos: hay un contraste inconciliable entre los designios humanos y el gobierno divino: da el testimonio de un gran orden del mundo impenetrable para el hombre, que se manifiesta en la destrucción del individuo; pero esto no nos transmite del todo tristeza. En este mundo no hay aún una secularización de la tragedia vinculada al culto, como más tarde ocurrirá con Eurípides: los dioses están en un primer plano como gobernantes de los hombres.
- **Sófocles propugna un nuevo tipo de ideal humano:** el héroe es una mezcla de sufrimiento y error, un **tipo de héroe más humanizado**, y aunque abandona el esquema tradicional y aristocrático del hombre, conserva de él algo: la división esencial entre los hombres; pero, eso sí, no ya una división según la clase, sino según el carácter. Tampoco pretende Sófocles ningún fin moralizador en el sentido de determinar la posible culpabilidad o inocencia de Edipo: "lo que debate (y esto a niveles de grandiosidad trágica) es el enfrentamiento entre las leyes divinas y la naturaleza heroica de Edipo: de un lado la voluntad divina ha puesto proa contra Edipo, y este, a pesar de sus esfuerzos o grandezas por rehuirla, tiene que caer."
- **En cuanto a su pensamiento político, lo esencial de Sófocles no es el individuo frente al Estado, sino lo individual, lo religioso y lo familiar.** De un lado, comulga con una serie de ideas de la nueva democracia (el esquema democrático propuesto por Pericles, como la tendencia igualitaria, el mantenimiento de unos principios morales y respeto a los demás), y, por otro lado, posee un matiz antidemocrático: la ciudad debe someterse a la ley divina, a lo que está establecido por los dioses: un rechazo a la democracia radical.
- **Sófocles enfrenta la esfera de lo divino y lo humano**, y en Edipo, por ejemplo, el personaje no es más que un hombre que sufre sin saber por qué. Todo procede de la mano de Zeus, sí, pero el sentido de este proceder no está claro para el hombre: ahí reside sobre todo la intuición y madurez de Sófocles. Por último, **el héroe sofocleo es de una gran nobleza**, una excelencia que lo lleva a oponerse a las cosas: esta es la causa de su dolor y angustia; **el héroe es inflexible en su obrar y no retrocede**; pero **esto no quiere decir que la acción humana esté en Sófocles determinada por la voluntad divina**, que no exista libertad en los mortales. Lo que ocurre es que la esfera de los hombres está subordinada a la de los inmortales: los que no acatan las leyes no escritas de los dioses reciben su castigo.

Innovaciones de Sófocles

- **Introdujo el tercer actor** en la tragedia y dio **mayor naturalidad al diálogo**.
- **Amplió el número de coreutas de 12 a 15** y **redujo el papel del coro** a unas intervenciones fijas más uniformes.
- Su **mayor innovación** se refiere a la **concepción de la tragedia como un todo** y no como parte de una trilogía.
- Sin embargo, es en el terreno de las **imágenes** donde más atractiva aparece la dicción de Sófocles. Así, por ejemplo, la ciudad es como un naufrago que sufre el embate de las olas, la ciudad es como una vieja decrepita que se consume, el Hades es ese hombre ávido de lucro que se enriquece con llantos y gemidos, etc.

- Desde el **punto de vista formal**, se puede decir que la tragedia sofoclea es **modelo de la estructura clásica de este subgénero** (ya descrita más arriba).
- Esta arquitectura artística se ve lógicamente enriquecida con la existencia de **otras subunidades menores** que contribuyen a hacer del conjunto una obra de valor literario. Por medio de ellas, el poeta contrapone ideas, argumentos, caracteres o situaciones de la manera más artística. Estos son los conceptos de **agón** o **enfrentamiento entre personajes** que defienden ya un punto de vista ya su contrario, a **diálogos entrecortados** y muy vivos como las **esticomítas**, en donde a cada personaje corresponde el empleo de un verso alternativo, que a veces se resuelven en interrupciones verbales, la **resis** o tirada de versos recitados a cargo de un personaje, **amebeos** (diálogo lírico entre un actor y algún miembro del coro), etc.

Fuentes de su teatro

Las **siete obras que se conservan** son: *Áyax*, *Antígona*, *Traquinias*, *Edipo Rey*, *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colona* (de acuerdo a un orden cronológico).

Temáticamente, el teatro de **Sófocles recurre al antiguo mito de las sagas heroicas**, tal como reflejo de la tradicional vinculación entre el teatro y sus orígenes religiosos. De hecho, del total de 33 tragedias conservadas pertenecientes al siglo V a. C., nada menos que 24 se centran en cuatro grandes sagas de personajes mitológicos (la Troyana, la de Tebas, la de Micenas y la del argivo Heracles). Parece que en estas sagas mitológicas se concentran de manera simbólica, mediante traslaciones metafóricas más o menos conscientes, los principales arquetipos del comportamiento humano. **Es probable que en época de Sófocles los núcleos míticos tradicionales ya hubieran alcanzado un grado notable de complejidad**: por ejemplo, en la saga de Edipo pueden estar superpuestos o entrelazados diversos elementos míticos: el niño que es expuesto en el monte (trasunto metafórico de la criatura de origen divino); el éxito y la ruina de Edipo (traslación del ciclo del crecimiento y muerte de la naturaleza); o el conflicto entre Edipo y Layo, que no sería el tema del «conflicto de generaciones». En cualquier caso, se puede llegar a pensar que los antiguos dramaturgos, sobre todo en el caso de Sófocles, se percataron de que los mitos poseían una fuerza especial que los hacía singularmente aptos para darles un tratamiento poético y dramático.

Otro aspecto importante es el que se refiere al **papel de los oráculos y la presencia de los dioses** en sus dramas. En general, se puede observar que el papel de los oráculos representa en Sófocles, más que una fuerza que se sobreponga a la figura del héroe, un poder que requiere y necesita el propio carácter y personalidad del protagonista, es decir, que el oráculo no induce al personaje a actuar, sino que es la propia compulsión del héroe a la acción la que da pleno sentido a la ejecución del oráculo emanado de la divinidad. Respecto a la credibilidad que Sófocles otorga a los oráculos se puede decir que es muy probable que, como tantas personas religiosas de su época, le diera credibilidad, aunque lo verdaderamente importante es que la presencia de oráculos en sus obras obedece a razones literarias y dramáticas. No falta la crítica a los oráculos en los oráculos sofocleos.

NOTA:

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