

# De Esquilo a Aristóteles: consideraciones sobre la forma de la tragedia griega

## {Resumen}

En el presente artículo realizamos un acercamiento a un aspecto de la historia de la tragedia griega, centrándonos en los cambios de la estructura formal del teatro ático del siglo V a. C., particularmente en los que ocurren entre la obra de Esquilo y Sófocles. Nuestro interés está relacionado con el concepto que Aristóteles ofrece de la tragedia griega. Intentamos desentrañar las implicaciones de la

concepción aristotélica del teatro que mixtifican el valor de su pasado musical, y terminan por definir y naturalizar una concepción de la tragedia que implica una racionalización de esta, lo cual tiene efectos patentes en la actual concepción de la experiencia poética.

**Palabras clave:** tragedia griega, organicidad, verosimilitud, mímesis.

**Daniela Montes Bernal**

Pontificia Universidad Javeriana  
Colombia

---

CORRESPONDENCIA AL AUTOR  
danielamontesb@gmail.com

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO  
Recibido: 05.11.2016  
Aceptado: 07.12.2016

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.



### **From Aeschylus to Aristotle: Reflections on the Structure of Greek Tragedies**

#### **{Abstract}**

This article addresses a specific aspect of the history of Greek tragedies, focusing on the changes in the formal structure of Attic theater in 5<sup>th</sup> century BC, and particularly on those that took place in the works of Aeschylus and Aristotle. Our interest lies in Aristotle's notion of the Greek tragedy. We attempt to understand the implications of the Aristotelian notion of theater, which deform the value of its musical past and end up defining and naturalizing a concept of tragedy that implies its rationalization, which has a clear effect on the current notion of the poetic experience.

**Keywords:** Greek tragedy, organicity, verisimilitude, mimesis.

### **De Esquilo a Aristóteles: considerações sobre a forma da tragédia grega**

#### **{Resumo}**

No presente artigo realizamos uma aproximação a um aspecto da história da tragédia grega, centrando nas mudanças da estrutura formal do teatro ático do século V a. C., particularmente nos que ocorrem entre a obra de Esquilo e Sófocles. Nosso interesse está relacionado com o conceito que Aristóteles oferece da tragédia grega. Tentamos desentranhar as implicações da concepção aristotélica do teatro que mistificam o valor de seu passado musical, e terminam por definir e naturalizar uma concepção da tragédia que implica uma racionalização desta, o qual tem efeitos patentes na atual concepção da experiência poética.

**Palavras-chave:** tragédia grega, organicidade, verossimilitude, mimeses.



El surgimiento de la tragedia griega se da en medio de un completo cambio vital y cultural que sufrió la Grecia Antigua: partiendo de una sociedad que funcionaba en su totalidad dentro de formas poéticas de preservación de la memoria colectiva –que modelaban la conciencia y la sensibilidad–, se fue dando paso a otra que tendió a la racionalización y conceptualización de lo antes transmitido por medio de imagen, sintaxis y ritmo poético. Este cambio sería definitivo para lo que hasta entonces había significado la vida misma en Grecia, pues transformó sustancialmente su constitución y la valoración que los griegos tuvieron de ella. Ahora bien, resulta ampliamente aceptado<sup>1</sup> entender que el influjo de este cambio vital se expresó de modo elocuente en la transformación del teatro ático, desde sus orígenes culturales y musicales hasta su debilitamiento en Eurípides, en cuya obra se suele destacar, precisamente, un evidente empeño de racionalización de la creación teatral.

Pues bien, intentaremos determinar lo que supuso dicho cambio en el teatro centrándonos en la forma misma de la tragedia, es decir, en su estructura, por una razón: al dirigir la mirada a la *Poética* de Aristóteles, donde encontramos lo que podría llamarse el «desenlace» de la historia de la tragedia y del *agón* (disputa) entre el orden poético

---

1 Jaeger ofrece una exposición bastante esclarecedora y abarcante del todo el panorama vital griego de este tiempo y su constitutiva relación con el genio poético del pueblo ático. Ver el libro segundo (*Culminación y crisis del espíritu ático*) de su *Paideia* (2008).

y el racional, descubrimos la forma del teatro en una especie de retrato fotográfico que lo detuvo en el tiempo y lo presentó, además, como su mejor y más fiel imagen, como si hubiese «adquirido su propia naturaleza» (Aristóteles 1449a). Esta imagen de la tragedia encierra el triunfo del mencionado influjo del racionalismo, que terminó por convertir la experiencia teatral en un concepto abstracto que pretendía contener la esencia de la verdadera tragedia; y lo llamamos triunfo porque los presupuestos vitales que permitieron fijar esta imagen que mixtifica los rasgos del pasado musical de la tragedia aún son vigentes en nuestros días. Las expresiones que hoy solemos entender como artísticas, en cuya estructura fue posible instalar la forma trágica aristotélica (como la literatura, el teatro y el cine) son, en su gran mayoría, creadas bajo el orden de dichos presupuestos. Estos, a su vez, suponen una sensibilidad o disposición apropiada, moldeada, para que se logren los efectos que Aristóteles fundó como válidos para el espectador de la tragedia; efectos que ocurren cuando la forma del argumento hace una buena *mímesis*. Puesto de este modo, parecería conveniente entender, en alguna medida, lo que implica el alcance de dicha sensibilidad.

Es interesante encontrar que Aristóteles presenta a Sófocles y, particularmente, a su

*Edipo*, como esa tragedia cuya estructura argumental cuenta con las cualidades precisas de la forma legítima del relato trágico. Pero resulta aún más llamativo el hecho de que al dirigir nuestra atención a los cambios formales que sufrió la tragedia entre las primeras obras que conservamos de Esquilo y el *Edipo* de Sófocles, observamos una clara transformación en términos formales que expresa necesariamente, a su vez, cambios en los presupuestos fundamentales de lo que pudo significar la creación teatral para estos poetas. La primera tragedia esquilea es clara expresión de unos presupuestos compositivos determinados aún por la arcaica sensibilidad poética-musical griega que hemos mencionado; asimismo, podemos decir que la obra de Sófocles aparece como un síntoma del gradual posicionamiento del espíritu racionalista, cuando el poeta parece calcular la armonía de las partes de la obra que le permitiría alcanzar sus objetivos. También es claro que el fundamento de esta tragedia ya no es el carácter musical, sino que este sería reemplazado por una complicación del argumento, el diálogo, la escenografía y, en general, de la totalidad de elementos del teatro. Como mencionamos, este efecto del influjo del espíritu racional encuentra su consumación en la visión que nos legó Aristóteles de esta misma obra sofoclea. Así, pues, queremos aquí presentar

una mirada a esa transformación, atendiendo a algunos puntos clave de los cambios entre el teatro de Esquilo y Sófocles, con el fin de entender –en alguna medida– lo que le ocurrió a la tragedia para que se convirtiera en un objeto susceptible de ser presentado por el Estagirita como su forma madura y verdadera. Pero primero, y tomando algunos lineamientos de los estudios de Havelock (1994, 2008), dispondremos de un marco que nos ayude a ubicarnos en la situación vital que supuso ese cambio definitivo en la tragedia, intentando comprender en qué consistió ese espíritu al que nos referimos como *racionalista* y cómo este fue determinando la nueva forma de experimentar y valorar la poesía y, gracias a su relación constitutiva con esta, todo aspecto de la vida griega.

Es en el paso de la oralidad (poesía) a la escritura (pensamiento racional, intelectualismo abstracto), donde Havelock (1994) centra su atención. Señala cómo a esa «situación oral (...) [corresponde una] mentalidad, [un] modo de conciencia» (p. 53), un vocabulario, una sintaxis. Esa forma de preservación cultural que supone la *paideia* homérica es la de la poesía, y es la que Platón ataca en la *República*, implicando el embate a todo un orden vital. «Los poetas habían sido los maestros de Grecia (...). La literatura griega

había sido poética porque la poesía cumplía una función social, a saber, la de preservar la tradición conforme a la cual los griegos vivían e instruirlos en ella» (Havelock, 2008, p. 29). Entonces, se puede decir que la forma de la poesía forjó la sensibilidad griega y mantenía su influjo en la vida de la sociedad en su totalidad, expresándose «en un complejo de recitales épicos, actuaciones corales y rituales, representaciones dramáticas y canciones privadas “publicadas” en los simposios. Ello requiere un espacio social considerable» (Havelock, 1994, p. 132). Veremos cómo dicho espacio social y sus cualidades estéticas son las que determinan la forma de las primeras etapas del teatro ático, especialmente en la obra de Esquilo.

¿Cuál era el modo en el que funcionaba aquel orden poético de educación y transmisión cultural? En un principio, la educación griega, señala Havelock (1994), ocurría por el

autosometimiento [del educando a la función poética, identificándose, además] con las situaciones y los hechos relatados en la representación, [suponiendo un cierto] automatismo, contrarrestado, no obstante, por la capacidad directa y sin trabas que el educando tiene para la acción, como

fruto de los paradigmas que antes ha absorbido. No ha de plantearse el porqué de nada. (p. 188)

Pero esas condiciones de educación y transmisión cultural empezaron a ser reemplazadas por nuevos modos que surgieron como herramientas necesarias para un nuevo imperativo: el del conocimiento examinado.

Dentro de este marco, Havelock (2008) presenta las nociones de la «educación socrática» y la del «descubrimiento de la individualidad», ya que esta última «se podía considerar parte y parcela de aquella separación entre el conocedor y lo conocido» (p. 26). Sócrates habría propuesto una nueva forma de educación sustentada por valores lógico-morales y basada en el examen dialéctico de ideas, empleando el oralismo ya no como un

ejercicio de memorización poética sino como un instrumento prosaico para romper el hechizo de la tradición poética, en cuyo lugar colocó un vocabulario y una sintaxis conceptuales que él, como conservador que era, trató de aplicar a las convenciones que regían las conductas de una sociedad oral a fin de reelaborarlas. (Havelock, 2008, p. 26)

No podemos dejar de remarcar la importancia que se dio entonces a la forma poética, y la manera como se hizo evidente que solo un cambio en esta podía garantizar el desarrollo y la eventual imposición del nuevo orden de valores.

En relación con esa formación de la individualidad, condición fundamental para definir la posibilidad del discurso racional (esa configuración del sujeto que conoce), queremos resaltar el papel que esta ejerció en el camino a la escisión entre vida y poesía:

Así, pues, en la lengua griega —en cuanto propia de los hombres que siguen siendo, en el sentido griego, «musicales», entregados al encanto de la tradición— no hallan encaje las palabras válidas para expresar el convencimiento de que «yo» soy una cosa y la tradición otra; que «yo» puedo apartarme de la tradición para someterla a examen; que «yo» puedo romper el encanto de su fuerza hipnótica; y que «yo», lejos de consagrar enteramente mis facultades a la memorización debería encauzarlas, en parte, hacia la investigación crítica y el análisis. El «ego» griego (...) tiene que dejar de identificarse

sucesivamente con toda una serie de vívidas situaciones narrativas polimórficas; tiene que dejar de revivir toda la escala de sentimientos en que se ven envueltos los héroes de la epopeya (...). Tiene que dejar de escindir-se en una interminable sucesión de temperamentos. Tiene que aprender a alejarse y, mediante un esfuerzo de pura voluntad, llegar a un punto en el que pueda decir: «Yo soy yo, un pequeño universo autónomo, capaz de decir, de pensar y de hacer con independencia de lo que tengo en mi memoria». Ello supone la aceptación de una premisa: la de que existe un «yo», un «alma», una conciencia que a sí misma se gobierna y que en sí misma halla los motivos de sus propios actos, sin necesidad de acudir a la experiencia poética. (Havelock, 1994, p. 189)

Con esta aparición de la personalidad autónoma racional ocurre también la de la *actividad pensante* pura, que tiene un efecto radical sobre la apreciación del saber poético. En general, servirá

como defensa contra la identificación poética y como contribución a que

todo el mundo rompiera con ella. Esto ocurre gracias al ejercicio dialéctico: que el interlocutor repita lo que acaba de decir, *explicándolo* [énfasis añadido]. (Havelock, 1994, p. 196)

El efecto de este tipo de trabajo intelectual sobre la sensibilidad que suponía la tradición poética, sería que se separara del poema la personalidad del artista, provocando que pensara ahora en su contenido y la mejor manera de expresarlo.

Preguntar en qué consistía la enciclopedia tribal equivalía a reclamar que se expresase de modo diferente, sin poesía, sin ritmo, sin imágenes. (Havelock, 1994, p. 197)

Es claro, por tanto, que todo ese trabajo crítico que se fue afianzando en la vida griega determinó un cambio profundo en la sensibilidad que fue poética durante tanto tiempo. Y el efecto de este cambio fue avanzando, lentamente, en el seno de una tragedia en la que cada vez se daban más explicaciones, más información; en la que los caracteres tenían que dar cuenta de quiénes eran y explicar sus actos; en la que dejaban de ser «héroes poéticos» para convertirse en triunfadores de la razón. Al avanzar en nuestra mirada

a la tragedia y acercarnos al momento en el que Aristóteles racionaliza su naturaleza en el concepto de *mímesis*, veremos cómo hay una relación directa entre este imperativo de alcanzar la verdad y dicha teoría, que estipula la forma correcta de esa verdad y cómo debe determinar la composición y la experiencia poéticas.

El hecho de que, como veremos, para el tiempo de Esquilo el teatro conservara una forma tan cercana a la del coro danzante religioso del periodo arcaico, nos muestra que la sensibilidad a la forma poética que suponía ese coro estaba viva en ese momento. Es importante hacer notar que los estudios de Havelock (2008), en los que se realiza un rastreo de la naturaleza del lenguaje poético con el que se componían la poesía y la tragedia del siglo V a. C., dejan ver que la cultura oral, con todo su carácter mítico tradicional del acontecimiento, siguió ejerciendo cierto dominio o resistencia en el lenguaje de la tragedia; pero ya en las tragedias de Sófocles y de Eurípides se hallan rasgos que indican que «han sucedido muchas cosas al discurso de la mente y a la mente misma» (Havelock, 2008, p. 142). El proceso de transición entre la obra de los tres grandes autores indicó que, en la obra de Esquilo, en especial se analiza *Los siete contra Tebas*, «su estilo de composición

correspondía a unos papeles de composición oral» (Havelock, 2008, p. 38). Aunque este carácter del lenguaje oral siga operando en Sófocles y Eurípides, especialmente al referirnos al papel que aún conservan los coros en las tragedias de Sófocles,

las innovaciones que se introducían en la trama argumental, así como la creciente perspicacia «psicológica» que se expresaba en los diálogos escénicos, demuestran que la influencia de la oralidad se estaba debilitando. Se estaba preparando el terreno para una tecnología de la palabra escrita que adquiriría la forma de un nuevo tipo de sintaxis. (Havelock, 2008, p. 39)

A propósito de esta anotación de Havelock, debemos resaltar que se hable de «un nuevo tipo de sintaxis». En otro momento también es mencionado el resultado que para la experiencia acarrea ese cambio, según las evidencias que nos dejó el corpus poético de la Grecia de aquellos días:

Al mismo tiempo que hemos conservado, en parte, el lenguaje del hacer, de la acción y del sentimiento, lo hemos complementado y en parte reemplazado por enunciados de

hechos. Los participios, los verbos y los adjetivos que se comportan como gerundios han cedido el lugar a entidades conceptuales, abstracciones, objetos. La Grecia oral no sabía qué era un objeto de pensamiento. Cuando la musa aprendió a escribir tuvo que apartarse del panorama viviente de la experiencia y de su incesante fluir; pero mientras siguió siendo griega, no pudo olvidarlo del todo. (Havelock, 2008, p. 143)

Para nuestro acercamiento a la tragedia es clave esta noticia de lo que cambió en la vida griega: nos permite considerar cómo la actividad poética expresa en sí misma modos del lenguaje que implican modos de la experiencia misma. Una sintaxis del pensamiento actualizable expresa una sensibilidad y una vida. En Grecia —como notamos en esta cita—, de un «lenguaje del hacer, de la acción y del sentimiento» se fue pasando, gradualmente, a uno de lo abstracto.

Ahora bien, habiendo introducido algunos aspectos de lo que pudo conllevar el mencionado cambio en la vida griega y su relación constitutiva con la forma poética, pasaremos a atender a la tragedia como su expresión; de esta manera nos acercaremos a los rasgos

que manifestó el teatro en su transformación formal, específicamente entre Esquilo y Sófocles, pues es en este sentido como podremos aproximarnos a un entendimiento de lo que puede implicar la interpretación aristotélica de la tragedia. En Esquilo veremos un momento de incompatibilidad entre el elemento coral-musical y los nuevos artificios teatrales que resultarán útiles al imperativo de racionalizar definitivamente la composición de la tragedia (como luego se verá en Sófocles). Además, será muy diciente observar cómo algunos rasgos de la obra de Esquilo ponen en entredicho la validez definitiva que pretende Aristóteles cuando define la esencia de lo trágico, pero también cuestionan nuestra noción de lo que entendemos como propiamente teatral, noción que nos parecerá llamativamente condicionada por la de Aristóteles.

## Esquilo

El dato más claro en cuanto al cambio formal que efectuó el poeta en la tragedia nos lo da Aristóteles: aumentó a dos el número de los actores y redujo las partes del coro (Aristóteles 1449a). Cuando pensamos en los dos actores, naturalmente, podemos relacionarlos con el diálogo como una parte que pertenece por naturaleza a lo teatral. Pero, por un lado,

la tragedia desde sus comienzos presentaba una cierta forma dialogada, ya que el corifeo y el coro mantenían una relación de «responderse» y, por otro lado, existía la forma estrofa-antistrofa en el coro ditirámico, donde el diálogo ejercía la función de un juego formal musical. Además, de las tragedias más antiguas que conservamos se puede destacar que, aunque exista una variación con las nuevas voces de los caracteres, esta forma no comportará una importancia por sí misma, distinta e independiente del dominio coral. Ley (2007) hace un importante llamado de atención al respecto. Puede ser debido a nuestro prejuicio moderno de lo que es el teatro que vemos en el empleo de los dos actores la posibilidad de lo «teatral»: la actuación y el diálogo. Señala:

There are, indeed, exchanges between actors in *Persians*, *Seven against Thebes* and *Suppliants*, but we should be unobservant if we classified them as dialogue without qualifying that concept carefully. In most of these scenes one of the actors/characters present has previously addressed the *choros* alone and the second actor/character regularly addresses the *choros* first before acknowledging the other actor, responding as much to the concerns embodied in and by the *choros*, and

by the present crises, as to the other character. The presence of the *choros*, rather than the presence of the actor, is a constant factor in the composition of these tragedies, and our sense of «dialog» needs to be judged accordingly. (p. 6)<sup>2</sup>

Si pensáramos que el diálogo no es lo que habría definido el carácter de la tragedia (al menos en las tempranas tragedias conservadas de Esquilo) deberíamos, por un lado, reconsiderar la concepción sobre la importancia del diálogo para el teatro y, por otro lado, pensar a qué pudo obedecer esa etapa avanzada de la tragedia en la que el diálogo cambia y cobra tanta importancia; cambio que se dará, aunque de modo distinto en cada uno

---

<sup>2</sup> «De hecho existen intercambios entre actores en *Los persas*, *Los siete contra Tebas* y *Las suplicantes*, pero nos faltaría observación si los clasificáramos como diálogos sin definir tal concepto cuidadosamente. En la mayoría de las escenas uno de los actores/personajes presentes se ha dirigido previamente solo al coro, mientras que el segundo actor/personaje regularmente se dirige al coro antes de reconocer al otro actor, respondiendo tanto a las preocupaciones encarnadas en y por el coro, y por la crisis presente, como al otro personaje. La presencia del coro, más que la presencia del actor, es un factor constante en la composición de estas tragedias y nuestro significado de “diálogo” debe ser juzgado de acuerdo con este hecho».

de los autores, en las tragedias de Eurípides y Sófocles.<sup>3</sup>

El papel del corifeo se puede empezar a rastrear en *Los persas* —si bien dicha obra está compuesta como una verdadera tragedia coral—, cuando este sostiene intercambios con algunos de los caracteres. La figura del corifeo había surgido desde el inicio del coro ditiirámbico y era la del líder del coro, el más destacado de los bailarines. Por tanto, resultaba natural y más bien espontáneo el hecho de que primero representase al coro en las narraciones de los sucesos y, cuando surge el actor propiamente dicho, también representase al coro en sus intercambios con este, que se constituirán en los comienzos del diálogo. Concretamente, en la obra de Esquilo el papel del corifeo se desempeña al establecer el puente entre el carácter individual del actor y la experiencia colectiva que dominaba la tragedia a través del coro.

---

<sup>3</sup> Al respecto, vale la pena destacar la conexión entre el desarrollo de la forma del diálogo y la crisis de la participación del coro con el proceso de desarrollo de la filosofía, que dejará su impronta en Grecia. No es casual que la primera forma de filosofía «madura» sea la del diálogo con Platón y la dialéctica socrática como mayéutica.

Más adelante veremos que esta necesidad de dar forma al individuo, separándolo de la colectividad del coro, implica un problema fundamental en la sociedad griega: la relación entre la colectividad que moldea al individuo y el desarrollo de este que lleva a la construcción de un carácter que será usado por el colectivo como futuro modelo de la formación de miembros venideros. También analizaremos con más detenimiento que, si bien esta figura se desarrolla al principio de manera natural e inconsciente como punto de contacto entre coro y actor, más adelante continuará su desarrollo como una tarea consciente, dada la importancia de este problema recíproco del carácter individual como modelo y de la colectividad modeladora del individuo. Por lo pronto, en esta tragedia esquilea lo podemos destacar como una forma que se instituye en la tragedia en general. Nos queda claro que ya era natural para los griegos este hecho de erigirse un individuo modelo que se destaque, especialmente, para interactuar con los personajes, lo que va constituyendo para el futuro de la tragedia el enfrentamiento entre puntos de vista individuales, lo que cobrará importancia en la tragedia de Sófocles y, de una manera muy diferente, en Eurípides.

De todas maneras, volvemos a resaltar que esta aparición de formas individuales en las

tragedias de Esquilo ocurre definitivamente en función del coro, siempre bajo su dominio. En palabras de Beer (2004):

To talk about character interaction at all in much Aeschylean tragedy is misleading, because dramatic mood and tension is created partly through the chorus or the interaction of the chorus and actor(s). In *Persians*, for example, which seems to show definite vestiges of the single-actor tragedy, there is no stage conflict between actor and actor or between actor(s) and chorus, but tension is created through what the actor and/or chorus say and do. Although in *Oresteia*, there are confrontation scenes such as the famous «carpet scene» between Agamemnon and Clytemnestra in *Agamemnon*, or in the trial scene of the *Eumenides*, Aeschylus' dramaturgy much of the time still shows remarkable similarities to what is found in the *Persians*. Moreover, even in scenes in which Aeschylus has three actors onstage at one time, the third actor rarely speaks in the presence of the other two. In the carpet scene mentioned above, the actor playing Cassandra remains silent throughout,

a silence that becomes all the more pregnant in meaning when she does finally speak while alone onstage with only the chorus present. (p. 26)<sup>4</sup>

Concluimos este aspecto de la aparición del segundo actor en estas primeras tragedias de Esquilo, destacando el modo definitivo en que el coro determina la naturaleza de las obras y aún no es importante la interacción entre actor y actor, o entre actores y coro.

---

<sup>4</sup> «Resulta engañoso hablar en absoluto sobre interacción entre los personajes en la mayoría de las tragedias esquileas, ya que el estado anímico y la tensión dramática son creados, en parte, por medio del coro o de la interacción entre el coro y el actor o actores. Por ejemplo, en *Los persas* (obra que muestra evidentes vestigios de la tragedia de un solo actor) no existe conflicto escénico entre los actores o entre estos y coro, sino que la tensión es creada a partir de lo que el actor o el coro dicen y hacen. Aunque en la *Orestíada* existen escenas de confrontación tan famosas como la «escena de la alfombra» entre Agamenón y Clitemnestra en el *Agamenón*, o la escena del juicio en *Las euménides*, la mayoría de la dramaturgia de Esquilo aún muestra notables similitudes con lo que se encuentra en *Los persas*. Es más, incluso en las escenas en las que Esquilo emplea tres actores al tiempo, el tercer actor raramente habla en presencia de los otros dos. En la escena del tapete antes mencionada, el actor que representa a Casandra guarda silencio en todo momento; un silencio que se vuelve aún más cargado de significado cuando ella finalmente habla mientras está sola en el escenario, únicamente con el coro presente».

Prestaremos ahora atención a los cambios que se produjeron en la *skene* dentro de la obra de Esquilo, los cuales aparecen como el síntoma de una crisis del poder del coro, es decir, del elemento musical en la tragedia. La *skene* o «tienda» habría surgido como un simple lugar para cambiar los trajes, sin ningún propósito teatral. Enterarnos de las circunstancias históricas de su aparición problematiza, de nuevo, su función representativa, o «natural» desde nuestra perspectiva. En realidad, es el papel del coro lo que define el espacio escénico en la primera tragedia de Esquilo y no la *skene*. En *Los persas* (472 a. C.) el coro interpreta el cincuenta por ciento de la obra. En palabras de Ley (2007): «In *Persians*, the costume of the *choros* will have supported the unequivocal definition of the playing space as a “setting” provided by their chant and subsequent song of arrival (...). The *choros* itself is the setting, and the relationship between *orchestra* and *theatron* is settled by its arrival» (p. 9).<sup>5</sup> Las consecuencias de esta inferencia resultan clave en el camino que nos hemos trazado: en la primera tragedia esquilea los

finos representativos todavía no han tomado el control, ni son el motor de la tragedia. La *skene* no es un escenario aparte donde ocurre la ficción y que, por tanto, debe ser decorado artificialmente; hasta aquí es solo un elemento tolerado como ayuda de los fines de construcción poética y teatral, fines que responden primordialmente a la realización de dicho ocurrir de la experiencia. Incluso, si sugiriera una decoración o alusión a una locación, es bien claro que no incide determinantemente en la forma de la obra.

*Los siete contra Tebas* (467 a. C.) y *Las Suplicantes* (463 a. C.) presentan en su construcción y en el manejo de los elementos constitutivos, fundamentalmente, los rasgos que señalamos en *Los persas*. Ahora bien, si pensamos en los cambios que realizó Esquilo en su composición de la *Orestíada* (458 a. C.) encontramos una complejidad formal muy distinta a las de las tres anteriores. En estas obras la *skene* y un tercer actor desempeñan un papel mucho más determinante y aparecen como un síntoma de la crisis de poder del coro.

En *Agamenón*, desde el comienzo de la obra se llama la atención sobre la *skene*: el vigía, quien recita el prólogo, se encuentra sobre la azotea del palacio de Agamenón. El coro entra

<sup>5</sup> «En *Los persas* el papel de coro habrá sostenido la inequívoca definición del espacio escénico como un “entorno”, el cual es proporcionado por su canto y por la posterior canción de llegada (...). El *coro* mismo es el entorno, y la relación entre la *orchestra* y el *theatron* está determinada por su llegada».

(a la *orchestra*) y canta una canción de gran extensión, sin intercambio con ningún actor. Este rasgo se manifestará en la *Orestíada*: el hecho de que, a pesar del claro empeño en componer la obra dando un papel destacado al elemento de la *skene* y al tercer actor, aún se confiera un amplio lugar al coro, lo que podría resultar en una inconsistencia formal de esta trilogía. Pero se puede ver que el palacio ya cuenta, literalmente, con unas puertas y que se intenta construir la escena en función de este artificio. Ocurre algo semejante con elementos como las colectividades silenciosas que parecen estar allí para representar «mejor» alguna situación, los altares que hay frente al palacio, el carro en el que entran en escena Agamenón y Casandra acompañados por su séquito, la alfombra púrpura –que resulta el motivo de toda una escena pensada en relación con ese objeto– y la entrada al palacio; todos ellos recalcan el hecho de que la composición demuestra un esfuerzo por lograr una representación impactante sostenida por elementos que no tienen que ver con el dominio musical del coro.

Una gran parte de *Las coéforas* está compuesta con los procedimientos ya conocidos en las tres obras anteriores de Esquilo, pero desde el momento en que Orestes y Pílates se dirigen al palacio, la *skene* empieza a desempeñar

un papel que resulta inquietante. Para Ley (2007) en este punto en la obra se introduce «an exaggerated fashion with fixed attention on its material aspects, a set of doors» (p. 33).<sup>6</sup> Nos enteramos de que el palacio cuenta con la puerta de entrada y, además, con la puerta del gineceo. Se presenta una complejidad desde que Orestes golpea en la puerta del palacio, sale el portero para abrirle y vuelve a entrar; sale Clitemnestra; Orestes, fingiendo, informa su propia muerte; Clitemnestra le indica a la esclava que los conduzca, a él y a Pílates, adentro a «las habitaciones de los varones» y entran todos en el palacio. «This is the first scene in the surviving tragedies of Aeschylus that is played by the *skene* doors, between actors/characters, and with no reference to the chorus» (Ley, 2007, p. 34).<sup>7</sup> Y este hecho merece ser destacado, pues este tipo de escena, que aparece por primera vez en esta segunda obra de la trilogía, va a constituirse poco a poco en una forma que dominará la composición de la tragedia posterior, si bien, como veremos al enfocarnos en la obra de Sófocles, es la complicación del argumento

<sup>6</sup> «Un estilo exagerado que fija la atención en sus aspectos materiales, como un conjunto de puertas».

<sup>7</sup> «Esta es la primera escena en las tragedias que se conservan de Esquilo que es actuada a las puertas de la *skene*, entre actores/personajes y sin ninguna referencia al coro».

mismo lo que determinará la forma de un nuevo tipo de tragedia.

En *Las euménides* se confirma la tendencia que abraza la trilogía: se elaboran escenas con independencia del coro; se presenta, muy probablemente, el recurso de la *ekkyklema*;<sup>8</sup> también ocurre un cambio de lugar representado cuando Orestes aparece en Atenas, aferrado a la estatua de Atenea. Al suelo de la *orchestra* se le arranca su valor como el suelo real perteneciente al coro y ahora simula, por un lado, el espacio frente al templo de Apolo en Delfos y, por otro, el de Atenas. Esto quiere decir que el suelo ha sido caracterizado, es decir, el espacio es despojado de su condición de realidad porque se toma el espacio real en el que el coro literalmente se paraba y, con él, el espectador mismo en completa comunidad; y este espacio se escinde ya que el espectador se encuentra ante –y, por tanto, afuera– del espacio, lo que entonces implica que este pasa a cumplir la función de representar otro suelo.

---

<sup>8</sup> «En el teatro griego, máquina teatral que revela, según Rodríguez Adrados, “el interior del palacio”. Desde el punto de vista formal, se trataba de un pequeño escenario corpóreo, generalmente situado en alto y que en su caso era desplazable desde las puertas de la decoración de la casa o el palacio exterior» (Gómez, 2007, p. 276).

Ley (2007) destaca que en esta obra hay una variación en el modo de composición para el coro que Esquilo había trabajado hasta entonces. Esto se hace patente en la aparición de los jueces, quienes cobran una importancia central y, al parecer, eran una colectividad representada por una cantidad numerosa de actores; esto sucede en un momento de gran tensión en la obra, justo antes de que se efectúe la votación:

This long and intricate sequence has a number of interesting characteristics, of which one of the most striking is the partial displacement of the *choros* by the jurors as addressees of the words of the actors/characters. In terms of composition for the playing space, the *choros* has a rival here, which is a strange effect, unprecedented in our limited vision from the surviving plays and presumably relatively unusual. We might best allow for this by saying that it is not just the result of the trial of Orestes that supplants the *choros*, potentially canceling its definition and so demanding a change of its status. The presence of the jurors in the playing space, and the address to them by actors/characters, is already a

subversion of the status of the *choros*, rather more than an intimation that the *choros* can no longer define –and is already no longer defining– the playing space. (p. 44)<sup>9</sup>

Así, se puede decir que en el estatus del coro se produce un cambio importante tanto temáticamente, en el argumento de la tragedia, como espacialmente en la realidad del escenario con la entrada de este otro grupo de jueces que irrumpe en el espacio pero no canta, solo actúa. En esta última maniobra que realiza Esquilo se ve con más claridad cómo elementos que son ajenos al coro, que representan una realidad completamente

---

<sup>9</sup> «Esta larga e intrincada escena posee varias características interesantes, de las cuales una de las que más llama la atención es el parcial desplazamiento del coro por los jurados como receptores de las palabras de los actores/personajes. En términos de la composición del espacio escénico, el coro tiene aquí un rival, lo cual provoca un extraño efecto, sin precedentes en nuestra limitada visión de las obras conservadas y, se puede presumir, relativamente inusual. Podríamos aceptarlo mejor al decir que no es solo el resultado del juicio de Orestes lo que suplanta al *coro*, potencialmente cancelando su definición y, por ende, reclamando un cambio de su estatus. La presencia de los jueces en el espacio escénico y el que los actores/personajes se dirijan a ellos, implica ya una subversión del estatus del coro, en vez de un indicio de que el coro no puede definir más –y ya no lo está definiendo– el espacio escénico».

distinta, van cobrando cada vez más importancia en la definición de la escena. En esta ocasión vemos que el coro se suma a la situación representada ya no como el centro de ella, ni dirigiendo lo que ocurre, sino como un actor más, supeditado a la idea de la acción representada. Es evidente que al coro ya no le pertenece el poder, el derecho de determinar la naturaleza de lo que ocurre en la tragedia. En resumen, de acuerdo con lo que es posible inferir de los guiones de las tragedias de Esquilo que se conservan, este compuso sus obras para un coro danzante y dos actores. El empleo de los dos actores no enfatiza el diálogo entre ellos, sino que en todas sus tragedias ocurre que el coro tiende a dirigir a los actores a recitar, o a cantar y a bailar con este en su espacio de dominio: la *orchestra*. El poeta utiliza elementos como tumbas y altares para conformar otros espacios, y esto ya es una indicación de que se empieza a trabajar con objetos que permiten *representar* lugares que no corresponden de suyo al coro trágico.

Pero el elemento más elocuente respecto a esta voluntad de simulación será la *skene*, que ahora también define y cambia el espacio escénico. Llama la atención que esta sea por excelencia un elemento de simulación que aparece como una interferencia, porque cuando el coro dominaba la escena su acto,

efectivamente, *ocurría*; incluso su intercambio simple y seguro con los caracteres era algo que le ocurría al coro mismo. Pero la necesidad de ofrecer puntos de referencia de los espacios y fondos con el realismo al que se tiende en la *skene* es de una naturaleza totalmente distinta a la de la tragedia como teatro coral: ofrece los primeros rasgos de una voluntad de realismo y lógica, de una voluntad de *verosimilitud*, que interfiere con el carácter cultural del género. Ahora será evidente un enfrentamiento entre el espacio coral –donde las cosas ocurren de manera real y presente– y el espacio ilusorio de la *skene* –donde las cosas solo son representadas–.

Ahora bien, después de considerar cómo el coro entró en lo que podríamos llamar una crisis de su lugar en el espacio escénico y se hizo extraño a la tragedia esquilea, podemos comprender que Sófocles entendiera o sintiera la necesidad de armonizar el teatro, es decir, de cambiar radicalmente el sentido de lo teatral en cuanto tal, empleando nuevos criterios y presupuestos compositivos.

## Sófocles

Como habíamos anticipado, el caso de Sófocles es importante en este análisis pues la forma que alcanzó la tragedia en sus composiciones sirvió como base, o mejor, fue el espécimen perfecto para que Aristóteles (el llamado padre de la lógica y de la biología) fijara su consagrado modelo orgánico, considerándola como la forma narrativa por excelencia. Es decir, a propósito de la tragedia de Sófocles, Aristóteles logra efectuar una separación entre lo teatral y lo argumental, dando supremo valor a lo último. A partir de él, y para toda la visión occidental, el texto, el diálogo, pero sobre todo el argumento, van a triunfar sobre las posibilidades corporales y materiales que debió tener el teatro, mientras la tragedia estuvo regida por la presencia del coro, en lugar de regirse por la representación. Podemos enfatizar que la narración orgánica, como dice Aristóteles, funciona «como es natural, por orden» (Aristóteles 1447a); esto es, al modo de un organismo vivo en que cada parte cumple su función y todas las partes están supeditadas al todo. Por lo demás, el todo tiene un fin en función del cual todo está donde está y es como es; un fin hacia el que todo se dirige. Pero, como nos ha señalado Havelock en los apartados que hemos citado antes, y nos lo confirma la

forma de composición de las más antiguas obras de Esquilo que conservamos, la tragedia no tenía ese carácter finalista que presenta Aristóteles, sino que conservó presupuestos de composición correspondientes aún al modo oral, cultural y musical (esto es, del orden del acontecimiento, que definiera la experiencia vital griega hasta este momento). Pero en la definición aristotélica la parte musical es algo completamente menospreciado:

todo drama conlleva espectáculo, carácter, argumento y elocución, así como canto y manera de pensar. Con todo, el elemento más importante de todos es la trama de los hechos; pues la tragedia es imitación, no de personas, sino de acción y de vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el objetivo es un tipo de acción, no la calidad (...).

Y además, los medios principales con los que la tragedia conmueve al alma son partes del argumento, a saber, las peripecias y los reconocimientos. Así pues, el principio y en cierta medida el alma de la tragedia es el argumento; en segundo lugar están los caracteres. (Aristóteles 1450a)

Así sigue el orden jerárquico para los componentes de la tragedia (la manera de pensar, la elocución) y el lugar de la música:

Y del resto de las partes la composición musical es el mayor de los aderezos. El espectáculo, ciertamente, es algo entretenido, pero no menos propio del arte poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores, y además mucho más importante para la realización de los espectáculos es el arte del que hace los trajes que el de los poetas. (Aristóteles 1450b)

¿Qué ocurre en la tragedia de Sófocles para que resulte propicia para esta, como dice Nietzsche (1872/2009), desorientadora definición de Aristóteles? Intentaremos responder a este cuestionamiento estudiando los cambios que se presentan en Sófocles: la manera de usar los elementos constitutivos, el cambio de naturaleza de estos y la introducción de nuevos elementos. También volveremos sobre las implicaciones de ello en la *Poética* durante la conclusión de nuestro estudio.

La clave está en entender el modo como se transforma la tragedia cuando cada una de sus partes se van separando del coro y funcionan

ahora como ingredientes independientes en la conformación de la obra, al servicio de los nuevos objetivos que reemplazan el dominio de la música. Nos referimos al argumento, el episodio, el diálogo y, de un modo distinto, al coro. Ya dijimos que esto se ve hasta cierto punto en la *Orestíada*, pero ahora en Sófocles sentiremos que cada elemento funciona a favor de una suerte de armonía formal; nos da la sensación de que el poeta se esfuerza por articular de manera efectiva cada una de las partes. Esto se siente en la estructura de las obras. En el juego entre párodo, estásimo, episodio y éxodo sentiremos cómo son pensadas y distribuidas cuidadosamente cada una de las partes, de forma equilibrada. Pero, aparte del hecho de que cada elemento sea adaptado formalmente para integrarse a dicha armonía, se da un proceso de jerarquización que le asigna a cada uno de ellos una importancia relativa en función de la relevancia del papel que cumplen en el argumento. Y, definitivamente, sentimos que no se compone ya para un coro.

Es importante resaltar que las dos obras en las que se observan de manera más patente estas características (y, en general, todo el esquema que propone Aristóteles), *Edipo* y *Antígona*, son de hecho las que han llegado a ser, por mucho, las más conocidas. Y en

ellas veremos lo que, tradicionalmente, nos es más conocido de la tragedia, como si fuera lo trágico de suyo: el conflicto del hombre como problema, como individuo modelo de lo humano universal; el gran problema de la *polis* griega, de la Atenas democrática, desarrollado con medios teatrales. Pasamos ahora a resaltar los cambios realizados con respecto a Esquilo, que nos llevan a declarar que esta tragedia ya no es una composición coral; que el coro ya no define su naturaleza y es reemplazado por variadas tácticas dramáticas, puestas al servicio de una cierta idea que se quiere representar.

En cuanto a la participación del tercer actor podemos mencionar que, si bien aparece también en la *Orestíada*, en esas obras de Esquilo no influye de forma determinante en el cambio del carácter coral (o siquiera lo amenace), como sí pasa en el trabajo con la *skene*. Pero en Sófocles el tercer actor es definitivo para fundar una nueva forma teatral.

If we think of drama as primarily involving *dramatis personae* in conflict with one another, then, in some ways, it is Sophocles who could lay claim to being the founder of the Western dramatic tradition. Moreover, in introducing the third actor, Sophocles

often used that actor to change, enlarge, or deepen the meaning of the confrontation of other characters. (Beer, 2004, p. 26)<sup>10</sup>

Tomemos como ejemplo el momento en el que Edipo acusa a Creonte de planear la usurpación de su poder. Cuando Creonte se presenta, estos dos tienen una extensa discusión (*Edipo* 535-635); entonces Yocasta sale del palacio y los reprende, participación que causará el cambio en la acción. En primer lugar, detiene la discusión entre los dos hombres, lo que dará paso a la salida de Creonte y, en segundo lugar, a la larga conducirá al momento del reconocimiento. Esta aparición del tercer actor sirve muy bien a los fines de la armonía estructural y del desarrollo del contenido ideológico de la obra, fines que, como se ha señalado, son extraños a la tragedia anterior. De hecho, la intervención de Yocasta da pie a un enfrentamiento dialógico que permite el desarrollo de una argumentación de carácter moral y a una evaluación, en este sentido, de

---

<sup>10</sup> «Si pensamos que el drama involucra principalmente *dramatis personae* en conflicto entre sí, entonces, de alguna manera, Sófocles es quien podría pretender ser el fundador de la tradición dramática occidental. Además, al introducir al tercer actor, Sófocles a menudo lo empleó para cambiar, ampliar o profundizar el significado de la confrontación de otros personajes».

los actos de los individuos que son contrastados entre sí, permitiendo alcanzar la finalidad implicada en una serie de conclusiones que darán un sentido lógico a la obra.

El aspecto de la escenografía también lo vimos trabajado con bastante intensidad en la *Orestíada*. Pero ahora, en la obra de Sófocles, la *skene* es empleada con coherencia; no parece algo extraño, como le ocurre a Esquilo con la escena del gineceo. En comparación con el uso que le da Sófocles, parece como si Esquilo hubiera empleado la *skene* ingenuamente, pues no intenta que esta funcione para desarrollar mejor la acción, sino para acentuar el *pathos*, el sentir poderoso de lo que ocurre, elemento que es cualitativamente distinto del espacio escénico en el que surgió la tragedia. Esta diferencia la señala Ley (2007): «Above all, a material construction is a potential reference point in a way in which a space is not, and references in the scripts to the *skene* may seem like a certainty that we badly need» (p. 45).<sup>11</sup> El asunto es que el espacio donde se ubicaba el coro había sido, de algún modo, su espacio «natural»: el suelo

---

<sup>11</sup> «Una construcción material es, ante todo, un punto de referencia potencial de una forma en la que un espacio no lo es, y las referencias en los guiones a la *skene* pueden parecer una certeza de la que necesitamos mucho».

donde se danza. Y aunque se esté evocando otro lugar, no ese mismo suelo ateniense, mientras ocurre la tragedia, ese suelo es el del coro, así que no necesita llamar la atención representativamente sobre su cualidad de suelo para bailar; en cambio, la *skene* no puede ocultar su cualidad de estar en representación de algo ausente. Así que con la introducción de la *skene* vemos a la tragedia cambiar de carácter o, por lo menos, entrar en un estado de interferencia donde ya no son compatibles los elementos técnicos al servicio de una forma coral unificada, como lo habría sido en las tragedias tempranas de Esquilo y en la etapa anterior a él. En cambio, Sófocles trabaja la *skene* con maestría, a favor del desarrollo de la acción.

*Skenographia* helped to focus the dramatic action onto the *skene*. In turn, this movement gave greater prominence to the actors at the expense of the *chorus*, and helped to redefine the notion of space and time in tragedy. The dramatic importance of the *skene* with its doorway into a dark interior cannot be minimized. Ruth Padel expressed it well: «From one point of view, it is the action that happens on the stage that is important to the audience. The act offstage is fleshed out

in the audience's imagination only by attention given to it onstage. But from another point of view, the onstage actions are there to create invisible (more obsessing, more terrible) space and action in the audience's mind. . . . The important tragic act will happen unseen and mostly within. We think of unseen acts as performed offstage. For the Athenians it was within-stage, inside something within the spectators' field of vision, but into which they could not see. They inferred what they could not see from what they could".» (Beer, 2004, p. 28)<sup>12</sup>

<sup>12</sup> «La *skenographia* ayudó a enfocar la acción dramática sobre la *skene*. A su vez, este movimiento le dio mayor protagonismo a los actores a expensas del coro y ayudó a redefinir la noción de espacio y tiempo en la tragedia. La importancia dramática de la *skene* con su acceso hacia un oscuro espacio interior no puede ser minimizada. Ruth Padel lo expresó con claridad: “Desde un punto de vista, lo que le importa al público es la acción que ocurre en el escenario. El acto fuera del escenario se desarrolla en la imaginación de la audiencia solo por la atención que se le da en el escenario. Pero desde otro punto de vista, las acciones en el escenario están ahí para crear espacios y acciones invisibles (más obsesivos, más terribles) en la mente de la audiencia... El acto trágico importante ocurrirá sin ser visto y mayormente adentro. Pensamos en actos no observados como interpretados fuera de escena. Para los atenienses era dentro del escenario, al interior de algo dentro del campo de visión de los espectadores, pero hacia

La complejidad con la que entonces se pensaba cómo debía ponerse en escena la tragedia también dio lugar a elementos como la *ekkyklema* y la *machina*. Al parecer, esta última no fue empleada por Esquilo, muy poco por Sófocles y mucho por Eurípides. Probablemente Sófocles la utilizó en *Áyax* para presentar a Atenea en un lugar alto y en *Filoctetes* cuando Heracles aparece para solucionar el conflicto de la obra. Pero es importante resaltar que en Sófocles esta escenografía irá actuando en conjunto con los otros elementos en función de la solución de la acción; aunque, como mencionó Beer, le da preeminencia a la parte que desempeña el actor y en realidad, como veremos, al conflicto mismo a expensas del coro.

Al analizar la importancia que toma el diálogo en la tragedia de Sófocles nos encontraremos con que este elemento, con la escenografía y la figura del héroe, funcionarán conjuntamente a favor de la conformación de un planteamiento claro del conflicto que envuelve al héroe y su destino. Es importante ver cómo todo esto responde a una necesidad vital que se manifiesta en el siglo V a. C.

---

el que no podían ver. Inferían lo que no podían ver de lo que podían”.

Several scenes in Sophoclean and Euripidean tragedy take the form of *agons* (debates) that have a political or forensic ring to them. At the end, there is often an angry stichomythic exchange. There were also more descriptive speeches –most commonly associated with vivid messenger speeches– that no doubt gave the third actor a chance to show his virtuosity. All these speeches became influenced by the new art of rhetoric in its various forms. It is no wonder that we hear how actors in the following century were employed as foreign ambassadors. (Beer, 2004, p. 44)<sup>13</sup>

Un ejemplo sobresaliente de la efectividad con la que Sófocles trabaja con el diálogo la encontramos en su *Antígona*. En esta obra (en la cual es claro el conflicto entre la justicia

---

<sup>13</sup> «Varias escenas de las tragedias sofoclea y euripidea toman la forma de *agones* (debates), los cuales tenían para ellos un tono político o forense. Al final, frecuentemente hay un fuerte intercambio esticómico. También ocurrían discursos más descriptivos –comúnmente asociados con los vívidos discursos de los mensajeros– que sin duda le dieron la oportunidad al tercer actor para mostrar su virtuosismo. Todos estos discursos llegaron a ser influenciados por el nuevo arte de la retórica en sus variadas formas. No es de extrañar que oigamos cómo los actores en el siglo siguiente fueron empleados como embajadores».

divina y la humana) el diálogo pone en escena el conflicto mismo. De este modo, Sófocles demuestra ser consciente de la importancia que había cobrado la forma del diálogo en Atenas, donde el carácter agonístico de la vida griega configuraba un tipo que se viviría en el ágora, en el gran teatro ateniense y en la construcción dialéctica de la filosofía. Desde el comienzo de la obra, delante del palacio real de Tebas, con el diálogo entre Antígona e Ismene se resuelve una primera parte de la trama, cuando Antígona busca el apoyo de su hermana y la enfrenta al conflicto para que esta tome partido:

ISMENE: ¿Qué ventaja sacaré yo, oh desdichada, haga lo que haga, si las cosas están así?

ANTÍGONA: (Levantando su mano). Si, junto con esta mano, quieres levantar el cadáver.

ISMENE: ¿Es que proyectas enterrarlo, siendo algo prohibido para la ciudad?

ANTÍGONA: Pero es mi hermano y el tuyo, aunque tú no quieras. Y, ciertamente, no voy a ser cogida en delito de traición.

ISMENE: ¡Oh temeraria! ¿A pesar de lo que ha prohibido Creonte?

ANTÍGONA: No le es posible separarme de los míos. (*Antígona* 1-100)

Luego, en un momento álgido de la obra, Antígona y Creonte se enfrentan en el discurso (*Antígona* 440-525) y se les une Ismene (530). Más aún, en el diálogo entre Hemón y Creonte saldrá a la luz el valor de la razón y de la disposición de análisis y examen, que se había afianzado profundamente en la polis griega; resulta muy llamativo que esto sea expresado en la forma que se consagrará como filosófica en la actividad de Sócrates: el diálogo. Desde 630 Hemón intenta razonar con Creonte:

HEMÓN: (...) Pero nada tiene de vergonzoso que un hombre, aunque sea sabio, aprenda mucho y no se obstine en demasía. Puedes ver a lo largo del lecho de las torrenteras que, cuantos árboles ceden, conservan sus ramas, mientras que los que ofrecen resistencia son destrozados desde las raíces. De la misma manera el que tensa fuertemente las de una nave sin aflojar nada, después de hacerla volcar, navega el resto del tiempo con la cubierta invertida. Así que haz ceder tu cólera y consciente en cambiar. Y si tengo algo de razón –aunque sea más joven– afirmo que es preferible

con mucho que el hombre esté lleno de sabiduría. Pero, si no lo está –pues no suele inclinarse la balanza a ese lado–, es bueno también que aprenda de los que hablan con moderación.

CORIFEO: Señor, es natural que tú aprendas lo que diga conveniente, y tú por tu parte lo hagas de él. Razonablemente se ha hablado por ambas partes.

CREONTE: ¿Es que entonces los que somos de mi edad vamos a aprender a ser razonables de jóvenes de la edad de este?

HEMÓN: Nada hay que no sea justo en ello. Y, si soy joven, no se debe atender tanto a la edad como a los hechos. (*Antígona* 680-765)

El enfrentamiento entre Creonte y Hemón es la forma que ha tomado una realidad en Grecia. Detengámonos un poco para entender en qué consiste y porqué se da esta forma de *agón*. Habíamos visto con Havelock (1994) cómo, en cierto momento, la instancia del poeta en calidad de autoridad y modelador incuestionable del hombre griego perdió su dominio a causa de la voluntad que exigía una justificación de esa autoridad y una explicación total del mundo. Esa es la fuerza que dio lugar al nacimiento de la filosofía. En palabras de Zuleta (2010):

«En Grecia se levanta la filosofía desde muy al comienzo como un intento de explicación del mundo por sí mismo, no por la religión, sino por los elementos naturales como en Tales, en Heráclito, etc.» (p. 13). Ahora bien, explica Foucault (1992) que, como resultado de ese cambio, para el siglo V a. C.

la verdad superior ya no residía más en lo que era el discurso o en lo que hacía, sino que residía en lo que decía: llegó un día en que la verdad se desplazó del acto ritualizado, eficaz y justo de enunciación, hacia el enunciado mismo: hacia su sentido, su forma, su objeto, su relación con su referencia. Entre Hesíodo y Platón se establece una cierta separación, disociando el discurso verdadero y el discurso falso; separación nueva, ya que en lo sucesivo el discurso verdadero ya no será más el discurso precioso y deseable, ya que no será más el discurso ligado al ejercicio de poder. El sofista ha sido expulsado. (p. 9)

Como resultado de esa ausencia de autoridad, de referencia y del surgimiento de las muchas nuevas tentativas de explicación totalizante del mundo, la filosofía y la vida griega misma toman la forma del debate público. Este es

el fenómeno que «obliga progresivamente a probar, a demostrar, a hallar el por qué» (Zuleta, 2010, p. 14). De manera que el diálogo entre Creonte y Hemón es una muestra en acción de lo que sucedía en Grecia cuando dos visiones de las cosas se oponían. No es que Creonte sea, precisamente, el modelo de la disposición a examinar: cuando se da cuenta de que Hemón está cuestionando su autoridad, apelando a su razón, y le está señalando que toda la ciudad está unida en pensar que él se equivoca al ordenar la muerte de Antígona, Creonte deja de dialogar. Cuatro veces le contesta que actúa de esa manera por ser «esclavo de una mujer»; finalmente dice:

CREONTE: No me canses con tu charla, esclavo de una mujer.

HEMÓN: ¿Pretendes decir algo y, diciéndolo, no escuchar nada?

CREONTE: ¿De veras? Pero, ¡por el Olimpo!, entérate bien, no me ofenderán impunemente con tus reproches. (Dirigiéndose a los servidores) Traed a ese odioso ser para que, a su vista, cerca de su prometido, al punto muera. (*Antígona* 760)

El diálogo citado también nos está dejando ver la necesidad de esta forma de debate que se ha vuelto común en Atenas. El diálogo es

un medio para proteger a la polis de las ideas dogmáticas que puedan poner en peligro la forma de vida de esta democracia ateniense y de los logros que como conjunto había alcanzado la ciudad. Se trata de poner a prueba, en debate ante la polis, la razonabilidad de cada una de las visiones en disputa. No es casual que, heredera de esta forma de construcción dialógica, la filosofía de Platón tome los elementos de este tipo de argumentación y aparezca como una forma de filosofía viva que tiene lugar y que se construye en el *agón*. Se diría que la forma platónica es posible porque el diálogo ya ha probado su capacidad argumentativa en el corazón de la tragedia sofoclea. Pero este asunto de las visiones individuales nos conduce a pensar el problema del héroe como otro aspecto característico de las obras de Sófocles.

El modelo de conflicto dialéctico que escenifica Sófocles no es el de dos puntos de vista particulares ni personales. Antígona, Creonte y Hemón, como todos los héroes de las tragedias de Sófocles, están conformados de tal modo y defienden una visión de las cosas en tanto que individuos. Sin embargo, es pertinente aclarar la noción de individuo en Grecia que está en la base del conflicto en las tragedias sofocleas:

Para el griego la polis no es un mero agregado de individuos. Polis e individuo son esencialmente indisolubles (...) [La polis] solo existe en el obrar de los individuos. Por lo tanto Polis e individuo son dos aspectos del obrar humano. Esto significa, por un lado, que la forma humana se actualiza en el ejercicio político de hombre. Por otro lado significa que todo acto humano es político, se origina en la Polis y está destinado a ella. (Vergara, 1988, p. 160)

Podemos enfatizar la relación de consonancia entre los fenómenos que se dieron, por un lado, al interior de la tragedia con la racionalización del culto dionisíaco a través de la forma dialógica y, por otro, con el surgimiento de la conciencia democrática en esta relación entre individuo y polis; estos fenómenos se dan conectados y son síntomas de un todo, aunque aparecen en ámbitos distintos. Dentro de este orden, el fin del individuo es vivir en función de la polis (en tanto que miembro de ella); por ello, se puede decir que la formación del individuo como parte de la sociedad es la verdadera naturaleza del hombre: cada individuo se aprecia a sí mismo en cuanto se destaque como modelo de ciudadano y, por ello, de hombre. Esos son rasgos de la figura

de lo que nosotros llamamos héroe sofocleo. Salvo una, todas las tragedias de Sófocles que se conservan llevan el nombre del carácter<sup>14</sup> en torno al cual se desarrolla la trama y, en todas, su conflicto es un modelo para todo el pueblo griego. Pero como ese individuo se encuentra interpelado por el imperativo de la razón, cuya forma mencionamos al hablar del diálogo, es normal encontrar en sus tragedias llamados a razonar. Jaeger (2008) se refiere a este rasgo de la obra de Sófocles:

En su arte se manifiesta por primera vez la conciencia despierta de la educación humana. Es algo completamente distinto de la acción educadora

---

<sup>14</sup> Aunque nos refiramos a las individualidades en la tragedia como «personajes», es necesario aclarar qué es en el arte clásico el papel que encarna el actor: «para Aristóteles, el carácter es aquello que muestra la línea de conducta general de un personaje: dice simplemente que los hombres son de esta o de otra manera en razón de su carácter. Se trata por tanto de algo dado desde el principio, que determina la palabra y la acción, pero que no se confundiría con un principio explicativo de la conciencia y aún menos con el ser al cual se refiere: se trata de un conjunto de disposiciones cualificativas y de índices de coherencia mínima que fundamentan un comportamiento, sin acotar necesariamente todas sus motivaciones» (Abirached, 1994, p. 33). Más bien diríamos que nuestra definición moderna del personaje sería producto de la psicologización y consecuente complejización del carácter, tal como se definía en la tragedia.

en el sentido de Homero o de la voluntad educadora en Esquilo. Presupone la existencia de una sociedad humana, para la cual la «educación», la formación humana en su pureza y por sí misma, se ha convertido en el ideal más alto (252). Tiene una sujeción religiosa al conocimiento de la medida. Este ideal del hombre «tal como debe ser» es peculiar de la época en la que comienza la sofística. El problema de la *areté* humana es ahora considerado con extraordinaria intensidad desde el punto de vista de la educación (...). En él se manifiesta el nuevo ideal de la *areté*, que por primera vez y de un modo consciente, hace de la *psyché* el punto de partida de toda educación humana. (p. 257)

Así, en sus obras suele ocurrir que la tensión dramática está construida en función del padecimiento del héroe. No es extraño que Aristóteles resaltara que «Sófocles decía que él representaba a los hombres como deberían ser, y Eurípides, como son» (Aristóteles 1460b). Ya tocábamos el punto de ese lugar que gana la acción dramática, como resultado del desplazamiento del coro. Ahora vemos que también resulta lo propio en cuanto a la figura del héroe. La frase que refiere el

Estagirita deja ver dos elementos en cuanto al trabajo sofocleo: la idealidad con la que define al héroe todavía delata la conciencia aristocrática que quiere inmortalizar la idea de un hombre superior. Por tanto, trabajó en perfeccionar la forma del teatro de modo que se favoreciera ese ideal de hombre. Este problema del individuo como lo trabaja Sófocles, con tanta claridad y determinación, gracias a haber entendido lo que debía hacer, en realidad se había manifestado en el corifeo de la tragedia esquilea ya como una forma, un hecho y no como una idea. Se vio entonces surgir al individuo modelo de esa colectividad para expresarse en el discurso recitado y en el diálogo con los personajes. Se le había visto surgir y participar en la tragedia, pero ahora en Sófocles es en torno a quien gira el conflicto, afectando irreparablemente, como señalaremos a continuación, el lugar del antiguo material primordial de la tragedia esquilea: el lugar del coro.

Los coros de Sófocles son evidentemente reducidos con respecto a los de Esquilo; recordemos que en *Los persas* las partes cantadas ocupaban un cincuenta por ciento de la obra, mientras que en *Edipo* ocupan menos de un veinticinco. En *Filoctetes*

no tienen, personalmente, importancia alguna, no aparecen hasta que se halla avanzada en su desarrollo la obra y sus cantos llenan únicamente una sexta parte del todo. Esta es una razón que explica por qué las piezas modernas son mucho más extensas que las antiguas: son mucho más movidas para la representación. (Murray, 1947, p. 237)

En este punto capital, relativo a lo que había sido el centro de la tragedia (el coro), es donde se hace clara la profundidad de la transición que está ocurriendo y cómo el impulso de racionalización toma el control de la construcción de la tragedia, cambiándola desde su fundamento. Evidentemente, la necesidad que genera el desarrollo mucho más complejo de la trama provoca que Sófocles desplace el coro. Esto se da en dos sentidos: como vimos, la escena ya no es el lugar en que dominan el canto y la danza, pues ahora literalmente la obra está compuesta centrando su atención en los individuos, sus discursos, sus diálogos y su relación con la *skene*, y como ya destaca Murray (1947), en consecuencia sucede lo mismo con su grado de participación. En la única tragedia que lleva en su título una alusión a la colectividad, *Las traquinias*, la participación del coro es sumamente reducida y se limita a

ser un grupo de mujeres amigas de Deyanira que se compadecen de ella y la acompañan.

Pero la consecuencia del intenso trabajo de *perfeccionamiento* que efectuó Sófocles en la tragedia es el cambio en su naturaleza. Ya el pueblo no se unía en el teatro para participar del padecimiento del coro; para apreciar las obras de Sófocles el pueblo no necesitaba una sensibilidad poética-musical, sino que para poder compadecerse (si es que ese era el deseo de Sófocles) ahora necesitaba entender: poder seguir atentamente la trama de la obra y comprender las implicaciones del conflicto. Este entendimiento implica para el espectador no solo el conocimiento de la trama y de los acontecimientos del mito representado sino, además, la comprensión de las causas y efectos de las acciones individuales que hacen parte de este, lo que, a su vez, impone la necesidad de una presentación lo más realista y lógica posible de dichas acciones; por tanto, la necesidad de entendimiento impone que todo se tenga que construir de manera comprensible. Y esa imposición de entendimiento implica un fin último, a saber, que el espectador esté en capacidad de evaluar moralmente tanto el accionar del héroe como sus resultados. El compadecerse al que invitaría Sófocles ya no es, únicamente, el que viene como resultado directo de sentir la

experiencia trágica; ahora son determinantes el acuerdo o el desacuerdo que pueda sentir el espectador tras la evaluación de los actos y en qué medida se compaginan con sus efectos.

El último elemento al que atenderemos de la tragedia sofoclea es al del argumento y la trama; aspecto que nos interesa en particular, pues es justamente el que Aristóteles, como veremos, hace central y determinante en su estudio. No es tan simple hablar de algo como la idea de «la tragedia sofoclea», si tomamos como punto de referencia este aspecto del argumento. Es verdad que los elementos teatrales de las tragedias que conservamos de Sófocles son relativamente semejantes entre las siete, pero la complejidad argumental y de las tramas varía. Por eso, las apreciaciones sobre el logro alcanzado en sus obras difieren y dan lugar a que se señale, como lo hace Bowra (1953), que «acaso el *Filoctetes* no sea una obra enteramente feliz» (p. 82), mientras que *Edipo rey* es su obra «íntegra y esencialmente trágica (...), posee una originalidad singular, y en cuanto al argumento o el estilo, los caracteres o la poesía, nunca fue superada» (p. 79). Algo parecido ocurre con Aristóteles, quien prácticamente solo menciona el *Edipo* para poner ejemplos en su *Poética* y no se refiere a la tragedia sofoclea en general. Esto puede entenderse porque el

famoso concepto de unidad teatral se logra inferir, especialmente, de *Edipo*.

Steiner (1991) señala que los críticos clasicistas «no lograron darse cuenta, además, de que Aristóteles es un crítico práctico cuyos juicios se refieren a Sófocles más que a la totalidad del teatro griego (no hay unidad de tiempo, por ejemplo, en *Las euménides*)» (p. 25). Aristóteles resalta en toda la *Poética* a *Edipo* como la obra más bella y conformada de manera apropiada. Infiriendo de su declaración, en cuanto a que la tragedia fue desarrollándose poco a poco hasta que «se detuvo, una vez que hubo adquirido su propia naturaleza» (1449a), deberíamos entender que *Edipo* es esa «propia naturaleza» de la tragedia. Sin embargo, es interesante notar que aunque el conflicto del héroe es lo que tiene importancia en las tragedias de Sófocles, la variación de estas –incluso en una etapa posterior al *Edipo*– hace pensar que Aristóteles vio la madurez de la tragedia específicamente en esa obra; pero, en realidad, ni siquiera Sófocles lo vio de ese modo, ni compuso como si lo entendiera de tal forma. También podemos pensar cómo Aristóteles, en su afán de demostrar el desarrollo «natural» de la tragedia fue despreciando, como pertenecientes a etapas no terminadas, la cualidades que dieron vida al teatro temprano de Esquilo. Si para

Occidente *Edipo* es la tragedia por excelencia, la investigación nos revela aquí que esto se debe a razones extradramáticas, esto es, al influjo del aristotelismo, que resulta de enfatizar unos rasgos y unas obras específicas que compaginan con su pensamiento.

Un ejemplo interesante de la variación en la forma del argumento en Sófocles es el *Filoctetes* (representada en el año 409 a. C.), la cual está construida en función de los caracteres de Odiseo, Neoptólemo y Filoctetes. El conflicto que realmente cobra importancia es el que ocurre entre Odiseo y Neoptólemo. Entre la astucia del primero (dispuesta a usar engaños con fines «provechosos») y la resistencia de Neoptólemo, por su naturaleza contraria a la de aquel: «Por mi naturaleza no hago nada por medios engañosos» (*Filoctetes* 90). No hay una acción que avance en la obra sino una especie de embotellamiento entre los caracteres, cuya diferencia les impide enfrentar la negativa de Filoctetes de partir con ellos. La obra es «resuelta» por la aparición *ex machina* de Heracles (en 1410). No pretendemos explicar las razones de la forma que dio Sófocles a esta tragedia; basta el ejemplo para considerar que el criterio a partir del cual Aristóteles conforma su explicación del desarrollo de la tragedia es cuestionado por la misma forma que toma la tragedia de Sófocles en su etapa

tardía. Esto también deja ver que esa noción implica el apartamiento (por descalificación desde los criterios de verosimilitud, unidad y organicidad) de otras posibilidades formales de la tragedia, las cuales, como hemos visto, conllevan otras formas de sensibilidad y de orden vital. Pero hasta aquí queda bien establecida la dirección de los cambios a los que el racionalismo y sus necesidades empujaron a Sófocles, y resultaron propicios para el trabajo de Aristóteles (quien justamente da una importancia capital a este asunto del argumento) al que ahora daremos atención.

## Aristóteles

En Aristóteles ocurre que la posibilidad de establecer una visión consciente y lógica de medir la vida se distancia de su objeto a tal punto que es independiente de este, mirada que sostiene una interesante relación con el lugar de la poesía. Como nos lo demostrarán algunos de los postulados de la *Poética*, veremos que para el filósofo la tragedia y, en general, la forma poética en tanto acontecimiento quedan relegadas a un segundo plano en el que, si se toman en cuenta, será bajo la valoración de la razón. Esta instancia consciente tiene una idea clara de qué es la tragedia. Una idea *a priori* que se ha

de imponer a una materia o contenido y, si se siguen sus presupuestos y postulados, la obra será efectiva y verdaderamente artística. Trataremos ahora de exponer la naturaleza de esta forma consciente de la tragedia, que surge cuando la sensibilidad del pueblo griego había cambiado de tal manera que la mirada teórica ya no vacilaba en cuanto a sus derechos y naturaleza, y era plenamente consciente de su validez y supremacía. El destino de la antigua querrela entre poesía y razón aparece «resuelto» con toda la frialdad del caso: hay una manera apropiada, por ser la manera lógica, de crear una tragedia.

Lo primero que nos llama la atención es que Aristóteles, a partir de su trabajo de describir el comportamiento de la belleza trágica, señala una forma bella y verdadera de esta (ya veremos en qué consiste), y nos indica que esta forma fue alcanzada después de un proceso progresivo de desarrollo que la dirigió hacia «su propia naturaleza» (Aristóteles 1449a). El filósofo llega a una claridad de que el argumento es lo definitivo en el teatro cuando, tomando su egregio ejemplo de la perfecta tragedia, dice que un argumento debe ser como el del *Edipo*:

Y es que el argumento debe estar trabado de tal modo que, aun sin verlo,

el que oiga el devenir de los hechos se horrorice y sienta compasión por lo que acontece; y esto es lo que sucedería a quien oyese el argumento de Edipo. En cambio, perseguir esto mediante el espectáculo es menos artístico y conlleva gastos. (Aristóteles 1453b)

Recordemos que al revisar la forma argumental de las obras de Sófocles nos dimos cuenta de que es posible poner en entredicho ese sentido evolutivo del desarrollo de la tragedia. De todas maneras, evidentemente, el filósofo celebra esta forma del *Edipo* a partir de ciertos presupuestos sobre qué son la belleza y la verdad, los cuales necesitamos entender. En principio, hacemos notar que Aristóteles logra esto declarando como «sazón» de la tragedia el componente que le había dado vida en otro tiempo: el coro con su música, canto y danza. Esto quiere decir que el carácter musical ya no será entendido como una condición de la tragedia, sino que es escindido de su esencia y se convierte definitivamente en un elemento accesorio. Dado que dicho elemento se fue perdiendo o fue cambiando su naturaleza originaria (de manera que ahora solo funcionaba como vasallo de la voluntad de verdad), Aristóteles podrá descartarlo y declarar como esencial la fábula o el argumento cuando este

último cumple con los imperativos que se deducen de la forma lógica de la verdad. «Así, pues, el principio y, en cierta medida, el alma de la tragedia es el argumento» (Aristóteles 50). Pero veamos ahora cuáles son los presupuestos a partir de los cuales la supremacía del argumento es decretada definitivamente sobre el carácter musical y, en general, teatral de la tragedia.

### **Los presupuestos fundamentales de la mimesis y de la forma aristotélica del argumento**

Partimos de la definición de tragedia que aparece en la *Poética*: «la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de lenguaje sazonado, empleando cada tipo, por separado, en sus diferentes partes» (Aristóteles 1449b). La primera parte de la definición ubica a la tragedia en el terreno de la imitación. Así, se está teorizando el lugar de la tragedia en el mismo orden en el que lo hizo Platón; de hecho, se ha señalado que el trabajo de Aristóteles implica una sistematización de la teoría platónica de la *mimesis*. Pero ahora es celebrado el hecho de que la naturaleza de esta poesía sea el de la imitación de una acción, porque esta condición implica el valor

de la *verosimilitud*; de tal forma que la tragedia es moralmente reivindicada al tener una relación positiva con la verdad. Si para Platón la *mimesis* poética tiene un efecto nocivo al estar alejada de la verdad, Aristóteles la «rescata» alegando la condición de verosimilitud, es decir, que la poesía tiene el poder de acercarnos a la verdad y la posibilidad de ser creíble, al constituirse siguiendo la forma lógica y necesaria de la verdad. De hecho, en la verosimilitud de la *mimesis* se revela su capacidad para enseñarnos la forma de la verdad.

La teoría de esta poética parte de la creencia de que, escondida tras la aparente confusión de los hechos en la realidad, se encuentra la verdad de las cosas. Y la forma de la verdad es natural y, necesariamente, siempre ordenada y lógica; su unidad siempre es totalizante. Por eso, para que sea creíble la historia que se narre o se represente no debe atenerse a la «realidad de los hechos» (1451b), como hace el historiador. A Aristóteles lo que le interesa es que la tragedia obedezca a la forma lógica de la verdad, considerándola más «filosófica» que la historia por su capacidad para tomar esa forma, ya que los hechos no suelen ocurrir de forma lógica. La forma trágica tiene el poder de mostrarnos la verdad y ese es su mayor valor vital para el Estagirita.

Ahora bien, desde el presupuesto de que la forma de la tragedia obedezca a la forma lógica de la verdad se sigue el criterio de que esa forma debe ser *orgánica*. ¿Qué significa esto? ¿Qué relación tiene la verdad con el concepto de organicidad? Como bien lo expone Cárdenas (2014), la respuesta a esta pregunta se encuentra implícita en uno de los postulados centrales de la *Poética*, el cual establece la correlación que tendrá la condición de verosimilitud con una idea de belleza:

Y puesto que lo bello, animal o cualquier cosa que esté compuesta de partes debe tenerlas no solo en orden, sino que también debe tener una extensión que no sea fruto de la casualidad, pues la belleza conlleva una extensión y un orden; por lo tanto, no puede ser bello un animal extremadamente pequeño, ya que su visión se confunde al acercarse a un espacio de tiempo que resulta prácticamente imperceptible; ni tampoco excesivamente grande (pues entonces su visión no se produce simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador (...)). Y por decirlo con una norma general, es suficiente el límite de la extensión que, dando paso a los hechos de una

forma probable o necesaria, permite el paso del infortunio a la dicha o de la dicha al infortunio. (Aristóteles 1451a)

Entonces, vemos que el criterio de verosimilitud tiene como presupuesto que la obra trágica es capaz de imitar la forma de la naturaleza. Ahora, Aristóteles enseña que es característico de lo bello en la naturaleza estar compuesto de *partes* que están dispuestas en un *orden* necesario. Además, este criterio de organicidad determina el tamaño de la obra, pues debe ser susceptible de ser comprendida y tenida en cuenta en la memoria consciente, la cual debe dominar el conjunto.

Como vemos, la condición de verosimilitud nos conecta con la de la unidad y totalidad poéticas, en virtud de la concepción de belleza como organicidad que podemos aprender de la naturaleza, la cual se comporta orgánicamente. Explica Cárdenas (2014):

La belleza del animal o de la obra, se dice en un mismo sentido en cuanto se refiere a su composición, a la relación entre sus partes (...). En la correcta articulación interna de la obra en lo que respecta a sus partes, no solamente se alcanza la belleza en

sentido estético, sino que además se reproduce la forma natural de la vida y del mundo en su organización. Es decir, la obra hace *mimesis*. (p. 12)

A partir de esto se construye el parámetro que determinará si la obra es bella, es decir, si muestra la verdad en su forma, si hace una buena *mimesis*. La acción entera y completa, así como su unidad, se define porque tiene

comienzo, medio y fin. Comienzo es aquello que no se sigue necesariamente a otra cosa, sino que tras él naturalmente existe u ocurre otra cosa. Por el contrario, fin es aquello que sigue de forma natural a otra cosa o ya sea necesariamente, ya por regla general, no le sigue ninguna otra. Medio es aquello que se sigue a otra cosa y además tras ello hay otra. (Aristóteles 1451a)

En este apartado es evidente que Aristóteles impone a la composición poética una medida lógica-deductiva, la cual, además, es la «natural». Y continúa: «Así que es necesario que los argumentos bien compuestos no empiecen ni terminen al azar, sino respeten las normas que se han expuesto» (Aristóteles 1451a). La unidad que se pretende aquí para la obra es

dada por el orden lógico en que se desarrollan las partes, porque cada una sigue necesariamente a la otra. Implícitamente, se nos da a entender la condición de totalidad que debe regir la imitación. El comienzo no se sigue de nada y nada le sigue al fin. La acción es total: se divide en partes que trabajan solo en función de esa totalidad.

Con este aspecto de la organicidad (que cada elemento de la trama sea imprescindible y esté pensado en función de la acción que se imita y del fin hacia el cual esta se dirige), que condiciona la funcionalidad de las partes, hemos resaltado los aspectos clave de las condiciones formales que impone Aristóteles a la tragedia. En función de este orden se van a organizar la trama de los hechos, la creación de los episodios, la peripecia y el reconocimiento, el dibujo de los personajes y el coro. «Al coro hay que considerarlo como uno de los actores y debe ser parte del conjunto y contribuir a la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles» (Aristóteles 1456a).

Ahora bien, cuando revisamos la forma como está compuesta la obra *Edipo rey* entendemos que la haya elegido como paradigma de la forma orgánica, pues esta tragedia funciona exactamente como Aristóteles lo plantea. Se desarrolla en una unidad de tiempo lineal

desde el momento en que, en medio de la grandeza de Edipo en Tebas y la peste sobre la ciudad, viene de Delfos el oráculo de la solución, que es encontrar al asesino de Layo. La manera como mediante su discurso Layo acentúa que hará lo necesario para encontrar al asesino, está evidentemente planeada para que sea más dramático e irónico el momento de la anagnórisis (*Edipo* 260). Este es un buen ejemplo del trabajo cuidadoso que hace Sófocles para que todo lo que pasa en la obra, cada detalle, funcione a favor del efecto deseado, supeditando cada parte a la totalidad de la acción:

Ahora, cuando yo soy el que me encuentro con el poder que antes tuvo aquel, en posesión del lecho y de la mujer fecundada, igualmente, por los dos, y hubiéramos tenido en común el nacimiento de hijos comunes, si su descendencia no se hubiera malogrado –pero la adversidad se lanzó contra su cabeza–, por todo esto yo, como si mi padre fuera, lo defenderé y llegaré a todos los medios tratando de capturar al autor del asesinato, para provecho del hijo de Lábdaco, descendiente de Polidoro y de su antepasado Cadmo y del antiguo Agenor. (*Edipo* 260)

Así está cuidadosamente construida la trama de *Edipo*. Aunque tengamos bastantes indicios de la labor consciente que Sófocles ejerció en sus creaciones teatrales, podemos ver que en esta obra en particular la tragedia alcanza una unidad formal, que fue susceptible de ser detectada por Aristóteles como la perfecta forma de una acción argumental y que, además, podría ser usada como modelo para fabricar infinidad de obras que sean variaciones de contenidos, de temas que se repartan tal y como lo indica la forma aristotélica.

Aristóteles ha dejado bastante claro en su *Poética* que el resultado de ese largo tiempo en que la fuerza del imperativo de la búsqueda de lo verdadero desembocó en el desprecio total de la sensibilidad griega que funcionaba en el orden religioso y poético del culto, del rito, como acontecimientos sentidos con realidad y afirmación. Esta vida se dejó atrás y en su lugar quedó establecida y naturalizada la forma lógico-deductiva de la verdad como fin y autoridad en todo ámbito de la vida. La forma lógica de la verdad determina el acceso total de la experiencia posible. Se erige como el punto de referencia para acomodar la experiencia a tal punto que, en adelante, las formas de vida, de arte y de pensamiento que no se acomoden, que no se reconozcan en

la forma lógica, serán descartadas, inhibidas e inhabilitadas.

Hasta aquí hemos seguido algunos indicios de cómo el racionalismo fue imponiéndose en la vida griega, y en este punto nos encontramos con esa escisión que se produjo en el hombre entre lo verdadero y lo falso, y una forma de valorar la vida que obliga a clasificar desde dichas categorías. En la valoración teórica que hace Aristóteles de la poesía encontramos que ha triunfado la expresión de unos valores (lo bueno, lo bello y lo justo) como formas de la verdad, que deja fuera aquello que no persiga la expresión de esa verdad. Vemos el triunfo de la conciencia que necesita despreciar todo lo que no le parece reconocible, lo que no puede identificar, ni inscribir bajo alguna categoría, y se impone desterrando lo más lejos posible todo lo acontecimental, todo lo que escapa a la lógica de la justificación. Deja fuera esa vida que, sin necesidad de justificación, era celebrada en la tragedia como un juego de los divinos. Podemos decir, incluso, que esta concepción del imaginario orgánico deja de lado el poder de todo lo que en otros tiempos fue lo propiamente teatral. Lo hace desde que, específicamente, dice que lo importante es que el argumento conmueva.

Al respecto, Sontag (2007) destaca que la profundidad alcanzada por esa teoría sigue afectando no solo nuestra idea del arte, sino también determinando nuestra sensibilidad: «el hecho es que toda la conciencia y toda la reflexión occidentales sobre el arte han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como *mimesis* o representación» (p. 14). Sontag revela una de las peligrosas implicaciones de esta teoría: anula la posibilidad de *experimentar* la obra de arte y la reemplaza por el imperativo de interpretarla, reduciendo las posibilidades del arte a una función de vehículo de información. Pero, para concluir, también queremos llamar la atención sobre lo que mencionábamos al comienzo en relación con el hecho de que la forma aristotélica del argumento trágico haya acaparado en gran medida lo que se considera un argumento narrativo de suyo, pues, ya que esa forma presupone unos criterios de composición y una sensibilidad acoplada a ella, ese imperio de la forma orgánica sigue dejando de lado posibilidades formales de los materiales artísticos en cuanto tales, restando valor al poder del material mismo, de la libertad formal y de las sensibilidades que en ellos puedan encontrar su lugar.

## Referencias

- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Aristóteles. (2011). *Poética*. Madrid: Alianza.
- Beer, J. (2004). *Sophocles and the tragedy of the athenian democracy*. Westport (Connecticut): Praeger.
- Bowra, C. M. (1953). *Historia de la literatura griega*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cárdenas, J. D. (2014). La organicidad: sobre los presupuestos de la imagen dogmática del pensamiento según Gilles Deleuze. *Ideas y Valores*, 63(156), 7-32.
- Esquilo. (2006). *Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Eurípides. (2006). *Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Gómez, M. (2007). *Diccionario Akal del teatro*. Madrid: Akal.
- Havelock, E. (1994). *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor.
- Havelock, E. (2008). *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Jaeger, W. (2008). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ley, G. (2007). *The theatricality of greek tragedy. Playing space and chorus*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Murray, G. (1947). *Historia de la literatura clásica griega*. Buenos Aires: Albatros.
- Nietzsche, F. (1872/2009). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Sófocles. (2006). *Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Sontag, S. (2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo.
- Steiner, G. (1991). *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila.
- Vergara, F. A. (1988). La paideia griega. *Universitas Philosophica*, (11-12), 153-168.
- Zuleta, E. (2010). *Arte y filosofía*. Medellín: Hombre Nuevo.

