

**LA TEATRALIDAD
GRIEGA Y EL
ESPECTACULO DE LA
SOLEDAD EN SOFOCLES**

Leonardo Azparren Giménez
(Universidad Central de Venezuela)

No es casual que Esquilo y Eurípides discutan en *Las ranas*, de Aristófanes, los efectos de sus recursos técnicos en el espectador. Por eso, ¿es posible estudiar a los dramaturgos griegos sólo como tales? ¿Es posible un enfoque distinto a los helenísticos, filológicos, históricos e, incluso, de la antropología cultural, y obtener buenos resultados? Sí es posible, si son estudiados como los demás dramaturgos; es decir, con la imaginación puesta en un escenario. De esa manera, más allá de considerar los rasgos históricos, los estilos y las implicaciones ideológicas de una cultura particular, se tiene acceso a lo que no dijeron con las palabras y que es del interés del hombre de teatro en el escenario. Las palabras que acompañan a las acciones de los textos dramáticos /TD/ griegos fascinan a los hombres de teatro de todas las épocas por su teatralidad virtual. Los dramaturgos griegos no concibieron que no hubiese una representación para realizar. Por esta razón, y no por otra, crearon el teatro como lo concebimos en nuestra cultura. Las obras conservadas son sólo *lógoi* indicativos de una producción artística espacial y temporal, razón por la cual carecen de acotaciones; por eso Oliver Taplin afirma (1979: 17):

"Una razón para su ausencia en los dramas antiguos es el hecho de que el dramaturgo fue su propio director, y convenía sus instrucciones escénicas en los ensayos. Pero hay más que esto en la tragedia griega, como en Shakespeare, las instrucciones escénicas están incorporadas en las palabras de las obras (con la notable excepción shakespeariana de las escenas mudas). Los personajes dicen lo que están haciendo, o

son descritos haciéndolo, o de una u otra forma el contexto hace claro lo que está sucediendo."

Por eso, intentaré una aproximación a la teatralidad griega en general, asumida como aquel contenido sustancial del /TD/ griego no expresado con palabras, pero que podemos encontrar en ellas, y sin el cual no se comprende a los dramaturgos griegos clásicos. A partir de esta plataforma, revisaré aspectos del teatro de Sófocles, con los que construye el *espectáculo de la soledad*. Lo haré en la presunción de que es un método que arroja conocimientos ciertos sobre este autor, por lo menos para un hombre de teatro.

¿Escritores o Productores?

Comienzo afirmando que un texto literario /TL/ con la fuerza dramática de *Madame Bovary* no es teatral. La "literatura dramática" no contiene la práctica teatral, porque no se comprende el lenguaje de /TD/, si es ignorado el escenario para el cual fue creado y los escenarios donde es representado, y si son ignorados el espectador ideal para quien fue escrito y los espectadores reales ante quienes es representado.

Por eso, en Grecia no fue habitual aplicar a los dramaturgos el verbo *grápho*, escribir, lo que no es la exclusión casual del vocablo. Los dramaturgos griegos del s. V a. C. produjeron-compusieron-procrearon (*poiéo*) acciones (drama, *práxis*) escénicas, cada uno a su manera; no consideraban que escribían. El dramaturgo era un creador-autor-fabricante-artesano, traducciones que registra cualquier diccionario para *poietés*. Por eso, Aristóteles escribió un libro, su *Perí poietikés*. Por eso, las tragedias y las comedias contienen, junto con las palabras, una práctica productiva ejercida no sólo con los *lógoi* que han llegado hasta nosotros, sino, además con el lenguaje no-verbal producido en la *orchéstra*.

Esa práctica, incluso, tiene un vocabulario. El dramaturgo, el *poietés*, cumplía la acción *poiéo*, hacer-producir. ¿Que producía? En *Las ranas*, Esquilo dice *dráma*, acción como asunto representado;

Aristóteles, en cambio, emplea *práxis* en *Poética*, que puede traducirse por acción, realización, modo de obrar y situación, entre diversas acepciones. Los /TD/ conservados es lo que resta de la producción de acciones. ¿Dónde eran producidas? En el lugar para ver, identificado con el sustantivo *theátron*, pariente de *theatés*, el espectador; no había, entiéndase, audiencia. En los certámenes (*agones*), los autores griegos produjeron acciones hechas para ver (*phaino*) como espectáculo (*ópsis*). Por vistas, eran dramas, sustantivo pariente de *dráo*, hacer, ejecutar, obrar.

En *Las Ranas*, Esquilo y Eurípides expresan con precisión la trascendencia de su producción visual de dramas (Aristófanes 1976: 1021 ss.):

ESQUILO: Produce (*poiésas*) un drama (*dráma*) lleno de matanza/muerte violencia (*áres*).

DIONISOS: ¿Cuál?

ESQUILO: *Siete contra Tebas*. Quienes lo veían (*theasámenos*) ardían en deseos de combatir.¹

Por ser un creador práctico, el *poietés* conocía la fuerza representacional de la *orchéstra*, el lugar del *theátron* desde donde daba a ver su acción dramática; por eso tenía una noción exacta de los recursos espaciales con los que creaba; es más, no concibió representar en otro escenario porque él producía en el /TD/ el lenguaje teatral no-verbal de la representación. Por eso, los *lógoi* de sus obras contienen significados teatrales codificados escolásticos, en beneficio de la comunicación espacio-temporal y no de la innovación formal. Porque ellos crearon el teatro luce universal la afirmación de *Anne Übersfeld* (1981: 9):

"El teatro no es un género literario; es una práctica escénica."

Como en el s. V no existió el director, un producto de la sociedad industrial, no había quien creara una teatralidad externa al /TD/. Los estudios separados del /TD/ y de la representación/R/, que permiten,

1

incluso, diferenciar entre la /R/ y la puesta en escena y hablar de un texto espectacular /TE/, son ajenos a la mentalidad teatral del s. V. La afirmación de Aristóteles (1974: 1450b18) de que "la fuerza de la tragedia existe también sin representación ni actores" es relativa, porque él estudió los grandes /TD/ un siglo después de su producción, viendo una práctica escénica que no era la de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes; además, sabemos que hubo circunstancias concretas que lo indujeron a tal afirmación, como la adulteración de los textos en beneficio de la exhibición y del divismo actorales.

No es válida para los dramaturgos griegos la afirmación de A. Ubersfeld (1981:13):

"a un escritor [scripteur: S] E se superpone un practicante [practicien] P [director, escenógrafo, actor, etc.], al texto T del escritor se agregará el texto T' del practicante".

salvo si convenimos que el poeta trágico asumió el rol P después de ser escritor; pero tal división del trabajo no existió en el s. V. La práctica teatral era una para producir un lenguaje verbal y uno no-verbal interdependientes. Esquilo, Sófocles y Eurípides fueron hombres de teatro.

Los /TD/ griegos contienen una doble referencia teatral: la de la tradición espectacular a la que se incorporaban, que incluía la ritualidad alrededor de Dionisos, el ditirambo y el lógos imaginario de los rapsodas, y la que creaban en el acto productivo teatral en correlación directa con la vida de la polis. Era una teatralidad integrante de la mentalidad griega, y es una de las creaciones más fascinantes de la civilización antigua y una de las más preciadas de nuestras herencias. El significado profundo de los /TD/ griegos, codificado en formas verbales y no verbales, sólo es evidente si es comprendido como una práctica artística.

Si olvidamos las múltiples maneras como hoy podemos representar el teatro griego, constatamos que la teatralidad es una *creación imaginaria del poietés* y, en cuanto tal, puede ser objeto de estudio de la teoría teatral general. Esa teatralidad no es un legado arqueológico

inerte; no sólo porque los /TD/ fueron producidos frente a un público, históricamente identificable, sino porque hoy es posible reencontrarla, representarla y disfrutarla.

Las obras son *imágenes* artísticas y prácticas de un modo de vida, en la que están enraizadas con un sistema de correlaciones. Estas *obras-imágenes* tienen estructuras espaciales y temporales que sostienen la teatralidad, y fueron creadas en el transcurso de una relación pragmática con el público: la /R/ en la orquesta.

Importancia de lo imaginario

La percepción que tuvo Aristóteles de la naturaleza imaginaria de la tragedia aún no ha sido bien estudiada. La comprensión teatral de sus criterios puede enriquecer la *mimesis*, como recreación y no reflejo de una acción. Aristóteles no dice que la obra de teatro es reflejo o copia de la realidad empírica, por lo que entender así *mimesis* es reducir el término según criterios naturalistas decimonónicos, ajenos a las convenciones teatrales griegas. Según *Poética*, la tragedia no imita hombres (*tragodia mimesis estin ouk anthrópou*, 1450 a16), sino acciones y vida (*práxeos kai bíou*, 1450 a17), sin caracterizarlas específicamente humanas. En adición, Aristóteles libera al poeta trágico de dependencias mecanicistas con la realidad empírica. Dice [1974: 1451 b15]:

"El historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Herodoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido; y el otro lo que podría suceder."

La pregunta es: ¿Qué es lo "que podría suceder", en correlación con su famosa definición:

"es, pues la tragedia imitación de una acción (*práxeos*) esforzada y completa"? (1449b29ss.)

No traicionó a Aristóteles al afirmar que una acción que podría suceder es imaginaria; mientras que la del historiador por sucedida es real. Aristóteles, por supuesto, no admitiría lo posible/imaginario como universo eidético platónico; pero no dudo que aceptó que la composición fabularia de los rapsodas era producto de la imaginación creadora. Una acción que podría suceder no depende de criterios de verdad ni de verificación en la realidad empírica. En correlación y coherencia está otra afirmación suya [1974: 1460a26]: "se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble". ¿Acciones sobrehumanas como las de Prometeo o de entes como las Erinias, o acciones tan ignorantes de sí como las de Edipo? ¿Comó es la teatralidad de acciones que podrían suceder, preferidas aún siendo imposibles verosímiles? Para que un /TD/ fuera una acción imaginaria que podría suceder y convenciera al espectador de un imposible verosímil, no podía construirse con un lenguaje adherido mecánicamente al mundo fáctico; necesitaba libre expansión imaginaria, llamémosla "vuelo poético", alcanzada por el *poietés* con su lenguaje artístico; precisamente, lo que ronda en el espíritu de *Poética*. Por eso el asunto no es sólo temático. Al crear sin las exigencias del historiador, los dramaturgos liberaron el "imposible verosímil"; en consecuencia, construyeron imaginarios los ejes espaciales y temporales que sostenían la acción.

Interesa conocer el "imposible verosímil" del /TD/, puesto que su ser imaginario repercute en la teatralidad. La concepción antropomórfica de los dioses permitió a los griegos imaginar con flexibilidad las situaciones, los lugares, los personajes y las relaciones interhumanas contenidos en su literatura². El pensamiento griego se formó junto con la espontaneidad y con la libertad de la imaginación creadora. La gestación y el desarrollo del *lógos* político, científico y filosófico, que organizó, mantuvo, explicó y legisló la vida de y en la polis, y del *lógos* imaginario homérico, rapsoda y lírico, dieron origen a una tradición en la que el hombre griego representó su vida de dos maneras íntimamente correlacionadas: una *racional-práctica*, expresada en la obra de sus filósofos, historiadores y políticos, y otra

imaginaria-placentera, que va desde Hesiodo y Homero hasta los comediógrafos helenísticos.

La acción "imposible verosímil" "que podría suceder", dada a ver como espectáculo en la *orchestra*, fue el resultado de una producción imaginaria que creó un híbrido lingüístico, integrado por lenguajes verbales (la palabra) y no-verbales (gestos, sonidos e imágenes). El lenguaje/síntesis fue creado en un escenario mental común por los rapsodas y por los poetas homéricos, a quienes el griego común otorgó credibilidad; después el *poietés* desarrolló una técnica nueva y más refinada, persuasiva, la que estudiará Aristóteles. Las convenciones del lenguaje, aceptadas por el autor como emisor y por el espectador como receptor, hicieron innecesario verificar el *mythos* representado: bastaba la verosimilitud escénica para aceptar los amores entre dioses y seres humanos, las hazañas supranormales, las hecatombes, etc., por imposibles que fueran. La imaginación colectiva, asumida como escenario, fue una zona de creación y de participación en la que se integraron el productor de la acción y el grupo del cual formaba parte y al que le representaba; y esa relación dió corporeidad teatral a lo imaginario. Se dió una experiencia original y exclusiva: *la práctica texto-y-representación*.

En la cultura griega se dió una dialéctica, en la que el ciudadano griego pasó de unas acciones vividas en la polis a unas acciones imaginarias, y de la apropiación y delimitación de espacios reales a la creación de otros imaginarios. La apropiación y la delimitación del espacio real fueron concomitantes con la organización de la polis; la producción teatral de espacios y tiempos se expresó en una imaginería representativa de ese universo. Charles Segal [1981] interpreta el proceso político como un conflicto entre espacios civilizados y espacios salvajes. El de la polis fue organizado por los sujetos de la vida social, mediante el conjunto de relaciones del sistema de vida que contenía; también crearon una imagen de los espacios y de los tiempos reales. La teatralidad es una imagen imposible verosímil de la vida social; por eso, por artistas, son los mejores testigos vivos de su época. Cuando crearon el cosmos de la polis, los griegos organizaron el

espacio vivido; pero también crearon otro imaginario que colmaron de acciones que podrían suceder.

El espacio de la polis era humano; no sólo era seguro y justo, sino equilibrado y sin excesos. En el espacio de la polis los griegos construyeron las relaciones que aseguraban su humanidad democrática. En el diseño urbanístico de las ciudades griegas clásicas no existen los palacios; existieron en la época predórica y existían en los relatos populares y en la tradición homérica. En esos relatos, con situaciones y personajes emblemáticos, normativos y polisémicos, los *poetai* insertaron la imagen que crearon de su contemporaneidad. Las relaciones de la polis las expresaban con la palabra y con la acción políticas: la ley, discutida y aprobada por los *politai* en un lugar público a plena luz del día: el ágora. Las relaciones de los relatos transsubstanciaban la vida en imágenes imposibles verosímiles, codificadas en espacios y tiempos estéticos y disfrutaban en otro lugar público a plena luz del día: *el theatrón*.

Entre 532 y 500 a.C., en la misma plaza el ciudadano tuvo agones políticos y disfrutó agones de *lógoi* imaginarios producidos con *mythos*. El escenario mental colectivo que creó acciones posibles/verosímiles tuvo su correlato en el espacio real de la polis; un espacio como espacio humano dependió de las relaciones que los ciudadanos organizaron para vivir. A la vez, fue el espacio imaginario de una acción verosímil que podría suceder aunque fuera imposible.

Sófocles: espacio y héroe

En la polis, organizada por necesidades agónicas y por un *lógos* racional, el *ánthropos* se realizó como animal político. Cuando alguien contravenía su orden, surgían los conflictos. El contraventor era segregado de la vida y de los espacios de la polis: era un apátrida, un *apópolis*, sanción que el Coro de Ancianos anunciaba a Clitemnestra en *Agamenón* (1410). El ostracismo subyace en las decisiones y en los desenlaces de algunas tragedias; la más dramática es la sanción de Edipo para el culpable.

Sófocles representa esos conflictos a través del *espectáculo de la soledad*. Sus personajes sobresalen por las dimensiones de su exhibición. Sófocles representa héroes inmersos en acciones individuales que cumplieron o cumplen solos, incluso porque rechazan cualquier ayuda, hasta provocar su aislamiento espacial en la escena. El *éthos* de Ayante, Filoctetes, Edipo, Antígona, Electra, Deyanira y Heracles es obra de una acción singular -por eso, excepcional-cumplida o prevista; es un acto volitivo contraventor que conlleva la exclusión política y moral; el resultado es la soledad dramática y el aislamiento físico, con la consiguiente representación escénica y su impacto en el espectador. Los personajes de Sófocles son individualistas, sobresalen por sus acciones, se apartan de las convenciones sociales y son el punto focal del espacio y, en consecuencia, de la realidad.

El planteamiento del problema lo resuelve Sófocles de inmediato con la gestualidad escénica, y no sólo con el lenguaje verbal. En *Ayante* el héroe rompió sus vínculos con el ejército griego, que es el contexto social de acción; por consiguiente, está aislado dramática y territorialmente. En *Edipo Tirano* y en *Edipo en Colono* los ciudadanos son el grupo con quien se da la ruptura; Edipo, excepcional en su esplendor y en su hecatombe, vive excluido del grupo, por lo que debe purificarse para reinsertarse, con la consiguiente valoración de los espacios. Antígona es una obstinada extremista aferrada a sus creencias erigidas en *nómos*; está escindida entre vivir de acuerdo con el espacio de la polis, reglamentado por Creonte, o con el de sus creencias, que incluye el cadáver de su hermano insepulto extramuros. Electra vive en el palacio como una sierva, y padece una marginalidad patética porque ignora que su hermano vive y que ha llegado; todos los lugares que la rodean le son hostiles por los conflictos que en ellos padece; Filoctetes es un héroe separado del grupo familiar que pelea contra Troya; sufre la soledad total en un lugar deshabitado contrario a los valores civilizatorios de la polis. En *Las Traquinias* Deyanira es víctima de un equívoco al querer reconstruir una relación amorosa con Heracles; exilada sin *oikos*, lo que agrava su soledad, provoca sin querer la muerte de su marido.

Sófocles creó una imagen para estas relaciones: la postración solidario del protagonista, contraria a la excelencia (*areté*) del ciudadano democrático y solitario. Las acciones que conducen a la postración crean espacios dramáticos contruidos con imágenes de un alto valor teatral y comunicacional. Ayante enloquecido por Atenea y rodeado de trozos y vísceras de animales; Filoctetes adolorido y enfrecido por una llaga, pordiosero en una cueva miserable; Heracles consumido y abrasado por una poción mágica; Edipo sucesivamente esplendoroso, ciego y en el extremo de una vejez harapienta.

La postración física es el lenguaje no-verbal de la postración ética, política y religiosa; si no hubiese aquélla, la última sería palabrerío y diagnóstico, no teatro. Por carecer de moderación (*soprosyne*), Ayante se cree autosuficiente y Atenea lo enloquece; en los primeros lances Edipo es intolerante e intemperante ante Creonte, Tiresias y Polinices; Antígona se reconoce insensata (*dysboulé*, 95). Todos carecen de la *phronesis* aristotélica. Por la soledad y la postración la existencia es fútil y la muerte surge como única salida; así, Sófocles centra la acción en el Yo. El núcleo ideológico se da en *acción*, por lo que el espectador lo percibe cuando ve actuar a los personajes. La muerte, como única certeza, no es un fatalismo irracional; es consecuencia lógica de las acciones de unos personajes confrontados con sus precariedades. El Corifeo de *Edipo Tirano* (¿420 a. C.?) resume esta ideología (Sófocles 1985; 1528):

"Nadie a un mortal considere feliz antes de saber qué ocurre el último día de su vida, mientras no llegue al fin su existencia sin sufrir ningún dolor."

Desde temprano, Sófocles expresó tal concepción, como uno de los principales sedimentos teóricos de su teatro:

AYANTE (¿Antes de 400 a. C.?; 473):

Vergonzoso resulta que nadie a una existencia
larga aspire en que no hay sino penas sin cuento.

ANTIGONA (c. 442 a.C.; 1155):

No hay humana vida que para bien
o mal pueda jamás considerarse estable.

TRAQUINIAS (¿Antes de 430 a.C.?;1):

Hay un dicho ya antiguo que entre los hombres corre
según el cual no cabe, mientras no haya uno muerto,
decir si ha sido buena su vida o no lo ha sido.

ELECTRA (¿410 a. C.?;820):

Y, si a alguien le molesta de los que dentro están,
que me mate; me hará con ello un gran servicio;
no hay en mí ya deseo de esta penosa vida.

FILOCTETES (409 a. C.; 797):

¡Muerte, muerte a quien llamo siempre, todos los días!
¿Por qué a mi invocación no acudes de una vez?
¡Hijo, alma noble, cógeme, quéname...

EDIPO EN COLONO (Póstuma, 401 a. C.; 101):

..... Concededme, pues, diosas,
según los vaticinios de Febo, desenlace
y término cuanto antes de mi vida, a no ser
que no juzguéis bastante lo que siempre he sufrido
presa de los más duros infortunios humanos.

La característica de los personajes de Sófocles, el *éthos* de Aristóteles [1974: 1450a5], es la incompetencia para entender y actuar, actitudes que hundieron a la polis ateniense al final del s. V. Esa actitud se traduce en una espiritualidad y en un clima dramático que radicalizan el conflicto entre el individuo y el grupo, hasta la expulsión del héroe del espacio social común. La representación cumbre es el primer Edipo. Abre la obra en la cúspide de su esplendor y de su areté, rodeado de suplicantes "como un dios entre los hombres" [Nota 4], para reaparecer colapsado al final con las cuencas de los ojos vacías y sangrantes. Sófocles alcanza en *Edipo Tirano* su cima dramática y teatral. Crea la soledad radical, porque Edipo es el único de sus protagonistas sin relaciones escénicas con objetos, el contrario de Ayante (la daga), Filoctetes (el arco y las flechas), Antígona (el cuerpo de su hermano), Electra (la urna con las supuestas cenizas de Orestes),

Deyanira (la poción para Heracles) y el báculo y el bosque del anciano Edipo.

Los autores desarrollaron técnicas refinadas para comunicarle al espectador toda la historia, aunque sólo una parte era representada. Sófocles hizo gala de economía de recursos teatrales para su espectáculo de la soledad, sin renunciar al impacto teatral. Así se apartó de la tradición que, desde Frínico, ofrecía un gran espectáculo visual casi arrollador, como es la cúspide que alcanza Esquilo en *La Orestíada*.

Sófocles concentra la teatralidad en el protagonista, que sobresale fascinante. Es el sujeto activo y pasivo de la acción y de las situaciones; por esto, de inmediato exhibe su *éthos* determinante y son superfluos los adornos escénicos; es la razón de la economía lingüística. En cuatro de sus siete tragedias el héroe abre la obra y enuncia su rol y ubicación dramática y espacial:

ANTÍGONA [95]:

Déjanos, pues, a mí y a esta *mi insensatez*
que corramos peligro;

TRAQUINIAS [39]:

En casa de un amigo en Traquine *exiliados*
estamos y de Heracles nadie hay que sepa dónde
fue, sino solamente que *me causa su ausencia*
un amargo dolor...

EDIPO TIRANO [6]:

Yo no quise, hijos míos, conocer lo que ocurre
por boca de otros nuncios y así vine yo mismo,
aquél que tienen todos por *Edipo ilustre*

EDIPO EN COLONO [2]:

... ..¿Qué gentes habitan la ciudad?
¿Quién en el día de hoy con humildes limosnas
a *Edipo el vagabundo* recibirá...?

Cuando el protagonista no abre la obra, los personajes del prólogo refieren su *éthos* y su ubicación dramática y espacial:

AYANTE [66]:

Atenea: Yo te voy a mostrar *locura tan palmaria*
para que tú la veas y a los Griegos lo cuentes:

ELECTRA [80]:

Orestes: ¿No será la *infeliz Electra*? ¿Te parece
que quedemos aquí para oír sus sollozos?

FILOCTETES [54]:

Neoptolemo: Pues bien, ¿qué es lo que me ordenas?

Odiseo... .. *Conquistar el espíritu*
de Filoctetes debes con tus falsas razones.

La inmediata y precisa referencia al héroe indican la situación dramática y el significado de la acción, en la que él será el punto focal. El diseño del /ED/ es axial, puesto que determina la teatralidad del personaje protagonista. La compasión y el temor aristotélicos [1974; 1449b27] se conforman en la acción escénica, desde donde provocan en el espectador/receptor una respuesta racional y emocional a las situaciones y a los personajes.

Esas situaciones, que eran recreaciones de historias conocidas por todos, valga recordarlo, adquirirían una nueva significación gracias al lenguaje personal con el que estaban construidas; por eso los autores no se amilanaban al repetir argumentos. En el caso de Sófocles, se trata de un dramaturgo ajustado a una técnica lingüística con pocas variaciones, y en quien el núcleo ideológico es preciso y muy vivo.

Teatralidad de la Soledad

La soledad existencial, respecto a la idea y al argumento, y *el aislamiento y la postración espaciales*, respecto al lenguaje no-verbal, son ejes dramáticos que mantienen una interdependencia admirable. La soledad es paradójica, porque la situación del personaje teatral en general es dialógico. En Sófocles la soledad es, pues, una condición ontológica, ética y teatral. Es, por tanto, el núcleo ideológico de su concepción dramática, por él sus obras concentran la acción en el

protagonista [Knox 1964; Winnington-Ingram 1980]. Aún si aceptamos que se trata de una soledad aparente y que el héroe sofócleo no tiene vocación de ser un solitario [Machin 1981:448], habrá que convenir que su conflicto reside en querer y no poder resolver su soledad; su drama consiste en estar aislado sin quererlo y en ser incapaz de escapar del aislamiento físico, y su expresión suprema es *Edipo Tirano*, aislado hasta de los objetos.

La soledad varía con las circunstancias. El honor, el amor fraternal, la cumbre del poder, el ocaso de la vida y la misión del guerrero conllevan la experiencia existencial de la soledad. Esta se agrava porque el personaje yerra en sus acciones, se consterna al tomar conciencia de su yerro (*hamartía*) y se postra. Los protagonistas, además, agravan su soledad por la presencia de un personaje que sirve de contrapunto. Crisotemis e Ismene para Electra y Antígona, Creonte para Edipo, Neoptólemo para Filoctetes y Hemón para Creonte son indispensables para la tensión dramática y para construir relaciones espaciales en la escena.

La incapacidad para superar la soledad se da en un vacío espacial, teatralización de su incompetencia para vislumbrar una salida. Bernard M. W. Knox [1964: 32] considera a Filoctetes el más solo de todos, porque ha vivido diez años en una isla desierta hasta que llegan Odiseo y Neoptólemo; sin embargo, no se percata de que su soledad comienza a desaparecer cuando se inicia la acción.

Soledad más radical es la de Ayante, que empieza justo con la obra y se enrumba encajonada, cada vez más patética hacia la muerte. Al finalizar el prólogo, el personaje es un despojo que inspira conmiseración y temor a Odiseo. Ayante está separado del mundo por la locura; está solo y aislado, condición dramática de la que no saldrá; carece de la ayuda divina que apuntala a Filoctetes con la aparición final de Heracles.

Sin embargo, no es una víctima caprichosa de los dioses; eso queda claro en la conclusión ideológica del prólogo (127ss.):

ATENEA:

Pues, fijándote en ello, no pronuncies jamás

palabras altaneras contra los dioses ni de *arrogancia* te llenes si es que a alguien aventajas en fuerza de tus manos o abundante opulencia. Un solo día basta para hacer que decline o se eleve cualquier cosa humana, *los dioses aman a los sensatos y a los malos les odian*.

y es confirmado en el cuarto episodio (758-777):

MENSAJERO:

Así Ayante, recién salido de su casa, *insensato mostróse* frente al recto consejo de su padre: "Vencer con la lanza procura, hijo, pero tus triunfos se deban a los dioses." Y él contestó con *locas palabras y altaneras*: "Padre, si ellos le ayudan, hasta aquél que no es nada podría tener éxitos; pero yo estoy seguro de que habré de obtenerlos incluso sin su auxilio." Tanta fue la *jactancia de su contestación*; y otra vez que Atenea, la divina, a bañar sus manos le exhorta con la sangre enemiga, ésta fue su terrible, su nefanda respuesta: "Señora, ponte cerca de los demás Argivos; jamás flaquearán las filas por mi lado." Tales las frases fueron con que atrajo la cólera de la diosa su orgullo que no es propio de un hombre.

Sófocles consolida las situaciones dramáticas con esferas espaciales impermeables desde dentro hacia afuera. El círculo en el que Ayante se encuentra es producto de su locura y no puede romperlo para reingresar al mundo real; el privilegio divino de Edipo impide que el mortal común tenga acceso al momento y al lugar de su inminente muerte en el bosque sagrado de las Euménides.

Como bien señala Knox, en la soledad el personaje termina hablándole al paisaje (*Ayante*, 854-63), es decir, a su espacio. Los

polos existenciales de Edipo y de Antígona son el cruce de caminos donde mató a Layo y el campo donde yace el cadáver de Polinices; podemos hablar, incluso, de un fatum geográfico. La persistencia de esta visión del personaje y de la situación dramática es exclusiva de Sófocles; en este aspecto, el suyo es un teatro con personajes prisioneros de su espacio. De ahí que presente una alineación insalvable, un desgarramiento solitario e individual en el que no es posible reconstruir las relaciones con el mundo. Es una fisura existencial que atrae sobremanera a la cultura contemporánea, escindida por el individualismo industrial y por las hecatombes que la caracterizan.

Sófocles no es amigo de los finales gozosos como Esquilo en *La Orestíada*, ni de la reconstrucción de las alianzas sociales como Eurípides en *Medea*; las promesas finales en *Filoctetes* no subsanan la postración del protagonista: *Electra* tiene un final incierto y la santificación de Edipo en *Edipo en Colono* no resuelve lo que fue su vida.

Los personajes son nómadas; por eso Sófocles usa con frecuencia *mónos* (solo) para calificar las acciones y las situaciones. Ayante andaba solo (29) y solo (47) asaltó a sus enemigos; una vez enloquece, es impenetrable a toda acción exterior al igual que una mónada [Lalande 1966: 651]. Filoctetes es un desdichado solo y sin amigos (228). El *éthos* dramático de Ayante alcanza un clímax espectacular cuando Atenea prepara la escena para mostrarlo y sustenta su aparición con la separación y el aislamiento del espacio que ocupa con él, del ocupado por Odiseo como espectador. Los personajes son teatrales *en la acción* porque son dados a ver, porque están diseñados para tener epifanías espléndidas. La estructura teatral construye la visión del mundo; en otras palabras, la imagen del mundo de Sófocles es teatral, y no de otra índole, porque es dada en una estructura espacial teatral, no sólo en sus *lógoi*. Su monadismo singulariza a los personajes y nos produce un olvido de sus referentes sociales, que nos induce a ver en ellos arquetipos intemporales de la condición humana.

Sin el lenguaje no-verbal que correlaciona el espacio con la palabra, la soledad perdería eficacia artística y comunicacional y no habría disfrute estético durante la representación.

La soledad es, antes que un concepto, un lenguaje dramático en las relaciones del /ED/; es una *imagen* de una visión del mundo que emerge del espacio *imaginario* del /TD/, para realizarse en el espacio cívico con función estética, el *theatrón*. El procedimiento para lograrlo fue canonizado por Sófocles en una preceptiva. En la medida en que la soledad es la constante, usó un modelo espacial independiente de las intrigas de las obras. Visión del mundo y estética se adecuaron. El héroe se sabe y se siente extraño porque el lugar donde está no le pertenece (Filoctetes, Deyanira), porque le ha sido arrebatado (Electra; con más violencia social en la versión de Eurípides, porque este autor la expulsa de los predios del palacio), o porque ha perdido su derecho a él (Edipo).

Por eso, la soledad no es una especulación filosófica o sociológica, sino la idea rectora del plan teatral; es una práctica representativa construida en la acción dramática para el escenario.

Recordemos:

1. los protagonistas cumplen solos sus acciones; por ello están, social y políticamente, separados del grupo;
2. los protagonistas ocupan lugares aislados del grupo social;
3. los protagonistas dependen de lugares críticos, que los colocan en una tensión dramática singular y no compartible.

Las Tensiones Dramática-Espaciales

Para el espectáculo de la soledad, Sófocles creó una estructura espacial con tensiones dramáticas rectoras, en las que las ubicaciones de los personajes en los ángulos del /ED/ expresan el conflicto, y desde donde son trazados los ejes que los relacionan.

La tensión dramática es dada por las relaciones teatrales *fuera/dentro* y *visto/no visto*, en lo que tienen de movimiento hacia y desde el punto focal privilegiado del espacio. En términos ideológicos, la espacialidad está centrada en la figura individual del protagonista; en términos teatrales, consiste en un esquema espacial simple y eficaz, a partir de un punto focal privilegiado en la escena. Por eso, es relevante la puerta central de la *skéne*, donde el héroe crea sus relaciones dialogales.

Estar dentro o fuera implica cambios en la situación dramática, cuyo sentido es indisoluble de la ubicación espacial. Las disposiciones son cruciales en la acción, por lo que las didascalias son inherentes al texto y al /ED/. De ahí que el ir y el venir perfeccionan, incluso, roles arquetipales como el personaje del mensajero. El interior de las tiendas de Ayante y de la caverna de Filoctetes, el interior del palacio de Electra y la zona misteriosa del bosque colonense de Edipo responden al mismo modelo de tensión dramática-espacial. Las apariciones iniciales de Edipo, de Filoctetes y de Heracles son *epipháneiai* con la misma intención y el mismo efecto dramático: mostrar un personaje que impresiona, cuya situación final será la postración. El ir y venir de Antígona y del guardia hacia y desde el cadáver de Polinices es un modelo similar al ir y venir del mensajero y del siervo de *Edipo Tirano*: acentuar la ironía dramática.

Esta preceptiva espacial normatiza las traslaciones y los desplazamientos escénicos; el lugar ocupado por el protagonista atrae a los personajes, y las acciones y las expresiones se orientan hacia él; la proximidad o el alejamiento influyen en el cambio de roles. Espacialidad y gestualidad son interdependientes. Cuando Atenea pone en escena a Ayante los personajes desplazan su significación, a pesar de reducir al mínimo sus traslaciones: Atenea es una directora de teatro y Odiseo un espectador que recibe una lección. Edipo no se comporta igual frente a Creonte y a Tiresias, teniendo el último pleno dominio de la escena. En vista de la tensión en la que se encuentra Antígona respecto al cadáver de su hermano, Sófocles excluye una escena entre ella y Hemón, que introduciría un elemento melodramático. Las tensiones *fuera/dentro* y *visto/no visto* son estructuras dramáticas

espaciales para exponer la soledad del protagonista: sin esa exposición no hay drama ni teatro. En la secuencia final de Edipo en Colono la acentúa Teseo respecto a la muerte de Edipo. Las muertes de Hemón, Antígona y Eurídice anulan la existencia de Creonte (Antígona, 1320) por la magnitud de la soledad en que queda: por eso él es el verdadero protagonista de la tragedia.

Por otra parte, esas tensiones segmentan el /ED/: cada personaje tiene su zona de acción donde vive la experiencia de lo que está dentro no visto, en particular Edipo en la tragedia colonense. Es cierto que una norma de la tragedia griega es traer a escena, por boca de un mensajero o con un *tableau* en un *ekkyklema*, acciones cumplidas fuera de ella. Pero en Sófocles más importante es la tensión dramática que impregna al espacio, por constituir la expectativa presente en el /ED/ en torno al protagonista.

Por todo lo anterior, podemos enunciar algunas consideraciones:

1. Sófocles concentra su ideología dramática en la soledad del protagonista, con una sinonimia entre la acción dramática y el protagonista de la obra.

2. La concentración dramática conlleva economía de lenguaje, de recursos técnicos, del espacio y del tiempo, gracias a la cual:

2.1. El espacio pertenece al protagonista.

2.2. El espacio es organizado para concentrar la atención del espectador en el lugar donde la pertinencia resulta ostentosa.

2.3. Los personajes y los objetos están ubicados para fortalecer el significado de la soledad del protagonista.

Soledad existencial y aislamiento escénico integran la teatralidad de la visión del mundo de Sófocles, en unas condiciones de producción en las que los dramaturgos creaban el /TD/ y su /ED/ con independencia de la arquitectura teatral. El teatro de Pericles fue iniciado en 449 a. C., unos ocho años antes del estreno de *Ayante*, y fue terminado en 416 a. C. [Walton 1980: 81]. Fue en el s. IV cuando Licurgo construyó un teatro de piedra [Bieber 1961: 73], ochenta años después de la muerte de Sófocles [Walton: 80]. ¿Cómo influyó en los dramaturgos

griegos un escenario sin conformación estable; es decir, sin patrones arquitectónicos y estéticos institucionalizados? Señala Bieber [73]:

"La cosa más importante de tener en cuenta, al leer obras griegas, es que en la era clásica no hubo algo así como un escenario elevado."

El /TD/ griego supone, pues, un espacio profundamente imaginario, y es fácil constatarlo en *Las suplicantes* de Esquilo o en *Edipo en Colono*. El teatro de Pericles, que a lo sumo tuvo una estructura escénica de madera, no influyó en la mente de aquellos dramaturgos. Por eso tampoco hubo escenografía. Respecto a la opinión de Aristóteles de que Sófocles introdujo la escenografía [1974; 1449 a18-19], Walton dice [104]:

"Lo que Sófocles introdujo fue una serie de paneles pintados, incorporando divisas emblemáticas, ajustados entre las columnas de madera de la skéne tridimensional periclea."

Parece no estar en duda que en el s. V a. C. no hubo un marco arquitectónico consolidado. Los dramaturgos no estuvieron condicionados por linderos espaciales inevitables al concebir sus obras. El dramaturgo y el espectador lo construyeron con su imaginación: por lo tanto, la verosimilitud de la teatralidad dependió del acuerdo cultural que se estableció entre el dramaturgo y su espectador, no de efectos escénicos. Aunque los /TD/ necesitan un lugar para existir, todo indica que lo primordial fue concebir y dar estructura estable al /ED/, en la seguridad de que el espectador completaba el proceso creador.

Fueron necesarios dos mil años para que el teatro tuviera conciencia explícita de la naturaleza imaginaria de su teatralidad. Es lo que le propone Shakespeare al espectador en el prólogo de *Enrique V* (1599):

"Suplid mi insuficiencia con vuestros pensamientos... Son vuestras imaginaciones las que deben hoy vestir a los reyes, transportarlos de aquí para allá, cabalgar sobre las épocas, amontonar en una hora los acontecimientos de numerosos años."

NOTAS:

1. Merece la pena resaltar la connotación social del diálogo, referente a la relación viva que se daba con el espectador y a la función social de la representación teatral. En 1007 ss. Aristófanes redondea la visión del enraizamiento social que en el s. V a. C. le fue otorgado al teatro: hacer mejores a los hombres en la polis.

2. Para una discusión amplia de este asunto Brian Vickers [1973: 3-343] hace aportes muy importantes.

3. Sobre el valor de la palabra como representación política: Jean-Pierre Vernant 1966.

4. La imagen inicial de Edipo en Edipo Tirano es la siguiente: ilustre [8], señor de la tierra [14], insuperable en asuntos diarios y divinos [33], poderosos [40] el más querido [46], liberador [48], quien pone en evidencia la verdad [132], aliado [135], dada en un contexto en el que un grupo de suplicantes, postrados y liderizados por un sacerdote, espera en las puertas de su palacio la solución de sus problemas. No se aleja mucho de ella Aristóteles cuando caracteriza al ciudadano excepcional [1951: 1284 a 3-11]: "Pero si hay un individuo, o más de uno, pero no tantos que por sí solos puedan constituir la ciudad entera, tan excelentes por su superior virtud que ni la virtud ni la capacidad política de todos los demás puedan compararse con las suyas, si son varios, y si uno solo, con la suya, ya no se los deberá considerar como una parte de la ciudad, pues se los tratará injustamente si se los juzga dignos de iguales derechos que los demás, siendo ellos tan desiguales en virtud y capacidad política; es natural, en efecto, que un hombre tal fuera como un dios entre los hombres."

BIBLIOGRAFÍA:

- ARISTÓFANES: 1976 *Comedias* versión de Juan Bautista Xuriguera. Barcelona, Iberia (2 Vol.).
- 1990 Edición de Francisco Rodríguez Adrados (*Las avispas, La paz, Las aves, Lisistrata*). Madrid, Cátedra, Letras Universales 74.
- 1991 Edición de Francisco Rodríguez Adrados (*Los acarnienses, Los Caballeros, Las Tesmoforias, La Asamblea de las Mujeres*). Madrid, Cátedra, Letras Universales, 162.

ARISTOTELES:

- 1951 *Política*: edición bilingüe y traducción por Julian Marías y Araujo. Madrid. Instituto de Estudios Políticos.
1974 *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos.
1991 *Poética* Traducción de Angel J. Cappelletti. Caracas, Monte Avila Editores.

SOFOCLES:

- 1985 *Tragedias*. Introducciones y versión rítmica de Manuel Fernández-Galiano. Barcelona, Planeta.
1985 *Tragedias*. Edición y traducción de José Vara Donado. Madrid, Cátedra.

BIEBER, Margarete: 1961 *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton University Press.

GHIRON-BISTAGNE, Paulette: 1976 *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*. Société d'édition "Les belles lettres".

KNOX, Bernard M. W.: 1983 *The heroic Temper*, University of California Press, First paperback printing.

LALANDE, André: 1966 *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*. Buenos Aires, El Ateneo.

MACHIN, Albert: 1981 *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle*. Serge Fleury editeur.

SEGAL, Charles: 1981 *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*. Harvard University Press.

TAPLIN, Oliver: 1978 *Greek Tragedy in Action*. London, Methuen & Co. Ltd.

ÜBERSFELD, Anne: 1981 *L'école du spectateur*. Paris, Editions Sociales.

VERNANT, Jean-Pierre: 1965 *Los orígenes del pensamiento griego*. Buenos Aires, Eudeba.

VICKERS, Brian: 1973 *Towards Greek Tragedy*. London, Longman.

WALTON, J. Michael: 1980 *Greek Theatre Practice*. Westport Connecticut, London, Greenwood Press.

WINNINGTON-INGRAM, R. P.: 1980 *Sophocles. An Interpretation*. Cambridge University Press.