

# LA OBRA DRAMÁTICA Y SU TÉCNICA TEATRAL.

## ESQUILO Y SOFOCLES

MARINO TRONCOSO

### PRESENTACION

El siguiente trabajo: EL TEATRO Y SU TÉCNICA, ha tenido que imponerse ciertos límites para no incidir en un enciclopedismo que nada profundiza. Quizás el primer límite viene de la inexistencia de un estudio histórico-crítico de la materia y en segundo lugar de la extensión misma del tema. Es necesario colocar bases sólidas que fundamenten la elaboración posterior partiendo de los conceptos mismos de DRAMA, TEATRO y TÉCNICA aun cuando ello implique una presentación parcial debido al espacio disponible.

El esquema del trabajo es claro pero a la vez complejo. Se inicia con unos principios básicos. Qué entiendo por drama y teatro, qué es el proceso creativo, la obra hecha, y consiguientemente, qué es la técnica. Luego la manera como voy a estudiar los escritores y las obras. En la segunda parte trato del teatro griego, sus orígenes, dramaturgos. Para no repetir en demasía, el cuarto punto de cada autor versará sobre una cualidad específica suya, ya sea la escenografía en Esquilo, el coro en Sófocles. Tras el análisis de cada escritor se hace una relación con los principios de base. La tercera, cuarta y quinta partes no se publican en esta oportunidad pero es importante hacer una breve síntesis de ellas para percibir la totalidad del mismo. La tercera parte versaría sobre el teatro moderno. Por este entiendo el que comienza con el nacimiento de la cultura occidental y culmina en Ibsen. Se estudiarían los orígenes y dos autores determinados, ejemplificación de dos tendencias dramáticas: Shakespeare —de la más vital y natural en el desarrollo humano— y Racine —de la racional del hombre que busca plasmar lo eterno de las pasiones—. En la cuarta parte se comprendería el teatro contemporáneo desde cuatro autores distintos: Ibsen: el teatro realista-simbólico, Claudel: el teatro simbolista-católico, Brecht: el teatro épico-marxista, Ionesco: el teatro poético-absurdo. La última parte sería una conclusión por medio de comparaciones y cuadros sinópticos.

## PRIMERA PARTE

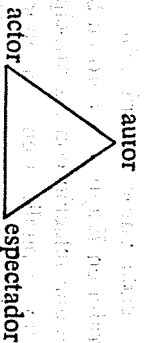
LA EXPRESION DRAMATICA DEL HOMBRE  
SE DA POR MEDIO DE UNA TECNICA

## I. — ¿QUE ES EL TEATRO?

Las respuestas a esta pregunta son muy variadas. Dice André Belle-  
sort: "el teatro es un mundo simplificado, desembarazado de muchas de  
nuestras contingencias, es la puesta en acción de las virtualidades huma-  
nas" (1). Otro crítico le da al teatro un papel de expresión social y lo defi-  
ne como "un arte colectivo, inmediato, fugitivo, síntesis de todos los medios  
de expresión en el tiempo y en el espacio" (2). De la definición anterior  
saco algunos elementos: puesta en acción, mundo simplificado, arte figura-  
tivo, tiempo y espacio, que nos hacen pensar que las anteriores definiciones  
son descriptivas y no llevan a la esencia de lo que es el teatro. Cuando se  
habla de éste se piensa en el edificio, en el escenario, en la representación  
o institución. No se piensa en la íntima o total razón de ser.

*"El teatro es un mundo que posee su física, sus leyes, sus costumbres,  
su fauna, sus misterios. No hay ninguna razón para negar la auto-  
nía de su desarrollo en el ciclo de las artes y su particular forma de  
gravitar sobre el arte y la vida" (3).*

Por ser un arte autónomo puede preguntarse claramente por lo que  
es. Se encuentra la imposibilidad de definirlo y debo ir a los elementos que  
lo forman. Jean Doat lo llama 'síntesis de expresión' y toda síntesis está  
integrada por varios elementos; los del teatro son tres: autor, actor, espec-  
tador. Ellos forman un triángulo dinámico que se relaciona hondamente.



*"Con todo, en sí mismo y aisladamente, estos factores indispensables  
no constituyen el teatro. Como esencia el teatro es fusión de elemen-  
tos, unidad integrada, nunca pluralidad, acumulación" (4).*

Un autor dramático si no hace una obra dramática para ser repre-  
sentada no lo es. La representación nace de la existencia de un espectador  
y un actor. El actor si no representa algo no es actor. Y mucho menos lo  
es si no es observado por unos espectadores. El teatro pide espectadores y  
no lectores. Pide un intérprete, un intermediario entre el autor y su público.  
Cuando alguien escribe una novela o pinta un cuadro está en capacidad de

ser 'leído' por el que re-crea en sí la narración o las formas pictóricas. El autor teatral necesita una tercera persona que haga patente lo que él desea expresar al que se acerca a la obra.

Desde ahora se pueden tener en cuenta algunas necesidades inherentes al triángulo teatral. En primer lugar el concepto de acción y en segundo el espacio que se va a desarrollar. Si hay actor es evidente que él tenga que ejecutar algo y si los espectadores lo observan, un lugar común debe servir de sitio de encuentro. La acción que se realiza no es la real de la vida de los hombres, sino la representación de las acciones humanas que es lo que forma la vida del teatro. El autor se comunica con el espectador por medio de un actor que representa la 'acción' del autor.

En mi trabajo parto del estudio del *texto*. O sea, la base literaria que debe aportar el autor al arte triangular. El autor y por ello el texto es el dinamismo, el motor, la fuerza creadora que origina la presencia y que será la condición primera de toda re-presentación. El texto lo poseemos en el papel, mientras que la obra en su plenitud sólo la percibimos en un momento dado.

Aunque se estudie el texto literario, hay que insistir en que el teatro —no el drama— no es literatura. Mientras que una obra literaria, cualquiera que sea su género, cumple su destino en la intimidad con el lector, la obra teatral no realiza el suyo con la simple lectura. El llamado 'teatro para leer', creado por algunos autores, sobre todo románticos, es un atentado contra su especificidad, es una frustración (5). Si se le da primacía al texto haciendo desaparecer un elemento de la integración, se sale de lo que es el teatro.

*"El teatro poco tiene que hacer con las ciencias y artes de la literatura. El texto dramático presenta problemas propios que no precupan a la lírica ni a la épica, ni al poema ni a la novela. Por otra parte el texto dramático es sólo un elemento en la unidad teatral. No es, en sí, el teatro"* (6).

El teatro no permite la soledad que ocasiona la literatura donde el lector se encuentra con la obra. El postula un público colectivo por ser un arte de tiempo que se desarrolla en el espacio (7). No se necesita aprender a leer sino aprender a entender y a ver. La pieza está hecha, no para ser leída, sino para ser vista, postulando la representación. El verdadero texto tiene en sí la necesidad de ser representado. Castagnino afirma que una obra mientras permanece en el libro carece de vida teatral. Puede ser drama, pero no teatro.

*"Cualquiera sea la definición que se formule de la esencia del teatro, no se podrá negar que es, en primer término, el arte de encarnar seres ficticios, pero individuales, por una figuración viviente"* (8).

Lo mismo, pero con diferentes palabras dice André Villiers:

*"Representar es hacer presente por medio de presencias" (Henri Gouhier). Por presencias efectivas, no imaginarias, no por un sentimiento. Es actualizar la obra, es decir, hacerla actual durante el tiempo que dura la representación y, para esto, traducirla en actos" (9).*

Sin una representación, la obra teatral no sería más que otra categoría de las obras literarias cuyo título de drama-teatro es sólo una parodia del teatro original.

*"La representación no ha de entenderse como una etapa más en el proceso del teatro. La representación es la presencia y el presente, el aquí y ahora. La representación es el teatro. Entre los elementos dramáticos, la obra-aporte literario existe sólo para ser representada: es representación latente. Texto que no lleve en potencia la capacidad de ser representable, será obra literaria, pero no teatral" (10).*

Del olvido en que ha caído esta condición de representación, inherente al mismo teatro, se concluye en un deso de reateatralizar el teatro. La frase fue usada por primera vez en labios de George Fuchs. Ella encierra un deseo de restituírle al teatro todo su prestigio, el sentido propio de su convención y su autonomía en la dignidad de arte. Este movimiento no acaba con el texto, pues ello sería caer en el mismo error de los defensores literarios: por ensalzar un elemento acabar con los otros dos. Hay que buscar un equilibrio que nos lleve a un gran teatro que toma su fuerza en un gran texto literario.

Observemos detenidamente las palabras de Robert Pignarre:

*"En las grandes épocas el teatro absorbe la literatura; o para ser más exactos, es a través de él como la literatura cumple su destino. En los períodos de agotamiento, la literatura amenaza absorber el teatro; tanto, que éste se esfuerza por romper con aquella. El mal teatro es literario, como literarias son la mala pintura o la mala puesta en escena, pero el buen teatro también es literario, así como la buena pintura es pictórica y la buena puesta en escena es teatral" (11).*

Teatro y literatura no se oponen, son —como dije desde el comienzo—, dos elementos inseparables. La opinión anterior se conforma plenamente con la historia y quizás la objeción de un teatro para ser leído debe ser situada en ese mal teatro que es meramente literario.

El director de escena debe buscar la supremacía del poeta en la representación. Este tiene una relación directa con la puesta en escena y no puede aquel buscar la expresión dramática ideal. El poeta-autor ha de encontrar un equilibrio de esfuerzos comunes con el artista-director.

*“No hay ninguna razón para negar la autonomía de su desarrollo (del teatro) en el ciclo de las artes y su particular forma de gravitar sobre el arte y la vida. Pero también sería completamente vano negar su dependencia de la literatura, de la cual es tributario: sin obras maestras, el teatro vegetaría al nivel de las prácticas circenses”*: (12).

De lo dicho anteriormente puedo concluir que hablar de teatro no es fácil, por ser un arte rico, complejo y síntesis de varias artes. Acerca del texto mucho se dice y opina, según que el crítico de turno sea literato o teatrógrafo.

Si Appia dice: “Nos auteurs dramatiques sont des écrivains de mots (. . .) Et vous parlez d'art dramatique!”, es para hacernos pensar que el teatro necesita más que un poeta y por ello Craig sostiene que “il viendra un jour où le théâtre n'aura plus de piècès à représenter et créera des oeuvres parfaites propres à son art”, recalando la representación no como un añadido sino como la realidad de teatro. La opinión de Artaud es semejante: “C'est la mise en scène qui est le théâtre beaucoup plus que la pièce écrite et parlée, la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire ce qu'il y a dans le thê Patre de spécifiquement théâtral”. Realmente se estudia mucho el tema, por lo cual Tairov cree que “le rôle de la littérature est meurtrier poru l'art de l'acteur. Le théâtre nouveau ne doit pas être un commentaire du texte, mais créer sa propre, sa nouvelle oeuvre d'art autonome” (13).

Acerca del espectador se trenzan muchos problemas, que si en otra expresión artística serían exteriores a la obra, en el teatro, por ser arte colectivo, lo afectan profundamente. Se llega a decir, exagerando, que el motor teatral es el público y en resumidas cuentas el éxito. Algunos estudian la búsqueda del público, otros el alejamiento de él, la comunión y participación, etc. Se habla del escenario y lógicamente de la arquitectura teatral, por ser arte de lugar. La música, la pintura, el gesto, se encuentran. Ejemplo típico de esta confusión que crea la riqueza teatral son las palabras de Pignarre que hacen ver, equivocadamente si no se reflexiona en sentido pleno, que todo es teatro: literatura y arte en general.

*“Cronológicamente, el drama es la última de las formas literarias orales: constituye una síntesis. Por eso reúne elementos que son tan viejos como el mundo: la mímica es anterior al discurso; imitar es la manera primitiva de comprender. ¿Cómo no percibir inmediatamente que no se puede juzgar la causa del teatro sin poner sobre el tapete el enorme problema del lenguaje? Ya no se trata de saber si el teatro es una modalidad de la literatura, sino si la literatura y, más generalmente, el arte, en su origen son teatro”* (14).

La pasada opinión se basa en teatro - mímica - representación - expresión, en cuanto se relacionan con arte - representación - expresión. Y a la vez con la contemplación (theatron y theaomai). Se abren así caminos para una investigación muy fructuosa que nos mostraría la profundidad de pensamiento del citado autor.

Del drama se puede decir que es el único género literario que necesita de la ayuda de las otras artes. Esa ayuda es debida en gran parte al hecho de la representación, que lo convierte en un arte audio-visual. El arte escénico exige un edificio —arquitectura—. El hecho del escenario por ser temporoespacial aprovecha la pintura, escultura y decoración. El texto-literatura, por el actor, la danza, la mímica. A la totalidad se le añade la música para lograr un refuerzo psicológico.

En conclusión el teatro es un arte rico, complejo y síntesis de las artes por estar constituido por tres elementos: autor, actor y espectador: por ser representación.

## II. — LA OBRA DRAMÁTICA

El texto del teatro es la obra dramática. Aunque parezca muy sencillo aclarar muchas dudas. No es el texto del teatro una novela o una poesía. Representarlas no es hacer teatro sino un visualizar o hacer un recital. Buscaré primero lo que es el drama y cuáles son sus elementos.

*"Tenemos ante nosotros un drama cuando, en un espacio determinado unos actores representan un acontecimiento. Lo que de este modo se representa está determinado por los tres mismos elementos fundamentales que determinan el mundo narrado, épico: el acontecimiento, el espacio y el personaje" (15).*

Kayser no distingue entre drama-texto y drama de representación de texto. Aun así suministra los elementos esenciales del drama: acontecimiento, espacio y personaje. Si se tiene en cuenta la representación, la acción se desarrolla en un espacio. Espacio que en el texto es imaginario se pierde en el tiempo. Con razón dice Appia: "Part de la mise en scène est l'art de projeter dans l'espace ce que le dramaturge n'a pu projeter que dans le temps" (16).

La obra dramática forma en la literatura un género. Este brota de una división de las obras literarias que sigue diversos principios que sobre todo tienen su fundamento en la actitud que posee el autor ante la vida —lo que no es yo—, y que se manifiesta en la expresión artística.

Existen, pues, dos elementos para catalogar la obra: la poesía —expresión por medio de palabras— y el género.

Mientras el poeta lírico expresa el mundo como él lo siente y el épico como lo comprende, el dramático no se contenta con soñar el mundo y crea acción. Tiene una visión dramática de la existencia, y según Micó Buchón en los hechos que todos vemos o leemos en la historia, él descubre valores definitivos de la humanidad (17). Su creación es la visión de un mundo que debe poseer completamente y del cual emerge aquella pequeña acción que refleja su actitud. La actitud que origina la obra dramática y el género, no encuentra su plenitud sobre el papel. Ella lleva al acto.

*"Le drama est donc la réalisation du jeu poétique par excellence, du grand jeu. Emule du Demiurge, le dramaturge crée des êtres à son image, il les situe dans un univers et les pourvoit d'un destin. Idéalement, il reproduit à sa manière le drame du monde, dans toutes ses profondeurs, à tous les degrés: représentation qui ne se contente pas du mot écrit, mais qui exige la parole proférée, le gesta, et qui va jusqu'à l'acte" (18).*

El dramaturgo, como todo poeta, crea en sí un mundo muy complejo en el cual hay fuerzas que se animan, encuentran, combaten y combinan. Ese mundo es el que llama Guy Michaud juntamente con Etienne Souriau, el microcosmos del autor, que no existe sino es potencia hasta la plasmación real. La plasmación no es la obra escrita, pues por ser fuerzas vitales es necesario un espacio que permita la cristalización momentánea de ese mundo. Es necesario un lugar de convergencia que es el teatro. Se ve entonces cómo la obra dramática es el texto del teatro. No puede existir verdadero teatro sin verdadera obra dramática.

Tendré que hacer algunas relaciones con las teorías que gustan explicar la actitud que origina el drama:

1. *Teoría psicológica:* esta teoría no va a la lírica, épica y dramática, sino a lo lírico, épico-dramático, por tener así un sentido de designación genérica interna. Son nombres aplicados a posibilidades fundamentales de la existencia humana en general (19).

La concepción psicológica del drama se basa en una triple concepción del mundo, originada en las tres formas psicológicas de la vivencia, correspondientes a lo vasomotor, lo imaginativo y lo motor, que a su vez son expresiones del sentimiento, del pensamiento y de la voluntad respectivamente. En otras palabras, el yo traduce los acontecimientos sensiblemente en la lírica, imaginativamente en la épica y activamente en la dramática (20). El fundamento psicológico del drama es la actitud de acción en el hombre. Actitud correspondiente a la representación. La voluntad llega a tal punto que no sólo crea seres ficticios, de papel, sino personajes que se

mueven y actúan. Traducir equivale a crear concepciones propias. Viendo la realidad psicológica del drama recuerdo las palabras de P. A. Touchard sobre el teatro:

*"Le dieu de l'art dramatique est donc avant tout un dieu de dépassement, le dieu de la poésie frénétique, de la libération vertigineuse des sentiments... Le théâtre est le reflet... d'un fait psychologique... Ce fait, c'est le besoin propre à l'homme de dépasser sans cesse les limites extrêmes de sa puissance" (21).*

El pasar estos límites proviene de la fuerza que obtiene del yo al ser interpelado constantemente por los acontecimientos y a la necesidad de dar soluciones y así mismo juicios. El yo se siente íntimamente ordenado hacia lo otro, hacia el porvenir en un espacio que posee muchas líneas de tensión. En tal caso se reacciona activamente y predomina un tú, pues el yo desparece. El 'él' o ello es muy racional para el sujeto que es movido por lo intencional. Correspondiendo a esta actitud, el lenguaje se convierte en una intencional a lo otro, contrario al lenguaje lírico que es manifestación expresiva del yo en medio de la emoción para mostrar su faz y sentimiento. La actitud épica es en cierta manera objetiva, mientras que la dramática busca causar una impresión que se puede agrupar en significado de mando, deseo, duda, tendencias (22). Resumiendo la teoría se puede decir que el yo dramático es un yo que está girando alrededor de un mundo convertido en tú y por ello vive en tensión.

2. *Teoría Dialéctica:* (23) Esta explicación se basa en la relación sujeto-objeto, que estudiaré más detenidamente en el proceso creativo. Según la teoría propuesta por Hegel y más tarde por Vischer, la tesis es el sujeto que prima en la lírica. La antítesis, el objeto: épica, y la síntesis, combinación de lo subjetivo y de lo objetivo, de la lírica y de la épica: la dramática. El yo integra entonces su personalidad y el no-yo. Del choque de las fuerzas emanan tensión y equilibrio.

3. *Teorías Temporales:* Son muy confusas. Cada autor piensa según él y nada queda en limpio. Para Jean Paul la dramática es una acción que se extiende hacia el futuro. Para E. S. Dallas es la segunda persona del presente: tu amas. Y John Erskine la cataloga como un juicio de los actos de los hombres, o sea, pasado. Las tres teorías tratan de los tres tiempos indicativos aplicados al drama. Me fijo no en los tiempos sino en tres características que confirman la teoría psicológica:

a) acción que se extiende hacia el futuro: tensión dinámica del yo ante el acontecimiento.



b) segunda persona del presente: actitud ante el 'tú' en el hic et nunc.

c) juicio de los actos de los hombres: 'yo' inquieto que se pregunta sobre la acción, que se interroga, y que por lo tanto está en tensión.

Podría resumir las tres teorías diciendo que es el yo que viviendo en tensión de presente, toma, juzga los hechos pasados y actúa hacia el futuro.

4. *Teoría filosófica*: Esta teoría radica sobre todo en las filosofías del vivir. Con ello creo que no se dirige tanto al origen del género, sino a la manera de ser tratado ese género. Nadie puede negar que la tragedia y la comedia nacen de distintas implicaciones filosóficas del acontecer, aunque no se encuentren estas divisiones en la lírica. El mismo hecho quizás de pensar filosóficamente nos haría dudar de tal lírica. La actitud filosófica podría ocasionar una lírica o una dramática, pero el que llegue a ser ésta o aquella, no radica propiamente en la filosofía.

Todas las actitudes que lleva la dramática y que he visto en algunas teorías tienen gran relación con el proceso creativo por estar todas relacionadas con el encuentro yo-objeto. Las teorías no son abstracción, sino realidades muy concretas que cada autor vive de manera personal, comprendiendo esta actitud puedo profundizar en el autor y comprender la autenticidad de su expresión.

Las teorías anteriores van a las actitudes que ocasionan el género dramático, pero no puede olvidarse que la teoría moderna de los géneros literarios —y por ende dramático— según la idea de Albert Thibaudet, no debe clasificar la literatura por conceptos de tiempo o de lugar, sino por tipos de organización o estructura específicamente literarias. Se vuelve a estudiar la obra integrando en su justa medida los elementos extrínsecos, aunque constitutivos esenciales, que son estudiados hoy por la sociocrítica y la sicocrítica (24).

Desde el punto de vista formal se puede considerar la obra dramática de dos maneras diferentes: el imperativo que le viene al autor por el mismo género y a su vez el que éste impone a aquel. En ambos casos el género es regido por una ley de construcción immanente y uniforme. El, como medio de estudio abarca la esencia misma de la obra dramática, comunidad constituida por elementos distintos y estructurada específicamente. Recalco el valor de la palabra immanente. Por ella veo que la ley de estructuración está en la misma obra, haciendo que la obra se identifique consigo misma. La estructura se identifica con la actitud que produce los elementos de la obra. A una actitud corresponde una estructura, tanto por imposiciones ad intra como ad extra.

Una actitud dramática auténtica no va a ocasionar una estructura épica. Puede ser que de paso a nuevos caminos, pero estos caminos serán siempre dramáticos, con su tensión teatral.

No quiero caer en un dogmatismo estructural del género que acabe con la actitud, pero tampoco puedo aceptar a un Benedetto Croce que no reconozca ningún valor al género y sostiene que no es más que una definición de palabra. Si se le aceptara habría que desconocer el valor interno que da el género a una obra determinada y el valor que da la vivencia personal al mismo género.

Lo que encuentra el estudioso del teatro es el drama o texto. En ese texto hay una actitud que pide una estructura para conformar la obra dramática y a su vez toda la potencialidad por la misma actitud, de una representación. El drama no es más que un mundo interior del autor que pide acto para objetivizarse y comunicar. Ya que el verdadero drama es teatro.

*"C'est ainsi que, dès l'origine, le drame a trouvé dans le théâtre son moule idéal. Le théâtre lui offrait précisément la possibilité d'objectiver cette activité créatrice que le dramaturge porte en lui. Mieux encore, de la communiquer à son semblable, puisque le théâtre est cette forme de vie particulière où des hommes se donnent en spectacle à d'autres hommes" (25).*

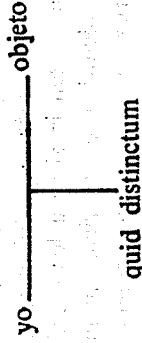
El poeta dramático no se contenta con imaginar seres, sino que él les da vida a través de seres que proyecta fuera de sí y que crea con tal fuerza que viven independientes con sus luchas y sus éxitos. Se hace un doble paso: autor-realidad subjetiva a actor-realidad objetiva, que no deja de ser subjetiva y por tanto poética (26). El paso sólo es dado por el genio creador que ha comprendido lo que es el drama y el teatro.

Para concluir este capítulo pensemos en Jacques Copeau y su sueño del tipo ideal de director, autor y actor de una obra. "Es en este ideal donde el genio dramático se afirma bajo todos sus aspectos, en su plenitud, más sublimado en el autor, más en vías de liberar la tendencia y de materializar la imagen en el comediante. El autor imagina el fantasma, el actor se deja habitar, el director concreta todo su universo" (27). Es un ideal, pero hace comprender todo lo que hasta ahora se ha tratado.

### III. — PROCESO CREATIVO - ARTISTICO DE TODA OBRA DE ARTE

En este capítulo voy sobre algo ya visto cuando traté de la actitud que ocasionaba la obra dramática. Ahora se toma como centro de reflexión el

proceso creativo. Este proceso es común a toda obra de arte y no es necesario hacer aplicaciones concretas a la obra dramática. El proceso se fundamenta en tres elementos básicos:



El objeto es algo material aunque no en sentido total. Entiendo por objeto lo que sirve como tal y por lo tanto materia de inspiración. Para ver mejor una diferencia citaré a Alfonso Sastre: (28)

*"Pienso que hay dos formas de concebir —desde el punto de vista del autor— el drama. Parte una del documento existencial, es decir, del comportamiento real del hombre en lugar y momentos determinados. Penetra esta forma en el hombre, a través de su existencia, según diversos grados de profundización que pueden llegar al hallazgo esencial, a la emoción universal humana, ontológica. Parte la otra forma de una esencia vaga —la esencia humana—, poéticamente entrevista en el comportamiento general del hombre".*

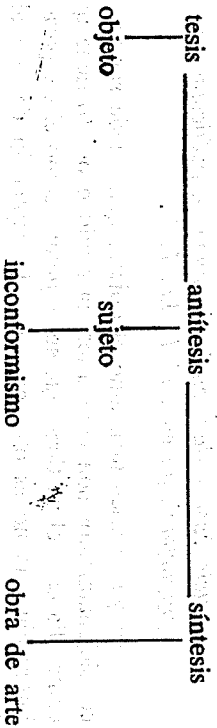
El yo se encuentra ante el objeto, que puede ser muy variado. Dos condicionamientos son necesarios: la realidad objeto tiene que ser y actuar como ella es y el yo tiene que ser y actuar como él es, para que se de una impresión que no es otra cosa que la captación de la realidad como es. Queda en la mente esta captación sin tiempo ni espacio reales. Se ha creado una imagen selectiva inconsciente que posee en sí la inspiración y el germen del hecho creativo.

En un segundo paso se avanza a la conciencialización. Este avance depende de lo que yo quiera. El yo puede vivir toda su vida de impresiones y selecciones de esas impresiones quedándose en lo más objetivo de las cosas, sin relacionarlas con el resto de lo que es. Si desde el comienzo estaba en el fondo el encuentro objeto-subjeto la actitud ante la vida, en este paso esta actitud hace que la reflexión que lleva a la conciencialización sea tal y no cual. Es aquí donde el yo capta la bondad de la realidad para adherirse a ella con todo su ser. Al ver que la realidad-objeto en sí es buena para el yo, él desea poseerla, necesita compartirla, necesita perpetuarla, distinguirla de las demás.

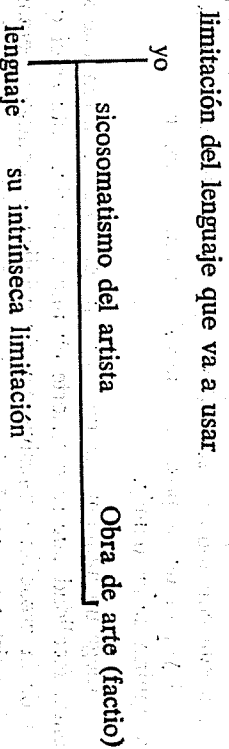
Llega un momento en que el yo no comprende la realidad sino que la siente. Realidad que se convierte en una vivencia. Este es el quid distinctum de la creación expresiva. Se vivencializa el contacto personal y vital con lo existente o con la idea abstracta. En ambos casos se sigue un pro-

ceso inverso: lo concreto se va conceptualizando sin perder su realidad, mientras que la idea va tomando forma en los objetos que rodean al yo. Para concluir el proceso se puede decir que solamente la persona se expresa. Solamente la persona que puede hacer la realidad suya por medio de un acto de concientialización. Jamás se podrá expresar el que no es consciente de que existe y que su existencia sirve a los demás. De ahí que siempre al leer una obra de arte pictórica, escultórica, cinematográfica o literaria, debemos pensar en la persona que se nos comunica, en su capacidad de madurez, en su realización a través de lo que veo.

Hago ahora una diferenciación abstracta en el proceso creativo. Lo que hasta el momento se ha verificado no está concluido. El yo ha decidido expresarse, pero de hecho no se ha expresado. Hay que pasar una línea que es la existente siempre entre la potencia y el acto, y el pensar y el actuar, el transformar lo material-real en un material artístico. El artista no divide los elementos de la realidad para integrarlos luego. El no va a representar sino a crear. Si consideramos el anterior proceso de manera dialéctica, se tiene:



El artista crea algo que no exista antes en razón de su imaginación creadora. El pasar la línea de la creación es la facultad de poder limitar la imaginación. Hablo del límite como la posibilidad de expresarse de una manera determinada y es aquí donde debería entrar a tratar directamente el drama. Se limita por el lenguaje que va a emplear; según la capacidad de ese lenguaje para comunicar sus sentimientos. El lenguaje está prefijado en el yo sicosomático del artista (29). Como hay un límite impuesto por el yo, también hay otro impuesto por la capacidad intrínseca del lenguaje. Un esquema de este límite sería el siguiente:





ración para crear una técnica hasta llegar a decir que la técnica es la inspiración. Una inspiración sin técnica se agota muy pronto, no dejando más que la añoranza de lo que podría haber sido.

Unas palabras, a continuación, sobre la inspiración y técnica del poeta lírico. Lo que se dice de él se debe decir con más fuerza del dramático. Siempre se ha calificado al poeta lírico de ser el culmen de la espontaneidad e inspiración.

*"Si la inspiración real se refiere al nacimiento del germen creador, a su independencia y a su ley interna de desarrollo; si estar el poeta inspirado significa haber recibido en su interior el germen de un poema, dotado ya de una organización potencial, entonces, el autor no se exige de un trabajo quizás fatigoso que apela a todos los recursos técnicos. En efecto, por gratuito que sea el núcleo inicial, y por más que se presente con violencia y claridad —caso extremo— nunca se obtiene de él sino una indicación, un presagio que el poeta debe actualizar, paso a paso a lo largo de un proceso, tal vez sereno, tal vez erizado de dificultades, pero siempre impulsado, por una técnica expresiva y una inteligencia formadora" (32).*

El paso de la potencia al acto de la obra hecha es un largo camino, como bien lo decía Edgar Poe. Hay innumerables rayos de ideas que no alcanzan la madurez de la plena luz por la incapacidad de una elección apropiada. Hay que distinguir entre el 'furor poeticus' —inspiración— y la 'longue patientia' —elaboración—. La obra se hace por sí misma y sin embargo la hace el artista por medio de una serie de tentativas, en hecha con múltiples posibilidades y diversas direcciones. "El modo de ser de la obra no se puede adelantar con evidencia, sino que es necesario descubrirlo, y sólo ya una vez que se ha descubierto se ve con claridad que era justamente de ese modo como la obra se hacía; y para descubrir cómo hacer es necesario proceder tentando" (33). La obra no resucita por sí misma. El plasmar es el arte de tentar una y varias veces.

El teatro necesita un texto para poder integrar sus tres elementos constitutivos, como se ha visto. El texto del teatro es una obra hecha, en la cual se contempla la unidad de los dos procesos en un resultado armónico. Una distinción entre ambos sólo se puede hacer en el campo de las esencias puras, pues las nociones de inspiración y técnica, creatividad interna y plasmación externa son distintas, pero en la obra se identifican. *Esta inspiración y esta técnica son indiscernibles en este drama.* Quizás la separación se encuentra en las obras de segunda categoría, en las cuales una técnica, conocida más por la tradición, supera el fondo creador del autor. Hago notar la mayor importancia de esta unidad en el teatro, en donde el drama debe corresponder a una técnica que lleve a la representación.

#### IV. — LA TÉCNICA DRAMÁTICA

Al finalizar el capítulo anterior se encontró con frecuencia la palabra técnica. Este seminario es técnica del teatro griego, luego ¿qué es la técnica? Algo he dicho de ella en el proceso creativo y más específicamente en el de plasmación.

'Técnica' viene del latín 'technicus' y este del griego 'technicos' relativo a un arte, técnico. Derivado de 'tekne' arte, industria, habilidad, expediente (34). Más sencillamente se define la palabra como conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve un arte 'peripecia o habilidad' para usar esos procedimientos y recursos. La técnica viene de arte y la obra hecha, unión de inspiración y técnica, se llama ser artístico. Hay una relación muy grande, que dejo para más tarde.

Antes se ha separado la obra en su proceso y ahora se harán algunas distinciones con conceptos abstractos de la obra para un mayor avance.

##### 1. Contenido y forma

Si no se considera la obra sintéticamente, como un todo, se puede distinguir en ella, de manera provisional, dos elementos principales: forma y contenido. Son los aspectos más concretos en un contacto directo que va sobre todo con un prurito de orden y jerarquía. En sí esta separación es falsa pues no hay contenido antes de forma —sería un contenido pre-artístico, ni forma antes de contenido— sería un esquema vacío. En el drama se entienden como contenidos los asuntos, motivos, tópicos. En resúmenes cuentas el tema. Como forma la estructura externa, la interna en la acción, etc. Romano Guardini al hablar sobre la misión de la obra de arte dice que es la de purificar, ordenar y aclarar al hombre. Ello debe darse en el contenido y en la forma, siendo la unión de ambas partes por lo bello. Lo bello aparece cuando contenido y forma se identifican armoniosamente (34). La distinción entre contenido y forma, como la de inspiración y técnica, ya mencionada, no se aplica sino a autores de segundo orden. En los grandes artistas se comprueba la armonía perfecta de ambas nociones:

*"Contenido y forma no pueden calificarse separadamente como estéticos, cabalmente porque son sus relaciones las estéticas, es decir, su unidad" (35).*

En el artista hay unidad sintética de pensamiento y de imagen y esa unidad debe encontrarse en la obra de arte. En el mismo sitio de la referencia anterior, Benedetto Croce dice: "el sentimiento sin la imagen es ciego, la imagen sin el sentimiento vacía".

## 2. Inspiración y técnica

Poco habría que añadir a lo que se dijo en el proceso creativo.

## 3. Poesía y arte

Esta distinción la proporciona Jacques Maritain (36), cuando afirma que el arte y la poesía no son palabras sinónimas. El entiende por arte la actividad de creación o producción del espíritu humano. No conoce el arte, por lo tanto, a partir de la materia, sino del sujeto que la maneja. Su concepción de poesía no es la de hacer versos, sino la de un proceso más general y primario: "la intercomunicación entre el ser íntimo de las cosas y el ser íntimo del yo humano" (37). En este sentido la poesía es la vida secreta de todas y cada una de las artes. Se puede resumir en proceso creativo formado por poesía y arte, poesía-inspiración, y arte-plasmación. Génesis interior y poiesis transitiva. En los tres grupos de términos hay una dialéctica que concluye en la obra de arte.

En los tres números anteriores se advierte una relación constante: contenido distinto de forma, inspiración diferente de técnica y poesía diversa de arte. Por un lado, los términos de contenido, inspiración y poesía. Y por el otro, forma, técnica y arte. Ya se ha dicho al tratar de la significación de 'técnica' que viene de arte. Arte y técnica se refieren al uso del material, mientras que por forma se entiende en literatura, el sostén material, un esquema de un contenido. Por consiguiente la relación es evidente: el *arte* es el que origina la *técnica*, partiendo del fondo del espíritu humano que modifica la materia dándole su *forma* característica.

Son diversas las maneras de entender la palabra técnica cuando se aplica al drama y al teatro, y más generalmente, a la literatura.

*Kayser*: su definición más general es: "llámase técnica todo manejo consciente de los recursos artísticos" (38). Es una concepción amplia pero a la vez apropiada. Después de haber hablado de los elementos constitutivos de la obra, él se pregunta si hay algún novelista que no piense dónde colocar el fin de un capítulo, o un dramaturgo que no reflexione sobre lo que debe situar en el primero, segundo y tercer acto de su obra. Nótese que no menciona ningún ejemplo de poesía. El, sin embargo, aclara luego:

*Puede, en efecto, ocurrir que la técnica adquirida por un poeta durante su estudio se haya infiltrado tan íntimamente en él que no necesite sumergirse en nuevas reflexiones cuando tropiece con ciertos problemas técnicos al elaborar su obra" (39).*

'El elaborar su obra' corresponde al término de plasmación. Problemas técnicos pueden ser el empleo del material que es forma en función de unos contenidos.



A pesar de la consideración general sobre la técnica, Kayser pasa a estudiarla más detenidamente en casos concretos. El afirma, con toda razón, que la actual degradación de la literatura en todos los países, procede, en gran parte del desprecio de la técnica que se identifica con una profesión y tradición (40). La falta de técnica proviene del repudio de la reflexión. Reflexión o concientialización no ante la inspiración, sino ante el material. El teórico alemán descende a algunos medios técnicos que en mayor o en menor grado contribuyen a la composición de la obra en sí y que son determinados en su empleo y selección por la misma obra, o sea por la actitud que la originó, que es el motor de todas las consecuencias que se analizan. Kayser hace relación con la puesta en escena. Juzgar y estudiar un drama en su aspecto técnico y aun total, sin conocer el arte escénico correspondiente, es equivocar el verdadero camino. Parte de la técnica dramática depende de los recursos escenográficos que posea el autor. Como problemas del dramaturgo ante el espectador están la manera de dar a conocer el punto de partida, o sea, la situación inicial, los acontecimientos que suceden fuera. En cuanto problemas de la obra en sí, la inclusión de un argumento en otro, la proyección hacia el pasado el diálogo y el monólogo (41).

*Michaud:* para él la palabra 'técnica' tiene un doble sentido. Cuando se habla de técnica de la obra se piensa en las empleadas por el autor en la creación, pero entendido bien, para el lector o estudioso, corresponden más a la interpretación de la obra. El método del lector es más analítico y discursivo, como intuitivo y sintético es el del autor. Se entra así a un problema que pide este trabajo por su mismo tema. ¿Puedo yo, que estoy en una actitud distinta ante la obra de arte, juzgar o ver la técnica de aquella, originada por un proceso inverso en el autor? (42).

La obra de arte es una 'realidad' significada: toda expresión es signo de otra realidad (*tertium quid distinctum*).

crítico	—	presencia	—	artista
		'realidad'		
		significado		

El crítico por la comprensión, explicación y valoración, integrada de la expresión de la obra de arte, llega al ser íntimo, de la misma: a la presencia del objeto ante el sujeto.

*"En fait, tôt ou tard, la technique d'interprétation doit rejoindre la technique de création, dans cette sorte de recreation de l'oeuvre qu'est la véritable lecture" (43).*

El camino es distinto pero el objeto es el mismo. Y aunque nunca se podrá distinguir claramente lo espontáneo creador y la técnica, si se puede conocer ésta desde el punto de vista del autor. Hay una técnica dada por el texto, por el hecho de ser literario y tratar de una materia que es el lenguaje, en el cual unos elementos o aspectos de análisis y de exploración reclaman medios diferentes para profundizar en el conocimiento del hombre y su expresión artística.

*Wagner*: su concepción de técnica lleva al teatro: la técnica de la puesta en escena partiendo de la obra misma (44). Su estudio va desde la dirección de escena a los accesorios teatrales. Trata del texto cuando escribe sobre la elección de la obra, la estructura, el corte y arreglo de la misma.

Esta 'técnica' es arte que tiene su fundamento en otro proceso que se desarrolla en el director de escena y que sólo es continuación del proceso propio del autor.

interrrelación — impresión — plasmación  
obra dramática — director de escena — quid distinctum — escenificación

Para Wagner, en su libro "La técnica teatral", la obra posee las fuerzas necesarias para la interrrelación que ocasiona la impresión y que lleva a la plasmación escenográfica (45).

*Desuche*: su comentario sobre Bertolt Brecht se encamina principalmente a la técnica teatral del dramaturgo germano. Su enfoque es total y global: el autor tiene una manera de ver la vida, unos problemas con una mentalidad determinada y se expresa por medio de 'tal' teatro con 'tal' técnica. La técnica no es un añadido sino una producción del espíritu como ya dijo, anteriormente, Mariain. Para conocer la técnica hay que conocer al hombre y se conoce al hombre viendo su manifestación artística a través de una técnica (46).

Para concluir este capítulo expongo brevemente mi concepción de lo que es la técnica, tomando algo de lo dicho antes por los autores citados.

— técnica es reflexión consciente del proceso de plasmación.

— la técnica en el drama es el fruto de una tradición y de un genio creador. Por obrar sobre la materia tiene un desarrollo histórico. Sus avances sólo se consiguen a partir de un genio creador cuya actitud vital ocasiona un nuevo impulso a lo ya logrado.

— la técnica es el manejo de la materia, o sea el lenguaje.

— técnica es la facultad de manejar recursos artísticos que se desarrollan a lo largo del drama y le otorgan su individualidad.

## V. — MODO DE ESTUDIAR LA OBRA

Mi estudio parte directamente de la obra. Lo hago teniendo en cuenta las palabras de René Wellek que afirman la individualidad de la obra literaria (47). Para él toda obra tiene sus características individuales y sus propiedades comunes con otras obras. La caracterización se hace en lo individual por la crítica literaria y la historia de la literatura, y en lo universal por medio de una teoría necesaria para la investigación. Mi estudio ve la obra pero en relación con otras obras. Afirma la caracterización pero sin olvidar una crítica cierta y se basa en una teoría literaria.

Se parte de la obra en sí, viéndola como un principio de cooperación de múltiples fuerzas. En ella vislumbro dos clases de arte: del arte como *factio* y del arte como *contemplabilitas*. En el primero observo la obra "como *plasmación* o *confección* de la materia según las leyes que la gobiernan y que se derivan de su naturaleza" (48). Y en la segunda forma de arte "como *capacidad* de la materia compuesta para suscitar en el que la percibe (la ve o la oye), un gusto especial (el *placer estético*) debido a una posesión espiritual de la misma materia. Esta capacidad se tiene a causa de la unidad, es decir, de una multiplicidad ordenada en una forma tal que se convierte en una sola cosa bajo el aspecto en el cual se la mira" (49).

La técnica va al arte como *'factio'* pero el *factio* no se queda en sí. Abre el camino al arte como *contemplabilitas*. El primero plasma la materia y el segundo ya es cualidad de la materia plasmada que muestra un hacerse perfecto en su unidad. La verdadera obra dramática ha de tener estas dos cualidades que se anudan en la unidad, o sea la estructura. El arte como *'factio'* llega en su culmen a la estructura, el arte como *'contemplabilitas'* brota de la estructura. Como voy a estudiar la técnica del autor en obras concretas, parto de lo más evidente de las mismas o sea la estructura o unidad. Y sin complicarme demasiado contemplo la obra desde el punto de vista del arte como *'factio'*.

La definición de estructura en general la recibo de Nazareno Taddei:

*"El concepto básico de estructura es siempre el mismo: disposición (distribución orgánica) de una materia múltiple en función de la unidad. Esta unidad deberá estar de acuerdo con la materia que es estructura y con la naturaleza de finalidad específica, que se quiere obtener con esta distribucin orgánica"* (50).

Sobre el mismo tema dice Kayser:

*"La literatura, que crea sus propias cosas, su mundo, (es) producto de la creación personal, la sucesión de los hechos, su conexión, la supra-*

*ordenación y subordinación, la contextura lingüística desde el principio al fin; en una palabra: toda la estructuración es producto de la creación personal"* (51).

En el drama se encuentra una materia múltiple en función de una unidad. La unidad es conseguida por una creación personal y por ser sobre todo en una materia, posee una técnica, un arte que sostiene el mundo creado. La estructura debe recordar lo dicho antes sobre el género, que es hoy visto a la luz de ella. El género dramático está formado por obras de estructura semejante.

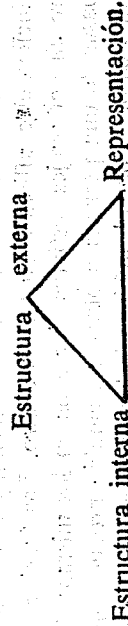
La estructura externa del drama está constituida por dos elementos básicos: el acto y la escena. Estos nombres pueden tener diferentes denominaciones, pero su esencia es la misma. La escena es concebida de manera muy externa. Para algunos está señalada en su principio y fin por la entrada y salida de personajes de modo que dentro de la escena, haya en el escenario el mismo número de personas. Para una unidad dramática se pueden necesitar dos o más escenas. Sobre éstas dice François German, al hablar de la tragedia: (52)

*"L' action tragique ne se déroule pas d'une manière continue comme un film; elle est découpée en scènes. Une scène nouvelle commence avec l'entrée ou avec la sortie d'un personnage. Dans la vie réelle, l'arrivée d'un interlocuteur ou son départ, souvent fortuit, ne modifie pas forcément le cours d'une conversation. Mais au théâtre, où l'auteur dirige à son gré les mouvements de ses personnages, ces mouvements ont une raison d'être. Une scène est ainsi une portion de dialogue nécessaire pour que la tragédie avance d'un pas; elle épuise une étape de l'action; elle a un sujet, une progression et un plan."*

Algunas veces se ataca el uso de la escena como elemento externo. Hay dramaturgos que conciben la escena de manera más interna, partiendo de la acción dramática y no de las entradas o salidas de los personajes. Otros ni siquiera utilizan la escena, anunciando otra voluntad constructiva, diferente de la de los dramas que se estructuran en unidades pequeñas.

La unidad de las escenas forma el acto. Los actos pueden estar constituidos en base a principios técnicos y atecónicos según sea su forma cerrada o abierta. El acto no puede ser un sistema cerrado por ser una etapa de la tragedia y por tanto un centro de interés transitorio. No obstante lo anterior, él se puede abrir a posteriores acciones o formar un grupo completo en sí. Su concepción ha variado con la evolución del drama.

En el estudio de la estructura externa se encuentra un nuevo triángulo dinámico:



Sólo en la unidad de estos tres elementos se realiza la plenitud de la obra. La estructura externa está dirigida y orientada por la interna. Sin ésta, la interna sería nada: La externa es sólo un camino para llegar a la realidad interna. La realidad interna tiene en sí toda la fuerza para ser representada y a su vez la representación influye en la estructura externa (53). Esta última unidad tiene sus orígenes de la primera ya tratada en el primer capítulo. La unidad entre drama-estructura interna y teatro-representación. El drama verdadero, entendido en sentido humano, es la estructura interna.

La estructura interna es la acción o sea el proceso dramático que se desarrolla. La acción tiene íntima relación con la concepción del mundo correspondiente a una actitud ante él. Es la única manera de expresión de un YO que actúa, de un dinamismo tema verbal.

*"Si donc le propre du dramaturge est d'incarner sa vision du monde en des personnages qui se recontrent, s'assemblent, s'affrontent, se soustiennent, se poursuivent, bref, participent à une Action dont les scènes représentent les moments successifs on pourra tenter de définir..."*  
(54).

La acción nace de la mezcla de personajes que viven como en la vida real y se encuentran para amarse, odiarse o juzgarse. Es un movimiento que traduce en cada instante de acción una situación dramática. La acción está en la estructura externa e interna y es lo que llama Kayser la estructuración del drama. (55): ¿Cómo hizo y coordinó el autor la exposición en su comienzo, medio y final? Se habla de las tres unidades: dramáticas y sólo se defiende la unidad de acción. Ella une los diferentes elementos sobretodo en la tragedia que es el drama en el sentido más concreto de mi estudio.

La situación dramática se encuentra haciendo un corte en la obra para observar las diferentes fuerzas en tensión, los personajes o en una palabra "El mundo del autor en un momento dado". Michaud, siguiendo a Etienne Souriau afirma que en el cosmos teatral hay siete funciones fundamentales desempeñadas por los personajes (56). Esas funciones comandan todas las fuerzas temáticas. El sujeto es una proposición que cambia de acto en acto creando situaciones nuevas. Las funciones son: la fuerza temática,

el bien deseado por el protagonista, el que se opone a la realización, el receptor de la acción del protagonista o sea el beneficiado, las ayudas que reciben las partes en contienda, el árbitro de la situación y la fuerza terrible del traidor que inclina el conflicto a un lado o a otro. Las funciones no se encarnan siempre en personajes distintos ni menos en los mismos. Se pueden repartir o pasar de una persona a otra. Ese cambio produce un movimiento interno que es dado por el análisis de los resortes dramáticos.

El resorte dramático tiene íntima relación con el drama y especialmente con la técnica. Es el fundamento necesario para el paso de una situación dramática a otra. Una situación que se prolonga es una paradoja, la negación de toda acción y por ello de todo drama. Drama se llega a confundir con los resortes de la acción. Técnicamente es aquí donde se descubre que el autor es hábil y verdadero. Comprender una pieza es ver cómo ella se avalúa y progresa, es comparar en cada escena la situación inicial y la situación final buscando las motivaciones que van de una otra (57).

Los resortes pueden ser externos o internos. Los mejores son de orden interno o sea los que son naturalmente introducidos por la acción. El producir peripecias del fondo mismo del juego teatral es más favorable para crear una atmósfera trágica y evitar así la intervención del azar. Los mejores resortes internos son los psicológicos. Sobre la acción y su unidad, la situación dramática, las funciones y los resortes, hablaré cuando entre al estudio concreto de los autores.

Unas breves palabras sobre la representación tomada desde el punto de vista del seminario: la técnica. El principio sigue con toda su vigencia: el que pone en escena, debe ir a la esencia del texto. La fidelidad debida a la obra excluye toda idea preconcebida de representación.

*"Cada pieza reclama, exige su representación escénica. Para el que ha de proporcionársela, se trata, ante todo de rechazar toda doctrina a priori para impregnar enteramente del espíritu de esa obra, o si se prefiere, para entrar en comunión perfecta con ella" (58).*

El poeta debe dominar el texto dramático teniendo en cuenta la representación por medio de una técnica bien asimilada. El texto posee las líneas de la técnica de la puesta en escena. Y esa técnica es la que espero encontrar al 'ver' la representación.

*"Una de las cosas que distingue una pieza bien hecha de una mal hecha, una pieza viviente de una sin vida es que la primera se la ve y la segunda no. Del mismo modo que el buen dramaturgo ha escrito una pieza viéndola, así el buen lector lee la pieza, representándose la ante los ojos" (59).*

La representación es algo más que la interpretación del texto. Ella pide condiciones artísticas especiales. La realización plena debe solucionar problemas que no dependen del texto, pero la obra en sí tiene sus leyes profundas que se proyectan en la puesta en escena y formulan una estructuración del espacio-teatral. "El análisis interno de la obra muestra una jerarquía de los lugares" (60).

### CONCLUSION

Al estudiar el rico y complejo mundo del *drama-teatro* se descubre una evolución en la *técnica*, íntimamente relacionada con el hombre, ya que cada artista debe construir su propia expresión.

No es la evolución del teatro un signo de progreso, aunque en algunos casos, como el técnico, puede serlo. Es una revelación de las dimensiones del espíritu humano que crean nuevas expresiones que rompen con las dificultades del material.

Un estudio de la técnica en el pasado, griegos, modernos, contemporáneos, debe proyectarnos hacia el futuro. Ver lo que se ha hecho para vislumbrar posibilidades tentadoras y difíciles pero posibles. Si el mundo y el hombre han cambiado y siguen cambiando, la técnica artística, y más concretamente, la dramática, tuvo un pasado, es hoy diferente y cambiará mañana. *La posibilidades de la técnica son las posibilidades del hombre.*

Adentrémonos en el teatro griego con los anteriores principios de base que harán situar las obras en su espacio-tiempo, admirarlas y continuar caminando.

## SEGUNDA PARTE

## TECNICA DEL TEATRO GRIEGO

## I — ORIGENES DEL TEATRO

Los orígenes históricos del teatro muestran la correspondencia entre la actitud y su expresión. El origen del teatro se encuentra en la tendencia innata del hombre por expresarse. La expresión primera se dirige al ser inferior que sitúa por encima de sí debido a las manifestaciones externas: lluvias, sol, tempestad, cosechas... Con los ritos y las danzas se quiere honrar a las fuerzas del mundo, captarlas para provecho común.

*“El arte del comediante no hace sino llevar al más alto poder de expresión los recursos del único instrumento que el hombre no pudo inventar. La danza, que es el lenguaje del cuerpo, nació con los primeros pasos de la humanidad. A través de ella la gravitación inscribe sus figuras en el espacio y en el tiempo” (1).*

De las danzas anteriores hay muchos ejemplos: la de Dionisios en Grecia, la danza de Cival en la India y la japonesa de Ameno-Uzume (2). Con ellas el hombre manifestaba su embriaguez de vivir, liberándose por un rito que honraba a los dioses. En tales ceremonias se practicaba una magia mimética que recorre todo el arte primitivo: el cuerpo se convierte en anuleto que capta el espíritu escondido en los seres y en las cosas. El encantador no teme a la serpiente, porque él mismo se ha convertido en serpiente. El actor se metamorfosea dando pie al misterio teatral. El instrumento para la metamorfosis es la máscara, que sirve de lazo para cazar lo sobrenatural y ella da a la danza el sentido representativo que la convierte en drama. Cuando se prefigura un acontecimiento, para obligarlo a ocurrir, se sitúa el hombre ante el rito. Verbi gratia la caza del bisonte. Cuando el rito mimético no sólo se circunscribe al asedio de un hecho posible, sino que evoca al pasado para absorber sus energías, se llega a la representación, o sea, al teatro de los primitivos.

En su evolución lógica los ritos poco a poco van perdiendo su contenido místico y mágico, transformándose en representación natural, en la que el hombre expresa su propia necesidad de hacer teatro. En la evolución “el arte dramático se consolida a partir de la liturgia, pero emancipándose de la religión” (3). El fundamento de necesidades teológicas se convierte



en el de necesidades psicológicas. El cambio de técnica ha sido espontáneo, siguiendo la íntima relación de hombre-expresión.

Resumiendo:

*"El teatro es hijo de la danza: el danzador sabe que danza y por qué danza. El movimiento que está en el origen del teatro no es el de las nubes ni el de los pájaros, sino el del hombre que danza por sus dioses" (4).*

Los orígenes de los teatros orientales y su realidad folclórica actual confirma las anteriores aseveraciones. El teatro de Asia ha nacido uniformemente de las danzas sagradas, de acuerdo con el espíritu de razas diferentes. El drama que busca representar no es el de la humanidad, sino el del universo. En él, los hechos y gestos del hombre son evocados en forma simbólica. Este teatro permanece oculto por exterioridades rituales (5). Por ser un arte que se basa en la figura, alusión, transposición, usa la máscara. La personalidad del intérprete, se estufa cuando este entra a formar parte del mundo mitológico.

El teatro budista (6) se originó en el sánscrito, a través del símbolo: La novela de amor encarna las aventuras del alma en su búsqueda mística. El chino se originó por danzas sagradas y ballets cortesanos. El famoso Nó japonés traduce una concepción religiosa y aristocrática de la vida:

*"Los Nó celebran la gloria de un templo o bien las ilustraciones de alguna orden sacerdotal. Desarrollaban los grandes temas de la predicción budista, enseñaban la naturaleza transitoria de las cosas humanas, mostraban los demonios exorcisados, las almas en pena apaciguadas los enfermos reconfortados" (7).*

La misma línea seguían los misterios tibetanos y el teatro del Islam. Este último se hace para representar y conmemorar el martirio de los Imánes, hijos y descendientes del profeta. Los orígenes del teatro primitivo y del oriental son iguales, aunque ciertamente éste en sus primeras formas es el primitivo.

Los orígenes del teatro en Grecia siguen el curso de los anteriores (8).

*"La tragedia griega, en un sentido estricto, era una forma de arte muy peculiar, de límites restringidos, a un tiempo local y temporario. Era en un sentido literal, un 'canto de la cabra', es decir, una (molpé) (danza y canto combinado). Cumplidos ante el altar de Dionisios después del sacrificio de una cabra desmembrada que, por una forma de simbolismo común en la religión antigua, representaba al mismo Dios" (9).*

Cincuenta coreutas hacen una danza alrededor de un altar. Lamentan el suplicio de Dionisios transformándose en hombres cabrones o sátiros. Es

el principio de una ceremonia mimética, que por la magia del disfraz pasa a crear un personaje que origina la representación. Cuando los sáttros interrumpían sus lamentaciones para tomar aliento, se introducía entre las estrofas el solo de un recitados. Se rememoraban entonces los grandes rasgos de la leyenda por medio de un coro cíclico. Es evidente la relación entre drama y culto a Dionisios (10). Se veneraba a los dioses representando los 'dromenos'—que parten de unos ritos que son repeticiones vivas de un mito. De los hombres-cabras viene el nombre de tragedia. (Tragos = cabra y ode = canto).

De los orígenes del teatro brotan unos trazos esenciales del mismo y ya vistos en los principios de base: género público y directo, género convencional y simbólico (11).

El espectador es un elemento del teatro. En los comienzos el público es algo más que testigo. Es un participante íntimo en el misterio celebrado. El es quien danza y representa en busca de una purificación y liberación (catarsis). El teatro hoy vuelve a este principio al tender a lo alto y a lo grande para hallar el denominador común de las conciencias en lo colectivo. Por haberse pasado de la inconsciencia de las danzas a la reflexión del hecho teatral en su evolución, hoy "la fusión afectiva entre la escena y la sala es excelente, pero la confusión de ambos mundos es contraria a la trascendencia trágica, a la "consideración a distancia del destino del hombre que necesita una virtud particular en la soledad reflexiva" (12). La obra y el personaje han de vivir en el espectador si están provistos de una realidad dramática profunda (13).

Del teatro como género convencional y simbólico dice André Villiers que la más natural representación es convención (14). Existen necesidades de interpretación, de patético, de credibilidad, que hacen de la representación algo verdadero dentro del simbolismo admitido. Ese convencionalismo llega a su culmen en el teatro oriental, donde un color tiene un significado especial. Los decorados accesorios responden a simbolismos muy profundos. Dentro de esta característica del teatro se sitúa la máscara.

Hasta el momento actual se ha visto el teatro como gesto. Cuando se hace de la aventura humana el centro y objeto de la representación, gracias al genio griego, se llega al texto (15). El mito, que da origen a la danza, se va mezclando con otros, creando las leyendas que piden para ser representadas un cambio de mentalidad. Los textos de los mitos exigen un escenario y a su vez los escenarios piden textos. En los ritos dominaba lo religioso, en los textos es el hombre quien se sitúa en la relación religioso-político. El texto manifiesta el conflicto entre el hombre y el cielo y entre el individuo y el poder. Siempre la idea de la ley como eje (16).

El cambio técnico se debe a la transformación del ditirambo: "canto coral lírico, asociado originalmente a la veneración de Dionisio, entonado por un coro compuesto en forma de círculo en que toman parte cincuenta cantores" (17). La evolución llega a una cierta poesía lírica que se mezcla con la épica. El texto dramático nace de la fusión de dos géneros ya conocidos.

*"La tragedia griega es tributaria en primer grado de la epopeya y la lírica. Ella se forma de una fusión de la una con la otra. Comienza, en efecto, en un tiempo en que la poesía épica no responde a las inspiraciones del mundo griego y en la cual el lirismo que había florecido con éxito en los primeros siglos del pensamiento helénico, comenzaba a ver desfallecer su aspiración y como lo dice Patin, una 'nouvelle forme poétique restait à trouver, qui exprimât la vie non plus par les récits, non plus par des élans passionnés, mais par quelque chose d'intermédiaire, d'aussi intéressant que les uns, d'aussi éloquent que les autres, et de plus agissant; par l'action dramatique, en un mot, toute prête à naître du premier rapprochement de l'ode et de l'épopée"* (18).

En un momento histórico el pueblo griego ante su inseguridad, buscó realizarse en el revivir las glorias del pasado y la epopeya apoyada en tradiciones y mitos fue la solución. Cuando llegó a la seguridad material y cultural germinó la lírica como consecuencia de un aumento de la sensibilidad y de la capacidad de expresión íntima. La dramática aparece cuando la vida se impone con todas sus exigencias. Emergé un deseo vital de personificar las ideas. La dramática sintetiza para el pueblo griego, la épica o sea el objeto, el mundo en que se vive, los acontecimientos y la lírica o sea el sujeto, con su subjetividad.

Las danzas y ritos al perder su sentido místico se degradaron, cayendo en la simple mofa profana o en el mejor de los casos en el baile. Con los griegos la tragedia devuelve a la representación algo de su significado religioso (19).

*"Canto de plenitud y experiencia, la tragedia devuelve a la interpretación algo de su significado religioso: actores y espectadores toman a descubrirse, de cierto modo, celebrando en común el 'misterio' de la condición humana, que el poema propone a la mediación pública. Así ocurre en Grecia, donde el aparato exterior de la representación —máscaras, danzas, lamentaciones, solemnes, recuerdan constantemente su origen sagrado"*.

Por la unión de un texto y un sentido religioso el drama helénico abre el camino al verdadero teatro, porque es teatro.

Para concluir, una síntesis de los elementos que en su fusión dan el drama:

danza — expresión con el cuerpo — actitud ante lo superior.

drama — teatro

'drama' — expresión con la palabra — actitud ante la vida.

Hay verdadero drama en la danza o mejor dicho fuerza dramática. Hay danza en el drama por pedir éste un movimiento que puede ser interno o externo. La expresión de palabra y de gesto es la síntesis teatral. La actitud ante la vida corresponde a una actitud superior que la fundamenta. El manejo de lo material esta impregnado del sentimiento supraterestre (20).

## II. — ESQUILLO

### CREADOR DE LA TECNICA DEL DRAMA-TEATRO

#### I. SITUACION

Las anteriores danzas de dionisios habían sido ya encausadas hacia el drama por Tempis de Icaria. Este se presentó en Atenas con su carro de representaciones alrededor del año 560 a.C. Había remplazado el pintarrejo grosero de sus coreutas por una máscara hecha de género estucado. De pronto el actor se separó del recitador. El recitado sale de su marco y se actualiza dándose un paso de la narración épico-lírica al diálogo. A este autor se le atribuyen elementos capitales de la tragedia como son el prólogo, la narración, un solo actor y la máscara. Imaginando el primer Hypocrites (solo actor), saca la tragedia de su germen y partiendo del mito de Dionisios visió antes, hace que domine el elemento épico sobre el satírico. Paso del rito al texto dramático.

Después de él están Querilo de Atenas y Frinico. Este último divide al coro en secciones para dar una mayor variedad. Lleva caracteres femeninos a la escena y es víctima de su inexperiencia. Con la representación de '*La toma de Mileto*' aprende el valor del espectador en el teatro y la subordinación que ejerce el autor.

*ESQUILLO* nace el año 525 a.C. Pertenece a la generación que lucha por la libertad contra el despotismo oriental. De niño su estudio principal es Homero. Compite desde 500 a.C. en concursos dramáticos con Querilo, Pratinas y Frinico. Obtiene la primera victoria en las competencias trágicas

del año 484 a.C. Olimpiada 73. Desde este momento será el poeta más popular de Atenas. Al final de su vida se retira a los dominios de Siracusa. Muere repentinamente en el año 456 a.C., en Gela, Sicilia. De sus tragedias sólo se conservan siete que son cronológicamente: Las Suplicantes, Los Persas, Prometeo, Siete contra Tebas, la Orestíada que está formada por Agamenón, Las Coéforas y Las Euménides.

Al estudiar a Esquilo, veo en él al autor que da el paso definitivo hacia la tragedia y por tanto el primer dramaturgo propiamente. La nueva aventura expresiva se inicia con la creación de tres nuevos principios: introducción de un nuevo actor, disminución del coro dando al diálogo el papel principal, cambios escenográficos. Su proceso es evidente desde los primeros dramas. *Las Suplicantes* es un modelo de tragedia primitiva. Junto con *Los Persas* constituyen una tragedia griega lírica. *Prometeo* y *Siete contra Tebas* presentan una trama sostenida por el coro mientras que la *Orestíada* es un drama desarrollado a base de acción. La evolución técnica encuentra su fundamento en las motivaciones más profundas de Esquilo. El autor vuelve a reconstruir los albores de la conciencia humana; cuenta por qué medio la ley, hija de la razón, sustituye a las fatalidades de la sangre. Presenta grandes cuadros donde el individuo parece dominado constantemente por una necesidad, que sólo es arbitraria en apariencia. Llegó a dibujar sobre la blanca máscara el rostro de las pasiones, forjó el lenguaje multi-forme del drama e hizo jugar los efectos terribles del silencio y la ambigüedad.

## 2. ESTUDIO DE LAS SUPLICANTES

### Estructura externa (21).

1 — Párido.

Págs. 36-39.

— Enunciación del argumento por el corifeo.

— Explosión sentimental.

2 — Episodios.

Primer episodio.

Págs. 38-50.

— Diálogo entre Daneo y coro. Coro persona.

Lirismo de Daneo y el coro.

— Diálogo del rey con el coro.

*Primer Estásimo del coro.*

Segundo episodio.

Págs. 51-53.

— Diálogo de Daneo y coro.

*Segundo Estásimo del coro.*

Tercer Episodio.  
Págs. 54-56.

— Diálogo entre Daneo y el coro.  
*Tercer Estásimo del coro.*

Cuarto episodio.  
Págs. 57-61.

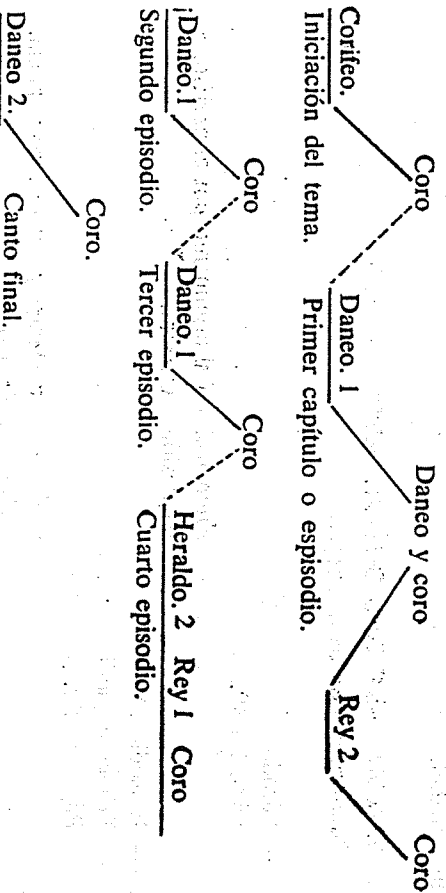
— Diálogo entre el heraldo y el coro.  
— Diálogo entre el rey y el heraldo.  
— Diálogo entre rey y coro.  
— Monodía de Daneo.

3 — Canto final.  
Págs. 61-63.

— Salida del coro.

La anterior estructura externa de *Las Suplicantes* es seguida, con algunas variaciones por Tucker. Para él, la explosión de sentimiento es considerada como el primer estásimo mientras cataloga el canto final como éxodo.

El siguiente esquema es una estructura más vital de la obra y nos da un poco la estructura interna de la acción:



NOTA: Solo se indica las partes cantadas por el coro o sean las líricas, por ello el coro está elevado sobre el desarrollo de la acción aun en esa acción es elemento indispensable.

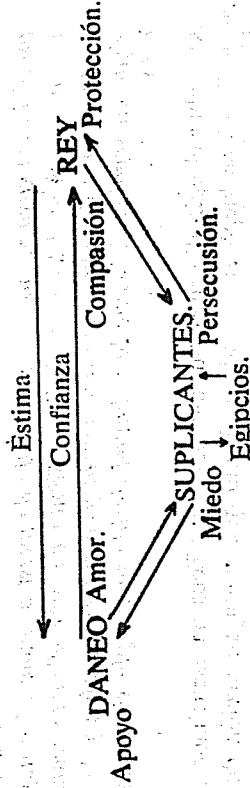
Los números indican la posibilidad de representación con dos actores. Se puede notar que el coro es lo más importante. Sólo en la relación Herald-rey no habla. Ambos discuten por el coro.

Las partes que forman la estructura externa de esta tragedia son tres: el párodo, los episodios y la salida del coro o éxodo. La construcción es lineal ya que en un escenario en un momento dado se desarrolla un suceso que tiene una situación inicial, un desarrollo y un final.

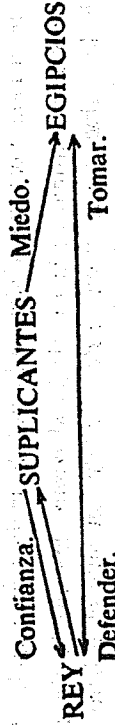
El párodo primitivamente significó el canto que acompañaba la entrada del coro; después simplemente el primer canto del coro que acompañaba su entrada y primeras evoluciones. El de *Las Suplicantes* se alarga 145 versos o sin épodo. En él se encuentran la enunciación de los antecedentes del drama: Las suplicantes, apoyadas por su padre Daneo, huyen, de los egipcios que querían someterlas al himeneo, buscando-asilo en un país extraño. Luego se hace alusión a Io y Zeus, universalizando el acontecimiento en el campo mitológico. Se termina con una oración al padre de los Dioses pidiendo protección.

Según Aristóteles, los episodios son las partes de la tragedia comprendidas entre dos cantos del coro o Estásimos (23). *Las Suplicantes* tienen cuatro episodios correspondientes a tres estásimos. Los episodios se dividen en dos clases. El primero y el cuarto son la 'acción' sobre el escenario. El segundo y tercero la transición de una situación dramática a otra.

Así se desarrollan las funciones temáticas en el primero.



Por los dos episodios de transición se llega a la situación del cuarto:



¿Hay variaciones en la acción? —¿Las suplicantes continúan en su actitud a igual que Daneo y el Rey y los egipcios?— No, la única evolución, aunque muy pequeña, ha sido en el rey que de una compasión y duda de proteger va a la defensa de las mujeres aunque ello le traiga la pérdida del imperio. La conclusión es evidente: *Las Suplicantes* es un drama donde no hay acción. Todo está dado en el párodo y los episodios no hacen más que confirmar lo dicho.

Los estásimos se constituyen el canto lírico de la tragedia. No son meros entre actos pues guardan relación estrecha con las escenas desarrolladas, convirtiéndose en un comentario poético de reflexión, de emoción, de arrebato. El primer estásimo de *Las Suplicantes* corresponden al final del primer episodio: El rey convoca al pueblo de Argos para pedir su consejo, a fin de proteger las mujeres. Si el vulgo quiere defenderlas, él lo hará. En tal momento el coro se dirige a Zeus.

*"Rey de los reyes, dichoso entre los dichosos, poder soberano por encima de todos los poderes, Zeus venturoso, no me abandones, haz que se cumplan mis deseos! Muestra a mis enemigos tu justa ira. Aparta de nosotros su insolencia. Precipita en el mar, de olas purpúreas, su navío malito con sus negros remeros"* (24).

Las suplicantes se dirigen a Zeus por ser el todo poderoso y el fundador de su raza: El debe proteger a los hijos Io. El canto es abierto con una magnífica letanía y con otra es cerrado. Entre las dos súplicas hay un largo recitado de los sufrimientos de Io y del milagro que hizo Zeus y el cual originó a las Danaides.

*"¿A qué otro dios podría yo invocar? ¿A quien con más justicia, podría proclamar mi protector? Al padre de Epafo, al dios poderoso cuya mano fecundo a Io y de donde salió nuestra antigua raza; a Zeus propicio, en cuya mano está el remedio de nuestros males. No hay poder por encima del suyo: Nadie se sienta en más elevado trono, ni obstenta más derechos a la obediencia y al respeto. Habla y la obra sigue en seguida. Lo que la voluntad decide se cumple sin tardanza"* (25).

Al acabar el episodio segundo, dice Daneo: "Zeus ha escuchado nuestros ruegos". Viene luego el segundo estásimo que canta en acción de gracias. Si el pueblo rechaza a las suplicantes, el dios de la hospitalidad se vengará en él. Ahora que los argivos les han abierto sus puertas, ellas piden a Zeus hospitalario, la prosperidad para la nación. Su bendición es la impresión retornada, compuesta siguiendo una fórmula tradicional.

El tercer estásimo es la transición al punto clave de la obra: La llegada de los egipcios. Es el canto de la confusión ante el peligro real. Su forma es la de la lamentación lírica.

El esquema de los estásimos da perfectamente el contenido de *Las Suplicantes*, mostrando el gran valor que tienen los cantos del coro.

- 1º Estásimo. Súplica pidiendo protección a Zeus.
- 2º Estásimo. Canto de agradecimiento por la protección recibida en Argos.
- 3º Estásimo. Confusión por la llegada de los Egipcios.



El canto final es la cuarta parte o conclusión. Este canto es paralelo al párodo. Es una acción de gracias, alternada entre las suplicantes y sus sirvientas, por la liberación de manos de los enemigos. Su deducción final es muy semejante a la del párodo:

*"Líbranos oh soberano Zeus, de un funesto himeneo con un esposo aborrecido! Tú calmaste las torturas de Io, tocándola con tu mano! Violencia dichosa, pues que de ella salió nuestro linaje!*

*"Oh, Zeus, Danos la victoria, pues somos débiles mujeres! Entre dos males, hemos escogido ya el menor, el que contiene el bien mézclado con el mal. Oye nuestras súplicas y haz que la justicia triunfe de sus enemigos por los caminos liberadores que están en manos de los dioses" (26).*

Al observar la estructura externa de *Las Suplicantes* se nota una falta de esquematización Aristotélica. No hay ni prólogo, ni éxodo. Si posee los principios interiores que según el estagilita son necesarios en una tragedia:

*"Es, pues, la tragedia representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, que no por modo de narración sino moviendo a compasión y terror, disponga la moderación de las pasiones" (27).*

La definición del griego fue hecha después de las obras y por lo tanto, no las prefabrica.

*Tema memorable y perfecto de gran magnitud.* Los egipcios persiguen a las Danaides quienes son defendidas por los griegos. Io es perseguida por el amor de Júpiter.

*Recitando cada una de las partes:* El diálogo elemento esencial del drama. El coro se divide en coro como tal (estásimo), y corifeo.

*Disponga a la moderación de las pasiones:* La mujer no debe ser perseguida por los deseos bajos y lascivos del hombre. Ella tiene una dignidad.

**EL CORO:** Está constituido por las cincuenta hijas de Daneo. Cubren su rostro con una máscara oscura y se adornan con cintas y velos a guisa de bárbaros. Es el coro típico de los ritos dionisiacos. El mismo número de coreutas de las danzas antiguas. Este coro sostiene la acción, si es que se puede hablar de acción.

*"En las piezas iniciales, hay una gran situación, en la cual el poeta detiene nuestro pensamiento, y por la cual, cuando mucho, pasan uno o dos repentinos relámpagos de acción. . . son temas que podran ser tratados en una simple danza coral, sin más que palabras y música" (28).*

La única acción real en *Las Suplicantes* es ejecutada por el mismo coro cuando el heraldo de los egipcios agarra a las mujeres y quiere llevarlas al barco. Si en realidad 50 hombres agarran a 50 mujeres hay una pasmosa confusión. Si se ejecuta de manera simbólica, se reduce al mínimo. Un problema del texto lleva a un problema técnico de representación.

El núcleo central de la obra está en el coro. Los personajes están en función de él como se notó en los esquemas de episodios. Los cantos dan el desarrollo en su totalidad y ciertamente es difícil ver con claridad si el Estásimo es comentario del episodio o es el episodio el comentario antecedente o justificante del canto. Es el origen de la tragedia y no se puede olvidar sus precedencias.

**LOS PERSONAJES:** Se introduce el segundo actor en el drama. En *Las Suplicantes* corresponden a los dos intérpretes tres personajes que pueden ser representados gracias a la máscara. La riqueza del personaje no la da tanto el tener tal personalidad el actor, sino el texto. Si no fuera así, no me explicaría al actor número dos que debe hacer de rey en el primer episodio, de heraldo en el tercero y al final de Daneo o sea de los tres personajes. En esta obra el personaje no toma mayor importancia. Está en razón de un todo que le sostiene: Daneo-suplicantes, rey-argivos, heraldo-egipcios. El representado no tiene una estructura propia y aun me atrevería a decir personalidad. Es la personificación de un grupo como lo es en cierta manera el coro de las mujeres, para la facilidad de un diálogo. La base de la estructuración interna que forma el género de *Las Suplicantes* es el personaje. *El personaje coro.* El coro no sólo es personaje, sino mucho más. En él, la estructura de la pieza toma su unidad.

**EL SILENCIO** brota del paso de coro a drama, de narración a diálogo. En sus orígenes es una necesidad pedida por la misma comunicación personal que pasa a convertirse en un elemento técnico. En *Las Suplicantes* sólo se usa en el momento en que el rey si las mujeres pueden o no quedarse en su territorio. Ambos silencios van precedidos de frases de idéntico sentido.

"Si todo es así medido con estricta equidad, ¿cómo vacilar ante lo que quiere la justicia?"

Silencio.

"Considerándolo bien: El imperio de Zeus es el de la justicia" — Silencio. (30).

Se da con el silencio la impresión de un momento de calma, mostrando la clara influencia psicológica del coro en el rey.

**LIRICA Y EPICA.** En el drama se ven claramente los dos géneros literarios que se fundieron para formar la dramática. El drama, como todos

los griegos, va a entremezclar relatos narrativos que son en parte una concesión al espectador que gozaba con Homero y no quería perderlo del todo con la nueva forma de expresión. Se encuentra un trozo de esta clase en *Las Suplicantes*, cuando las mujeres le preguntan al rey por su identidad y él responde con un largo discurso: Sus antepasados que se remontan a Palecton, hijo de la tierra, los límites del reino de Argos y para finalizar, el nombre primitivo del país con sus orígenes mitológicos.

Los momentos líricos son mucho más frecuentes. Radican en los estísimos. Este lirismo es algo relativo si se le aplican nociones básicas sobre poesía. No corresponde a la auténtica lírica por el hecho de darse en la dramática (31). Hay que distinguir claramente entre una lírica coral y la personal. El lirismo de *Las Suplicantes* es el lirismo de un 'YO' colectivo. Hay una diferencia esencial entre una lírica dramática y un drama lírico como el que tratamos. Baste un ejemplo de esta lírica:

*"Tales son los males que me hacen estallar en agudos gemidos; que me hacen sollozar en silencio y derramar torrentes de lágrimas; tal es la causa de mis clamores, que recuerdan los cantos fúnebres. Ay, ay de mí, que viva, me veo obligada a dirigir mi propio duelo" (32).*

*LA TICOSCOPIA* es un elemento técnico especial que se usa en este drama. Con ella Esquilo narra sucesos que acontecen fuera del escenario y que a su vez repercuten en él. En la *Teroscopia* un personaje narra lo que está viendo, bien sea desde una ventana o una colina como acaece con Daneo:

*"De lo alto de esta atalaya, asilo nuestro en la desgracia, descubro ahora un navío. Son ellos no me cabe duda. Reconozco la vela, la popa, la arboladura (. . .) Las blancas tónicas de los marineros hacen destacar el color negro de sus miembros" (33).*

Con ella, se prepara la entrada de los egipcios que han regido el interés desde el comienzo y se crea una tensión dramática en el espectador.

*LA ESCENOGRAFIA* es muy sencilla. Una colina con una estatua de Zeus. La colina muy grande para dar espacio a cincuenta mujeres. a no ser que sólo subiera una simbólicamente. El rey hace su entrada montado en un carro y los Egipcios a pie. Más tarde hablaré sobre esta escenografía.

*MOVIMIENTO EN EL ESPACIO.* Este movimiento se desarrolla por medio de las danzas del coro y no por la acción. Estás danzas están en clara relación con el nacimiento del teatro tanto en sí mismas como por la importancia de los coreutas. En la obra hay tres danzas:

1 — Danza en que las vírgenes meditaban sobre los extraños sufrimientos de su antepasada Io. Es en el párodo. El texto la indica así: El coro

empieza a entregarse a una violenta, mímica, desgarrar sus vestidos y acompaña sus palabras de una danza salvaje, con lo cual trata de vencer la voluntad de los dioses a quienes implora" (34).

2 — Danza de fuga y persecución al final de la cual las suplicantes son agarradas por sus primos. Se anuncia diciendo que el heraldo y sus acompañantes suben a la altura tratando de apoderarse de las Danaidas.

3 — Danza final de encantamiento del agua y plegaria por la fertilidad. La danza es ejecutada por cien coreutas. Sus últimas palabras se pierden en medio de los suaves movimientos de salida. "Oye nuestras súplicas y haz que la justicia triunfe de sus enemigos por los caminos liberadores que están en manos de los Dioses" (35).

### 3. ESTUDIO EN GENERAL DE OTRAS OBRAS DE ESQUILO

*ESTRUCTURA DE PROMETEO ENCADENADO.* Esquilo llega a la estructura perfecta del drama griego en su Prometeo. En él se distingue con claridad la correspondencia entre sus partes y las definiciones de Aristóteles. Hay esquematización. La perfección estructural se debe por pertenecer la tragedia al período ático por excelencia. Ella presenta el carácter clásico en sus líneas o cánones arquitectónicos. Un prólogo o prólogo, un párodo, tres episodios con sus relativos estásimos y el éxodo. (Esquema siguiente).

*CREACION DEL PERSONAJE EN PROMETEO.* Ya no es el coro el centro de la acción sino una persona que está constituida según las leyes fundamentales de los caracteres para los griegos: La ley de los contrastes y la ley del desdoblamiento.

#### La Estructura externa de Prometeo encadenado (36)

1 — Prólogo.  
Págs. 3-6.

Toda la parte que antecede a la entrada del coro.

— Diálogo entre Hefestos y el poder.  
— Monólogo de Prometeo (1).

2 — Párodo.  
Pág. 6.

Entrada del coro muy breve.

3 — Episodios.  
Primer episodio.  
Págs. 6-13.

- Prometeo y el coro.
- Prometeo y el océano. *Primera digregación ética*  
*Primer estásimo del coro.*

Segundo episodio.  
Págs. 13-16.

- Diálogo entre Prometeo y coro.  
*Segundo estásimo del coro.*

Tercer episodio.  
Págs. 16-27.

- Monodia de Io. Canto de un solo personaje.
- Diálogo entre Prometeo e Io. *Segunda digregación épica.*  
*Tercer estásimo del coro.*

Un largo silencio.

4 — Exodo.  
Págs. 27-32.

Es la parte de la tragedia a la cual no siguen cantos.

- Diálogo entre el coro y Prometeo.
- Diálogo entre Prometeo y Hermes.
- Monólogo final de Prometeo (1).

“La ley de los contrastes no es más que un aspecto de la ley más universal de la simetría. Es la ley por la cual cada carácter tiene en la tragedia su antitético” (37).

La ley se cumple estrictamente en *Prometeo Encadenado*: Prometeo-Zeus, fuerza-violencia-Hefesto. El mismo coro tiene sus antítesis en el orden lógico y moral según se desarrolle la acción: los excesos de Prometeo y luego en los excesos de los castigos de Zeus a Prometeo. La ley del desdoblamiento se cumple al partir la totalidad de una personalidad en dos: Es consecuencia de la primera ley que lleva a rasgos muy definidos. Se complementan Hefestos y Prometeo, la fuerza y la furia.

Esquilo al crear su personaje le concede como primera característica la unidad. A pesar de las diversas formas de conducta y de sentimientos Prometeo es siempre el mismo. En la obra se debe ver la complejidad del carácter, para distinguirla de una posible contradicción. Si una persona no es una, sino múltiple cae en uno de los mayores defectos que puede tener.

la tragedia. Si hay un cambio de carácter es necesario estudiar los resortes para encontrar la justificación. Los resortes dan la unidad en la variedad.

A la creación del personaje ayuda el monólogo. *Prometeo Encadenado* tiene dos monólogos que dan la situación inicial y la final. Son soliloquios dramáticos. Estos monólogos reposan la acción pasándola al campo filosófico o psicológico (38).

**EL SILENCIO EN PROMETEO ENCADENADO.** Para formar el personaje es necesario usar más el diálogo quitándole importancia al coro que se debe ir personificando en el corifeo para entablar relaciones. En esta evolución se llega al valor técnico del silencio. En *Prometeo Encadenado* el largo silencio que sigue a la salida del poder y Hefestos sirve para crearle vitalidad a las últimas palabras: "¿Qué podrán los mortales para aliviar tus penas? En verdad yerran los dioses en llamarte Prometeo; Un Prometeo necesitarías tú para deshacerte de estos hábiles nudos" (39). El mismo silencio prepara el monólogo del titán encadenado. Todo se centra en él, creando la atmósfera universal del drama griego:

*"Eter divino, vientos de rápidas alas, agua de los ríos, sonrisa inmovible de las olas marítimas! Tierra, madre común, y tú, sol, ojo al que nada se oculta, yo os invoco en este lugar: ved lo que un dios se ve obligado a sufrir por obra de los dioses" (40).*

El segundo silencio en *Prometeo Encadenado* es meditativo y auténtico. El dios calla porque tiene en mente una idea. Quién sino él conservará a los dioses sus privilegios y sin embargo es tratado tan duramente por ellos. El último silencio, paralelo al primero, prepara el oráculo de Prometeo contra Zeus. Los silencios en esta obra mística conservan un ritmo:

Comienzo. Silencio. — Prólogo. Silencio. — Prometeo.  
Final. Silencio. Exodo. — Silencio.

**EL SILENCIO EN OTRAS OBRAS.** En Esquilo no se vuelve a encontrar el manejo del silencio como en *Prometeo* a no ser en *Los Persas*. En esta obra sólo hay un silencio que se nota demasiado. Está situado al desvanecerse la sombra de Darío y cuando quedan en el vacío sus terribles palabras:

*"Adiós ancianos! aun en medio de los mayores males conceder a vuestra alma el goce que a diario se os ofrece en la vida; entre los muertos las riquezas no sirven ya para nada" (41).*

El silencio sirve de transición entre dos mundos. El del más allá y el cotidiano del imperio persa destrozado por las guerras.

Los últimos dramas carecen del recurso del silencio. En *Agamenón* se da a entender al final, cuando por un lado salen los soldados y por otro

el pueblo. Se abre así la senda a las otras obras de la trilogía. El breve silencio de *Las Coéforas* indica la admiración del coro ante la furia de Orestes dispuesto a matar a su madre. *Las Eumenides* no lo mencionan en absoluto.

**EL MENSAJERO:** elemento técnico que soluciona el problema de la representación simultánea de acontecimientos que no ocurren en el escenario. Este 'personaje' verifica la íntima influencia que tiene la representación en la estructura externa e interna del drama. Es uno de los recursos más empleados por los helenos. En Esquilo el mensajero toma sobre sí la parte épica, confirmando la esencia de la narrativa que pide un narrador de sucesos pasados. *Los Persas* y *Siete contra Tebas* tienen su climax en el mensajero. Son de los primeros dramas esquilianos. En *Los Persas* narra toda la batalla de Jerjes en Grecia y su desastre. Cuando la madre del rey está preocupada por augurios terribles, el coro introduce al más largo mensajero de Esquilo:

*"Más pronto más a saber, a lo que creo, la verdad de todo. Veo un hombre que se dirige hacia aquí corriendo y en cuyo porte reconozco a un mensajero de nuestro ejército. Buenas o malas, nos traerá sin duda noticias "ciertas" (42).*

El mensajero de *Siete contra Tebas* se presenta con dos facetas diferentes. Primero es un espía que va narrando el bloqueo de la ciudad y las batallas que ocurren en cada puerta. Luego es un mensajero que informa el resultado final. Este último es propiamente el mensajero de la tragedia y quien cuenta el núcleo central de la misma: dos hermanos mueren en lucha entre ellos mismos. El mensajero de *Agamenón* se identifica en su papel con el de *Los Persas* aunque su actitud es inversa. El siervo de *Las Coéforas* es además un elemento dramático y en ello supera a los otros mensajeros que son únicamente narrativos.

**RESORTES DRAMÁTICOS: ORÁCULOS, APARICIONES, SUEÑOS.** Para entender el oráculo dentro del drama, hay que ver su significado en el hombre griego. Sobre él dice el diccionario del mundo clásico:

*"Tenía la palabra un doble sentido: el de respuesta de la divinidad a alguna consulta que se le formulaba y el de la misma divinidad, que daba la respuesta. Los amigos tenían gran fe en estas predicciones del porvenir e iban en busca de ellas a determinados santuarios, a los cuales se les distinguía también con el nombre de oráculos" (43).*

Estos oráculos son signo de una fuerza superior que aprisiona al hombre conduciéndole a un fin determinado. La acción que ejerce es más patente cuando aparece bajo la figura de un hombre que es conducido por luces siniestras en un largo encadenamiento de crímenes e infortunios. El

ejemplo típico es la *Orestíada*. Los oráculos de Apolo lo rigen todo en su aspecto más interno: Los motivos de la acción. Sobre este oráculo dice Julio Girard:

*"De igual modo, el oráculo de las coéforas no tiene nada de equívoco; es claro e imperioso; lanza por decirlo así, en línea directa a Orestes hacia el partícido. Hay además aquí, algo digno de nota, y es que la unidad de la concepción del poeta, subordina el oráculo de Apolo a la religión de los muertos que le convierte en un instrumento de la venganza de Agamenón o si se quiere, de la ley que hace precisa esa venganza" (44).*

El Oráculo de Apolo ocasiona la tragedia. El oráculo de Prometeo al no ser pronunciado enfurece a Zeus dando paso al castigo. El oráculo de las Euménides, lleno de felicidad, termina la trilogía y en los *Siete contra Tebas* (Oráculo de Edipo) la comienza bajo la ley de la fatalidad.

En las obras conocidas de Esquilo aparecen dos veces las sombras: *Persas* y *Euménides*. Dario vuelve a la tierra por la invocación de los ancianos. Es un personaje real y no una aparición como Clitemnestra. El rey habla con la reina y sus consejeros, reflexiona sobre las desgracias del imperio y da consejos. Su solución da oportunidad de entrever la unión teatro-estado en Grecia.

*"No llevando nunca la guerra sobre el suelo de Grecia. Así fuera vuestro ejército diez veces más numerosos que el ejército de Jerjes, porque el suelo se alia con ella. . . (45).*

La sombra presenta un mundo exótico pero a la vez da a conocer algo del compromiso estatal del autor. En la estructura es el centro de la obra. Su aparición y diálogo es el cent que desciende luego con la llegada de Jerjes.

La sombra de Clitemnestra es un resorte dramático de un vigor extraordinario. Las erinias persiguen a Orestes por la muerte de su madre. Su madre verdaderamente está esperando esa venganza y por ello incita a las erinias contra su hijo.

*"Persigues a tu presa en sueños; ladras como el perro que sigue sin descanso la pista de la bestia. Y todo ¿para qué? Anda, levántate y no te dejes vender por la fatiga. No te olvides, amarrada por el sueño, del agravio que se te ha inferido. Que mis justos reproches alcancen tu corazón; los reproches son el aguijón del sabio. Exhala después sobre él*



*tu hábito de muerte; consuélote con el soplo inflamado que brota de tu pecho, síguete hasta dejarle extenuado y luego vuélvese a seguir" (46).*

En la misma presentación de la sombra se ve la contradicción que solucionará la tragedia: Ningún dios se compadece de ella y sin embargo desea que se le venga en su asesino. Clitemnestra al informar a las erinias que Orestes escapó tensiona el nudo dramático.

Los sueños aparecen de manera muy coherente dentro de los dramas esquilianos. Su genio es amigo del carácter indefinido y misterioso que ocasionan impresiones singulares y vigorosas. Siendo un autor religioso, acepta lo conectado con el mundo de las tinieblas y los secretos del destino humano durante y después de la vida terrestre (47). En *Las Coéforas* el sueño de Clitemnestra es la ocasión para que Electra vaya a la tumba de Agamenón. "En los otros dramas no hay ningún otro sueño que forme parte hasta tal punto de la acción, ni que establezca comunicación tan directa entre los habitantes de los infernos y el culpable entregado a la venganza" (48). El sueño, originado por un mundo superior, lleva hasta Orestes la hermana que necesita como aliciente. El sueño hace temer la venganza y la prepara de hecho. Intima relación de un elemento externo con lo interno.

**LA ORESTIADA.** Es el único ejemplo que se posee hoy de una trilogía griega. Es el culmen de la evolución de un genio que plasma una verdadera narración con acción enérgica. Las tres divisiones muestran un trama que se resume en tres verbos: *Asesinar-Agamenón, Vengar-Coéforas, juzgar-Eumenides*. No se puede ver en la trilogía un drama de intriga moderna.

*"Si se busca acción, fatigan las interminables dilaciones, coros y discusiones teológicas; si se podan audazmente estas escenas y se empieza por donde comienza la acción, se descubre que sólo queda un desahgradable melodrama" (49).*

Hay que entender la transformación hacia la acción en el desarrollo técnico del autor. Los coros siguen siendo muy largos como el párodo de *Agamenón* compuesto de 211 versos. Los discursos épicos no se han suprimido y en las *Eumenides* se asiste a la negación de toda acción externa: movimiento de las ideas en un juicio en que participan dioses y hombres. Esquilo busca penetrar en el significado eterno de las perturbaciones humanas y por ello su técnica tiene que aceptar lo religioso; psicológico aun cuando todo el desarrollo esté lleno de poesía. Los problemas morales le impiden dar campo total a la acción y sólo cuando estos conflictos están preparados con anterioridad y la solución se puede dar después, llega a su

desarrollo cumbre el accionar humano: *Las Coéforas*. En estas obras no se 'piensa', se actúa por el motor dramático del oráculo ya mencionado. La acción es tan Rápida como en Edipo aun cuando sigue un esquema lineal y no analítico como aquel. (Breve esquema en ésta página).

La acción temática de *Las Coéforas* es 'vengar' que corresponde en pensamiento a Electra y de hecho a Orestes. El coro observa y no actúa. Clitemnestra y Egisto temen. Con este drama llega Esquilo a la madurez de su talento trágico porque la tragedia es acción.

*"Aquí ya no queda espacio para episodios, para acciones secundarias, porque no hay ningún espacio fuera del mundo aprehendido como acción. En la acción se busca el principio, el medio y el fin. Aquí los personajes no pueden tener una vida propia o incluso más alta, fuera de la acción"* (50).

#### Esquema de Las Coéforas: La Acción

Prólogo. Llega Orestes. Viene a vengar a su padre.  
Párido. El coro se lamenta de la actual situación.

1—Episodio. Electra pide un vengador.

2—Episodio. Electra y Orestes se conocen (51). Proyectan la venganza.

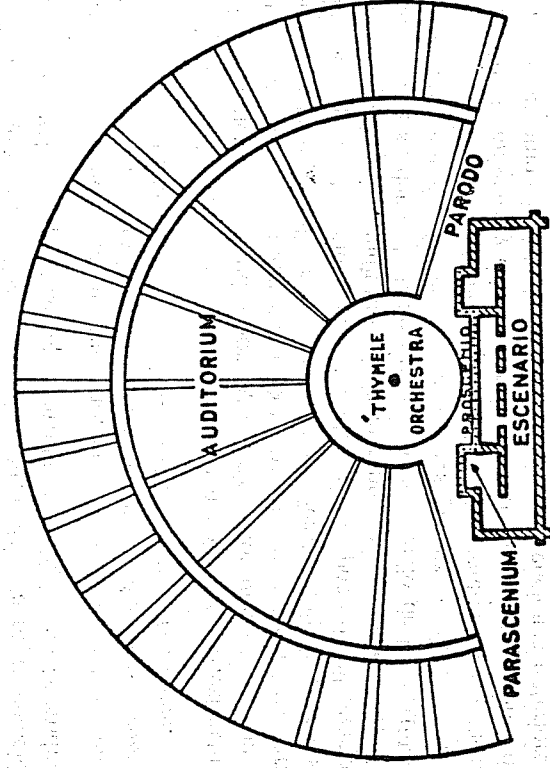
3—Episodio. Engaño de Orestes para vengarse.

4—Episodio. Muerte de Egisto y Clitemnestra.

Exodo. Se abre el drama saliendo de la acción. Problemática Psico-religiosa. ¿Y ahora qué?

#### 4. LA ESCENOGRAFIA EN ESQUILO

En este punto estudio la escenografía en general y luego a Esquilo en particular. La escenografía se realiza en un escenario y en este caso en el teatro-edificio griego. ¿Cómo es el 'teatro' griego? Su descripción es claramente dada por Pignare (52). "Nada hay en el escenario que tienda a crear la ilusión dramática. La tragedia se desenvuelve siguiendo un ceremonial religioso" (53) y por ello la desnudez clásica, el altar en el centro, el cosmos abierto. La escena muestra la correspondencia entre el edificio y la concepción particular del mundo y del hombre: Arquitectura esférica-concepción cósmica.



EL TEATRO GRIEGO

"La scène, avec l'orchestre réservé aux évolutions du chœur, est entourés par le public, disposé en cercle autour d'elle. C'est ce qu'ETTIE-NE SOURIAU appelle la 'conception Sphérique': les acteurs sont com- me placés au centre du monde d'eus, pas de decor, pas de limites, 'un space indéfiniment ouver et libre'; mais les spectateurs les enveloppent, i ils sont compris dans la sphère, dans le macrocosme théâtral et parti- cipent vraiment à la action, ils sont comme envoûtés, mais la voûte qui les domine est aux dimensions de l'univers. Conception dionysia- que, qui, autour d' un foyer central, d'une matière en fusion, crée par rayonnement un monde illimite, le monde du rêve et des Mythes" (54).

El espacio del teatro griego se da tanto por el texto como por la ar- quitectura (55). Las palabras hacen pensar en la puesta en escena y el edificio dramático lleva a la realidad profunda pedida por el texto.

"Seul, à mon sens, l'edifice dramatique peut donner une idée du théâ- tre, seul l'edifice peut permettre de mediter, d'apprendre et de com- prendre ce qu'est le théâtre" (56).

Lo que se ha dicho del edificio en general se aplica al escenario de la representación. Es en él donde las fuerzas arquitectónicas se centran y es la escenografía concreta la que lleva a su plenitud la obra.

En Esquilo hay tres líneas evolutivas (57) según la representación del texto. Es una evolución que sigue el desarrollo cronológico de su producción:

Grandes coros —Ritos y ceremonias antiguas—Vestido—*Las Suplicantes*.  
 Aparato externo —Descubrimiento de posibilidades—Máquina—*Prometeo*.  
 Sobriedad —El drama interno—El hombre—*Orestida*.

*PRIMER PASO.* *Las Suplicantes* tienen como centro estructural el coro de las mujeres perseguidas por los egipcios. Los que actúan son grandes masas corentas que sitúan hasta 150 personas en escena. Los personajes son coros: Daneo-suplicantes, Rey-argivos, Heraldo-egipcios. Como si lo anterior fuera poco, hay cincuenta sirvientes. Es un poco difícil imaginar el escenario clásico con tal multitud. Toda la representación puede ser simbólica. En la obra se daba el efecto dramático por medio de los vestidos que causaban impresión por la mezcla de los tres grupos corales. Los actores se elevaban sobre sí por medio de los coturnos, agrandaban las facciones por medio de la máscara y determinaban su vestuario por la rectitud de los pliegues y la combinación de los colores según convenciones anteriores.

*SEGUNDO PASO.* El panorama que ofrece *Prometeo Encadenado* es bastante distinto. "La escena representa la cumbre de un monte. Aparecen la fuerza y el poder conduciendo el cuerpo de Prometeo. Hefestos los sigue cojeando, provisto de instrumento de herrero". Se tiene así un gran título que se representa por un muñeco clavado entre las rocas. Más tarde el texto dice que el coro entra montado en un carro alado por la cumbre cercana a aquella en donde está sujeto Prometeo o sea que hay varias cumbres y el coro entra por las nubes. Cuando el Océano, padre de las Oceanidas, aparece, va en un carro arrastrado por grifos. Al final surge Hermes volando hasta las cumbres, llevado por sus 'sandalias aladas'. En conclusión, el autor pide una escenografía complicadísima: Un muñeco, dos máquinas gigantes y un aparato volador desconocido. El culmen de tal prodigiosidad es el trueno que hace saltar las rocas en pedazos al final.

La maquinaria es asombrosa en esta obra. De los coros gigantescos se pasa a un drama que busca la TERATEIA (maravilla, portentoso). Parece que el dramaturgo se engolosinó con las posibilidades externas y tomó el mal camino dejando a un lado aciertos como el silencio. Afortunadamente la evolución continuó su marcha.

*TERCER PASO.* En el escenario clásico se desarrolla *La Orestida*. La utilización del mismo y la obra en general se debe en gran parte a los influjos de Sófocles y Eurípides. En la sobriedad arquitectónica el centro va a ser el hombre con toda su dignidad. El se sitúa en el ario de un palacio o un templo para mostrar la luz trágica que cae preferentemente sobre los reyes por ser su vida privada conocida por todo el mundo y por herir sus desdichas a la ciudad entera. La escenografía de *Agamenón* es un pala-

cio. Sólo al final se abre el plano escénico situado tras las puertas del edificio: "Se abren las puertas de par en par. Dentro se ve el cuerpo desnudo de Agamenón envuelto en amplio velo ensangrentado. A su lado se ve el cadáver de Casandra. Clitemnestra con una espada en la mano y la frente manchada de sangre se adelanta" (58). Las indicaciones de *Las Coéforas* son exactamente iguales: palacio y puerta que se abre al final mostrando los cadáveres. *Las Eumenides* hasta el cambio de escenario tiene los mismos rasgos: Fachada de un templo, puerta que se abre para mostrar a Orestes acurrucado cerca de la piedra y las erinias que duermen en las gradas. La segunda parte presenta el juicio en el templo de Atenas.

En la escenografía de *La Orestíada* se admira al verdadero poeta que llega a la plenitud expresiva, partiendo de los pocos elementos existentes. El deseaba expresar la verdad filosófico-religiosa por medio de la belleza. Se puede decir que Esquilo fue un audaz experimentador de la técnica escénica, tomando rumbos que aunque no fueron seguidos-*Suplicantes Prometeo Encadenado*-dieron las bases para los verdaderos-*Orestíada*.

## CONCLUSION

### RELACION CON LOS PRINCIPIOS DE BASE

La relación con los principios de base se ha hecho a lo largo de todo el estudio. Quiero ahora recalcar brevemente en el proceso creativo, el genio creador y la unidad teatral que realiza el dramaturgo por la riqueza de personalidad.

El 'yo' Esquilo se encuentra ante un objeto. Este es muy complejo de entender y se resume en los mitos antiguos que son captados según la manera subjetiva del autor. El ve en esos mitos al hombre y la vida como interrelación. Como un 'tu' que pide respuesta. El *quid distictum* es una obra dramática por ser tal la actitud del autor. Tan genuino es el proceso creativo, que leyendo las obras se va la representación. Esquilo no pide lectores sino videntes.

La obra hecha muestra un genio creador que no parte de una tradición. Su inspiración es hasta en la misma técnica.

El genio de Esquilo se realiza en tres vías:

- Su intensidad y vivacidad intelectual de pensador movido por grandes ideas.
- Su capacidad de dar grandeza y majestad a lo que no lo poseía.
- Su audaz experimentación en la técnica escénica tomando muchos rumbos.

Las tres líneas se unen en un Yo-Creador que alcanza el cent en el teatro por sintetizar en sí los elementos constitutivos del mismo: director, autor, actor. El griego hace sus dramas, los pone en escena y entabla comunicación con el espectador. El escribe en función de la representación y re-presenta en función del texto.

### III — SOFOCLES

#### CULMEN DE LA TÉCNICA DRAMÁTICA GRIEGA

A Sófocles hay que situarlo en el mismo ambiente de Esquilo, sin olvidar que el fenómeno esquiliano ha creado una atmósfera distinta en el mundo teatral. La actividad dramática de Sófocles coincidió por una parte, con los últimos diez años de la de Esquilo y, por otra, con los cincuenta que duró la de Eurípides, pues ambos murieron el mismo año.

*"El dramaturgo nace en Colono, a corta distancia de Atenas. Pertenece a una opulenta familia (...). Estudia música y los poetas nacionales. Su habilidad en aquel arte, los recursos gimnicos y en la danza es proverbial. Triunfa como protagonista en algunas representaciones, pero su voz es débil y se retira (...). A los veinticinco o veintiocho años compete con Esquilo en los grandes festivales de Dionisios. En medio de una escena de gran excitación se le adjudica el premio a Sófocles (...). de ahí en adelante será el rey supremo del arte, hasta que aparece Eurípides, quien gana el premio en 441 a.C. Pero todavía Sófocles vuelve a obtener el premio con su Antigona en 440 a.C. (...). Es laureado 24 veces (...). Desempeña algunos cargos públicos, aunque es de mediana habilidad práctica (...). Nunca sale de Atenas, donde nongenario, se extingue dulcemente su vida el año 406 a.C., feliz de no conocer la derrota de su pueblo en Egospótomos" (59).*

Sólo se conservan siete de sus obras de las 213 que escribió. Según los temas se pueden catalogar de la manera siguiente: dos de Edipo *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*, tres femininas *Antigona*, *Las Traquinias* y *Electra*, y dos de adalides de Troya (*Filocetes* y *Ayante*). En su producción se distinguen dos grupos que muestran la evolución del artista. El primero está formado por tragedias serias, rígidas y verdaderamente trágica en el sentido moderno (60). El segundo por otras más humanas, de éxito generalmente feliz, de diálogo flexible, facilidad de entendimiento. Se sabe con exactitud la situación cronológica de tres dramas: *Antigona* 443 a.C., *Filocetes* 409 y *Edipo en Colono* que fue representado después de muerto el autor en el 406. Una posible clasificación sería: *Edipo Rey*, *Ayante*, *Antigona*, *Las Traquinias*, *Electra*, *Filocetes* y *Edipo en Colono*. El orden anterior no tiene a

su favor apoyo suficiente pero enmarcaría la producción del poeta en la personalidad de Edipo humillado y glorificado (61).

Sófocles es la cumbre en el período clásico de la tragedia y por lo tanto de la técnica dramática. Es el alma griega expresada como es.

*"Lo que parece ser el rasgo característico de Sófocles es una dignidad sonriente, un equilibrio feliz, un armonioso dominio de sí mismo, que se refleja en la serena perfección de su obra" (62).*

Alcanza tal cima por sus innovaciones que se pueden resumir en cuatro principales: (63).

- Renuncia a la trilogía cerrada.
- Introduce el tercer actor.
- Aumenta de doce a quince el coro y disminuye la parte coral.
- Pone en uso la decoración pintada en el fondo de la escena.

Para Sófocles el drama es un problema de construcción y de ahí su técnica perfecta que busca la unidad estructural aun en las menores partes. Por esta razón estudio especialmente a *Edipo Rey*.

*"L'Oedipe roi est le chef-d'oeuvre de Sophocle et en meme temps le chef-d'oeuvre de la tragedie grecque. C'est d'apres cette piece qu'Aristote a tracé les regles du poeme tragique. Ecrivez au melieu de sa vie littéraire, a l'apogée de son talent, elle renferme toutes les qualités de son génie" (64).*

## 2. ESTUDIO DE EDIPO REY

**ESTRUCTURA EXTERNA.** (Ver cuadro siguiente). El prólogo sófocleo está constituido en ese a principios dramáticos. No es la mera explicación del argumento y antecedentes del drama, puesta en boca de algunos de los personajes, sino el diálogo vivo donde intervienen los personajes principales. En *Edipo Rey* el efecto escénico no puede ser mayor: "Sólo un venerable y anciano sacerdote está de pie en actitud suplicante y vuelto hacia el altar del medio, cuando abriéndose lentamente la puerta central, aparece y se acerca Edipo, vestido con regias galas y acompañado de dos pajes. Dirige una mirada a toda aquella extraña concurrencia, que muestra en sus semblantes el efecto con que reciben a su soberano" (65). Continúa la interpe-lación que hace el rey al sacerdote y luego la entrada de Creonte quien trae noticias de los oráculos. El culpable de todo, es el causante de la muerte de Layo. El rey y el sacerdote se alegran ante la noticia y animan el pueblo. La consigna es buscar al asesino.

Edipo "Conque, hijos, sin demora, vosotros levantaos de esas gradas y levantad vuestros ramos de suplicantes, y uno vaya, convoque acá a

*todo el pueblo de Cadmo, que yo haré cuanto sea posible con el favor de los dioses, de esta vez, o salimos airosos o quedamos arruinados". Sacerdote "Hijos, levantémonos, esto que el rey busca es lo que veníamos buscando. Díguese Febo, que tales oráculos envía, venir y se a un tiempo salvador nuestro y ahuyentador de nuestra peste" (66).*

### Estructura Externa de Edipo Rey (67)

1 — Prólogo. v. 1-150.  
Págs. 50-56.

— Edipo ve a los suplicantes y habla con el sacerdote.  
— Creonte. Oráculo: Descubrir el asesino de Layo.

2 — Párido. v. 151-215.  
Págs. 56-58.

— Se invoca a Zeus para que acabe con la peste.

3 — Episodios.  
Primer episodio. v. 216-512.  
Págs. 59-85.

— Edipo proclama los castigos contra el asesino.  
— Edipo y el corifeo dialogan sobre el supuesto asesino.  
— Discusión entre Edipo y Tiresias. Edipo Asesino.  
*Primer Estásimo del coro.*

Segundo episodio. v. 513-910.  
Pág. 70-87.

— Discusión entre Edipo y Creonte. Yocasta.  
1 — *Commo. pp. 76-78. v. 649-697.*  
dos Oráculos.  
*Segundo Estásimo del coro.*

Tercer episodio. v. 911-1119.  
Págs. 87-96.

— Monodia de Yocasta.  
— El mensajero. Edipo no es hijo de Pólibo.  
*Tercer Estásimo del coro.* Hiporquema.

Cuarto episodio. v. 1110-1222.  
Págs. 95-99.

— El pastor cuenta la verdad sobre el niño de Layo.  
— Monodia de Edipo resumiendo su tragedia.  
*Tercer Estásimo del coro.*

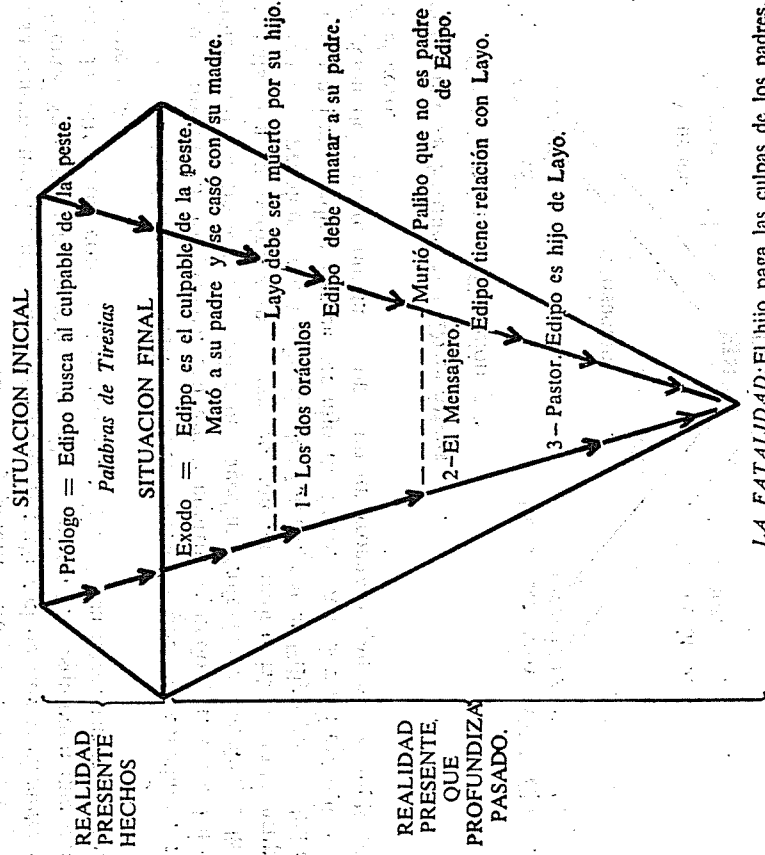


4 — Exodo, v. 1223-1530.  
Págs. 101-113.

- El paje narra al coro lo que ha pasado: Muerta Yocasta y Edipo sin ojos.
- 2 — *Commo*, pp. 104-107.
- Monodia de Edipo. Medita lo acontecido.
- Diálogo de Edipo y Creonte.  
*Exhortación final del coro*.

### Estructura Externa-Interna de Edipo Rey

El siguiente esquema es un intento de visualizar el proceso analítico que se sigue en el drama.



El prólogo de las fuerzas que orientan el drama: oráculos, coro, personalidades de Edipo y Creonte. Nos entrega la ironía que mueve al hombre mientras su vida terrestre transcurre.

El *párrodo* es muy natural dentro del desarrollo de la acción. Como en los otros dramas del ciclo tebano (*Anígonas*, *Edipo en Colono*) el coro

es convocado, justificándose su aparición. Sobre su aparición en *Edipo Rey* dice Errandonea:

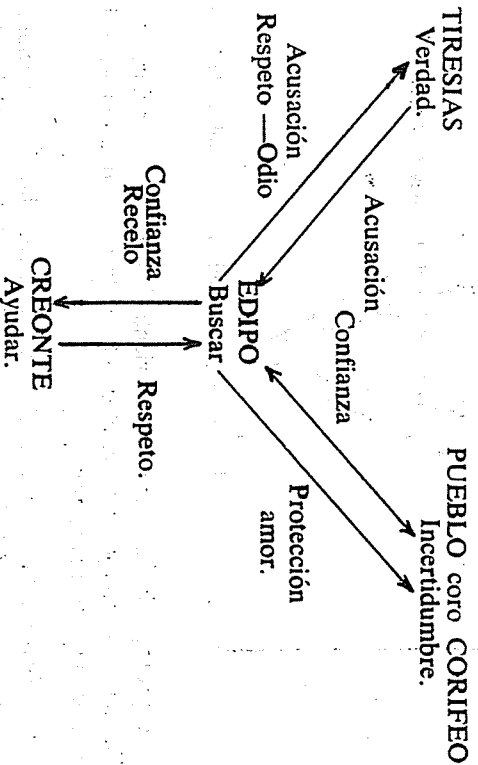
*"Entrando por la derecha del espectador, en su marcha procesional, solemne y majestuosa, y en la danza severa y en las evoluciones que ejecutan en la escena, bien todos juntos, bien divididos en grupos, van cantando las estrofas del párodo, donde primero, inciertos acerca de la respuesta de Delfos, invocan a sus dioses protectores; luego describen con tristesísimos colores la peste y desolación de la ciudad, para invocar de nuevo el auxilio de Zeus, de Apolo y de Baco, cuya fiesta celebran en la tragedia"* (68).

El párodo es un canto lírico de las ideas ya enunciadas en el prólogo. Es una oración que se convierte en gesto y palabra. Un yo coral que expresa su sentimiento. La diferencia entre este párodo y el de *Las Suplicantes* es evidente. Se debe a la creencia de prólogo en la obra esquiliana que convierte la entrada del coro en una narración épico-lírica necesaria para situar al espectador.

*Los episodios* están perfectamente marcados por los estásimos. Se pueden dividir en dos grupos: primero y cuarto, segundo y tercero. En el primer grupo se profetiza y realiza la tragedia: Profecía de Tiresias, Edipo ha matado a su padre y se ha casado con su madre. El segundo grupo desarrolla el problema por medio de dos interrogantes: Edipo parece haber matado a Layo, Edipo parece ser hijo de Layo. En todos los episodios, a excepción del cuarto, queda siempre un interrogante que es profundizado por el coro.

### Esquemas de Situaciones Dramáticas

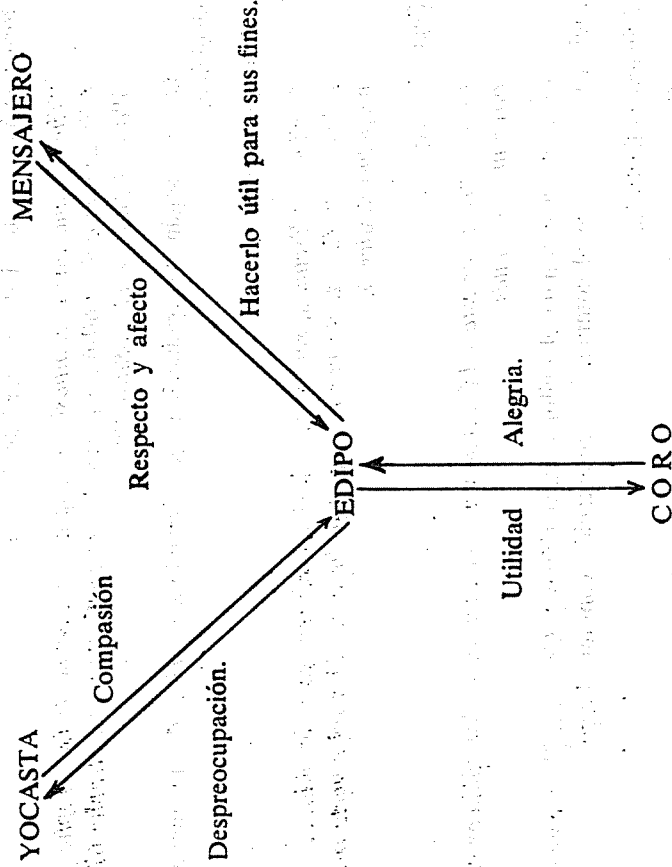
Capítulo primero. Situación general.



El verbo que marca la acción, tema principal dramático del capítulo es bastante variado: confiar, amar, respetar, acusar, odiar. Edipo modifica su actitud de escena en escena porque se encuentra en situaciones imprevisitas. Llama a Tiresias para averiguar el nombre del asesino y el adivino calla. El rey se enfurece y entonces se le dice que él es el criminal. Edipo pasa del respeto al odio, de la confianza al recelo: está confuso.

La fuerza temática corresponde a Tiresias: El acusa. Edipo recibe la acción pasivamente.

Tercer episodio en el momento en que Edipo llama al pastor para conocer su origen.



En este episodio se ve un Edipo centrado totalmente en él. Su foco de atención no es el asesino sino sus orígenes. Ya no se relaciona con los otros personajes por medio de sentimientos humanos sino por el pragmatismo que desea conocer la verdad. El único personaje que conoce la realidad es Yocasta. El más despiestado es el coro que se siente alegre en la antesala de la desgracia. Hacia la persona del rey se dirigen todas las fuerzas internas de los otros personajes: compasión, respeto y afecto.

Al comparar los dos esquemas se ve el proceso de personificación y tragicidad en el drama.

EL EXODO forma la conclusión de la tragedia. El paje narra lo pasado, Edipo reflexiona sobre su suerte. El coro hace una última exhortación o especie de parábasis. Las palabras con que concluye el drama hacen pensar en una posible proyección social en Sófocles.

"Ningún mortal que esté aun en espera del último día llameis jamás feliz: esperad que haya traspasado el umbral de la muerte sin caer en desventura alguna" (69).

En los cantos del coro se deben distinguir tres modalidades distintas: Páodo, Commo y Estásimo.

EL PRIMER COMMO de la obra puede ser estudiado siguiendo la formulación estructural de Richard Jebb (70).

"The commo has a composite strophic arrangement: Ist strophe — 659. 2nd strophe 660-668; answering respectively to Ist strophe 678-688 and 2nd strophe 680-697".

O sea, según la traducción de Errandonea (71), de la manera siguiente:

Primera estrofa.

Corifeo— "Escuchad, serénate, reflexiona, oh rey, yo te lo pido. . .

Edipo— "Mira, tenlo por cierto; al pedir eso, pides mi muerte o mi perpetuo destierro.

Segunda estrofa.

Coro— "No; por este sol (. . .) se van a colmar los males públicos con otros nuevos males.

En segunda continua el diálogo entre Edipo y Creonte. Esta conversación no pertenece al commo. La lamentación continua luego.

Primera antiestrofa.

Corifeo— "¿No convendrá, oh reina, llevar al rey a palacio sin demora?

Edipo— "¿Ves tú donde me llevas con tu buena voluntad, abandonando mi interés y embolándome el corazón?

Segunda antiestrofa.

Coro— "Hételo dicha ya, gran Señor, y no una sola vez; . . .

La primera estrofa con su correspondiente antiestrofa corresponde a diálogo entre el coro y Edipo. Las segundas a solos del coro. La técnica en el manejo de las palabras, el diálogo y los personajes es perfecta. Se busca

unidad esquematizada. Nótese el ritmo externo que lleva al interno y a la belleza de la representación. Es la contemplabilidad de un arte que supera el factio.

EL SEGUNDO COMO en el éxodo muestra la correspondencia entre forma y contenido: Edipo, exasperado por la desgracia pero a la vez estoico, canta en versos líricos, mientras el coro recita en Yámicos.

*Edipo*— “*Oh tinieblas, oh noche, noche mía; insufrible, tan interna a mí y tan inexplicable, tan irresistible, tan funestamente arrolladora: ¡ay, ay de mí! Ay de mí una y otra vez, cuán dentro habéis entrado punta de acero cruel y recuerdo de males más crueles!*”

*Coro*— “*Nada de extraño que en tan horrendas desdichas, dobles sean los males que lamentas, dobles los que sufres*”.

Este como es el reverso del escrito al final de *Edipo en Colono*. Las circunstancias están invertidas y por lo tanto la técnica (73).

Estudio ahora los estísimos de *Edipo Rey* para comprender mejor su unidad tanto en sí misma y en cuanto tiene relación con la estructura global de la obra.

EL SEGUNDO ESTÁSIMO está constituido como el como primero, aunque no tiene interrupción.

Primera estrofa. Vv. 863-873.

Alabanza de la ley natural.

“*Oh, sea mi suerte conservar siempre la más respetuosa pureza en palabras y obras (...)* Un dios habita en ellas, un gran dios que no envejece”.

Primera antiestrofa.

La incontinenencia ataca a los dioses que son buenos.

“*La incontinenencia engendra a los malos (...). Certámenes que traen la bendición a la patria, yo mismo pedile al dios que jamás nos faite, y ese mismo Dios será quien los precida para siempre*”.

Segunda estrofa.

El pecado de Layo.

“*Mas si alguien se pasea llevando la insolencia en sus palabras (...)* Porque si honra y no castigo merecen tales acciones, ¿por qué estas danzas sagradas?”.

Segunda antiestrofa.

Si los oráculos que castigaban a Layo no se cumplen, los oráculos son falsos.

*"Por tierra van quedando aquellos antiguos oráculos de Layo, y en ninguna parte es glorificado de veras Apolo! Toda la religión se viene a tierra".*

El contenido del anterior estásimo es esencial para entender a *Edipo Rey*. Este no es víctima de la fatalidad ciega, sino del pecado de su padre. Sófocles hace que el coro diváge un poco en apreciaciones que salen de la acción directa del drama, pero que son fundamentales: La unión temática del canto con lo anterior es evidente: Yocasta contó a Edipo el oráculo de Layo de que había de morir a manos de su hijo. Si el nuevo soberano de Tebas es el asesino, el oráculo se equivocó y no merecen atención las revelaciones sobre el origen de la peste. El coro se pregunta entonces consternado: Layo merecía un castigo y este no se cumplió, dónde está entonces la verdad en la religión. En el aspecto técnico puro, el problema radica en encontrar el sitio para el estásimo. Se sitúa cuando Yocasta va a buscar el pastor que presenció la muerte de Layo. Al acabar el estásimo, la reina explica su aparición diciendo que va a visitar a los dioses. El estásimo se coloca en un espacio vacío de interpretación y por lo tanto da lugar para la danza.

EL ESTASIMO TERCERO presenta el Hiporquema (74), que en su aspecto genuino debe exponer las siguientes características: Canto coral acompañado de danza, división en dos grupos del coro, un semicoro inmóvil o ejecutando simplemente una danza de ronda. Este se encarga especialmente del canto; el otro semicoro realiza una danza expresiva o mímica de aire vivo, rápido y alegre. Los orígenes del Hiporquema se remontan a los del hombre y Homero, en la Ilíada, lo presenta por primera vez (75). En su paso a la tragedia se le busca oponer a la danza ordinaria grave y paulsada. Su fin artístico es notar el contraste con el estásimo. Nace del drama. En *Edipo Rey* se identifica el hiporquema con el estásimo. Nace del drama mismo, y si el coro baila y canta, es por lo que ha visto y oído en la representación: Se va a conocer por fin el origen del soberano y los súbditos se imaginan su descendencia divina y por ello ensalzan al monte que le recibió cuando niño.

*"Si adivino soy yo, si sabe predecir mi corazón, no, no por todo el Olimpo, no dejarás, al llegar la luna llena de mañana, de ser celebrado por mí, Oh monte Citerón! como padre y sostén y madre de Edipo, ni de verte festejado con mis danzas cual bienhechor de mi amado soberano. Oh salvador Apolo, sean de tu agrado estos mis votos" (76).*

Notese la diferencia con el cuarto estásimo:

*"Oh generaciones de los mortales! Como vuestra vida no monta para mí más que la nada! ¿quién es, quién es el hombre que roba a la dicha*

*otra cosa que parecer y en pareciendo desaparecer de nuevo?. Con tu caída, como ejemplo ante mis ojos, Oh Edipo desventurado, ya nada que toque a mortal llano yo Feliz." (77).*

Ejemplos iguales se pueden ver en otros dramas de Sófocles (78).

**LA ACCION.** La base de la tragedia en su estructura es la acción, que se desarrolla de una manera única para no dividir la atención del público. Todo tiene su razón de ser y se une perfectamente. Cada suceso es anunciado por el que precede y determinado por el siguiente, cada personaje está íntimamente ligado a los otros de tal manera que es imposible suprimir uno sólo. Si quitamos a Tiresias el drama se pierde en la confusión ya que el adivino da el primer hilo para la investigación. Los pastores y mensajeros son las columnas de la acción y Yocasta, que parece secundaria, bajo este aspecto, es la que llama al primer pastor y habla con el mensajero en su afán de destruir los oráculos (Ironía de Sófocles). No se pueden negar algunas incoherencias en la acción (79). El coro no merma la acción, antes al contrario le da mayor interés. Ejemplo claro de ello es el segundo estésimo ya analizado. La acción tiene algunas evoluciones: buscar la causa de la peste, buscar un asesino, buscar la realidad de un asesinato, buscar unos orígenes paternos. Es siempre un buscar que concretiza en una persona. Un indagar que lleva al pasado porque el 'drama' ya aconteció aunque el hombre ciego no ha tomado consciencia de él.

**LAS TRES UNIDADES.** Sófocles las usa para conseguir los fines deseados. Esto se debe entender bien. El drama griego en su evolución histórica no se concretiza necesariamente en las famosas pero atacadas reglas, sino que el drama de acción (La tragedia) las pide como algo inherente. Cuando Esquilo ve la necesidad de un cambio de escena, la hace sin dudar y lo mismo sucede con Sófocles en Ayante. No hay que querer ser más griego que los mismos griegos.

En *Edipo Rey* las tres unidades están muy bien desarrolladas: La acción una y simple, el espacio el frente del palacio real en Tebas, el tiempo más o menos un día. Me fijo un poco en la técnica con que se presenta la unidad de lugar, haciéndola natural y espontánea. No se puede olvidar la simbología de tal escenografía. Edipo dice: "No me ha parecido bien, hijos míos, averiguarlo por mensajeros, y yo mismo he querido venir a preguntarlo; yo, el que todos llaman Edipo el renombrado" (80). La salida del rey de palacio no es fortuita, sino consecuencia del amor que posee él por su pueblo. La llegada del coro es pedida por el mismo soberano cuando manda a un criado a convocar todo el pueblo de Cadmo. Tiresias ha sido llamado y entra en escena anunciado por el corifeo: "Ya tenemos él que nos ha de descubrir el asesino: ahí nos traen al divino Tiresias, al único mortal que lleva la verdad innata en el alma." (81). Creonte entra al final del 'pri-

mer estásimo de manera muy real, al oír la calumnia que le levantó Edipo. El va a recuperar la honra delante de sus conciudadanos. El rey que oye sus conciudadanos. El rey que oye sus gritos sale del palacio y comienza la discusión que origina la entrada de Yocasta.

*Yocasta*—“*Menguados! ¿A qué viene esa desalentada reyerta y gritaría? Está la patria agonizando, ¿Y no os da vergüenza de andar así enredándoos en pleitos privados?*” (82).

El análisis se puede continuar con otros personajes. La unidad de lugar la pide la obra como la unidad de tiempo a consecuencia del paroxismo de la acción: la crisis se precipita y los personajes no pueden distraerse de ella. La verdadera tragedia gana con la aceleración del tiempo.

**LOS RESORTES DRAMÁTICOS.** Para verlos me voy a fijar en los finales de episodios. El primero se menciona al acabar el prólogo y Edipo espera a Creonte que viene del templo apolíneo. El oráculo es el motor interno de la acción y nace de la misma psicología de los personajes. El oráculo, aunque externo, está íntimamente grabado en la memoria del hombre religioso. El cuñado del rey expresa el oráculo:

*“Seame dado decir cuanto al dios he oído. Mandá perentoriamente Febo, nuestro dios, que desterremos la peste de nuestra patria, la que nuestra tierra está abando, y que no sustentemos lo que es insanable”* (83).

El segundo resorte dramático lo constituye Tiresias. Su papel es semejante al desempeñado por el oráculo. El adivino da un vuelco total al drama y lo que se pensaba proyectar hacia otra persona, vuelve al mismo Edipo. La acción presente se convierte en averiguación en el pasado.

*“¿De vetas? Pues yo te hago saber que todo el peso de tus propias maldiciones descarge sobre ti mismo, y que de hoy más, no has de poder hablar ni a estos ni a mí, pues eres tu la plaga que tiene esta tierra contaminada”* (84).

Y más tarde añade:

*“Y aparecerá, que es para sus hijos, hermano a un mismo tiempo y padre, y para la mujer que le dio la vida, hijo a la par de marido y para su padre, cónyuge de su mujer y matador de él; y ahora vete, piensa todo esto, y si en algo me sacas mentiroso, entonces dí que no entiendo de profecías”* (85).

Desde este momento el resorte primario de la acción es el deseo que tiene Edipo de conocer la verdad. Es un impulso psicológico que se desarrolla partiendo de una situación inicial que se transforma hasta llegar a una



situación final. En Sófocles la solución no se encuentra dentro de los acontecimientos psicológicos fundamentales, sino en fuerzas exteriores que toman parte en la acción, como son los mensajeros y pastores. Aparentemente la curiosidad es la causa de todo, pero el verdadero creador de la trama es la fatalidad concretizada en la paga que deben hacer los hijos de las culpas paternas. Ahora sí se entiende el bosquejo de la página 321 sobre la posible estructura externa-interna. Esa estructura se confunde con los resortes que dan el paso de una situación a otra, creando el drama.

**EL CORO.** Se tratará en el número cuarto de este capítulo. Baste decir que está formado por quince nobles de Tebas. Con ello puede Sófocles aprovechar el caudal de hechos históricos que fundamentan el drama en el pecado de Layo. El coro suple lo que se perdió al pasar de trilogías a obras independientes. Es también un recurso técnico para preannunciar desgracias y crear el ambiente trágico (86).

**LOS CARACTERES.** En este estudio se impone la personalidad de Edipo. Es el único papel interpretado por un mismo actor. Una posible interpretación:

1 — Edipo	2 — Yocasta.	3 — Creonte.
	Sacerdote de Zeus.	Tiresias.
	Mensajero de la casa.	Mensajero de Corinto.
	Siervo de Layo.	

Sobre el personaje de Edipo, dice Jebb:

*“La figura central del drama es puesta en relieve por los caracteres de Tiresias y Creonte. Tiresias existe sólo para el dios que sirve. A través de él, habla Apolo. Como opuesto a Edipo, es el conocimiento ‘divino’ de Apolo opuesto a la ceguera e ignorancia humana. Mientras el siervo de Layos está sobre el rey de Tebas, Creonte está debajo en la sombra; pero en la segura tierra de ordinarios humanidad. Creonte es astuto, cauto, práctico, sin sentimentalismo ni demostraciones” (87).*

De nuevo se encuentra ‘la ley de los caracteres’ en la tragedia griega, vista cuando se analizó a *Prometeo Encadenado*. La Ley de los contrastes: Edipo—Tiresias, Edipo—Creonte. La ley del desdoblamiento: Tiresias lo divino y Creonte lo humano. La unidad del carácter en *Edipo Rey* es más rica que en la obra de Esquilo por presentar más variaciones. Toda la gama de sentimientos sigue una línea clara de evolución psicológica que comienza cuando el rey sale a la puerta del palacio con regias galas, acompañado de dos pajes y es recibido triunfalmente y termina cuando Edipo “Ciego y ensangrentado... y con inseguro paso avanza en el escenario”. Las palabras de recibimiento son muy distintas: “Ay, ay; desdichado! Pero ni a mirarte me atrevo, aun cuando tengo tantas cosas que decirte, tantas cosas que pre-

guntarte, tantas que meditar en ti" (88). Aun en los últimos momentos la persona de Edipo es digna. Son los males morales y no los físicos los que le arrancan sus gritos de dolor. Ejemplo contrario se presenta en *Las Traidoras* cuando Heracles se queja de sus sufrimientos materiales. Se denigra así al héroe.

¿Qué papel puede tener un elemento como la máscara, que tiene sus fundamentos en los mismos orígenes teatrales y en la necesidad técnica del cambio rápido, en la formación de un personaje como Edipo? En general, sobre el uso de la máscara dice André Villiers:

*"Junto a razones utilitarias, también necesidades, pero dramáticas fundamentales. El engrandecimiento del actor, lo desmesurado de la máscara, no son únicamente cómodos para la vista, también exaltan al personaje, lo proyectan de repente en ese plano del horror, del monstruoso destino que sobrepasa al hombre; no es sino pele trágico de Dionisos, y sólo es hombre en el vértigo de su alma alocinada; el ser sufre la distorsión inflingida por los dioses. Y antes de interrogarse, como se hace a veces, sobre la realidad o la necesidad de la amplificación de la voz por la máscara, quizás sería mejor hablar de su alteración, de su aumento por desnaturalización, porque lo que no es más que humano, demasiado humano a la medida humana, no es posible"* (89).

Y añade luego: la inmutabilidad del personaje en la tragedia griega está representada en la máscara. La máscara que posee Edipo y todos los héroes griegos no tiene sólo razones técnicas. Va a la concepción que del mundo que se esconde detrás de la cosa representada. Según los conceptos de base sería la mutación que necesita el actor para crear personajes vivos (90). La máscara alcanza un mayor uso en las sociedades que tienen una significación colectiva como es el teatro y sobre todo en Grecia. La actitud aparente de Edipo cambia en la obra de felicidad a desgracia, pero la máscara es siempre la misma. Ella muestra la verdadera faz humana: aunque el soberano se encuentre feliz al comienzo, lo trágico ya se ha posesionado de su vida. Una situación diferente se encuentra en *Electra* donde la protagonista dice que pasa de lágrimas dolorosas a triunfantes. Se presenta una cierta superficialidad en la muchacha y en concepción trágica de la obra? La máscara convierte al teatro en un arte de convención y por ello sus diversos usos pueden ser muy variados.

Dejando a un lado la máscara, que es un tema vasto como para otro seminario, paso a concluir este capítulo con la caracterización del personaje. En primer lugar hay que tener en cuenta que son personajes conocidos del pueblo griego que no busca sorpresas en el teatro. Si lo que se ve representar le sucedió a tal persona concreta, es porque aquello sí puede ser (91). Edipo se presenta de una manera indirecta por su intervención en el pro-

logo. El espectador debe formarse el juicio de lo que ve. La caracterización directa se usa en Tiresias. Con ella se presenta un claro contraste entre lo que se espera del individuo y la realidad. Los antecedentes lo presentan como sabio, respetado y veraz, Edipo le ataca como calumniador.

Los tres actores que son la base de los personajes sólo se encuentran en tres oportunidades: Prólogo-Edipo-Sacerdote y Creonte y en el capítulo segundo Yocasta-Edipo-Creonte y en el tercero Edipo-Yocasta y mensajero. Son las partes en que se ve a Sófocles como genio en el manejo de los tres actores.

De las salidas de los personajes es famosa la de Yocasta por conseguir un gran efecto dramático. La reina sale desesperada y en medio de gritos.

Yocasta—“Ay! Ay! Desdichado! Esto es lo único que te puedo llamar; y por última vez y para siempre” (92).

En contraste con este efecto está el de Antígona cuando la reina abandona el atrio. El resultado es el mismo y la técnica diferente. Esta última utilización me parece superior.

Corifeo “¿Qué pensar de esto? La reina ha desaparecido sin decir palabra ni buena ni mala.

Mensajero “Pasmado me dejó a mí también. Me hago con todo la ilusión de que será que oída la desgracia del hijo, no le parece bien entregarse al llanto en público.

Corifeo “No lo sé, para mí tan funesto es un silencio excesivo como un excesivo clamor inmotivado” (93).

### 3. OTRAS OBRAS DE SOFOCLES

#### Apreciaciones generales

LA ESTRUCTURA de las obras de Sófocles poco cambia. Antígona posee una estructura semejante a la de Edipo Rey (94).

Prólogo. v. 1-100. Ismene y Antígona.  
Párodos. v. 101-154.

1 — Episodio. v. 155-331.  
Estásimo. 332-383.

2 — Episodio. v. 384-581.  
Estásimo: 582-630.

3 — Episodio. v. 631-780.  
Estásimo. 781-805.

4 — Episodio. v. 806-943.  
Estásimo. 944-987.  
Exodo. 1155-1352.

En la estructura de *Electra* hay una variación interesante: un *commo* en el párodo y otro en el éxodo. El drama es en general bastante lírico y tiene otro *commo* en el episodio segundo y un canto en el tercero. El párodo es una lamentación entre el coro y *Electra*. Se hace así mucho más dramático y se le quita importancia al coro en un momento que era para el solo. El éxodo tiene un *commo* que se mezcla a la acción dando un breve comentario a la misma: fuerza dramática estúpida. Dice el texto:

*"Oh ciudad, oh estirpe desventurada! ahora, consume tu ruina el hado de tu vida.*

*Clitemnestra— (dentro) — ¡Ay! que me hieren.*

*Electra— Dale, si puedes, otra vez.*

*Clitemnestra— (dentro) ¡Ay! Mil veces!*

*Electra— ¡Ojalá tocara lo mismo a Egisto.*

Coro— *Las maldiciones van obrando. Revivimos los que yacían bajo tierra; los muertos tiempos atrás se vengan bebiendo la sangre a los asesinos de antaño"* (94).

La anterior escena se desarrolla en tres planos: el interior del palacio-Clitemnestra, el atrio-*Electra* y la orquesta el coro. Se nota un ingenio con-sumado de la obra en su texto y no menos en la representación.

La estructura de *Ayante* presenta ruptura en la unidad de lugar. El drama se parte en dos, dando ocasión a nuevas dificultades técnicas. En un momento dice el coro: "Dispuesto estoy a irme y lo mostraré, más que con palabras, con las obras y los pies", y entonces el texto añade: "Vase el mensajero por la derecha del espectador; Tecmesa por la izquierda. El coro deja la orquesta, yéndose un semicoro por el párodo; o sea por la derecha; otro semicoro, por la izquierda. Cambio de escenario" (95). Se pasa de las inmediaciones de Troya donde acampan los griegos a un paraje solitario a la orilla del mar, con árboles y maleza. En esta obra, además de la metástasis (salida del coro), el cambio de escenario y el epi-párodo (vuelta del coro), hay un hiporquema perfecto. El coro se divide en dos e inician un diálogo cantado en medio de la danza.

**RESORTES DRAMATICOS.** En Sófocles el resorte dramático se concretiza en la lucha del hombre contra los designios superiores. En *Edipo*

en *Colono*, Creonte y Polinices desean llevarse al antiguo desventurado soberano para Tebas a pesar de la voluntad de este. En *Antígona* también se encuentra el conflicto: Creonte-ley humana y Antígona-ley divina ante el cadáver de Polinices. En *Electra* no se ve clara la lucha contra un poder superior. Orestes, gobernado por el oráculo, desea matar desde el comienzo a su madre. *Filoctetes* es típico ejemplo del oráculo contra la voluntad humana: La ciudad de Troya debe ser tomada por el arco de Heracles y su poseedor no desea ir más a la guerra.

**EDIPO EN COLONO.** La obra presenta un notable contraste con *Edipo Rey*. Se pasa de una tragedia de acción a una lírica que busca encontrar la solución al problema de la fatalidad. La estructura es exactamente igual a la de *Edipo Rey*, pero incluye cuatro *kommos*. Entre ellos uno semejante al ya visto en el exodo de *Electra*. El desarrollo de la acción es lineal y se desarrolla desde una situación inicial de desgracia hasta la glorificación del desventurado rey. La parte más importante de la tragedia está contada por un mensajero. El desenlace es feliz como en *Las Eumenides* y hace pensar que para los griegos la concepción de tragedia no era la de los modernos.

*La actuación en Edipo en Colono.* Un esquema de actuación sería el siguiente:

1	2	3	1	2	3	1
Edipo-Antígona-Transéunte.	Párido.	Edipo-Antígona-Ismene.	Edipo-Antígona-Transéunte.	Párido.	Edipo-Antígona-Ismene.	Edipo-Antígona-Teseo.
2	3	1	2	3	?	1
?	3	1	2	1	2	3
Ismene.	Polinices-Edipo-Antígona.	Edipo-Antígona-Teseo-Creonte.	Edipo-Antígona-Teseo-Creonte.	Edipo-Antígona-Teseo-Creonte.	Edipo-Antígona-Teseo-Creonte.	Mensajero.
1	2	3				
Antígona-Ismene.	Antígona-Ismene-Teseo.					

Según Jebb, pudo haberse usado un cuarto actor. La distribución sería así: (96)

1 — Edipo.	2 — Antígona.	3 — Ismene.	4 — Extranjero.
		Creonte.	Teseo
			Polinices.
			Mensajero.

No se debe olvidar que la obra fue representada después de la muerte del autor y podría haber avanzado más la técnica de la puesta en escena. Este problema es semejante al de Esquilo que parece utilizó tres actores en sus últimos dramas.

*LOS PERSONAJES. Edipo en Colono-personaje-símbolo.* En *Edipo en Colono* se llega a una prolongación del personaje: Personaje viviente—símbolo viviente—puro símbolo. Es la obra en que la venganza cede su paso a la justicia y el perdón para quien lleva la responsabilidad de sus actos (97). Nótese desde este punto de vista lo que dije al comienzo de Sófocles sobre la situación cronológica de sus obras: *Edipo Rey y Edipo en Colono*— Muerte y redención.

*La ley de los caracteres griegos.* En todas las obras se ve claramente la ley de los contrastes y la de la complementabilidad. En *Antígona* se trazan dos personalidades. Una hermana es resuelta y piadosa, decide enterrar a su hermano, a desprecio de las amenazas de Creonte. La otra es buena pero humana y acomodaticia, espera que los muertos no pidan mucho. Lo mismo acontece en *Electra*. Esta es violenta, vengadora y cruel. No acepta la realidad y se rebela. Crisóstemis es dulce, rencorosa y amable. Acepta lo acontecido y su rebeldía se conforma con las lágrimas silenciosas. Deyanira e Iola: sostienen toda la fuerza de *Las Traquinias*. La primera es el diálogo y la segunda el silencio. La ley de los contrastes se nota desde las primeras obras hasta las últimas. Creonte se opone a Antígona, Creonte a Edipo (*Edipo en Colono*), Ulises a Neoptólomo.

*Simbolización de personajes por medio de leyendas.* Es una hermosa manera de hacer los estásimos y de abrir el drama al cosmos universal. El mejor ejemplo y único conocido se encuentra en *Antígona*. Cuando la acción lleva a lo trágico, el coro canta hechos históricos sin relación aparente. En el fondo él simboliza el desenlace de la obra.

Danea-Antígona-Prisión y Lluvia de sangre del amado.

Licuro-Creonte-Ultraje a los dioses.

Cleopatra-Eurídice-Ve muertos a sus hijos por la pasión del marido (98).

*Discursos en el drama: Epícos y Retóricos.* El autor introduce los referenciales discursos de la dramaturgia griega que son constituidos según el punto de vista de la retórica de una manera perfecta. Son ejemplos las discusiones entre Edipo y Creonte y luego con Polinices en *Edipo en Colono*. En *Antígona* cuando la muchacha se defiende de lo hecho. El uso de estos discursos es distinto según se expongan asuntos doctrinales, como en las órdenes de Creonte (*Antígona*) o de llevar a algún personaje que no disputa a la convicción como a Licas (*Traquinias*). *Edipo Rey* no posee estos discursos por ser acción ciento por ciento: Cuando el acontecimiento se impone con todas sus fuerzas, no hay momento para ordenar las ideas que brotan atropelladamente como en la discusión de Tiresias y el rey.

Las narraciones épicas siguen en parte las líneas anteriores. El mensajero de *Edipo en Colono* relata la muerte del soberano alternando lo natural y lo místico, lo consolador y lo espantable, el amor y la triste despedida. El mensajero de *Las Traquinias* narra los sucesos de Heracles en las guerras que sostuvo contra Euristo. El pedagogo de *Electra* deleita con su pintura de los juegos píticos. Sobra decir que la obra maestra sofoclea tampoco tiene estas clases de narraciones.

**EL PERSONAJE MUDO.** Sófocles lo utilizó como elemento técnico-dramático. Pilades en *Electra* no pronuncia una sola palabra y asiste a actos centrales como el reconocimiento de los dos hermanos. En las *Coéforas* de Esquilo este personaje es mudo hasta el momento en que Orestes va a matar a Clitemnestra.

“Orestes— *Pilades ¿Qué haré? ¿Puedo matar a una madre?*”

Pilades— *Y ¿Qué será desde ahora de los oráculos de Alo, revelados por pitia, y de la lealtad de los juramentos? No lo olvides, es mejor tener contra ti a los hombres que a los dioses” (99).*

Es el amigo inseparable de Orestes. Su silencio indica la disponibilidad, aceptación y amor con que sigue al último atrida. En *Filoctetes* actúa Diomedes, otro personaje mudo.

**EL PERSONAJE COMICO.** Se usa por primera vez en *Antígona*. Con él, se quiere acentuar la ley de los caracteres contrastados. Creonte lleno de soberbia habla arrogante mientras el guarda, realista, gueson y vidor representa el pueblo que es gobernado por tales soberanos.

“Guarda— *Ay rey! no voy a contarte que vengo sin aliento por la prisa, ni cómo echaron a correr mis pies. Cuantos pensamientos me detenían y me hacían dar vuelta para tornarme atrás! Porque me paraban en mi camino y me decía mi corazón, hablándome, sin cesar ‘cuidado’, para qué vas adonde, en llegando, la has de pagar” (100).*

**LA ESCENOGRAFIA.** En general es sencilla: Tres atrios de un palacio y cuatro paisajes naturales. En *Edipo Rey* se dice:

“*En el fondo, el frontis del gran palacio de los reyes de Tebas. Muy cerca de la gran puerta central se levanta un altar a Apolo. Frente a las otras puertas laterales, y un poco apartados de ellas, atrás dos pequeños altares” (101).*

Este escenario es exactamente el mismo en *Antígona*, *Traquinias* y *Electra*. En la última de estas obras, se sitúa el palacio en la Acrópolis para tener una visión del mundo toda la llanura argiva, el agora, el templo de Apolo y el hero, templo de Hera.

Las escenografías campestres son mucho más variadas. En *Ayante* las inmediaciones de Troya y un paisaje solitario a la orilla del mar. En *Filoctetes* el escenario representa la playa solitaria. En el fondo y a un lado, un sendero muy escarpado, que termina en la parte superior en una meseta que posee una cueva que supone un túnel con salidas hacia el interior de la meseta. En *Edipo en Colono* hay un bosque sagrado muy tupido de laureles, olivos y muchas trepadoras que se entrelazan en sus ramas. Se sitúa a la vista, aunque dentro del mismo bosque una pequeña pradera en declive, un asiento de piedra. Algo más a la izquierda, fuera del bosque otro peñasco más bajo. Cruza el escenario una ancha carretera.

La evolución escenográfica de Sófocles parte del culmen esquiliano: Frontis del palacio. Sus últimas obras por lo complejas se ven necesitadas de telones de fondo: crear un lugar ficticio, pero en cuanto se pueda realista.

#### 4. EL CORO EN SOFOCLES

La palabra coro significó primero el lugar en donde se baila, la danza misma, el grupo de los danzantes y también la poesía cantada. Su origen es muy antiguo, casi como el hombre. En su evolución lógica dentro del drama siguió los siguientes pasos:

Coro-todo	La acción	Primitivos
Coro alma de la tragedia	Sostén de la acción	Esquilo <i>Suplicantes</i>
Coro personaje	Ligado a la acción	Sófocles <i>Edipo Rey</i>
Coro elemento añadido	Ligeramente a la Acción	Eurípides <i>Hypólito</i>

*"El coro es un personaje colectivo, una especie de representación del público que desde la orquesta asiste a la acción e interviene en ella, ya por medio del corifeo, ya en conjunto, entonando himnos líricos con acompañamiento de flauta y ejecutando al mismo tiempo movimientos de danza"* (102).

El personaje colectivo que hace del público un actor, se manifiesta con todas las características del individual. La unidad de lo colectivo y lo individual se nota en el mismo accionar del coro que para el diálogo toma parte activa en la acción y en los cantos se une formando un grupo danzante.

El hecho de ser personaje es un descender del sitio de privilegio, para situarlo al mismo y hasta menor nivel de los otros personajes como sucede en *Edipo Rey y Antígona* y no en *Filoctetes* y *Edipo en Colono*. Un drama puede tener o no un personaje y por ello se preparó ya su próxima desaparición. Errandonea estudia mucho el tema y llega a la conclusión de la per-



sionalidad del coro atacando ideas falsas sobre el papel del mismo: espectador ideal, juez de los personajes, elevado sobre la acción. A pesar de su estudio, no se pueden olvidar las palabras de Andre Villiers: (103)

*“El carácter de orgía-el delirio colectivo y contagioso operando sobre las muchedumbres, por una identificación extática, una verdadera posesión subsiste, en efecto en el arte perfeccionado de Esquilo, Sófocles y Eurípides, y esto implica en la representación, en la expresión, en la celebración, un paroxismo por una sugestión, un contagio completamente físico. El coro no es, por consiguiente, un simple lazo metafísico entre los actores del drama y los habitantes de la ciudad; seguramente es el agente de trasmisión y el factor del contacto emotivo”.*

Un personaje puede ser ese factor de contactos que explica la íntima relación entre tragedia y Katarsis y aun de la progresión social anotada antes en Sófocles.

## CORO

— Fundamentos innatos en el hombre.  
Elemento técnico de Katarsis.

## HOMBRE

Elemento técnico de personaje.

## SOCIAL

— Elemento técnico estético.  
Elemento técnico estructural.

Es un caso más de la técnica fundamentada en el mismo hombre: En sus tendencias.

## Elemento Técnico Personaje (104)

Su estudio se basa sobre todo en la afirmación de Aristóteles sobre el coro en Sófocles. Según ella, el coro es verdadero personaje, uno de los actores y miembro constitutivo del drama y colabora con los demás personajes.

El coro es un personaje real y consciente puesto que se da cuenta de lo que pasa ante sus ojos y de cuanto se dice claramente en su presencia. El oye, entiende y conserva todo en su memoria, acomodando su lenguaje a lo que sabe y regulando su conducta conforme a los objetos y afectos que en su espíritu despiertan las situaciones dramáticas que le rodean. En *Edipo Rey* él comprende las palabras del adivino Tiresias mejor que el soberano:

*“Zeus, es verdad, y Apolo sabios son, y sondean los corazones de los mortales, pero si un adivino no sabe o no sabe más que yo, no es siempre fácil definirlo; la ciencia de un hombre puede superar a la de otro hombre pero no, mientras no me salten a los ojos las pruebas, no asentiré a los que condenan, que todos vieron cuál vino contra la alta-*

*da doncella (la esfinge) y la prueba nos lo mostro sabio y salvador de la ciudad. No, en mi corazón jamás será condenado Edipo" (105).*

El coro no es menos real en lo que se refiere a la caracterización de su personalidad y si llega a definirse claramente como los demás personajes es por su mayor intervención en el diálogo. Se debe tener en cuenta lo dicho sobre *Prometeo Encadenado*: El personaje puede ser complejo pero debe ser uno. El coro de Sófocles generalmente cambia de actitud movido por resortes dramáticos que hacen lógica tal evolución. En Antígona el coro comienza alegre de parte de Creonte:

"Rey— *Se ha ido el hombre y misteriosos son los vaticinios que ha pronunciado; desde que voy dejando blanco este cabello, antes negro, tengo experiencia que jamás ha dictado profecías falsas a nuestro pueblo" (106).*

"Coro— *Esa es tu voluntad respecto de los amigos y respecto de los enemigos de la ciudad, Creonte, hijo de Meneceo; en tus manos está dar las leyes que gustes, así sobre los muertos como sobre los que vivimos todavía" (107).*

"Corifeo— *Es con mucho la sensatez lo primero para la ventura. Contra los dioses jamás se ha de ser irreverente. Las palabras altaneras acarrean a los soberbios castigos atroces y a la vejez, por fin, les enseña a ser cuerdos" (108).*

El coro, a causa de la soberbia real, ha pasado de confianza en su soberano a duda y luego a menosprecio del mismo.

El coro adopta posiciones muy variadas según sea el drama donde actúe. El coro de anciano de *Antígona*, es la prudencia y los recuerdos. Las jovencitas de las *Traquinias* son la inocencia frente a la maldad de Deyanira.

#### **Elemento Técnico Artístico (109)**

Sófocles persigue en el coro fines estéticos tanto en el diálogo como en los estísimos donde se llega al máximo de lirismo. Con el coro se insinúan los sentimientos que el autor quiere destacar, acentúa los afectos, sugiere delicados presentimientos. Cantos hiporquemas que impresionan por contraste y belleza como el canto de la muerte en *Edipo en Colono* antes de la glorificación de este.

"*Oh dioses infernales! Oh cuerpo del can invencible, de quien cuentan las tradiciones que están tendidos a las puertas por tanto huésped visitadas, y envía sus gruñidos desde la caverna, como indomable guarda del inferno! Oh muerte, hija de la tierra y del tártaro! Haz, te suplico,*

... *qué ese guarda deje libre el paso al extranjero que se dirige a los profundos valles de los muertos. A ti, pues, llamo, la daadora del eterno sueño!*" (110).

Aparte del valor estético que da al texto, está la belleza de la representación.

### Elemento Técnico Estructural

El coro con sus cantos da un ritmo interno y externo a la obra elevándola sobre los meros hechos y dándole toques líricos más o menos simétricos. No se debe olvidar que el coro permite el poco uso de actores por dar ocasión al cambio de máscara durante los cantos. Su empleo desde este punto de vista puede ser considerado como el del monólogo (111). El monólogo es hecho por un personaje y el coro es un personaje 'colectivo'. Un caso propiamente 'técnico' que sirviera para no dejar vacío el escenario, no se da en la tragedia griega. El coro nunca toma una decisión importante en el desarrollo de la acción. Es común en el teatro de Sófocles un coro invitado a acciones externas que no ejecuta. Ejemplos hay en *Edipo en Colono* y en *Filoctetes*. Se presenta así un problema para la representación.

Según esta manera técnica estructural de presentar el coro, su intervención en *Edipo en Colono* sería diferente a la siguiente de *Edipo Rey*.

Párido —Lírico —Oración a Zeus. Pedir a los dioses.

1 — Estásimo—Reflexivo-lírico. Religión contra historia.

2 — Estásimo—Épico-lírico.

3 — Estásimo—Lírico-triunfal. Canto triunfal al citerón.

4 — Estásimo—Lírico-lamentación-Todo hombre es desgraciado.

### CONCLUSION

El proceso creativo, en cuanto tiene relación con el objeto es semejante en Esquilo y Sófocles. La variación se realiza en dos puntos capitales que siempre son distintos en esta clase de comparación: El yo y la técnica. Mientras en Esquilo se tiene al hombre centrado en sus ideas religiosas, en Sófocles se comienza a notar la desintegración de las mismas. La solución de *Edipo en Colono* no suple toda la fatalidad de sus obras, sus quejas contra los dioses y su dolor humano. El yo sofocleo es diferente y sus obras son diferentes aun cuando alcanzan un equilibrio peligroso entre dios-hombre. En él no hay rebelión sino estoicismo. La vida se concretiza en una estructuración perfecta en donde prima el poeta sobre el filósofo.

La técnica señala otra diferencia clara por partir de una tradición ya originada por Esquilo. El poeta no tiene que crearlo todo, sino cultivarlo y llevar al culmen el drama griego. Con el apago a lo conocido alcanza el éxito de *Edipo Rey*. En el buscar nuevos caminos parece fracasar con *Ayante*. Convierte el drama-acción en poesía en *Edipo en Colono*.

La 'obra' de Sófocles muestra una unidad perfecta en su estructura externa-interna y la representación. Esa unión se ve luego de un estudio detenido que haga comprender el verdadero protagonista del drama, la unión entre título y principal contenido, el papel del coro.

Sabiendo 'ver' a Sófocles se comprende el título de la primera parte: La expresión dramática del hombre se da por medio de una técnica. **EL ES UN MAESTRO DE LA TÉCNICA.**

## BIBLIOGRAFIA Y CITAS

### PRIMERA PARTE

— I —

- 1) Citado por CASTAGNINO, Raúl, *Teoría del Teatro*, Ed. Nova, Buenos Aires, 1956, p. 27.
- 2) DOAT, Jean, *Entrée du public. La psychologie et le théâtre*, Ed. De Flore, 1947, p. 26. Citado por CASTAGNINO, Raúl, o. c., p. 27.
- 3) PIGNARRE, Robert, *Historia del Teatro*, traducción del francés. Ed. Eudeba; Buenos Aires, 1965; p. 7.
- 4) CASTAGNINO, Raúl, o. c., p. 18.
- 5) Victor Hugo afirma en su prólogo de *Cromwell*: "Es evidente que este drama, con sus dimensiones actuales, no podría encajar en nuestras dimensiones escénicas, es demasiado largo. Se reconocerá quizás, sin embargo, que fue en todas sus partes compuesto para la escena (...). Esperemos que no tardarán mucho en Francia a acostumbrarse a consagrar toda una noche a oír una sola obra dramática. Hay en Inglaterra y en Alemania dramas que duran seis horas", p. LVII. Ed. F. Seix, Barcelona. Aun los mismos románticos son drama-teatro.
- 6) CASTAGNINO, Raúl, o. c., p. 20.
- 7) *Cher*, MICHAUD, Guy, *L'oeuvre et ses techniques*, Ed. Nizet, Paris, 1957, p. 179.
- 8) ARNOLD, Paul, *L'oeuvre du théâtre*, Ed. Savel, Paris, 1947; p. 51. Citado por CASTAGNINO, Raúl o. c., pp. 23-24.

- 9) VILLIERS, André, *Psicología del arte dramático*, Ed. Hachette, S. A., Buenos Aires; 1952; traducción del francés, p. 23.
- 10) CASTAGNINO, Raúl, o. c., p. 34.
- 11) PIGNARRE, Robert, o. c., p. 7.
- 12) *Ibid.*
- 13) Citados por CORVIN, Michel, *Le théâtre nouveau en France*, P. U. F., París, 1966, p. 15.
- 14) PIGNARRE, Robert, o. c., p. 7.
- 15) KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, traducción del alemán, Ed. Gredos, Madrid, 1965, p. 489.
- 16) Citado por CORVIN, Michael, o. c., p. 14.
- 17) *Cfr.*, MICO BUCHON, J. L. (S. I.), *Curso de teoría y técnica literarias*, Casals, Barcelona, 1964, p. 456.
- 18) MICHAUD, Guy, o. c., p. 181.
- 19) *Cfr.*, KAYSER, Wolfgang, o. c.; pp. 440-441, WELLEK, René, *Historia de la crítica moderna*, t. I y II, passim.
- 20) *Ibid.*
- 21) TUCHARD, P. A., *Dionysos*, Ed. Aubier, 1988, p. 13. Citado por MICHAUD, Guy, o. c.; p. 180.
- 22) *Cfr.*, KAYSER, Wolfgang, o. c., p. 441.
- 23) *Id.*, p. 440.
- 24) *Cfr.*, WELLEK, RENE y WARREN, Austin, *Teoría Literaria*, Ed. Gredos, Madrid, 1962, p. 270 ss.
- 25) MICHAUD, Guy, o. c., p. 182.
- 26) *Cfr.*, MICHAUD, Guy, p. 181.
- 27) Citado por VILLIERS, André, o. c., p. 151.
- III —
- 28) SASTRE, Alfonso, *Drama y Sociedad*, Ed. Daurus, Madrid, 1956, p. 134.
- 29) *Cfr.*, p. 134 ss.
- 30) *Cfr.*, GUARDINI, Romano, *La esencia de la obra de arte*, Ed. Guadarrama; Madrid, 1960; p. 41 ss.
- 31) CLAUDELE, Paul, *Positions et propositions*, E. Gallimard, París, 1928; citado por IBÁÑEZ, José Miguel, *La creación poética*, p. 204.
- 32) IBÁÑEZ, José Miguel, o. c., pp. 207-208.
- 33) *Id.*, p. 232. El autor cita a PAREYSON, Estética, p. 45.

- 34) GUARDINI, Romano, o. c., p. 41 ss.
- 35) CROCE, Benedetto, citado por CHALLAYE, Felicien, *Estética*, Ed. Labor, Barcelona, 1935, p. 78.
- 36) *Cfr.*, MARITAIN, Jacques, *La poesía y el arte*; traducción del inglés, Ed. Emec, Buenos Aires, 1955, p. 13 ss.
- 37) *Ibid.*
- 38) KAYSER, Wolfgang, o. c., p. 247.
- 39) *Id.*, p. 249.
- 40) *Cfr.*, *id.*, p. 248.
- 41) *Id.*, pp. 255-261.
- 42) MICHAUD, Guy, o c., p. 19.
- 43) *Ibid.*
- 44) WAGNER, Fernando, *Técnica teatral*, Ed. Labor, Barcelona, 1952, *passim*.
- 45) *Id.*, c. II.
- 46) DESUCHE, Jacques, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*; Ed. Oikos-Tau, Barcelona, 1966, *passim*.
- V —
- 47) *Cfr.*, WELIEK, René y WARREN, Austin, o. c., p. 22.
- 48) TADDEI, Nazareno, *Lección Estructural del Film*, Ed. i 7, Milano, 1966, p. 109.
- 49) *Id.*, p. 109.
- 50) TADDEI, Nazareno, *Giudizio Critico del Film*, Ed. i 7, Milano, 1966, p. 56. La traducción es personal.
- 51) KAYSER, Wolfgang, o. c., p. 203.
- 52) GERMAIN, Francois, *L'art de commenter une tragédie*, Ed. Feuchen, París, 1ª parte, p. 35.
- 53) *Cfr.*, capítulo I, donde se habla de la unidad drama-teatro.
- 54) MICHAUD, Guy, o. c., p. 197.
- 55) *Cfr.*, KAYSER, Wolfgang, o. c., pp. 222-229.
- 56) *Cfr.*, MICHAUD, Guy, o. c., pp. 198-200.
- 57) *Cfr.*, *id.*, pp. 200-203.
- 58) VILLIERS, André, o. c., p. 166. El autor cita a Georges Písoeff.
- 59) FAGUET, Emile, *El arte de leer*, Ed. El Ateneo; Buenos Aires, 1950, p. 72. Citado por CASTAGNINO, Raúl, o. c., pp. 22-23.
- 60) VILLIERS, André, o. c., p. 84.

## SEGUNDA PARTE

## — I —

- 1) PIGNARRE, Robert, *o. c.*, p. 9.
  - 2) *Ibid.*
  - 3) *Id.*, p. 11.
  - 4) GAUTHIER, H., *L'essence du théâtre*, citado por MICO BUCHON; J. L.; *Curso de Teoría y Técnica Literaria*, p. 454.
  - 5) *Cfr.*, VILLIERS, André; *Psicología del arte dramático*; p. 115 ss.
  - 6) *Cfr.*, PIGNARRE, Robert, *o. c.*, pp. 22-26.
  - 7) *Id.*, p. 25.
  - 8) *Cfr.*, pp. 44-45.
  - 9) VILLIER, Albert, *Melpoméne, Histoire de la tragédie grecque*; Ed. H. Dessain, Lieja, 1932.
  - 10) *Cfr.*, BRICEÑO, Manuel, *El genio literario griego*; Bibliográfica Colombiana Ltda., Bogotá, 1966, T. I, p. 394 ss.
  - 11) *Cfr.*, FUZELLIER, Etienne, *Littérature et Cinéma*; Ed. Du Cerf; Paris, 1964, p. 64 ss.
  - 12) VILLIERS, André, *o. c.*, p. 73.
  - 13) *Id.*, p. 65.
  - 14) *Cfr.*, *id.*, p. 115.
  - 15) *Cfr.*, PIGNARRE, Robert, *o. c.*, p. 12.
  - 16) *Id.*, p. 15.
  - 17) BRICEÑO, Manuel, *o. c.*, p. 396.
  - 18) WILLELM, Albert, *o. c.*, pp. 1-2.
  - 19) *Cfr.*, PIGNARRE, Robert, *o. c.*, p. 11.
  - 20) *Cfr.*, seminario de Hernán A. González sobre Esquilo —Euménides— y Sartre —Las Moscas—. Dos concepciones distintas de la divinidad hacen que el drama se desarrolle de manera diferente aún en los aspectos técnicos.
- II —
- 21) *Cfr.*, ESQUILO, *Tragedias*, —Las Suplicantes—, traducidas por Jorge MONTSIA, Ed. Iberia S. A., Barcelona, 1968. Para citar estas Suplicantes usaré la sigla ETSM.
  - 22) *Cfr.*, ESQUILO, *Tragedias*, —Las Suplicantes—, traducidas por TUCKER Macmillan and co, Londres y New York, 1889.

- 23) *Cfr.*, ARISTOTELLES, *Poética*, p. 49 N° 11, c. III.
- 24) ETSM, p. 50.
- 25) *Id.*, p. 51.
- 26) *Id.*, p. 63.
- 27) ARISTOTELLES, *El arte poética*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1964, p. 39; III, 1.
- 28) MURRAY, Gilbert, *Esquilo*, Ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1965, p. 166.
- 29) *Cfr.*, *id.*, pp. 54-59.
- 30) ETSM, p. 47.
- 31) Para Kayser la actitud lírica se manifiesta de tres maneras: enunciación lírica, apóstrofe lírico y canción. Esta última es la actitud lírica lírica. *Cfr. Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 446.
- 32) ETSM, p. 37.
- 33) ETSM, p. 54.
- 34) *Id.*, p. 37.
- 35) *Id.*, p. 62-63.
- 36) Para las páginas de Prometeo, *cfr.* ESQUILLO, *Tragedias* —Prometeo Encadenado—, traducidas por Jorge MONTSIA. Usaré la sigla ETPEM.
- 37) SOLA, José, *Esquilo*, Prometeo Encadenado, Ed. Fontaner y Siman S. A.; Buenos Aires, 1952. Traducción del francés, p. 72.
- 38) *Cfr.*, CASTAGNINO, Raúl, *Teoría del Teatro*, pp. 114-115.
- 39) ETPEM, pp. 5-6.
- 40) *Ibid.*
- 41) ESQUILLO, *Tragedias*, —Los Persas—, traducidas por Jorge MONTSIA, p. 203. Usaré la sigla ETPM.
- 42) ETPM, p. 187.
- 43) COLABORACION, *Diccionario del mundo clásico*, Ed. Labor, Madrid; 1954, p. 1219.
- 44) GIRARD, Julio, *El sentimiento religioso en la literatura griega*, Ed. La España Moderna, Madrid, pp. 401-402.
- 45) ETPM, p. 202.
- 46) *Cfr.*, ESQUILLO, *Tragedias*, —Las Euménides—, traducidas por Jorge MONTSIA; p. 153. Usaré la sigla ETEM.
- 47) GIRARD, Julio, *o. c.*, p. 404.
- 48) *Id.*, p. 397.



- 49) MURRAY, Gilbert, *o. c.*, pp. 161-162.
- 50) KAYSER; Wolfgang, *o. c.*, p. 494.
- 51) *Cfr.*, ARISTOTELES, *El Arte poética*, c. III; N° 16; pp. 55-57.
- 52) *Cfr.*, PIGNARRE, Robert, *o. c.* pp. 12-17.
- 53) *Id.*, p. 19.
- 54) MICHAUD, Guy, *o. c.*, p. 184.
- 55) Se puede hacer una relación entre las primeras palabras de Prometeo que invitan al universo a contemplar el drama y el espacio arquitectónico que se abre en sentido cósmico.
- 56) JOUVET, *Notes sur l'edifice dramatique*, p. 10. Citado por MICHAUD, Guy, *o. c.*, p. 182.
- 57) *Cfr.*, MURRAY, Gilbert, *o. c.*, p. 45 ss.
- 58) ESQUILO, *Tragedias*, —Agamenón—, traducidas por Jorge MONTSLA, p. 109. Usaré la sigla ETAM.
- 59) Briceño, Manuel, *o. c.*, pp. 504-505.
- III —
- 60) Dice Kayser: "En cambio urge tratar aún el fenómeno de las muchas tragedias totalmente estructuradas como dramas de una acción trágica, pero que en el último momento tuercen su curso: la catástrofe es sustituida por una reconciliación o por la solución del conflicto. Así ocurre en muchas tragedias áticas, y el caso se repite más tarde con bastante frecuencia. Al drama griego ya no se le puede otorgar la designación de tragedia; es una cuestión de terminología hallar un nombre de sentido amplio para estos dramas. En Alemania se ha propuesto, el término *Loesungsdrama* (drama de desenlace)", *o. c.*, p. 497.
- 61) *Cfr.*, *Diccionario del mundo Clásico*.
- 62) HUMBERT, J. Citado por BRICEÑO, Manuel, *o. c.*; p. 503.
- 63) CROISSET, Maurice, *Histoire de la littérature grecque*, Ed. Fontemoing et Cie, París, 1913; T. III, pp. 259-260..
- 64) WILLEM, Albert, *o. c.*, p. 119.
- 65) SOFOCLES, *Teatro*, Edipo Rey, traducidas y comentadas por Ignacio ERRANDONEA, Ed. Escelicer, S. L., Madrid, p. 49. Usaré la sigla STERA.
- 66) STERA, pp. 55-56.
- 67) *Id.*
- 68) *Id.*, p. 57.
- 69) *Id.*, p. 113.

- 70) SOFOCLES, *The Oedipus tyrannus*. Traducción y comentarios de Richard C. JEBB, Cambridge, at the university press, 1902.
- 71) *Id.*, pp. 77-78.
- 72) STERA, p. 105.
- 73) SOFOCLES, *Teatro*. Edipo en Colono. Traducido y comentado por Ignacio ERRANDONEA, pp. 205-207. Usaré la sigla STECA.
- 74) *Cfr.*, *Diccionario del mundo clásico*.
- 75) HOMERO. *Ilada*. Ed. Juventud, Barcelona, 1961, p. 379. "Dentro ya del magnífico palacio, pusieron el cadáver en un tornado lecho e hicieron sentar en su alrededor cantores que entonaban el treno: estos cantaban con voz lastimera, y las mujeres respondían con gemidos".
- 76) STERA, p. 59.
- 77) *Id.*, p. 100.
- 78) *Cfr.*, *Antígona* vv. 1115-1154. *Agente* vv. 693-717. *Troguinias* vv. 633-662.
- 79) *Cfr.*, ARISTOTELES, o. c., cap. III, N° 15, pp. 54-55.
- 80) STERA, p. 50.
- 81) *Id.*, p. 62.
- 82) *Id.*, p. 75.
- 83) *Id.*, p. 53.
- 84) *Id.*, p. 64.
- 85) *Id.*, p. 68.
- 86) SOFOCLES, *Teatro*. Traducción y notas de Ignacio ERRANDONEA. Nota 1075, p. 95.
- 87) SOFOCLES. The Oedipus Tyrannus. Traducción y comentarios de Richard C. Jebb.
- 88) STERA, p. 104.
- 89) VILLIERS, André, o. c., p. 122.
- 90) *Cfr.* PIRANDELLO, Luigi y su concepción del teatro.
- 91) Aristóteles en la *poética* insiste en la importancia de usar personas co-  
noídas.
- 92) STERA, p. 95.
- 93) SOFOCLES. *Antígona*. Traducción de Ignacio Errandonea, p. 95. Usaré la sigla STA.
- 94) *Id.*
- 95) La unidad de espacio poesía sus alteraciones en función de la expresividad dramática.

- 96) SOFOCLES. *Edipo en Colono*. Traducción y comentarios de Richard C. Jebb. Cambridge, at the university press, p. 7.
- 97) VILLIERS, André, o. c., p. 99.
- 98) Cfr. STA, pp. 278-279.
- 99) ETAM, p. 141.
- 100) STA, p. 248.
- 101) STERA, p. 49.
- 102) Cfr. Diccionario del mundo clásico, p. 467.
- 103) VILLIERS, André. O. c., p. 20.
- 104) SOFOCLES. *Teatro*. Ignacio Errandonea. Tomo II, p. 248 ss.
- 105) STERA, p. 70.
- 106) SOFOCLES. *Teatro*. Ignacio Errandonea. Tomo II, pp. 284-285.
- 107) *Id.*, p. 247.
- 108) *Id.*, p. 296.
- 109) Cfr. Diccionario del Mundo Clásico, T. I., p. 467.
- 110) STERA, p. 210.