

Traducción de
EMMA JULIETA BARREIRO

Ruth Scodel

La tragedia griega

UNA INTRODUCCIÓN



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

evitan toda interpretación reduccionista o definitiva. Los diversos *companions* (*The Cambridge Companion to Greek Tragedy* de P. E. Easterling, *A Companion to Tragedy* de R. Bushnell y *A Companion to Greek Tragedy* de J. Gregory) ofrecen todos aportaciones valiosas sobre temas diversos. *The Living Art of Greek Tragedy* de M. McDonald consiste principalmente en resúmenes de las tramas pero aporta mucha información específica sobre producciones y adaptaciones modernas. *A Guide to Ancient Greek Drama* de I. Storey y A. Allan es una útil introducción general a todo el teatro griego.

En cuanto a los dramaturgos individuales, A. Garvie ofrece una práctica y breve introducción a Sófocles en *The Plays of Sophocles*, mientras que *The Plays of Euripides* de J. Morwood trae un muy dedicado estudio completo del *corpus* euripideano.

II. APROXIMACIONES A LA TRAGEDIA

HABIDA cuenta de que Aristóteles no proporciona una pauta confiable para esclarecer el propósito de la tragedia, ¿cuál podría ser entonces ese propósito? En *Las ranas* de Aristófanes, los autores trágicos que debaten entre sí declaran explícitamente que tienen por cometido educar a su público (1009-1010) y que los poetas ya han enseñado antes sobre temas muy importantes (1030-1036). Sin embargo, se da por hecho también que la tragedia es un espectáculo placentero: cuando Eurípides se queja de que las tragedias de Esquilo tienen secuencias de hasta cuatro cantos seguidos, mientras que los actores permanecen callados, Dioniso comenta que a él ese estilo lo *complace* (914-917). Hay que tener en mente que el público ateniense podía ser grosero y escandaloso si el espectáculo que veía no era de su agrado: gritoneaban, chiflaban, golpeaban los asientos; a veces la representación tenía que suspenderse porque sencillamente al público no le había gustado y reclamaba con hostilidad.

En la cultura griega tradicional, la poesía era un elemento central de la educación y su importancia no se ponía en entredicho. Los sofistas, más adelante, decían ofrecer una forma diferente de enseñanza y asumían una superioridad intelectual que ejemplificaban mediante críticas directas a los poetas; ya para el siglo v, los intelectuales no necesariamente daban por hecho que la poesía tuviera un valor intrínseco y, más bien, teorizaban sobre ella y se veían necesitados de armar nuevos razonamientos para explicar por

que era útil. Puesto que la tragedia evidentemente tenía un efecto sobre el público que asistía a verla, algunos críticos, como Aristófanes, exigían que tuviera una intención edificante. La tragedia podía inspirar la imitación de la grandeza heroica o podía también enseñar al público los modos de argumentar mejor. Platón —que no pensaba que las bondades de la poesía fueran incuestionables— no le reservó un lugar en su república ideal.

Los atenienses, sin embargo, claramente pensaban que la tragedia era útil para su ciudad-Estado: le dedicaban recursos muy considerables. Aunque los beneficios sociales de la tragedia han de ser más difíciles de precisar que, por ejemplo, el gusto que podría suscitar en un individuo, podemos hacer algunas especulaciones válidas sobre cuáles eran tales beneficios: en primer lugar, aunque no todos tendrían la misma respuesta ante una obra en particular, sí había momentos específicos que generaban un poderoso sentimiento compartido, un sentimiento que era capaz de unir —así fuera por un breve instante— a toda una ciudadanía que solía ser muy conflictiva; este vínculo generado por tales momentos poseía un valor importante en sí mismo. Los estudiosos y eruditos tienden a considerar la tragedia sólo desde el punto de vista intelectual —y ello es natural porque hay mucho más que decir sobre el significado de una obra que sobre su efecto emocional—, pero el sentimiento compartido de tristeza ante la muerte de un héroe o el sentimiento de júbilo ante una brillante escapatoria del protagonista explican por qué asistir al teatro es una experiencia muy distinta de sólo ver la obra en video.

En segundo lugar, la tragedia era educativa en un sentido inmediato: reproducía extractos de todo el repertorio de mitos panhelénicos y enseñaba a su público sobre las cosas

del mundo; cualquiera que asistiera regularmente al festival estaría familiarizado con historias que se relacionaban con las diferentes ciudades-Estado, con sus santuarios y sus monumentos más conocidos; además, algunas tragedias incluían un asombroso despliegue de conocimientos geográficos, como, por ejemplo, el amplio fragmento de la profecía que hace Prometeo acerca de las travesías de Ío en el *Prometeo encadenado*, y este conocimiento era muy valioso pues permitía al público ubicarse en un mundo helénico e incluso en un mundo más amplio que, gracias a la historia, adquiriría sentido y vida propia. Ahora bien, aunque la tragedia no era el único medio para difundir este conocimiento —pues tanto la poesía épica como la lírica también lo abordaban—, con el correr del siglo v nuestro género dramático se convirtió en la fuente más importante de nueva poesía. Por otro lado, la tragedia a menudo añadía un sesgo ateniense a las historias que provenían de otras comarcas; es cierto que el certamen de los poemas homéricos y las Panateneas traían hasta Atenas la herencia cultural común de toda Grecia, pero la tragedia tenía la particularidad de que hacía pasar toda esa herencia compartida por un filtro marcadamente ateniense. Estas versiones, pues, servían para promover a Atenas por todo lo ancho del mundo griego y fomentaban el orgullo de sus ciudadanos.

En tercer lugar, la tragedia ofrecía a los atenienses una modalidad común de expresión: los personajes de los diálogos de Platón citan de manera casual lo mismo a Homero que a los personajes de las tragedias; esto quiere decir que tales fragmentos de tragedia se consideraban piezas naturales del inventario intelectual.

Para nosotros, hoy la tragedia ofrece, por supuesto, algo más que consideramos de gran valor: nos recuerda que los

resultados de las acciones humanas son muy difíciles de anticipar y predecir. Las tramas que siguen las reglas aristotélicas de la probabilidad y la necesidad educan a su público sobre las complejidades de la cadena de causas y efectos: en la trama típica de la *hamartía*, un error tiene consecuencias devastadoras; en la trama de la venganza, quienes cometen algún crimen terrible encuentran que, a la larga, sus víctimas, aparentemente inofensivas, consiguen cobrar una pavorosa venganza (aunque en el proceso pierdan su propia humanidad); en la trama de los parientes que se reencuentran, se nos muestran vidas que, tras haber sido devastadas por la pérdida, alcanzan una insospechada redención. Genere o no una *catharsis* mediante el consabido sentimiento de compasión y de temor, ver una tragedia puede engrandecer nuestra conmiseración, hacernos más agradecidos por nuestra buena suerte y prepararnos mejor para afrontar los cambios de la fortuna. Las tragedias apelan tanto a nuestro intelecto como a nuestras emociones y no lo hacen exactamente a través de las mismas vías: la experiencia es más bien compleja y bastante intrincada, pero la mayoría de las personas suelen percibir, al menos de manera intuitiva, que hay un valor importante en ello; el análisis que hace Aristóteles de la tragedia permite entrever un reflejo de ese valor, mas no consigue revelarlo completamente.

Podremos responder mejor a la pregunta sobre qué nos ofrece la tragedia si rehusamos dar automáticamente por hecho el tradicional relato sobre el encumbramiento y la decadencia del género. El germen de ese relato —al que en este libro llamaré, usando letras mayúsculas, “La Historia” de la tragedia— se percibe ya desde *Las ranas* de Aristófanes. Esta comedia, escrita en 405 a.C., es decir, poco después de la muerte de Eurípides y de Sófocles, presenta al

dios Dioniso, que está descontento con las creaciones de los nuevos autores trágicos, dispuesto a descender al inframundo para traer de vuelta a Eurípides al mundo de los vivos (66-72), pero al llegar al Hades se encuentra con que Esquilo y Eurípides están en plena discusión sobre quién de los dos merece el trono al máximo autor trágico (757-765) —Sófocles respeta demasiado a Esquilo para siquiera intentar competir con él (788-790)—; Dioniso es testigo, pues, de un largo debate: Eurípides acusa a Esquilo de ser innecesariamente oscuro y difícil (927, 1122), le reprocha incluir demasiados cantos y muy poca historia (945-947); Esquilo arguye, por su parte, que Eurípides propicia la decadencia moral con sus historias de perversión sexual (850, 1077-1088) y que su estilo carece de suficiente dignidad trágica (1013-1017); al final, Dioniso prefiere llevar a Esquilo a Atenas. Así, en “La Historia”, la explicación de la evolución del género sólo se ocupa de los tres grandes poetas y los tipifica con absoluta claridad: Esquilo es grandioso pero primitivo, Eurípides es agudo pero decadente, Sófocles es toda perfección y serenidad.

La *Poética* de Aristóteles contribuyó a hacer de “La Historia” el discurso acreditado sobre el género trágico. Nuestro filósofo, que escribía en la segunda mitad del siglo IV a.C., menciona a algunos autores célebres de su época (Astidamante [1453b34], Teodectes [1455a9, 1455b29] y Cleofonte [1448a12, 1458a20]), pero les confiere mucho menor atención que a Sófocles y a Eurípides, y lo poco que dice sobre ellos es muy crítico. Resulta evidente que Aristóteles considera a Sófocles como el más grande autor trágico y que clasifica a *Edipo rey* como la obra cumbre del canon (1452a22-1452a33). Aunque evidentemente admira algunas obras de Eurípides y lo defiende de las críticas (1453a23),

también lo considera el primer autor del estilo “nuevo”, que es claramente inferior (14566a2) al estilo anterior. “La Historia” es un tipo de relato a todas luces aristotélico: la tragedia se desarrolla hasta que alcanza su perfección, su *télos*, y de ahí en adelante debe permanecer igual o decaer. Siglos más tarde, Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, añadiría un detalle más a “La Historia”: Eurípides es el responsable de aniquilar el género porque introdujo el racionalismo socrático que era totalmente ajeno a la esencia de lo trágico. *Las ranas*, la *Poética* y *El nacimiento de la tragedia* han tenido una enorme influencia sobre nuestra percepción de la historia y la esencia de la tragedia.

“La Historia”, no obstante, distorsiona gravemente la verdadera historia de la tragedia: los tres trágicos que nos han llegado fueron evidentemente muy especiales y ya eran canónicos en el siglo IV, pero no fueron los únicos: la tragedia se siguió cultivando y no tenemos manera de asegurar que lo que se hizo después fue de poca calidad. “La Historia”, por otro lado, impone a cada uno de los tres autores un papel fijo y definitivo dentro de un esquema que puede seducirnos porque ayuda a ignorar todas aquellas características que no embonan perfectamente. Quizá es más injusta con Sófocles porque, una vez definido como el perfeccionador de la forma, sus obras pierden la posibilidad de todo elemento extraño, experimental o que cause desasosiego en el esquema; el Esquilo de “La Historia” es artísticamente primitivo, simplonamente pío y patriótico, mientras que Eurípides se identifica por entero con sus experimentos e innovaciones y no se le reconocen las muchas maneras en que fue un verdadero continuador de la tradición.

“La Historia” no sólo interfiere con nuestra capacidad para ver claramente a los autores trágicos, sino que, además,

estos cánones estrechos y categóricos restringen el placer estético que el público puede experimentar con una tragedia, porque de entrada niegan el valor potencial de cualquier elemento que no encaje. Si yo pensara, por ejemplo, que *Ana Karenina* es la mejor novela de toda la historia, limitaría de forma lamentable mi percepción y deleite de cualquier otra novela si la evaluo exclusivamente según se parezca o no a *Ana Karenina*. Según nos cuenta la “hipótesis” (que es una suerte de prefacio) al *Orestes* de Eurípides, el público antiguo gustaba mucho de esta tragedia aunque “todos los personajes, excepto Pílates, son malos” (y que conste que el público y los lectores contemporáneos muy probablemente también juzgarían a Pílates como bastante malo); hasta hace muy poco, los críticos modernos no tenían nada bueno que decir de esta obra, pero resulta que tiene cualidades específicas que son atractivas para la sensibilidad posmoderna, y últimamente ha merecido bastante atención de los especialistas. Sea que uno admire y disfrute *Orestes* o no, sencillamente es inútil abordarla con esos presupuestos que automáticamente implican marginación del canon —un canon que, de por sí, ya es bastante pequeño—.

Aristóteles y todos aquellos que están bajo su influencia (es decir, la casi totalidad de quienes se dedican a estudiar la tragedia) confieren una gran importancia a la unidad dramática. Para Aristóteles, la tragedia debe representar acciones que ocurren “según la probabilidad o la necesidad”, de modo que objeta cualquier evento azaroso o cualquier coincidencia; por otro lado, prefiere obras que puedan tener tramas complejas, con más de un cambio de fortuna pero que, sin embargo, sean aun así una sola acción. *Edipo rey* e *Ifigenia entre los tauros* son, según estos parámetros, tragedias excelentes (por más que *Ifigenia* tenga un final feliz). No

obstante, muchas tragedias no admiten esta idea clara de unidad. El *Hipólito* de Eurípides y *Antígona* de Sófocles, obras que siempre se han contado entre las más admiradas del canon, cambian el foco de atención y desvían el objeto de conmiseración del público: la primera parte de *Hipólito* es sobre Fedra, la segunda sobre Hipólito; la primera parte de *Antígona* es sobre Antígona, aproximadamente el tercio final es sobre Creonte. El supuesto de que la unidad exige que una obra tenga sólo un "héroe trágico" (especialmente si el crítico se siente obligado a identificar un único "error trágico") ha alimentado controversias inútiles acerca de si *Antígona* es la tragedia de Antígona o la tragedia de Creonte (la cantidad de ensayos que sobre este tema están a la disposición del aspirante a plagiarlo es sencillamente inquietante). *Las traquinias* de Sófocles es una tragedia sobre Dejanira, hasta que deja de ser sobre Dejanira y entonces se convierte en una tragedia sobre Heracles.

Andrómaca de Eurípides comienza con la circunstancia de que Andrómaca, la troyana cautiva, concubina de Neoptólemo, se halla en gran peligro junto con su hijo, porque Hermione, esposa de Neoptólemo, pretende matarlos; la llegada de Peleo, abuelo de Neoptólemo, que ocurre a dos tercios de transcurrida la obra, salva a Andrómaca, pero entonces su persecutora Hermione es quien se encuentra en peligro; cuando Orestes, su antiguo amante, aparece, huyen juntos y, al final, un mensajero informa a Peleo que Orestes ha hecho matar a Neoptólemo en Delfos. Ya se ve que en esta tragedia la secuencia de eventos y los cambios de focalización son sencillamente vertiginosos. Evidentemente ni Sófocles ni Eurípides compartían la idea de unidad de Aristóteles, pero incluso el mismo Esquilo puede cambiar de punto de vista en una sola obra. En *Las Euménides* el punto inicial es la per-

secución implacable de las Furias contra Orestes por haber matado a su madre; el momento central de la obra es el juicio de Orestes que se lleva a cabo en Atenas, presidido por la diosa Atenea, y en el que las Furias fungen como parte acusadora y Apolo como abogado defensor. Cuando Orestes es exonerado y vuelve a casa, las Furias amenazan con volcar su ira contra la ciudad de Atenas y, entonces, la última parte de la tragedia relata el esfuerzo de Atenea para convencer a las Furias de abandonar su ira y, a cambio, convertirse en diosas de culto especial en Atenas. ¿Podría considerarse esta secuencia como una sola acción? Quizá.

El punto aquí no es que sea incorrecto preguntarse sobre la unidad en las tragedias: es natural que las historias tengan suficiente coherencia para que quede claro por qué empiezan en un punto de la trama y terminan en otro; pero si nos acercamos a la tragedia con expectativas rígidas, nos decepcionaremos una y otra vez. En cambio, puesto que las tragedias típicamente presentan segmentos extraídos de ciclos de historias que son mucho más amplias, resulta más iluminador analizar cómo cada tragedia opta por incluir en el tiempo efectivo de la obra ciertos eventos que están en determinada relación con los otros eventos de la historia mayor. El autor tuvo que decidir no sólo qué incluir en el tiempo real de la representación dramática, sino también qué información proporcionar o sugerir para ubicar la acción dramática en el seno de esa historia mayor. Las conclusiones de las tragedias de Sófocles a menudo son ambiguas respecto al futuro, de modo que los lectores no se ponen de acuerdo, por ejemplo, si en *Las traquinias* Heracles ascenderá al Olimpo como un dios o no.¹ El *Agamenón*

¹ T. C. W. Stinton opina que no (cf. "The Scope and Limits of Allusion in Greek Tragedy"), mientras que J. March (cf. *The Creative Poet: Studies on*

de Esquilo comienza con un vigía que anuncia la caída de Troya y refiere una historia de la familia: el adulterio de Tiestes con la esposa de su hermano, Atreo, padre de Agamenón (1193). *Electra* de Sófocles comienza con el regreso de Orestes a Argos, pero la historia mayor se remonta a una carrera de carros que involucra a Pélope, el padre (o abuelo) de Atreo. *Orestes* de Eurípides empieza después de que Orestes ha asesinado a su madre, pero la historia familiar comienza con Tántalo, el padre de Pélope (4-10).

Hay otra aproximación común a la tragedia que ha llegado a convertirse también en un obstáculo para apreciarla cabalmente: el supuesto de que puede —o debe— ser una forma de ritual. Un gran número de críticos consideran que la tragedia se deriva del ritual y, en efecto, el antecedente ritual es muy importante para comprender las tragedias que nos han llegado: la tragedia está profundamente vinculada con los rituales (a veces incluso de forma perversa, por ejemplo, cuando el asesinato se describe como un sacrificio ritual necesario); algunas tragedias, como el *Áyax* de Sófocles o *Edipo en Colono*, sugieren claramente que los protagonistas serán futuros héroes que merecerán culto; por otro lado, las tragedias constan de canto coral y danza, actividades típicamente rituales; en ocasiones, los cantos trágicos se transforman gradualmente en “verdaderos” actos rituales; así por ejemplo, cuando Atenea convence a las Furias (en *Las Euménides* de Esquilo) de que bendigan la ciudad de Atenas (916-1020), el público de la época pudo recibir ese canto como si fuera una “verdadera” bendición. No obstante, esta transición entre el coro como un personaje de la

the Treatment of Myths in Greek Poetry) y R. Fowler (cf. J. Griffin, ed., *Sófocles Revisited: Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, pp. 161-175) opinan que sí.

obra y el coro como un grupo de atenienses que cantan en pro de su ciudad no debe tomarse como algo que se aplica en todos los casos: aunque la identidad local del coro puede difuminarse para que el público perciba los cantos como si estuvieran dirigidos específicamente a ellos, tales cantos ocurrían, de cualquier modo, en el mundo de la obra dramática y, así, la tragedia como un todo no “efectuaba” nada. Aunque la tragedia formara parte de un festival religioso, ver una tragedia no era un equivalente de, por ejemplo, ir a la iglesia (para el caso, las competencias deportivas griegas también eran religiosas en ese sentido). La tragedia, a diferencia del drama satírico, en verdad no parece tener “nada que ver con Dioniso”. Podemos entender por qué Dioniso era el patrón del teatro (por ejemplo: en muchas pinturas de vasijas de cerámica se le representaba con una máscara, por lo que, en consecuencia, sería un natural dios tutelar de toda representación dramática que empleara máscaras), pero estas razones no son razones de gran trasfondo: nos han llegado sencillamente muy pocas tragedias sobre el mito dionisiaco. Conforme el teatro se convirtió en un espectáculo popular común a todo el mundo helénico, aunque se incluía como parte de las celebraciones a Dioniso principalmente, también llegó a formar parte de fiestas dedicadas a otras deidades; es decir, por más que los actores, cuando se organizaron en un gremio (poco antes del 275 a.C.), llegaron a autonombrarse “los artistas de Dioniso”, no parece haber un vínculo obligado e indisoluble entre Dioniso y el teatro.

Aunque una excelente representación seguramente complacería a Dioniso como dios tutelar de la tragedia y éste, a cambio, podía mostrarse benevolente con los atenienses, la representación trágica no era una plegaria y no se usaba para

conseguir una buena cosecha ni para asegurar la fertilidad de las mujeres. Platón (*Leyes*, 800c-801a) expresa su condena ante una costumbre que consistía en que los coros entonaban lamentos (inmediatamente después de los sacrificios a los dioses) y luego el coro que más había conmovido a la ciudad ganaba un premio. En el tema de la relación entre el ritual y la tragedia es importante recordar que Atenas (que luego sería imitada por muchas otras ciudades) presentaba, año tras año, en un contexto sagrado, obras que podían incluir las acciones más ominosas imaginables. En Grecia se consideraba un verdadero sacrilegio que alguien muriera en un santuario, pero no había ningún problema si se representaba un asesinato durante una festividad religiosa; a nadie le preocupaba que se suscitaran funestas consecuencias sobrenaturales por los rituales ominosos que se representaban en las tragedias. Si Platón se muestra descontento con la dimensión ritual de la tragedia es probablemente porque ya estaba descontento antes con sus efectos psicológicos. Los atenienses juzgaban las tragedias según como las disfrutaban; los rituales sencillamente no pueden evaluarse con semejantes parámetros.

Este asunto de la tragedia como ritual influye especialmente en la dimensión más práctica del teatro: a pesar de que la crítica académica que cree en la filiación ritual de la tragedia suele advertir que ésta debe ubicarse siempre en un contexto histórico preciso, las puestas en escena que parten de la tragedia como ritual normalmente derivan en la universalización. Por ejemplo: en las producciones modernas, aquellos directores atraídos por la idea de la tragedia como ritual se interesan muy poco en el lenguaje de la obra (al menos en el lenguaje como habla articulada); los famosos *Fragments of Greek Tragedy* de Andrei Serban y su

Agamenón hacen de la lengua un elemento puramente fonético que mezcla trozos de griego con latín y con otras lenguas; en este tratamiento, la obra se convierte en una suerte de teatro primigenio con estilos y movimientos que se adaptan de tradiciones dramáticas provenientes de todo el mundo.

Hay cierto tipo de público que descubre un poder inmenso en estas producciones y en otras igualmente experimentales; en este sentido tales producciones tienen la bondad de recordarnos que la tragedia era una forma de arte integral: tales producciones pueden transmitir aspectos de la tragedia que nunca experimentaríamos en una lectura por más que nos obliguemos a recordar que las obras fueron hechas para ser representadas. Ahora bien, podemos no estar completamente de acuerdo con las decisiones de los directores, pero resulta igualmente molesto que el crítico académico pretenda controlar con ejercicio de pedantería la vida escénica moderna del teatro de la Antigüedad. Normalmente, lo que desde el punto de vista estricto del académico sería un grave error, suele convertirse en una abundante fuente de energía creativa: las impresionantes adaptaciones de Martha Graham de la tragedia como danza (*Clitemnestra* de 1958 y *Cave of the Heart*, basada en *Medea*, de 1946) son un ejemplo de esto y resultan absolutamente conmovedoras.

Es innegable que la representación ritual puede revelar aspectos de una obra que de otro modo perderíamos; sin embargo, tales representaciones también son incompletas. La evidencia con la que contamos demuestra que las palabras eran el elemento más importante para el público de la Antigüedad. Desde el siglo v, la gente leía tragedias tanto como las veía. Aristóteles consideraba que leer una obra e imaginarla era igual de efectivo que presenciar su represen-

tación. Por supuesto que esta opinión no era la más común, pero de ninguna manera era tampoco ridícula. Los espectadores atenienses solían memorizar parlamentos enteros y adaptaban proverbios a partir de ciertos versos, se aprendían por puro gusto cantos enteros: es decir, sistemáticamente extraían las partes que más apreciaban.

A pesar de que, como ya vimos, las representaciones modernas de las tragedias a menudo universalizan las obras al emplear en la misma producción prácticas de actuación y de representación de culturas diversas, también, paradójicamente, pueden enajenar a su público: para el público occidental contemporáneo, las prácticas de representación dramática griegas originales resultan muy extrañas: la declamación estilizada, la máscara, la presencia del coro, la danza. Muchas producciones modernas han aprovechado estos elementos extraños para eliminar deliberadamente toda expectativa de realismo. Así, por ejemplo, la célebre versión de Peter Hall de la *Orestíada* de Esquilo con el National Theater of Great Britain empleaba máscaras, un elenco exclusivamente masculino y la traducción de Tony Harrison que subraya los elementos extranjeros del texto original (especialmente el uso sistemático de los términos *he-god* y *she-god*). Se trata de una puesta en escena fascinante y en muchos sentidos eficaz; sin embargo, no hay que olvidar que el modo como el público moderno reacciona ante las convenciones escenográficas griegas siempre estará determinado por nuestras propias convenciones (que son muy distintas) y, así, el resultado nos dice muy poco de cómo realmente funcionaba el teatro griego con su público original. Sabemos que el público de la Antigüedad se conmovía mucho con las representaciones trágicas; sabemos que lloraba con ellas; sabemos que las citaba y que discutía mucho sobre ellas.

La *Las bacantes* de Eurípides es quizá la tragedia que más fácilmente nos invita a que la asimilemos a un ritual: a diferencia de la mayoría de las tragedias, su tema es el culto al dios del teatro, Dioniso. La obra aborda el terrible destino del rey Penteo, quien se opone a los ritos dionisiacos y es desmembrado por su propia madre en una locura de éxtasis que le inspira el propio dios. No obstante, la distinción importante es que incluso esta obra es *sobre* el ritual, pero *no es en sí misma* un ritual; la pieza dramática trata de la venganza lo mismo que de la religión. Por otro lado, la parte final de esta tragedia en la que Dioniso viste a Penteo como una ménade, es decir, como mujer, y lo envía a espiar a las mujeres en el monte, resulta, según muchos intérpretes, un fragmento metateatral, es decir, un fragmento de teatro que se interesa por el fenómeno mismo del teatro: tal autoconciencia teatral no coincide en lo absoluto con las características del ritual verdadero.

Para el público ateniense la tragedia era esencialmente lo mismo que para nosotros, en Occidente, es el teatro: una ficción. Todos sabían que el autor había inventado los parlamentos y que los actores los habían memorizado y que, para que se mantuviera la ficción, era fundamental no cruzar ciertos límites: el público no podía intervenir directamente en la tragedia y la única incidencia que la tragedia tenía sobre el mundo real se relacionaba con la respuesta emocional e intelectual del público. La comedia ateniense normalmente violaba la ficción dramática, pero la tragedia nunca. Los filósofos y los psicólogos aún no han descifrado completamente todos los pormenores del fenómeno de la ficción: no queda claro cómo podemos simultáneamente preocuparnos en serio por las personas que están en el escenario y, a la vez, ser conscientes de que son sólo actores.

A pesar de que nosotros nos sentamos en la oscuridad y el público antiguo se sentaba a plena luz, a pesar de que nuestros actores usan maquillaje y los actores antiguos usaban máscaras, a pesar de todas las otras diferencias entre el teatro antiguo y el moderno, la experiencia, por misterioso que parezca, parece haber sido muy similar (sólo que ellos tenían que usar más su imaginación).

Muchos estudiosos argumentan, sin embargo, que el estilo propio de la tragedia griega define los límites para su interpretación. En su influyente libro *On Aristotle and Greek Tragedy*, John Jones propone que la trama era lo más importante en la tragedia, mientras que los personajes eran, cuando mucho, elementos secundarios, tanto porque Aristóteles así lo afirma como porque las convenciones del teatro griego no permitían distinciones psicológicas sutiles. La verdad es que resulta muy difícil saber cuánta sutileza podríamos esperar en la psicología de los personajes trágicos: es cierto que un teatro amplio (el teatro de Dioniso en Atenas acomodaba a quince mil espectadores) favorece un tipo de actuación recargada y grandiosa más que sutil; es cierto que un actor que lleva una máscara no podría representar cambios rápidos de la expresión facial, pero, aun así, también es cierto que la máscara podía ayudar al actor masculino a representar papeles femeninos convincentemente y también es cierto que en un teatro muy grande (en el que el rostro del actor de todos modos no se distinguía) el público siempre tendría que imaginar las expresiones faciales. Por otro lado, debido a que tantas tragedias presentaban variaciones de historias para las que ya se conocían bien muchas versiones y debido a que tantos autores ponían a sus personajes en situaciones similares, al menos algunos de los miembros del público seguramente contaban con estrate-

gias efectivas para percibir sutilezas y llegar a juicios muy finos sobre lo que presenciaban: cada Electra era muy diferente de otra Electra.

Estos recursos de caracterización no equivalen a conferir al personaje una compleja vida interior. Las tragedias griegas son, comparativamente, piezas breves y altamente retóricas, de modo que cuando los personajes debaten (especialmente en Eurípides) tienden a presentar agudas argumentaciones que no revelan cómo ellos, en cuanto individuos, piensan, sino más bien cómo cualquier persona argumentaría en circunstancias semejantes. Cuando Antígona dice (*Antígona*, vv. 904-920) que ella nunca hubiera confrontado al Estado para enterrar a un esposo o a un hijo, pero que actuó porque se trataba del cadáver de un hermano que esperaba sepultura, es muy difícil decidir si estas palabras la muestran emocionalmente fría para con Hemón (quien la ama y pretende casarse con ella) o si sólo está buscando, con desesperación, un argumento que el coro pueda comprender, o si este argumento no tiene nada que ver con ella como individuo sino sencillamente refleja lo que Sófocles pensaba que alguien en su circunstancia afirmaría.

Por otro lado, cuando el mensajero en *Antígona* describe cómo Creonte, cuando llega a liberar a Antígona, encuentra a su hijo Hemón abrazando su cuerpo (ella se ha colgado) y cómo Hemón primero se lanza con la espada desenvainada contra su padre (pero falla) y luego cómo vuelve contra sí mismo la espada y se suicida, el narrador asevera que Hemón estaba "enfurecido consigo mismo", pero no sabemos si estaba enfurecido por su intento de parricidio, o justo porque falló en tal intento (1221-1237). Ya sea que la tragedia permita la sutileza psicológica o no, lo cierto es que a menudo hace explícitos algunos motivos y deja otros en la

oscuridad; al hacer esto invita al público a ver a los personajes como poseedores de un ego interior del que sólo pueden especular (como ocurre, por lo demás, con las personas de la vida real). Los autores trágicos también gustaban de retratar los errores que una persona cometía cuando se ponía a juzgar el pensamiento y las decisiones de otros; hay pasajes en los que nos vemos casi obligados a admitir que el personaje está racionalizando.

Las interpretaciones freudianas suponen que los personajes no sólo tienen motivaciones escondidas, sino que además tienen motivaciones inconscientes, o que la tragedia funciona en relación con los miedos y los deseos inconscientes del público. Quizá por el hecho de que la tragedia fue tan importante para el mismo Freud, muchos críticos han aplicado la teoría psicoanalítica a nuestro género dramático. Hoy en día Freud ya no figura tan prominentemente en los planes de estudio de psicología, pero sigue siendo una fuerza poderosa en los estudios literarios, especialmente a través de la influencia del psicoanalista francés Jacques Lacan. Algunas obras invitan casi irresistiblemente a los occidentales (para quienes ciertas formas de pensamiento freudianas se han convertido en el acervo cotidiano de la psicología popular) a ver a los personajes como víctimas de neurosis freudianas. En *Hipólito* de Eurípides la aversión por el sexo que muestra Hipólito fácilmente puede verse como una forma de repugnancia sexual derivada de su naturaleza de hijo ilegítimo y de la difícil relación con su padre. En *Las bacantes* de Eurípides, Penteo imagina que las mujeres que adoran a Dioniso en el bosque cometen actos sexuales ilícitos (225) y rápidamente cambia del rechazo total al deseo de espíarlas (812); quienes han crecido con Freud automáticamente interpretan su

enojo y aversión inicial como señal de un deseo reprimido.²

Sería sensato, no obstante, proceder con precaución: muchas tragedias no ofrecen fundamentos suficientes para una comprensión freudiana, incluso si invitan fácilmente a ella. *Edipo rey* es el mejor ejemplo de esto: Edipo no vive ningún "romance familiar" con el padre que mata y con la madre que desposa, sencillamente porque ni siquiera los ha conocido.³ Quizá la obra podrá aprovechar el complejo de Edipo del público (si es que tal cosa existe), pero el protagonista ciertamente no experimenta tal complejo. Algunos eruditos arguyen que, en la obra de Sófocles, Antígona tiene deseos incestuosos por su hermano, Polinices, y puesto que la familia Labdácida parece alternar sistemáticamente entre el incesto y el asesinato de parientes, ésta sería una interpretación natural de la aseveración "Yaceré con él, al que amo y me ama" (73),⁴ pero, incluso así, no hay en la obra ni la menor indicación de que ella siquiera conozca realmente a su hermano Polinices (no queda claro cuánto tiempo estuvo exiliado) o de que haya tenido alguna interacción personal con él (Polinices sencillamente es un personaje que responde al nombre de "hermano").

La interpretación freudiana de *Las bacantes* responde a un problema recurrente tanto en las tragedias como en los

² C. Segal, "Pentheus and Hyppolitus on the Couch and on the Grid: Psychoanalytic and Structuralist Readings of Greek Tragedy", en *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, pp. 268-293, originalmente publicada en *The Classical World*, núm. 74, pp. 129-148.

³ J. P. Vernant, en J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, pp. 63-81.

⁴ M. Griffith, "The Subject of Desire in Sophocles' *Antigone*", en V. Pedrick y S. Oberhelman (eds.), *The Soul of Tragedy. Essays on Athenian Drama*, pp. 91-135.

textos homéricos: es obvio que, de alguna manera, Penteo se halla bajo la influencia de Dioniso cuando decide espiar a las mujeres; por otro lado, las mujeres han sido atraídas al monte por influjo del dios. En muchos lugares, tanto en Homero como en otros autores, es evidente que los dioses influyen en la gente de maneras que se corresponden con su personalidad: Atenea da buenas ideas a Odiseo, porque él, ya en sí mismo, se caracteriza por tener buenas ideas. El público moderno generalmente percibe esta “doble motivación” cuando los dioses afectan la mente de los personajes porque la historia adquiere así mucho más sentido. Fedra, en *Hipólito*, se enamora de Hipólito porque Afrodita busca vengarse del joven que se ha negado a rendirle los debidos honores (como bien lo explica la misma Afrodita en su prólogo), pero Fedra misma compara su pasión por Hipólito con las desventuras eróticas de su madre y de su hermana (337-343), y el espectador moderno puede fácilmente deducir de ese patrón familiar una predisposición que sería propia de Fedra. En *Heraclés* de Eurípides, Hera obliga a Lisa, diosa de la locura, a trastornar al héroe y a que, ya sin cordura, mate a sus propios hijos; de nuevo los críticos a menudo ven en esta “locura” de Heraclés la consecuencia natural de la violencia extrema que él ha ejercido en contra de sus enemigos.⁵ Si los personajes tienen deseos reprimidos, entonces los dioses no son indispensables para comprender los eventos de la trama; esto no quiere decir que tal tipo de interpretaciones sean necesariamente erróneas, pero tenemos que ser conscientes de que, muy a menudo, se trata sólo de la tentación de hacer una obra de teatro antigua mucho más accesible mediante tales procedimientos.

⁵ H. Foley, *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, pp. 147-204.

En *Las ranas* de Aristófanes (959-963), Eurípides acusa a Esquilo de volver a su público incapaz de reflexión crítica, de impresionarlo con visiones y sonidos ostentosos y exóticos, mientras que él, Eurípides, componía sus tragedias con base en la vida cotidiana, de modo que, si cometía un error, el público lo notaría y podría reclamarle críticamente su equivocación. Claro está que en esta comedia tanto Esquilo como Eurípides son caricaturas, pero tal oposición ilustra una tensión que sí existe en la experiencia del teatro: el público puede dejarse llevar completamente o puede juzgar críticamente cada momento de una obra o de su representación; mientras que algunos espectadores pueden quedar totalmente absortos por la trama y se incorporan a la ficción, otros sencillamente se aburren o se incomodan; o bien (cosa más difícil de comprender) puede ocurrir que el mismo espectador quede profundamente conmovido por el sufrimiento de una dramática Hécuba y, a la vez, no deje de notar la eficacia de la actriz para dar con un gesto exacto que represente su angustia. La experiencia teatral en la tragedia puede implicar toda una variedad de acciones aparentemente contradictorias: emoción arrolladora y análisis intelectual, un sentimiento de conmiseración y, a la vez, uno de rechazo por el mismo personaje.

Puesto que los diversos autores trágicos echaban mano de las mismas historias y éstas ya habían sido empleadas en múltiples ocasiones también por poetas épicos o líricos, todo mundo sabía que ninguna tragedia podía ser literalmente cierta; el público, o al menos la mayor parte del público, creía que los personajes de las leyendas trágicas habían vivido en alguna época y que las historias habían tenido lugar, pero también reconocía que los poetas inventaban los detalles y se imaginaban las motivaciones. De hecho, los poetas

trágicos competían con los poetas no trágicos de otras generaciones, con los poetas trágicos de generaciones anteriores y con sus contemporáneos, para crear nuevas versiones de las antiguas historias que fueran aún más emocionantes, más creíbles, más oportunas o más profundas. Sófocles y Eurípides escribieron versiones de *Electra* con apenas unos años de diferencia, probablemente como una respuesta al renovado éxito de *Las coéforas* de Esquilo: es obvio que estaban compitiendo entre sí (aunque los académicos no se ponen de acuerdo en quién compuso primero su tragedia) y también es obvio que estaban compitiendo con Esquilo.

Las tragedias pueden, sin más, contradecirse entre sí: la Antígona de la tragedia homónima afirma que ella personalmente ha lavado el cuerpo, lo ha arreglado para el entierro y ha hecho las libaciones para los ritos funerarios de su padre, madre y hermano (900-902), mientras que la Antígona de *Edipo en Colono* no tiene permitido ni siquiera ver la tumba de su hermano (1756-1763), y que conste que las dos obras son del mismo autor, sólo que *Antígona* fue escrita cuarenta años antes. En *Ayax*, Odiseo es un personaje admirable, pero es alguien totalmente despreciable en *Filoctetes* y ambas son tragedias de Sófocles. De manera que no hay consistencia de personajes entre una obra y otra: Odiseo siempre es inteligente y persuasivo, eso sí, pero a veces es, además, compasivo, mientras que otras veces es convenenciero e implacable; Menelao a menudo se aviene al estereotipo ateniense del espartano arrogante y prepotente, pero no siempre.

Unas cuantas tragedias echan mano de temas de la historia reciente, y el público de *Los persas* debió ser consciente de que Esquilo no pudo haber conocido la reacción de la corte persa ante la derrota de su ejército en la batalla de Sa-

lamina. De hecho, los poetas trágicos podían inventar tramas enteras tan sólo con que se avinieran a la estructura básica de la leyenda. Esquilo en *Las Euménides* inventó la historia de que Orestes había llegado hasta Atenas para ser juzgado en el Areópago por el asesinato de su madre; Eurípides, por su parte, inventó la historia de que Orestes había ido hasta el país de los tauros para buscar una estatua de Artemisa y ahí encontró y rescató a su hermana, Ifigenia (que la diosa en realidad había transportado a aquella región aunque los griegos pensaban que su padre, Agamenón, la había sacrificado).

En las postrimerías del siglo v el poeta trágico Agatón inventó toda una trama trágica que ni siquiera usaba nombres de personajes legendarios. Hasta donde sabemos, esto no causó ningún escándalo, pero tampoco estableció un modelo: los poetas preferentemente continuaron creando variantes de las historias conocidas. Esas historias en realidad ofrecían muchas ventajas: como lo señala Aristóteles en su *Poética*, ya venían cargadas de su propia dosis de verosimilitud, pues la gente creía que habían tenido lugar en alguna época y, puesto que las historias de las tragedias tratan muy a menudo de actos excepcionales o extremos (especialmente el asesinato de familiares cercanos), esta credibilidad inicial era necesaria (a la vez que facilitaba la exposición de los hechos). Ahora bien, las tragedias nunca daban por sentado que el público conociera la historia a grado tal que no era necesario proporcionar cierta información esencial. Estrictamente hablando, es posible seguir la trama de cualquier tragedia sin tener conocimiento alguno de la historia (sólo que, a veces, esto no es sencillo, pues la información se presenta muy rápidamente o por alusión indirecta). En *Electra* de Sófocles, por ejemplo, la historia de una carrera

de carruajes de Pélope se narra en forma lírica como el origen de los problemas de la familia: alguien que no conociera la historia probablemente no entendería la canción, pero claro está que no entender la canción no limitaba gravemente a nadie para la comprensión de la obra completa (aunque sí se perdía algo). Más notable aún es el hecho de que los poetas trágicos a menudo armaban su versión *en contra* de la que, al menos para la mayoría del público, sería la versión conocida. La Electra de Eurípides en *Electra*, por ejemplo, está casada y vive en el campo, a diferencia de la Electra soltera, en el palacio, que conocemos por las otras versiones. La Helena de Eurípides en *Helena* estuvo durante toda la guerra de Troya en Egipto; Eurípides no inventó esta variante (la tomó del poeta lírico Estesícoro), pero era claramente muy distinta de la versión más común.

Las tramas tradicionales no descartaban el suspenso como una de las muchas emociones que la tragedia podría suscitar. Se ha demostrado, con experimentos concretos, que las personas pueden quedar en suspenso cuando escuchan una historia cuyo desenlace ya conocen; todos hemos experimentado, por ejemplo, suspenso al ver una película en la que, aunque no conozcamos la historia, sabemos de antemano que el protagonista no morirá. En la tragedia, ciertos desenlaces estaban prefijados: Agamenón morirá asesinado por Egisto o por Clitemnestra (o por ambos), y su hijo Orestes los matará posteriormente; los troyanos perderán la Guerra de Troya; los hijos de Edipo, Eteocles y Polinices se matarán entre sí... Muchas otras cosas, sin embargo, admitían variantes y a menudo las tragedias llevaban las variantes hasta los límites más extremos: al final del *Filoctetes* de Sófocles, un Heracles deificado aparece y comunica a Filoctetes y a Neoptólemo que habrán de navegar no

hacia la patria de Filoctetes en Grecia sino hacia Troya; Filoctetes ha rehusado vehementemente ir a Troya — como lo pide la trama —, pero una vez proferidas las instrucciones de Heracles, el orden mitológico se establece de manera inmediata. Al final del *Orestes* de Eurípides, Orestes, junto con su hermana Electra, su amigo Pílates y su prima Hermione, a quien Orestes ha tomado como rehén, están a punto de incendiar el palacio cuando aparece Apolo y reinstala a cada uno de los personajes en su dirección futura correcta (la del mito más conocido), que exige, entre otras cosas, que Orestes se case con Hermione (a quien acaba de secuestrar).

Aunque el conocimiento de la mitología griega claramente aumenta el deleite de presenciar una tragedia, no es indispensable. A través de la larga historia de su recepción, la tragedia ha estado abierta a una gran variedad de usos e interpretaciones: ha estado siempre a disposición, para que echen mano de ella, de directores, actores, lectores e incluso investigadores. Durante las últimas tres décadas del siglo xx, la tragedia fue un campo de estudio muy prolífico. Como en ella los opuestos a menudo se traslapan y las fronteras de algunas distinciones culturales básicas, como masculino/femenino, urbano/agreste, se invierten, el estructuralismo tuvo mucho que aportar a su estudio. René Girard arguye en *La violencia y lo sagrado* que el sacrificio servía para descargar la tensión social sobre la víctima, pero cuando este mecanismo fallaba, el orden social se colapsaba, se desataba la violencia y sólo el sacrificio de un chivo expiatorio podía restaurar el orden; este libro tuvo una influencia considerable en la década de 1980. Como la tragedia aborda tan agudamente problemas relacionados con el lenguaje y la comunicación, invita al análisis deconstruccionista;

pero, como se trata, también, de una forma pública en la que las ansiedades culturales de la sociedad ateniense quedaban proyectadas, el neohistoricismo la estudió como manifestación de asuntos y tensiones culturales; además, como tan a menudo aborda el tema del casamiento y de la condición de la mujer, el feminismo se identificó muy intensamente con el género. Ha habido una larga tradición de estudios rigurosos de las cualidades formales de la tragedia y de su relación con las diversas interpretaciones; el desarrollo de la narratología confirió nuevo ímpetu a estos estudios. Como la tragedia aborda problemas humanos universales, los filósofos también han podido analizarla a partir de supuestos éticos. Tan pronto como se renovó el interés por la tragedia como teatro, el estudio de cómo se producían —y se siguen produciendo— las obras y cómo se han desarrollado las nuevas adaptaciones se ha convertido en un campo de investigación por sí mismo. Ninguno de los acercamientos a la tragedia es inadecuado siempre que no se les niegue a las obras nada de su potencial y su significación.

La tragedia, así, es una forma dramática llena de suspense y de sorpresas, llena de violencia y de inesperada felicidad; hasta en sus momentos más horribles es capaz de proporcionarnos una forma de placer estético único y, si lo permitimos, también es capaz de enseñarnos algo.

FUENTES Y SUGERENCIAS DE LECTURA

Este capítulo está en deuda con *The Poetics of Greek Tragedy* de M. Heath, especialmente por lo que concierne a la cuestión de la unidad en la tragedia, aunque, a mi parecer, Heath va demasiado lejos en su rechazo de la dimensión intelectual

de la tragedia. Los primeros debates en torno a la unidad se iniciaron con el trabajo de Tycho von Wilamowitz-Moellendorf, quien argüía que Sófocles sólo buscaba un efecto de escena en escena y no buscaba la unidad. Otros estudiosos aplicaron argumentos similares a otros autores; para una evaluación de esta tendencia véase "Tycho Wilamowitz on the Dramatic Technique of Sophocles" de Hugh Lloyd-Jones (las citas en alemán no están traducidas, pero se puede seguir el argumento principal en el texto en inglés). Los principales defensores de la interpretación de la tragedia como ritual son Christiane Sourvinou-Inwood (*Tragedy and Athenian Religion*) y Richard Seaford (*Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*); para una introducción a este debate pueden consultarse los ensayos compilados en *A Companion to Tragedy* de R. Bushnell: "Tragedy and Ritual" de Sourvinou-Inwood (pp. 7-24), y "Tragedy and Dionysus" de Seaford (pp. 25-38).

La caracterización en la tragedia griega fue tema de muy intenso debate después de la publicación en 1978 de "Dramatic Character and Human Intelligibility" de John Gould (quien a su vez replicaba al artículo de P. E. Easterling "Presentation of Character in Aeschylus"); en el volumen editado por Christopher Pelling, *Characterization and Individuality in Greek Literature* se pueden hallar análisis del tema tanto de Easterling ("Constructing Character in Greek Tragedy", pp. 83-99) como de Goldhill ("Character and Action Representation and Reading: Greek Tragedy and its Critics", pp. 100-127); aunque se trata de una monografía académica sin traducción del griego, las pp. 13-54 del texto de J. Gibert, *Change of Mind in Greek Literature* (*Hypomnemata*, núm. 105), es un análisis muy accesible del problema de la caracterización.

Para el estructuralismo, véase *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* de J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet; *Tragedy and Civilization* de C. Segal presenta un análisis estructuralista de Sófocles; el deconstruccionismo es un impulso poderoso (aunque no el único) detrás de *Reading Greek Tragedy* de S. Goldhill; por lo que toca al neohistoricismo, la obra fundacional en relación con la tragedia es la edición de J. Winkler y F. Zeitlin, *Nothing to Do with Dionysus. Athenian Drama in its Social Context*, mientras que *History, Tragedy, Theory* de Barbara Goff es una demostración intencional del método; *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy* de Hall es un importante ejemplo que ha tenido mucha influencia (estos estudios no se autodefinían como neohistoricistas, porque éste es un término que adquirió aceptación en los estudios literarios más modernos, pero reflejan las mismas tendencias intelectuales y es conveniente referirse a ellos así). El neohistoricismo, que analiza la ideología detrás de las obras, provocó también un auge de lecturas historicistas más generales, como los ensayos incluidos en *Greek Tragedy and the Historian*, editado por Christopher Pelling. El feminismo, por su parte, ha presentado una variedad de formas: el argumento de Froma Zeitlin en "Playing the Other" de que las mujeres en la tragedia son instrumentos dentro de historias de hombres o modalidades que permiten a los hombres pensar sobre sí mismos se publicó en 1985. *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women* de Nancy Rabinowitz, *Intimate Commerce: Exchange, Gender and Subjectivity* de Victoria Wohl y *Exchange and the Maiden: Marriage in Sophoclean Tragedy* de Kirk Ormand son estudios marcadamente teóricos de las mujeres en las tragedias. *Spoken Like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama* de McClure y *Female Acts in Greek*

Tragedy de Foley también son estudios muy sofisticados pero de más sencilla lectura. Muy útil resulta el panorama que ofrece Simon Goldhill, "Modern Critical Approaches to Greek Tragedy", en *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (pp. 324-347), ed. por Easterling y Goldhill. *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama* de Francis Dunn analiza un elemento formal: la conclusión en la tragedia y los modos en que Eurípides se resiste a una interpretación fija y estable. *Narrative Drama: The Art of the Euripidean Messenger-Speech* de Irene de Jong presenta un meticuloso estudio narratológico sobre las intervenciones de los mensajeros que no son tan neutrales como pareciera. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* de Martha Nussbaum es un estudio filológico de capital importancia, mientras que *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics* de Mary W. Blundell analiza el problema ético central de la venganza en Sófocles.

The Stagecraft of Aeschylus de O. Taplin produjo un renovado interés por la escenificación de las tragedias e inspiró muchas obras especializadas; *How to Stage Greek Tragedy Today* de S. Goldhill es un análisis prescriptivo sobre escenificación moderna.

III. LOS ORÍGENES, EL FESTIVAL Y EL CERTAMEN

A) LOS ORÍGENES

Virtualmente, todo lo concerniente al origen de la tragedia es asunto de controversia: la evidencia que nos ha llegado es muy poca y los especialistas están en profundo desacuerdo sobre su veracidad. Desafortunadamente, los planteamientos más importantes sobre el origen de la tragedia se han visto enmarañados por dos consideraciones que condicionan radicalmente su interpretación: qué tan religiosa y qué tan democrática era la tragedia. Los especialistas tienden a asumir que si la tragedia comenzó como danza ritual, entonces debemos interpretarla como acontecimiento religioso; o, por otro lado, si surgió bajo un régimen democrático, entonces es muy probable que esté relacionada con valores específicamente democráticos. Ninguno de estos dos supuestos es necesariamente válido: la tragedia pudo mantener sus funciones religiosas, sociales o políticas a través del tiempo, o bien pudo adaptarse conforme cambiaban las circunstancias. Los eruditos consideran que si conocemos el origen preciso de la tragedia descubriremos puntos cruciales sobre ella y, por eso, se han dedicado exhaustivamente a investigar las soluciones posibles. No hay que olvidar que, para que la tragedia tal y como la conocemos llegara a existir, fueron necesarias tres innovaciones: primero, alguien tuvo que crear un nuevo tipo de representación en la que se

juntaran un coro y un declamador y en la que éstos se presentaran como personajes de una trama histórica o de una leyenda; en segundo lugar, la representación tuvo que convertirse en el acontecimiento central de las festividades conocidas como Dionisias de la ciudad de Atenas; en tercer lugar, fue necesario establecer reglamentos que estipularan claramente la manera de administrar y financiar el espectáculo. En teoría, estas tres circunstancias pudieron presentarse a la vez, pero ello es, más bien, poco probable.

Acerca de los orígenes de la tragedia, quizá debamos comenzar con lo que sabemos de Tespis: según el *Marmor Parium* (una célebre inscripción griega del 264-263 a.C. que registra las fechas de acontecimientos importantes, tanto mitológicos como históricos), Tespis actuó y produjo su primera obra "en la ciudad" (la piedra no es completamente legible y esta frase es sólo una suposición) entre el 540 a.C. (captura de Sardis) y el 520 a.C. (reino de Darío), el premio por dicha producción consistió en (o se relacionó de algún modo con) un macho cabrío: la palabra *tragōidós*, "el que actúa en una tragedia", significa originalmente "uno que canta en relación con un macho cabrío". La *Suda* (gigantesca enciclopedia bizantina) afirma que Tespis provenía del pueblo de Icaria en Ática y que, como autor de tragedias, era el decimosexto a partir de Epígenes de Sicilia, o (dependiendo de la autoridad que se siga) quizá el segundo o, incluso, el primero; por otro lado, informa que introdujo la costumbre de usar blanco de plomo para maquillar el rostro, luego introdujo una preparación de hierbas con el mismo propósito y, finalmente, máscaras de fina tela de lino; concluye esclareciendo que participó por primera vez en la sexagésima primera Olimpiada (535-532 a.C.). Este testimonio presenta varias incongruencias; el aspecto más improbable, sin em-

bargo, tiene que ver con las fechas: la cronología según Olimpiadas era un esquema artificial que databa las primeras producciones de los autores célebres anteriores a Esquilo (Frínico, Quérimo y Tespis) en intervalos artificiales de exactamente tres Olimpiadas antes del certamen entre Quérimo, Pratinas y Esquilo entre 499 y 496 a.C.¹

Otros testimonios sobre Tespis dejan ver que durante la Antigüedad se le consideró el más probable inventor de la tragedia. Claro está que algunas veces esto se puso en tela de juicio: en relación con la ciudad de Sición, Herodoto, el historiador del siglo v, afirma (5.67.5) que los habitantes rindieron honores a su héroe Adrasto mediante “coros trágicos” hasta que el tirano Clístenes hizo que los coros se dedicaran exclusivamente a Dioniso. Este Clístenes fue abuelo del Clístenes que instituyó la democracia ateniense y gobernó a comienzos del siglo vi. Lamentablemente, no hay manera de saber si los “coros trágicos” que menciona Herodoto se llamaban así desde el siglo vi o si él los llama “trágicos” porque se parecían a la tragedia que él conocía. El Peloponeso, por su parte, también le disputa a Ática ser inventora de la tragedia: algunos eruditos antiguos atribuyen la invención de la tragedia no sólo a Epígenes de Sición sino también a Arión de Metimna, a quien Herodoto considera como el inventor del ditirambo literario (1.23). Las formas antiguas de canto coral con danza fueron precursoras de la tragedia y aquellas que se vinculaban con el sacrificio de una cabra quizá se llamaban “trágicas”.

Nuestra fuente más importante para la historia de la tragedia es, de nuevo, la *Poética* de Aristóteles (1449a), y ahí jamás se menciona a Tespis. El valor de nuestro conoci-

¹ M. L. West, “The Early Chronology of Attic Tragedy”.

miento sobre los orígenes de la tragedia, pues, depende de si creemos o no lo que Aristóteles sabía; su texto dice lo siguiente:

Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación —tanto ella como la comedia; una, gracias a los que entonaban el ditirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades—, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo; y después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza.

En cuanto al número de actores, fue Esquilo el primero que lo elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo, Sófocles introdujo tres y la escenografía. Por otra parte, la amplitud, partiendo de las fábulas pequeñas y de una dicción burlesca, por evolucionar desde lo satírico, se dignificó tarde.

Este pasaje plantea algunas dificultades notorias: el ditirambo ateniense clásico (“coro cíclico”), que se representaba en las Dionisias junto con las tragedias, era un canto para un coro de cincuenta integrantes, algunos ditirambos tenían personajes y adquirían, por ende, una cualidad “dramática” (cf. Baquilides, 18, en donde un solista y el coro se responden mutuamente), pero muchos eruditos consideran que esto muestra la influencia de la tragedia y no al revés. Cuando Aristóteles se refiere a “los que entonaban el ditirambo”, podría estar pensando en ditirambos como el que menciona Arquíloco (fragmento 120W) cuando dice: “sé cómo empezar el hermoso canto del dios Dioniso, el ditirambo, cuando mi mente está bajo el relámpago del vino”.

En tales espectáculos, el cantante principal quizá entonaba versos, quizá improvisaba, y los demás respondían con un refrán. Ahora bien, toda representación que recurra a la improvisación no es sino un muy remoto precursor de la tragedia.

¿Surgiría la tragedia de un drama satírico o, más bien, de un drama mixto que luego se separó en drama satírico y tragedia? Esta pregunta es compleja: hay muchas pinturas en vasijas del siglo VI en las que los sátiros forman un coro, con o sin ninfas; también hay pinturas de coros de hombres con vestuarios diversos (jinetes de caballos, jinetes de delfines, pájaros). El sátiro del drama, sin embargo, no aparece sino hasta finales del siglo. La *Suda* afirma que Pratinas de Fliunte fue el primero en escribir dramas satíricos y que compitió contra Esquilo y Quérido en la septuagésima Olimpiada (499-496 a.C.). La evidencia, pues, por más vaga que resulte, parece indicar que el drama satírico surgió después de la tragedia y que se desarrolló, de manera general, contemporáneo de ella. Para los modernos el nombre *tragōidōs*/*tragōidía* sugiere un vínculo entre tragedia y sátiros (pero los sátiros del periodo arcaico y clásico eran en realidad hombres-caballo y no hombres-cabra). Una teoría antigua vincula el drama satírico con el proverbio “nada que ver con Dioniso” (que se usaba para burlarse de algo irrelevante) y afirma que el ditirambo fue originalmente dionisiaco en cuanto a su tema, pero que luego comenzó a tratar de toda la mitología y el drama satírico tuvo que introducirse para que Dioniso no fuera olvidado en su propia festividad.

Una célebre inscripción conocida como los *Fasti* enlista los ganadores anuales del coro cíclico, de la comedia y de la tragedia entre el 472 y el 328 a.C. (pero es casi ilegible);

originalmente se remontaba hasta alrededor del 501 a.C., y ésa sería probablemente la fecha en que el registro oficial de los certámenes comenzó. De cualquier modo, habría ya desde entonces muy poca evidencia real de cualquier fecha anterior (aunque Aristóteles claramente tendría a su disposición una abundancia de poesía arcaica y clásica temprana que nosotros no poseemos).

En el periodo clásico existen cuatro formas dramáticas claramente distinguidas: coro cíclico, drama satírico, tragedia y comedia. Probablemente no evolucionaron en una secuencia tan nítida como nos gustaría imaginar. Por ejemplo, los coros de animales son una clara reminiscencia de los coros de la comedia del siglo V pero no usan el atuendo acolchado que caracteriza a la comedia clásica (y que es similar pero no idéntico al vestuario que se puede apreciar en las vasijas del grupo Komast provenientes de Corinto y Ática). No hay ninguna razón para suponer que cada forma de danza coral del siglo VI tuviera un descendiente —o sólo uno— en el siglo V. Las formas ciertamente evolucionaron, unas en relación con las otras, y conforme se iban institucionalizando necesitaron adquirir una definición para el certamen; así, algunos rasgos que se excluían de un género pasaban a ser adoptados por otro y luego lo definían.

La fecha de la instauración de la festividad es también asunto de discusión: se supone que surgió como celebración a Dioniso de Eléuteras (un pueblo de la frontera entre Ática y Beocia que se unió a Atenas para evitar la dominación de Tebas y se incorporó al Ática). Se creía que la imagen de Dioniso que se colocaba en el templo (en el recinto sagrado del teatro) provenía de Eléuteras. Ahora bien, Eléuteras no fue una de las jurisdicciones áticas definidas por las reformas de Clístenes en 308-307 a.C., de manera que al-

gunos especialistas consideran que la festividad debió instaurarse después de esa fecha, mientras que otros consideran que Eléuteras podía haberse aliado a Ática y enviar la estatua antigua como un gesto de esa alianza, pero no por ello necesariamente fue anexada.²

Al final, resulta difícil saber si la tragedia tendría mucha relación con Dioniso; aun así, el coro presentaba sus cantos y danzas en un espacio donde había un altar. Recuérdese que los espacios designados para la danza en la Grecia antigua no exigían un altar: no se menciona ninguno, por ejemplo, en la descripción que hace Homero del piso de baile en el escudo de Aquiles en la *Iliada* (19.590-19.606). El altar bien pudo haber sido un elemento accidental en la tragedia (el ditirambo, en cambio, consistía en un coro de cincuenta personas que tomaba el altar como su centro); sin embargo, era un elemento presente y visible, un recordatorio de las relaciones entre los hombres y los dioses.

La tragedia fue una invención deliberada, una idea brillante. Los griegos arcaicos tenían una tradición muy establecida de canto coral que rememoraba a los héroes del pasado; algunos de estos cantos, como sabemos por los fragmentos de Estesícoro, incluían, junto con la narración, la recitación directa de algún personaje. Por otro lado, los rapsodas, que recitaban los poemas homéricos y eran una figura muy común, probablemente harían algún esfuerzo especial por actuar como aquel personaje cuyo prolongado discurso recitaban (recuérdese que esos largos discursos constituyen una buena parte de toda la poesía épica). Fi-

² G. Anderson, *The Athenian Experiment. Building an Imagined Political Community in Ancient Attica, 508-490 a.C.*, pp. 179-184; W. R. Connor, "City Dionisia and Athenian Democracy", pp. 7-32; R. Buck, *A History of Boeotia*, pp. 99-113.

nalmente, había coros que usaban disfraces (de animales o, quizá, también de sátiros). Alguien, pues (presumiblemente Tespis), decidió combinar el verso recitado con el canto coral: en vez de usar un narrador que se tornara de pronto personaje, decidió que el recitador representara directamente al personaje y que se obviara la narración (la palabra griega para "actor" es *hypocritês*, que significa "el que responde", "el intérprete", pero esta palabra no puede decirnos nada realmente sobre el origen de la tragedia, pues no sabemos exactamente cuándo comenzó a usarse); ese alguien también decidió hacer uso de máscaras para que la interpretación fuera más convincente. Aunque sólo puede ser una especulación, hay razones para pensar que nuestro inventor pudo decidir también que la representación fuera más digna, menos burlesca, y así, dispuso que el coro, aunque con vestuario, estuviera formado por seres humanos y no por animales. Las tradiciones de canto coral que la tragedia adaptó eran rituales, pero las partes habladas no lo eran.

La literatura griega asocia formas literarias específicas con dialectos específicos. Así, por ejemplo, los poetas épicos empleaban una forma especial de la lengua que ya nadie hablaba. El dialecto que se empleaba en las partes habladas de la tragedia era una forma poética del habla cotidiana de Atenas; las partes cantadas, en cambio, cambiaban la *ē* larga del ático (ἦ) por la *ā* larga (ᾶ) que caracterizaba a la familia dórica de los dialectos griegos, marcándola, así, de manera indiscutible, aunque sólo fuera superficialmente, como parte de la tradición griega de poesía coral que era predominantemente dórica: esta distinción entre las partes habladas y cantadas de la tragedia prueba cuán deliberada y consciente debió ser su creación.

Aunque no nos ha llegado ninguna obra que tenga un solo actor, *Las suplicantes* de Esquilo consta de una sola escena en la que los actores hablan entre sí (esto llevó en su momento a los estudiosos a afirmar que se trataba de la obra más antigua de Esquilo, hasta que un papiro reveló que Esquilo venció a Sófocles con la tetralogía de la que esta tragedia es parte). Al desarrollarse la tragedia, los actores empezaron a interactuar cada vez más entre sí y el papel del coro fue disminuyendo. Al principio la intervención del actor debió tener un poderoso efecto, en parte por cómo cambiaba al coro, que no seguía ya un solo canto como en otras representaciones dramáticas, sino que continuamente se adaptaba y modificaba sus ritmos y melodías. Así pues, la tragedia fue un espectáculo innovador y debió resultar asombroso; combinaba los mejores rasgos de la recitación rapsódica de la épica con el canto lírico coral, y ofrecía danzas, vestuarios, una vívida y refrescante representación de las leyendas tradicionales (que suscitaba una reacción emocional intensa) y, además, presentaba en cada ocasión una historia nueva: no es sorprendente que los atenienses la adoptaran como un componente oficial de una festividad cívica tan importante.

Sin embargo, es muy poco probable que hayan instituido un certamen tan notorio en un género recién inventado que aún no había sido probado. Tespis es una figura nebulosa, puede ser leyenda pura (el nombre significa "inspirado por la divinidad" y es el epíteto que reciben los recitadores épicos en Homero: o bien fue un nombre adoptado conscientemente para la actividad profesional, o el padre de Tespis quería que su hijo fuera poeta). Sistemáticamente se asocia a Tespis, no obstante, con lo rural, especialmente con el pueblo de Icaria o Icarión, y los testimonios que afirman que la tragedia co-

menzó como una festividad rural que posteriormente sería traída a la ciudad tienen una credibilidad inherente.

Quérito es una figura tan vaga como Tespis, aunque sí fue un personaje histórico; el único título que nos ha llegado de sus obras es *Álope*. La heroína con este nombre pertenece a la mitología de Eleusis, un pueblo de Ática (su padre, Cerción, la mató después de que diera a luz a un niño cuyo padre era el dios Poseidón).

Pratinas de Fliunte (Fliunte es una pequeña ciudad-Estado del Peloponeso) pasó a la historia como el inventor del drama satírico, y un fragmento extenso de un canto (quizá no proveniente de un drama) se queja del excesivo predominio del *aulós* sobre los cantantes. Sus títulos de tragedias son *Dimenas* o *Cariátides* (éstos eran coros femeninos de Esparta), *Perseo* y *Tántalo*. Todos sus textos conocidos son de tema musical, porque los fragmentos que nos han llegado provienen todos de tratados de música. Así las cosas, para términos prácticos, el primer poeta trágico del que realmente conocemos algo es Frínico.

Actualmente se recuerda a Frínico por haber compuesto dos tragedias con tema histórico reciente: la primera es *La toma de Mileto*, que rememoraba la caída de Mileto a manos de los persas en 494 a.C. durante la revuelta jónica que los atenienses habían apoyado; Herodoto (6.21) dice que Frínico recibió una multa por recordarles a los atenienses sus infortunios. La segunda es *Las fenicias*, que trataba de las guerras médicas y se ambientaba en Persia. Sus demás obras, no obstante, fueron mitológicas: *Las mujeres de Pleurón* (la historia de Meleagro), *Los egipcios* y *Las danaiides* (como *Las suplicantes* de Esquilo, sobre los descendientes de Ío), *Tántalo*, *Anteo* (un gigante derrotado en lucha contra Heracles) y *Alcestris*. Aristófanes fue un admirador de Frínico

(cosa que, por sí misma, ya es interesante, pues Aristófanes era muy joven en 427 a.C. y no pudo haber visto las primeras producciones de Frínico). Los elementos de la coreografía de Frínico eran memorables: Aristófanes escribe en un pasaje (*Las avispas*, 1525-1527): “Haced virar vuestros pies rápidos. Alzad la pierna como Frínicos y los espectadores os mostrarán su admiración”, y está comprobado que algunos de sus cantos seguían entonándose todavía a finales del siglo.

B) EL FESTIVAL

Sin importar los posibles orígenes rituales de la tragedia, en la práctica ateniense clásica la tragedia estaba completamente inserta en el festival de las Dionisias Urbanas. Esta festividad tenía lugar a finales de marzo o en abril, después del comienzo de la temporada de navegación, y representaba una ocasión en la que los atenienses mostraban a todo el mundo griego los esplendores de su ciudad. Antes de que se iniciara el festival propiamente dicho, el poeta, los actores y el coro hacían una presentación, ataviados de guirnaldas pero sin máscaras, en un acto llamado proagón, en el que se mostraban las obras que presentarían. A partir del 444 a.C. este acto tenía lugar en el Odeón, adyacente al teatro (no sabemos dónde se hacía antes de que se construyera el Odeón, o si en verdad se hacía). Antes del festival (o en su exacto comienzo), la estatua de Dioniso se llevaba a una pequeña capilla en la Academia, fuera de la muralla, en el camino a Eléuteras, y se devolvía con toda formalidad al teatro en una procesión de antorchas. Para las funciones se colocaba en el interior del teatro mismo.

Había también una procesión formal de sacrificio, probablemente en la mañana del primer día del festival; ésta

incluía el sacrificio de un toro y de otros animales, y los hombres que financiaban las representaciones dramáticas y ditiámbicas desfilaban con atuendos magníficos y elaborados; la carne de los animales sacrificados se distribuía entre los ciudadanos, de manera que los festivales también podían convertirse en festines. Como era común en toda procesión en honor a Dioniso, no faltaban las grandes figuras de falos erectos que se llevaban sobre postes (los *phalloi*); luego tenían lugar las funciones dramáticas: tres secuencias de tres tragedias y un drama satírico, cinco comedias y, finalmente, diez coros cíclicos entonados por adultos, así como otros diez entonados por jóvenes. El programa más simple abarcaría unos cinco días, con las tragedias o los coros cíclicos primero y luego las comedias. No se sabe a ciencia cierta el acomodo preciso dentro del programa, pero lo cierto es que se empezaba con la tragedia. Antes de que se iniciaran las obras, había algunas ceremonias de tipo patriótico: durante el periodo del imperio ateniense (periodo del cual provienen todas las tragedias que nos han llegado, con excepción de *Reso*) se exhibían en el teatro los tributos que aportaban los aliados de Atenas. Los hijos de aquellos que habían muerto defendiendo a Atenas eran sostenidos por el Estado y, cuando alcanzaban la madurez, un heraldo los llevaba con armadura frente al pueblo, hacía una proclama deseándoles buena fortuna y los invitaba a sentarse en los asientos frontales del teatro. En este festival la ciudad también podía hacer anuncios públicos importantes, incluyendo los honores a quienes habían prestado un servicio extraordinario a la ciudad. También se hacía otra suerte de proclamas que no tenían trascendencia pública: algunos anunciaban honores recibidos en sus distritos, o en otras ciudades; a veces se anunciaba también la manumisión de esclavos. Como el pú-

blico del teatro era la más grande congregación en Atenas de todo el año, era natural que la gente aprovechara esta ocasión para anunciar las cosas que merecían la mayor publicidad posible. Los diez generales, asimismo, hacían libaciones en el altar dentro del mismo teatro.

Es difícil evaluar hasta qué grado todo este despliegue influía en el modo en que una tragedia llegaba a su público. Pudo ser, como sugiere Simon Goldhill, que existiera tensión entre los valores patrióticos de las proclamas (por ejemplo, con los huérfanos de la guerra, o con los anuncios de honores cívicos) y el cuestionamiento de tales valores que a menudo se da en las tragedias.³ Sin embargo, es evidente que las obras dramáticas eran una exhibición tan importante para la grandeza de Atenas como lo eran las otras ceremonias.

Esta cuestión lleva a otra más: ¿cuándo se convirtió la tragedia en parte integral del programa de las Dionisias Urbanas? Hasta hace poco, los estudiosos, basándose en el *Marmor Parium*, consideraban que la tragedia se había incorporado al festival en el siglo VI, durante el gobierno de Pisístrato. De ser así, la tragedia entraría considerablemente antes que los rituales patrióticos y (asunto más importante) no sería un producto de la democracia. Sin embargo, así como muchos estudiosos dudan que Aristóteles tuviera un conocimiento real de la tragedia anterior al siglo V, algunos han advertido que todas las fuentes que ofrecen información sobre la tragedia anterior a los registros del 502-501 a.C. sólo especulan. Por ello, muchos opinan que la tragedia empezó cuando comenzaron los registros (esto es, bajo la democracia). La sección perdida de la inscripción conoci-

³ S. Goldhill, en J. J. Winkler y F. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos. Athenian Drama in Its Social Context*, pp. 97-129.

da como los *Fasti* no se remontaba más allá de ca. 502 a.C. y su encabezado (que se ha conservado parcialmente) aclara que registraba las victorias desde el inicio de la tragedia.

Ahora bien, sin importar cuándo se haya instituido, el certamen trágico era mucho menos “democrático” que el certamen ditirámbico. En el certamen de ditirambos, cada una de las diez “tribus” en que la constitución de Clístenes había dividido a la ciudadanía ateniense tenía su coro de adultos y de jóvenes, cada uno de ellos con cincuenta participantes; todos debían ser integrantes de la tribu y debían tener un corego que asumía los gastos y que también pertenecía a la tribu. Las inscripciones que registraban los nombres de los vencedores no incluían el nombre del poeta, por más que a inicios del siglo V ya participaban algunos poetas muy famosos. Cuando se instituyó el certamen ditirámbico, el sistema de diez tribus tenía menos de diez años de instaurado y, evidentemente, estas disposiciones buscaban promover la identificación de los ciudadanos con su tribu.

El certamen trágico, por su parte, no podía ser más diferente: tenía muchos menos participantes, y los que se enfrentaban eran poetas y coregos que no representaban a nadie más que a sí mismos; el registro de los vencedores daba los nombres de los poetas y de los coregos junto con los títulos de las obras. No hay ninguna explicación ritual o política por la que el número de competidores debiera ser tres; todo parece indicar, más bien, que era una decisión práctica relacionada con el número de representaciones ideales, los competidores necesarios para generar un certamen entretenido, los poetas buenos que existían y los coregos disponibles cada año para financiar el espectáculo. La combinación del ditirambo y la tragedia en el festival refleja, como en un microcosmos, las tensiones del mismo sistema democrático

—que necesitaba, por un lado, proclamar su igualitarismo, atraer y premiar la excelencia, pero quería, por otro lado, aprovechar al máximo los recursos de los más ricos sin distanciarlos—. También hay un equilibrio entre interés local y panhelénico: los poetas ditirámicos no siempre eran atenienses pero el premio siempre lo recibía un ateniense. El premio por la tragedia, en cambio, a veces lo ganó Pratinas de Fliunte o Aristarco de Tegea o Ion de Quíos.

En 442 a.C. la tragedia fue añadida al programa de las Leneas, un festival invernal para Dionisó. Se representaban dos tragedias de cada uno de dos poetas (al menos en el siglo v) y no había dramas satíricos. Parece ser que aunque para los poetas cómicos la distinción era muy poca entre ganar en las Leneas o en las Dionisias, para los poetas trágicos las Dionisias tenían mucho mayor prestigio. Entre otras cosas, porque el público de las Leneas era exclusivamente ateniense, no estaba ahí ningún representante de los aliados y la temporada de navegación aún no comenzaba. El *Simpósio* de Platón está ambientado precisamente en una reunión que celebra la reciente victoria de Agatón en las Leneas del 416 a.C.

Además, había otros festivales rurales: cada *dēmos* —la unidad más pequeña de gobierno en Ática (originalmente pueblos y vecindades)— ponía tragedias en sus Dionisias rurales o en otras festividades. La evidencia de esto corresponde, en su mayor parte, al siglo iv a.C.; estas funciones a menudo repetían obras que habían tenido éxito en las festividades más importantes. Aun cuando el teatro de Dioniso era grande, no podía ni remotamente dar cabida a todo el público potencial, por lo que muchos querían ver una obra de la que se estuviera hablando y que no habían podido ver; otros tantos querían sencillamente volverla a ver. En la

República de Platón (475d), Glaucón se refiere a la gente que “corre a las Dionisias y no se pierde ni las de la ciudad ni las rurales, como si pusieran en renta sus oídos para poder oír cada coro”; pero estas festividades secundarias también podrían ser la ocasión para estrenar obras de poetas que aún no habían conseguido tener un público en la ciudad. La tragedia ateniense interesó a los griegos fuera de Atenas, de manera que, a comienzos del siglo v, empezaron a darse representaciones en varias ciudades de manera regular (y ya no sólo cuando algún rey poderoso decidía patrocinar a un poeta). Después de la muerte de Esquilo, se aprobó un decreto por el cual todo aquel que quisiera producir obras de este dramaturgo recibiría un coro y, así, hubo una producción de *Las coéforas* a finales de la década de 420. A partir del 386 a.C. se montaban “obras viejas” en las Dionisias: evidentemente Eurípides era el más popular; también hay noticia de puestas en escena de obras de Sófocles; la obra de Esquilo parece haber sido más reverenciada que montada.

C) FINANCIAMIENTO Y CERTAMEN

Como otros actos patrocinados por el Estado, las tragedias se producían en el contexto de un certamen. El sistema requería reglas rigurosas: un poeta trágico tenía primero que presentar una solicitud ante el magistrado que se encargaba del festival, el arconte. No sabemos muy bien cómo seleccionaba las tragedias, pero un pasaje de Platón (*Leyes* 7.817d) sugiere que los poetas leían extractos de sus obras. Los poetas trágicos no tenían que ser atenienses, y sabemos de algunos muy exitosos que no lo eran. El arconte también tenía la obligación de designar a los coregos. *Chorēgós* signi-

fica, literalmente, "líder del coro", pero en Atenas los *chorēgoi* eran responsables de pagar el coro (los ensayos, el vestuario, probablemente también al músico que tocaba el *aulós*, el acompañamiento y los extras que requería la obra). El arconte tenía que encontrar coregos tan pronto como asumiera su cargo, pues se suponía que tenían que ser los hombres financieramente más capaces para asumir los gastos y, a menudo, los elegidos objetaban, sugerían a alguien más, y de ahí se derivaba una larga negociación de tipo legal. Para un buen espectáculo se necesitaba mucho dinero: tenemos noticias de gastos de 25 a 30 minas (el ditirambo, con cincuenta cantantes, costaba aún más, aunque cada individuo tendría un pago considerablemente menor que los doce o después quince cantantes del coro trágico).

El financiamiento de la tragedia era verdaderamente excepcional: la ciudad pagaba a los actores, dos en el período inicial, tres posteriormente, y también a los poetas, aunque no sabemos cuánto. El sistema de los coregos era la manera en que la democracia readaptaba la tradicional competencia entre los aristócratas para su propio beneficio. Un hombre acaudalado podía adquirir prestigio y allegarse la buena disposición de sus conciudadanos si gastaba considerablemente en estos eventos. El famoso político Temístocles fue corego de Frínico en 476 a.C. para *Las fenicias*, una obra sobre la derrota de los persas (derrota en la que Temístocles había tenido la más importante participación militar); seguramente lo hizo como voluntario. Pericles, de joven, fue corego para la producción que incluyó *Los persas* de Esquilo en 472 a.C.; sin importar su interés político en relación con las obras patrocinadas, es innegable que buscaba promoverse a sí mismo. No sabemos de otros famosos que hayan sido coregos posteriormente.

La ciudad le pagaba a los actores y el certamen exigía que cada poeta recibiera los mismos recursos. En las primeras obras de Esquilo hubo dos actores y en la *Orestíada* y obras posteriores, tres; esto quiere decir que los actores asumían papeles múltiples y tal restricción significaba que sólo tres personajes podían estar participando en escena al mismo tiempo. Los extras ayudaban enormemente a resolver la acción dramática dentro de estos límites: un actor que tenía una parte hablada en una escena podía, después de su parlamento, salir, cambiarse la máscara y el vestuario para volver a entrar como otro personaje, mientras que su personaje anterior, actuado por un extra con la máscara y el vestuario correspondiente, seguiría estando en escena (siempre y cuando no tuviera algo que decir). Los extras también eran comparsas (es frecuente que un rey en una tragedia de pronto se dirija a un sirviente cuya presencia no se había notado antes); los personajes de alto rango siempre tenían su séquito, así que la abundancia de extras debió elevar los costos de la obra.

A menudo los papeles dobles de los actores suscitaban combinaciones interesantes: en *Las traquinias* de Sófocles, por ejemplo, el mismo actor que representaba a Deyanira (la esposa que mata a Heracles con un veneno pensando que se trata de un filtro amoroso) luego tenía que representar al propio Heracles. No sabemos, sin embargo, si el público notaría que el actor detrás de la máscara y el vestuario era el mismo que antes había representado a otro personaje; una voz potente y hermosa era un requisito para todo actor, pero las fuentes nunca aclaran si los actores intentaban simular diferentes voces según sus diferentes papeles.

Los poetas trágicos eran directores y productores de sus propias obras aunque el coro tenía su propio instructor (al

menos para las producciones más tardías); en los inicios de la tragedia, seguramente los poetas también eran actores. A partir del 449 a.C. empezó a haber cierta demanda de actores trágicos, de modo que la actuación se profesionalizó. Sólo el primer actor, el protagonista, competía por el premio, aun cuando en las tragedias ya posteriores el segundo y el tercero de los papeles podían resultar extremadamente demandantes. Tenemos noticia de relaciones especiales entre ciertos poetas trágicos y ciertos actores individuales, lo que significa que, antes de la instauración del premio para actores, los poetas contrataban a sus propios protagonistas, después sería el arconte quien distribuiría aleatoriamente los papeles. En el siglo IV cada poeta trágico que participaba en las Dionisias recibía tres actores para cada tragedia, pero en el siglo V parece ser que el mismo actor actuaba una tetralogía completa.

El sistema para evaluar la competencia en las Dionisias era muy complejo: las diez tribus en que se dividía la ciudadanía proponían a los jueces: los nombres se consideraban con detenimiento y luego se colocaban en rótulos en jarrones sellados (uno por cada tribu); estos jarrones se abrían sólo en el teatro poco antes de la función y así quedaba constituido el jurado. La reconstrucción más fidedigna del sistema de votación sobre las obras es la siguiente: después de una función los jueces depositaban su voto en una urna eligiendo tan sólo un ganador. Primero se sacaban cinco votos y se leían públicamente; si alguna compañía tenía cuatro o más votos, ganaba; si ninguna alcanzaba esa cifra se iban sacando votos, uno por uno, hasta que surgiera un ganador. Si el segundo lugar era un empate, el reconocimiento se otorgaba a la compañía que hubiera recibido primero el número requerido de votos o, a veces, se hacía otra vo-

tación. Este sistema provocaba que a menudo (aproximadamente el dieciocho por ciento de las veces) el ganador no fuera quien había recibido más votos.⁴

Aunque el elemento de suerte permitía referirse a la intervención del dios, dejar las decisiones a los dioses no era una costumbre muy ateniense. En los procesos legales, por ejemplo, Atenea tenía un voto de desempate (pero siempre favorecía al defensor); los oficiales públicos se elegían por azar para asegurar que representaran a ciudadanos comunes y corrientes, mas no porque se requiriera la intervención divina. El sistema de evaluar las tragedias, entonces, tenía una fundamentación interesante: si los poetas trágicos se hubieran resentido por perder continuamente o si los poetas más jóvenes hubieran considerado que no tenían ninguna oportunidad frente a los grandes favoritos, el festival habría fracasado (hay que considerar que el número de poetas potenciales no era ilimitado). Tanto Esquilo como Eurípides murieron lejos de Atenas y, según las viejas tradiciones biográficas, se apartaron por resentimiento tras perder en un certamen o por haberse sentido injustamente tratados (aunque en ninguno de ambos casos hay razones para pensar que planeaban quedarse indefinidamente en ese otro lugar). El elemento del azar era suficientemente limitado como para que la victoria siguiera teniendo mérito, pero, a la vez, era suficientemente amplio como para mitigar los enojos de las grandes personalidades. Cada tres o cuatro años había un vencedor que nunca había ganado antes.

⁴ C. W. Marshall y S. van Willigenburg, "Judging the Athenian Dramatic Competitions".

D) EL TEATRO Y SUS CONVENCIONES

Según nuestras fuentes —que, como siempre, no son de entera confianza— el teatro de Dioniso se construyó en la ladera suroriental de la Acrópolis después de que el sitio antes usado en el ágora fuera derruido entre el 500 y el 496 a.C. Esto, por supuesto, puede ser cierto, pero también es probable que la ciudad hubiera preferido un recinto que pudiera acomodar un inmenso público para disfrutar de un espectáculo en el que invertía tantos recursos.

El espacio para la escena en el teatro griego antiguo se llamaba orquesta (*orchestra*, es decir “un lugar para la danza”); los requerimientos esenciales para una tragedia eran: un lugar para que el coro cantara y bailara, un espacio para los actores, un espacio donde los actores pudieran cambiar sus máscaras y vestuario, entradas y salidas laterales y los asientos de los espectadores (la naturaleza de este último espacio no presenta ninguna controversia: había bancas de madera en la ladera de la Acrópolis). Ha habido, sin embargo, un debate interminable sobre la forma, o la figura, del teatro. El teatro de Dioniso se reconstruyó repetidamente y del siglo v a.C. tan sólo nos han llegado unas pocas piedras colocadas en arco (el significado de estas piedras también se debate sin cesar); los arqueólogos e historiadores del teatro no pueden ponerse de acuerdo si el auditorio tenía forma circular o trapezoidal, y si el espacio para la danza o la actuación era circular o rectangular.⁵ Los argumentos tienden a fundarse en las analogías con otros teatros pero no se está de acuerdo en cuál debe ser el modelo por juzgar: por ejem-

⁵ Circular: D. Wiles, *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*; rectangular: R. Rehm, *Greek Tragic Theatre*.

plo, en el *demos* ático de Tóricos se excavó un teatro rectangular cuya forma del siglo v no se vio alterada por remodelaciones posteriores (este teatro podía albergar a más de dos mil espectadores); sin embargo, resulta claro que debió ser también un espacio de usos múltiples (reuniones, rituales, así como funciones y representaciones de todo tipo) y parece que se adaptó a los edificios que ya existían en ese sitio. Todos los teatros que conocemos presentan este tipo de inconvenientes cuando queremos tomarlos como modelos: su figura exacta depende del uso del edificio, de las ventajas y desventajas del terreno y de qué estructuras preexistentes debían mantenerse en su lugar. Los teatros del siglo iv a menudo tienen una orquesta circular y dado que las funciones ditirámicas tenían una gran importancia en el teatro de Dioniso, una orquesta circular parece probable. No obstante, es importante recordar que a ciencia cierta no lo sabemos.

El escenario es otro problema: resulta claro que se acostumbraba la interacción física entre actores y coro, por eso la mayoría de los eruditos cree que en el periodo clásico había un escenario bajo. En los comienzos, detrás del escenario había una tienda, pero ya para la *Orestíada* de Esquilo en 458 a.C. hubo un edificio (la palabra griega para edificio en el escenario significa literalmente “tienda”). En *Los persas* de Esquilo el escenario es un lugar de encuentro al aire libre y el palacio se halla a suficiente distancia para que la reina pueda hacer su primera entrada en un carro tirado por caballos, mientras que en *Agamenón* la casa resulta tan importante que se convierte, en términos prácticos, en un personaje de la obra. El edificio se convirtió rápidamente en un elemento integral del escenario trágico: en *Agamenón* la tragedia empieza con el vigía que habla desde el techo de

la casa; cruzar el umbral representaba siempre una acción funesta, un cambio de destino. Había, por otro lado, dos pasillos relativamente largos (llamados *párodos*), uno a cada lado del escenario; por éstos entraba el coro y, justo porque eran largos, el coro o el personaje en escena a menudo anunciaban una nueva llegada mucho antes de que el personaje apareciera.

Muy pronto se desarrollaron herramientas y aparejos especiales para el escenario, que tenían sus propias convenciones: puesto que la locación debía ser al aire libre, se ideó una plataforma con ruedas, llamada *ekkyklēma*, que podía ser impulsada al abrir la puerta central del edificio; por convención, se suponía que los actores y la escenografía que se hallaban sobre el *ekkyklēma* se encontraban aún dentro del edificio del que salían, sólo que ahora se hacían visibles para el público. En *Las Euménides* se usa el *ekkyklēma* para mostrar el interior del templo de Apolo en Delfos con las horribles Furias asediando a Orestes, y en el *Áyax* de Sófocles sirve para ver el interior de la tienda de Áyax (donde lo vemos sentado, rodeado del ganado que ha matado); lo que se ve al mirar dentro de un edificio en una tragedia nunca es agradable. El otro célebre dispositivo era la *mēchané*, la “máquina”, una polea que permitía a los dioses aparecer en el aire o a Belerofonte volar montado sobre Pegaso. Un *deus ex machina* es un dios que baja volando hacia el escenario para ofrecer una solución final a la tragedia. Los dioses también podían aparecer en el *theologeion*, una plataforma levantada arriba del techo.

Por otro lado, lo que se podía mostrar en el escenario tenía restricciones precisas. En primer lugar, la violencia ocurría siempre fuera del escenario (en el *Agamenón* de Esquilo, el asesinato ocurre en el interior del edificio y el pú-

blico sólo oye los gritos de Agamenón); en segundo lugar, rara vez había un cambio de escena (en las tragedias que nos han llegado, sólo en *Las Euménides* se traslada la escena de Delfos a Atenas y en *Áyax* de Sófocles cambia el espacio: primero, frente a la tienda de Áyax, luego, un rincón solitario a la orilla del mar; en ambos casos el coro abandona la orquesta y luego reingresa, pero estos casos son lo inusual). Normalmente, las acciones que ocurren fuera del escenario (como la violencia) deben ser reportadas: en *Heracles* de Eurípides, el coro y el público escuchan los gritos de Anfitrión cuando Heracles, vuelto loco, ataca a su propia familia, luego el mensajero sale del interior de la casa para narrar con detalle lo ocurrido. En la mayoría de las tragedias llega un mensajero que relata al coro y a los otros personajes las acciones que ocurrieron fuera de escena, como el mensajero en *Medea* de Eurípides que relata a Medea cómo su veneno ha matado a la prometida de Jasón y al rey Creonte o, por ejemplo, como el mensajero de *Edipo rey* de Sófocles que llega para narrar al coro cómo Yocasta se suicidó y Edipo se sacó los ojos.

El tiempo que transcurre mientras interviene el coro es un periodo indeterminado, a veces pueden ser días. En *Agamenón*, por ejemplo, el coro apenas duda de que una señal encendida por los atalayas realmente indique la caída de Troya, cuando Clitemnestra ve al mensajero que se acerca (493-494). Aun así, la representación trágica siempre se percibe como continua, y tenemos tragedias, como *Áyax* de Sófocles o *Medea* de Eurípides, en las que específicamente se aclara que toda la acción ocurre en un día.

E) BIOGRAFÍAS Y FECHAS

Esquilo, Sófocles y Eurípides no dominan el género sólo por el accidente de haber sido autores cuyas obras sobrevivieron: los tres tuvieron carreras largas y prolíficas. Después de estos "Tres Grandes", los más famosos poetas trágicos del alto clasicismo fueron Ion de Quíos y Agatón. Ion escribió, al parecer, treinta o cuarenta obras (algunas eran dramas satíricos), pero sólo doce sobrevivieron para la erudición griega posterior. Agatón realizó su primera producción para las Leneas del 416 a.C., pero murió mientras visitaba la corte del rey Arquelaos de Macedonia en el 405 a.C. Esto quiere decir que los Tres Grandes compusieron la parte sustancial de todas las tragedias del siglo v.

Estos tres poetas se hallaban en una posición especialmente favorable para convertirse casi instantáneamente en autores canónicos. Esquilo empezó a producir a principios del siglo v, Sófocles y Eurípides murieron ambos en 406 a.C., justo antes de la caída de Atenas tras la Guerra del Peloponeso. Así, los Tres Grandes florecieron precisamente en el periodo del gran auge de Atenas y estaban, pues, perfectamente capacitados para representar el más alto prestigio ateniense; además, los tres fueron ciudadanos atenienses.

En general estamos bastante a salvo de la tentación de hacer conexiones simplistas entre la vida de los poetas y sus obras porque sabemos muy poco de sus vidas. De Esquilo sabemos que provenía de Eleusis y que peleó contra los persas en las batallas de Maratón y Salamina; sabemos que su hermano Cinegiro fue muerto en Maratón; sabemos que compuso una obra para conmemorar la fundación de la ciudad de Etna por Hierón, tirano de Siracusa en Sicilia y

que, probablemente, viajó a Sicilia para producir la obra. Hacia el final de su vida volvió a Sicilia y murió en Gela. Tanto su hijo Euforión como su sobrino Filocles fueron exitosos poetas trágicos.

Esquilo compuso a menudo (pero no siempre) sus obras en tetralogías, en las cuales cada obra representaba un episodio de una historia mayor. La *Orestíada* se compone de las tres tragedias que nos han llegado y el drama satírico *Proteo* (que no nos ha llegado y trataba de las aventuras de Menelao en Egipto a la vuelta de Troya). Los estudiosos a menudo dejan de lado el drama satírico y se refieren a estas tragedias como "trilogías". De las otras obras que se preservaron de Esquilo, *Los persas* no era parte de una secuencia, pero tanto *Las suplicantes* como *Los Siete contra Tebas* sí. Los poetas trágicos posteriores parecen haber escrito sus tragedias para las Dionisias en secuencias sólo ocasionalmente. Eurípides en 415 a.C. produjo en secuencia *Alejandro, Palamedes* y *Las troyanas* (esta última nos ha llegado) y tenemos noticia de algunos títulos de autores menores que parecen formar parte de trilogías. El abandono de la tetralogía fue quizá una decisión fundamentalmente poética: tanto la *Orestíada* como la trilogía de Edipo a la que pertenece *Los Siete contra Tebas* mostraban los efectos de una maldición familiar a través del tiempo y estudiaban la interacción entre el libre albedrío y un destino heredado. Los posteriores autores trágicos, aunque normalmente sugieren que detrás de la acción se desarrolla una maldición familiar, no suelen enfatizar ese tema.

De la vida de Sófocles sabemos un poco más por dos razones: ocupó importantes cargos públicos, y su conocido Ion de Quíos escribió un libro sobre gente famosa, del que nos llegó un pasaje largo sobre Sófocles en la isla de Quíos.

Sófocles nació a mediados del 490 a.C. en el pueblo de Colono (situado a la salida de las murallas de Atenas); realizó su primera producción y obtuvo su primera victoria en 468 a.C. (en competencia contra Esquilo); siguió teniendo una carrera excepcionalmente exitosa (nunca obtuvo un tercer lugar en un certamen) y fungió como tesorero público en 443-442 a.C.; los tesoreros eran responsables de recibir el tributo de los aliados de Atenas, de dedicar un porcentaje a la diosa Atenea (la sexagésima parte del total) y de desembolsar los fondos cuando lo autorizaba la asamblea; era un puesto de muy alta responsabilidad y su subsecuente elección como general debe indicar que los atenienses consideraban a Sófocles un hombre honesto y un administrador competente.

En la reunión en la isla de Quíos que describe Ion (que quizá tuvo lugar mientras Sófocles reclutaba refuerzos para el bloqueo ateniense de Samos), Sófocles se las ingenió para engañar a un esclavo, un bello muchacho, para que se acercara lo suficiente y le diera un beso; tras hacerlo, comentó que era un mejor "estratega" de lo que opinaba Pericles. En esa misma reunión, citó un verso del poeta trágico Frínico para alabar la belleza del joven y cuando un "maestro de las letras" se quejó de la descripción que Frínico hacía de las mejillas de un bello muchacho porque las llamaba "rojas" y un pintor jamás hubiera usado ese color, Sófocles citó a Homero, a Píndaro y a Simónides para probar que los poetas y los pintores no siguen las mismas reglas. Todos rieron pero Sófocles se mostró molesto por la práctica (sofística) de querer hacer gala de la agudeza personal buscando errores en los poetas más célebres. Ion afirma que Sófocles era muy divertido e ingenioso con algo de vino, pero que en política no se mostraba ni más activo ni más astuto

que cualquier ateniense de clase alta. Por lo que toca al esclavo y el beso, sabemos que Sófocles sentía una profunda atracción tanto por las mujeres como por los hombres. Su hijo, Iofonte, fue un poeta trágico exitoso que llegó a competir con su padre y el hijo de su hijo ilegítimo, Aristón, llamado Sófocles el Joven, también fue un poeta trágico.

Hacia el final de su vida, Sófocles fungió como comisionado especial para proponer cambios constitucionales después del desastre siciliano: el proyecto fue todo un fracaso, los comisionados sólo abrieron la posibilidad de un golpe de Estado oligárquico. Semejante episodio, sin embargo, no parece haber dañado en lo absoluto su inmensa popularidad: en resumidas cuentas, Sófocles fue el símbolo de todo lo mejor de Atenas en el periodo que le tocó vivir.

Eurípides nació alrededor del 480 a.C. y, aparentemente, nunca tuvo un cargo público. La tradición biográfica lo pinta como el exacto opuesto de Sófocles en todos los sentidos: socialmente disfuncional, prefería la soledad; sexualmente sólo estaba interesado en las mujeres y fue engañado por su esposa. Este Eurípides de la biografía antigua es claramente una caricatura (aunque queda claro que debió haber algún escándalo relacionado con su esposa); la tradición lo representa como alguien carente de humor, por más que sus tragedias contienen incidentes deliberadamente graciosos (como la secuencia, en *Ion*, cuando Janto emerge del templo de Apolo después de que se le ha dicho que la primera persona que encuentre será su hijo; se encuentra a Ion, trata de besarlo pero éste, evidentemente, piensa que Janto se le acerca con intenciones sexuales). Parece que Eurípides no gustaba de componer dramas satíricos: una de sus tragedias, *Alceste*, era la cuarta de una tetralogía y si no supiéramos que en realidad sustituía a un drama satírico,

sencillamente pensaríamos que se trata de una tragedia insólitamente breve; ahora bien, es interesante que, como si lo sabemos, algunas de sus características (como el personaje caricaturesco de la Muerte) parecen llevar deliberadamente la tragedia hacia un registro y un espacio de ejecución inferior al normal. Es posible que en otras producciones también sustituyera el drama satírico con este tipo de tragedias ligeras; sabemos, por otro lado, que algunos de los dramas satíricos de Eurípides se perdieron desde muy temprano, lo cual sugiere que él mismo no hacía intentos por preservarlos.

La fecha de la primera producción de Eurípides es importante porque tendemos a pensar en los Tres Grandes como en una secuencia: Esquilo-Sófocles-Eurípides, pero en realidad la primera producción de éste en 455 a.C. dista apenas unos años de la última de Esquilo en 458 a.C., y la influencia de Esquilo en Eurípides es mucho más evidente y profunda que cualquier influencia de Esquilo en Sófocles (e igualmente poderosa es su resistencia a dicha influencia). Cuando Eurípides era joven, Esquilo era el reconocido maestro; mientras que Sófocles era la estrella en ascenso. Ambos, Sófocles y Eurípides, desarrollaron su obra primariamente como una respuesta a Esquilo; sólo de manera secundaria reaccionan uno en relación con el otro.

F) EL PÚBLICO

Los especialistas han discutido con prolija extensión sobre el público del teatro ateniense, especialmente sobre el punto de si las mujeres asistían a las presentaciones. Estos debates se han centrado enteramente en las Dionisias Urbanas,

bajo el supuesto de que las obras se escribían siempre para una sola representación. Las Dionisias Urbanas eran, a todas luces, el acontecimiento más importante, pero todas las tragedias que nos han llegado han sobrevivido como texto escrito y esto significa que alguien (acaso, antes que nadie, el poeta o su familia) guardaba copias después de la presentación inicial. Ahora bien, la existencia de tales copias podía suscitar una nueva representación en los festivales rurales o servía para la memorización (las comedias proporcionan mucha evidencia de este fenómeno). Si una obra resultaba un fracaso, quizá nunca se volviera a representar y no muchos querrían aprender de memoria alguno de sus cantos o un discurso para declamarlo en alguna reunión (aunque pudo haber cantos populares que se preservaron de tragedias ya olvidadas, tal como hoy se preservan muchos fragmentos populares de musicales ya olvidados). En cuanto al fenómeno de la lectura, *Las ranas* de Aristófanes nos ofrece la primera evidencia de lectura individual de una tragedia (52-53, referente a *Andrómeda* de Eurípides), pero podemos suponer con relativa seguridad que existieron lectores desde antes (con frecuencia grupos de amigos más que lectores solitarios).

Con todo, las Dionisias eran claramente el acontecimiento crucial; la ciudad otorgaba un contrato a un individuo privado o a un grupo para dar mantenimiento al teatro, y el que obtenía la concesión podía cobrar dinero (probablemente en efectivo) por los asientos. Asistir al teatro costaba dos óbolos, que no era poca cosa para los atenienses más pobres (el salario de un trabajador en la Acrópolis era de tres óbolos al día). Según las fuentes, la ciudad tuvo que introducir un pago general por asiento para controlar la entrada al teatro, pues, con el acomodo libre en los

asientos, la gente acampaba afuera y se peleaba luego por los lugares. Bajo Pericles, a mediados del siglo v, la ciudad tuvo el propósito de que la experiencia del teatro fuera accesible para todos los ciudadanos y subsidió las entradas con pagos extraídos del fondo llamado Teorición: todo ciudadano debidamente registrado y que no estuviera fuera de la ciudad podía recibir una cantidad de dinero que le pagaría la entrada al teatro y otros gastos del festival. En los certámenes ditirámbicos participaban quinientos adultos y quinientos jóvenes: consideremos que al menos sus amigos y parientes debieron querer asistir cuando se representaban los coros cíclicos. Muchos atenienses pobres tendrían otras prioridades antes que asistir al teatro, y la ciudad no parece haber puesto limitaciones sobre cómo se empleaba el subsidio del Teorición, pero si los ciudadanos comunes y corrientes no hubieran valorado el teatro, no habrían continuado gastando dinero público para promoverlo. A fin de cuentas, incluso las liturgias debieron tener costos públicos de oportunidad (si no fuera así, la ciudad hubiera podido hacer que los coregos gastaran su dinero de otro modo). Hay que decir, entonces, que, aun cuando probablemente habría más gente acaudalada que vulgo en el auditorio, el espectáculo no era de ninguna manera excluyente.

Las comedias que se han preservado prueban que al menos los residentes extranjeros (metecos) asistían tanto a las Dionisias como a las Leneas, mientras que muchos extranjeros llegaban expresamente para las Dionisias. Las comedias también nos muestran que los jóvenes asistían. En los *Caracteres* de Teofrasto, obra escrita a finales del siglo iv, el “hombre sin sentido de la propiedad” (9.5) compra entradas al teatro para los huéspedes extranjeros pero al siguiente día lleva a sus hijos y a su pedagogo (un esclavo).

El debate más enérgico sobre la cuestión del público, decíamos, se refiere a la presencia de las mujeres en el auditorio. La comedia a menudo interpela directamente a su público y la palabra que usa para esto es “hombres” (como en la Asamblea). El público “nocial”, pues, era un público de hombres. Las comedias sugieren, además, que los hombres a menudo iban sin sus esposas; por ejemplo, en *Las Tesmoforias* un orador se queja de que los hombres vuelven a casa de las “butacas” después de ver una obra de Eurípides, echan un vistazo a sus mujeres y empiezan a buscar adúlteros por todas partes (390-397). No obstante, otros pasajes cómicos dan la fuerte impresión de que había mujeres en el público; en un pasaje célebre, Platón afirma que las “mujeres educadas”, los jóvenes y la mayoría de las personas en general elegirían la tragedia como espectáculo preferido (*Leyes*, 658c-d); claro está que puede estar pensando en los espectáculos de los festivales menores. Puesto que las mujeres no recibían subsidio, entre las ciudadanas al menos la asistencia al teatro dependería de la voluntad o capacidad de las familias para pagar la entrada. Entre las no ciudadanas, las cortesanas más cotizadas (*hetairai*) seguramente asistían, tanto para hacerse ver como para discurrir en agudezas con sus clientes.

Aunque el teatro tenía una capacidad para quince mil espectadores o más, esta cifra no se acercaba ni remotamente al número de ciudadanos de Atenas en la cima de su poder, especialmente porque los extranjeros, residentes, niños (y quizá también las mujeres) estarían ahí. Sin embargo, un segmento muy considerable de esos ciudadanos —digamos entre la quinta parte y la mitad— sí asistía. La tragedia era un entretenimiento muy popular. Los intelectuales más destacados en Atenas y en el mundo griego evidentemente

asistían o participaban en ella, pero el género también podía apelar a un público muy amplio tanto en la primera representación como después. Las tragedias pueden ser muy sutiles, pero para ser exitosas necesitaban hacer sentir a la gran multitud como si todos compartieran el mismo sentimiento, incluso si las respuestas individuales, en un análisis pormenorizado, fueran diferentes para cada quien.

FUENTES Y SUGERENCIAS DE LECTURA

Para una presentación de la visión tradicional de los orígenes y de las formas más antiguas de la tragedia (basada en Aristóteles), véase A. Lesky, *Greek Tragic Poetry*, pp. 1-36 (hay traducción al español). Para un análisis que se opone fuertemente a esto, véase S. Scullion, "Tragedy and Religion: the Problem of Origins" (pp. 23-37), y también el compendio editado por J. Gregory, *A Companion to Greek Tragedy* (que presenta una versión más accesible de "Nothing to Do with Dionysus: Tragedy Misconceived as Ritual" de S. Scullion). *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond: from Ritual to Drama*, de E. Csapo y M. Miller, es una colección de ensayos que da pruebas comparativas para el desarrollo del teatro a partir del ritual. La mejor discusión sobre los antecedentes poéticos de la tragedia es *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, de J. Herrington. Mi punto de vista sobre los orígenes está muy influido por las ideas de Herrington y Scullion, aunque soy menos escéptica que Scullion.

El texto estándar sobre el festival es *The Dramatic Festivals of Athens*, de A. W. Pickard-Cambridge (dirigido sólo a especialistas, sin traducción de las citas en griego). Los da-

tos que tenemos sobre el espacio teatral, la producción y el público están bien compilados, en traducción al inglés, en *The Context of Ancient Drama* de W. Slater y E. Csapo. El tema de las mujeres y el público es tratado por S. Goldhill en P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, pp. 54-68, y por J. Henderson, "Women and the Athenian Dramatic Festivals". Sobre el sistema de coregos, *The Athenian Institution of Khoregia. The Chorus, the City, and the Stage*, de Peter Wilson, es sumamente informativo. *Images of the Greek Theatre*, de R. Green y E. Handley, hace una recopilación de las pinturas en vasijas que representan escenas dramáticas.