

FRANCISCO RODRIGUEZ ADRADOS
Universidade Complutense de Madrid

LA ESTRUCTURA FORMAL DE LAS TRAGEDIAS TEBANAS

1. ORIENTACIÓN GENERAL SOBRE LAS TRAGEDIAS TEBANAS.

Por más que las tragedias de tebanas que conservamos pertenezcan las más de ellas al ciclo de los Siete, me parece interesante un tratamiento conjunto de las mismas y *Las Bacantas* de Eurípides, que se refieren a otro momento, próximo al fundacional, de la historia mítica de Tebas. Este tratamiento voy a hacerlo desde el punto de visto formal, de la estructura de las obras. Pues pese a un mayor interés, desde hace no mucho, sobre los problemas formales del teatro griego, todavía son poco conocidos de loa lectores y amantes de los griegos, incluso de muchos helenistas. Y de los directores de escena y de los escritores y poetas modernos interesados por los griegos. Y, sin embargo, las cuestiones de forma y estructura son esenciales si queremos entender algo del teatro griego. Y, concretamente, de las tragedias tebanas. Pues muchas veces, por causa de traducciones en prosa que no distinguen entre partes en trímetros y partes corales o cantadas, corifeo y coro, etc., los lectores y aun los directores de escena modernos pierden de vista lo que podemos saber sobre la organización interna, la estructura, de las piezas antiguas y sobre su puesta en escena allá en la Atenas del siglo V. Se ven perdidos, tienen que imaginarlo, inventarlo todo por sí mismos: con acierto o no. Es muy raro el caso de un poeta como García Lorca que, a través de malas traducciones y con ayuda al tiempo de la tradición del teatro popular, ha logrado comprender y

renovar la antigua relación de contenido y forma de la tragedia griega¹.

Y, sin embargo, tanto como el mito en sí y la versión que de él da el autor teatral antiguo — el autor trágico, en nuestro caso — es importante su organización formal. La tragedia griega está muy formalizada: el autor trágico tiene que introducir el mito en unas estructuras formales tradicionales, que dejan, ciertamente, un margen a la elección y la innovación. No hay contenido sin forma ni forma sin contenido: esto es esencial en toda la literatura y, más que en ningún otro caso, en el del teatro griego.

No resulta posible dar aquí una información suficiente sobre las formas tradicionales, las unidades mínimas, que se combinan en una tragedia griega para crear su estructura. Básteme remitir aquí a mi libro sobre los orígenes del teatro griego y a alguna bibliografía adicional²; también, a algunos trabajos míos en que intento explicar la intención de dos tragedias griegas a partir de su forma y viceversa³.

Para dar una mínima información previa, avanzaré que me refiero a dos órdenes de hechos, presentes en toda tragedia griega:

- a) Escenas-tipo como el prólogo; la párodos; el *agón* (enfrentamiento), central en toda tragedia; el treno o canto de duelo, a veces incluido en una escena funeraria; la escena de mensajero; la de súplica; el himno; etc.
- b) Tipos de actuación de actores y coro como la resis o parlamento de los actores o la monodía de éstos; el diálogo en recitado de los actores, ya dos ya tres, ya con intervención del corifeo, a veces estocómico; el estásimo coral; el epirrema en que alternan el canto del coro y el recitado del actor (o al revés); escenas más complejas en que se combinan varios de estas otras más elementales.

Naturalmente, una escena-tipo puede combinar más de uno de estos recursos o utilizar unos u otros según la fecha, el autor o la intención de la

¹ Cf. mi trabajos «Las tragedias de García Lorca y los Griegos», *Estudios Clásicos* 96, 1989, pp. 51-61.

² Cf. mi *Fiesta, Comedia y Tragedia*. 2.^a ed., Madrid, Alianza Editorial, 1983 y la bibliografía que aquí se da. También otra como el libro de W. Jens (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Munich 1971 y J. M.^a Lucas, *La estructura de la Tragedia de Sófocles*, Madrid, C.S. I. C., 1982.

³ Cf. «Estructura formal e intención poética en el Edipo Rey», *Euphrosyne* 5, 1972, pp. 369-383; «Struttura formale ed intenzione poetica dell'Agamennone di Eschilo», *Dioniso* 48, 1977, pp. 91-121.

pieza. Hay prólogos que son una resis, otros que son un diálogo, otros que combinan lo primero y lo segundo; hay *agones* de coro, de coro y actores, de actores; etc. Las escenas-tipo pueden repetirse, variarse su orden, y pueden no ser utilizadas. Por otra parte, según avanzó la historia del teatro griego, hay una tendencia a la desritualización de las escenas-tipo, al borrado de las fronteras entre las escenas-tipo, a la desformalización en suma. Pero los elementos formales tradicionales siguieron siendo importantes.

Pero ya decía yo que no quería entrar aquí despacio en este tema. Lo importante es saber que los trágicos utilizan los mitos de sus obras con intenciones muy determinadas y que al servicio de estas intenciones está la forma. La forma, la estructura de las obras es, por tanto, una ayuda con la que podemos contar para penetrar, al cabo de los siglos, en las intenciones religiosas, filosóficas, poéticas de los trágicos antiguos. Y para comprender el funcionamiento dramático de sus obras en la escena.

Las tragedias del ciclo tebano, aun tratadas sumariamente, pueden suministrar una buena ejemplificación de lo que queremos decir aquí.

Sólo han llegado a nosotros (prescindiendo de los fragmentos) seis tragedias tebanas: *Los Siete contra Tebas*, de Esquilo; la *Antígona*, el *Edipo Rey* y el *Edipo en Colono*, de Sófocles; y *Las Bacantes* y *Las Fenicias*, de Eurípides. Todas desarrollan, en sustancia, el tema del poder y sus riesgos, pero con infinitos matices diferenciales, expresados por los mitos y las estructuras de las respectivas tragedias. Vamos a intentar decir algo de lo uno y de lo otro y de su estrecha relación.

No son iguales el orden mítico ni el orden cronológico de estas tragedias; ni tampoco, veremos, su «orden estructural», si cabe hablar así, es decir, su colocación dentro de una hipotética escala de evolución formal y estructural. Pienso que conviene esquematizar aquí estos tres órdenes, para ocuparnos luego, fundamentalmente, del tercero.

1. Orden mítico.

- a) *Las Bacantes*. La historia de la persecución del dios Dioniso por su primo el tirano de Tebas Penteo y del castigo de éste, muerto por su propia madre Agave a la que enloquece el dios, se coloca dos generaciones antes de los dramas relativos a Edipo. Estamos todavía próximos a los orígenes de Tebas: su fundador, Cadmo, aparece en escena y es el abuelo de Dioniso y Penteo a través de sus hijas Sêmele y Agave, respectivamente. De otro hijo suyo, Polidoro, nace Lábdaco, el padre de Layo y abuelo de Edipo.

- b) *Edipo Rey*. La historia es bien sabida: Edipo, el gran rey liberador de Tebas, ha de exiliarse cuando se descubre que ha matado a su padre Layo y se ha casado con su madre Yocasta, sin sospecharlo. Ya se conoce la paradoja: el buen rey, no exento del orgullo que da el poder, sufre por crímenes que no cometió a sabiendas: es el médico enfermo, el justiciero castigado. Hondo misterio.
- c) *Edipo en Colono*. Es la tragedia de Edipo desterrado, acompañado de sus hijas Antígona e Ismena, y de su muerte, transformado en héroe protector de Atenas. Aquí el tirano es Creonte, el rey de Tebas que quiere raptar a Edipo por la fuerza; el buen rey, que le protege, es Teseo el ateniense.
- d) *Los Siete contra Tebas*. Es el tema trágico de los hijos de Edipo, Etéocles y Polinices. Este no quiere ceder el trono de Tebas, aquél la ataca con el ejército extranjero de los Siete: son impíos los dos y los dos mueren en lucha fratricida. Sólo así es liberada Tebas.
- e) *Las Fenicias*. Eurípides ha rehecho el drama de Esquilo, con variantes formales e ideológicas: buen ejemplo para estudiar los diferentes tratamientos que pueden darse a un mismo tema mítico, levemente modificado.
- f) *Antígona*. Tema no menos trágico de la hija de Edipo, Antígona. Es no menos conocido: Antígona entierra a su hermano Polinices pese a los decretos del tirano Creonte, que la lleva a la muerte. Hay el sutil castigo del tirano que empezó, igual que Etéocles y Edipo, como liberador: todos le abandonan, no puede remediar el mal que ha hecho, cae en la angustia.

2. Orden cronológico.

No coincide. Véase:

- a) *Los Siete*: 467.
- b) *Antígona*: 442.
- c) *Edipo Rey*: 429.
- d) *Las Fenicias*: hacia el 408.
- e) *Edipo en Colono*: antes del 406, año de la muerte de Sófocles.
- f) *Las Bacantes*. Igual fecha, aproximadamente.

Hay una amplia dispersión de fechas, como se ve. *Los Siete* son obra de la plenitud la vida de Esquilo, nueve años antes de la *Oresteia*: del período de la democracia conservadora de Cimón, del tiempo de esplendor que siguió a las guerras médicas. *Antígona* es de la gran época de la

democracia de Pericles; *Edipo Rey* del año de la muerte de éste, comenzada ya la guerra del Peloponeso. Las otras obras son ya del final de esa guerra perdida, época de desesperanza para Atenas; las dos últimas, de los últimos años de la vida de Sófocles y Eurípides.

Como se ve, no sólo no hay relación entre estas fechas y la cronología mítica, tampoco entre las mismas y los tratamientos ideológicos del tema de la tiranía, en términos generales. Aunque claro que pueden encontrarse relaciones con problemas contemporáneos: temores de Sófocles sobre los avances del estatismo y el desprecio de las creencias tradicionales⁴, reflejo en *Las Fenicias* de las teorías immoralistas sobre el poder de ciertos sofistas, reflejo en *Las Bacantes* del avance a fin de siglo de los cultos orgiásticos y los valores no políticos.

En cambio, hay una cierta relación, pensamos, entre las fechas en cuestión y el «orden estructural» de que hemos hablado. Damos un esquema, que anticipa lo que va a seguir luego.

3. Orden estructural.

- a) *Los Siete*. Tragedia arcaica, de situación, con un solo actor en escena, con *agones* por tanto entre ese actor (Etéocles) y el coro, escenas de información entre el Mensajero y el coro. El verdadero *agón*, la muerte de los dos hermanos en lucha fratricida, tiene lugar lejos de la escena, al pie de las murallas de Tebas. Es como una segunda acción, a cargo de los dos ejércitos enemigos y de sus jefes: sólo muertos llegan éstos a la escena, en el entierro con que concluye la tragedia.
- b) *Las Bacantes*. Con rotura completa del orden cronológico, Eurípides crea un drama arcaizante en que el coro de bacantes asiáticas es central en la acción. Pero hay, claro está, dos actores principales, Dioniso y Penteo, que debaten en *agones* de actor, ideológicos. Pero, como en Esquilo, hay una acción fuera de la escena, el *agón* en el monte entre Penteo y las bacantes tebanas acaudilladas por Agave. Le dan muerte: y sólo entonces llega el cadáver a la escena, para el treno o planto finales. Eurípides puede así fundir lo antiguo y lo moderno para un drama religioso e ideológico no disímil de los de Esquilo.

⁴ Cf. entre otra bibliografía mi *La democracia ateniense*, Madrid, Alianza, 1985, p. 302 ss.

- c) *Antígona*. Es ya de estructura moderna, con un coro menos activo, que sólo al final se enfrenta al tirano, y con *agones* de actor entre éste y los demás personajes: Creonte, Antígona, Tiresias. Sirven para trazar los caracteres y presentar las posiciones ideológicas. Es nuevo que las muertes sean de los personajes en principio secundarios (Antígona, su enamorado el hijo de Creonte Hemón, la mujer del tirano Eurídice) y que el treno final sea de Creonte, el tirano que queda vivo, un treno por sí mismo y por aquellos a quienes ha llevado a la muerte.
- d) *Edipo Rey*. Sustancialmente, es obra semejante, con Edipo enfrentándose en *agones* a Creonte, Tiresias, el Mensajero de Corinto, el Servidor; con el suicidio final de Yocasta, paralelo al de Eurídice; con el treno final de Edipo por sí mismo y su familia, paralelo al de Creonte. Pero la paradoja del *Edipo* consiste en que el tirano, el culpable al que Edipo se enfrenta, resulta ser él mismo y, en cambio, en la obra ha de enfrentarse a personajes secundarios libres de su obcecación. Hay un juego sutil, de resultados de él los *agones* derivan en escenas de información y éstas en *agones*: todo empuja la trama hacia adelante. Sófocles ha inventado así la tragedia de intriga, casi policíaca, que es al tiempo una exploración de lo más profundo del alma del tirano. Del hombre, en suma.
- e) *Las Fenicias*. Variando levemente el argumento de *Los Siete* (Yocasta vive y está en Tebas, hace entrar secretamente a Polinices y trata vanamente de reconciliarle con su hermano), Eurípides ha construido un drama más moderno que el de Esquilo. El peso está ahora no en el coro, sino en los actores: tres en realidad. Y todo culmina en el agón entre los dos hermanos: *agón* ideológico en que se dilucida el tema del poder, la incapacidad de ceder de los dos ambiciosos. Tema que en Esquilo sólo indirectamente nos llega.
- f) *Edipo en Colono*. Al final de su vida Sófocles ha construido una tragedia poco trágica. Acaba bien, pues la muerte misteriosa de Edipo en el bosque de Colono, arrebatado por la divinidad, es gloria para él y triunfo para Atenas. No hay propiamente treno por parte de las niñas Antígona e Ismena y el coro, sino reflexiones sobre su destino futuro. Es un nuevo tipo de tragedia, la tragedia episódica: el tirano Creonte sólo aparece en episodios, en *agones* con Edipo y Teseo, apenas influye en el curso de la acción. Que no es acción propiamente, sólo la culminación del destino de un hombre bendecido por los dioses.

Puede verse en lo anterior que papeles de personajes como Edipo, Creonte y Yocasta cambian de obra a obra, incluso en el mismo poeta. Y que, aprovechando los mitos y los elementos estructurales preexistentes, se construyen tragedias muy diversas en el detalle, aunque el tema del castigo del hombre poderoso y lleno de orgullo esté siempre en el centro.

Vemos que ya es una situación sólo resuelta al final, ya una acción, lo que interesa; ya es importante la pintura de caracteres, ya menos; ya hay la tradición del tirano que muere, ya derivados de ella, ya la paradoja del justiciero injusto. Y que se procede unas veces sobre la base de cargar el peso de la obra sobre un coro escénico y otro externo, otras sobre la de *agones* de actor, otras se recurre al tipo episódico; cuando no se combinan dos de estos tipos, así en *Las Bacantes*. Vemos también que si establecemos como tipos básicos la tragedia coral, la de *agones* de actor y la episódica, se siguen en este orden, pero con variantes, vueltas atrás y contaminaciones.

A partir de elementos limitados de contenido y forma es una larga galería de obras diferentes, con ideas poéticas, pensamiento religioso y humano y estructuras diferentes lo que se presenta ante nuestros ojos. Y nos encontramos ante sólo un pequeño muestrario de la tragedia griega.

2. ALGUNAS REFLEXIONES.

El tema central de las tragedias tebanas es, resulta claro, el del poder, como lo es en general en la tragedia griega: sea en el mito del enfrentamiento de Dioniso y Penteo sea, dos generaciones más tarde, en los mitos relativos a Edipo y sus hijos. El héroe, que es grande, que se considera a sí mismo y es a veces en realidad el salvador de su patria, se convierte en un momento dado, precisamente por su grandeza y por el curso habitual de lo humano, en el gran obstáculo que hay que apartar y que es apartado. Sufre o muere. Pero también hay elementos cuestionables en su vencedor y en su misma derrota. Y el público antiguo y el lector moderno sufren, no sólo el héroe y los demás personajes del drama.

Pero existen mil matices según el autor trágico, la cronología, el mito, la orientación misma que se dé a éste. Orientación para expresar la cual son decisivas, tanto la versión concreta del mismo, como su exposición por medio del manejo de los elementos tradicionales de forma y de la organización de éstos en la estructura de las obras.

Lo dicho hasta aquí puede ser útil para estudiar con un poco más de detención el detalle de las diferentes tragedias.

Hay una primera oposición que establecer: la que hay entre una tragedia que es parte de una trilogía, como *Los Siete*, y las que, las demás, representan una obra completa. No se puede juzgar *Los Siete* sino dentro del conjunto de la trilogía que cierran: es toda la herencia de los crímenes que se suceden de generación en generación la que aquí encuentra su término en una paz final que pasa por la doble muerte de los hermanos. Las otras tragedias son individuales, cerradas en sí: momentos trágicos aislados, aunque haya, aquí y allá, eco de los precedentes de los mismos.

Hay otra diferencia fundamental, ya apuntada, entre la obra de Esquilo y las demás aquí estudiadas. Es obra con un sólo actor principal, que hace el papel de Etéocles. Polinices no puede pisar la escena porque el poeta sólo dispone de dos actores y el poeta necesita del segundo para hacer de mensajero: sólo cuando éste trae la noticia de la muerte de los dos hermanos, pueden los dos actores encarnar los papeles de Antígona e Ismene, que acompañan a los cadáveres y hacen el planto por ellos.

De ahí que nos hallemos ante una tragedia de situación. Esta situación, la de Tebas asediada por el ejército enemigo mientras dentro quedan el coro de mujeres atemorizadas y el rey que defiende la ciudad, es la que se presenta al espectador, según va evolucionando. Ello no puede ser sino a través del prólogo de Etéocles, de las intervenciones del mensajero, de los diálogos epirremáticos del rey y el coro, que le suplica: son *agones*, si se quiere. Todo culmina en la decisión de Etéocles: en ella hace crisis la situación. Etéocles va a salir a luchar con su hermano. Volverán los dos, ya cadáveres, para la escena final del planto. Pero la verdadera acción, la lucha fratricida, será lejos de la escena, en el campo de batalla.

Nos hallamos, así, ante una tragedia de situación y ante una tragedia que pinta el destino del héroe, ese hombre superior hecho de luces y sombras que al final muere y es llorado. Sólo un carácter, el de Etéocles, puede ser descrito. Y en esta pintura la función del coro, ante el que el héroe no cede, es importante: es tan protagonista como el rey, representa como él a la ciudad, pero sin su vocación heroica.

Así, Esquilo ha podido escribir, con elementos mínimos, una tragedia que pinta la situación angustiosa de la ciudad cercada y el destino heroico, pero infausto, de su rey. Etéocles es el primer héroe trágico que pisa la escena griega, dentro de las tragedias conservadas.

Las otras cinco tragedias son ya individuales; y sus autores disponen de tres actores, lo que les permite presentar dos caracteres heroicos, tres incluso en algunos momentos. Esto quiere decir que el papel del coro disminuye a veces y que el desenlace de las obras puede producirse dentro

de la escena, cuando no es de muerte propiamente. Pero existen soluciones mixtas.

Se dan, por ejemplo, en *Las Bacantes*, ya lo he anticipado. Aquí dentro de la escena hay una acción no disímil a la de *Los Siete* entre Penteo y el coro de mujeres tebanas, que se le oponen defendiendo la nueva religión que trae Dioniso. Las apoyan en esta posición personajes secundarios como son Cadmo y Tiresias. Todo inútil: el héroe no cede, tampoco aquí; y recibirá el castigo, también él, fuera de la escena y, también él, llegará luego muerto para ser llorado en ella. Todo esto es arcaico, ya lo hemos dicho.

Pero Eurípides maneja un segundo actor que encarna al antagonista, Dioniso. Pues Penteo, en mayor medida que Etéocles, se convierte en un «malo» a la manera del Creonte de *Antígona*: pienso que hay influjo de esta tragedia. Como en ella, toda la tragedia de Eurípides está recorrida por los *agones* del protagonista y antagonista, Penteo y Dioniso. La «situación» de que hablábamos arriba, en este caso, la de la ciudad de Tebas sobre la que se abate el ímpetu de la nueva religión dionisiaca, está, pues, descrita mediante un procedimiento doble: el antiguo de oponer al rey y el coro, el nuevo de oponer al rey y su antagonista.

Naturalmente, se gana en matices. Están los dos coros, aunque uno de ellos sólo al final, acaudillado por Agave, llegue a la escena. Están protagonista y antagonista y éste, Dioniso, se convierte en el verdadero centro de la acción aunque es un dios, no un héroe propiamente: perseguido, es liberado, triunfa, se venga. En su contraste con Penteo, en el que tiene al lado, además, a los personajes secundarios, está el verdadero juego dramático, ahora. Y no deja de haber paradojas trágicas, como ya en *Los Siete*. Resulta, pese a todo, enigmática la figura de Dioniso, dios salvador y dios cruel; y Penteo no deja de tener, para algunos al menos, rasgos defendibles. El héroe no es de una pieza, es humano. Y el poeta encuentra cada vez más posibilidades de exponerlo ante el público.

De un modo semejante, cuando el propio Eurípides rehace en sus *Fenicias* el tema de *Los Siete*, conserva algunos de los recursos de la pieza de Esquilo, añadiendo los nuevos. Pues también aquí los dos héroes mueren fuera de Tebas: en este caso, es un mensajero el que trae la noticia de su muerte y se elimina la escena del duelo. La escena final se refiere al destierro de Edipo, acompañado de sus hijas: algo, realmente, más bien episódico, aditicio. Una tragedia de Esquilo es más plena, más cerrada.

Pero, ya lo anticipábamos arriba, Eurípides ha alterado el mito para enfrentar en *agones* de actor a los dos hermanos y a Yocasta. Una vez más, es el recurso adecuado para pintar los caracteres y, sobre todo, para expresar las diversas posiciones respecto al tema del poder y al de la paz

y la guerra. Lo que en Esquilo estaba implícito, aquí está explícito: y hay neutralidad respecto a los dos hermanos. El coro, por supuesto, sufre disminución.

Como se ve, hemos preferido enfrentar a Esquilo con Eurípides, cuyas dos obras aquí estudiadas hemos calificadas de mixtas. Uno de los dos elementos que las componen lo hemos derivado de Esquilo; otro de Sófocles y, sin duda también, de tragedias anteriores de Eurípides, que en los últimos años de su vida se ha sentido atraído por algunos de los recursos más tradicionales. Aunque algunos de estos recursos se descubran también, aquí y allá, en las piezas de Sófocles.

Pero éstas, las tres que nos ocupan, son las más innovadoras, pensamos, respecto a la vieja tradición. Y, más que ninguna, la *Antígona*.

Sófocles introduce matices nuevos en el mito tebano. Creonte, que aparece en la *párodos*, va a ser, en principio, el héroe central, pero, como luego Penteo, estará desde el principio cercado por las fuerzas que se le oponen. En cierto modo, como en *Los Siete*: pero ahora, más que por el coro (este iniciará la obra con un canto de victoria, sólo al final se opondrá al tirano), están representadas por la antagonista, Antígona, y por una serie de personajes como son Hemón, Tiresias, incluso el guardián y Eurídice. Son los *agones* de actor el medio que se empleará preferentemente para presentar esta oposición.

Igual que en *Las Bacantes*, pero con escasa intervención del coro. Como en dicha obra, el prólogo será utilizado, también, para poner de relieve las posiciones de ese partido contrario: sólo que aquí no consistirá en un parlamento de Antígona (como en *Las Bacantes* lo es de Dioniso), sino en un diálogo Antígona / Ismena, destinado a caracterizar a Antígona.

Hay, pues, un gran avance en Sófocles. Tras el prólogo y tras la *párodos* ritual, un canto por la victoria, lo que encontramos es, fundamentalmente, una serie de *agones* de actor que culminan con uno con el corifeo. A más de ésto, hay los cantos del coro que subrayan las emociones de cada momento, la corta escena con Eurídice, la entrada de los dos mensajeros que traen noticia de las muertes de Antígona y Hemón, el primero, de Eurídice, el segundo; y el éxodo con el treno de Creonte por sí mismo.

Sófocles, subrayando con sus nuevos recursos el tema del héroe enfrentado a los personajes no heroicos y siendo abatido al final, ha conseguido efectos nuevos. No hay muerte de Creonte, sólo desgracia y soledad, pues se ha herido a sí mismo en realidad: la acción concluye, así, dentro de la escena, no fuera como en las tragedias de que antes he hablado. Y, ya lo he dicho, hay una duplicación del héroe. Como en *Las Bacantes*, pero en grado mayor: pues Dioniso es un dios mientras que

Antígona es una heroína, que muere. Es el contraste Creonte /Antígona la verdadera creación de Sófocles.

No es un contraste simple. Creonte, como antes Etéocles, como después Edipo, es el buen rey que, en un momento dado, se identifica demasiado con la ciudad y comete abuso, de donde su ruina. Pero, más que aquellos otros personajes, recibe rasgos sombríos frente a los luminosos de Antígona: Sófocles ha realizado una verdadera transmutación de las posiciones iniciales, la rebelde es la que representa la causa de los dioses. Es una heroína que es, al tiempo, una mártir. Pero tampoco es simple: ella misma habla de su desmesura, de su piedad impía (924), el coro de su ataque al altar de la Justicia (855).

Sófocles ha colocado a Antígona en el centro de la obra gracias a la presencia del segundo y del tercer actor, a los *agones*, a la disminución del coro. Y eso que, técnicamente, el protagonista es Creonte, que aparece en la *párodos* y canta el canto de duelo al final (esto es innovación, el treno por uno mismo, como en el caso de Agave). Antígona ocupa poco espacio: aparece mucho después y canta un treno, también ella, por sí misma, en el centro de la obra. Pero es tan fuerte la luz que se proyecta sobre ella a través del juego de Creonte y los demás actores, que es suficiente enfrentarla en escena al tirano en un solo momento para lograr ese efecto. Es muy diferente el tratamiento de Dioniso en *Las Bacantes*.

Para mí, la *Antígona* ha dado el modelo para el personaje de Edipo en el *Edipo Rey*. Como Creonte (y Etéocles antes), Edipo es el soberano ilustrado que ha luchado victorioso por su patria y luego cae en *hybris*. Es enfrentado todo el tiempo a los personajes secundarios de la pieza, ya lo he dicho: este es el recurso para poner al descubierto su carácter. Y, como Creonte, sufre su castigo en la propia escena, no fuera. Un castigo que no es la muerte, sino la soledad y el destierro.

Pero la obra es muy sutil. Aprovechando el mito, Sófocles no funda la tragedia de Edipo, como la de Creonte, en su acción en la pieza, sino en el descubrimiento de su pasado. Edipo ha lanzado su maldición sobre el asesino de Layo y, entonces, hay que buscar a ese asesino. Edipo va a buscarlo, a castigarlo: y descubrirá al final que el asesino es él, además incestuoso con su madre. Esta es la trágica ironía.

Es algo nuevo. Y Sófocles lo logra con recursos nuevos. Necesita que la pieza esté llena de *agones* en los que Edipo, enfrentado a los otros personajes, descubrirá su impaciencia, su orgullo, sus celos y sospechas, su incapacidad para ceder y comprender, su violencia. Pero necesita, también, escenas de información. Y para tener lo uno y lo otro y mantener la tensión y llegar al descubrimiento final en que culmina la obra y que trae

consigo, automáticamente, el castigo del héroe, ha descubierto un recurso. No es, esta vez, oponerle un segundo personaje central: *Antígona*, *Las Fenicias*, *Las Bacantes* son, en esto, un modelo diferente.

El recurso es la interferencia entre los *agones* y las escenas de información, como ya estudié en un trabajo antes aludido. De los *agones* sale información, de ésta resultan nuevos *agones*: y así avanza la tragedia hacia su final ineludible. Creonte trae el mensaje del oráculo de que hay que expulsar al asesino de Layo. No se sabe quién es. Entonces, Edipo consulta a Tiresias y éste no quiere hablar. Surge un enfrentamiento y, de él, nueva información: Edipo, es, dice el adivino, el culpable. Y Edipo acusa no sólo a él, también a Creonte. Cuando éste llega a disculparse, surge un nuevo enfrentamiento, un nuevo *agón*.

Es el momento de Yocasta, que quiere reconciliar a Edipo con su hermano. Pero la información que da, que Edipo no es hijo de Layo, despierta en él sospechas, viejos recuerdos: una información trae la exigencia de otra. Y cuando el mensajero de Corinto parece haberlo resuelto todo con una nueva información todavía, la de que Edipo no era hijo de Pólipo, esto despierta aún nuevas sospechas: hay que buscar al pastor que presenció la muerte de Layo y que resulta que es el mismo que recibió en el Citerón el niño nacido de Yocasta y Layo — el propio Edipo. Cuando el pastor no quiere hablar, surge de nuevo la violencia de Edipo: sólo ante ésta revela el pastor la verdad.

Este complejo juego de escenas de información y de *agón*, descrito aquí muy someramente, es el que utiliza Sófocles para su nueva tragedia. Tan original como es ésta — Edipo es un héroe de tipo tradicional, pero su tragedia está no en el presente, sino en el descubrimiento del pasado — son los recursos que Sófocles ha utilizado para exponerla. Los viejos recursos teatrales podían modificarse, combinarse, en manos de un poeta genial, para expresar algo nuevo.

Y podían también utilizarse para algo completamente nuevo: una tragedia sin héroe en el sentido tradicional. Este es el caso del *Edipo en Colono*, ya lo hemos dicho.

Es, simplemente, una etiología del culto a Edipo en Colono, como héroe protector de Atenas. Lo que hay de trágico en Edipo es su historia pasada y su peregrinar con las niñas: su muerte es, realmente, una liberación. Pero esta historia se pone en escena con recursos tradicionales más o menos modificados y combinados de varias maneras. Hay un *agón* con coro: los habitantes de Colono pretenden expulsar a Edipo del bosque sagrado; y otro mixto: Teseo y el coro de Colono se enfrentan a Creonte. Aparte de esto, dominan los episodios: aparecen en distintos momentos

Ismena, Teseo, Creonte, Polinices. Hacen avanzar la acción como quiere el poeta, bastante desmañadamente. Ciertamente, la tragedia de episodios tiene precedentes en el *Ajax* de Sófocles y en diversas tragedias de Eurípides.

Se lleva a su culminación, casi a su caricatura, el tema de los dos oponentes, el bueno (Teseo) y el malo (Creonte), quedando aparte Edipo; y la solución, como en otras tragedias, está en la escena, el tebano ha de ceder ante el ateniense. Pero no hay prácticamente tragedia, aunque al final la muerte de Edipo responda a un modelo tradicional: ya he dicho que esta muerte es cosa muy diferente del destino final de los héroes trágicos.

Es, pues, algo nuevo el *Edipo en Colono* que, pese a ciertos momentos excelsos, no es propiamente lo que entendemos como una tragedia. Es más bien un relato lleno de incidencias imprevistas pero con un final feliz y bien previsto. En todo caso, puede verse cómo, una vez más, el relato se ha logrado mediante la utilización libre de una serie de elementos tradicionales.

Es esto exactamente lo que yo quería hacer ver. Que el poeta no compone libremente. Las complejidades de la vida humana han de ser expuestas por él a través de mitos ya hechos, que recibe, y que sólo levemente puede modificar. Y ha de utilizar una gramática de formas también hecha que, ciertamente, puede modificar en cierta medida. Pues bien, preso de estos condicionamientos, todavía puede el poeta trágico expresarse a sí mismo creando nuevos mundos poéticos. Fondo y forma se condicionan recíprocamente y es el poeta el que sabe hacerlos hablar conjuntamente. Sin atender al uno y a la otra tampoco podemos nosotros comprender su obra.

