NODVS L'aperiòdic virtual de la Secció Clínica de Barcelona
Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

NODVS III
Juliol de 2002

Sófocles y la función de la tragedia

Presentación en el Seminario de Lecturas de la SCB en marzo de 1999

Xavier Giner Ponce

Paraules clau

Antígona, deseo, héroe, temor, compasión, bello, Esquilo, Eurípides, segunda muerte, tragedia, catarsis, ética, Sófocles, Lacan, Nietzsche, Aristóteles, Karl Rein

Al intentar ordenar mis notas en un esquema que les diera un cierto orden y buscar un primer epígrafe con el que nombrar la primera parte de mi trabajo he escrito "El origen de la tragedia", de repente el título que dio F. NIETZSCHE a su primera obra ha resonado desde el fondo oscuro de mi memoria, lo había olvidado como referencia posible para el trabajo que presento.

He retomado el viejo libro. Dos anotaciones me parecen de interés para el trabajo: la primera, la proposición de F. NIETZSCHE de que "la existencia del mundo no puede justificarse sino como fenómeno estético"; y la segunda, que "la tragedia antigua" y el ditirambo dramático son la terminación suprema de la articulación entre esas dos fuerzas opuestas que traman la experiencia de lo bello, única representación auténtica de la vida.

Además, me ha llamado la atención lo que señala sobre el lenguaje de los héroes de Sófocles, que

> "nos sorprende hasta tal punto, por su precisión y su claridad apolíneas, que nos figuramos haber llegado inmediatamente hasta lo más profundo de su naturaleza (...) Pero hagamos abstracción por un instante del carácter perceptible del héroe –que, en el fondo, no es otra cosa que una imagen luminosa proyectada sobre una pared oscura, es decir, no más que una apariencia–; penetremos entonces hasta el mito que se proyecta en este luminoso espejo; Enseguida comprobamos un fenómeno que se manifiesta como lo inverso de un fenómeno óptico bien conocido. Si después de habernos esforzado por mirar al sol de hito a hito, apartamos los ojos deslumbrados, veremos manchas negras, como un remedio bienhechor que calma nuestro dolor. A la inversa, esas apariencias luminosas del héroe de Sófocles –en una palabra: la máscara apolínea– son la ineludible consecuencia de una visión profunda de la horrible Naturaleza; son como manchas luminosas que deben aliviar la mirada cruelmente dilatada por la espantosa noche." [1]

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

La función de los bello, el valor de esa "imagen luminosa", su carácter de apariencia y máscara, y ese efecto de alivio a la vez que representación de "la espantosa noche", ha adquirido una nueva resonancia para mí tras la lectura de los capítulos que Lacan consagra a la tragedia en el Seminario 7[2] .

1.- El origen de la tragedia:

Se suele vincular el origen de la tragedia a los ritos pertenecientes al culto religioso, a la "triúnica choreia" primitiva que operaba tanto con la palabra como con la danza, el canto y la música.

La tragedia griega nace sobre el trasfondo de la caída del orden aristocrático y la disolución del gobierno de las grandes estirpes vinculadas por lazos de sangre y matrimonio, en el marco de la emergencia, apogeo y declive de la democracia ateniense[3] , la denominada época clásica. Se extiende, por tanto, durante un periodo de algo más de 100 años en el que se articula su estructura y se escriben las obras que han permanecido desde entonces como clásicas y ejemplares del género: las tragedias de Esquilo, Sófocles, y Eurípides[4] .

2.- La función y la estructura de la tragedia en la *Poética* de Aristóteles:

Aristóteles aborda el problema del origen y la definición de la tragedia en su Poética. Es esta una obra que conocemos sólo parcialmente y que forma parte de los escritos que dedicó Aristóteles a los problemas literarios. Es una obra breve de carácter esquemático que parece más un conjunto de notas para la disertación sobre el tema que un tratado redactado para su publicación.

El contenido de la parte conservada de la obra se organiza en 26 capítulos en los que Aristóteles analiza las similitudes y diferencias entre los distintos géneros literarios, al tiempo que va jerarquizando el valor que cada uno de ellos tiene. La conclusión es que la tragedia es superior a cualquier otro género poético por el tipo de placer que procura y los efectos que produce por su función de purgación del temor y la compasión mediante su realización efectiva a través del ritual de su representación.

Creo que puede resultar interesante hacer un resumen de lo que sobre la tragedia aparece en el texto de Aristóteles ya que tanto Reinhardt, como Lacan lo toman como soporte de sus elaboraciones. Entre el capitulo primero y quinto, Aristóteles expone su teoría de la poesía como mimesis (imitación) y establece que esta imitación se realiza mediante el ritmo, el metro y la melodía. Por tanto, es atendiendo a los medios que usan los distintos géneros que establece la primera diferencia entre los géneros. Así, por ejemplo, la tragedia forma parte del grupo de los géneros que utilizan todos estos los recursos a la vez: es decir, el recitado, el canto, la danza y la música. La segunda diferencia que establece es atendiendo a su objeto, es decir, a la cualidad moral de los hombres representados. Así, la tragedia que imita a personas que son moralmente superiores se diferencia de la comedia que, por el contrario, imita a personas inferiores moralmente. La tercera diferencia para clasificar los géneros será atender al modo como se realiza la imitación. Sólo dos modos son posibles, o bien narrando como Homero, o bien haciendo que actúen y obren, como Sófocles. Una vez establecidas las diferencias entre los géneros, Aristóteles aborda el origen de la poesía que sitúa en dos causas de carácter natural: la primera, el carácter connatural al hombre de la imitación y, la segunda, el placer que el hombre obtiene de ella bien porque con ellas aprende "lo que cada cosa representa", bien por el deleite que se sigue de atender a la mera ejecución, y sitúa a Homero en el origen de la comedia y de la tragedia. Por último, tras establecer una comparación entre la epopeya y la tragedia, señala una última diferencia posible entre los géneros: también se distinguen por la extensión temporal de la acción: la tragedia "trata, en lo posible, de desarrollarse en una sola

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

revolución del sol o poco más; en cambio, la epopeya es ilimitada en el tiempo. Con esto tenemos un breve esbozo de la teoría y la clasificación de los géneros poéticos en Aristóteles.

A partir de lo dicho, en el capítulo sexto, establecerá la definición de la "esencia" de la tragedia que se ha hecho clásica y que Lacan retomará en el seminario 7 como punto de partida para su elaboración sobre el sentido de la tragedia:

"La tragedia es, pues, la imitación de una acción elevada y completa, (...) que se efectúa con personajes que obran, (...) y que, con el recurso a la compasión y al terror, logra la expurgación (catarsis) de tales pasiones".

Estableciendo también, los elementos que constituyen la tragedia y su jerarquía: el más importante es el argumento entendido como el entramado de la acción "pues la tragedia no es imitación de hombres, sino de acciones, de la vida" siendo este el fin de la tragedia; por esta razón el segundo elemento constitutivo de la tragedia, los caracteres, es dependiente del primero, por que "los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que (los) reciben a causa de sus actos", es más "sin acción no puede haber tragedia pero sí puede haberla sin caracteres; el tercer elemento es el pensamiento que define como "aquellas expresiones por medio de las cuelas los personajes demuestran o explican algo". Por tanto, el carácter y el pensamiento son las dos causas de las acciones. Y su vehículo de expresión es el lenguaje de los discursos.

El cuarto elemento es la música que junto con lo que llama "el buen efecto del espectáculo (la escenografía, etc.)" constituyen los elementos que añaden atractivo. Pero el efecto de la tragedia, subraya Aristóteles, subsiste incluso sin representación y sin espectáculo. De los cinco elementos, cuatro pertenecen al registro de la voz y sólo uno al de la mirada, o como señala Lacan "El termino de espectáculo comúnmente empleado para discutir el efecto de la tragedia me parece completamente problemático si no limitamos el campo de lo que involucra. (...) Al respecto podría no felicitarme suficientemente por estar de acuerdo con Aristóteles, para quien todo el desarrollo del arte del teatro se produce al nivel de la audición, estando dispuesto el espectáculo, para él, al margen." [5]

Del capítulo séptimo al doceavo se dedicará a establecer los principios que deben regir la acción de la tragedia: su unidad su extensión y su verosimilitud pues lo propio de la tragedia es hacer convincente lo posible mediante "el paso de una situación a su contraria (la peripecia) o mediante el paso de la ignorancia al reconocimiento (el reconocimiento) o mediante la emergencia de una acción destructora que provoca reacciones dolorosas (lo patético) elementos que constituyen la trama de toda tragedia, es decir, su dimensión cualitativa. Para en el capítulo siguiente, el duodécimo, establecer las diferentes partes que constituyen la tragedia, que son: el prólogo o la parte de una tragedia que precede a la entrada del coro; el episodio o la parte comprendida entre dos cantos completos del coro; y, por último, el éxodo o la parte de la tragedia tras la cual no hay ya canto del coro. Se ve aquí muy claramente como el elemento formal que escande y marca el tempo en el desarrollo de la trama es el coro.

Una vez establecida la estructuración cualitativa y cuantitativas de la tragedia, Aristóteles aborda (en el capítulo trece) el problema de la raíz del efecto que la tragedia provoca: el efecto radica en el paso que se produce de la felicidad a la desdicha sin que esto sea la consecuencia de la maldad o la perversión del personaje que tampoco destaca por su virtud ni por su justicia, sino "a causa de un gran error" o por "culpa de alguna falla" pues la compasión tiene por objeto la persona que no merece ser desdichada, y el temor cuando la desdicha acontece a alguien que es igual que nosotros. Y esto se produce de un modo particular cuando los hechos que nos parecen terribles y dignos de compasión acontecen entre personas que se aman (capítulo catorce). Para ello es necesario que el carácter revele el propósito de la acción o del

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

discurso adecuándose, por tanto, a sus fines; pues en los caracteres "siempre hay que buscar lo necesario o lo verosímil". Cuatro son los fines que hay que procurar para los personajes de la tragedia: que sean buenos, que sean adecuados, que sean verosímiles, y que sean uniformes incluso cuando sean desiguales. Además, es necesario que el espectador tenga los elementos que le permitan reconocer la identidad del personaje y su carácter, y concluye que "el mejor tipo de reconocimiento es el que resulta en forma verosímil de los hechos mismos, pues la sorpresa se produce en forma verosímil".

Esta articulación de elementos secuencia el trayecto que lleva al héroe desde el inicio hasta el momento en que acontece el paso de la felicidad a la desdicha (nudo), y segundo trayecto, el que lo lleva "desde el comienzo del cambio hasta el final de la tragedia (desenlace).

A partir de aquí Aristóteles se dedica a tratar otros temas no vinculados de manera específica con la tragedia.

3.- La ejemplaridad de Sófocles:

Las constantes referencias que Aristóteles hace en su poética a las tragedias de Sófocles, y de manera especial al personaje de Edipo, alabando su técnica, señalando el ejemplar valor de la construcción del personaje, etc., muestra claramente la consideración que ya desde su época tuvo Sófocles cómo el más perfecto de los poetas trágicos. Si bien es cierto que era a Eurípides al que da el título de: el autor "más trágico".

El texto de Karl Reinhardt[6] , de 1993, parte de una pregunta sobre el peculiar lugar que ocupa Sófocles en la cultura alemana moderna, al que se considera o como el virtuoso arquitecto escénico o como el poeta sacerdotal seguidor de la religión antigua.

Frente a Esquilo pero sobre todo frente a Eurípides, considerado el más grande de los tres, se señalaba la falta de preocupación de Sófocles por la lógica de los acontecimientos y por la unidad de los personajes. Al estilo neoclásico propio del Imperio Alemán le resulta excesivo la fuerza desmedida de las pasiones desastadas que caracterizan los dramas de Sófocles. Hay que esperar a que se inaugure la pregunta por las fuerzas que rigen el origen del alma humana para que "Sólo desde entonces se tiene una visión abierta de las tragedias sofocleas como fruto ático y, al mismo tiempo, humano".

Asegurar una cronología relativa se convierte en instrumento y finalidad del estudio de Reinhardt fundamentada a partir de elementos internos a cada obra: "según la lengua y la forma escénica, los siete dramas (...) se dividen en dos grupos marcadamente diferenciados: uno cuyo centro es todavía el yo dramático (monologado y funesto) y, otro, cuyo centro es cada vez más un tú –o un vosotros- dramático (dialogado y trascendente)." Tomando como guía de su pormenorizado estudio el análisis de las "situaciones" que en cada obran permiten ver la particular articulación de la relación entre un ser humano y otro que muestra la tragedia, Reinhardt muestra como Sófocles se ha ido desprendiendo paulatinamente de las relaciones entre el ser humano y la divinidad. En este sentido, la peculiaridad de sus tragedias hay que buscarla no en ese "genérico humano que lo trasciende, pero no como aquello típico que ha entendido el clasicismo alemán, sino como lo efímero, rodeado de y limitado por las líneas de su mortalidad frente al trasfondo de la divinidad".

Los dioses de Sófocles no proporcionan consuelo, y aunque dirigen el destino del héroe para que este conozca, el héroe como tal se concibe primeramente como ser expuesto y abandonado. Sólo a partir de su aniquilación parece que, al purificarse, consigue pasar de su disonancia a un estado de armonía con el orden divino. Por esto, los personajes trágicos son seres solitarios, desarraigados, o rechazados. Pero la intensidad del dolor que acompaña esta

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

situación es directamente proporcional al entrañable arraigo propio de su naturaleza; es sobre este trasfondo que se proyecta la crudeza de su desnudez y desamparo.

En los dramas de Esquilo nada de esto aparece. Sus héroes no conocen ese arraigo ni su contrario. Cualquiera que sea su el lugar que ocupan (nobles, semidioses, o héroes) siempre permanecen en el interior de las relaciones entre hombres y dioses; nada les acontece que no esté determinado por la divinidad que todo lo impregna, nunca se encaminan hacia una existencia consciente de sí misma. "El héroe de Esquilo puede caer víctima de la lucha por la preeminencia de un orden sobre otro, podía ser precipitado en la más espantosa de las desgracias (...), pero nunca puede perder de golpe su pertenencia al entorno, su estado de inclusión en el mundo". Nada hay, por tanto, que muestre la disociación del cosmos divino de un ámbito puramente humano.

Si Esquilo apunta hacia la contradicción, la abundancia o la rebelión de las fuerzas: "todo está lleno de la fuerza de los dioses", dirá; Sófocles, por su parte, apunta al enigma de los límites, de las fronteras entre el ser humano y la divinidad, apunta al "conócete a ti mismo" socrático. La voluntad de los dioses opera en las tragedias de Sófocles, pero no como un poder omnipresente e inmediato sino "que sale repentinamente al encuentro del héroe como algo ajeno, ininteligible, cómo un hálito que surge de un mundo distinto al del hombre, ante el cual sólo queda como salvación la humildad sofoclea de la "reflexión"". Es decir, para poder orientarse en su camino el héroe trágico sólo lo puede conseguir conociendo sus límites mediante un tanteo doloroso y siempre renovado.

Esta es la razón por la cual los héroes de las tragedias de Sófocles son fundamentalmente **disidentes**. Lo que vale para ellos, no se mide con la escala común; lo que para el héroe trágico es central no es el centro de los acontecimientos que transcurren a su alrededor. Esta peculiar tensión se observa cuando vemos como "el sentido del discurso (que pronuncian los héroes trágicos) ya no se corresponde con el sentido de la situación en que ha sido pronunciados. La unidad entre el sentido de las palabras y la fuerza oculta del momento, entre el tono y el destino, propia de Esquilo, deviene tensión, entra en conflicto en Sófocles.

Por su parte, la obra de Eurípides que no carece de estas tensiones, traslaciones y discordancias, sin embargo, las coloca claramente en el ámbito del conflicto anímico, produciendo así la transformación de lo propiamente trágico, del apisonamiento doloroso en la protesta. Así la tensión se da entre "lo justo" y el "provecho" egoísta junto con sus variedades, sus falseamientos, sus mimetismos engañosos y su gran cantidad de formas persuasivas que recorren el drama pero son siempre variedades cambiantes de la misma tensión: más se funde el alma con los "justo", más en el transcurrir del mundo se afianza el provecho egoísta, y a la inversa. En Eurípides la tragedia ya no hunde sus raíces en el culto y las creencias (como en Esquilo) ni en la unión de la sangre ni el respeto a lo que pertenece al ámbito primigenio del ser humano (como en Sófocles).

Siguiendo el modo de delinear el lugar excepcional de Sófocles en su comparación con los otros dos autores trágicos por excelencia que hace Reinhardt en su introducción, dejo de lado el pormenorizado análisis cuasi estructural que hace en el desarrollo del ensayo de las siete tragedias conservadas y de los fragmentos de las obras de Sófocles que no se han perdido. Este que es el contenido real del libro no es un ensayo sobre el autor sino una lectura atenta, fragmento a fragmento, de las tragedias de Sófocles hasta el punto que me parece una necesaria "guía" de lectura con la que acompañar nuestro trabajo sobre la tragedia.

Por último, sí quiero dejar constancia de la cronología que propone Reinhardt tras su estudio comparado: *Ayax* y *Las Traquinias* formarían el grupo de obras de los comienzas de Sófocles; *Antigona* y *Edipo Rey* serían las obras del período de transición; y *Electra*, *Filoctetes*

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

y *Edipo en Colona*, las del período de madurez.

4.- La esencia de la tragedia:

Lacan en seminario sobre "La ética del psicoanálisis" consagra tres sesiones al comentario de la Antígona de Sófocles (capítulos XIX, XX, y XXI), estas sesiones han sido agrupadas por J.-A. Miller bajo un epígrafe común: "La esencia de la tragedia" y se ubica entre las sesiones que Lacan dedica a su elaboración sobre las paradojas del goce y las que se agrupan bajo el epígrafe de "La dimensión trágica de la experiencia analítica" con las que concluye el seminario.

Este lugar de privilegio para la aprehensión de la experiencia analítica que supone la experiencia trágica, está señalada por Lacan: "la estructura de la ética trágica, que es la del psicoanálisis ..." [7] . Voy a intentar, para concluir mi trabajo, resumir los elementos y la articulación de la estructura de la ética trágica que Lacan puntúa en estos capítulos.

La primera puntuación que hace es señalar es dónde se ubica el fundamento de esa relación: "Aun más fundamentalmente que por su vínculo con el complejo de Edipo, la tragedia está en la raíz de nuestra experiencia, tal como lo testimonia la palabra clave, la palabra pivote, de *catarsis*" (p.294). Es pues, más allá del complejo de Edipo y en torno a esa experiencia de purificación ritual que se caracteriza por producir un apaciguamiento placentero mediante la exaltación de las pasiones, que Aristóteles sitúo como la finalidad propia y específica de la tragedia, que no situamos. ¿Por qué? Porque para alcanzar el sentido y valor de esa experiencia "la topología del placer como ley que se despliega más acá del aparato al que nos llama el temible centro de aspiración del deseo, esa topología que definimos nos permite alcanzar(la) quizás mejor que nunca hasta ahora" (p.296).

Así tenemos que si lo propio de la tragedia es producir ese efecto de purificación de las pasiones, del temor y de la compasión, Lacan quiere medir sus armas en lo tocante al deseo para determinar cual es la función de la catarsis en la tragedia.

Lo que caracteriza al deseo es su punto de mira: una imagen; es eso lo que muestra de modo particular Antígona. Esa imagen tiene la peculiaridad de fascinarnos por su brillo insoportable que nos retiene y nos detiene. La pregunta por la esencia de la tragedia se orienta ahora hacia la pregunta por **su efecto**. ¿De dónde extrae su poder "esa imagen luminosa"? del "lugar que ocupa en el entre-dos de dos campos simbólicamente diferenciados"(p. 299). Esta posición de entre-dos, este peculiar modo de habitar la hiancia significante da todo su poder a los héroes trágicos de Sófocles, "la suerte de una vida que se confundirá con la muerte segura, muerte vivida de manera anticipada, muerte insinuándose en el dominio de la vida, vida insinuándose en la muerte (p.299)

Si lo bello en su función singular en relación al deseo no nos engaña es precisamente por que al atravesar esa zona de entre-dos el deseo se nos muestra en su dimensión de señuelo " que se manifiesta de alguna manera mediante la zona de brillo y de esplendor a la que se deja arrastrar. (...) Mas ya no hay allí objeto alguno (p300).

Tomemos ahora otro punto, el contra-heroe. ¿Cuál es su posición, su lugar en la estructura de la tragedia? La de encarnar (la hamartía) el error de juicio la pretensión de querer hacer el bien de todos: "el espectáculo trágico, ¿no nos muestra acaso la objeción primera? El bien no podría reina sobre todo sin que apareciese un exceso real sobre cuyas consecuencias fatales nos advierte la tragedia" (p.310)

La relación del héroe con el contra-héroe se sitúa como la sincronía frente a la diacronía

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

(p.341).

Tenemos también el coro. ¿Qué lugar darle al coro? Ya vimos que Aristóteles usaba la figura del coro como modo de escansión de la tragedia: prólogo, la acción dramática previa a la primera entrada del coro; episodio, la acción dramática que se desarrolla entre dos cantos completos del coro; y éxodo, la acción dramática tras la cual no hay ya canto del coro. Tenemos pues la alternancia acción /coro (p.318). Su función, la del Coro, será la de realizar, la de dar un lugar y un sentido a la turbación que la acción produce (p.303)

"El significante introduce dos órdenes en el mundo, la verdad y el acontecimiento. (...) En general, en la tragedia no hay ninguna especie de verdadero acontecimiento. El héroe y lo que le rodea se sitúan en relación al punto de mira del deseo. Lo que sucede son los derrumbes, los amontonamientos de las diversas capas de la presencia de los héroes en el tiempo". (p.318)

Creo que desde aquí se puede entender la matización que Lacan hace a Reinhardt (p. 325): no es que el héroe de la tragedia se halle en algún punto arrancado de la estructura, sino que son personajes situados de entrada en una zona límite, entre la vida y la muerte" (p. 327). Porque el héroe trágico de Sófocles se sostiene en el corte que instaura en la vida del hombre la presencia misma del lenguaje (p.335)

El efecto de la tragedia, para concluir, no se capta del todo si se vincula, con Aristóteles, a la idea de catarsis moral (p. 343). Lacan, por el contrario, señala que está vinculado al efecto de lo bello que resulta de la relación del héroe con el límite.

Notes

1. NIETZSCHE, Friedrich: ***El origen de la tragedia***, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 6ª ed., 1976, p.61.
2. LACAN, Jacques: ***El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis***, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 3ªreimp., 1991, p. 293-343.
3. W. JAEGER, ***Paideia***, Fondo de Cultura Económica, México, 11ª ed., 1995, p.223
4. Esquilo nace en el 525 y muere en el 456; Sófocles nace en el 496 y muere en el 406; Eurípides nace en el 480 y muere en el 406/5.
5. LACAN, Jacques: **Op. Cit.** , p. 304.
6. REINHARDT, Karl: ***Sófocles***, Ediciones Destino, Barcelona, 1991, p. 21.
7. LACAN, Jacques: **Op. Cit.** , p. 309

Bibliografia

ARISTOTELES:
Poética, Icaria editorial, Barcelona, 1998.
Retórica, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 4ª ed., 1990.
JAEGER, Werner:
Paideia, Fondo de Cultura Económica, México, 11ª ed., 1995.
LACAN, Jacques:
El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 3ªreimp., 1991.
NIETZSCHE, Friedrich:
El origen de la tragedia, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 6ª ed., 1976.
REINHARDT, Karl:
Sófocles, Ediciones Destino, Barcelona, 1991.
REGNAULT, François:
El arte según Lacan, Ediciones Eolia, Barcelona, 1995.
TATARKIEWICZ, Wladyslaw:
Historia de la estética. Vol.1 La estética antigua, Ediciones Akal, Madrid, 1987.