

Traducción de
EMMA JULIETA BARREIRO

Ruth Scodel

La tragedia griega
UNA INTRODUCCIÓN



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

No obstante que mucha de la bibliografía vieja ha sido efectivamente rebasada, numerosos estudios siguen siendo totalmente válidos y sólo espero que mis lectores no imaginen que las aportaciones importantes al estudio y la comprensión de la tragedia griega empezaron con la década de 1970.

I. DEFINICIÓN DE TRAGEDIA

LA SOLA frase "tragedia griega" carga el peso de una inmensa heredad cultural y crítica. A pesar de que el prestigio cultural del género suele ser el principal aliciente para leer, poner en escena o asistir a una representación de estas obras, ese mismo prestigio puede sesgar nuestra capacidad para apreciarlas. Mas no podemos siquiera pretender deshacernos así, con un mero gesto, de todos los supuestos heredados sobre qué es una tragedia griega —y tampoco querríamos, pues sería imposible hallar sentido en estos textos sin la erudición del pasado—, pero la erudición trae consigo muchas suposiciones y expectativas que distorsionan. En la medida en que podamos identificar al menos algunas de estas suposiciones (aun cuando nunca alcancemos a ver las obras de una manera pura y neutral, pues forzosamente las vemos a través del filtro de nuestra idea de los griegos y del género, así como de las preocupaciones y presuposiciones de nuestro tiempo y nuestro lugar), podremos verlas al menos con nueva frescura.

En todo encuentro con la tragedia griega prevalece una tensión fundamental que no debemos eludir: estas obras provienen de una cultura antigua que, en numerosos aspectos, nos resulta lejana; sin embargo, esperamos que nos conmuevan e incluso nos ayuden a comprender mejor nuestras vidas. Si nos apuramos a encontrar significados inmediatos y universales, lo más seguro es que malentenderemos o pasaremos por alto aquellos aspectos que, en lo profundo, son ge-

nuinamente diferentes, pero si las leemos declaradamente como documentos de una cultura ajena —politeísta, esclavista, misógina—, perderán todo su poder. De nueva cuenta: la tragedia ha suscitado todo tipo de aproximaciones interpretativas y en buena medida su indiscutible permanencia en el canon (tanto en el canon de la educación general como en el de la dramaturgia) deriva de su adaptabilidad. Todas y cada una de las diversas lecturas son liberadoras porque nos emancipan de metodologías previas pero, a la vez, son restrictivas porque nos impiden ver facetas incompatibles para ellas. De modo que al estudiar la tragedia griega lo mejor es cambiar de perspectiva continuamente, tendiendo a lo universal por una parte, pero regresando luego a lo concretamente histórico, por la otra. En realidad se trata sólo de un caso particular (muy exigente, eso sí) del mismo proceso que ponemos en marcha al leer cualquier relato o ver cualquier puesta en escena: por un lado partimos de nuestras expectativas para conferir sentido a la experiencia y, por el otro, modificamos tales expectativas según va desarrollándose la obra (se trata de la llamada “espiral hermenéutica”).

No es difícil dar con una definición neutral de lo que entendemos por “tragedia griega” si la definimos en términos históricos y formales estrictos: la tragedia es una forma del género dramático inventada en Ática en el siglo VI a.C. La casi totalidad de las obras y fragmentos que ha llegado a nosotros fue compuesta para representarse en los festivales atenienses dedicados a Dioniso, especialmente las Grandes Dionisias o Dionisias Urbanas. Sólo unas cuantas fueron producidas en otro lugar: Esquilo compuso una tragedia titulada *Étneas* por encargo del rey Hierón de Siracusa para el festival con que inauguraba su nueva ciudad Etna, y Eurípides escribió tragedias para el rey Arquelao de Macedonia.

Es probable que la *Andrómaca* de Eurípides que nos llegó fuera compuesta para la ciudad de Argos; todas éstas, no obstante, imitaban el modelo ateniense. Aunque casi todas las obras que han llegado a nosotros son del siglo V a.C. (quizá *Reso* de Eurípides es del siglo IV), se siguieron produciendo nuevas tragedias en Atenas hasta mediados del siglo III a.C. (en ese mismo siglo, en Alejandría, el rey Ptolomeo II Filadelfo patrocinó la tragedia: los siete poetas trágicos alejandrinos eran llamados *la Pléyade* por referencia a la constelación de las Pléyades, pero no todas las fuentes dan los mismos nombres). Nos han llegado sesenta y nueve versos de una tragedia de Ezequiel titulada *Éxodo* [*Ἐξαγόγῃ*], cuyo protagonista es Moisés; probablemente fue escrita en el siglo I a.C., y como no han sobrevivido fragmentos corales, no sabemos si en realidad tuvo coro o si, incluso, se concibió para ser representada. Aunque la edición autorizada de todos los fragmentos de tragedias incluya autores del siglo IV d.C., *Éxodo* es la última tragedia griega antigua de la cual nos ha llegado algún fragmento sustancial.

Así, la tragedia griega es un tipo de obra de teatro que los griegos llamaban “tragedia”: semejante definición, naturalmente, es un ridículo simplismo. Los griegos debieron tener sus razones para llamar “tragedias” a estas obras y para exhibirlas con ese nombre —y no con otro— en los festivales. Las tragedias tienen evidentes semejanzas formales entre sí y éstas nos permiten ensayar otro tipo de definición. Primero, por lo que toca al contenido: una tragedia era una obra dramática basada normalmente en leyendas tradicionales, ambientada en un pasado que ya era muy remoto para el público de la antigua Atenas. Claro está que, de vez en cuando, los grandes sucesos históricos, incluso recientes, pudieron servir de base para alguna tragedia: *La toma de*

Mileto y *Las fenicias* de Frínico (que no nos han llegado), así como *Los persas* de Esquilo (que sí nos ha llegado) abordaban con la misma grandeza de la tradición heroica sucesos que habrían ocurrido durante la vida de la mayor parte del público; en el siglo IV, el autor desconocido de la tragedia *Gíges*, de la cual un amplio extracto ha sido descubierto en un papiro, adaptaba un relato del historiador Herodoto; más adelante, en el siglo V, el poeta trágico Agatón presentó una obra cuya trama y personajes eran completamente inventados. No obstante, lo normal era que el contenido de las tragedias se basara en las historias tradicionales que se encontraban en los poemas épicos. Los poetas trágicos rara vez tomaban sus tramas directamente de la *Iliada* o de la *Odisea*; usaban más bien los ciclos épicos, es decir, los poemas (ahora perdidos) que narraban lo que había ocurrido antes y después de lo contado por los dos poemas más canónicos.

La tragedia era una obra dramática con características muy específicas: se representaba con un número determinado de actores (en Atenas nunca más de tres) y con un coro de doce (después quince) personas que cantaban y bailaban acompañadas de un músico que tocaba el oboe doble o *aulós*, un instrumento de viento que funcionaba con una lengüeta. En general, los actores recitaban versos, normalmente trímetros yámbicos, mientras que el coro cantaba entre las escenas, aunque el primer corista (el corifeo) podía hablar por el grupo en las escenas de los actores, y los actores, a su vez, podían llegar a cantar, ya fuera en responsorio con el coro o en forma de monodia. La estructura era regular pero bastante flexible: la obra comenzaba con un *prólogo*, que podía ser monólogo o diálogo pero que siempre introducía la información básica sobre el ámbito y la circunstan-

cia inicial de la tragedia. Los prologuistas podían retirarse, salir con la entrada de algún actor o permanecer en el escenario y encontrarse con el coro. Después del prólogo, el coro hacía su entrada con un *párodo* ("entrada"), una canción mediante la cual el coro se identificaba (ya que cada coro tenía en la obra una identidad diferente); luego había una secuencia alternada de escenas y cantos, y se terminaba con unos cuantos versos finales cantados por el coro.

Los cantos entre cada episodio se avenían a las normas de la práctica coral griega: existían varios tipos de ritmos, cada uno con sus unidades estructurales mínimas llamadas *kóla*; para cada canto el poeta hacía combinaciones de éstas y de sus variantes para crear una *estrofa* distintiva, el canto luego volvía a emplear este patrón en una *antístrofa*. De ahí podía seguir una combinación diferente, el *épodo*, u otro par estrófico. El coro danzaba mientras entonaba estos cantos, pero el canto no se confinaba a las divisiones que hemos mencionado, pues el actor y el coro podían contestarse uno al otro cantando, un actor podía también cantar como solista o podía cantar mientras otro respondía recitando versos. El canto más extenso que nos ha llegado es la lamentación y ritual mágico que llevan a cabo el coro, Electra y Orestes en la tumba de Agamenón en *Las coéforas*, que se extiende a lo largo de once pares estróficos (306-475). En las tragedias de finales del siglo V se empleaban cantos sin estructura estrófica en los que no hay un patrón repetido (especialmente en los solos de los actores). Cada canto era diferente pero, en general, hasta el siglo V, los cantos se acomodaron a modelos tradicionales, fáciles de reconocer; después surgirían nuevos estilos caracterizados por un virtuosismo que tendría mucha influencia. El canto tenía dos funciones principales en la tragedia: distanciar ligeramente

al que lo entonaba de la acción inmediata para llevarlo a un plano de reflexión en el que podía dar sentido a tal acción, por un lado, y expresar, por el otro, emociones que serían demasiado intensas para el habla ordinaria.

Tanto los actores como el coro (todos hombres exclusivamente) usaban vestuarios complejos y máscaras que les cubrían toda la cabeza; el músico que tocaba el *aulós* no llevaba máscara y no se consideraba parte de la acción dramática. Los versos que se recitaban empleaban siempre un "elevado" registro lingüístico: evitaban por completo el lenguaje vulgar y restringían los coloquialismos al máximo; a la vez, adoptaban términos de la poesía antigua que no se empleaban en la expresión oral ordinaria. Aunque los actores hablaran desde un escenario que, por lo demás, estaba vacío —de modo que, en la práctica, hablaban directamente al público—, y aunque los coros a menudo cantaran cuando no había actores en el escenario, la tragedia nunca rompía explícitamente la barrera entre escenario y público para interpelar directamente al auditorio; la tragedia tampoco reconoció explícitamente nunca que se trataba de una actuación, como sí lo hacía, a menudo, la comedia contemporánea de estas tragedias (y que ahora llamamos Comedia Antigua). A pesar de esto, hay muchos académicos que, en varios sentidos, consideran la tragedia como género altamente metadramático.¹

Más allá de los rasgos formales, la tragedia tenía otras características específicas: sus personajes principales eran nobles, aunque pudieran aparecer disfrazados de mendi-

¹ Por ejemplo, tan sólo para el caso de *Las bacantes* de Eurípides, véase C. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, pp. 215-271; H. Foley, *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, pp. 205-258, y S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, pp. 265-286.

gos o esclavos; los coros, que podían participar directamente en la acción mediante la revelación, por ejemplo, de algún secreto, no podían nunca detener un acto violento (por lo que, a menudo, eran grupos de mujeres, esclavos o ancianos). El destino de los personajes revestía mucha importancia, y aunque los finales pudieran ser felices o aciagos, lo que se ponía en juego era siempre un asunto de la máxima trascendencia. Así, por ejemplo, *Ion* de Eurípides tiene un final feliz pero sólo después de que la madre de Ion ha tratado de asesinarlo y él ha estado a punto de matarla a ella.

La posibilidad de la intervención divina en la acción define, igualmente, el mundo imaginario en el que tiene lugar la tragedia: este mundo está controlado por los dioses tradicionales de la mitología griega, ya sea bajo la suprema dirección de Zeus o por deidades individuales que podían, incluso, criticarse u oponerse mutuamente; como ocurre con los Dióscuros (los Gemelos Divinos, Cástor y Pólux) que al final de la *Electra* de Eurípides afirman que el oráculo con el que Apolo ordenó a Orestes que matara a su madre no había sido en lo absoluto sensato (1246). El público asume que todos los oráculos y profecías se cumplirán y los poetas usan tales predicciones para manipular las expectativas del público, pero un mundo en el que se cumplen todas y cada una de las profecías no es un mundo en el que haya vivido ningún ser humano. Un dios puede abrir la tragedia pronunciando el prólogo o puede, al final, indicar a los personajes qué hacer; los personajes pueden quejarse amargamente de la indiferencia de un dios —de modo que el público sea muy consciente de su ausencia—, pero sería muy difícil imaginar una tragedia en la que los dioses no fueran primordiales.

Aunque hay muchos otros detalles importantes de cómo se estructuraba, caracterizaba o representaba una tragedia, éstos son los puntos esenciales que permitían reconocer una tragedia y distinguirla de una comedia, la recitación de un poema épico o cualquier otro tipo de representación dramática. Nos han llegado treinta y dos tragedias en forma casi íntegra y tenemos fragmentos de muchas más, preservados por la cita de algún autor posterior o en algún papiro egipcio y que lo mismo pueden constar sólo del título o la cita de una palabra rara, que de escenas completas. A veces una obra se usaba con más de un título pues el título original (normalmente el nombre de un personaje importante o del coro de la obra) podía ser el mismo de muchas otras tragedias. De esta manera, el título original de la célebre tragedia de Sófocles era probablemente sólo *Edipo*, pero la gente empezó a llamarla *Edipo rey* para distinguirla de *Edipo en Colono*. Cuando ese título posterior llegaba a ser muy diferente del título original, no siempre tenemos manera de saber si los dos títulos que conocemos de la Antigüedad se refieren o no a dos obras diferentes, de modo que no podemos tener certeza de cuántas tragedias exactamente hay detrás de los títulos cuya mención nos ha llegado.

Hay una dificultad absolutamente fundamental para el erudito que pasa inadvertida para el espectador del teatro o el lector de una traducción: los textos que poseemos corresponden siempre al último eslabón de una larga cadena de transmisión por copia manuscrita. Los errores son inevitables; a veces son fáciles de identificar y corregir (como una errata evidente en un libro moderno), pero muy a menudo éste no es el caso. Puede ocurrir que la copia que tenemos remita a una representación de la obra en la que se hicieron cambios importantes al original. La mayoría de los expertos

coincide, por ejemplo, en que el final de *Los Siete contra Tebas* es una añadidura posterior y que la sección final de *Las fenicias* de Eurípides incorpora algunas interpolaciones posteriores. La mayoría también juzga que algunas partes de *Ifigenia en Aulide* no son de Eurípides y están de acuerdo en que la intervención final del mensajero no es auténtica. Por otro lado, resulta obvio que a la oración final de Dioniso en *Las bacantes* tiene lagunas. Así pues, el texto que leemos u oímos escenificado representa el criterio de un editor y, claro está, también de un traductor.

Todas las tragedias áticas nos han llegado bajo la autoría de Esquilo, Sófocles o Eurípides, aunque la mayoría de los especialistas coincide en que el *Prometeo encadenado* no es de la autoría de Esquilo (quizá fue escrito por su hijo, Euforión, y producido bajo el nombre de Esquilo) y que el *Reso* que nos ha llegado no es el de Eurípides, sino que fue confundido con éste.² El caso de *Ifigenia en Aulide* es tan complicado que, aunque el texto central debe ser de Eurípides, la edición estándar de Diggle recurre a marcas de toda índole para indicar el grado de probabilidad de que cada pasaje sea verdaderamente de Eurípides.³ A partir de una selección de las obras de cada uno de estos tres autores, en el periodo bizantino (probablemente en el siglo II d.C.) se hizo una copia que incluía siete tragedias de Sófocles y de Esquilo, y diez tragedias de Eurípides. Para el caso de Eurípides, por mera suerte, también subsistió una sección de una edición completa que estaba ordenada alfabéticamente,

² Acerca de *Prometeo encadenado*, véase M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound*; acerca de Euforión como autor, M. L. West, *Studies in Aeschylus*, pp. 51-72, y acerca de *Reso*, el resumen que aparece en D. Kovacs, *Euripides: Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*, pp. 349-352.

³ Véase J. Diggle, *Euripides Fabulae*, vol. III, p. vi.

y de ahí nos vienen las otras nueve obras (una de ellas es una pieza satírica). No conocemos los criterios de la selección del periodo bizantino pero llama la atención, por ejemplo, que se incluyera la *Electra* de cada uno de los tres autores, de modo que es lícito pensar que el autor de la selección pretendía propiciar la comparación, y *Reso* se incluyó aun cuando su autoría ya se cuestionaba desde la Antigüedad (hipótesis *b*), muy probablemente porque podía compararse con la versión que Homero daba de la misma historia.

Ahora bien, para nosotros resulta difícil separar la tragedia de "lo trágico". La tragedia griega es el punto de partida de una larga tradición del mismo género en la literatura occidental y, naturalmente, solemos buscar rasgos comunes en toda esa tradición: la tragedia griega debería tener puntos en común con Séneca y, más adelante, con Shakespeare. Por supuesto que la tragedia griega tiene rasgos comunes con sus descendientes: la tragedia de venganza, por ejemplo, es un subgénero específico que vale la pena considerar comparativamente. La tradición trágica toda, de la tragedia griega en adelante, se ocupa de algunos asuntos primordiales: la vulnerabilidad de la vida humana, la importancia de enfrentar con valentía los límites de nuestro control y las poderosas, a veces ineludibles, consecuencias de nuestras decisiones. Sin embargo, si ponemos "lo trágico" como el pilar de lo que esperamos de una tragedia ática, distorsionaremos muy seriamente el *corpus* que poseemos. La tragedia griega en realidad no es sólo la antecesora de la tragedia posterior, sino también de importantes derroteros en la comedia. Eurípides especialmente compuso obras en las que recurrentemente aparece el tema de la reunión de familiares después de una larga separación, así *Ion* e *Ifigenia en-*

tre los tauros o, por lo que podemos juzgar de los amplios fragmentos que sobrevivieron en papiro, también *Hipsípila*, *Cresofonte* y *Antiope*.

La influencia permanente de la *Poética* de Aristóteles contribuye a este problema: Aristóteles ha sido muy probablemente el máximo crítico literario de toda la historia pero, incluso hoy, muchos lectores lo consultan no como un teórico y un intérprete de la tragedia de la Antigüedad y que, como tal, es producto de su tiempo, con sus propios prejuicios, sino como una autoridad atemporal. Así las cosas, la *Poética* de Aristóteles es a menudo el filtro a través del cual vemos la tragedia —y, para el caso, la literatura en general—, y esto agudiza verdaderamente el problema. El asunto es bastante peculiar, puesto que la mayoría de nosotros no somos realmente seguidores de Aristóteles, es decir, de su sistema integral de pensamiento, y ocurre que la manera en que Aristóteles interpretó la tragedia es profundamente "aristotélica": muestra muy poco interés por aspectos que obviamente serían de gran importancia para el público antiguo (como la representación dramática, por ejemplo, o la música); a él le interesó la trama por sobre todas las cosas y, al tratar la dimensión emocional de la tragedia, su mayor preocupación era defenderla de las acusaciones de Platón.

Así, Aristóteles define emociones trágicas: son la compasión y el temor, y sugiere que la función de la tragedia es "purgar" tales emociones —la famosa "catarsis"— (ha habido un debate interminable sobre si la analogía de la "purga" es médica o religiosa).⁴ Platón había argumentado que la tragedia dañaba al público porque propiciaba una emoción auto-complaciente (*República*, II, 376e-398b9; x, 595-608b10),

⁴ Para un panorama de las diversas interpretaciones, véase S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, "Apéndice 3", pp. 350-356.

así que Aristóteles arguye que la tragedia no hace a la gente más emocional sino, por el contrario, menos emocional: presenciar la representación de una tragedia liberaba a las personas de una excesiva compasión y de un excesivo temor. Hasta donde sé no hay ningún fundamento empírico para esta aseveración, aunque seguramente deriva de que, después de ver una tragedia, se tiene la sensación de que se ha sufrido una experiencia que ha trastornado nuestra emoción. Nadie puede saber realmente cuáles son los efectos de la tragedia a largo plazo. Por más que el amplísimo debate sobre el sentido de la *catarsis* y sobre si se trata de un ritual o de una purificación médica es importante para comprender a Aristóteles, en realidad aporta muy poco para la comprensión de qué es una tragedia.

Debido a que Aristóteles tiene una opinión muy precisa de las condiciones en las que la gente puede sentir compasión y temor, se ve obligado a definir cuál es la fábula o trama trágica más apropiada:

Pues bien, puesto que la composición de la tragedia más perfecta no debe ser simple, sino compleja, y al mismo tiempo imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión (pues esto es propio de una imitación de tal naturaleza), en primer lugar es evidente que ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia; ni los malvados, del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira simpatía, ni compasión ni temor; ni tampoco debe el sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, pues tal estructuración puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor, ya que aquella

se refiere al que no merece su desdicha, y éste, al que nos es semejante; la compasión, al inocente, y el temor, al semejante; de suerte que tal acontecimiento no inspirará ni compasión ni temor.

Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados. Y se halla en tal caso el que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad, como Edipo y Tiestes y los varones ilustres de tales estirpes.

Necesariamente, pues, una buena fábula será simple antes que doble, como algunos sostienen, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro (*hamartia*), o de un hombre cual se ha dicho, o de uno mejor antes que peor. [13, 1452b30-1453a17.]

Este puñado de oraciones ha generado más daño para la apreciación de las tragedias griegas que cualquier otra aseveración. La palabra *hamartia* se ha traducido como "defecto trágico" y esto ha llevado a una cacería interminable de posibles defectos en las personalidades de los protagonistas de las tragedias sin importar si sus infortunios son o no consecuencia de tales defectos. Pero incluso si se traduce como "yerro" o "error", de modo que Aristóteles estaría refiriéndose a los resultados de la ignorancia, no hay razón para que tengamos forzosamente que seguir las reglas de Aristóteles antes de poder decidir si una tragedia es buena o no.

Por supuesto que algunas excelentes tragedias pueden describirse en estos términos, especialmente *Edipo rey*: el terrible infortunio de Edipo claramente proviene de sus errores; sin embargo, incluso en el caso de *Edipo rey* la fór-

mula aristotélica lleva a los lectores fácilmente a trivializar la tragedia y asignarle una moraleja simplista. La heroína de la *Antígona* de Sófocles tiene evidentemente una personalidad complicada, y si fuera menos temeraria, probablemente no enterraría a su hermano y no provocaría su propia muerte, pero ella está haciendo lo correcto, no cometiendo un error; en esta tragedia Creonte se acomoda mucho mejor al esquema aristotélico: quiere ser un buen rey, pero lo arruina su testarudez; mas de nuevo, incluso si quisiéramos ver a ambos personajes como de igual importancia, sólo podríamos hacer encajar la obra en los preceptos de Aristóteles si distorsionamos abruptamente el papel de Antígona (y resulta que *Antígona* es una de las tragedias más influyentes y apreciadas).

Muchas otras tragedias griegas no se acomodan a estas reglas en lo absoluto. En el párrafo siguiente al arriba citado, el propio Aristóteles dice que la mejor acción ocurre en las tragedias donde el asesinato de un familiar se evita gracias a que en el último momento lo reconoce otro familiar, aunque las tragedias que menciona, como *Ifgenia entre los tauros* y *Cresofonte* (que sólo nos ha llegado fragmentariamente pero con extractos sustanciales), tenían un claro final feliz (*Poética*, 14, 1454a5-9). Muchas tragedias muestran un cambio del infortunio hacia la buena fortuna sin que el asesinato de un miembro de la familia se evite en el último momento. La *Helena* de Eurípides, por ejemplo, comienza con la heroína como una exiliada en Egipto, sola y en peligro, y concluye con su regreso a Grecia acompañada de su esposo. En la *Electra* de Sófocles, la heroína ayuda a su hermano a matar a la odiada madre y a su padrastro. Algunas tragedias tienen personajes que caen en la desdicha sin que hayan cometido un evidente "error": en *Heracles* de Eurípi-

des, el malvado tirano Lico intenta matar a la familia de Heracles mientras el héroe está en el Hades, llevando a cabo el último de sus trabajos. En un abrir y cerrar de ojos, Heracles regresa y mata a Lico. Luego Lisa, la diosa de la demencia, bajo órdenes directas de Hera, lo hace enloquecer y entonces mata a su esposa y a sus hijos; por supuesto que comete un error pensando que los niños son de su enemigo, Euristeo, pero la locura le ha sido enviada por una diosa que lo odia por razones que nada tienen que ver con su personalidad. Por otro lado, muchos personajes en las tragedias conscientemente cometen terribles crímenes y, sin embargo, reciben la conmiseración del público, como Medea en la tragedia del mismo nombre, o Fedra en *Hipólito*, Electra y Orestes en las tragedias del mismo nombre, porque Eurípides a menudo dirige la atención del público no tanto hacia la cuestión de si el personaje debe sufrir, sino más bien hacia la apreciación de las fuerzas que lo han obligado a franquear el umbral de sus propios límites.

Tan sólo unas oraciones después del párrafo ya citado, Aristóteles menciona a Télefo como un típico héroe trágico, pero el relato cuenta que Télefo queda herido al defender su propio territorio de los griegos que lo atacan por error, y sólo quien infligió la herida, Aquiles, podría curarla. Los tres grandes poetas trágicos compusieron tragedias sobre Télefo (nos han llegado fragmentos considerables de la de Eurípides), y sin embargo Télefo no comete ningún error trágico, sino que sufre el error de los griegos; las obras que abordaban su historia describían cómo llegó disfrazado al palacio de Agamenón e hizo que los griegos lo ayudaran (en la obra de Eurípides toma al hijo de Agamenón, Orestes, como rehén). Filoctetes, que también fue tema de tragedia para los tres poetas (sólo nos ha llegado la de Sófocles), in-

gresó accidentalmente al santuario de una deidad menor, Crisa, y fue mordido por una serpiente: se trata de un "error" pero no reviste ninguna importancia moral y nada tiene que ver con la personalidad o el carácter de Filoctetes. Como su herida no parece curar y huele muy mal —o, en otras versiones, porque gritaba debido al espantoso dolor—, los griegos lo abandonan en la isla de Lemnos. Más adelante los griegos se enteran, por una profecía, de que no podrán capturar la ciudad de Troya sin Filoctetes, y las tragedias tratan sobre los intentos de los griegos para persuadir, engañar u obligar a Filoctetes a que se les una otra vez en su expedición a Troya; estas tragedias, como las que toman la historia de Télefo, terminan cuando el héroe sale de su exilio solitario. Claro está que el *Filoctetes* que se preservó puede inspirar abundante compasión y temor en el espectador: cuando Filoctetes, que ha sido engañado y traicionado de nuevo, decide morir de inanición (pues el arco, que es su única herramienta para obtener su alimento, le ha sido robado) antes que acompañar a los griegos a Troya, su circunstancia ciertamente suscita las emociones trágicas mencionadas, pero su "error" ha sido sólo ser demasiado noble como para sospechar del hijo de su viejo amigo Aquiles.

Homero fue el germen de inspiración más importante para la tragedia (como lo señala Aristóteles): cada cuatro años, en las Grandes Panateneas, a partir del siglo VI, Atenas patrocinaba un gran certamen internacional para rapsodas que recitaban a Homero; por otro lado, los poemas homéricos eran un elemento central de la educación tradicional. Ahora bien, como dijimos antes, las tragedias no tomaban sino muy rara vez su tema directamente de la *Iliada* o la *Odisea*, pero los poemas épicos enseñaron a la tragedia cómo crear personajes y cómo generar profundos efectos

emocionales; el público en los espectáculos rapsódicos, como en las representaciones de tragedias, alcanzaba el llanto. En la *Iliada*, Aquiles, Patroclo y Héctor cumplen los requisitos de Aristóteles mucho mejor que la gran mayoría de los protagonistas trágicos. Aunque su ira está justificada, Aquiles es demasiado testarudo y envía a su querido amigo Patroclo a la batalla para salvar a los griegos porque su orgullo no le permite ir él mismo. Así, Patroclo muere: el compasivo Patroclo se emociona tanto de su propio éxito en la batalla que olvida la advertencia de Aquiles de regresar tan pronto como haya cumplido su misión de alejar a los troyanos de los barcos griegos y, así, es muerto. Por su parte, Héctor, el concienzudo defensor de Troya, se confía con su racha de éxitos en ausencia de Aquiles y luego esta confianza lo mata.

Ahora bien, la parte de la *Odisea* que refiere las historias de Ítaca ofrecía un tipo de historia muy diferente, en la que un héroe muy ingenioso vence a sus enemigos con la ayuda de los dioses y en la que el momento más conmovedor ocurre cuando Penélope reconoce a su esposo, que ha estado ausente por tanto tiempo. A partir de este modelo, hubo muchas tragedias de intriga y reconocimiento, como *Las coéforas* de Esquilo o *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides; muchas de las que se han preservado incluyen la historia de hogares donde el esposo o el padre estuvieron ausentes y su retorno es la motivación de muchos anhelos y ansiedades: así el *Agamenón* de Esquilo, *Las traquinias* de Sófocles y la *Andrómaca* de Eurípides.

En las tragedias en las que un personaje central sufre infortunios, al menos parcialmente, por sus propios errores, como en *Las bacantes* de Eurípides o *Antígona* de Sófocles, la obra a menudo termina con una lamentación; así, los lecto-

res a menudo deducen un patrón "básico" para la tragedia: error, catástrofe, lamentación. *Edipo en Colono* de Sófocles termina con una lamentación aunque el héroe, ya viejo y después de tanta desventura, es llamado a una muerte misteriosa que, de cierto modo, es una compensación por todo su sufrimiento. *Las traquinias* de Sófocles concluye mientras Heracles es conducido, aún vivo, a su pira funeraria, pero no hay ninguna lamentación. Una tragedia, pues, puede tener a un héroe que sufre por sus errores y, aun así, puede no concluir con una lamentación; por otro lado, puede concluir con una lamentación sin presentar jamás la trama "aristotélica". En *Hécuba*, de Eurípides, la heroína, que ya ha sufrido la ruina de su ciudad y las muertes de su esposo y muchos de sus hijos, pierde a su hija en un sacrificio humano y se entera de que su último hijo ha sido asesinado; todas estas desgracias son completamente externas; el más terrible infortunio vendrá cuando Hécuba pierda su propia humanidad al asesinar en venganza a los hijos de su enemigo. Claramente no existe un patrón único para la acción trágica.

Resulta evidente que los dramaturgos trágicos no tenían ninguna objeción moral para retratar personajes en sufrimiento que no habían hecho nada que justificara su tormento; incluso las tragedias que tienen una trama "aristotélica" a menudo muestran sufrimientos marginales de víctimas absolutamente inocentes. En *Antígona*, por ejemplo, mientras que tanto Antígona como Creonte pueden considerarse arquitectos de su propio destino, la esposa de Creonte, Eurídice, se suicida de angustia por la muerte de su hijo Hemón, aun cuando ella no ha contribuido en nada a la catástrofe. Los poetas trágicos se interesan por las elecciones y las acciones humanas, de modo que cuando los personajes sufren

desventuras de las que ellos no tienen ninguna responsabilidad, la tragedia tiene por intención mostrar justamente cómo responden. *Las troyanas* es un ejemplo evidente: la obra muestra las reacciones de diversas mujeres ante la caída de Troya, pero sólo una de ellas, Helena, tiene responsabilidad por la catástrofe (a menos que Hécuba tenga responsabilidad también por permitir que Paris naciera de ella y que luego sobreviviera, como, de hecho, le reclama la propia Helena); no obstante, la catástrofe ya ocurrió antes del momento en que comienza la obra, de modo que se trata de cómo enfrentan esto las supervivientes. Si las tramas de las tragedias normalmente no son sobre cómo gente inocente por completo cae en una terrible desgracia, no es porque los autores y sus públicos originales consideraran esto moralmente ofensivo, sino porque estaban mucho más interesados en cómo esa gente responde al sufrimiento (la respuesta era, normalmente, buscar una terrible venganza).

Quizá resulte muy útil, para definir la tragedia, emplear el concepto de Wittgenstein de "parecido familiar": la mayoría de las tragedias recurrían a temas legendarios para sus tramas, pero las tragedias que experimentaron con tramas históricas o totalmente inventadas se reconocían como tragedias porque compartían muchos otros rasgos con las tragedias que tenían temas de leyenda. Otras características principales de la tragedia también podían cambiar: no sabemos si el *Éxodo* de Ezequiel tenía coro, por ejemplo, pero es una obra dramática que empleaba el lenguaje de la tragedia y tomó su trama de una historia antigua revestida de muy alta importancia cultural, de modo que los griegos la hubieran reconocido claramente como una tragedia. Si nos hubieran llegado más tragedias del siglo IV —y de siglos posteriores— probablemente tendríamos aún más variedad.

Ahora bien, hay ciertos elementos que sencillamente *no* pueden darse en una tragedia: una tragedia no podía incluir sátiros porque —incluso si tuviera todos los otros personajes de una tragedia— se convertiría en un drama satírico; una tragedia no podía romper la norma métrica del verso yámbico que los especialistas denominan “ley de Porson”; no podía usar lenguaje obsceno, porque —incluso si tuviera todas las demás características de una tragedia— sonaría como una comedia. Así pues, las fronteras de la tragedia estaban también definidas por los otros géneros dramáticos.

FUENTES Y SUGERENCIAS DE LECTURA

Una breve introducción al tema de la transmisión de la tragedia es el ensayo de David Kovacs incluido en Justina Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy* (pp. 379-393); los fragmentos citados en ese libro están tomados de la edición estándar del original griego (*Fragmenta Tragicorum Graecorum*, *FTrG*, que se incluye en la bibliografía bajo el nombre de su editor, Bruno Snell). Los lectores que quieran hacerse una idea de cómo eran las tragedias que hemos perdido, pueden consultar Alan Sommerstein, D. Fitzpatrick y T. Talbot, *Sophocles. Selected Fragmentary Plays*, vol. I, para el caso de Sófocles, y para el caso de Eurípides los volúmenes de C. Collard, M. Cropp y K. H. Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. 1, y C. Collard, M. Cropp y J. Gibert, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. 2; o C. Collard, M. Cropp, *Euripides VII y VIII Fragmentary Plays* (en la colección Loeb). Para el caso de Esquilo no existe una guía similar, pero los fragmentos se encuentran incluidos en A. Sommerstein, *Aeschylus III, Fragments*. Por otro lado,

A Companion to Greek Tragedy, ed. por Justina Gregory, incluye el ensayo “Lost Tragedies: A Survey” de Martin Cropp. O. Taplin siempre ha subrayado (y muy especialmente en “Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis”) la barrera existente entre el público y el mundo de la actuación, pero la crítica académica contemporánea se inclina más hacia lo opuesto y adopta el concepto de metateatralidad; en este sentido el ensayo de A. Henrichs “Why Should I Dance? Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy” ha tenido mucha influencia (demasiada, en mi opinión). Por lo que toca a la tragedia del siglo IV, *Theatre in Ancient Greek Society*, de R. Green, es muy ilustrativo (este libro no es sobre las obras mismas sino sobre sus funciones sociales a partir de la evidencia arqueológica con la que contamos). Hay dos traducciones al inglés de la tragedia de Ezequiel: la de C. Holladay, en *Fragments from Hellenistic Jewish Authors*, vol. II: *Poets*, por un lado, y *The Exagoge of Ezekiel* de H. Jacobson, por el otro.

Entre los títulos de bibliografía general sobre la tragedia griega que no están dirigidos a especialistas hay que destacar: *Greek Tragedy* de N. Rabinowitz, que aborda temas feministas y asuntos políticos de la época, y *Greek Tragedy. An Introduction* de B. Zimmermann, que es más convencional pero ofrece mucha información valiosa en breve espacio. La más completa introducción al tema sigue siendo *Die tragische Dichtung der Hellenen* de A. Lesky, aunque, claramente, ya empieza a quedar superada (la tercera edición alemana es de 1971). *Greek Tragedy in Action* de O. Taplin se centra en los asuntos relacionados con la escenificación pero puede servir como una introducción al género. *Reading Greek Tragedy* de S. Goldhill aporta análisis detallados —a menudo deconstruccionistas—, organizados temáticamente y que

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 todas 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* eurípideano.

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