

## FUNCIÓN DEL TERCER ACTOR EN *ÁYAX* DE SÓFOCLES

### The role of third actor in Sophocles' *Ajax*

PEDRO LUIS VILLAGRA DIEZ\* 

Universidad Nacional de Córdoba

pedrovillagra@gmail.com

Recibido: 17/04/2021 - Aceptado: 07/05/2022

#### Palabras clave

Sófocles;  
*Ájax*;  
tercer actor

#### Keywords

Sophocles;  
*Ajax*;  
third actor

#### Resumen

Frente al escueto comentario que Aristóteles hace respecto de la incorporación de un tercer actor a la tragedia por parte de Sófocles, la crítica interpretativa coincide en entender que esta innovación “dio pie a sofisticados efectos dramáticos”. El propósito del presente artículo es tratar de precisar la función de este tercer actor en escena en la tragedia *Ájax* de Sófocles y, por lo tanto, en qué consiste ese sofisticado efecto dramático.

#### Abstract

Faced with the bare comment that Aristotle makes regarding the incorporation of a third actor by Sophocles to the tragedy, interpretive criticism agrees in understanding that this innovation enables sophisticated dramatic effects. The purpose of this paper is to attempt to specify the role of this third actor on stage in Sophocles' *Ajax* and, therefore, what this sophisticated dramatic effect consists in.

## Función del tercer actor en *Áyax* de Sófocles

El tan mentado antropocentrismo con el que históricamente se calificó la dramaturgia sofoclea, encuentra en *Áyax* los definidos trazos de la intencionalidad artística y de la convicción paidéutica:

En su arte se manifiesta por primera vez la conciencia despierta de la educación humana (...) Presupone la existencia de una sociedad humana, para la cual la 'educación', la formación humana en su pureza y por sí misma, se ha convertido en el ideal más alto. (Jaeger, 1978, p. 252)

Desde la mirada de Sófocles, la experiencia del dolor y la imposibilidad de evitarlo son propias de la naturaleza del hombre y constituyen su carácter trágico:

Lo trágico en él es la imposibilidad de evitar el dolor (Jaeger, 1978, p. 258) (...) La elevación de sus grandes dolientes a la nobleza más alta es el Sí que da Sófocles a esta realidad, la esfinge cuyo misterio mortal es capaz de resolver. Por primera vez el hombre trágico de Sófocles se levanta a verdadera grandeza humana mediante la plena destrucción de su felicidad terrestre o de su existencia física y social. El hombre trágico, con sus sufrimientos, se convierte en el más maravilloso y delicado instrumento, del cual arrancan las manos del poeta todos los tonos del 'ailinos' trágico. (Jaeger, 1978, p. 260)

En este sentido, su poesía dramática propone una suerte de ejercicios de buceo en el interior de la persona, de asunción del dolor, en una palabra, la toma de conciencia de finitud, la relación con la divinidad y el conocimiento último de uno mismo:

Es el autoconocimiento trágico del hombre, que profundiza el délfico γνῶθι σεαυτόν hasta llegar a la intelección de la nadedad espectral de la fuerza humana y de la felicidad terrena (...) El dolor de las figuras de Sófocles constituye una parte esencial de su ser. (Jaeger, 1978, p. 261)

El *ēthopoiéin* (al igual que su variante *dēloun ēthos*), según lo atestigua una fuente indirecta, posibilita al poeta a navegar en las aguas más íntimas de la existencia humana:

Sabe ajustar con medida y de modo oportuno los hechos así de tal manera que puede *moldear el carácter* a partir de un pequeño semiverso o de una expresión sola. Esto es lo fundamental en la poesía, *mostrar un carácter* o un sentimiento. (TrGF, 1977, *Vita Sophoclis*, 90)

Registros rituales, intención paidéutica, referencias sociopolíticas de la época, consideración de la naturaleza agónica del hombre contribuyen, entonces, a la actualización de un mito a partir de la mirada ética, estética, holística de Sófocles. Se trata, así, del haz de luz que se descompone, al atravesar el prisma de la lente del poeta, en siete colores: cada una de las tragedias que se conservan del dramaturgo ateniense. Estas son, pues, las tonalidades con las que Sófocles pinta a los hombres *como deben ser*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Arist. *Po.* 1460b35.

*Áyax* representa, sin dudas, un matiz definido dentro del colorido espectro de su producción artística; pero su esencia cromática se reconoce, en definitiva, como parte de la luz original.

Todo este potencial creativo se apoya en el andamiaje del género más perfecto que dio a luz la Atenas del siglo V a. C., en su versión definitiva; esto es, contando con las innovaciones introducidas por el colosense (aumento del número de coreutas, incorporación del tercer actor, entre otras) a la tragedia esquilea y presquilea.

Frente al escueto comentario que Aristóteles hace respecto de la incorporación de un tercer actor a la tragedia por parte de Sófocles,<sup>2</sup> la crítica interpretativa coincide en entender que esta innovación “dio pie a sofisticados efectos dramáticos” (Easterling, 1990, p. 329). Bernard Knox explicita algunos de ellos (*condensación y aceleración*):

Esquilo es de hecho, como lo llamó Gilbert Murray, el ‘creador’ de la tragedia, pero Sófocles, en su forma menos llamativa, es igualmente original. No solo abandonó la trilogía y añadió el tercer actor parlante, sino que también inventó la tragedia tal como la conocemos: el enfrentamiento de su destino por parte de un individuo heroico cuya libertad de acción implica plena responsabilidad. Estos tres ‘inventos’ son, por supuesto, uno y el mismo. La concentración del foco dramático en la gran crisis de la vida del héroe exige no solo la obra individual sino también el tercer actor; no puede permitirse ese desarrollo pausado, expresado en una lírica elevadísima más que en el corte y empuje del diálogo, que se encuentra en *Suplicantes* y *Agamenón*, sino que se debe sumergir en la acción y mantener un ritmo vertiginoso. La rapidez de la exposición en el prólogo de *Áyax*, el avance precipitado de las escenas centrales de *Filoctetes*, la velocidad frenética de la revelación final en *Edipo Rey*, todo esto depende de la presencia del tercer actor. (Knox, 1983, p. 7)

Es propósito del presente artículo el tratar de precisar la función de este tercer actor en escena en la tragedia *Áyax* de Sófocles y, por lo tanto, en qué consiste ese sofisticado efecto dramático.

## La tragedia *Áyax*

La propuesta argumental de *Áyax* presenta al Telamónida que, agraviado por el juicio de las armas de Aquiles, decide vengar la injuria de la que fue objeto torturando hasta la muerte a los jueces Atridas y al favorecido Odiseo. Enceguecido por una locura temporaria (enviada por Atenea), el jefe de los salaminios cae en la cuenta más tarde de que las víctimas de los suplicios eran unas reses. La vergüenza insoportable ante su propia persona, sus pares, sus compañeros marineros y su familia lo arroja al suicidio. Hasta aquí, la primera parte de esta obra de estructura díptica que, a pesar de ser la tragedia sofoclea (de las que se conservan completas) más antigua<sup>3</sup> junto a *Antígona* (aunque se supone que esta última es

2 Arist. *Po.* 1449a18.

3 Generalmente se data *Áyax* en los años cincuenta del siglo V a. C. (cfr. Lesky, 1989, p. 303). De ello se infiere que, por ese entonces, el poeta contaba ya con cuarenta y cinco años. Si se tiene en cuenta que, de acuerdo con los informes que proporcionan las didascalias (cfr. TrGF, 1971, 5), su primera participación en los certámenes de tragedias fue en el 468 (Dionisias en las que se enfrenta y vence, por primera vez, a Esquilo), se entiende que a la puesta en escena de *Áyax* le preceden dieciocho años de actividad autoral y de dirección de tragedias. Todos estos datos permiten pensar que el problema de la unidad que ha presentado históricamente la primera obra de Sófocles que se conserva, no se debe a la juventud y presunta inexperiencia del autor.

un poco posterior), pertenece, sin lugar a dudas, a una etapa de madurez artística. En efecto, de las supuestas tres fases en el desarrollo de la producción del poeta de Colono, según se desprende de un testimonio de difícil interpretación, los lectores contemporáneos solo tendríamos acceso a un experimentado Sófocles que finalmente se decidió por el tipo de estilo “que era mejor y más característico”:

Sófocles solía decir que después de practicar hasta el límite la pompa de Esquilo y después la dura artificialidad de su propia forma de elaboración, finalmente se decidió por el tipo de estilo que era mejor y de carácter más expresivo. (Plutarco, *Quomodo qui suos in virtute sentiat profectus*, 79b1-5)

La discusión acerca de si se debe enterrar y ofrecer honras fúnebres al cadáver de *Áyax* o si, por el contrario, no se debe tener consideraciones con quien se ha convertido en enemigo, conforma el planteo central de la segunda parte de la trama dramática. El carácter díptico de esta tragedia suscitó diferentes opiniones acerca de la unidad de composición del drama.<sup>4</sup> Wolfgang Schadewaldt entiende la unidad desde la figura misma de *Áyax*:

Lo que se nos presenta en la pieza es el camino de la restauración de una demolición. Este motivo produce la unidad de la obra (...) *Áyax* es al inicio de la obra el destruido por la locura y por lo que hizo y, entonces, todo el drama no es otra cosa que la gradual restauración de este hombre demolido en su existencia. (Schadewaldt, 1996, p. 213)

Para el filólogo alemán existen dos elementos relevantes que interactúan y se complementan en la unidad dramática:

uno es (...) la muerte voluntaria, en la que él niega su ser; pero, a través de esa libre negación, recobra la existencia. El segundo es el entierro (...) La total restauración de la existencia ha llegado a su fin en la inhumación, el ritual que tiene que llevarse a cabo con todos los honores y ofrendas. (Schadewaldt, 1996, p. 213)

Por su parte, Joachim Latacz también repara en el tema de la unidad de las dos grandes partes que comprenderían la obra, denominándolas “el suicidio de *Áyax* y el entierro de *Áyax*”. El filólogo de Basilea hace hincapié fundamentalmente en la segunda parte, esta suerte de “ampliación” que podría resultar un tanto inorgánica respecto del resto del drama: “El interrogante sobre si un muerto debe o no ser sepultado constituye de por sí un motivo trágico, dramático. De esta sola cuestión se puede componer toda una tragedia. Tal es el caso de la *Antígona* de Sófocles” (Latacz, 1993, p. 175).

¿A qué responde, entonces, este agregado que produjo tantas controversias a través de la historia de la interpretación filológica? Latacz, a partir de un pormenorizado análisis y comentario de una selección de pasajes, concluye en que la reflexión sobre el entierro del héroe, los argumentos esgrimidos a favor o en contra de su sepultura terminan por definir, delimitar, precisar el *hamátēma* de *Áyax*. El héroe debe sucumbir no porque haya cometido el error puntual de querer matar a los Atridas,

<sup>4</sup> Cfr. Errandonea, 1942, p. 195-196.

no por un hecho determinado, sino por la inflexible estrechez de miras de su total existencia. Semejante inflexibilidad es para Sófocles fundamentalmente desarmonía. Ella no está en consonancia con la ley universal. Por eso es híbrida y es, entonces, la causa del fracaso. (Latacz, 1993, p. 202)

Es interesante observar que en ambas interpretaciones y para ambos filólogos, la reflexión acerca de la sepultura del héroe legitima, de algún modo, la unidad dramática. Esto es, que, a pesar de haber muerto, Áyax sigue siendo el protagonista de la tragedia homónima. Su persona, aun en condición de cadáver, continúa garantizando su presencia y, con ella, el eje conductor que atraviesa toda la obra. Sin embargo, es Odiseo quien fehacientemente está presente en las dos grandes partes del drama; es más, con él comienza la tragedia (*prólogo*) y con él termina (*éxodo*). Resulta altamente significativo que en ambas oportunidades Sófocles emplee el tercer actor en escena.

### Prólogo (vv. 1-133)

Si se piensa en la estructura del prólogo cabe señalar que en él intervienen los tres actores interpretando a tres personajes: Atenea, Odiseo y Áyax. La presencia de la divinidad en escena (hecho que, por otro lado, es inusual en las tragedias que se conservan de Sófocles)<sup>5</sup> responde fundamentalmente a la variación a la que estaba sometido el mito por parte de un dramaturgo:

La materia de la tragedia griega no es 'al arbitrio o la que se quiera', ni ficcional. Antes bien, los poetas la toman del mito. El mito es suma de relatos tradicionales sobre las relaciones –entre sí y con los dioses– de los pertenecientes a las legendarias casas griegas de reyes y de príncipes. Sobre esta base los tragediógrafos pueden asociar libremente, interpretar, profundizar e incluso variar. Una gran parte del placer estético del espectador radica en aprovechar y apreciar las interpretaciones y modificaciones, que el poeta hace de y a las versiones canónicas de las historias. En consecuencia, la tragedia griega se desarrolla a partir de un acuerdo previo y tácito entre el poeta y el público sobre la materia y los principios de juicio estéticos. (Latacz, 1993, p. 10)

Esto es, a la leyenda tradicional del juicio de las armas de Aquiles, al enojo por parte de Áyax por no haber sido favorecido por la decisión de los Atridas,<sup>6</sup> a su suicidio,<sup>7</sup> a la matanza de los animales con la convicción de que se trataba de los generales traidores, a todo ello, Sófocles le agrega el hecho de que la locura temporaria sufrida por el general salaminio proviene directamente de los dioses y, en ese sentido, Palas Atenea es la encargada de confirmarlo:

5 Excepto el cuestionado "deus ex machina" de *Filoctetes*, no existe antecedente alguno de la presencia de un dios en escena.

6 Referencias que se hallarían en los poemas cíclicos *La pequeña Iliada* y la *Etiópida* (Cfr. Bernabé Pajares, 1999, p. 160-161)

7 Sucesos referidos ya en la *Nekuia* (Od. XI, vv. 543-547).

Yo se lo impedí infundiéndole en sus ojos falsas creencias, de una alegría fatal, y le dirigí contra los rebaños y el botín que, mezclado y sin repartir, guardaban los boyeros (...) cuando nuestro hombre iba y venía preso de furiosa locura, yo le incitaba, le empujaba a la trampa funesta (...) Te mostraré esta manifiesta locura para que, tras verlo, se lo cuentes a todos los Argivos. (vv. 55-68)<sup>8</sup>

La novedad sofoclea respecto del mito tradicional consiste en que la fatal ceguera del héroe ha sido impuesta por la divinidad. Tal situación presenta desde el comienzo mismo de la obra una clara asimetría entre el elevado poder divino y el más bajo descontrol del delirio humano. Ahora bien, esta locura/ceguera temporaria que menciona la diosa en el prólogo y con la que el espectador se encuentra cuando *Áyax* sale de la tienda y comienza con sus parlamentos es anticipatoria (*prolepsis interna* respecto de la obra)<sup>9</sup> con referencia a la locura/ceguera anterior de la que el héroe es presa y que recuerda el mensajero en su monólogo (*analepsis externa* respecto del mito):

Ése [*Áyax*], por su parte, nada más abandonar su casa, se mostró un inconsciente, a pesar de los buenos consejos de su padre, que le decía: 'Hijo, desea la victoria con la lanza, pero siempre con la ayuda de la divinidad'. Pero él, de forma jactanciosa e insensata, respondía: 'Padre, con los dioses, incluso el que nada es, podría obtener una victoria. Yo, sin ellos estoy seguro de conseguir esa fama'. Con palabras tales alardeaba. En otra segunda ocasión, a la divina Atenea, cuando le decía, animándole, que dirigiera la mano homicida contra los enemigos, le contestó, enfrentándosele, con terribles e inusitadas palabras: 'Señora, asiste a otros argivos, que por mi lado nunca flaqueará la lucha'. (vv. 762-775)

En una palabra, la diosa le envía una locura, una ceguera que le impide ver con claridad quiénes son sus compañeros y cuáles son solo animales, ceguera que no es más que la confirmación de su locura anterior, de su ceguera que le impedía ver quién era él mismo; la ceguera de creerse lo que no es; la ceguera que le sobrevino "por no razonar como un hombre" (v. 777). Este arco de lectura que aúna momentos del prólogo con pasajes que aparecen setecientos versos más adelante, no solo favorece la visión de la obra como unidad, sino que también responde a las exigencias de coherencia psicológica de los personajes a las que estaban sujetos los tragediógrafos y a las que Latacz hace alusión:

Estas situaciones extraordinarias, que el tragediógrafo despliega ante el público, no se presentan (como en el mito) en forma de mera sucesión de hechos con sus pobres motivaciones anteriores, sino que, al observar a los que participan de ellas (el asesino, el adúltero, el engañador, etc.), se ven articuladas espontáneamente, sin retrasos temporales y motivadas psicológicamente con toda la pasión del momento, con furia y odio, dolor, celos, maligna especulación, desilusión, amargura, ironía, ambición de poder, obsesión, burla, ofuscación y la completa escala de sentimientos humanos. De este modo el hecho que la comunidad en realidad experimenta 'internamente' de manera normal, se presenta entonces a los ojos de los espectadores 'externamente' de modo complejo (aunque inteligible), dando lugar así al juicio de los actores y por encima de ellos al del que reflexiona. Los participantes principales del suceso y cónyuges, hijos, hermanos,

<sup>8</sup> Las traducciones pertenecen a Assela Alamillo (2000).

<sup>9</sup> El comienzo *in medias res* permite hacer mención, a través de relatos de terceros, de sucesos acaecidos con anterioridad a los relatados o representados al comienzo de la obra.

amigos, etc. ofrecen a sus acciones y reacciones, las que el espectador comparte en toda la actualidad del momento, explicaciones en un discurso estructurado racionalmente y pensado argumentativamente. (Latacz, 1993, p. 11)

Nunca un mortal debe oponerse a los dioses ni creerse superior a otros hombres. Las palabras finales del prólogo a cargo de la hija de Zeus<sup>10</sup> lo expresan de un modo categórico:

Por eso precisamente, viendo tales cosas, nunca digas tú mismo una palabra arrogante contra los dioses, ni te vanaglories si estás por encima de alguien o por la fuerza de tu brazo o por la importancia de tus riquezas. Que un solo día abate y, otra vez, eleva todas las cosas de los hombres. Los dioses aman a los prudentes y aborrecen a los malvados. (vv. 127-133)

Si la *acción dramática* se presenta en gran medida a través de la contraposición de voluntades, el prólogo de esta tragedia la despliega magistralmente. Desde el primer momento de la obra se presenta el planteo central del drama: dos posiciones contrarias representadas por Áyax y Atenea. El Telamónida, por un lado, presa de una locura/ceguera y, por otro, la diosa que es quien se la ha infligido,<sup>11</sup> a pesar de que engañosamente Atenea le hace creer a Áyax que está de su lado.

Pero, ¿cuál es el rol que juega Odiseo en el prólogo? El Laértida tiene, al igual que otros personajes de la obra, y a través de la suerte que ha corrido Áyax, la experiencia del poderoso accionar de la divinidad sobre la vida humana. Dice el Corifeo: “Con la intervención de un dios, cualquiera ríe o se lamenta” (v. 383). Tecmesa exclama: “A los dioses concierne su muerte, no a aquéllos, no” (v. 970). Es más, el rey de Ítaca ha recibido de boca de su deidad protectora las noticias acerca de la vergonzosa faena del general salaminio. Pero el contacto directo con la diosa no solo le permite dimensionar el poder divino, sino que, sobre todo, le permite dimensionar su propia existencia; una reflexión sobre su persona, su naturaleza, que incluso lo trasciende y deviene en una reflexión sobre el género humano: “pues veo que cuantos vivimos nada somos sino fantasmas o sombra vana” (vv. 125-126). En medio de esa contraposición de voluntades Odiseo es quien recibe la tensión de la acción dramática.

Ahora bien, cabe preguntarse cómo se da ese crecimiento en la persona de Odiseo que supone un recorrido interno más complejo que el del resto de los personajes. Y es precisamente aquí donde se hace patente la excelencia del tragediógrafo de Colono. En efecto, Sófocles hace uso de una estrategia discursiva y escénica magistral: *la representación dentro de la representación*. Cuando Áyax sale de su tienda engeguado, no puede ver a Odiseo, a pesar de que está enfrente de él.<sup>12</sup> Esta es también la ceguera del odio. Ella es la que le impide percibir la presencia de su enemigo. Odiseo, por el contrario, en una suerte de espectador, contempla con *temor y compasión* la pequeña tragedia de Áyax, que se ha dejado llevar por las pasiones humanas más bajas.<sup>13</sup>

10 Atenea abre y cierra el prólogo confiriéndole, así, una estructura circular.

11 Es oportuno señalar que la ceguera/locura impuesta por Atenea al héroe hace pie en una ceguera natural de Áyax. Él, presa de la *hybris*, reniega de los dioses y rechaza su ayuda. Áyax es ciego respecto de su propia persona, no sabe quién es e ignora su finitud.

12 Nótese aquí cómo juega la diosa con el término *enstátēn* (v. 104) que significa “adversario” o “el que está enfrente”.

13 Cfr. la definición de tragedia de Aristóteles. *Po.* 1449b24.

La dinámica autorreferencial que le imprime Sófocles al prólogo de su *Áyax*, permite considerar a Odiseo como el espectador pensado por el autor. La invitación por parte del dramaturgo a que el público asistente reflexione sobre la naturaleza humana y sus límites, halla en el prólogo su más clara explicitación en la persona de Odiseo: “No obstante, aunque sea un enemigo, le compadezco, infortunado, porque está amarrado en un destino fatal. Y no pienso en el de este más que en el mío” (vv. 121-124), i.e. “en su suerte veo la mía (...) yo también soy esto”. Esta es la *catarsis* que experimenta Odiseo y que determinará su posición para el resto de la obra. Esta es la *purificación* a la que apuesta Sófocles a través de su producción artística y que halla en el prólogo de su *Áyax* verdaderos visos de invitación, de propuesta a la reflexión de su público; a la reflexión sobre su propia condición humana: “La tragedia griega llega a ser así una escuela de juicio humano responsable (...) Es decir, un debate público de algunos problemas entendidos en forma abstracta. La tragedia griega es así reflexión comunitaria y pública” Latacz (1993, p. 12).

### Éxodo (1223-1420)

El drama continúa. Las participaciones de Tecmesa, del corifeo y del coro de compañeros salaminios, Menelao, el mensajero y el propio *Áyax* contribuyen a profundizar la brecha entre esas dos posiciones contrarias, sobre todo, luego del suicidio del Telamónida que conduce a la ineludible decisión que se debe tomar respecto a sepultarlo o no.

El éxodo inicia con la discusión entre Teucro y Agamemnon que retoma la anterior de Menelao con aquel. En este punto es interesante observar de qué manera el corifeo recibe a Odiseo en su regreso a escena: “Soberano Odiseo, sabe que has llegado muy oportunamente, si te presentas no para complicar las cosas, sino para resolverlas” (vv. 1316-1317).

El Laértida puede ser un mediador. Y aquí nuevamente el rey de Ítaca recibe la tensión dramática, como en el caso del prólogo, entre las dos posturas antagónicas; pero esta vez en otro plano: el plano sociocomunitario.<sup>14</sup> Se trata de conceder las honras fúnebres a quien fuera amigo devenido en enemigo. A riesgo de simplificar el conflicto dramático se puede acordar en que básicamente los personajes que intervienen en la trama responden en términos generales al principio social de *beneficiar al amigo y perjudicar al enemigo*.<sup>15</sup> En un mismo sentido, los Atridas parecen responder también a este esquema arcaico de justicia al negarse a enterrar y ofrecer honras fúnebres a quien en otro tiempo fuera un aliado, pero vuelto en la actualidad enemigo.

Con Odiseo la ecuación se modifica. Se podría sostener que en él se completa el círculo de la mutabilidad amistad-enemistad, enemistad-amistad. En efecto, para el Laértida, al igual que para el

14 Se puede decir que el prólogo se juega en el plano de las relaciones humano-divinas.

15 Este esquema incluye el caso, en apariencia paradójico, del suicidio de *Áyax* que con su autoinmolación pretende “perjudicar” a sus ahora enemigos aqueos (otrora amigos), a la vez que restablece de este modo la deshonra sufrida, corresponde como amigo a sus soldados, retribuye el favor a su esposa-concubina y a su medio hermano, y cumple finalmente con los deberes de reciprocidad respecto de su *génos*.



resto del ejército aqueo, Áyax originalmente es un amigo. Las acciones del telamónida lo ubican en un plano de enemistad (al menos desde la perspectiva del jefe de los salaminos). A pesar de ello, al final de la obra Odiseo termina por persuadir a Agamenón y a Menelao de que le permitan llevar a cabo el entierro del cadáver del héroe, le ofrece ayuda a Teucro y explicita la mutabilidad de enemistad-amistad que se ha operado en él:

Y ahora, a partir de este momento, comunico a Teucro que, en la medida en que era antes *enemigo*, es ahora *amigo* y que estoy dispuesto a ayudarle a sepultar este cadáver y a hacer con él los preparativos sin omitir ninguna de cuantas cosas deben los hombres preparar a los varones excelentes. (vv. 1376-1380)

La clave de esta conversión radica tal vez en esa experiencia trágica del límite humano que experimenta Odiseo en el prólogo. Todavía le resuenan las palabras de Atenea advirtiéndole que “los dioses aman a los prudentes y odian a los malvados” (v. 133). Áyax ha sido dominado por la *hýbris*. Los atridas se tornan malvados cuando impiden la sepultura del héroe. En Odiseo, en cambio, obra la prudencia que lo hace amigo de la divinidad, que le permite reconocer su finitud, valorar la excelencia de varones como el rey de Salamina más allá de las diferencias y cumplir, así, con los deberes de reciprocidad propios de la comunidad social; pero, sobre todo, una *sōphrosýnē* que le posibilita conocer el límite incluso de la enemistad: “Sí, le odiaba cuando hacerlo era *decoroso* (*kalón*)” (v. 1347).<sup>16</sup> Diez versos más adelante aparece: “La excelencia puede en mí más que su enemistad” (v. 1357).<sup>17</sup> Se trata, pues, de un planteo ético-antropológico que no excluye la dimensión social, sino que, por el contrario, le da el fundamento y razón de ser.

Es de pensar que el mismo actor que interpretaba al personaje de Áyax hiciera de Teucro en la última parte de la obra y otro tanto sucedía con Atenea y Agamemón en el prólogo y éxodo respectivamente.<sup>18</sup>

Odiseo, el tritagonista, representa un punto de anclaje en la tensión dramática. La presencia del tercer actor posibilita la triangulación en un conflicto entre dos posiciones irreconciliables. Desde ese lugar intermedio el Laértida, personaje/espectador en el prólogo, puede pensar su propia naturaleza, su finitud a través de la interacción con la diosa y de contemplar la finitud y naturaleza de Áyax que, en definitiva, es la finitud y naturaleza del hombre. A partir de esa experiencia del conocimiento de la naturaleza humana Sófocles puede interpelar, entonces, a la comunidad:

Por eso el espectador puede tomar distancia y evitar un juicio apresurado. Este suceso (profundamente conmovedor y que obliga al espectador a un intensivo ‘ponerse en el lugar del otro’), al que el tragediógrafo concibe con fabulosa condensación y artística perfección, no se da como variante en una industria del entretenimiento, sino que es parte constitutiva de una

16 Nótese como en el adjetivo *kalón* se verifica la estrecha vinculación entre ética y estética (cfr. Rowe, 1979, p. 75, 113-114 ss., 186-189, 213-216, 221-222) y sus remisiones a la ética platónica y aristotélica.

17 Aquí me aparto de la traducción de Assela Alamillo para traducir *areté* por excelencia.

18 Áyax y Teucro representan un “bando” y Atenea y Agamenón el contrario, y en general la voz del actor, reconocible para el público, reforzaba los argumentos que distintos personajes daban para uno u otro bando (en *Antígona*, por ejemplo, Hemón, Antígona y Tiresias posiblemente estuvieran representados por el mismo actor para contraponer su voz a la de Creonte).

fiesta religiosa de la ciudadanía, la cual es llevada a cabo sólo una vez, en el teatro de Atenas por el público, todos los miembros de la ciudad. (Latacz, 1993, p. 12)

Esa empatía que Odiseo experimenta para con *Áyax* y que le permite, en gran medida, un avance en el camino del *conocimiento de sí mismo*,<sup>19</sup> incluye la conciencia del límite y, por ello, en el *éxodo*, en un contexto *político* (por así denominarlo) se encuentra el *tritagonista* en su rol de mediador que advierte sobre la necesidad de ser prudentes.

### Referencias bibliográficas

- Alamillo, A. (2000). *Sófocles. Tragedias*. Madrid, Gredos.
- Babbitt, F. C. (1927). *Quomodo quis suos in virtute sentiat profectus (75<sup>a</sup>-86a)*. En *Plutarch's moralia*, vol. 1. Cambridge, Mass., Harvard, Harvard University Press.
- Bernabé Pajares, A. (1999). *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madrid, Gredos.
- Easterling, P. E. (1990). Sófocles. En Easteling, P. E. y Knox, B. M. W. (eds.), *Historia de la Literatura Clásica I. Literatura Griega* (pp. 327-349). Madrid, Gredos.
- Errandonea, I. (1942). *Sófocles y su teatro*. Madrid, Escelicer.
- Jaeger, W. (1978). *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. México, F. C. E.
- Knox, B. (1983). *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*. California, University of California Press.
- Latacz, J. (1993). *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen, Vandenhoeck.
- Lesky, A. (1989). *Historia de la Literatura Griega*. Madrid, Gredos.
- Mas, S. (2004). *Aristóteles. Poética*. Madrid, Biblioteca nueva.
- Pearson, A. (1924). *Sophoclis Fabulae*. Oxford, Oxford University Press.
- Radt, S. (1977). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Göttingen, Vandenhoeck-Ruprecht.
- Rowe, Ch. (1979). *Introducción a la ética griega*. México, F. C. E.
- Schadewaldt, W. (1996). *Die griechische Tragödie*. Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Snell, B. (1971). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Göttingen, Vandenhoeck-Ruprecht.

<sup>19</sup> Mandato délfico.

**\*Pedro Luis Villagra Diez** es Licenciado y Doctor en Letras Clásicas por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Fue Primer escolta de la Facultad de Filosofía y Humanidades y Premio Universidad. Obtuvo becas en el país y en el exterior (Alemania). Actualmente se desempeña como Profesor Titular Plenario para la cátedra de Lengua y Cultura Griegas II y Profesor Titular por concurso para la cátedra de Literatura Clásica Griega y Latina. Ha impartido cursos y seminarios de grado, extensión y posgrado. Es docente investigador categoría II. Ha dirigido y codirigido equipos de investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC. Es autor de numerosos artículos, capítulos de libros y publicaciones de la especialidad.