

FICCION Y REALIDAD DE LAS CONVENCIONES EN LA ESCENA TRÁGICA GRIEGA

En su análisis del *Ajax* en *La Tragedia Griega* Max Pohlenz¹, después de haberse referido al momento en que el *προσκήμιον* y la *ὀρχήστρα* permanecen vacíos (v. 814) con la partida del coro y el cambio que quiebra la presunta unidad de lugar de la tragedia griega, menciona que ha sido violada una *ley consuetudinaria* de la técnica teatral, al alejar al coro y dejar la escena vacía para disponer el suicidio de *Ajax*.

Esas leyes "consuetudinarias" o "no escritas" prevalecen no obstante como convicciones entre nosotros, fundamentadas por la constatación que ofrece un número reducido de obras de los poetas trágicos griegos, las que se transmitieron o de las que tenemos fragmentos significativos.

Cabe plantearse la posibilidad de su existencia real.

Las ranas de Aristófanes, como lo subrayó Bruno Snell², retomado por D. W. Lucas³ en su introducción al texto de la *Poética* de Aristóteles, enuncia ideas propias del comediógrafo o quizás compartidas con autoridades muy difundidas en su época.

Tanto Snell como Lucas se refieren a Pohlenz⁴, y en particular el segundo recuerda la necesidad de asumir la existencia de un cuerpo de teoría crítica detrás de *Las ranas*.

En qué consiste esa teoría, si era prescriptiva o descriptiva, es probablemente una de las incógnitas más complejas de resolver.

¹ M. Pohlenz, *La Tragedia Greca*, Traduzione italiana di María Bellincioni, Brescia, 1961, p. 210.

² B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg, 1955, p. 163.

³ D. W. Lucas, "Introduction", en Aristotle, *Poetics*, Oxford, 1968, p. XVIII.

⁴ M. Pohlenz, "Nachtr. Gött. Ges. 1926, 142 ss., en B. Snell, op. cit.

Es menester llegar a la *Poética* de Aristóteles para encontrar el epítome de una τέχνη consolidada, la que a Gallavotti se le presenta casi como un manual del "oficio" de poeta más que un μέθοδος, es decir una investigación especulativa sobre el arte poético⁵.

La existencia de leyes referidas al género se desprende de la poesía misma en el caso de Píndaro. Por ejemplo, en la *Istmica I*. "Imposible decir cuánto Hermes logró... El himno, con su breve medida lo impide".

πάντα δ' ἐξειπεῖν, οὐδ'... Ἑρμῆς /... ἔπορευ/
... ἀφαιρεῖται βραχὺ μέτρον ἔχων/ ὕμνος.

El texto permitiría interpretar el βραχὺ μέτρον como medida ajena a los desbordes laudatorios. Pero otros pasajes mencionan τεθμοί y τέθμοι, con sentido inequívoco de leyes, como la *Nemea IV*, 33-4: "una ley me impide hacer el relato extensamente y el tiempo me urge."

τὰ μακρὰ δ' ἐξέπειν ἐρύκει μέ τεθμός
ὥραί τ' ἐπειγόμεναι

En su comentario a este pasaje, J. B. Bury⁶ señala que la estructura de la Oda depende de principios fijados, y cita otros versos en que τεθμός aparece en Píndaro con este valor. Así *OI.VII* 88:

τίμα μὲν ὕμνον τεθμὸν Ὀλυμπιονίκαν,

En una cultura eminentemente oral es posible pensar en un cúmulo de precisiones aptas para constituir un sistema, sin llegar a plasmarse en un manual normativo, conocido por muchos oyentes y algunos lectores.

Del período clásico, el que nos importa ahora, sabemos por la Suda (s. v. Σοφοκλῆς) de la existencia de un escrito de Sófocles, *Περὶ χοροῦ* y por Aristóteles (*Poética IV*, 6, 56) que el poeta introdu-

⁵ C. Gallavotti, "Introduzione", en Aristotele, *Dell'Arte Poetica*, s.l., 1974.

⁶ Pindar, *The Nemean Odes*, edited with Introductions and Commentary by J. B. Bury, Amsterdam, 1965, pp. 71-72.

jo el tercer acto y la escenografía. Otra fuente⁷ habla del número de integrantes del coro y la incorporación de un actor a los dos de Esquilo, y sigue mencionando autores para los datos descriptivos que aporta.

El coro de *Las ranas* de Aristófanes dice en el v. 1114: "cada uno, teniendo su libro, sabe reconocer la destreza".

βιβλίον τ' ἔχων ἕκαστος μανθάνει τὰ δεξιά.

Se refiere al temor que podrían albergar Esquilo y Eurípides frente a una presunta ignorancia de los espectadores. Con relación al libro E. Turner⁸ descarta tanto el libreto teatral como la posibilidad de una obra de crítica literaria. Presume que el conocimiento del público acerca del teatro era el de quien asistía a la representación y no de quien se basa en lecturas. El mismo Aristófanes le da pie a Turner para una consideración ante el parlamento de Diónysos (v. 1028-9).

"...me alegré cuando oí acerca de la muerte de Darío y de inmediato el coro se puso a batir palmas y dijo: «iauo!»".

ΔΙ. ἐχάρην γοῦν ἠνίκ' ἤκουσα περὶ Δαρείου τεθνεώτος

ὁ χορὸς δ' εὐθὺς τὸ χεῖρ' ᾠδὴ συγκρούσας εἶπεν "ίαυοί".

Turner la considera "la típica observación de un espectador, no de un crítico que estudia el texto de *Los Persas*, representado solamente una vez, casi setenta años antes".

Así volvemos nuevamente a la *Poética* de Aristóteles, sus referencias *históricas*, los aspectos *descriptivos* y en un momento en que la tragedia está desapareciendo, el perfil *normativo*. Entre *Las ranas* y la *Poética* una verdadera *Πραγματεία Τέχνης Ποητικῆς*, como seguramente aparece en la lista de las obras aristotélicas transmitida por Diógenes Laercio (5.22-27) existe un antecedente de esta última. Es

⁷ Vñ. *Soph.* 4. τοὺς δὲ χορευτὰς ποιήσας ἀντὶ ἰβ' ἰε' καὶ τὸν τρίτον ὑποκριτὴν ἐξεύρε.

⁸ E. G. Turner, "I libri nell'Atene del V e IV Secolo A. C.", en G. Cavallo (Ed.) *Libri, Editori e Pubblico nel Mondo Antico*, Guida storica e critica, Roma-Bari, 1984, p. 23.

el diálogo en tres libros *Περὶ ποιητῶν*, al que pocos fragmentos subsistentes señalan como punto de partida para la *Poética*.

La segunda mitad del siglo V ve crecer el interés por la retórica y a través de ella por la palabra y la estructura formal en la expresión del pensamiento. Demócrito se preocupó por estos temas, así como Hippias, Pródico y Protágoras entre los sofistas. Gorgias exalta el valor de la palabra en su "el discurso es un señor poderoso",

λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν.⁹

Llega a ocuparse de la tragedia, *θαυμαστὸν ἀκρόαμα καὶ θέαμα* como un engaño, *ἀπάτη*, que implica una cierta complicidad tácita entre dramaturgo y espectador, pero más allá del valor retórico del *Encomio de Helena* y unos pocos fragmentos que insinúan el valor de las palabras para suscitar emociones y determinar el control de la mente hasta lograr tal engaño, no podemos restablecer acabadamente su posición frente a la tragedia.

De las leyes consuetudinarias, no escritas o las convenciones, las últimas dos décadas se han ocupado particularmente, a partir del interés renovado por considerar a la tragedia griega como una asociación inseparable de texto y representación, en que desde su nacimiento, el poeta desempeña irrenunciablemente la tarea de director escénico. El público tiene aguzada la memoria para escuchar y recordar, como las continuas referencias de Aristófanes a la tragedia demuestran, y se ubica en un teatro, *θέατρον*, poblado por los espectadores (*οἱ θεώμενοι*) dispuestos a contemplar. La raíz de *θεᾶσθαι* presente en los dos términos, lo señala.

Muchas de las convenciones relativas a la representación de la tragedia griega refiérense a la organización material del teatro. A ellas se consagraron después de Pickard-Cambridge y Webster autores más recientes como P. Arnott¹⁰ que examinó para su propuesta los textos trágicos y la obra de Aristófanes con relación a la *ὀρχήστρα*,

⁹ Gorgias, Fr. B 23 (Plut. de glor. Ath. 5 p. 348 c).

¹⁰ P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford, 1962.

los accesorios de escena, la maquinaria, los decorados y el espectáculo en sí. También J. Dingel¹¹ se interesa por precisar el papel estructural de los accesorios en la configuración de momentos significativos de la acción. Mientras tanto, obras como las de W. Steidle¹² en 1968 y más próximos en el tiempo D. Bain¹³ y O. Taplin¹⁴ sobre todo, que tiene visión cercana a la de Steidle, se preocupan por la *δψις*. Para Steidle, el lenguaje teatral no se advierte tan sólo en el texto. Pasa también por los gestos, actitudes y movimientos de los personajes porque para él "el juego escénico está "incondicionalmente sometido al texto"¹⁵.

De toda esta corriente iniciada posiblemente por K. Reinhardt quien más lejos llega es O. Taplin¹⁶ cuando asume que los poetas trágicos eran libres en el uso de técnicas teatrales y que elegían comunicar su pensamiento de una u otra manera. Enfrenta a los críticos que pretenden ver limitaciones y reglas permanentes. Admite, sí, que el teatro ateniense es altamente convencional. Lo es, según él, en dicción, tono y aquello que define al género y sostiene su elevación.

Pero lo cierto es que determinadas normas se desprenden del ámbito mismo en que se representa la tragedia, del número de actores con los que cuenta el poeta, de las posibilidades de obtener del *χορηγός* los medios para solventar un segundo coro, si la pieza lo requiere, o personajes mudos con el atuendo apropiado, de la distancia a que se encuentra la mayor parte del público para apreciar gestos, de la luz intensa que acompaña la representación.

Podemos tomar como punto de partida las presuntas unidades aristotélicas. En 1449b dice Aristóteles al comparar epopeya y tra-

¹¹ J. Dingel, *Das Requisit in der griechischen Tragödie*, Tübingen, 1967.

¹² W. Steidle, *Studien zum antiken Drama. Unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels*, München, 1968.

¹³ D. Bain, *Actors and Audience*, Oxford, 1987².

¹⁴ O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London, 1989³.

¹⁵ W. Steidle, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶ O. Taplin, *op. cit.*, V, p. 159 ss.

gedia que ésta tiende a estar dentro del límite de una sola jornada o a no sobrepasarla más que un poco.

ἡ μὲν τραγῳδία ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον
ἡλίον ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν...

Para D. W. Lucas¹⁷ se sugieren veinticuatro horas más que doce, aunque esto no sea imposible y dé más sentido. Las representaciones teatrales griegas comenzaban al amanecer igual que una jornada de trabajo. Así se subraya en Sófocles, *Electra*, o Eurípides, *Ión*. Las piezas de Sófocles y Eurípides requerirían todas una acción desarrollada dentro de doce horas. Se confirma entonces la vigencia de la unidad de tiempo.

En cuanto a la unidad de acción, Aristóteles señala en 1451a "que es necesario que el relato, ya que es imitación de una acción, lo sea de una sola, única y completa".

οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστὶ, μιᾶς
τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης...

Hasta ahora mencionamos "leyes escritas", si no como tales, en calidad de prescripción.

En cuanto a la unidad de lugar, que Aristóteles no menciona, ya en *Las Euménides* Esquilo desplazaba la acción del templo de Apolo en Delfos, adonde Orestes había llegado como suplicante, hacia la Acrópolis de Atenas (v. 235 ss.) donde debía desarrollarse el juicio. Carlo Anti¹⁸ sostiene que el escenario cambiaba de uno a otro drama, pero no en medio de uno mismo y resuelve las exigencias de *Las Euménides* a través de la escena múltiple. Por un lado, imagina el templo de Apolo, del otro el de Atenea¹⁹. La atención de los espectadores se desplazaría de uno a otro punto según las exigencias de la acción dramática. La pieza anterior de la trilogía, *Las Coéforas*, determinó toda una variada serie de conjeturas, en cuanto al sitio que ocupa la tumba de Agamenón donde han de reunirse Orestes

17 D. W. Lucas, en Aristotle, *Poetics*, op. cit., pág. 94.

18 C. Anti, *L'Oresteia come la rappresentava Eschilo*, Padova, 1948, p. 16.

19 D. W. Lucas, en Aristotle, op. cit., pág. 94.

y Electra e invocar al padre en el *κομμός*, junto con el coro. A. F. Garvie²⁰ admite, después de analizar las propuestas posibles, que la primera parte de la pieza se desarrolla no en el escenario, entendiéndose por tal al espacio situado delante de la *σκηνή*, sino en la *ὄρχήστρα*. Coincide con Antí en esta consideración que concentra la acción y la presencia de dos actores por 583 versos en el ámbito tradicionalmente destinado al coro por las convenciones dramáticas.

El segundo caso en que la unidad de lugar, otra norma consuetudinaria más determinada por la necesidad y ritmo de la representación que por voluntad de los poetas trágicos, se quiebra, es el *Ajax* de Sófocles.

El héroe ya ha aparecido enajenado por obra de Palas, lanzándose sobre los rebaños que confundió con los Atridas y Odiseo. Le han negado las armas de Aquiles, las que por su heroicidad cree merecer, justamente para adjudicarlas a Odiseo. Al recuperar la razón, el bochorno no le deja ver otra salida más que la muerte y sin embargo, en el episodio siguiente parece haberse transformado. Habrá que ceder ante los dioses y aprender a venerar a los Atridas. Así lo interpretan su mujer, Tecmesa y los marineros del coro, que prorrumpen en un cántico de alegría e incitan a la danza. La llegada de un mensajero hace saber que el divino Calcas ha anunciado riesgo de muerte para Ajax en ese mismo día. Corren a buscarlo Tecmesa y el coro, para lo que dejan la escena vacía y de inmediato, en el v. 815, la acción se traslada a un prado al borde del mar donde Ajax se suicidará. La *μετάστasis*, la retirada del coro desde la *ὄρχήστρα* en el curso de la pieza se produce en dos *ἡμιχόρια*, una por la *πάροδος* de la derecha y otra por la izquierda²¹. El regreso, la *ἐπιπάροδος* se producirá en el v. 866 antes de que Tecmesa descubra el cadáver.

Se acaba de mencionar cómo el coro se retira para regresar

²⁰ A. F. Garvie, "Introduction", en Aeschylus, *Choephoroi*, with introduction and commentary by A. F. Garvie, Oxford, 1987².

²¹ R. C. Jebb, "Commentary", en Sophocles, *The Plays and Fragments*, with critical notes, commentary and translation in English prose, Part VII, *The Ajax*, Amsterdam, 1967², p. 127.

después. También esto constituye una ley no escrita con excepciones claras y casos susceptibles de discusión.

En *Alcestis*, Eurípides aleja al coro junto con Admeto después de la discusión de éste con el padre. Admeto exhorta a los ancianos del coro a marchar para exponer el cadáver de su esposa en la pira.

ΑΔ. στείχωμεν, ὡς ἂν ἐν πυρᾷ θύμεν νεκρόν v. 740

En el episodio siguiente, Heracles, que ha llegado poco antes a la casa, advierte por la expresión del sirviente que algo doloroso sucede y se informa. Decide ir a recuperar a Alcestis al Hades y parte al terminar el v. 860. Lo reemplaza en el proscenio Admeto y en el v. 872 se concreta el regreso del coro.

Helena también presenta una *μετάστασις* en el v. 385. El coro pasa de la *ὀρχήστρα* al *προσκήνιον* y ante la invitación de la protagonista entra al palacio por la puerta lateral para consultar a la profetisa Teonoe.

ΕΛ. βᾶτα βᾶτε δ' ἐς δόμους,
ἀγῶνας ἐντὸς οἴκων
ὡς πύθησθε τοὺς ἐμούς. v. 330-333

Esto permite que *προσκήνιον* y *ὀρχήστρα* queden desiertos a la llegada de Menelao hasta la *ἐπιπάροδος* en el v. 515. Así puede el personaje relatar las alternativas de su prolongada odisea e informarse a su vez de la situación en el palacio de Proteo, el rey de Egipto, que alberga a Helena.

Una situación intermedia es planteada por *Las Coéforas* de Esquilo en los vv. 872-3, después del regreso de Egisto al palacio, atraído por la falsa noticia de la muerte de Orestes.

Al escuchar el ἔ ἔ *ὄτοτοτοῖ* de Egisto, el corifeo dice:

“alejémonos, el hecho se concluye, para que no parezcamos cómplices de estos males...”

ἀποσταθῶμεν πράγματος τελουμένου
ὑπὸς δοκῶμεν τῶνδ' ἀναίτιαι κακῶν
εἶναι

vv. 872-874

El comentario de M. Valgimigli y M. V. Ghezzeo²² propone que aun odiando a Clitemnestra y Egisto, las mujeres del coro se mantienen dentro de una prudencia que les dicta su edad y condición servil, y si bien imaginan el resultado de la lucha, se retiran a una de las *πάροδοι*. De hecho, Esquilo concentra la atención en la escena del conflicto entre madre e hijo y lo ilumina, aislándolos. Este punto de vista es compartido por Groneboom, que cita Garvie y O. Taplin²³, en tanto Garvie²⁴ cree que el coro simplemente se hace a un lado.

Cualquiera sea la solución que el director elija, lo cierto es que el clímax de la pieza se alcanza a través de la libertad del poeta y su instinto dramático para desplazar al coro o a los actores.

Así, una pieza que ilustra desgarradoramente la soledad, como el *Filoctetes* de Sófocles, ofrece el caso del proscenio vacío a lo largo de todo el "stásimon" que abarcan los vv. 676-729. Neoptólemo entra con Filoctetes a la gruta que éste habita y el coro canta la desdicha infinita del héroe y su asombro al saber cómo ha podido sobrellevar la enfermedad y conservar la vida.

Tradicionalmente se sostuvo que en la tragedia griega no se producen muertes o heridas sangrientas en escena. Otra vez corresponde mencionar al *Ajax*, y recordar que el protagonista se arroja sobre su espada, el regalo de Héctor, inmediatamente después del v. 865, y es Tecmesa quien lo encuentra y junto a ella el coro. Unas matas lo ocultan, Tecmesa dice que no debe ser visto y lo ocultará por completo con un manto que lo rodee.

El poeta trágico hace de necesidad virtud. En *Las Coéforas* Esquilo ordenaba a Clitemnestra seguirlo para degollarla junto a Egisto:

Ἔπου, πρὸς αὐτὸν τόνδε σε σφάξει θέλω v. 909

El escoliasta aclaraba:

πρὸς αὐτὸν τὸν Δίγισθον, πιθανῶς δέ, ἵνα μὴ
ἐν φανερωῖ ἢ ἀναίρεσις γένηται.

²² M. Valgimigli, M. V. Ghezzeo, "Commento", en Eschilo, *Le Coefore*, Introduzione e commento di M. Valgimigli e M. V. Ghezzeo, Messina-Firenze, 1990.

²³ O. Taplin, *op. cit.*, p. 348.

²⁴ A. F. Garvie, *op. cit.*, pp. 284-285.

En este pasaje no puede sencillamente admitirse que el actor que interpretaba a Clitemnestra debía asumir otro personaje. La trama restante no lo requiere y es más probable pensar en la intensidad dramática o bien en alguna tradición arcaica. Recordemos la afirmación de Horacio (*Ars Poetica*, 185) que rechazaba las muertes en escena.

En cuanto a las heridas, los casos que las muestran en los ojos perforados de Edipo o Polyméstor de *Hécuba*, Hipólito agonizante o el cuerpecito de Astyanax despeñado desde la muralla, que Hécuba coloca en el escudo de Héctor (*Las Troyanas*), no se producen ante los espectadores directamente, y de seguro no por falta de recursos para simularlas. Por aquellos años los artistas plásticos que habían intervenido en las obras de la Acrópolis habrían podido sugerir a qué recursos convenía apelar, de haber resultado importante estremecer al público con medios tan corrientes en la actualidad, pero de una truculencia ajena a lo esencial de la tragedia.

Personajes mudos que estaban a cargo de un cuarto actor son una exigencia que plantea, por ejemplo, Sófocles en *Filoctetes*. Aquí Odiseo, al hablar con Neoptólemo le señala a un servidor y se refiere inequívocamente a su presencia real.

Τὸν οὖν παρόντα πέμψον εἰς κατασκοπήν v. 45

Otra convención ya mencionada se refiere al coro y su número de integrantes. Estadísticamente es válida. Sin embargo, la presencia de un segundo coro es motivo de discusión en *Las Euménides*. ¿Cuáles son los ciudadanos a quienes se dirige la diosa a partir del v. 681 al decir:

“Escuchad ya mi ley, pueblo del Ática...”

ΑΘ. Κλύειτ' ἄν ἤδη θεσμόν, Ἀτικὸς λεώς

y más adelante:

“Aconsejo a los ciudadanos que en su celo no honren ni a la anarquía ni al despotismo.”

τὸ μήτ' ἀναρχον μήτε δεσποτούμενον

ἀστοῖς περιστέλλουσι βουλευώ σέβειν. vv. 696-7

A. Lesky rechaza la posibilidad de ubicar en el escenario, junto

a los bandos contendientes y los jueces, a un grupo de personas silenciosas y opta por sostener que Esquilo habla al pueblo de Atenas reunido en el teatro²⁵. Sería sí, otra excepción a la convención por la que el poeta dramático, a diferencia del poeta cómico, no se dirige nunca directamente a su público.

Más probable es admitir la participación de un segundo coro que canta a partir del v. 1032 para invocar a las Erinias transformadas en Euménides:

“Poneos en camino, grandes, venerables hijas sin hijos de la Noche...”

Βαθ' ὀδόν, ὦ μεγάλαι φιλότιμοι

Νυκτὸς παῖδες ἄπαιδες, . . .

vv. 1032-3

Un segundo coro de cazadores, en cambio, es el que acompaña a Hipólito y canta desde el v. 61 al 72, único caso de lírica coral insertada en un prólogo. El escoliasta cita otras dos participaciones de coro accesorio junto al principal, en *Alejandra* y *Antíoque*.

Convenciones más recientes y no por desmentidas menos vigentes se enlazan con el mito. Ya Aristóteles decía en la *Poética* que “los mitos transmitidos no se pueden modificar. Digo, por ejemplo, que Clitemnestra muere a manos de Orestes...” (1453b).

τοὺς μὲν οὖν παρελημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον
τὴν Κλυταιμνήστρα ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου. . .

Corresponde entonces establecer si el mito tiene una versión canónica u oficial, cuál de los trágicos se atiene más a ella y si el público la conoce y la espera tal como la aprendió, frente a la convencional creencia que ve en Eurípides al más “herético”.

Sin entrar a considerar actitudes diferentes en relación con el mito, que desborden la intención de este planteo, sin tomar partido por la concepción de M. P. Nilsson que deja la creación de los mitos a la fantasía de una imaginación individual o por la posición de L. Gernet en que los mitos son reveladores del “inconsciente colectivo”

²⁵ A. Lesky, *La Tragedia Griega*, Barcelona, s. d., p. 108.

y la mitología implica una forma de pensamiento fundamental de la Grecia arcaica, algunos de los casos conocidos, por ejemplo el de los Atridas, aclaran suficientemente el tema.

La muerte de Agamenón es el elemento narrativo fundamental para Esquilo en el *Agamenón*. En apariencia ni Sófocles ni Eurípides lo retomaron como si hubieran sentido que el tratamiento era insuperable. Al menos, desde Goethe a la actualidad este criterio tiene consenso ²⁶.

Ya Esquilo se aparta de la versión que da la Odisea en relación con el asesinato de Agamenón, que podemos suponer era la más conocida y estimada. Por intereses dramáticos desplaza el plan y la ejecución a Clitemnestra, en definitiva la figura, en cierta medida, dominante a lo largo de la trilogía.

En cuanto al ejemplo que presenta Aristóteles, la muerte de Clitemnestra, bastante libertad le queda al poeta para decidir en qué circunstancias y momento, con qué estado de ánimo y resolución procederá Orestes. Y siempre ateniéndonos a la posición de Aristóteles, puede disponer la "praxis" con variantes suficientes en relación con el mito y sus versiones de la épica, la lírica y los restantes trágicos, como para concitar el interés de los espectadores, enterados, según es tradición, del desenlace, pero no de las vías para llegar a él.

Desde la antigüedad la tragedia se vincula con un final luctuoso. Tendemos a asociarla con un conflicto insoluble, "sin salida alguna", al decir de Goethe ²⁷.

Este criterio determinaría la exclusión del género de buena parte de la creación trágica, desde la *Orestía* de Esquilo, *Filoctetes* de Sófocles, *Helena* o *Ión* de Eurípides y dejaría en una banda intermedia piezas en que el conflicto subsiste en lo profundo, como *Orestes*, aunque fuerzas superiores dan solución aparente a lo insoluble.

Un crítico como Taplin consideró una convención la referida al

²⁶ R. Aélión, *Euripide héritier d'Eschyle*, t. I, Paris, 1983, p. 93.

²⁷ A. Lesky, *op. cit.*, p. 24.

carácter ritual de la tragedia²⁸. Las convenciones que reconoce en el género promueven diversidad, no repetición. La teoría de G. Murray relacionada con el espíritu del año, su esquema de ritual de fertilidad, está actualmente superada en buena parte.

Es convincente la argumentación de Taplin que admite en la tragedia los mismos rituales del mundo real, las súplicas por ejemplo, sin ser por eso un ritual.

DELIA A. DELI
Universidad de Buenos Aires

²⁸ O. Taplin, *op. cit.*, pp. 161-2.