

# LA EXPERIENCIA TEATRAL\*

The theatrical experience

Édgar Valdeleón Pabón\*\*

Fecha de recepción: 5 de noviembre de 2024.

Fecha de Aprobación: 4 de marzo de 2025.

Fecha de Publicación: 30 de junio de 2025.

DOI: XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

## Resumen

En la *Poética*, Aristóteles ubica a la representación teatral en un lugar secundario, pues el Estagirita considera, en su concepción sobre la tragedia perfecta, que si se encuentran todos los elementos debidamente ordenados que componen la tragedia, no es necesario verla para lograr su finalidad: *catharsis* y *hamartía*. La posición secundaria de la representación de la tragedia por parte de Aristóteles ha conllevado que los poemas de los autores de tragedia hayan sido estudiados de manera literaria, y, por tanto, se haya proliferado sus análisis y discusiones a partir del *texto* del poema y no de su *representación*. Por ello, el presente texto tiene la finalidad de reivindicar el carácter protagónico de la representación de la tragedia griega no solo desde una lectura propia de las obras, sino, además, porque la representación de la tragedia permite presentar ejercicios de imaginación para la representación de aquello que los poetas, en sentido de Aristóteles, hacen: contar lo que podría ser.

**Palabras clave:** experiencia estética, tragedia, verosimilitud, texto, representación, teatro.

## Abstract

In *Poetics*, Aristotle places theatrical representation in a secondary position, since the Stagirite considers, in his conception of the perfect tragedy, that if all the elements that make up tragedy are properly ordered, it is not necessary to see it in order to achieve its purpose: catharsis and hamartia. Aristotle's secondary position on the representation of tragedy has led to the poems of tragedy authors being studied in a literary manner, and, therefore, to a proliferation of analyses and discussions based on the text of the poem rather than its representation. For this reason, the present text aims to vindicate the leading role of the representation of Greek tragedy, not only from a reading of the works themselves, but also because the representation of tragedy allows for exercises of imagination to represent what poets, in Aristotle's sense, do: tell what could be.

**Key words:** aesthetic experience, tragedy, verisimilitude, text, representation, theater.

Open Access



\* Artículo producto del trabajo investigativo y de reflexión sobre el referido tema.

\*\* Abogado, especialista en derecho constitucional de la Universidad Externado de Colombia, magister en Filosofía y candidato a magister en Historia de la Universidad Javeriana. Profesor del área de derecho público y miembro del Observatorio de Intervención ciudadana constitucional. Anteriormente, miembro de Dejusticia y auxiliar judicial de la Corte Constitucional. Correos: [vvedgar@javeriana.edu.co](mailto:vvedgar@javeriana.edu.co); [edgar.valdeleonn@unilibre.edu.co](mailto:edgar.valdeleonn@unilibre.edu.co).

## EL VALOR DE LA REPRESENTACIÓN EN LA TRAGEDIA GRIEGA

La *Poética* de Aristóteles detalla, a partir del uso de categorías, el sistema de artes de los griegos del siglo V a. C. Con este ejercicio, según Kaufmann<sup>1</sup>, Aristóteles establece una ciencia. En este sentido, podría considerarse la primera obra de filosofía que trata a la poesía desde una perspectiva científica, y no solo polémica, pues su trabajo consiste en estudiar la poesía desde una categorización de lo poético. Además, Aristóteles no solo es pionero en el tema, sino también definitivo. En el estudio de la tragedia griega, Aristóteles la definió de la siguiente manera:

“Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (6:24-31).

Por “lenguaje sazonado”, Aristóteles entiende el ritmo, la armonía y el canto. Y, por “con las especies [de aderezos] separadamente”, “el hecho de que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto”.

Aristóteles es esquemático al momento de organizar las partes que componen la tragedia. En el presente texto me referiré a aquellos elementos formales que la componen. Aristóteles afirma que la imitación que se realiza en la tragedia se efectúa a través de la actuación (6:33). En la actuación, Aristóteles destaca tres elementos, a saber: la melopeya, la elocución y el espectáculo. Llama elocución a la composición misma de los versos y melopeya a lo que tiene un sentido “totalmente claro” y frente a la actuación, se trata de la revisión del carácter y el pensamiento, y será de estos que lo demás sea exitoso o fracasen.

En este sentido, para Aristóteles son seis elementos necesarios que constituyen la como tal, desde una perspectiva formal, la tragedia: argumento *-mythos-*, personaje *-ethe-*, dicción *-lexis-* pensamiento *-dianoia-*, espectáculo *-opsis-* y música *-melopoiia-*. En el resto del capítulo seis de la *Poética*, Aristóteles comenta muy brevemente los conceptos. Posteriormente, hasta el capítulo dieciocho, trata el argumento y en el capítulo diecinueve Aristóteles menciona que los demás elementos ya fueron estudiados, salvo el pensamiento y la dicción, y que además, el pensamiento es un tema desarrollado en *Retórica*. Por ello, los siguientes capítulos de la *Poética* están relacionados con explicar qué se entiende por dicción, no obstante, están relacionados con la lengua griega.

Para el presente artículo, resulta interesante revisar la posición de Aristóteles respecto a lo que considera por espectáculo *-opsis-*.

<sup>1</sup> Kaufmann, W. (1978). P. 68.

“De las demás partes, la melopeya es el más importante de los aderezos; el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas. (1450b – 15 a 20)”.

Aristóteles, con la definición de Tragedia, introdujo en la literatura el concepto de drama<sup>2</sup>. Pero el drama, según Düring, no debe confundirse con *prattein*, es decir, como actuación, sino como representación<sup>3</sup>. De ahí que la definición de tragedia que presenta Aristóteles en el capítulo sexto explique que la tragedia no sea un *relato*. Sin embargo, de la melopeya, dice que es un aderezo, el más importante de la tragedia; pero los aderezos no son la parte principal, sino lo aderezado. Y, respecto, al espectáculo, Aristóteles dice que es la parte menos propia de la poética “pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”. Se evidencia que respecto a la representación de la tragedia, Aristóteles, a pesar de que la tiene en cuenta, no le da un lugar relevante en su estudio poético. De hecho, esta falta de relevancia se justifica cuando, en el estudio del temor *-phobos-* y la compasión *-eleos-* Aristóteles define la tragedia perfecta:

“Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de Edipo.” (1453b-5-10)

Aquí nuevamente se evidencia que Aristóteles, a pesar de darle una importancia a la representación, dentro de la poética ello no es relevante, al punto de que si una obra de tragedia griega está bien construida, con los elementos que él ha mencionado como necesarios y definitorios de la tragedia, no es necesario su representación, pues con la sola lectura de los textos podría lograrse la finalidad de la tragedia.

Como lo afirma Kaufmann, la aproximación de Aristóteles es la de un filósofo escribiendo una poética y su juicio sobre una tragedia se basa en la pura lectura<sup>4</sup>. Considero que la visión de Aristóteles imperó en el mundo. Es posible afirmar que las personas acuden a ver las representaciones de la tragedia, pero estas representaciones se tratan de una ayuda visual para comprender el texto. En este sentido, la comprensión de la tragedia es esencialmente literaria. Este argumento se refuerza porque, por razones obvias, no podemos ver las obras representadas por los autores de tragedia griega que las escribieron. Así, asistir a una representación teatral de la tragedia griega permite comprender diversos horizontes de la obra, pues cada representación es una interpretación *-brillantes o mediocres-*, pero para juzgarlas necesariamente se acude al *texto*.

<sup>2</sup> Düring, I. (2005). p. 269.

<sup>3</sup> Düring, I. (2005). p. 269.

<sup>4</sup> Kaufmann, W. (1978). p. 97.

La ubicación secundaria del espectáculo en la *Poética* de Aristóteles generó un gran impacto en la tradición del pensamiento europeo. Según Lehmann, “hay un aspecto del teatro que estorba, aunque en sí el teatro se perciba como algo refinado. Lo que estorba del teatro es: el teatro.”<sup>5</sup>. De hecho, así puede verse las interpretaciones imperantes de la filosofía sobre algunos aspectos de la tragedia griega. Por ejemplo, una de las obras de tragedia más estudiadas en el campo de la filosofía ha sido *Edipo* de Sófocles. Desde esta obra, Freud presenta una interpretación psicoanalítica respecto de la ignorancia que vive el ser humano sobre sus deseos inmorales que la Naturaleza impuso. Por su parte, Orsi considera que esta obra es una tragedia moral “en la que el orgullo y la cólera de Edipo se ven justamente castigados por los dioses; esta es la lectura que predominó entre los intérpretes victorianos, y deriva de una mala interpretación (también victoriana) del concepto aristotélico de *hamartía*”<sup>6</sup>. Blumenberg, contrario a Orsi, sostiene que *Edipo* no trata de la configuración de la culpa de Edipo, sin saberlo, sobre la muerte de Layo, su padre, y la relación incestuosa con Yocasta, su madre. Por el contrario, se trata de la forma en cómo llegó a descubrirlo. De hecho, Heidegger entiende que el conflicto entre el ser y la apariencia fue representado en la tragedia griega, particularmente en el *Edipo* de Sófocles<sup>7</sup>.

Se evidencia que en la *Poética* la tragedia se estudia en forma de teoría, aun cuando, como se verá, acepta la irracionalidad en la verosimilitud. Así, Aristóteles presenta un orden de pensamiento para aprendizaje. En consecuencia, se trata de un *logos* que puede emanar directamente del texto poético, y no necesariamente de su representación. Volvamos al texto de Aristóteles:

“[...] el espectáculo en cambio es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas” (1450b17-21).

No obstante, es necesario enfrentar un asunto de interpretación mayúsculo en Aristóteles: ¿qué es *logos*? Ello en la medida en que del razonamiento que se está llevando a cabo es posible evidenciar que Aristóteles situara el *logos* poético desde una perspectiva teórica, es decir, que solo desde la teoría pudiese acceder al *logos*. Sin embargo, por ejemplo Tillería, la ha entendido que en la obra de Aristóteles

<sup>5</sup> Lehmann, H. (2017). p. 17.

<sup>6</sup> Orsi, R. (2010). p. 252.

<sup>7</sup> Heidegger, M. (2001). p. 101. Este autor sostiene que “la unidad y el conflicto entre el ser y la apariencia fueron originariamente poderosos en el pensamiento de los tempranos pensadores griegos. Sin embargo, todo esto encontró su representación más elevada y pura en la tragedia griega. Pensemos en el Edipo rey de Sófocles. Edipo, salvador y señor de la ciudad, envuelto al principio en el brillo de la gloria (*Schein*) que no es un mero parecer subjetivo que Edipo tenga de sí mismo, sino aquello en lo cual aparece su existencia, hasta que se produce el descubrimiento de su ser como asesino de su padre y deshonorador de su madre. El camino desde este comienzo brillante hasta aquel horror del final constituye todo él una lucha entre apariencia (lo encubierto y el disimulo) y el descubrimiento (el ser). En torno a la ciudad acampa lo encubierto de quien asesinó a Layo, el rey anterior. Con la pasión propia del griego que está al descubierto en el esplendor, Edipo se pone a desvelar lo encubierto. Al hacerlo, paso a paso, forzosamente se descubre así mismo, arrancándose los ojos, es decir, apartándose de toda luz, dejando que la noche lo envuelva. Y así, cegado, pide a gritos que se abran todas las puertas para que se revele al pueblo un hombre que es tal como él mismo es”.

pueden evidenciarse diversos significados de logos y, por tanto, es necesario precisar a cuál Aristóteles está haciendo referencia.

Tillería explica que existen, al menos, tres concepciones de logos, desde la perspectiva de la verdad, en la obra de Aristóteles. El primero, denominado *lógos apophantikós*, es la verdad “que implica el enunciado que une algún predicado con un sujeto al que le corresponda”<sup>8</sup>, en este sentido, para Tillería, puede entenderse como un enunciado declarativo. El segundo concepto de verdad consiste en la ontológica, que Aristóteles explica en *Metafísica*. A partir del enunciado “verdadero es decir que lo que es, es; o que lo que no es, no es”, Tillería explica que toda obra de arte es verdadera, pues, aunque sea una representación, la obra de arte tiene una existencia por sí misma. Así, Tillería afirma que “lo decisivo de esta verdad es que el enunciado que la expresa ‘refleja’ en el plano lingüístico una correspondiente articulación extralingüística entre objeto y propiedad”<sup>9</sup>. Y, finalmente, existe en Aristóteles, según Tillería, una verdad poética, que la explica de la siguiente manera<sup>10</sup>:

“Un tercer sentido de verdad es el propiamente poético. Puesto que la obra poética procede por imitación de una idea universal, ‘la obra puede ser considerada como verdadera en tanto que se asemeje a la idea que funge como modelo para el artista’. Y como en la poética se trata de acciones posibles o probables, más todavía, de lo que debería ser y no de acciones que necesariamente hayan ocurrido y que deban ser sometidas al escrutinio particular de la historia, éste último sentido de verdad corresponde en realidad al de verosimilitud. De aquí que, ya lejos de la discusión sobre la posibilidad de una verdad lógica u ontológica, lo esencial en el ámbito de la Poética sea la verosimilitud de la historia, el sentido de credibilidad de las acciones imitadas en la sensibilidad del espectador”

La verosimilitud, para Aristóteles, es fundamental en el análisis de la tragedia griega. Se trata de un logos que no es epistémico o lógico, sino que se trata de lo verosímil, es decir, de la creación de una poesía filosófica<sup>11</sup> que no está sometida a un régimen lógico de veracidad, sino que apunta, por el contrario, a utilizar fuentes no racionales -como por ejemplo el mito- para explicar una verdad, de hecho, así lo explica en la *Poética* Aristóteles cuando afirma la posibilidad de la irracionalidad en lo verosímil:

“Y los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que, o no deben en absoluto tener nada irracional, o de lo contrario, ha de estar fuera de la fábula, como el desconocer Edipo las circunstancias de la muerte de Layo, y no en la obra, como en Electra los que relatan los Juegos Píticos, o en los Misios el personaje mudo que llega de Tegea a Misia [...]; pero, si se introduce lo irracional y parece ser admitido bastante razonablemente, también puede serlo algo absurdo, puesto que también las cosas irracionales de la Odisea relativas a la exposición del héroe en la playa serían evidentemente insoportables en la obra de un mal poeta; pero aquí, el poeta encubre lo absurdo sazónándolo con los demás primores”. (1460a 27).

<sup>8</sup> Tillería, L. (2020). p. 389.

<sup>9</sup> Tillería, L. (2020). p. 390.

<sup>10</sup> Tillería, L. (2020). p. 390.

<sup>11</sup> Tillería, L. (2020). p. 390.

Con ello, en la *Poética*, Aristóteles prefiere lo imposible verosímil a lo posible increíble (1460a 26), por tanto, en el *logos* poético, Aristóteles permite que se llegue a la verdad incluso con el recurso de lo imposible. Sin embargo, Aristóteles es enfático. No importa la representación. Por tanto, es posible entender que el efecto catártico de la tragedia que nos anuncia Aristóteles en la *poética* ocurre sin necesidad de la representación, sino que este sucede directamente del *texto*, de la lectura. En este sentido, a pesar de que Aristóteles, en la *Poética*, presente elementos que permiten inferir que la construcción de la verosimilitud puede tener tintes de irracionalidad, ello no implica que en Aristóteles se evidencie que la irracionalidad esté prevista en la representación de la tragedia. En otras palabras, la irracionalidad depende del acercamiento del lector al texto poético en el camino a encontrar la catarsis y la anagnórisis y no de la representación de la irracionalidad.

En consecuencia, el efecto catártico del *teatro* no se encuentra en los textos aristotélicos, sino con la literatura filosófica estética posterior y, en este sentido, es posible entender que Aristóteles no le daba importancia a lo performático de la representación teatral de la poesía de tragedia, sino, por el contrario, al texto y al *logos* -incluso dentro de su componente de irracionalidad de la verosimilitud- que de esta forma de acceder al poema emanaba. Así, el *logos* del texto es suficiente y el *logos* se agota en el texto. En este punto, Lehmann es bastante crítico de Aristóteles al afirmar lo siguiente:

“En esta visión que se tiene de la *Poética* desde la modernidad y la posmodernidad, se reconoce fácilmente que la alta consideración de la tragedia como un medio de cognición y como proceso cognitivo es, en más de un sentido, un regalo funesto que el gesto aristotélico le hizo al arte, y en especial, al teatro. Esto se concentra en la famosa constatación de la *Poética* de que la tragedia es ‘más filosófica’ que la historiografía. Pues, según Aristóteles, la historia solo registra lo que realmente sucede; la tragedia, en cambio, registra lo que sucede siempre o generalmente según la necesidad y la verosimilitud; es decir, no registra el empirismo sino el orden lógico. Por un lado, este gesto subordina la tragedia -al elevarla aparentemente- de manera tan más irresistible al discurso primario y superior de la *filosofía*, a la jurisdicción del concepto abstracto. Sólo éste puede decidir al final acerca del valor de la tragedia. Por otro lado, este halago implica una *obligatoriedad* de la tragedia frente a esta su esencial filosófica”.

Se tiene, entonces, que, a pesar de que Aristóteles puede aceptar la irracionalidad dentro de la verosimilitud, deja de lado la posibilidad de la experiencia estética teatral que emana de la representación de los poemas de tragedia griega. Y, en todo caso, al describir que la tragedia griega es más “alta” que la historia, debido a que relata lo que podría ser, este “podría ser” está relacionado con las formas filosóficas de comprender el mundo, particularmente desde una racionalidad poética, tal como lo presenta la tragedia griega. Así, existe una gran responsabilidad de Aristóteles al *logificar* la tragedia griega, a racionalizarla a través de la filosofía y, por tanto, al encontrar el mensaje del poema en el concepto a través de un acceso directo al texto a partir de la lectura. En últimas, para acceder a la experiencia estética en Aristóteles no es necesario partir de la experiencia teatral.

Al dejar de lado la experiencia teatral respecto al alcance de un logos para lograr la anagnórisis por parte de Aristóteles generó, en la modernidad, que la tragedia griega fuera entendida como un proceso cognitivo -verosímil- de anagnórisis y, por tanto, que fuera dejado de lado la apropiación lógica -estética- de la tragedia y, en consecuencia, que la experiencia estética fuera anulada en la comprensión del teatro griego. Por tal motivo, los trabajos sobre análisis estético y filosófico de la tragedia, particularmente en aquellos trabajos donde se abordan las relaciones entre la filosofía y la poesía, no realicen o presenten consideraciones serias sobre la forma en cómo se presenta el logos poético, o mejor la verdad poética, en la representación teatral.

## LA FUNCIÓN DE LAS REPRESENTACIONES EN LA TRAGEDIA GRIEGA

En *Las ranas*, Aristófanes presenta la discusión que se da entre Esquilo y Eurípides, ante Dionisio y el coro, sobre cómo se debe interpretar el destino de Edipo, para saber, al final, quién es el verdadero maestro de la tragedia (831). Eurípides afirma que el prólogo de la obra de Esquilo está lleno de “burdas repeticiones” e imperfecciones teatrales. Para resolver el conflicto, Dionisio reta a Eurípides para que muestre cómo podría él hacer mejor la representación de la obra de Edipo.

EURÍPIDES. Edipo era primero un hombre afortunado...

ESQUILO. No en verdad, por Zeus, sino infortunado por naturaleza.

Pues uno de quien Apolo dijo, incluso antes de nacer,  
que mataría a su padre, antes de ser engendrado, ¿cómo pudo ser  
éste primero un hombre afortunado?

EURÍPIDES. No, por Zeus, no en verdad, nunca dejó de serlo.  
¿Cómo iba a ser de otra manera? Primero, recién nacido, le expusieron,  
siendo invierno, en una olla, a fin de que, cuando creciera,  
no se convirtiera en el asesino de su padre; luego, hizo un  
camino lamentable buscado a Pólipo, con los pies hinchados;  
encima, se casó con una vieja, siendo él joven, ¡y además era su  
madre! Más tarde, se cegó a sí mismo.

DIONISIO. Fue sin duda afortunado, sobre todo si fue general  
con Erasínides.

EURÍPIDES. Deliras. Yo hago bonitos prólogos. (1182-1197).

Pero, además, además, las formas de representar a los personajes:

EURÍPIDES. Y de verdad me explicaré a mí mismo cómo soy en la  
Poesía. A lo último; pero primero voy a refutarle a éste que haya

sido vanidoso y embrollador y con qué cosas engañaba a los espectadores, tomándolos por tontos después de nutrirlos en lo de Frínico. Porque primerísimamente sentaría a alguno, poniéndole un velo (en el resto) algún Aquiles o Níobe, sin mostrarle la cara, una mera fachada de tragedia, sin murmurar ni esto. (907-913).

Eurípides le reprocha la forma de presentación de los personajes, los silencios utilizados en la escena, que de hecho son de gusto personal de Dionisio (916); incluso, le reprende a Esquilo la falta de sutileza al hablar (835-839) o la falta de claridad de los diálogos de los personajes (928). Por su parte, Esquilo le recrimina a Eurípides el decir insulseces y presentar “cojos en harapos” (841). Además, hace una bella defensa de su teatro, a partir de los efectos de la representación de sus obras (1007-1044)

“ESQUILO. Me enfurezco por este encuentro y se me revuelven las tripas si hay que responder a éste para que no diga que yo me planto... Respóndeme, ¿por qué hay que admirar a un poeta?

EURÍPIDES. Por su destreza y capacidad de advertir y porque Hacemos mejores a los hombres en las ciudades.

ESQUILO. Si en efecto no hiciste esto sino que a partir de honestos y nobles, los mostraste como los más trabajosos ¿vas a decir que sos digno de sufrir qué?

DIONISO. Estar muerto. No preguntés a éste.

ESQUILO. Fíjate entonces cómo lo recibió de mí, en primer lugar, si nobles, si de cuatro codos, no ciudadanievasores ni vagos de plaza ni simplotes, como los de ahora, ni tramoyeros sino que exhalaban espada y lanzas y cascos de blancos penachos y yelmos y grebas y ánimos de siete bueyes.

EURÍPIDES. Y, en efecto, ya se viene el mal este: casquifabricando de nuevo me va a hacer bolsa ¿Y vos haciendo qué les enseñaste a ser tan nobles?

DIONISO. Habla, Esquilo, y no te hagas el difícil, mandándote la parte.

ESQUILO. Haciendo un drama lleno de Ares.

DIONISO. ¿Cuál?

ESQUILO. *Los Siete contra Tebas*. Toda persona al verlo podría haber deseado ser luchador.

DIONISO. Eso es algo malo que hiciste. Porque hiciste a los tebanos muy valientes para la guerra. Y, por causa de esto, te voy a golpear.

ESQUILO. Ustedes podrán practicar lo mismo pero no se dedicaron a eso después al poner en escena *Persas* enseñé a desear

vencer siempre a los adversarios, componiendo una obra excelente.  
 DIONISO. Yo por cierto me alegraba cuando escuchando acerca de Darío muerto el coro dijo “¡ay, ay!” entrechocando las manos así.  
 ESQUILO. Porque los poetas tienen que practicar eso. Fíjate cómo desde el principio los nombres resultaron útiles entre los poetas. Porque Orfeo nos mostró ceremonias iniciáticas y el apartarse de asesinatos, Museo, las curaciones de enfermedades y oráculos, Hesíodo los trabajos de la tierra, las estaciones de frutos, cosechas,  
 ¿El divino Homero de dónde obtuvo honra y gloria sino de esto que enseñó cosas provechosas órdenes de batalla, virtudes, armamentos de hombres?  
 DIONISO. Y sin embargo, no le enseñó a Pantacles, al muy torpe. Anteayer cuando desfilaba, después de atarse primero el casco, iba a atarse encima el penacho.  
 ESQUILO. Pero enseñó a otros, muchos y buenos, entre ellos el héroe Lámaco dándole forma mi espíritu hizo muchos actos virtuosos, de Patroclos, Teucros corazones de león, para incitar al ciudadano a comportarse como ellos cada vez que oyera la trompeta. Pero no, por Zeus, no hice Fedras putas ni Estenebeas, ni nadie ha visto a una mujer a quien yo haya hecho enamorada.”

Si se observan las características de la discusión que tienen Esquilo y Eurípides, es posible entender que los escritores de tragedia no concibieran sus escritos dramáticos sin la representación. De hecho, es gracias a la representación que la obra de tragedia genera efectos en el espectador. Esquilo, al representar *Los Siete contra Tebas*, las personas que lo veían deseaban ser luchadores. Y al hacer sonar las trompetas, los espectadores se comportaban como Patroclos o Teucros. Más allá de las posibles conexiones que se pueden estudiar, en relación con los poetas y la educación entre *Las ranas* de Aristófanes y la *República* de Platón -asunto que por su complejidad no será tratado en este texto-, lo interesante es que la discusión que tiene Esquilo y Eurípides (Sófocles no participa en ella) no solo está centrada en la recepción de las obras de tragedia en la *Polis* -es decir el efecto de la poesía en la educación-, sino también en las técnicas de representación teatral.

Con este enfrentamiento, Aristófanes logra interrelacionar la importancia que tiene la temática de la tragedia y la representación escénica de la misma, de manera que la una es impensable sin la otra y, por tanto, aclara la importancia de la relación que existe entre la concepción del teatro como institución social y política y la calidad técnica y poética en el teatro ático del siglo V a. C.<sup>12</sup> En este sentido, *Las*

<sup>12</sup> Segal, Ch. (2000). p. 243.

*ranas* es la primera obra dramática de occidente donde el teatro se examina a sí mismo desde el punto de vista teatral, es decir, donde el texto dramático de la tragedia y su representación teatral son estudiados desde el punto de vista del espectador, con la finalidad de exponerlos como una totalidad indivisible. Alsina expone lo siguiente frente al análisis de la estructura del teatro antiguo:

“Todo lo que atañe a la construcción, organización, escena, orquesta, etc., cabe dentro del estudio de lo que entendemos por *Bühnenaltertümer*. Sabido es que, por otra parte, las condiciones concretas de la organización del teatro permiten un conocimiento más profundo del movimiento escénico en la tragedia y en la comedia, así como de las condiciones de la representación. Un conocimiento del proceso que ha conducido a las diversas modificaciones del decorado, los prosenios, a la paulatina utilización de diversos tipos de ‘máquinas’ (*ekkyklema*, por ejemplo), proporciona datos importantes sobre la forma de concebir y organizar el material dramático por parte de los poetas”.<sup>13</sup>

La literatura especializada ha considerado que la representación de la tragedia griega nace también a partir de una respuesta a la incipiente cultura de la escritura que se encontraba germinando en Atenas<sup>14</sup>. Los poemas de tragedia griega no circularon de manera textual, tal y como circulan hoy. Sus conceptos, sus mensajes y todo lo que rodea de significado a los poemas fueron representados en el teatro. Así, su mensaje y sus críticas a la época ateniense se basaba fundamentalmente en la experiencia teatral. Por tanto, descifrar la experiencia estética de la tragedia griega únicamente a partir de la lectura del texto conlleva una limitación del mensaje ético y estético al que propende la tragedia y que sólo se puede acceder a ello en tanto que se represente.

En este sentido, si bien los textos de tragedia griega sobrevivieron al olvido del tiempo gracias a la forma de acceder a sus mensajes a través de ejercicios exegéticos del texto del poema, este acceso generó una hegemonía predominante en el acceso a la estética de la poética ateniense a través del *texto* mismo, lo que conllevó dejar de comprender a la tragedia ateniense y, en general a la poesía griega, como un suceso gregario-social con rasgos “teatrales”<sup>15</sup>. Lehmann lo explica de manera bella<sup>16</sup>:

“Los cantores (*aedes*) no sólo narraban sino que cantaban los relatos épicos. Y el consumo de los cantos estaba de los más estrechamente relacionado con una sociabilidad vivida de manera festiva, con la comunión sensible del banquete, con comida y bebida, de las que el cantor seguramente también participaba. Así, en esta manifestación ya cercana al actor, él era la ‘máscara’ de la musa que hablaba a través de su boca, igual que después los personajes dramáticos hablarían a través de la boca de los actores.”

Por ello, gracias a Aristófanes, es posible realizar un análisis de la tragedia griega desde la imaginación escénica, pues, ante todo, Esquilo, Sófocles y Eurípides, más que escritores, fueron productores, y sus obras fueron creadas para ser vistas, más que para ser leídas.

<sup>13</sup> Alsina, J. (1991). p. 257.

<sup>14</sup> Wise, J. (1998). p. 58.

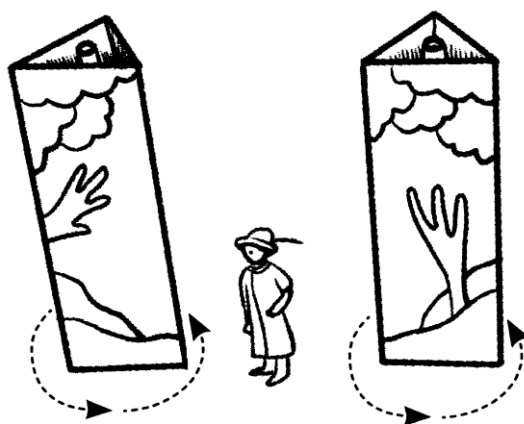
<sup>15</sup> Lehmann. H. (2017). p. 39.

<sup>16</sup> Lehmann. H. (2017). p. 39.

Las representaciones dramáticas en la antigua Grecia han sido estudiadas a partir de las diferentes técnicas teatrales que existían para ese momento y que fueron utilizadas a partir de la estructura dramática de las obras de tragedia o comedia. Un estudio interesante lo realiza Navarre quien describe, de manera verosímil, las diversas técnicas que se utilizaban en la representación teatral, según la obra que se quisiera presentar.

Según Navarre, en los primeros desarrollos de la tragedia, la escenografía consistía generalmente en un solo objeto de amplias proporciones situado en la *orchestra*, fuera un altar, una tumba o una torre, etc<sup>17</sup>. Por ejemplo en *Las Euménides* de Esquilo o en *Ifigenia en Tauride*, de Eurípides, el escenario se da en un templo; en *Agamenón* y en *Las Coéforas* de Esquilo, en *Antígona* y *Edipo* de Sófocles y en *Medea* de Eurípides, el escenario es un palacio; en *Áyax* de Sófocles y en *Hécuba* y *Las Troyanas* de Eurípides, el escenario se da en la tienda de un jefe del ejército; y en *Filoctetes* o en *Edipo en Colono* de Sófocles y en *Electra* de Eurípides, el escenario se un paisaje, sea marino o campestre.

Según Navarre, los cambios de escenario en las obras de tragedia no eran comunes. Sin embargo, sí se daban. Por ejemplo, en *Áyax*, la obra inicia en la tienda, aunque posteriormente Áyax se suicida con la espada en un bosque. Y *Las Euménides* de Esquilo, la primera parte de la obra transcurre en el templo de Apolo, en Delfos y, la segunda parte, en el templo de Palas Atenea, en Atenas. Las representaciones de estos cambios, de acuerdo con Navarre, se realizaban, al parecer, por medio de los *periaktes*, que eran, según se ve en la gráfica, dos prismas triangulares que giraban sobre un eje, y que presentaban en cada una de sus caras una pintura distinta<sup>18</sup>:

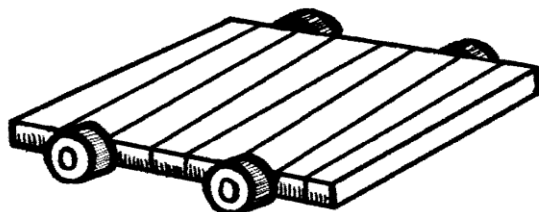


**Periaktes**

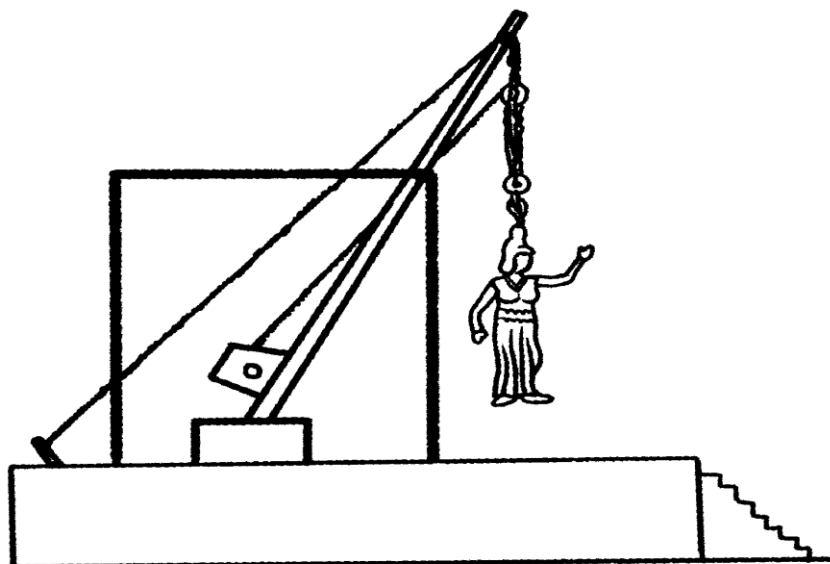
<sup>17</sup> Navarre, O. (2020). p. 61.

<sup>18</sup> Navarre, O. (2020). p. 63.

Pero además, se utilizaba el *Ekkyklema* como una forma de mostrar los acontecimientos que pasaban al interior del palacio<sup>19</sup>. Así cuando ocurría un crimen al interior del palacio, según Navarre, se veía salir, a través de una de las puertas del fondo, una plataforma rodante que llevaba al criminal inmovilizado en la actitud del crimen y, a sus pies, a la víctima. Así, es posible que se utilizara esta técnica en *Las Coéforas* y en *Las Euménides* de Esquilo. Además, se utilizó el *Mekhané*, o como se entendería actualmente, una grúa<sup>20</sup>.



**Ekkykléma**



**Mekhané**

Como se observa en la imagen que presenta Navarre, el *Mekhané* es un eje inclinado provisto de una polea sobre la que se deslizaban cables accionados por un cabrestante y el extremo destinado a levantar del suelo a los personajes adoptaba las formas de carros, volantes o grifos<sup>21</sup>. Este elemento se encontraba fijado en la parte superior de la *skene*, detrás del muro del fondo. Finalmente, se encuentra el *Theologeion*, la *anapeisma* y el *Bronteion*. El primero era el lugar desde donde hablaban los personajes divinos<sup>22</sup>. Era una especie de tribuna aérea instalada en la parte superior de la escenografía sobre la habitación de la *skené*. Por su parte, la *anapeisma* era una trampilla móvil que se elevaba

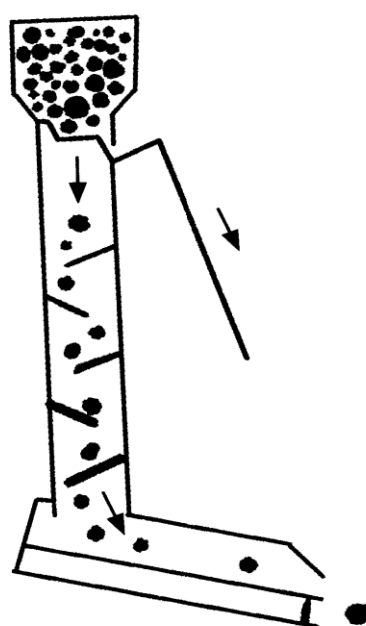
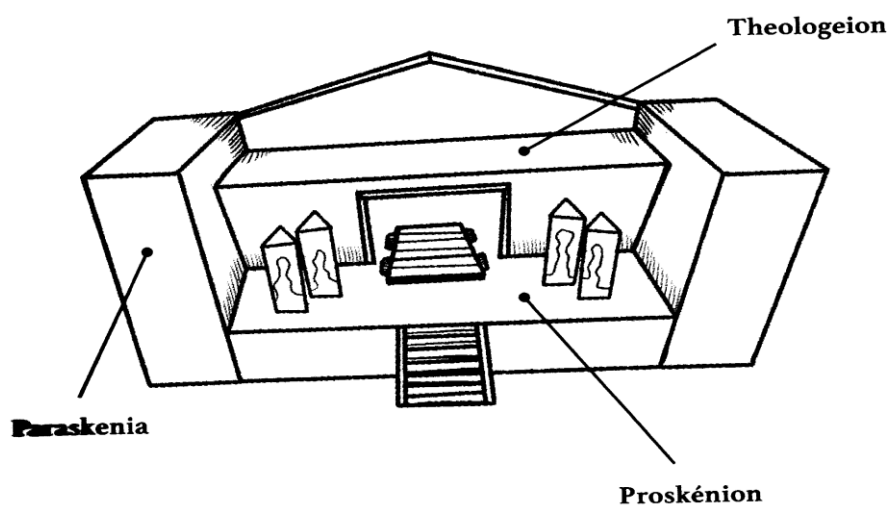
<sup>19</sup> Navarre, O. (2020). p. 63.

<sup>20</sup> Navarre, O. (2020). p. 65.

<sup>21</sup> Navarre, O. (2020). p. 64.

<sup>22</sup> Navarre, O. (2020). p. 66.

menámicamente y que servía para traer desde los abismos subterráneos a los dioses o a las almas de los muertos. Y el estallido de los truenos era causado por el *Bronteion*. Era un recipiente de estaño, situado detrás de la *skené*, en el cual se arrojaban con estruendo metales y piedras<sup>23</sup>.



**Bronteion**

Las representaciones de las obras de los poetas de Tragedia Griega son diferentes. Es posible observar diferencias entre las representaciones de Esquilo y las de Sófocles. Parece, en principio, que estas diferencias están marcadas por el tiempo, es decir, por un avance cronológico de las formas de representación. Sin embargo, considero que las diferencias de las representaciones no están dadas por efectos cronológicos, sino por efectos estilísticos de los poetas de tragedia. Así, por ejemplo, mientras

<sup>23</sup> Navarre, O. (2020). p. 66.

en Esquilo podemos ver las formas de representación como una expresión de lo maravilloso, en Sófocles es posible ver sus representaciones como una expresión de la humanidad.

Sin embargo, a pesar de sus diferencias, los poetas de tragedia hicieron sus obras para ser representadas, más que para ser leídas. Por ello, con independencia del poeta, el mensaje del poema no solo se encuentra en la literalidad del poema, sino también en su representación. En este punto, Alsina explica la importancia la estructura material de la representación teatral de la tragedia griega:

“Todo lo que atañe a la construcción, organización, escena, orquesta, etc., cae dentro del estudio de lo que entendemos por *bühnentaltertümer*. Sabido es que, por otra parte, las condiciones concretas de la organización del teatro permiten un conocimiento más profundo del movimiento escénico en la tragedia y la comedia, así como de las condiciones de representación. Un conocimiento del proceso que ha conducido a las diversas modificaciones del decorado, los prosenios, a la paulatina utilización de diversos tipos de ‘maquinas’ (*ekkyklema*, por ejemplo), proporciona datos importantes sobre la forma de concebir y organizar el material dramático por parte de los poetas”<sup>24</sup>.

A partir de lo anterior, estudiaremos la importancia de la representación de *Prometeo Encadenado* de Esquilo y *Áyax* de Sófocles, con la finalidad de que evidenciar la importancia de la experiencia teatral de la representación. No obstante, antes de continuar con ello, es necesario entender que las representaciones de estas obras se basan estrictamente en la composición de las obras de tragedia, es decir, que las posibles representaciones que pudiesen tener estas obras de tragedia se explican a partir del *texto mismo*. Ello, por su puesto, no conlleva negar lo que se ha sostenido: que el acceso al texto de los poemas es insuficiente para llegar a la experiencia estética de la representación de la tragedia. Por el contrario, al ser de vital importancia la representación de las obras de tragedia, los poetas concibieron la necesidad de *exponer en el texto la representación misma*. Aclarada la cuestión, se procederá al análisis de estas dos obras.

### A. Lo maravilloso: la teatralidad en *Prometeo Encadenado* de Esquilo

En *Prometeo encadenado*, existe un aura de terror romántico<sup>25</sup>. Desde el primer verso se manifiesta el ambiente: Fuerza -*Kratos*- y Violencia -*Bía*- están llegando al suelo de una tierra lejana, en la frontera escita (1), que es un lugar desierto no hollado nunca por los seres humanos (2). En este lugar, en una roca, Prometeo está amarrado por amar a los seres humanos (12). Está colgado en una peña en el fin del mundo, en el confín de la tierra (1). Según Murray, en el lenguaje escénico la roca es “practicable”, es decir, que está realmente allí, en el escenario<sup>26</sup>. Así, en el escenario está la gigantesca roca y el titán está colgado en ella ¿cómo es posible esto?

<sup>24</sup> Alsina, J. (1991). p. 257.

<sup>25</sup> Murray, G. (1954). p. 46.

<sup>26</sup> Murray, G. (1954). p. 46.

Según Murray, contrario a las objeciones formuladas por Mazón, es posible que el objeto clavado contra la roca fuese una estructura de madera y no un hombre, pues, según Esquilo, Prometeo estaba erguido, sin cerrar los ojos ni doblando las rodillas (1-32). De la lectura del poema, Esquilo nos hace pensar que Prometeo se encontraba en un lugar muy alto del escenario, al punto de que Fuerza le instiga a Hefesto para que baje a Prometeo a donde ellos se encuentran con la finalidad de sujetarle las piernas con fuerza con unas anillas (74). De la lectura del texto, pareciese muy complejo pensar que, en el escenario, Prometeo fuera representado por un hombre, por eso, parece que Murray tendría razón en afirmar que se tratara mejor de un elemento de madera. De hecho, aun si no fuera de madera, de seguro no era un humano, pues los actos que describe Esquilo sobre la forma en como Hefesto taladro con clavos, a punta de martillazos, los pies de Prometeo (76), no se habrían aceptado si se le hubiera hecho ello a un actor, lo que además parece increíble por el silencio de Prometeo en esta escena; ello sin contar con que Esquilo nos muestra a nosotros que Hefesto le clava una estaca en el pecho a Prometeo para clavarlo en la piedra (65), acción donde hasta el mismo dios sufre<sup>27</sup>.

Escenográficamente, Esquilo muestra a tres actores: uno representando a Hefesto, el otro a Fuerza y el otro a Violencia -aun cuando este personaje en dicha escena no habla-. Y quien representa a Prometeo es una figura y su voz es representada por otro actor que no muestra su figura corporal en el escenario. Además, el escenario permanente donde se representa la escena es un elevado peñasco suspendido sobre un abismo y una figura gigantesca clavada en el peñasco, según Murray<sup>28</sup>, -lo que considero correcto en la medida en que ello podría reflejar la grandeza de Prometeo-.

Pero con la continuidad de la lectura del poema, es posible evidenciar que Esquilo muestra la utilidad de otras técnicas de representación teatral como, por ejemplo, las *mekhané*. Fijémonos en el coro de las hijas de Océano, quienes llegan en un carro alado (130). De hecho, las palabras de Prometeo, en sus lamentaciones, nos permiten ver el uso de esta técnica de representación cuando exclama lo siguiente:

“¿Qué rumor, qué perfume invisible ha llegado volando hasta mí? ¿Viene de un dios, de un mortal o de un ser mixto de ambos, que ha llegado hasta el peñasco del fin del mundo? ¿Viene a contemplar mis penas o qué es lo que quiere? ¡Vedme aquí encadenado: a un dios desdichado enemigo de Zeus! Me he concitado la aversión de todos los dioses que tienen acceso al palacio de Zeus por mi amor excesivo a los mortales”

<sup>27</sup> Fernández, M (2011). p. 117. Fernández-Galiano se separa de la suposición de Murray. Contrario a lo afirmado por Murray, el autor explica que “Pero el efecto escénico se lograría mucho mejor si a lo largo de la obra se vieran brotar las jactanciosas palabras de la máscara del actor principal y si el público fuera capaz de contemplar a un ser de dimensiones humanas humillantemente maniatado, con sonoros ruidos metálicos que el auditorio oye, y al que la cuña a través del pecho somete a una especie de horrible empalamiento que había de realizarse de espaldas al público y en forma solamente simbólica.”

<sup>28</sup> Murray, G. (1954). p. 47.

¡Ay, ay! ¿Qué aleteo de aves estoy escuchando cerca  
de mí? Hay en el aire un suave silbo de batir las alas.  
¡Horror me causa cuanto se me acerca! (115-125)

Por medio de las lamentaciones de Prometeo, Esquilo nos presenta el uso de la *mekhané* para presentar a las Oceánides en un carro alado. Ellas literal y teatralmente entran volando. De hecho, así lo anuncian las mismas Oceánides cuando, en los versos 129-130, como Coro expresan “Nada temas, porque es amiga esta bandada que, rivalizando en ligereza de vuelo, llegó a este peñasco...”

El uso de la *mekahné* era necesario. Llegan volando y luego conversan con Prometeo. El poema nos muestra que conversaban en la soledad cósmica lejana ubicada en los confines de la tierra donde estaba Prometeo. Escenográficamente estaban en la parte más alta del escenario y, de hecho, Murray explica que las Oceánides estaban más cerca de la cabeza de la representación de Prometeo que de sus pies. Esta interpretación podría también estar afianzada en el mismo texto del poema, cuando Hermes les pide a las Oceánides que se alejen, debido a que se lanzarán rayos contra Prometeo para lanzarlo hasta lo profundo (1061-1062). De hecho, el poema muestra que el rayo se descarga y Prometeo se hunde con las Oceánides (1080-1090).

Los movimientos de los actores y sus lugares se muestran a lo largo de todo el poema, gracias a que, por medio de Prometeo, Esquilo logra ubicar a cada uno de ellos en el escenario. Prometeo les dice a las Oceánides que bajen al suelo (274) para que escuchen los infortunios a los que deben enfrentarse Prometeo. Justo esta es la acción que hacen las Oceánides, por tanto, proceden a abandonar el “veloz carro alado y el santo éter, ruta de aves” (280), para posarse en “esta tierra que espanto produce” (281). Y mientras ellas bajan, Océano llega a escena, al igual que sus hijas, volando, aunque esta vez en un grifo (283). Esta escena, para su gran desarrollo, es necesario revisar las ubicaciones de los personajes.

Esquilo nos muestra una discusión entre Prometeo y Océano (285-395). Durante cerca de cien versos, Prometeo y Océano discuten sobre las enseñanzas de aquel al mundo y los consejos de este a Prometeo para que se acople a las nuevas maneras del mundo. Sin embargo, se observa que en esta discusión no participan las Oceánides. Solo son el titán y el dios. Textualmente ellas no están y escenográficamente tampoco, porque cuando Océano llega a la escena, sus hijas descienden al suelo. Por tanto, teatralmente la importancia de la escena se muestra con no fijar la atención en las Oceánides, sino solo en los dos interlocutores; algo que textualmente se observa fácilmente, pero que teatralmente Esquilo -tal y como lo presenta el texto- se encarga de que ello sea así al hacer descender a las Oceánides del carro alado. Y, una vez Océano se va de la escena, mientras el coro canta, Prometeo guarda silencio. De hecho, antes de que las Oceánides se acomoden en el escenario, hay un silencio prolongado de Prometeo, el cual nos lo hace notar específicamente Esquilo en el verso 438; este silencio prolongado es una estrategia para acomodar la *mekhané* que sostienen a las Oceánides en el escenario.

Pero además, podemos observar lo cuidadoso que es Esquilo en materia escenográfica con los restantes dos personajes del poema: Ío y Hermes. Analicemos a Ío. Ío es una víctima de Zeus. En el poema, Esquilo hace entrar a Ío en escena de manera abrupta (560), o mejor, extraviada (565), debido a la picadura del tábano, espectro de Argos, hijo de la Tierra (567). Con base en la lectura de este verso, Murray sugiere que Ío entra por el suelo y no volando<sup>29</sup>. Sin embargo, pareciese que en el transcurso de la conversación que tiene con Prometeo, Ío está variando de lugar en el escenario. Ello puede derivarse, por ejemplo, luego de enterarse del posible futuro que le espera, Ío prorrumpe con lo siguiente:

“Ío- ¿Qué ventaja, entonces, tengo en vivir? ¿por qué  
no me he arrojado al momento desde esta roca escarpada,  
para que al haberme estrellado en el suelo me hubiera  
librado de todas mis penas? ¡Sí! ¡Mejor es morir de una  
vez que sufrir con deshonra a lo largo de todos los días!” (747-751)

Murray afirma que con estas palabras, Esquilo da a entender que Ío se encuentra sobre la piedra, junto con Prometeo. Conuerdo con ello, de hecho, si Esquilo hubiera querido hacer referencia a la presencia en la tierra de Ío, habría podido exclamar en el poema “¿por qué no subo a esta piedra para arrojarme desde aquella cima?”. Esta interpretación la propongo en el entendido de que, como se ha observado con los otros personajes, Esquilo, por medio de los diálogos de los personajes, nos muestra la ubicación de ellos en el lugar del escenario. En este sentido, si se continúa con esta regla de interpretación, es posible entender que Ío, que entró al escenario por la tierra, se encuentra, ahora, junto a Prometeo en la roca dialogando.

En igual segundo Hermes. Este personaje entra en la última escena del poema, con la finalidad de advertirle a Prometeo, en su calidad de servidor del nuevo tirano (943), sobre las palabras que ha dicho contra Zeus. El drama no muestra la forma como entra Hermes a escena. Murray explica que lo hace a través de la *mekhané*, pues está lista para ser usada. Sin embargo, en este punto la interpretación de Murray no se deriva de la lectura de poema. Posiblemente podríamos entender que Hermes entra a escena volando, pues fundamentalmente es un dios que tiene alas en los pies. Asimismo, luego de que da el mensaje, Hermes le advierte a las Océánides que se aparten, debido a que los rayos de Zeus vienen a impactar a Prometeo; aquí, en esta advertencia, debido a las actuaciones cósmicas a las que Esquilo está acostumbrado, es posible imaginar que Hermes también se aparta para no verse afectado por los impactos de los rayos. Y, si se aparta, el recurso teatral para ello es volando por el aire gracias al uso de la *mekhané*.

<sup>29</sup> Murray, G. (1954). p. 49.

Con Murray, viene una tradición de helenistas que consideran que Esquilo como el más vigoroso de los escritores de tragedia<sup>30</sup> o, incluso, como el creador de la tragedia griega, porque, a pesar de que antes había representaciones poéticas como las que escribía Téspis, Quérilo o Frínico, Esquilo le infundió la esencia de lo trágico y le dio la forma clásica a la tragedia<sup>31</sup>. En palabras de Fernández-Galiano:

“En todo caso, lo que sí queda clarísimo es que en Esquilo tenemos un excelente profesional, responsable y exigente para consigo mismo y los demás. Se propuso, en efecto, dar una nueva estructura, insistiendo en lo logrado desde Téspis, a la tragedia, muy diferente por entonces de la perfecta obra de arte que, preservada hasta nosotros, es hoy módulo ejemplar y eterno del teatro de todos los tiempos”<sup>32</sup>.

En la *Poética* (1456a), Aristóteles estudia cuatro especies de tragedia: la compleja, que es en su totalidad peripecia y agnición; la patética donde cita a los *Ayantes* y a los *Ixiones*; la de carácter, como, según Aristóteles, las *Ftiótides* y el *Peleo*; “y la cuarta especie..., como las *Fórcides* y el *Prometeo* y cuantas se desarrollan en el Hades. Según Murray y García-Yebra, Aristóteles utiliza la palabra *τεταρτον* - *terarton*- palabra que, a pesar de que no tenga una traducción fácil, se ha entendido como maravilla o espectacular. La explicación que presenta García-Yebra es útil para el lector de Aristóteles:

“Los códices presentan después de *τεταρτον* unas letras ininteligibles: *ος* A, *ος* B; espacio vacío en Lat. Algunos editores y traductores han aceptado la conjetura de Bywater *οις*, de donde resultaría que la cuarta especie de tragedia sería la espectacular. Scharader conjeturó *τερατωδες* para sustituir *τεταρτον ος*, conjetura aceptada por Vahlen, que la incluyó en su texto apoyándose en 53b8 ss.: *οι δε...το τερατωδες μονον παρασκευαζοντες*, y en *Vita Aeschylī*: *ταις τε γαρ οψεσι και τοις μυθιοις προς εκληειν τερατωδη μαλλον η προς απατην κεχρηται*”. Según esto, la cuarta especie de tragedia sería la que recurre a lo portentoso. También Hardy acepta esta conjetura, aunque deja un blanco después de *τερατωδες*. Else supone que *το δε τεταρτον* es una glosa marginal o interlineal, incluida luego en el texto por algún copista inepto, y que en su lugar se leería primitivamente *ή δε έπεισοδ ιώδης*; de este texto auténtico habrían sobrevivido las tres últimas letras, *δης*, corrompiéndose la delta en ómicron. De acuerdo con su conjetura, Else traduce “and the episodic”.

Pero ya en el siglo XVI había conjeturado Heinsio *είδος*, en vez de *ος*, conjetura que, si no ofrece más seguridad que las otras citadas, tiene la ventaja de ser menos comprometida, pues se limita a nombrar “la cuarta especie”, sin arriesgarse a caracterizarla”.

Aun con la lectura difícil de este pasaje de la *Poética* de Aristóteles que realiza García-Yebra, es posible ver que el Estagirita entendió que *Prometeo Encadenado* tiene una composición teatral espectacular, si se entiende por ella la exposición maravillosa, más que una exposición realista; es decir, la anormalidad de los actos de la tragedia se expresaba con la anormalidad de la representación teatral, de las danzas y de los elementos líricos. En este sentido, se observa que Esquilo, al menos con *Prometeo Encadenado*,

<sup>30</sup> Lesky, A. (2012). p. 115.

<sup>31</sup> Hontanar (seud.). (1945). p. 17.

<sup>32</sup> Fernández, M. (2011). p. 89.

fue un poeta esforzado en la teatralidad maravillosa y siempre la representación artística del drama de tragedia tuvo un lugar fundamental, el cual incluso se muestra en los diálogos de los personajes. Así, para Esquilo la teatralidad escénica no es un asunto secundario, sino que, de hecho, hace parte del texto del poema, por tanto, la teatralidad constituye un elemento del poema en sí mismo, el poema es eso en tanto teatralidad. En últimas, lo maravilloso no solo está en las circunstancias del poema -la soledad cósmica de un titán clavado en el fin del mundo-, sino, además, en la representación de la misma obra.

## B. Metateatralidad de la representación: *Áyax* de Sófocles

De Romilly consideró que la tragedia de Sófocles está más cerca de nosotros que de Esquilo<sup>33</sup> por la centralidad del hombre en sus obras. Según De Romilly, Esquilo había vivido la amenaza de un desastre, mientras que Sófocles vive una grandeza afianzada de este; de ahí la diferencia, en que Sófocles, contrario a Esquilo, sitúa al hombre “*en el centro de todo y colma sus tragedias de deberes contrapuestos y de controversias sobre comportamientos*”<sup>34</sup> y, la consecuencia de estas controversias es situar a los personajes principales<sup>35</sup>, en una situación de soledad.

Sin embargo, este apartado tiene la finalidad de demostrar que, al igual que Esquilo, la representación teatral de los poemas de Sófocles se encuentra, de un modo implícito, en todas las obras de tragedia del autor, y esta representación teatral representa, además, el mensaje indirecto propio de la obra de teatro, -el teatro dentro del teatro-. En este sentido, Sófocles, en la representación de sus poemas, lleva a cabo un ejercicio de metateatralidad<sup>36</sup>, como una es una técnica autorreflexiva de la representación teatral, tanto desde su representación como desde su lenguaje o escritura.

Según Larson, la metateatralidad tiene las siguientes características: (a) el drama dentro del drama; (b) la ceremonia dentro del drama; (c) la idea de desempeñar un papel dentro del otro; (d) las referencias o alusiones literarias o de la vida real; y (e) la autorreferencia<sup>37</sup>. Sin embargo, a pesar de que este recurso ha sido estudiado mayoritariamente en el teatro del Siglo de Oro, algunos autores han visto que esta técnica fue utilizada en la tragedia griega, particularmente en Sófocles<sup>38</sup>. Considero que la metateatralidad, a pesar de que ha sido estudiada principalmente en las obras de tragedia del Siglo de Oro, esta técnica se encuentra en las obras de Sófocles, particularmente en *Áyax*.

<sup>33</sup> De Romilly, J, (2019). p. 82.

<sup>34</sup> De Romilly, J, (2019). p. 82.

<sup>35</sup> Aunque es necesario precisar, de manera preliminar, que ello no ocurre en todas las tragedias de Sófocles. Por ejemplo, podemos ver la obra de *Filoctetes*, donde, después de la contradicción, Filoctetes se marcha con Neoptólemo camino a la guerra de Troya, donde aparecerá como parte del ejército Aqueo en el Libro II de la *Iliada* de Homero.

<sup>36</sup> Abel, L. (1963). p. 25. Abel define la metateatralidad de la siguiente forma: “Piezas sobre la vida como ya teatralizada... Los personajes no están en escena sólo porque el dramaturgo los capturó en posturas dramáticas (como se hace con una cámara), sino porque ellos mismos sabían que eran dramáticos mucho antes de que el dramaturgo les prestara atención ¿qué los dramatizó? El mito, la leyenda, la literatura del pasado, ellos mismos. Representan para el dramaturgo el efecto de la imaginación dramática”.

<sup>37</sup> Larson, C. (1989). p. 1040.

<sup>38</sup> Finglass, J.P. (2011). p. 139.

En *Áyax*, Sófocles muestra la tragedia del héroe épico. Para Sófocles, *Áyax* es un personaje que no sigue órdenes o consejos. Su personalidad es inflexible y únicamente sigue lo que le dicta sus propios valores, los cuales, son heroicos. De hecho, Sófocles presenta a este personaje defendiendo valores homéricos. Por ejemplo, en la primera conversación que tiene Atenea con *Áyax*, el hombre saluda a la diosa agradeciéndole por la caza realizada (92-94), a lo que Atenea le pregunta si ha hundido bien la espada en el ejército argivo -pregunta un tanto irónica-, a lo que *Áyax* responde que “me cabe ese orgullo y no voy a negarlo” (96-97). En igual sentido, Atenea le pregunta si levantó sus armas contra los Atridas, a lo que *Áyax* responde “de tal modo que no deshonrarán nunca más a *Áyax*”. Y sobre Odiseo, de quien Atenea le hace referencia a *Áyax* como su adversario -de *Áyax*-, este le dice a la diosa que “lo castigará con latigazos en la espalda”; y, una vez exclama esta acción, Atenea -de nuevo irónicamente-, respalda a *Áyax* para que realice esta acción de manera solitaria (114-115).

Los valores Homéricos se sustentan en la gloria -*Kléos*-<sup>39</sup>, que debe ser tangible y, por tanto, está representada en el botín de guerra. Y es aquí donde emerge la virtud -*areté*-<sup>40</sup>. Pero en todo caso, es necesario que la gloria la reconozca el pueblo. En efecto, “la *kléos* es un premio que da el pueblo a cambio de alguna hazaña difícil e importante; y en este sentido es paralela a la comprensión material que se entrega en forma de trofeo o parte del botín.”<sup>41</sup>. El hombre Homérico es un guerrero y el campo de batalla es el escenario para buscarle sentido a la vida<sup>42</sup>.

Estos valores fundamentaban las acciones de los héroes Homéricos, pero, en la tragedia griega -donde ya no se cantan gestas de héroes, sino de hombres-, se convertirán en el final de *Áyax*, pues, es por la defensa de estos -que fueron atentados por los Atridas y el ejército aqueo al haberle entregado la armadura de Aquiles a Odiseo y no a *Áyax*- que *Áyax* se suicidará. En otras palabras, los valores épicos conllevan la autodestrucción de los personajes de la tragedia griega.

Así, en palabras de Ebbot:

“SOPHOCLES portrays Ajax as the traditional Homeric character: a fierce warrior, as unmoving in the battle as a wall, an above all, LOYAL to this his friends. The *Iliad* describes his ferocity combined with stubbornness in a double simile (Il- 11.568-68) that compares him to a lion one moment and a donkey the next. Sophocles’ *Ajax* is inflexible as well. Although he seems to recognize the necessity of venging to CHANCE and the TIME in Sophocles’ tragedy (Aj. 646-83), his sense of shame drives him to SUICIDE, since death will result in an unchanging state. His disappointment in losing the contest for Achilles’ armor stems from his own Deep sense return his loyalty (Aj. 98, 439-40, 680-3).”<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Redfield, J. (2012). p. 57.

<sup>40</sup> Redfield, J. (2012). p. 60.

<sup>41</sup> Redfield, J. (2012). p. 67.

<sup>42</sup> Redfield, J. (2012). p. 69.

<sup>43</sup> Eboot, M (2013). 1-2.

En igual sentido, su muerte ocurre lejos de los participantes. Luego de acompañar a Tecmesa y recitar las acciones necesarias para purificar sus actos, lo que, por cierto, fueron cometidos en total soledad (655-662). Áyax se retirará para morir en soledad. El personaje se encuentra solo con sus pensamientos y valores, solo lo acompaña la espada de Héctor enterrada. No tiene a sus familiares cerca, a sus compañeros o al coro, es decir, a la *polis*. Con esta muerte, Áyax está en una soledad física y moral, porque no solo está lejos de todo, sino, además, lejos de los valores que ahora imperan, y que son defendidos por Odiseo.

Sófocles presenta a Áyax solo y aislado. Se ve que Atenea lo odia, al infundirle *hybris*. Sus compañeros de batalla lo juzgan, a su parecer, de manera injusta, por lo cual los odia y, por el hecho de que Odiseo tiene la armadura de Aquiles, Áyax lo odia. Se observa que Áyax no compatibiliza con los dioses, particularmente con Atenea, con sus comandantes -Menelao y Agamenón-, ni con sus compañeros, especialmente Odiseo. Sin embargo, esta soledad no solo es poética, también es teatral y metateatral.

Frente al esquema teatral, Atenea ingresa en el escenario y relata que va a mostrarle a Áyax una “locura tan palmaria” para que la vea y se las cuente a los griegos (66). Aquí Áyax está solo. Solo en sus acciones, porque asesina a las reses sin que nadie lo presencie y, además, está solo en el campamento, pues su campaña se ubica al extremo de todos. En este sentido, la ubicación teatral de Áyax es una expresión de la soledad a la que Sófocles lo condenará por defender valores afirmados en la *Iliada*.

Metateatralmente, Sófocles nos muestra la soledad de Áyax. Que se encuentre lejos y en soledad en su tienda de campaña (5) es una expresión de haber roto con Atenea, al negarse a invocar su protección -tal y como se lo recomendó su padre antes de ir a Troya (762). Asimismo, llama la atención que, al inicio de la obra, Odiseo se encuentre en el campamento de Áyax.

Áyax no puede ver a Odiseo (83-86) ni a Atenea, aunque sí interactúa con la diosa, pero su interacción es mentirosa. Odiseo dialoga con Atenea, a partir de una interacción verdadera, sin mentiras. Aquí se ve, metateatralmente, la distancia diametralmente opuesta que existe entre los valores de Atenea y los de Áyax. Así, la ubicación geográfica y social de Áyax muestra, desde el inicio de la obra, la desolación del personaje de la tragedia que va a sufrir como consecuencia de la defensa férrea de sus valores.

La posición de los personajes, se evidencia la supremacía de la diosa respecto de Odiseo y Áyax, jerarquía que se organiza a través de nuevos valores civilizatorios, es decir, no es una jerarquía naturalista, sino epistemológica. Atenea únicamente permite que Odiseo escuche su voz -su intención verdadera- y, con Áyax, Atenea interactúa con él, permite que escuche su voz -pero no sus verdaderas intenciones-. En este sentido, hay una jerarquía racional de Atenea-Odiseo-Áyax<sup>44</sup>, donde la diosa es superior, pues puede interactuar a su modo y acomodo con Odiseo y Áyax; luego, se encuentra Odiseo

<sup>44</sup> Finglass, J.P. (2011). p. 139.

que puede relacionarse con Atenea -no con *Áyax*- y gracias a ello tiene conciencia de la situación de engaño que entreteje la diosa; y, finalmente, está *Áyax* que no puede ver a Odiseo y, aun cuando interactúe con Atenea, su relación es engañosa. La ubicación geográfica y social de *Áyax* muestra, desde el prólogo, la desolación que el personaje de la tragedia sufrirá debido a la defensa a ultranza de sus valores.

Por esta razón, considero que una de las principales enseñanzas de *Áyax* es el conflicto que suponen valores encontrados que emergen debido al tiempo y, en últimas, lo poderoso que es el tiempo en los valores humanos. Considero que este es el argumento central que se encuentran cantado en el centro de la obra por el Coro (715) cuando expresa:

“todo lo marchita el tiempo poderoso y nada diría  
Yo que no pueda decirse cuando, contra lo que podría  
Esperarse, *Áyax* ha desistido de su cólera contra los Atridas  
y de sus grandes querellas”.

Y la unión de técnicas teatrales y metateatrales, junto por su puesto con el diálogo de los personajes, le permite a Sófocles exponerle a la ciudad la importancia de una nueva convivencia democrática. Según Orsi, “el hombre democrático ateniense se concebía como versátil y adaptable a las circunstancias o papeles muy diferentes, algo que Platón denostaba y a lo que el teatro mismo, con su constante transición de unos papeles a otros y de unas situaciones a otras, contribuía enormemente”<sup>45</sup>.

En *Áyax*, *Áyax* ya no tiene vínculos de amistad con el ejército griego y tampoco con Atenea. En consecuencia, se aísla dramática y espacialmente de la escena, al punto de ubicarse en el extremo de las tiendas del campamento (5), de hecho, cuando *Áyax* recupera la cordura, comprende su exclusión hasta el punto de considerarla irreversible (404-408). La soledad de *Áyax* es transversal en la obra. Sófocles la representa desde el inicio y, mientras más avanza, la soledad del personaje se hace más radical, hasta el punto de terminar en la muerte. Y, metateatralmente, esta soledad, de manera clara, se evidencia en la representación de la tragedia. *Áyax* se encuentra solo y, para reforzar la soledad, Tecmesa y el coro salen del escenario. Una vez que se han ido, *Áyax* entierra la espada en el piso y empieza el monólogo desolador antes de suicidarse (854-863).

Como se evidencia la representación teatral de la tragedia de *Áyax* le permite a Sófocles expresar, a partir de la experiencia teatral, una fórmula estética de ciudadanía y cuidado de la *Polis*, al ubicar a *Áyax* en un lugar teatral y metateatral solitario. En este sentido, la experiencia teatral permite mostrar la necesidad de la flexibilidad de los valores homéricos con la finalidad de lograr la consolidación de

<sup>45</sup> Orsi, R. (2007). p. 102.

una convivencia política pacífica, es decir, la representación teatral permite ver la violencia de la defensa a ultranza de los valores homéricos en escenarios democráticos.

## CONCLUSIONES

La *Poética* de Aristóteles presenta, de manera estructurada y teórica, un estudio sobre los elementos del sistema de artes griego, particularmente el ateniense. Dentro de este sistema, el Estagirita define qué es la tragedia griega y, a partir de su definición, recopila las partes que la componen. En su análisis, a pesar de que, como se expuso, la racionalidad del sistema de artes, y particularmente de la tragedia griega, se estudia a partir del concepto de verosimilitud -que incluso permite el acercamiento de la irracionalidad en la racionalidad poética-, Aristóteles relegó la representación teatral a un segundo plano, es decir, le quitó importancia a la experiencia teatral, pues consideró que, aun sin representación, una buena tragedia debía continuar con sus efectos catárticos.

Debido al papel secundario de la representación teatral de la tragedia griega, afianzado en la identificación del papel del poeta como aquel que relata lo que *podría ser*, el estudio de la experiencia estética fue acarreado mayoritariamente por estudios que analizar dicha experiencia a través de la *lectura del texto*. En este sentido, al limitar la experiencia estética al acercamiento textual de los textos dramáticos, parece plausible afirmar que la modernidad relegó los estudios de la representación teatral de la tragedia griega -algo que posiblemente también pueda ser extensivo a la lectura de los Diálogos de Platón-<sup>46</sup> y, por tanto, los diversos significados que se pueden extraer a las obras de tragedia a partir de la representación teatral; ello al olvidar que los poetas, antes que ser escritores eran productores<sup>47</sup>.

Sin embargo, aun cuando Aristóteles relegó a un lugar secundario la experiencia teatral, se observa que Aristófanes, como poeta, sí consideraba como una necesidad de primer orden acceder a los contenidos de los mensajes éticos y estéticos de la tragedia griega a través de la experiencia teatral. En este sentido,

<sup>46</sup> Sobre la necesidad de una lectura de los diálogos de Platón con base en sus expresiones estéticas de representación puede leerse, entre muchos otros, a: Altman, W. (2022), *Platón el maestro. La crisis de la República*. (Trad. Golfe, M.). Editorial Universidad de Córdoba, España. Derrida, J. (1997). *La diseminación*. (Trad. Arancibia, J.). Editorial Fundamentos. Madrid. Flórez, A. (2019). *Platón y Homero. Diálogo entre Filosofía y Poesía*. Editorial Opera Eximia. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Reale, G. (2001). *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*. (Trad. Bernet, R). Editorial Herder, Madrid. Schildknecht, Christiane. *Entre la ciencia y la literatura: formas literarias de la filosofía*. En: López de la Vieja, M. (1994). *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*. Fondo de Cultura Económica, España.

<sup>47</sup> Una crítica sobre el relegamiento de la interpretación teatral de las representaciones trágicas puede observarse, entre otras obras, por ejemplo, en: Azparren, L. (2004). *Sófocles: el espectáculo de la soledad*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas, Venezuela. Azparren, L. (1993). *La polis en el teatro de Esquilo*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas, Venezuela. Menke, C. (2008). *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*. (Trad. Werning, R.). Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. Dürrenmantt, F. (1960). *El desperfecto: una historia todavía posible*. (Trad. Cahn, A.). Editorial Fabril. Buenos Aires. Bieber, M. (1961). *The history of the Greek and Roman Theater*. Princeton University Press. Princeton. Übersfeld, A. (1997). *La Escuela del Espectador*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid. Asimismo, aconsejo al lector revisar las diferentes formas de aproximación a la tragedia. Para ello, sugiero: Scodel, R. (2014). *La tragedia griega. Una introducción*. (Trad. Barrerio, E.). Fondo de Cultura Económica. México.

para los poetas atenienses del siglo V a. de C., el uso de mecanismos e instrumentos para realizar sus representaciones artísticas no eran un asunto secundario, sino que, por el contrario, tenían la finalidad de garantizar que la experiencia teatral fuera la principal vía que tenían los atenienses para identificar el mensaje estético y político de la tragedia griega.

La importancia de la representación teatral de la tragedia griega era de tal magnitud que, como se estudió en *Prometeo Encadenado* de Esquilo y *Áyax* de Sófocles, a pesar de que la lectura nos permitiera acceder a las formas de representación, no por ello se debe entender que puede accederse a la experiencia estética de la tragedia con la lectura de los poemas. Por el contrario, ello quiere decir que es de tal magnitud la representación de la tragedia griega que la representación misma *hace parte del texto* del poema. En este sentido, no se debe entender la experiencia teatral como un asunto secundario para el acceso a los contenidos estéticos y políticos de la tragedia griega, sino, por el contrario, que una de las formas fundamentales de acceder a ellos es por vía de la experiencia teatral.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alsina, J. (1991). *Teoría literaria griega*. Gredos.
- Aristófanes. (2017). *Las Ranas*. Ingberg, P. (Trad.). Losada.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. García, V. (Trad.). Gredos.
- De Romilly, J. (2018). *La tragedia griega*. Terré, J. (Trad.). Gredos.
- Düring, I. (2005). *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*. Navarro, B. (Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ebbott, M. (2013). Ajax. En: Roisman, H. (ed.). *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. Vol. I (p. 87). Wiley/Blackwell.
- Fernández, M. (2011). *Esquilo*. Gredos.
- Finglass, J. P. (2011). *Sophocles – Ajax*. Cambridge University Press.
- Heidegger, M. (2001). *Introducción a la metafísica*. Ackermann, A. (Trad.). Gedisa.
- Hontanar, (seud.) (1945). *Lecciones sobre Esquilo*. Editorial Mosca-Hermanos. S.C.
- Kaufmann, W. (1978). *Tragedia y filosofía*. Oliva, S. (Trad.). Seix Barral
- Larson, C. (1989). El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación. En *AIH. Actas, 1013-1019*. Centro Virtual Cervantes.
- Lehmann, H. (2017). *Tragedia y teatro dramático*. Cabrera, C. (Trad.). Paso de Gato.
- Lesky, A. (2012). *La tragedia griega*. Godó, J. (Trad.). Acantilado.
- Murray, G. (1954). *Esquilo. El creador de la tragedia*. Mirras, L. (Trad.). Espasa-Calpe.

- Navarrete, O. (2020). *Las representaciones dramáticas en Grecia. Tragedia, Comedia y Sátira*. Ferrigno, O. (Trad.). La Pájara de Papel Ediciones.
- Orsi, R. (2007). *El saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Redfield, J. (2012). *La Iliada, naturaleza y cultura*. Desmots, A. (Trad.). Gredos.
- Segal, Ch. (2000). *El espectáculo y el oyente*. En: Vernant, J. P. (ed.). *El hombre griego*. García, A. (Trad.). Alianza Editorial, pp. 211-246.
- Tilleria, L. (2020). Poética y verosimilitud en Aristóteles. *Revista Sincronía*, 77:388-403. Universidad de Guadalajara, México. Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/5138/513862147019/html/>
- Wise, J. (1998). *Dyonysus writes. The invention of Theatre in Ancient Greece*. Cornell University Press.