



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
FILOSOFÍA DE LA CULTURA

LA CONSTRUCCIÓN DE LA VERDAD EN EL DISCURSO POÉTICO DE LA GRECIA CLÁSICA:  
ENGAÑO Y PERSUASIÓN EN EL *AGAMENÓN* DE ESQUILO

TESIS QUE PARA OPTAR EL GRADO DE  
MAESTRO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:  
MARCO JULIO ROBLES SANTOYO

DIRECTORA DE TESIS:  
DRA. LETICIA FLORES FARFÁN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, Cd. Mx. A 14 DE DICIEMBRE DE 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

[ÍNDICE]

INTRODUCCIÓN _____	3
CAPÍTULO 1: EL PROBLEMA DE LA VERDAD EN LA GRECIA CLÁSICA _____	10
<i>Nacimiento, relevancia y peculiaridades del género trágico en Atenas.</i>	
<i>Razón y espacio: La Pólis de Esquilo.</i>	
<i>Mito, Poesía, Historia: los discursos.</i>	
CAPÍTULO 2: EL AGAMENÓN DE ESQUILO _____	41
<i>Síntesis del Agamenón.</i>	
<i>El operador femenino: Casandra y Clitemnestra.</i>	
<i>Verdad silenciosa y engaño convincente: el conocimiento desde lo trágico.</i>	
CAPÍTULO 3: EL SABER TRÁGICO _____	76
<i>Consideraciones generales acerca del problema de la verdad: problematización griega.</i>	
<i>El diálogo trágico: la tragedia como dispositivo ético.</i>	
<i>La sabiduría trágica.</i>	
CONCLUSIONES _____	95
CRONOLOGÍA BÁSICA _____	101
BIBLIOGRAFÍA _____	102

## [INTRODUCCIÓN]

De los poetas trágicos nos queda un puñado de obras maestras en las que integraron la mitología, las sagas heroicas, los problemas de la *Pólis* y sus protagonistas. Que la tragedia griega también sirvió como vehículo para elaborar una reflexión sobre los avatares del siglo V a.C., es una característica estudiada por los helenistas que han reflexionado en torno a su alcance *transhistórico* y sus repercusiones tanto en el terreno del pensamiento y de la acción, como del arte y la cultura.

Sobre los temas que la tragedia griega favoreció podemos citar, a modo de ejemplo, la tan temida *stásis*, el asesinato (en muchas de sus variantes), el incesto y el quebrantamiento de las leyes. Ahora bien, muchos de los conflictos que los héroes trágicos padecen se desarrollan a partir de una relación equívoca con la palabra: la palabra oracular, la palabra enigmática o la palabra engañosa (mal intencionada) de alguno de los personajes. Palabras que encierran un sentido oscuro y que, poco a poco, se va haciendo claro. Palabras como las de Casandra que envuelven el núcleo de la fatalidad detrás de lo ininteligible. Palabras malditas, llenas de rencor y de sevicia como las de Clitemnestra al envolver con su seductora verborrea al ingenuo Agamenón. Palabras y más palabras que al pronunciarse en el centro del teatro repercutían en los ciudadanos de Atenas haciéndoles notar el grandísimo bien que suponía *saber hablar*; no sólo hablar con la verdad, también pronunciar engaños convenientes, mentir o aclarar, defender o culpar.

Si algo llama la atención de la tragedia ática es la representación del diálogo, como recurso político y arma para la defensa, como medio de encontrarnos con los otros, es decir, como vía de relación y compleción; pero, también, como moneda de cambio para obtener lo que se desea aunque el fin sea éticamente discutible.

Hacia esos usos de la palabra en la Grecia clásica y su vinculación con la verdad, la persuasión y el engaño, apunta esta investigación. Sin embargo, debido a que el tema de nuestro estudio es de enorme amplitud, decidimos acercarnos a tal problemática de la mano de uno solo de los poetas de la antigüedad: Esquilo.

Analizar esa suerte de "dispositivo mimético" que sitúa a la palabra-diálogo de un lado o de otro, cerca del bien o en el error, del lado del crimen y la muerte lo mismo que de la verdad descarnada como manifiesta Casandra, será nuestro objetivo principal. Resulta lógico que un objetivo de esta índole esté vinculado a muchos otros tópicos interesantes, por ejemplo: el papel de las mujeres en la antigüedad, el de los esclavos y los bárbaros; la guerra como elemento para ganar identidad; el uso de los discursos fuera del marco poético y la injerencia en el arte trágico de los nuevos discursos favorecidos por la naciente democracia. En fin, son tantos los temas a los que da pie una reflexión que tome a Esquilo como guía que abarcarlo todo en un solo estudio resulta impertinente. Por ello, hemos de contentarnos con unos cuantos objetivos articulados por una tesis que puede sintetizarse del siguiente modo:

Tesis y corazón de nuestra investigación será considerar lo trágico como un dispositivo de carácter ético que sigue permitiendo a los hombres de hoy inmiscuirse en problemas de esa traza a través de la mimesis. Dispositivo que sirve como una suerte de "ensayo moral" desde el momento en que el espectador o lector de dichos dramas es obligado a tomar una postura con respecto a un problema determinado; si bien es cierto que las soluciones, las posturas y las reflexiones pueden conducir a esos mismos espectadores por sendas de interpretación y apropiación distintas<sup>1</sup>, ello no es una falla de lo trágico, sino una de sus muchas características y noblezas, pues gracias a esta cualidad los problemas éticos que plantea (esas disyuntivas morales, cívicas, humanas) pueden refrescarse y volverse relevantes nuevamente.

Dicha postura no desprecia la posibilidad de que un minucioso análisis de las tragedias áticas revele un buen número de verdades valiosas para el hombre de hoy. Verdades de carácter práctico, vistas desde la óptica general de sopesar nuestras decisiones, minimizar o extinguir la vanidad humana y volvernos conscientes de la responsabilidad que sobre nosotros recae en cuanto agentes; todo ello es cierto y en ello han profundizado autores como Murray, Foucault, Nussbaum u Orsi. No obstante, nuestra investigación se inclina más por recuperar el potencial de la tragedia como un dispositivo de ensayo moral y el valor que a este respecto tiene el diálogo trágico,

---

<sup>1</sup> Carmen Trueba, *Ética y tragedia en Aristóteles*, México, Antrophos-UAM Iztapalapa, 2004, pp. 94-95.

dado que éste representa el punto de inflexión que distingue al género trágico de otros géneros poéticos de la antigüedad; pues, si bien en cierto que la tragedia nos presenta colisiones entre personajes de diverso linaje y posición, no debemos olvidar que este rasgo también estuvo presente en la épica; por ello consideramos que el gran acierto de los poetas trágicos fue usar el diálogo como vehículo que presenta al espectador posturas en igualdad de valía que se enfrentan mediante discursos que, a su vez, develan los matices de la acción. Los personajes no son buenos o malos debido solamente a la pluma del poeta, son lo uno o lo otro gracias a la intervención del espectador. En este sentido afirmamos que los poetas trágicos incluyeron la deliberación y el juicio de los espectadores como un elemento más del drama: tantos juicios como espectadores y tantas "Antígonas" o "Creontes" como seres humanos puedan reflexionar acerca de los conflictos que los dramas trágicos presentan.

Toda vez que hemos aclarado la lectura realizada y señalado el valor del diálogo en la construcción de un dispositivo de ensayo ético y la oposición que los poetas trágicos manifestaron no sólo a la preservación de una sola verdad, unívoca, sino también a la inclusión de juicios axiomáticos que habrían descalificado al espectador para tomar postura de manera autónoma. Deseamos exponer los cuestionamientos a los que nuestra investigación pretende dar respuesta:

¿Dónde se sitúa la verdad ante la emergencia de discursos variados, incluso contrapuestos? ¿Puede el discurso verse aprobado o clausurado debido a la voz que le presta forma? Y, finalmente, ¿cuál es la aportación de Esquilo acerca de la construcción de la verdad en la Atenas que logró la democracia, instauró la tragedia en un marco religioso y secularizó, después, sus contenidos? Para lograr una respuesta satisfactoria a estas interrogantes, si bien no hemos de pasar por alto la riqueza que poseen cada una de las siete tragedias que de Esquilo conocemos, será su *Agamenón* nuestra fuente primordial porque en esa obra la tensión entre la verdad, la persuasión y el engaño son fundamentales en el argumento del drama.

Por otra parte, tender un puente entre los griegos del siglo V a.C. y nuestras preocupaciones contemporáneas en torno a cuestiones como la verdad, la alteridad o el carácter universal de la poesía, conlleva riesgos y abre interrogantes: ¿la historia del pensamiento desde los griegos hasta nuestros días implica continuidad, progreso o

ruptura? ¿Qué es lo que nos permite afirmar que "lo griego" continua configurando (aun de manera oblicua) nuestras formas de pensamiento, nuestra organización social y los niveles en que comprendemos nuestra existencia? Si bien la lista de cuestionamientos puede prolongarse ofreciendo más dudas que soluciones, sirviéndonos de George Steiner como asidero afirmamos que si las fuentes de Occidente se han de buscar en Grecia, también es factible preguntarle a ella sobre nuestras preocupaciones contemporáneas, a través de un ejercicio en el que los fallos de Occidente se vean reflejados a través de aquélla<sup>2</sup>. Anacronismo denomina Michel Foucault, en *Vigilar y castigar*, al ejercicio de extraer la riqueza de la antigüedad en vías de comprender nuestro presente<sup>3</sup>. Así pues, no nos parece arriesgado afirmar que es factible asumir el esfuerzo de cómo y de qué manera comprendieron los griegos el uso de la palabra y el problema de la verdad con el fin de aclarar lo que a nosotros, tan lejanos en el tiempo pero no en la sensibilidad, continúa inquietándonos.

Para cumplir nuestro propósito hemos elegido acercarnos a tal problemática valiéndonos especialmente del helenismo francés que, a partir de la segunda mitad del siglo pasado, introdujo otra vez a la antigüedad griega como una interlocutora privilegiada en el marco de los debates contemporáneos relacionados no sólo con la verdad, también con la sociedad, el uso del discurso y las relaciones de poder. Nos referimos, sobre todo, a dos pensadores que aun siendo divergentes en sus enfoques metodológicos, pueden complementarse en lo que al esclarecimiento de nuestro tema se refiere. A saber, Jacqueline de Romilly, historiadora tradicional a la hora de atribuir a los antiguos griegos la invención de la racionalidad occidental, y Jean-Pierre Vernant, quien estudia la Grecia clásica desde una perspectiva más antropológica, considerando tanto lo que aportaron a la tradición occidental como los aspectos que nos distancian de ellos<sup>4</sup>.

Así, en el primer capítulo: *El problema de la verdad en la Grecia clásica*, abordaremos el ambiente intelectual en el cual Esquilo desarrolló su obra poética

---

<sup>2</sup> G. Steiner, *Antígonas: Una poética y una filosofía de la lectura* (1984), Barcelona, Gedisa, 1996.

<sup>3</sup> Por su parte Martha Nussbaum, en su obra *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la poesía y la filosofía griegas* (1986), Madrid, Visor, 1995, pp. 27-50, denomina como "metarreflexión" al hecho de problematizar nuestra realidad tomando como ejemplo el devenir cultural de Grecia.

<sup>4</sup> Para la llamada "Escuela de París", véase Ana Iriarte, *Historiografía y mundo griego*, Bilbao, Servicio editorial UPV/EHU, 2011, pp. 93-126.

porque consideramos que una condición indispensable para comprender el valor del género trágico es a partir de su vinculación con la democracia, los problemas sociales de Grecia y las exploraciones epistemológicas de la época. Condiciones que posibilitaron la inclusión del diálogo como elemento imprescindible de la configuración política de Atenas y que es, también, uno de los elementos axiales de la tragedia ática, pues gracias al diálogo los personajes adquieren forma y definen sus posturas e intereses. Más relevante resultará el diálogo trágico para nuestra investigación, cuando en el capítulo segundo analicemos la aparición de extranjeros, esclavos y videntes carentes de persuasión, pues estos personajes reafirman el cariz de compleción, intercambio y apertura que el diálogo tuvo en la antigüedad<sup>5</sup>, y que se manifiesta al ceder la palabra a aquellos que no eran griegos ni compartían las mismas creencias y costumbres; más aún, cuando la palabra nace en labios de mujeres que ostentan el poder y buscan la venganza.

Por ello, en el segundo capítulo: *El Agamenón de Esquilo*, proporcionaremos un análisis de tal obra; análisis que privilegia el intercambio dialogal entre los personajes implicados con el fin de revelar el modo en que se construía la verdad en el seno de los discursos poéticos. Veremos en qué medida la tragedia griega enfatiza la necesidad de la persuasión, pero también señala sus inevitables riesgos. Pues el personaje de Casandra hace patente que entre *Alétheia* (ἀλήθεια) y *Peithó* (Πειθώ) o hay complementariedad o se corre el riesgo de que la extrema lucidez linde con lo ininteligible.

El tercer capítulo pretende ser una reflexión general de los planteamientos griegos acerca del problema de la verdad y el uso de la palabra que fueron enriquecidos por pensadores posteriores como Aristóteles; de ahí el título que se ha elegido para tal apartado: *El saber trágico*. Este último rasgo justificará nuestra posterior aproximación a obras de este filósofo, cuando delimitemos la clase de "verdad" expuesta por Esquilo en sus tragedias, la cuestión de la verdad referida a los *asuntos humanos*. Todo esto bajo el supuesto de que la poesía de Esquilo no depende de una verdad unívoca sea esta religiosa, moral o cívica. Si bien a menudo el coro

---

<sup>5</sup> Véase: Ma. Teresa Padilla Longoria, "Tragedia y filosofía: Eurípides y los antecedentes de la dialéctica socrático-platónica", en *Theoría*, 14-15 México, (Junio, 2013), p. 135.



expone la verdad y los fundamentos de la ciudad, también es cierto que en el drama trágico se problematizan y es éste, a nuestro entender, uno de sus valores axiales: el de poner en acción el problema de la verdad que se desarrolló en el siglo V a.C. y en el que estuvieron implicados los poetas trágicos, sí; pero también los historiadores, los sofistas, los filósofos. Sin ir más lejos, el caso de los sofistas es una muestra de las tensiones, las simpatías y los celos que suscitaron el uso de la palabra, los fines de la enseñanza y la integración de diversos tipos de discursos en la πόλις. Y la muerte de Sócrates es el ejemplo más exacerbado de lo que estuvo en juego en ese siglo V a.C.

Por eso, cuando Clitemnestra abre la puerta del palacio al coro, al fondo se simulan las figuras yacentes de Agamenón y Casandra, y Clitemnestra lejos de negar su crimen lo afirma con una lengua que recuerda la audacia de los hombres al decir: «Aquí estoy en pie, donde yo he herido, junto a lo que ya está realizado»<sup>6</sup>, nos deleita y nos asombra porque en su plasticidad no sólo suscita emociones, también plantea problemas e instaure enigmas. Nos obliga a preguntarnos: ¿es la palabra tan poderosa como para que Agamenón siendo el señor de Argos, siendo guerrero hábil y varón, sea vencido por una mujer? Tal parece que la respuesta de Esquilo es afirmativa, la palabra de Clitemnestra es meliflua, persuasiva, engañosa; pero eficaz. «Lo envolví —continúa Clitemnestra— en una red inextricable, como para peces: un suntuoso manto pérfido»<sup>7</sup>. Basten estas primeras aproximaciones a la tragedia de Esquilo para justificarlo como nuestro punto de partida.

Por último, a la perplejidad que puede causar en nosotros el λόγος relacionado con la promoción del crimen y la persuasión al servicio tanto de hombres con fines loables como discutibles y nocivos, esta investigación intenta dar una respuesta. Sin olvidar en ningún punto de nuestro análisis que la tragedia griega fue y es tenida como "el arte por excelencia de la democracia ática" y que la democracia giró (en buena parte) alrededor de la palabra expuesta en la asamblea; palabra que fue un bien de los ciudadanos, un recurso político caro y eficaz, pero siempre peligroso.

Otoño, 2016

---

<sup>6</sup> Esquilo, *Agamenón*, 1375.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, 1380-1385.

«La verdad es siempre una forma de violencia».

LEOPOLDO MARÍA PANERO

## 1

### [EL PROBLEMA DE LA VERDAD EN LA GRECIA CLÁSICA]

*Nacimiento, relevancia y peculiaridades del género trágico en Atenas.*

*Razón y espacio: La Pólis de Esquilo.*

*Mito, Poesía, Historia: los discursos.*

«Las cosas humanas no son dignas de ser tomadas con gran seriedad, sin embargo hay que interesarse también por ellas; y en ello radica nuestra desgracia».

PLATÓN, *Leyes*, VII, 803b

## I NACIMIENTO, RELEVANCIA Y PECULIARIDADES DEL GÉNERO TRÁGICO EN ATENAS

### *Nacimiento del drama trágico*

Armonía de los contrarios, exaltación de las fuerzas contradictorias latentes en la naturaleza, sincretismo entre lo apolíneo y lo dionisíaco o prueba fehaciente de la auténtica fascinación del hombre griego por el flanco doloroso de la existencia, éstas son sólo algunas de las interpretaciones que nos han sido proporcionadas acerca de lo trágico. Ahora bien, en el debate que enfrenta a autores tan dispares como Hegel y Nietzsche (en cuanto a lo trágico se refiere) lo que advertimos es que toda interpretación de la tragedia se da sobre el telón de fondo de una visión particular del mundo. Además, el hecho de que la sabiduría trágica pueda ser rescatada, valorada y reinterpretada desde diversos registros filosóficos y mixturas existenciales diferentes, nos habla de un arte que formuló en el lenguaje accesible de la emoción, una reflexión sobre el hombre que aún hoy, veintiséis siglos después, continúa siendo un motor para el pensamiento. Prueba de ello son las aproximaciones a la sabiduría trágica que filósofos alemanes, por citar sólo algunos ejemplos, realizaron:

Hegel vio en ella la posibilidad de conciliar posturas opuestas e igualmente válidas en pos de un restablecimiento de la armonía. Interpretación ligada a su propia

filosofía y que se encuentra contenida en sus *Lecciones de Estética*<sup>8</sup>, en donde puede leerse que: «Por encima del simple terror y de la simpatía trágica se cierne, por tanto, el sentimiento de la armonía que la tragedia encierra dejando entrever la justicia eterna que, en su dominación absoluta, rompe la justicia relativa de los fines y de las pasiones exclusivas»<sup>9</sup>.

Por su parte, Friedrich Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*<sup>10</sup>, expone la sabiduría trágica desde el sincretismo entre lo apolíneo y lo dionisiaco, pero cuyo verdadero valor se manifiesta en la posibilidad de exponer el sustrato irracional del mundo y la condición dolorosa que toda existencia humana conlleva: «En el ditirambo dionisiaco —apunta Nietzsche— el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas, algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza»<sup>11</sup>.

Y Heidegger, en su célebre *Introducción a la Metafísica*, elabora una interpretación del *Edipo en Colono* de Sófocles, a partir de la fascinación griega por develar lo encubierto, y de entre los muchos enigmas que acosan al hombre se encuentra esa necesidad ontológica por comprender el ser de la apariencia, dado que la pregunta fundamental de la metafísica radica en la pregunta por el ser. Al inicio de la obra citada, Heidegger inquiere: ¿por qué es el ente y no más bien la nada? A partir

---

<sup>8</sup> G.W.F. Hegel, *Lecciones de Estética: 3 vols.* (1832-1845), Barcelona, RBA, 2002. Las *Lecciones de estética* de Hegel son la traducción castellana de la edición que Suhrkamp publicó en 1970. El texto alemán se basa en las obras completas que aparecieron entre 1832 y 1845, bajo el título: *Werke. Gesammelte Ausgabe*. Hegel detalla su postura en cuanto al arte trágico se refiere en el tomo tercero de la edición citada.

<sup>9</sup> G.W.F. Hegel, *Lecciones de Estética: Tomo III*, (1832-1845), Barcelona, RBA, 2002, p. 225.

<sup>10</sup> El círculo académico en el cual Nietzsche se desenvolvía antes de la aparición de su primer libro, guardó silencio tras la aparición del mismo. La reserva opuesta a la obra de Nietzsche por sus colegas pone de manifiesto la inversión operada por el autor no sólo a la filología sino a la filosofía y a la cultura; pues su acercamiento a la antigüedad griega dista mucho de lo que en Alemania se estaba haciendo por aquella época. Hayden White en *Metahistory. The historical imagination in nineteenth century Europe*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 1973, resalta tal acontecimiento en términos historiográficos. Nietzsche no acumula evidencias ni datos, no se adhiere a la erudita y minuciosa positividad de sus contemporáneos, lo que hace es una reflexión encaminada a tomar a la antigüedad como espejo de los fallos culturales de Occidente a partir de Sócrates. Para los detalles de la polémica suscitada entre los círculos académicos que rodeaban a Nietzsche, Rodhe y Ritschl en el momento en el que vio la luz su primera obra "intempestiva", remitimos a W. Ross, *Friedrich Nietzsche: el águila angustiada. Una biografía* (1980), Paidós, Barcelona, 1994.

<sup>11</sup> F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (1872), Madrid, Alianza, 2005, pp. 51-52.

de esta pregunta se desprende un horizonte de posible comprensión y acercamiento con aquello que los griegos consideraban como Φύσις.

Es propio de la naturaleza ocultarse, pero también le es propio develar su esencia. Desde Sócrates, incluso antes, en Parménides y Heráclito, la oposición entre ser y apariencia manifiesta una tensión que en su despliegue histórico nos ha ido alejando cada vez más de su originalidad. El ser también es apariencia y en su aparecer es exacto aunque los hombres no logren apresar su sentido más profundo, y más profundo quiere decir —siguiendo a Heidegger— verdadero. «La unidad y el conflicto entre el ser y la apariencia fueron originariamente poderosos en el pensamiento de los tempranos pensadores griegos. Sin embargo, todo esto encontró su representación más elevada y pura en la tragedia griega. El camino [de Edipo] desde ese comienzo brillante hasta aquel horror del final constituye todo él una lucha entre la apariencia y el descubrimiento»<sup>12</sup>.

Los tres ejemplos que hemos citado bastan para brindarnos una idea de la riqueza que el género trágico posee. Si sobre su valor y contenido se bifurcan las interpretaciones, también sobre su nacimiento se multiplican las hipótesis porque nos resulta asombroso que un género que ha tenido un éxito tan rotundo<sup>13</sup>, carezca de una explicación concluyente.

Acerca del nacimiento de la tragedia, Hegel, siguiendo la vena progresiva del espíritu, considera a la épica como un estadio primario del arte dramático, es la tesis de la cual parte el desarrollo, mientras que la lírica es su contrario, de cuya síntesis surgirá el drama trágico, por ello Hegel afirmará que: «...el drama no debe su nacimiento más que a las épocas en las que la conciencia individual (en cuanto al fondo y la forma del pensamiento) ha alcanzado ya un alto grado de desenvolvimiento»<sup>14</sup>. Nietzsche también considera que la tragedia griega surgió del maridaje de dos géneros poéticos precedentes: lo apolíneo y lo dionisiaco. No obstante, Nietzsche no se detiene en la simbiosis de estos géneros, sino que los

---

<sup>12</sup> M. Heidegger, *Introducción a la metafísica* (1987), Barcelona, Gedisa, 2002, p. 21.

<sup>13</sup> G. Steiner en su obra *Antígonas...*, Madrid, Gedisa, 1996, pp. 15-91. Enlista una serie muy nutrida de representaciones teatrales de los clásicos griegos, además de las incontables puestas en escena de *Antígona* en Occidente, incluye también representaciones en Chino y Japonés.

<sup>14</sup> G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 199.

identifica con dos impulsos artísticos inscritos en la naturaleza: «En numerosas descargas sucesivas ese fondo primordial de la tragedia irradia aquella visión en que consiste el drama: visión que es en su totalidad una apariencia onírica, y por tanto de naturaleza épica, mas, por otro lado, como objetivación de un estado dionisiaco»<sup>15</sup>.

Aristóteles, en su *Poética*, también menciona el sincretismo de los dramas griegos, pues el estagirita afirma que la tragedia nació de los ditirambos que en honor a Dioniso<sup>16</sup> se celebraban y en donde el coro era la parte fundamental del rito:

Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación —tanto ella como la comedia; una, gracias a los que entonaban el ditirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades—, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo; y, después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza<sup>17</sup>.

Poco después, en *Poética* 1449a 20, se lee: «La tragedia alcanzó extensión, abandonando la fábula breve y la expresión burlesca derivada de su origen satírico y adquirió más tarde su majestad»<sup>18</sup>. Por lo tanto, tragedia y comedia tendrían una misma raíz satírica y burlesca, las bandas de sátiros embriagados, esenciales para la interpretación de Nietzsche, habrían dado pie a los solemnes dramas donde se debate el destino de seres humanos. Por su parte, Ismaíl Kadaré, en su obra *Esquilo: El gran perdedor*, también nos habla de un sincretismo entre dos ritos que en apariencia son opuestos pero que en el fondo son parecidos: el funerario y el nupcial. Para él la semejanza entre ambos ritos se da en la concepción de la vida y la muerte como dos fenómenos de la vida que se implican. La interpretación de Kadaré no está desprovista de razón si se tiene en cuenta (volveremos a ello en su momento) lo que Murray nos dice acerca del drama satírico, es decir, que así como la tragedia representaría la muerte de Dioniso, la sátira estaría articulada alrededor de su regreso triunfal<sup>19</sup>. La

---

<sup>15</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 87.

<sup>16</sup> En esta misma línea argumental que rastrea el nacimiento del género trágico a un sustrato religioso ligado estrechamente a Dioniso y al culto del que era objeto en ática, se sitúa B. Snell quien en su obra *El descubrimiento del espíritu*, afirma: «La tragedia ática estaba ligada a una única celebración ritual: el culto a Dioniso». Tal como se apreciará en lo sucesivo las opiniones de los especialistas con respecto a lo que la tragedia debe o no a los ritos sacrificiales y al culto de Dioniso contrastan notablemente. Véase: C. Miralles, *Tragedia y política en Esquilo*, Madrid, Ariel, 1968, pp. 27-34.

<sup>17</sup> Aristóteles, *Poética*, 1449a, 10-15.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, 1449a, 20 y ss.

<sup>19</sup> I. Kadaré, *Esquilo, El gran perdedor* (1988), Madrid, Siruela, 2006, pp. 26-48.

unión de estos dos polos en el arte trágico es considerada por Kadaré como la interpretación más justa acerca del nacimiento del drama trágico en Grecia.

En cuanto a las fechas en las que se ubica el nacimiento de la tragedia, observamos ligeras discrepancias entre los especialistas: «conocemos su fecha de nacimiento —aseguran J-P. Vernant y P. Vidal-N.— la primera tuvo lugar hacia el 534 durante la tiranía de Pisístrato»<sup>20</sup>. Por su parte, Rodríguez Adrados, nos dice que: «El primer concurso trágico celebrado en Atenas se fecha en el año 535»<sup>21</sup>. Si sobre el año de su nacimiento parece haber discrepancias que lo ubican un par de años antes o después, en cuanto al significado y la relación de su nacimiento con el nombre que le fue dado y que no significa otra cosa más que *canto del macho cabrío*, las hipótesis desde Aristóteles hasta los más recientes comentaristas como Adrados o aquellos que, durante el siglo XX, dieron a conocer los resultados de sus investigaciones en torno a la tragedia (τραγωδία) como Albin Lesky, Gilbert Murray o Bruno Snell<sup>22</sup>, el desacuerdo es mayor. Toda interpretación que pone en relación a la tragedia con Dioniso y con la puesta en escena y el auge de un rito que podría incluir el sacrificio de animales, termina por enturbiarse cuando se advierte que «por desgracia el chivo, *tragos*, sigue sin encontrarse. Ni en el teatro ni en las Grandes Dionisias se sacrificaba chivo alguno y tampoco cabra. Además, cuando en otros contextos Dioniso recibe un epíteto cultural que evoca un caprino el término empleado es *aix*, nunca *tragos*»<sup>23</sup>.

Aunque el nacimiento de la tragedia es religioso, no se trata de un rito. Entre los cantos estáticos en honor a Dioniso y la tragedia hay diferencias que ya en la antigüedad fueron denunciadas. Plutarco recoge en *Cuestiones de banquete* la apreciación que los griegos tenían sobre las diferencias entre ambos:

Cuando Frínico y Esquilo comenzaron a introducir la tragedia dentro de mitos y situaciones patéticas, se dijo lo de: «¿Qué tiene que ver esto con Dioniso?»<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> J.-P. Vernant y P. Vidal-N., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua, II* (1986), Madrid, Taurus, 1989, p. 19.

<sup>21</sup> F. Rodríguez Adrados, *Esquilo, hoy*, España, Cuadernos Fundación Pastor, 29, 1982, p. 11.

<sup>22</sup> Cf. A. Lesky, *La tragedia griega* (1938), Barcelona, Acantilado, 2001; G. Murray, *Esquilo* (1939), Madrid, Espasa-Calpe, 1954, pp. 15-45; B. Snell, *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos* (1946), Barcelona, Acantilado, 2007, pp. 175-201.

<sup>23</sup> J.-P. Vernant y P. Vidal-N., *op. cit.*, p. 22.

<sup>24</sup> Plutarco, *Cuestiones de banquete*, 615a.

Resulta evidente que el primer problema al que nos enfrentamos cuando buscamos el nacimiento de la tragedia desde lo que su nombre significa: canto (ὠδία: *odía*), del macho cabrío (τράγος: *trágos*), es que del macho cabrío se encuentran poquísimas evidencias. Si se trata de una forma de ritual que evolucionó desde la sátira hasta el género trágico, el camino, afirma Romilly, es demasiado largo. Otros estudiosos del problema como M. Fernand Robert le dan al macho cabrío una función catártica al enlazarlo con los ritos sacrificiales que podían incluir animales de esa traza. Una teoría más reciente de John Winkler<sup>25</sup> deriva el término tragedia del vocablo τραγίζειν y cuyo significado aproximado sería «cambiar de voz, asumir una voz de balido como las cabras», en clara referencia a los actores. Si sobre su nacimiento hay más dudas que certezas, lo que sí conocemos con mayor exactitud es el auge geográfico. Aunque representaciones trágicas tuvieron lugar en ciudades como Corinto o Sición, la tragedia fue un género que alcanzó esplendor en la ciudad-estado por excelencia: Atenas<sup>26</sup>.

Por lo demás, el género trágico integró nuevos y sugerentes elementos ausentes en otras declamaciones poéticas<sup>27</sup>. Aristóteles reconoce lo que la tragedia le debe a Esquilo cuando nos informa que: «en cuanto al número de actores fue Esquilo el primero que lo elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo»<sup>28</sup>. Sófocles incluyó un tercer personaje<sup>29</sup>, Eurípides redujo aún más la centralidad del coro. A este respecto, deseamos indicar que no se trata de modificaciones estéticas. Por ejemplo, la inclusión de más personajes obedece a la creciente pujanza del debate tanpreciado entre los griegos que pronto se acostumbraron a exponer de viva voz, en el espacio público y bajo el principio de igualdad, sus opiniones<sup>30</sup>. Rasgo de inestimable valor para nuestra investigación, pues ésta gira en buena medida alrededor del diálogo trágico como el elemento que posibilitó la construcción de "verdades" válidas, contrastantes y opuestas.

---

<sup>25</sup> Cf. J.J. Winkler, *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*, New Jersey, Princeton University Press, 1992. (En todos los casos en que no se señale lo contrario la traducción es nuestra).

<sup>26</sup> M.I. Finley, *El mundo de Odiseo* (1963), México, FCE, 1978, p. 105.

<sup>27</sup> G. Murray, *Esquilo* (1939), Madrid, Espasa-Calpe, 1954, pp. 45-73.

<sup>28</sup> Aristóteles, *Poética*, 1449a, 15 y ss.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, 1449a, 20.

<sup>30</sup> J. Gallego, *La democracia en tiempos de tragedia: Asamblea ateniense y subjetividad política*, Bs. As. Miño y Dávila, 2003, pp. 129-162.



### *Tradición e innovación*

Mucho se ha escrito acerca del tratamiento que se hace de la mitología en la poesía griega, de las fórmulas que los aedos utilizaban para introducir las características que definían el carácter tanto de los dioses como de los héroes, y se sabe, también, que los griegos conocían de sobra los sucesos que escuchaban en boca de los rapsodas itinerantes. Todos estos detalles impedían a los poetas modificar el argumento, si bien la historia de la Guerra de Troya quedaba asegurada por la tradición y no era factible que un poeta dejara escapar a Héctor, muerto bajo la cólera de Aquiles. Como el poema no era recitado siempre de forma idéntica, surgió la necesidad de fórmulas y epítetos definitorios que permitían a los poetas recordarlos con facilidad e introducirlos de manera apropiada cuando recitaban el poema, sin faltar al argumento pero recitándolo de una manera diferente cada vez que lo hacían<sup>31</sup>.

Pero a diferencia de estos poetas itinerantes, los poetas trágicos usaron la riqueza mítica del pueblo griego de una manera muy peculiar: cada poeta trágico retomó los mitos y las sagas para construir personajes que se movían en el teatro guiados no sólo por su acento personal sino por el movimiento social de Atenas. Si esto no fuera así, de qué otra forma se puede explicar que Orestes, en la famosa tragedia de Esquilo, sea exonerado por la instauración del tribunal del Areópago; o que Antígona plantee el problema de la ley (*vóμος*) como una construcción opuesta al imperativo de leyes divinas y más antiguas; o que la Hécuba de Eurípides se permita largos monólogos intentando persuadir a Agamenón de perdonarle la vida a su hija Políxena. Defensas apasionadas y persuasivas que recuerdan el arte de la retórica en el que se educaban los nuevos ciudadanos griegos: la célebre práctica de la agonística o disputas dialécticas del *agón* (*ἄγών*).

Así pues, cómo se puede conciliar un uso tan lábil de las sagas y de los que, desde entonces, son para nosotros los héroes trágicos por antonomasia, si no es desde la consideración de los poetas trágicos como equilibristas que se movían entre la

---

<sup>31</sup> Sobre la oralidad en la poesía griega puede consultarse: W. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1997; M. Parry, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1987. E.A. Havelock, *Prefacio a Platón* (1963), Madrid, Visor, 1994.

venerable antigüedad y la a veces gloriosa y a veces sórdida, historia de Atenas<sup>32</sup>. Debido a este rasgo que ha sido remarcado por Nicole Loraux, Jacqueline de Romilly, Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet o Julián Gallego, nuestro siguiente punto de aproximación a lo trágico será como laboratorio de la *Pólis*.

#### *La tragedia como laboratorio de la Pólis*

*Pólis* y tragedia estuvieron ligados no sólo por las facilidades que el Arconte<sup>33</sup> (ἄρχων) le proporcionaba a los poetas trágicos, sino porque en su corazón mismo estaban anudados los problemas nacionales: «estos poetas —precisa Jacqueline de Romilly— eran ciudadanos. Estaban comprometidos con su ciudad porque el estatuto mismo de ésta implicaba una constante participación»<sup>34</sup>.

La historiadora francesa está de acuerdo en la cercanía que entre *Pólis* y tragedia existió; sin embargo, también nos previene ante la tentativa de intentar reducir la riqueza de la tragedia a un puro reflejo de los problemas sociales, por ello, después de su consideración de los poetas como ciudadanos comprometidos aclara que: «su obra como poetas consistía, la mayoría de las veces, en trascender los intereses del momento y traducirlos en intereses humanos. Ese movimiento que lleva a cabo Tucídides cuando se propone convertir la historia que ha vivido en una "adquisición para siempre" al eliminar de su historia cualquier detalle a los debates coyunturales. Con mayor razón lo encontramos en las transposiciones trágicas»<sup>35</sup>.

Las consideraciones anteriores nos permiten enfatizar el carácter distintivo de la tragedia griega y, también, separarla de su impronta religiosa (en la medida de lo posible), para analizarla como una más de las portentosas construcciones que Occidente debe a la Grecia clásica, pues tal como afirma Romilly: «El género literario que es la tragedia griega no puede explicarse más que en términos literarios. Y, dado

---

<sup>32</sup> Acerca de la diferencia entre el ideal heroico expuesto en la épica griega en contraste con el que se manifiesta en los denominados héroes trágicos puede consultarse: C. Miralles, *Tragedia y política en Esquilo*, Madrid, Ariel, 1968, pp. 57-110.

<sup>33</sup> Era el Arconte al que se presentaban cada año los poetas para solicitar un coro, lo que significaba, en último término, que solicitaban participar en el certamen. Si el coro les era asignado trabajaban con él a lo largo de un año. Era el poeta mismo quien se encargaba de adiestrar a su coro, aunque se sabe que podía compartir tan importante función con el corega.

<sup>34</sup> Jacqueline de Romilly, *La tragedia griega* (1970), Madrid, Gredos, 2011, p. 162.

<sup>35</sup> *Ídem*.

que las tragedias que se conservan no nos hablan ni de machos cabríos ni de sátiros, hay que admitir necesariamente que su alimento fundamental no procede ni de ese culto ni de esos divertimentos»<sup>36</sup>. Si bien nos interesa su nacimiento para deslindar el marco del cual deriva la obra de Esquilo, nos interesa aún más distinguir cuál es el numen de lo trágico en la vida de la *Pólis*. Además, debe tenerse en cuenta que en la escena teatral se daban cita un gran número de personas, Platón, en *Banquete* 175e, nos permite saber de una función teatral a la que asistieron treinta mil personas<sup>37</sup>, así pues, el nuevo género instaurado por Atenas tuvo una relevancia que en términos contemporáneos podríamos calificar como masiva. Lo trágico latía en el corazón de la *Pólis* e influyó (ya lo veremos en su momento) en la caracterización del ciudadano y, a su vez, se dejó influir por las prácticas políticas y los sucesos sociales. Por ello, nos atrevemos a afirmar que el valor de lo trágico no sólo deriva de esa asombrosa combinación entre sagas, mitos y realidad inmediata<sup>38</sup>, sí, lo es por esas cualidades que antes hemos citado, pero lo es, también, porque modificó el aspecto cultural de Grecia en, por lo menos, tres aspectos que detallamos a continuación:

Primero, se trata de la elaboración de un arte mimético destinado a ser encarnado para romper el horizonte de lo cotidiano con sus máscaras, los hemiciclos de los teatros y los balcones donde aparecían los dioses, y en dónde lo primitivo, lo místico y lo actual se tienden la mano entablando con la realidad una relación que representa exigencias que no fueron planteadas en la epopeya o la lírica: «El drama no puede seguir simplemente la realidad, sino que debe remodelarla según las exigencias del teatro: organizar la acción en diferentes escenas, y éstas, puesto que la escena griega no conoce el telón, deben desarrollarse, en la medida de lo posible, en un mismo lugar y con una continuidad temporal»<sup>39</sup>. Por ello Aristóteles llevaba razón cuando observó que la tragedia es ante todo una obra de arte, es *mimêsis*, efecto patético, antes que un conocimiento real.

---

<sup>36</sup> Jaqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 21.

<sup>37</sup> Platón, *Banquete*, 175e.

<sup>38</sup> Cf. B. Snell, *El descubrimiento del espíritu...*, (1947), Barcelona, Acantilado, 2007, pp. 175-201. En donde se detalla la ruptura que el género trágico operó en la mentalidad del hombre griego de la época clásica al deslindar el mito de la realidad: entre oralidad y representación teatral lo que se puso en juego es la imitación del mito bajo el signo de su irrealidad.

<sup>39</sup> B. Snell, *op. cit.*, p. 178.

Segundo, en el nivel de las instituciones representó una alianza entre el poeta y el ciudadano, a través de dicha alianza, creó una vinculación innegable con la ciudad y las instituciones. El Arconte, esencial para la instauración de la democracia (δημοκρατία)<sup>40</sup>, funge también como magistrado de este nuevo arte creado por los griegos para los griegos. Un arte auspiciado por la ciudad, para grandeza de la ciudad.

Finalmente, uno de los elementos que nos interesa resaltar con mayor énfasis, pues de él depende la interpretación que de lo trágico nos proponemos llevar a cabo: el diálogo, porque «en la escena teatral el héroe legendario que la epopeya glorificó se convierte en objeto de un debate a través de la representación de diálogos, del careo entre los protagonistas y el coro, de las inversiones de la situación en el transcurso del drama»<sup>41</sup>.

Es de remarcarse que el viraje de la poesía hacia la representación y la aparición del diálogo en el teatro griego, coincide con acontecimientos históricos de enorme relevancia para los ciudadanos de Atenas. Nos referimos a las reformas de Efialtes y Clístenes, a la instauración de la asamblea ateniense y la introducción de principios de utilidad política como *isonomía*, *pseudes* y *alethés*. Es en este periodo en que el que el *Dêmos* deja de ser la caracterización jerárquica de una fracción de la población (los pobres o la plebe) para convertirse en una cualidad política<sup>42</sup>. A partir de estas modificaciones en el panorama político de Atenas, la voz humana cobra una nueva dimensión, se convierte en el vehículo que entra en la lisa del debate para convencer a los demás, para aconsejar a la ciudad<sup>43</sup>.

Las implicaciones de dichas torsiones en el corazón de la *Pólis* serán vastas, a ello regresaremos en lo sucesivo, por ahora limitémonos a señalar que la persuasión, las normas y los entresijos mediante los cuales un orador podía conmover al auditorio se situaban en buena parte, como señala Julián Gallego<sup>44</sup>, en las emociones, en las

---

<sup>40</sup> Jacqueline de Romilly, *Los fundamentos de la Democracia*, Madrid, CUPSA, 1977.

<sup>41</sup> Jacqueline de Romilly, *La tragedia griega* (1970), Madrid, Gredos, 2011, p. 24.

<sup>42</sup> Sobre el auténtico acontecimiento que fue la democracia en el mundo antiguo remitimos a J. Gallego, *La democracia en tiempos de tragedia: Asamblea ateniense y subjetividad política*, Bs. As. Miño y Dávila, 2003, pp. 65-94. Obra en la que se realiza un detallado estudio de las transformaciones sociales, políticas, institucionales... En esta obra el autor también abunda sobre las características de la asamblea, sus restricciones y sus alcances.

<sup>43</sup> Julián Gallego, *op. cit.*, p. 131.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, pp. 107-112.

pasiones de los oyentes, cuestión que de ningún modo estará ausente en los dramas trágicos con la diferencia de que en la tragedia no nos encontramos ante la disyuntiva de tomar una decisión de la cual dependerá el destino de la ciudad. La ficción en la tragedia griega es desventajosa cuando se intenta hacer de los dramas decálogos de verdades; pero es, asimismo, una ventaja si se tiene en cuenta que lo esencial del drama es el conflicto, el enfrentamiento y la actualidad de temas tales como el individuo frente a la sociedad y la emergencia de las leyes (Antígona), el honor (Filoctetes), la justicia (Orestes), el engaño (Clitemnestra) o la desmesura (Áyax).

Dado que el centro de nuestra investigación es Esquilo, no existe mejor manera de constatar lo que hasta este punto se ha dicho que acudiendo a sus obras. En *Las euménides*, asistimos a esa rezoñificación de los espacios en torno a la problemática de la justicia, de tal suerte que el poeta de Eleusis nos presenta dos latitudes de lo justo: la divina y la humana. El gran proyecto de la *Pólis democrática* tuvo necesidad de una justicia terrenal. En *Las euménides*, Esquilo nos proporcionó las sutilezas del problema.

## II RAZÓN Y ESPACIO: LA PÓLIS DE ESQUILO

### *El logos*

No es nuestro propósito engrosar la larga lista de comentaristas que debaten el problema de la racionalidad en la Grecia clásica<sup>45</sup>. Hemos de contentarnos, pues, con rastrear la evidencia de este impulso racionalizador en las obras de Esquilo, teniendo en cuenta una de las precauciones que la tradición no ha dejado de confirmar en relación con su obra, es decir, que se trata de la más espiritual y la más moral con respecto a la de los otros dos grandes poetas trágicos que conocemos. Como apoyo de esta apreciación recurrimos otra vez a Nietzsche: «Hombre y dios mantienen en Esquilo una estrechísima comunidad subjetiva: lo divino, justo, moral y lo *feliz* están

---

<sup>45</sup> Para el asunto de la génesis de la razón en la Grecia Arcaica y Clásica: F.M. Cornford, *Antes y después de Sócrates* (1931), Madrid, Ariel, 1981; B. Snell, *El descubrimiento del espíritu...*, (1946), Barcelona, El Acantilado, 2007; J.-P. Vernant, *Los orígenes del pensamiento griego* (1962), Madrid, Paidós, 1998; J. Touchard, *Historia de las Ideas Políticas*, Madrid, Technos, 1961; R. Cohen, *Atenas una Democracia*, Barcelona, Orbis, 1985.

para él unitariamente tejidos entre sí»<sup>46</sup>. Otra precaución que no debe olvidarse es que al no disponer de testimonios escritos sobre el orden de sus ideas con respecto a la política, la moral o la religión, fuera de sus tragedias, debemos limitarnos a lo que éstas nos ofrecen sin olvidar que la tragedia griega no es un espejo de la realidad sino una problematización de la misma: «...si la tragedia griega aparece más arraigada que ningún otro género en la realidad social, ello no significa que sea su reflejo. No refleja esa realidad, la cuestiona. Al presentarla desgarrada, la vuelve completamente problemática»<sup>47</sup>.

Veamos qué relación mantiene la tragedia con el proceso racionalizador en Atenas a partir del propio Esquilo, la resignificación del espacio y el diálogo trágico.

### *Espacio, pólis, democracia y diálogo*

En *Las coéforas* de Esquilo, Electra descubre la presencia de Orestes por detalles sutiles, casi etéreos. Es una ofrenda de cabello sobre la tumba de Agamenón, es la sombra que proyecta sobre ella cuando se acerca a consolarla<sup>48</sup>. Son los detalles los que aluden a la presencia protectora de Orestes, el hermano exiliado, los que dan pie a las elucubraciones de Electra y preludian el nudo trágico que se desenlazarán en *Las euménides* con la instauración del Areópago. Su Electra no es la mujer endurecida por los golpes de la fortuna que un poeta como Eurípides trazaría siguiendo otras directrices sociales, dominado por otras instigaciones culturales y políticas<sup>49</sup>.

Electra, en Esquilo, implora a los dioses, y Orestes, personaje dividido entre la disyuntiva de matar a su madre y el deber que le impone el asesinato de su padre, es un personaje típicamente trágico: escindido. Por ello Julián Gallego compara al héroe de las tragedias de Esquilo con el ciudadano: «El héroe trágico [...] resulta entonces una metáfora del ciudadano democrático en tanto y en cuanto ambas figuras evocan un proceso subjetivo centrado en la decisión»<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, pp. 261-62. (En todos los casos en los que no se señale lo contrario, el subrayado pertenece al original).

<sup>47</sup> J.-P. Vernant y P. Vidal-N., *op. cit.*, p. 15.

<sup>48</sup> Esquilo, *Las coéforas*, 155 y ss.

<sup>49</sup> Alfonso Reyes, *Las tres Electras del teatro ateniense*, en *Obras Completas: Tomo I*, (1955), México, FCE, 1996, pp. 15 y ss.

<sup>50</sup> J. Gallego, *op. cit.*, p. 57.

El hijo de Agamenón refleja muy bien hasta qué punto Esquilo compone su obra en un momento histórico en que desembarazarse por completo del halo divino resulta desconcertante incluso para una sociedad como la griega; la cual, medio siglo después de la muerte de Esquilo acaecida en el 456 a.C., con Eurípides y Aristófanes, pondría en entredicho la capacidad de los dioses para intervenir en los asuntos humanos. Esquilo estuvo situado en el punto justo de las transformaciones culturales griegas, ese periodo en el que los dioses aún no se desvanecen por completo, pero cuya integración en el proyecto racional de la cultura helena se vuelve problemático.

No obstante, antes de aventurarnos en el análisis de *Las euménides*, deseamos destacar un tópico más acerca de la configuración de lo griego en la antigüedad, a saber, lo que Grecia debe a su potencial bélico. Tras la batalla de Salamina, que aprovecha Esquilo para encuadrar su tragedia *Los persas*, Grecia obtiene una imagen de sí misma engrandecida<sup>51</sup>. El poder en la guerra traza en los vencedores una sonrisa que celebra la fuerza, en este caso la estrategia antes que el número de combatientes.

«En verdad: aniquilaron a una gran falange»<sup>52</sup>. Clama Jerjes al volver a su palacio con las vestiduras desgarradas. La imagen que Esquilo entrega de los griegos es la de eximios estrategas que vencen gracias a su racionalidad más que a su potencia física. La guerra proporcionó a Grecia un rostro que la separa de los bárbaros<sup>53</sup> no sólo por la lengua, las costumbres, los dioses y la sangre<sup>54</sup>, sino por una racionalidad y una idea del orden que alcanzaría su máxima expresión en la organización política. Organización en la que se integró la palabra poética para ensalzar tanto a los guerreros como a los deportistas que, una vez más, celebran contiendas en un marco religioso, semejante a las Grandes Dionisias. Prueba de la percepción engrandecida

---

<sup>51</sup> Véase: Nicole Loraux, *Las experiencias de Tiresias...* (1990), Barcelona, Acantilado, 2004, pp. 139-169. En donde la autora de *Madres en duelo*, realiza una exégesis de los planteamientos que la guerra, en términos de identidad, exigió a los poetas, pensadores e historiadores griegos.

<sup>52</sup> Esquilo, *Los persas*, 1015.

<sup>53</sup> Libro esencial sobre el género trágico como laboratorio de alteridad bárbara fue el de E. Hall, *Inventing the Barbarian*, Oxford, 1989. Para el mismo procedimiento en el discurso histórico: F. Hartog, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, París, Gallimard, 1980. Sobre la herencia griega relacionada con el problema de la alteridad puede consultarse: Leticia Flores Farfán, *En el espejo de tus pupilas. Ensayos sobre la alteridad en Grecia antigua*, Editarte, México, 2011.

<sup>54</sup> Heródoto, VIII, 144.

que los griegos poseían de sí mismos a partir de la guerra es el fragmento de Diodoro de Sículo en cual se lee lo siguiente:

En Grecia después de la batalla naval de Salamina, puesto que los atenienses parecían haber sido responsables de la victoria... a todo el mundo se le iba poniendo de manifiesto que con el tiempo disputarían a los lacedemonios la hegemonía en el mar. Por este motivo precisamente los lacedemonios, previendo el futuro, se afanaban por rebajar la altivez de los atenienses<sup>55</sup>.

Finalmente, el código M y el léxico biográfico *Suda*, del siglo X y la correspondiente edición de Radh aparecida en 1985, permiten sentar no sólo las bases de la vida de Esquilo, sino el epitafio que él mismo escribió para su tumba y en el cual no se menciona su labor poética sino su participación en la guerra:

*A Esquilo hijo de Euforión y ateniense esta tumba cubre,  
tras morir en Gela fértil en trigo,  
de su vigor celebrado hablar podría el bosque de Maratón  
y el Medo de largos cabellos sabedor de ello*<sup>56</sup>.

Ahora bien, E.R. Doods, en su obra *Los griegos y lo irracional*, sitúa el siglo de Esquilo en un contexto de profunda tensión. El paso del llamado periodo Arcaico al Clásico en la historia de Atenas estuvo marcado por cambios. La reforma hoplita, el principio de isomorfismo y las guerras médicas (490 y 480 a.C.), transformaron a tal punto la conformación social y la conciencia que los griegos tenían de sí mismos que en la época en la que Esquilo vence por primera vez en un certamen dramático (484 a.C.) ya no nos encontramos ante una sociedad monárquica; el centro de la *ciudad* ya no es el palacio de los monarcas, sino el ágora, los templos, el espacio público. El advenimiento de la *Pólis* fue una creación radicalmente nueva, lo que supone el establecimiento de originales formas de relación entre los seres humanos, como recuerda, por ejemplo, Vernant<sup>57</sup>.

Conforme se reorganizaba el espacio en Atenas, la reflexión griega se perfiló hacia cuestiones más complejas, la justicia humana enfrentada al potencial divino es sólo una de ellas.

---

<sup>55</sup> Diodoro Sículo, XI, 27, 2.

<sup>56</sup> *Testimonio de la Suda: Epigramas*, Vida de Esquilo 11. Cf. Test 1.17 y 144b.

<sup>57</sup> J-P. Vernant, *Los orígenes del pensamiento griego* (1962), Barcelona, Paidós, 1998, p. 61.



En *Las euménides*, Atenea debe dirimir el caso de Orestes, quien, perseguido por las Erinias, se refugia en el Templo de Apolo. La diosa misma reconoce lo intrincado de la cuestión cuando afirma: «El caso demasiado grave es para que juzguen los mortales»<sup>58</sup>. En los versos siguientes reconoce la potestad de las Erinias, las cuales, al inicio de la tragedia, han dejado en claro el derecho que tienen de castigar a quien ha cometido un delito de sangre e incluso el poder que poseen para causar la pérdida de la ciudad por completo<sup>59</sup>:

Atenea.— ...la razón de éstas no es fácil conculcarla: si no obtiene su causa la victoria enseguida una horrorosa peste sobre Atenas caerá<sup>60</sup>.

A lo largo de *Las euménides*, asistimos a un debate en el que los términos que resaltan con mayor énfasis son el derecho de antigüedad que las Erinias poseen para castigar, sobre todo, el matricidio. En el otro extremo, Apolo presenta el crimen perpetrado por Clitemnestra como el peor de los delitos que un humano puede cometer. Entre ambas facciones, Atenea —mediadora ejemplar— se propone integrar la perspectiva humana en la solución del conflicto. El arte del poeta permite advertir que ambas posturas podrían considerarse válidas.

Apolo recibe a Orestes y logra contener la sed de las Erinias. Sin embargo, no es él quien resolverá el grave problema que supone la muerte de Clitemnestra a manos de su hijo. Ese es el *quid* del drama de Esquilo: Orestes es el centro en el cual convergen dos nociones diversas de justicia, la antigua, anterior a los Olímpicos y la divina combinada con la humana, encarnada por Atenea y el tribunal del Areópago; de hecho el coro (conformado por las Erinias<sup>61</sup>) al exponer su demanda ante Apolo no deja de enfatizar su derecho de antigüedad:

Coro.— ¡Cosas así hacen los dioses demasiado jóvenes! Ejercen en todo el poder en detrimento de la justicia: puede verse un trono en todo manchado, de pies a cabeza, por la sangre de un asesinato<sup>62</sup>.

---

<sup>58</sup> Esquilo, *Las euménides*, 470.

<sup>59</sup> Martha Nussbaum, *La fragilidad del bien...*, Madrid, Visor, 1995, p. 76 y ss. En dónde se detalla lo que los griegos entendían como delito de sangre, es decir, los cometidos por hijos hacia sus padres o viceversa, por ejemplo: el parricidio de Edipo y el matricidio de Orestes.

<sup>60</sup> Esquilo, *Las euménides*, 474-478.

<sup>61</sup> La distinción entre Erinias (discordia) las Furias y las Kéres no es clara, antes bien se ajustan a tal grado que podemos tenerlas como equivalentes.

<sup>62</sup> Esquilo, *Las euménides*, 165 y ss. El uso de cursivas en todos los sitios donde no se señale excepción, procede de la traducción utilizada, las cuales convergen en destacar de este modo los versos

Además, prevén en tal actitud un desajuste cósmico:

Coro.— Aunque eres profeta, has contaminado la gruta con una mancha en tu propio hogar. Contra la ley de los dioses das primacía a intereses humanos, con lo que has destruido la antigua distribución en categorías<sup>63</sup>.

Orestes profana, según los versos del coro, el templo de Apolo, la mancha de sangre cae en el ombligo del mundo: el espacio de lo sagrado. La cuestión planteada por Esquilo no podría ser más complicada: el matricida es admitido en un recinto sagrado en el cual no se podía entrar sin realizar baños purificatorios, pero un matricidio no se purificaba como los delitos ocasionados en la guerra y cuya purificación consistía en realizar libaciones en honor a los dioses tal como vemos proyectados en la *Ilíada*, aunque éstos no se llevaron a cabo.

La mentalidad griega se mueve en el exterior guiada por una pauta simbólica del espacio. Dicha mentalidad define concretamente el ágora, el *oikos*, el templo... La profanación de Orestes es relevante y más relevante aún la demora de las Erinias. Incluso esas fuerzas vengativas parecen reconocer la imposibilidad de cobrar justicia en el santuario: el espacio es un entramado rico en significantes. La justicia se detiene, aguarda a conocer las resoluciones de Apolo, si bien éste por ser más joven tiene menos derecho y, tras expulsarlas de su recinto, le indica a Orestes resguardarse en la estatua de Atenea a la espera de un proceso dirigido por ella.

La acción continúa en torno a la figura de Atenea, Orestes se abraza a ella y las Erinias danzan efusivas a su alrededor confiadas en su prerrogativa:

Coro.— Pues somos las únicas en tener abundantes medios de actuación y les damos fin, y jamás olvidamos. Somos augustas e inflexibles con los mortales<sup>64</sup>.

Si bien lo que se debate en la tragedia es un delito de sangre que infringe leyes más altas que las humanas, lo que el poeta ofrece es la conformación de un jurado compuesto por ciudadanos de Atenas, cuyos votos no concluyen en veredicto. Quien inclina la balanza en favor de Orestes sigue siendo Atenea: al depositar en la urna un voto que empata las opiniones exonera a Orestes. Encontramos aquí la formulación

---

pertenecientes al coro de los episodios, epodos, éxodos, estrofas y antistrofas de los personajes del drama, que bien podían ser cantados o recitados.

<sup>63</sup> Esquilo, *Las euménides*, 170 y ss.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, 385 y ss.

del tribunal del Areópago. No obstante, la decisión que Atenea toma sobre el caso no pasa por alto las explicaciones de ambas partes. Por ello, dirigiéndose a Orestes le impone la obligación de dar detalles sobre sí mismo y acerca de su crimen:

Atenea.— Y tú extranjero, ¿qué decir a tu vez quieres? Háblanos de tu estirpe, tu país, tus azares y contra éstas defiéndete<sup>65</sup>.

Asimismo, unos versos más adelante la diosa le advierte:

Atenea.— ...a todo ello deberás responder, pero en forma que yo pueda bien comprenderlo<sup>66</sup>.

El despliegue sucesivo en los diálogos que conforman el argumento de la tragedia, pone de manifiesto el nuevo uso de la palabra: «Para los atenienses del siglo V a.C. y en general para todos los griegos de la época clásica, "ser hábil en la palabra" o saber "hablar bien" era un mérito esencial que había que adquirir: el individuo, en aquella época, podía hacerse oír directamente y todas las grandes decisiones se tomaban en los debates públicos; la palabra era un medio de acción privilegiado y lo fue todavía más a medida que progresaba la democracia»<sup>67</sup>. La insistencia manifestada por Atenea en escuchar de labios de Orestes su postura puede ser considerada como una más de las influencias que la democracia y el reajuste de las instituciones griegas ejerció en la obra de Esquilo.

Jacqueline de Romilly en *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles*, recarga sus tintas a favor de considerar a los sofistas como unos auténticos revolucionarios que, llegados desde diversas ciudades a Atenas, introdujeron en ella nuevas consideraciones acerca del uso de la palabra y de las técnicas relacionadas a ella. En el siguiente apartado dedicamos unas líneas a la relación que la tragedia tuvo con ese nuevo arte que no siempre buscaba la verdad sino la aprobación. También Aristóteles, en su *Poética*, emparentó el "decir" de los personajes trágicos con dichas prácticas. Cuando enumera los elementos del drama según su importancia ubica al argumento como la parte esencial, a los personajes y a los caracteres en un segundo puesto, mientras que: «en tercer lugar está el pensamiento. Este consiste en la capacidad de

---

<sup>65</sup> *Ibíd.*, 435 y ss.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, 441-442.

<sup>67</sup> Jacqueline de Romilly, *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles...* (1988), Barcelona, Seix-Barral, 1998, p. 69.

expresar lo que es factible y adecuado, la cual se da en el diálogo y es tarea del político y el retórico. Los antiguos [trágicos], en efecto, presentaban [a sus personajes] hablando como políticos»<sup>68</sup>.

### *Sofística, retórica y tragedia*

Resulta natural que esta nueva enseñanza del uso de la palabra: la retórica, revolucionaria en su momento, atrajera reacciones. La posibilidad de articular un discurso que no está asentado sobre la verdad y la justicia sino en la persuasión, que los griegos convertirían en una deidad: *Peithó* (Πειθώ). Un discurso que atacaba la debilidad de las opiniones para salir adelante sobre las masas, debió de considerarse al tiempo como innovación y como riesgo.

Ya no se trataba de la palabra pronunciada en el cerco de los guerreros, ni de los discursos enhebrados con el cetro en la mano, tal como nos lo hace saber Detienne en *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*, periodo en el que la palabra mágico-religiosa se desbordaba: «En la medida en que la palabra mágico-religiosa trasciende el tiempo de los hombres, trasciende también a los hombres: no es la manifestación de la voluntad o del pensamiento individual, no es la expresión de un agente, de un yo. La palabra mágico-religiosa desborda al hombre por doquiera: es el atributo, el privilegio de la función social»<sup>69</sup>.

Durante la época Clásica de Atenas, modificaciones tales como la posibilidad de enseñar un arte de razonar con el fin de competir en las discusiones de la *Pólis*, recibir una remuneración por ofrecer esos servicios y establecer, además, que cualquier ciudadano podía aprenderlo siempre que se empeñara en estudiarlo, trastocó los órdenes en los se desarrolló Atenas desde ese momento y en adelante porque modificó la relación del hombre con la verdad y la justicia, pues la defensa de una causa no se adecua con lo verdadero sino con la habilidad de exponerla; además, la retórica fue vista como un arte capaz de fructificar en cualquier hombre y no como una virtud a la que se accedía mediante el cultivo del bien. Ahora estaba ante los ciudadanos el diálogo como una competición.

---

<sup>68</sup> Aristóteles, *Poética*, 1450b, 5-15.

<sup>69</sup> M. Detienne, *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica* (1967), Madrid, Taurus, 2007, p. 66.

Todos estos cambios no sólo impactaron la esfera del *logos* que dejó de ser, poco a poco, palabra revelada para convertirse en palabra pública, juzgada, medida. Este uso de la palabra trajo consigo nuevas problemáticas que los griegos tuvieron que solucionar o padecer<sup>70</sup>. En adelante el *basileus* cederá su lugar a la tabla de la "ley escrita" en cuanto a la justicia se refiere. *Diké*, tan problemática para Hesíodo, comenzó a ser más clara mediante la fijación de códigos. «El sistema de la *pólis* —precisa Vernant— implica, ante todo, una extraordinaria preeminencia de la palabra sobre todos los otros instrumentos de poder. Llega a ser la herramienta política por excelencia, la llave de toda autoridad en el Estado, el medio de mando y de dominación sobre los demás [...]. La palabra no es ya el término ritual, la fórmula justa, sino el debate contradictorio, la discusión, la argumentación»<sup>71</sup>.

De todo lo anterior, justo es aclarar que la resistencia ante tales transformaciones fue férrea, de ello tenemos testimonios de peso en los procesos por *asébeia*<sup>72</sup> que afrontaron conocidos pensadores griegos y de los cuales Sócrates es el caso más exacerbado: «...la prueba más importante de la reacción [...] puede verse en el éxito de los procesos seguidos contra intelectuales. Hacia el 432 a.C., o un año o dos después, se declararon delitos denunciables el no creer en lo sobrenatural y enseñar astronomía. Los treinta años siguientes fueron testigos de una serie de juicios por herejía, únicos en la historia ateniense. Entre las víctimas se cuenta la mayoría de los jefes de la ideología progresista de Atenas: Anáxagoras, Diágoras, Sócrates, casi seguramente Protágoras y, también, Eurípides. En todos estos casos salvo en el último triunfó la acusación»<sup>73</sup>. También Esquilo sufrió por una causa semejante, acusado de

---

<sup>70</sup> Sobre las célebres causas por *asébeia* (impiedad) y corrupción que pensadores de la antigüedad griega como Sócrates, Protágoras o Diágoras enfrentaron, existe una abundante bibliografía entre la que destacaremos: W.K.C. Guthrie, *The Sophists*, Cambridge Univ. Press, 1971; M. Fernández Galiano, *Introducción general a las Tragedias de Esquilo*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 15-18; Jacqueline de Romilly, *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles. Una enseñanza nueva que desarrolló el arte de razonar* (1988), Barcelona, Seix-Barral, 1998; L. Canfora, *Una profesión peligrosa. La vida cotidiana de los filósofos griegos*, (2000), Madrid, Anagrama, 2002, pp. 122-123.

<sup>71</sup> J-P. Vernant, *op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>72</sup> El término griego en su transliteración castellana sería *asébeia*. Dicho término compuesto de alfa privativa y *σέβας*, *sébas*: cosa sagrada, se traduce por "impiedad" y nos parece más acertado que el vocablo "herejía", utilizado por Dodds, debido al uso que en el siglo III d.C. se hizo de dicho término en el seno del cristianismo.

<sup>73</sup> E.R. Dodds, *Los griegos y lo irracional* (1951), Madrid, Alianza, 1980, p. 181.

revelar los misterios de Eleusis; pero fue absuelto —según el testimonio de Aristóteles— al comprobarse que ignoraba que estaba prohibido revelarlos:

Tal vez, pues, es mejor definir éstos (los tipos de ignorancia), cuáles y cuántos son, quién es en concreto el agente y qué hace y en relación con qué o en qué actúa... Todas estas circunstancias nadie podría ignorarlas de no estar loco, y es claro que de ningún modo al agente, pues ¿cómo iba a desconocerse uno a sí mismo al menos?, mientras que podría ser que uno desconociera lo que hace, como cuando se dice que al hablar se le escaparon esas palabras, o que no sabía que eran cosas prohibidas, como Esquilo en los misterios<sup>74</sup>.

Por un lado, tenemos el entusiasmo que causó entre los jóvenes la sofística (si hemos de creer a Platón, y no tenemos motivos para no hacerlo) y el uso de la retórica, sobre la cual Aristóteles legó un balance de normas. Por otro lado, está su contrapartida en la muerte de Sócrates y los procesos padecidos por contemporáneos suyos: perseguidos por sus ideas. Tales tensiones obedecen tanto a la relación que el hombre griego había establecido con la palabra, como al uso de los espacios públicos y el estatus de los dioses. En lo que respecta a estos últimos, Vernant comenta cómo los antiguos ídolos se transformaron, «pierden, junto con su carácter secreto, su virtud de símbolos eficaces; se convierten en imágenes sin otra función ritual que la de ser vistas, sin otra realidad religiosa que su apariencia»<sup>75</sup>.

Dichas modificaciones trastocaron la vida espiritual de la ciudad; pero, sobre todo, convirtió al *logos*, ligado estrechamente a los modos de vida de los ciudadanos, en objeto de constante reflexión. La intervención de Sócrates, en el *Gorgias*, resulta muy significativa al respecto:

Soc.— Sufrirás un gran daño, excelente Polo, si habiendo venido a Atenas el lugar de Grecia donde hay mayor libertad para hablar sólo tú aquí fueras privado de ella<sup>76</sup>.

Antes de que los mitos y las sagas aparecieran en el escenario; antes de los dramas y las máscaras; antes de que Casandra estuviera lista para salir a escena a defender con su propia voz de mujer proscrita y extranjera, una verdad enigmática, existieron numerosos pensadores que posibilitaron la bifurcación del discurso.

---

<sup>74</sup> Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1111a, 3.

<sup>75</sup> J-P. Vernant, *op. cit.*, p. 66.

<sup>76</sup> Platón, *Gorgias*, 462a.

Anaximandro al preferir la prosa a la poesía inauguró un nuevo género, asentó un precedente científico y facilitó que la verdad fuera expresada por nuevas vías: «Ahora es la prosa científica nacida al mismo tiempo que la tragedia, la que asume la tarea de explorar la realidad»<sup>77</sup>. Mientras que a la poesía trágica —en palabras de Bruno Snell— corresponde la ilusión, del poeta dramático no se espera la construcción de un espejo de lo real sino el artificio. Si bien las consideraciones de Bruno Snell encuentran su fundamento en el rechazo que, como sabemos, recibió Frínico a partir de su obra *Toma de Mileto*, ello no explica la repulsa que Platón formuló en *La república* contra los poetas. En el Libro X 595a Platón afirma haber fundado "su ciudad" con acierto incomparable, y «esto lo sostengo —prosigue— cuando reflexiono en nuestro reglamento sobre la poesía»<sup>78</sup>. También expone que tal reglamento consiste en «no acoger de ningún modo poesía alguna de carácter imitativo»<sup>79</sup>. Poco después aclara a lo que se refiere exponiendo sus ideas de la siguiente forma:

Soc.— A vosotros puedo decirlo, porque no iréis a denunciarme a los *poetas trágicos* ni a todos los demás que *practican la imitación*. Parece que todas estas obras causan estragos en la mente de cuantos las escuchan, si no tienen como contraveneno el conocimiento de lo que estas cosas son en realidad<sup>80</sup>.

En otra tesitura de la misma cuestión, llama la atención el hecho de que Aristóteles le concedió a la poesía más universalidad que al positivismo histórico; de ello nos ocuparemos no sólo en los apartados siguientes sino en el segundo y el tercer capítulo de nuestra investigación pues, si bien es cierto que el vínculo entre la realidad y el mito fue transgredido al anteponer la representación teatral, aún queda por revisar lo que los poetas trágicos formularon con respecto a la verdad y el alcance que tuvieron en la mentalidad del hombre griego del siglo V a.C.

Tal problemática queda expuesta de manera clara en *Gorgias* de Platón. En él, Calicles menciona a los filósofos, defiende a los sofistas, ensalza a los poetas. Platón recarga sus tintas contra los sofistas, esos maestros del saber práctico que afirmaban

---

<sup>77</sup> B. Snell, *op. cit.*, p. 180.

<sup>78</sup> Platón, *La república*, Libro X, 595a.

<sup>79</sup> *Ibíd.*, Libro X, 595b.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, Libro X, 595c. (El subrayado es nuestro).

con vehemencia que una ciudad no se construye con filósofos embriagados por la búsqueda de la verdad sino por hombres de acción, y expulsa a los poetas. ¿Qué comparten, pues, en común estos tres interlocutores si no es el uso de la palabra y formas distintas de comprender su función dentro de la *Pólis*?

### III *MITO, POESÍA, HISTORIA: LOS DISCURSOS.*

#### *Homero: narrador de mitos*

Los griegos que sueñan son homeros y Homero es un griego que sueña, precisa Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*<sup>81</sup>. Esta afirmación cobra mayor expresividad si tenemos en cuenta que la mitología cumplió durante varios siglos la función de satisfacer a los griegos con respecto al pasado.

El referente obligado de la tradición mítica no era otro que Homero. Una prueba significativa de la incidencia que Homero tuvo en la cultura griega son los papiros hallados en Egipto: «De los 1596 libros de o sobre autores cuyos nombres son identificables, cerca de la mitad eran copias de la *Ilíada* y la *Odisea*»<sup>82</sup>, comenta Finley. Estas cifras no pueden ser obra del azar, sino prueba de la profunda inserción de Homero en la cultura antigua: memorizar una obra o copiarla por escrito era soportar un proceso de “selección cultural” relacionado con el valor atribuido a la obra por los ciudadanos de la *Hélade*. Debemos convenir que Homero fue un modelo a seguir, su obra debía conservarse, su estatus cultural no tuvo resquicios. Incluso más allá del siglo IV a.C. y más que Esquilo, Platón o Aristóteles, Homero anidaba en el corazón de la cultura griega y con igual firmeza se defendía de la pérdida y el olvido.

Como también señala Finley, durante mucho tiempo los griegos satisficieron su curiosidad acerca del pasado recurriendo a los mitos<sup>83</sup> y en la misma línea podemos

---

<sup>81</sup>F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 49.

<sup>82</sup> M. I. Finley, *op. cit.*, p. 20.

<sup>83</sup> Para profundizar en el mito, la historia de la religión en Grecia, estudios monográficos o comparativos, remitimos a los siguientes autores. Del mito como estado pre-científico puede consultarse: Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural* (1958), Buenos Aires, Eudeba, 1978. Claude Lévi-strauss, *El pensamiento salvaje* (1962), Colombia, FCE, 1997. Sobre mitología griega: Pierre Grimal, *La mitología griega*, Madrid, Paidós, 1991. De historia de la religión griega remitimos a W.K.C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega: Estudio sobre el "movimiento órfico"*, Buenos Aires, Eudeba, 1970. Martin Persson Nilsson, *Historia de la religión griega*, Buenos Aires, Eudeba, 1961. Robert Graves, *Los mitos*



citar la opinión de Cassirer con respecto al valor que los mitos tienen para un pueblo: «Quien comprenda lo que su mitología es para un pueblo (la cual ejerce un íntimo poder sobre él) y cuánta realidad denota, comprenderá que no es posible sostener que la mitología puede ser inventada por los individuos, de la misma manera que el lenguaje de un pueblo tampoco puede surgir del esfuerzo de algunos individuos»<sup>84</sup>.

Para Ernst Cassirer el pensamiento mítico se mueve en torno a una antítesis básica: en la conciencia mitológica aún no se han desplegado categorías tales como lo externo y lo interno, así pues, el pensamiento no se alinea de acuerdo a categorías epistemológicas más complejas como podrían ser la de orden causal, fenómeno empírico y psíquico: el pensamiento mítico encuentra causas de todo en todo, incluso ve relaciones ahí donde la mente científica queda truncada, de tal suerte que la casualidad misma no tiene cabida en la conciencia mitológica, para ella cada hecho singular obedece a una fuente original y generalmente tal explicación es mágica. Por ejemplo, la enfermedad de un individuo se explica por medio del encono de los dioses, la sequía por causas análogas o por el olvido de los hombres que no han celebrado el ritual, lo han llevado a cabo erróneamente o lo han mancillado de alguna manera.

Ahora bien, la conciencia mitológica —según explica Cassirer en el *Tomo II* de su *Filosofía de las formas simbólicas*— no discrimina las impresiones sensibles de la misma manera en que lo hace una conciencia científica. Lo que nos separa de aquellos hombres no es únicamente el mundo en el cual vivimos, sino la manera en que los

---

*griegos, I y II*, Madrid, Ariel, 1980. Christine Harrauer y Herbert Hunger, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Herder, 2008.

En contraste con la postura de Claude Lévi-Strauss se encuentra la del teórico rumano Mircea Eliade. Para Eliade el mito es susceptible de actualizarse continuamente manifestando su poder evocativo en sociedades cuyo rango de racionalización de la realidad es muy alto. Eliade está lejos de convenir con Levi-Strauss en que la función de los mitos se limita a reflejar cómo opera la mente humana. Él considera que los mitos no son una etapa pre-científica de la civilización, sino una explicación desplegada en un tiempo diferente del nuestro y sin dejar de actualizarse y dar respuesta a nuestras preguntas, precisamente porque lo que revelan no es una taxonomía o una génesis extravagante, sino el por qué la condición humana es esta y no otra. Algunas de sus tesis principales pueden rastrearse en, al menos, una de las dos fuentes que a continuación citamos: M. Eliade, *Mito y realidad* (1963), Colombia, Labor, 1994. M. Eliade, *Tratado de Historia de las religiones* (1964), México, Era, 2003.

<sup>84</sup> E. Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas. Tomo II*, México, FCE, 1972, pp. 22-23. La interpretación del mito como una verdad viva capaz de reactualizarse y de ofrecer respuestas válidas a preguntas constantes sobre lo humano, en consonancia con lo defendido por Eliade y puesta en relación con la mitología griega en general y con el uso del mito en Esquilo en particular, ha sido elaborada, entre otros, por C. Miralles en *Tragedia y política en Esquilo*, Madrid, Ariel, 1968, pp. 34-42.

fenómenos se presentan ante nuestra conciencia: la concepción de causalidad, la noción de tiempo y espacio han cambiado. Por el contrario, el hombre cuya conciencia es mitológica recibe las impresiones sensibles como un todo en el cual los detalles no son meras repeticiones de fenómenos: cada acaecer es primigenio, original y particular, cada primavera o cada verano posee una característica particular, una especificidad y una asombrosa inmensidad perdida ante nuestros ojos a medida que comprendemos los acontecimientos con una conciencia científica.

La conciencia mítica, de hecho su propia estructura y las categorías según las cuales se mueve y comprende los fenómenos, encuentra causas en fenómenos distantes y proporciona explicaciones ilógicas no por ser inverosímiles, sino porque no puede demostrarlas mediante causas objetivas —según la perspectiva actual de nuestra conciencia—, pues su horizonte se clasifica y ordena haciendo uso de categorías lejanas. Así pues, «el proceso mitológico no tiene nada que ver con objetos de la naturaleza sino con las puras potencias creadoras cuyo producto original es la conciencia misma»<sup>85</sup>.

Resulta apropiado, llegados a este punto, precisar que Platón le confirió al mito un estatus epistemológico puntual: «También para Platón contiene el mito un determinado contenido conceptual: pues es el único lenguaje conceptual en que puede expresarse el mundo del devenir. De lo que nunca «es» sino siempre deviene, de lo que —contrariamente a los productos del conocimiento lógico y matemático— no permanece idéntico sino que cambia de momento a momento, no puede darse sino una representación mítica»<sup>86</sup>.

#### *Del mito a la historia: ellos, nosotros*

Si bien los griegos estaban satisfechos en relación con su pasado y no se preocupaban por indagar si lo que se decía sobre Agamenón, rey de Micenas, era cierto. No se encontraban satisfechos cuando debían comprender a los pueblos que los rodeaban. De la inquietud por el pasado de los "otros" surgieron los logógrafos. Sobre todo el pasado de aquellos con los que tenían conflictos o ante los que se encontraban

---

<sup>85</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, p. 25.

<sup>86</sup> *Ídem*.

sometidos como los lidios y los persas. La verdad en el nivel mítico carecía de fuerza para explicar a los demás, a los *bárbaros*<sup>87</sup> que, a menudo, eran enemigos.

Los datos que proporcionaban los denominados logógrafos, solían ser erróneos, matizados por consideraciones sesgadas sobre lo que veían: mapas, costumbres, nombres, eran ensartados en una narración poco fiable y cuyo afán es de relevancia si se tiene en cuenta que es uno de los primeros despertares de los griegos hacia la acumulación de un saber mediante los viajes y la observación: histórico y antropológico (con todas las salvedades que ya han sido descritas). En este nivel lo que observamos es un desenvolvimiento de la "verdad" en un plexo diferente, se intenta mirar los hechos y acumularlos para ampliar un horizonte de comprensión.

De la investigación pseudohistórica de los logógrafos a la necesidad de una historia, de la verdad alcanzada no mediante la narración oral, repetitiva y grandilocuente del pasado griego, hasta la consumación de un afán histórico no hay más que un paso, gigantesco sí, pero uno solo: mirarse a sí mismos. El logógrafo Hecateo de Mileto, quien incidentalmente figuró entre los que dirigieron la revuelta de Jonia contra Persia, expresa la transformación a la que nos referimos en estos conocidos términos:

Lo que aquí escribo es la relación que yo tengo por cierta. Pues las historias que los griegos refieren son muchas y, en mi opinión, ridículas.<sup>88</sup>

Sobre Heródoto se ha dicho que la ambición de su empresa dejó atrás la sesgada metodología de los primeros logógrafos para concentrarse no sólo en un mayor número de civilizaciones, sino en la verificación cuidadosa de los datos. Esto delimita la relación que de ahora en adelante tendrán los griegos, y a través de ellos la cultura Occidental, con el pasado.

La verdad en este nivel atraviesa un proceso de paulatina secularización. Es de resaltar en este punto el tratamiento ambiguo que ya desde entonces mereció Heródoto, se decía de él lo mismo que era el padre de la historia o el padre del

---

<sup>87</sup> Para la cuestión de la alteridad en el mundo antiguo puede consultarse el libro de Leticia Flores Farfán, *En el espejo de tus pupilas: Ensayos sobre la alteridad en la Grecia antigua*, Ediarte, México, 2011. En el capítulo titulado *De bábaros y barbarófonos*, es en donde se aborda la contrucción de *lo griego ante lo bárbaro*.

<sup>88</sup> Jacoby, *FGrHist.*, I, Fr. 1. Cf. François Hartog, *Évidence de l'Histoire*, París, Gallimard, 2005, pp. 56-60.

embuste. La línea entre una y otra es frágil, hay en él un estilo aún no depurado en donde la narración de los hechos se presenta bajo una forma narrativa que linda con lo poético y pierde, por ello mismo, su carácter de "verdadero", o bien, presionando más nuestra interpretación lo que tenemos en ese epíteto dirigido a Heródoto es la ambigüedad de lo verdadero en el seno mismo de la antigüedad: ¿la verdad está en los hechos? ¿Puede creerse que la repulsa hacia Heródoto tiene que ver con un espíritu positivista? O bien, ¿se trata de una contienda entre el uso de la palabra: una disputa entre la narración mítica y la enumeración científicista? ¿En dónde, pues, se sitúa la palabra poética? La respuesta la encontramos en Tucídides. Imposible sustraernos a la tentación de transcribir en su totalidad el siguiente párrafo, en donde Tucídides se precia a sí mismo de ser los más objetivo que imaginarse pueda con respecto a la transmisión de los hechos humanos:

...en mi obra están redactados del modo que me parecía que diría lo más apropiado sobre su tema respectivo, manteniéndome lo más cerca posible del espíritu de lo que verdaderamente se dijo; y en cuanto a los acontecimientos que tuvieron lugar en la guerra, no creí oportuno escribirlo enterándome por cualquiera ni guiándome por mi opinión, sino que relaté cosas en las que yo estuve presente o sobre las que interrogué a los otros con toda la exactitud posible<sup>89</sup>.

El fragmento citado pone de manifiesto la forma mediante la cual los griegos, de la mano de Tucídides, pudieron establecer bajo lineamientos nuevos, una relación con el pasado que ya no se empeñaba en la acumulación de hechos, costumbres, geografías y especulaciones inexactas. La exigencia metodológica de este último asombra por su precisión, por la exigencia de acudir a las fuentes más próximas a lo hechos, por la ausencia de sus opiniones e inclinaciones personales y por el planteamiento de una exactitud que anticipa el positivismo que se le exigiría a la "ciencia" histórica varios siglos después. Tucídides, además, es extremadamente lúcido cuando de justificar la necesidad y la intención de su trabajo, sabe que se está distanciando de la poesía, pues afirma que su historia estará desprovista del color mítico que tan celebrado es en las obras que se destinan a concurso.

---

<sup>89</sup>Tucídides, I, 22.

Sin embargo, nos atrevemos a afirmar que Tucídides estaba equivocado cuando se permitió decir que la poesía, a diferencia de la historia, es una obra destinada a un instante, pues ambas, cuando son auténticos ejemplos de arte en una y de ciencia en la otra, son igualmente permanentes. Toda vez que hemos hecho las precisiones pertinentes al respecto del alcance que ambas poseen, nos resta recuperar las palabras de Tucídides para demostrar, al contrastarlo con Píndaro, esta nueva aproximación griega al pasado, pues ello es una prueba más de que la forma en que los griegos del siglo V a.C. estaban comprendiendo su relación con los dioses, con los bárbaros y con los demás pueblos que conformaban la Hélade. Así, en la *Historia de la Guerra del Peloponeso*, se lee lo siguiente:

Para una lectura pública, la falta de color mítico de esta historia parecerá un tanto desagradable; pero me conformaría con que cuantos quieran enterarse de la verdad de lo sucedido y de las cosas que alguna otra vez hayan de ser iguales o semejantes según la ley de los sucesos humanos, la juzguen útil. Pues es una adquisición para siempre y no una obra de concurso que se destina a un instante<sup>90</sup>.

La diferencia entre la manera que un poeta como Píndaro y un historiador como Tucídides tienen de acercarse al pasado, evidencia la nueva torsión que el hombre griego experimentaba en su orbe cultural y que, poco a poco, permearía lo que consideramos como principales logros culturales de Grecia.

Tucídides, cuando pone en boca de Pericles el famoso discurso fúnebre en ocasión de las celebraciones funerarias de los primeros caídos durante la Guerra del Peloponeso, presenta de manera clara la necesidad del hombre griego de refrendar su deuda para con las generaciones pasadas, pero su formulación se ve libre de las resonancias míticas que en Píndaro enlazaban a los ganadores de las competiciones religiosas con los dioses. Recordemos las palabras de Pericles para compararlas después con las de Píndaro:

Comenzaré por nuestros antepasados, pues es justo y hermoso al mismo tiempo que en esta ocasión se les ofrezca el honor del recuerdo. Porque fueron ellos quienes, habitando siempre este país hasta hoy día mediante la sucesión de las generaciones, nos lo entregaron libre gracias a su valor. Son merecedores de encomio y aún más lo son nuestros padres, puesto que se adueñaron no sin

---

<sup>90</sup> *Ídem*.

trabajo, del imperio que tenemos, a más de lo que habían heredado, y nos lo dejaron a nosotros, los hombres de hoy juntamente con aquello<sup>91</sup>.

En cambio, en la obra de Píndaro, en orden decreciente pero en la unidad del poema hallamos a dioses, héroes y hombres: vencedores, modelos de conducta, herederos de cualidades cuya máxima expresión se afirma al vincularlas con hazañas extraídas de la tradición mítica.

La relación entretejida por el poeta lírico es compleja. Por una parte, vincula al grupo con la divinidad que preside la fiesta, por otra, recalca la relación existente entre los propios miembros del grupo evocado. En la *Olímpica I*, Píndaro da muestras de su labor vinculatoria no solamente entre los dioses y los hombres, también entre la actualidad concreta de los individuos a los cuales se dirige la oda y el esplendoroso pasado del que dicha actualidad procedería, de tal suerte que la continuidad entre el pasado y el presente queda asegurada por la *areté*<sup>92</sup> del vencedor:

La gloria de Pélope desde lejos nos contempla, en los certámenes  
de las Olimpiadas, donde se dirime la velocidad de las piernas  
y la madurez valiente de la fuerza<sup>93</sup>.

En la *Olímpica II*, en el proemio a la alabanza del vencedor, vuelve a recordarle a su público: el vencedor (perteneciente al grupo social) es también heredero de cualidades comparadas a las de los dioses, y las últimas palabras del verso séptimo son más que elocuentes al respecto de la cohesión social:

¿A qué dios, a qué héroe, a qué hombre celebraremos?  
(...)  
escogido brote de renombrados padres que la ciudad erguida mantiene<sup>94</sup>.

---

<sup>91</sup> *Ibíd.*, I, 36 y ss.

<sup>92</sup> La *areté* —puntualiza Jaeger, en su *Paideia*— es el atributo propio de la nobleza. Los griegos consideraron siempre la destreza y la fuerza sobresalientes como el supuesto evidente de toda posición dominante. Señorío y *areté* se hallaban inseparablemente unidos. Este sentido restrictivo de lo que los griegos comprendían como *areté*, se irá modificando conforme las estructuras sociales se desarrollen a lo largo de la historia griega, pero debemos tener presente que aun cuando los griegos se separaron del ideal heroico propuesto por Homero hasta llegar a la idea del bien, en términos completamente éticos, los grandes filósofos griegos permanecieron fieles a su carácter aristocrático al reconocer que la *areté* sólo puede alcanzar su perfección en almas selectas. Por lo demás, huelga decir que el término *areté* es mucho más amplio que lo que nosotros comprendemos con el término virtud o excelencia.

<sup>93</sup> Píndaro, *Olímpica I*, 94-100 y ss.

<sup>94</sup> Píndaro, *Olímpica II*, 2 y 7.

Estos dos ejemplos del uso de la palabra en el mundo antiguo, en paralelo con lo que se ha descrito de Anaximandro y la ciencia Jonia, de Platón, de los sofistas y ese arte tan arriesgado y al mismo tiempo tan importante para la *pólis*: la retórica, florecieron prácticamente de manera simultánea con ese otro arte de la tragedia del cual Aristóteles formularía una de las primeras "*poéticas*" que poseemos en Occidente. Otros antecedentes del esfuerzo de los griegos por comprender el arte poético los tenemos en *Las ranas* de Aristófanes y el *Ión* de Platón.

Con el declive de la democracia dejó de latir el arte de cuya factura los griegos pueden seguirse jactando, pues en ninguna otra región del mundo antiguo se dio un género semejante y un sincretismo tal como el que se observa en la tragedia: el pasado mítico reformulado bajo la nueva óptica de la democracia<sup>95</sup>.

En el apartado anterior citamos las palabras que Finley le dedica a Homero en *El mundo de Odiseo* y que tienen que ver con el reconocimiento del que gozó en la antigüedad. Recordemos ahora lo que dice Aristóteles en cuanto a la historia y la tragedia. Aristóteles deslinda el valor de una y otra a través de la universalidad que le atribuye a la poesía y, aun cuando la historia, según Tucídides, pretende la acumulación verdadera de los acontecimientos sin coloraciones míticas y sin opiniones personales, ello no basta para que Aristóteles no le proporcione un papel secundario teniendo en cuenta que se basa en hechos particulares:

En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro, lo que podría suceder. Por eso la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular<sup>96</sup>.

No es nuestro propósito derivar el cauce de nuestra investigación hacia una defensa de la poesía frente a la historia. La intención perseguida se limita solamente a ofrecer, a través de fuentes directas, testimonios acerca de la problemática que suscitó entre los griegos el acercamiento a la verdad sea a través de los mitos, de la historia, la retórica, la poesía o la filosofía. Al mismo tiempo creemos haber ofrecido

---

<sup>95</sup> Para la tragedia como género literario de la *Demokratía*, véase la perspectiva del citado libro de Ana Iriarte, *Democracia y tragedia: la era de Pericles*.

<sup>96</sup> Aristóteles, *Poética*, 1451b, 1-7.

sobrados ejemplos de cómo los discursos en la Grecia clásica se entrecruzaban, chocaban y se nutrían y retroalimentaban mutuamente. El siguiente capítulo de nuestro recorrido estará dedicado al análisis de *Agamenón* de Esquilo. Sin embargo, antes de aventurarnos en ese drama deseamos proporcionar una breve recapitulación de lo que hasta este punto ha sido expuesto con el fin de evidenciar la íntima relación que guardan los conceptos hasta ahora revisados con la construcción de la verdad.

\* \* \*

En este primer capítulo hemos destacado aspectos que a nuestro parecer resultan cruciales antes de abordar el *Agamenón*. Nos referimos a la relevancia del género trágico evidenciada por tres filósofos que no son precisamente complementarios: Hegel, Nietzsche y Heidegger.

El helenismo francés de cuyos frutos esperamos haber enriquecido nuestra investigación, permitió situar el ambiente cultural de Grecia en dos aspectos de capital importancia: el primero es la vinculación del arte trágico con los movimientos sociales y epistemológicos de la época que enmarcó su nacimiento, desarrollo y decadencia; el segundo aspecto es la demostración por medio de fuentes históricas de la confrontación de disciplinas cuyo punto de encuentro fue el *logos*, la palabra que se bifurcó en varias direcciones: tanto hacia la verbalización en la asamblea —persuasión de por medio— como a la prosa científica y al diálogo de la poesía trágica. Realizamos la promesa de abundar sobre el diálogo y las posibilidades que abrió ante los ciudadanos de la *Pólis*, de ello nos ocuparemos de manera tangencial en el siguiente capítulo y de un modo más preciso en el tercero y último.

Aristóteles, referencia ineludible para la cabal comprensión de la tragedia, facilitó en muchos de sus pasajes una suerte de visaje para acercarnos al nacimiento de la misma y al valor que a ésta le atribuyó un pensador que presencié la puesta en escena de las obras trágicas creadas en Grecia durante el siglo V a.C.

Ahora bien, la última cita que incluimos de Aristóteles acerca de la poesía frente a la historia, aunado al papel paulatinamente modesto que ocupó el mito, todo



esto encadenado al énfasis aristotélico en preservar para la poesía un arco de mayor universalidad, bien puede ser considerado como un acento más a favor de nuestras consideraciones en torno a las disputas que suscitó la palabra. Si bien, tal como señala Carmen Trueba en su obra *Ética y tragedia en Aristóteles*<sup>97</sup>, no resulta evidente qué clase de aprendizaje puede enseñarnos la poesía como para calificarla como más instructiva o valiosa que la historia o que cualquiera de las otras manifestaciones culturales aportadas por los griegos de la época clásica, simplemente sugerimos considerar ese parágrafo de Aristóteles como un incentivo que nos invita a reflexionar sobre la clase de verdad que está en juego en la poesía de Esquilo.

Si tal verdad puede ser considerada en el marco de lo que el mismo Aristóteles comprendió como "verdad práctica" o sólo se le concede un papel aleccionador en el plano ético a través de la *μίμησις*, será esa una cuestión que abordaremos hacia el final de nuestro recorrido. Por ahora, rogamos que estas consideraciones sean tomadas como hitos de prevención en pos de clarificar la perspectiva desde la cual nos acercaremos al *Agamenón*.

Sin más dilaciones adentrémonos pues en esa obra maestra del arte griego, la misma en la que Casandra, personaje hondamente caro para Nietzsche, nos conmueve con esos vaticinios salpicados de sangre que, al no encontrar comprensión entre quienes los escuchan, se tornan tristes y desesperantes.

---

<sup>97</sup> Carmen Trueba, *op. cit.*, pp. 78-80.

## 2

### [EL AGAMENÓN DE ESQUILO]

*Síntesis del Agamenón.*

*El operador femenino: Casandra y Clitemnestra.*

*Verdad silenciosa y engaño convincente: el conocimiento desde lo trágico.*

«Muchas vicisitudes tienen lugar en la vida y accidentes de todo género; y puede acontecer que el hombre más próspero venga a caer en su vejez en grandes infortunios, como se cuenta de Príamo en los cantares heroicos. A quien experimenta tales azares y miserablemente fenece, nadie habrá que le tenga por dichoso».

ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea*, I, 9.

## I SÍNTESIS DEL AGAMENÓN

### *De "temas eternos"*

No es sólo Jacqueline de Romilly, también es Werner Jaeger, Jean-Paul Vernant y Pierre Vidal-Naquet, quienes al respecto del arte de Esquilo coinciden en que sus personajes son hieráticos, los argumentos no tienen el dinamismo que alcanzaron en un poeta como Eurípides, ni la tensión dramática es tan remarcada y acuciante como en Sófocles. Quizá no se le puede exigir más a quien luchó por definir lo trágico en el nacimiento mismo de éste, como tampoco nos parece justo acusar a Eurípides de pervertir la tragedia hasta hacerla rozar con el melodrama y lo burlesco<sup>98</sup>.

Ahora bien, Gilbert Murray afirma (en el estudio que dedicó a Esquilo) que un verdadero poeta ama la tradición y que como tal no debe aspirar a la originalidad que el gusto del "modernismo" exige a los poetas, sino profundizar en los temas eternos<sup>99</sup>. Murray jamás aclara a qué eternidad se refiere. Incluso colocando entre paréntesis el uso de un adjetivo que obligaría a una auténtica justificación de su parte, creemos que

---

<sup>98</sup> Sobre la crítica elaborada por Nietzsche a Eurípides al encauzar el impulso creador del poeta fuera de la esfera dionisiaca hacia el redil del orden, véase *El nacimiento...*, *op. cit.*, pp. 112-19.

<sup>99</sup> Cf. G. Murray, *op. cit.* p. 118 y p. 184.

dicha consideración debe matizarse. Pues, aun cuando estamos conscientes de que la lectura de Esquilo que nosotros proponemos obedece a nuestra confianza en la transhistoricidad<sup>100</sup> de su arte y, por tanto, a su relevancia en los debates contemporáneos relacionados con la verdad y el diálogo trágico como herramienta que posibilitó la construcción de una verdad que incluye los intrincados resortes de la acción humana con sus matices, sus móviles, sus pesos, sus atenuantes e incluso sus contradicciones. Por ello mismo consideramos necesario brindar ejemplos concretos de los temas que Esquilo aborda y de la relevancia de éstos allende el contexto histórico en el cual se escenificaron. Lo anterior con el fin de evitar términos que cualifican la obra del poeta, pero que no aclaran de manera debida a qué se refieren en concreto, convirtiéndose en vocablos hiperbólicos y, en última instancia, vacíos.

Por ejemplo, del valor de Esquilo como poeta de lo religioso, lo moral y lo justo, Romilly ofrece argumentos sustanciales: «Esquilo ha sido atormentado por los problemas de la falta y el castigo: toda la trilogía de *La Orestíada* tiende a rechazar la vieja ley del talión, a medir más equitativamente la responsabilidad y, a fin de cuentas, a transmitir a los hombres y a la ciudad el encargo de asegurar la justicia. Se advierte, detrás de este teatro, una obsesión moral que se examina; instituciones que se ordenan y se humanizan.»<sup>101</sup>.

Esquilo se encuentra en medio de dos polos: por un lado la herencia que marca en los descendientes una maldición como en la familia de los labdácidas y, por el otro, la afirmación de que los hombres son lo que son gracias a su carácter, pero son felices o lo contrario debido a sus acciones<sup>102</sup>. Ese recorrido que va desde la maldición hereditaria hasta la responsabilidad individual, se encuentra teñido por el esfuerzo de innumerables poetas y pensadores, el nombre de Hesíodo destaca entre ellos. Esquilo, pues, relaciona estos problemas con la humanización de las instituciones teniendo como telón de fondo el siglo V a.C. que confió en el potencial racional del hombre y en su vocación de crear un Estado organizado bajo dicho principio. A estos temas que no

---

<sup>100</sup> Para la cuestión de la historicidad y la transhistoricidad de la tragedia griega remitimos al ensayo: *El sujeto trágico: Historicidad y transhistoricidad*, En J.-P. Vernant y P. Vidal-N., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua: II*, (1986), Madrid, Taurus, 1989, pp. 83-96.

<sup>101</sup> Jacqueline de Romilly, *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles...* (1988), Barcelona, Seix-Barral, 1997, p. 31.

<sup>102</sup> Véase: Aristóteles, *Poética*, 1450a.

han dejado de asolar la mentalidad occidental y que se extienden hasta nuestros días, son a los que, creemos, Murray daría el nombre de "eternos", tal vez la palabra "constates" o "recurrentes" resulte más apropiada para saltar del círculo de los largos adjetivos en los que no es fácil confiar. Por lo demás, hemos de añadir a los temas señalados por Romilly, al menos, dos más: ambos se encuentran perfilados en un mismo drama, el *Agamenón*.

Primero, la construcción de un conflicto en el plano moral, a partir de la revelación de los motivos y la postura de los personajes (Agamenón, Casandra, Clitemnestra, el Coro), incluso los personajes secundarios revelan sus inquietudes: el Vigía, el Mensajero, el Herald y Egisto; en esos personajes secundarios también se manifiesta una estratificación de los roles que cada uno debe asumir y padecer en el seno de una sociedad jerarquizada, pero lo importante a resaltar es que desde sus acciones y de la mutua iluminación de las mismas a través de los diálogos se accede a una polifonía de "posturas contrastadas", las unas censurables en el plano moral, las otras (como en el caso de Clitemnestra) discutibles éticamente.

El segundo, de no menor complejidad, es la construcción de identidades: *lo* bárbaro; *los* esclavos; *lo* femenino que permea lo masculino y viceversa, se convierte en un "operador" que manifiesta que las oposiciones entre uno y otro se revelan complejas en la Grecia clásica y a tal complejidad atiende la tragedia griega sin minimizarla sino potenciando el cariz contradictorio de las mismas, pues el griego, al menos en el drama que nos ocupa, convirtió a lo femenino en una presencia "latente", pero también tajante desde el momento en que en ella, por citar sólo un ejemplo, el travestismo se configura como un mecanismo ordinario. Ambas cuestiones serán dirimidas en los últimos apartados del presente capítulo. Pero antes de ello proponemos una revisión general de los argumentos del drama, de las tramas, de los personajes y del uso del coro en Esquilo. Hemos elegido ese orden coincidiendo con el mismo que Aristóteles nos proporciona en *Poética* 1450a-b.

### *Los argumentos y el héroe trágico*

El argumento encabeza la lista como el elemento más importante de un drama, en *Poética* 1450a se lee que: «Principio y alma de la tragedia es, por tanto, el argumento,

en segundo lugar vienen los caracteres»<sup>103</sup>. El tercer puesto es ocupado por los pensamientos, mientras que los elementos restantes se conflagran en el cuarto puesto: el lenguaje, el canto, actores y actuación y, finalmente, la escenografía.

Los argumentos de los que se sirve Esquilo para componer sus tragedias provienen de la *Ilíada* y la *Odisea*. Se trata del pasado de los aqueos y de los mitos. Ya en la antigüedad Aristóteles lo observó con una claridad meridiana al mencionar en *Poética* 1454a lo siguiente: «Por eso, pues, como antes se ha dicho, las tragedias no versan sobre muchas estirpes. No por arte sino por azar encontraron los poetas en sus búsquedas que todo lo proveen los mitos. Se ven obligados así a recurrir a aquellas familias que tales desgracias padecieron»<sup>104</sup>. Aunque, en este contexto, no debemos olvidarnos de *Los persas*, obra cercana a la célebre *Toma de Mileto* compuesta por Frínico. El acierto, dicho sea de paso, de esta obra, la más temprana que de Esquilo conservamos, es el distanciamiento ejecutado al tratar el tema de la guerra librada por los atenienses contra los persas; pues si algo deja en claro la vuelta de Jerjes, sin su ejército, con el peso de la derrota, es la desmesura; no se trata, en última instancia de un drama político o histórico, así lo afirma Rocío Orsi en su obra *El saber del error: Filosofía y tragedia en Sófocles*: «Ni siquiera una tragedia "histórica" como *Los persas* tiene que ver con el interés por la verdad sobre el pasado, es decir, con la historia propiamente dicha, sino que más bien la convierte en "mito" para adecuarla al escenario y plantear allí el "eterno conflicto" entre *hybris* y *sophrosyne*»<sup>105</sup>.

Cuando al tenor de la tragedia se habla de tradición, se debe tener en mente la mitología griega en general y, en un segundo apartado, a los poetas que se encargaron de perpetuar en el horizonte cultural griego la manifestación más viva a la que tal mitología puede aspirar: la palabra "educadora" y la articulación poética que facilitó tanto su memorización como su transmisión<sup>106</sup>.

---

<sup>103</sup> Aristóteles, *Poética*, 1450a, 35-40.

<sup>104</sup> *Ibid.*, 1454a, 10-15.

<sup>105</sup> Rocío Orsi, *El saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles*, Plaza y Valdés, Madrid, 2007, p. 52. En esta misma línea argumental se inserta la postura que Carmen Trueba defiende en su obra *Ética y tragedia en Aristóteles*, México, Antrophos-UAM, 2004, pp. 66-78.

<sup>106</sup> Si se desea ahondar en el tema de las tecnologías de la palabra en la Grecia antigua, puede consultarse E.A. Havelock, *Prefacio a Platón* (1963), Madrid, Visor, 1995, pp. 71-90. También, del mismo autor, *La musa aprende a escribir: Reflexiones sobre la oralidad y la escritura desde la Antigüedad hasta*

Y si preciso fuera hablar de la muerte de la tragedia, ésta no se ubicaría en Eurípides, como Nietzsche se empeñó en hacernos creer, sino a través de uno de sus contemporáneos, Agatón, quien se atrevió a incluir personajes ficticios. Pues el punto de inflexión entre la tragedia clásica y el género literario posterior es la combinación entre ficción y realidad, pues «para los griegos [es decir, los espectadores de la tragedia ática] estos personajes no eran ficticios, ni lo era el destino que les fue deparado. Existieron realmente, sólo que en otra época, una época caduca por completo»<sup>107</sup>.

La diferencia introducida por los grandes poetas trágicos es la reformulación de los personajes y las situaciones míticas a la luz de las preocupaciones en Atenas, de tal suerte que no resulta arriesgado afirmar que esos mismos mitos son ahora representados bajo la mirada de los ciudadanos<sup>108</sup>. Y es que Esquilo, Sófocles y Eurípides, cada uno a su manera, convirtieron a los héroes épicos en trágicos, en la medida en que el mito se retuerce para ofrecernos una imagen del héroe al que se juzga y que padece las consecuencias de sus decisiones. Recordemos que en *Odisea*, XI, 275-276, Edipo muere en el trono de Tebas, fueron Esquilo y Sófocles quienes lo convirtieron en ciego voluntario y exiliado; una bifurcación tal de la mitología evidencia la imposibilidad trágica del mito por sí solo, siempre que se tenga en cuenta que lo trágico no se refiere únicamente a lo terrible o a lo desmesurado sino a la sabia oposición de posturas que se enfrentan (colisionan como afirma Hegel) y cuya propia potencia los consume o los eleva.

Nuevamente recurrimos al apoyo de Aristóteles: «Los individuos —señala en Poética 1450a, 25-30— son lo que son por su carácter, pero son felices o lo contrario por sus acciones»<sup>109</sup>. Antígona e Ismena son un claro ejemplo de ello en la tragedia de Sófocles, la fuerza de Antígona, su pertinaz oposición a las leyes de la ciudad consume su fuerza vital, sin himeneo, sin reproducción, mientras que su hermana, prudente, camina por una senda distinta. La potencia con que los héroes se empeñan en

---

*el presente* (1986), Bs. As., Paidós, 1996. En donde se hace una revisión de los virajes culturales en relación con las tecnologías de la palabra.

<sup>107</sup> J.-P. Vernant y P. Vidal-N. *op. cit.*, p. 91.

<sup>108</sup> *Ibíd.*, p. 164 y ss.

<sup>109</sup> Aristóteles, *Poética* 1450a 25-30.

defender su postura es la misma medida en la que se ha de concretar su destino, pues una de las características de los héroes trágicos es su resistencia a cambiar.

La decisión del héroe trágico hace que la relación de éste con las fuerzas ajenas a su acción también se ponga en tela de juicio; si bien es cierto que nada sucede en la tragedia sin que haya intervención divina, tampoco ninguna colisión se da sin que el héroe intervenga como agente, aunque tal actuar esté marcado por el error y la imperfección. A tenor del error en la tragedia según Aristóteles, Carmen Trueba señala que la *hamartía* trágica<sup>110</sup> es considerada por el estagirita desde dos ángulos: el primero es el error cometido por el héroe: esa acción desmesurada, equívoca o inconsciente por la cual se precipita su caída; y el segundo matiz es el error en la factura de un drama, este corresponde al poeta quien puede combinar mal los elementos poéticos.

Los héroes míticos se convierten así, sin que haya jueces (el coro opina pero no persuade, y nunca interviene en la acción para evitar que ésta se consume aun cuando anticipe el desastre que traerán consigo tales modos de acción), en sujetos éticos, que deben padecer las consecuencias de sus acciones. Acciones que, por lo demás, repercuten en su entorno causando graves males: Tebas envuelta en una guerra fratricida; Argos bajo el poder de una tirana; y en la *Antígona* de Sófocles, Tebas, nuevamente, se debate entre los imperativos de la ley (*nomos*) y leyes más altas que las humanas:

Antígona.— No fue Zeus el que los ha mandado publicar, ni la justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres. No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses<sup>111</sup>.

Pero de entre las muchas construcciones, los objetos recién descubiertos por los griegos y las tradiciones que en adelante cristalizaron en formas de acercarse a la realidad, a la tragedia debemos la articulación de un objeto propio que excede las categorizaciones literarias en tanto que lo que puso en marcha es la consideración trágica del destino humano. No existe oído musical independientemente de la música,

---

<sup>110</sup> Carmen Trueba, *Ética y tragedia en Aristóteles*, México, Antrophos-UAM, 2004, pp. 32-37.

<sup>111</sup> Sófocles, *Antígona*, 450-455.

afirmó Marx, de igual manera, no existe "sujeto trágico" sin la tragedia griega, esa forma peculiar de considerar la realidad y de problematizarla a través o desde la contradicción es un logro de los poetas trágicos.

Si a Platón y Aristóteles debemos la instauración de una tradición que busca el ser, el conocer, el bien, libres de contradicción, a la tragedia debemos la posibilidad de acercarnos a una lógica de la ambigüedad, que admite la potencia de los contrarios sin que ninguno de ellos triunfe sobre los demás, que divide opiniones y nos permite pensar a esa contradicción que nos circunscribe y que no está depositada en la naturaleza sino en la condición humana, por ello, Rocío Orsi señala, a tenor de la tragedia griega, que: «no puede buscarse una única clave interpretativa (y mucho menos una única clave interpretativa *política*) para todas la tragedias conservadas o para aquellas de las que tenemos noticia. Distintos ideales, distintas concepciones, distintos puntos de vista pueden estar reunidos en una misma tragedia, pues la tragedia está animada, en buena medida, por el espíritu de la contradicción»<sup>112</sup>.

#### *El Agamenón en el marco de las trilogías esquíleas*

Tal obra forma parte de otras dos tragedias que, enlazadas por un argumento primordial, abarcan desde la llegada de Agamenón en la tragedia que lleva su nombre, hasta el juicio de Orestes por el Areópago recién instaurado por Atenea (*Las euménides*)<sup>113</sup>. El drama intermedio es *Las coéforas*, en él a lo que el espectador griego asistía era a la muerte de Egisto y Clitemnestra bajo el rigor de Orestes. Se cree que el drama satírico *Proteo*, que acompañó a dicha trilogía en el 458 a.C. y que obtuvo el primer premio en el correspondiente certamen, fue un drama cuyo argumento estuvo ligado a la familia de los *Atridas*. Se trata de la única trilogía de la cual conservamos los

---

<sup>112</sup> Rocío Orsi, *op. cit.*, p. 50.

<sup>113</sup> Profundizar sobre el sentido de las tríadas dramáticas de Esquilo es posible atendiendo a lo que W. Jaeger puntualiza en su *Paideia: los ideales de la cultura griega* (1933), México, FCE, 2002, pp. 507-564. También puede revisarse el estudio que G. Murray dedicó en exclusiva al poeta de Eleusis en *Esquilo* (1939), Madrid, Espasa-Calpe, 1955. Una obra reciente, publicada en 2005 por la Universidad de Huelva y cuya autora es Miryam Libran Moreno, aborda el mismo tema en las obras tempranas de Esquilo, y no pasa por alto la cuestión de las trilogías especialmente en las pp. 23-62, *Lonjas del banquete de Homero*, España, Universidad de Huelva, 2005.



tres dramas que la compusieron; dichos dramas (*Agamenón, Coéforas y Euménides*) corresponden a un mismo linaje, el del Rey de Micenas y su familia<sup>114</sup>.

Así, en las *Didascalias* sobre este particular se afirma que: «la obra se representó en el arcontado de Filocles (459-458), en el segundo año de la olimpiada 80. El primer puesto lo obtuvo Esquilo con *Agamenón, Las coéforas, Las euménides y Proteo* como drama satírico. Desempeñaba la coregía Jenocles de Afidna»<sup>115</sup>.

Hemos de aclarar que el drama satírico no tiene mucho que ver con lo que nosotros (espectadores contemporáneos de teatro) comprendemos bajo la palabra "sátira". Al estar emparentado con la tragedia y dado que sobre el despliegue de la misma no hay datos concluyentes, se ha llegado a pensar que así como el drama trágico giraría (en su forma primitiva) en torno a la muerte de Dioniso; el drama satírico, con su contenido trágico y cómico, y cuyo coro estaba conformado por sátiros<sup>116</sup>, representaría el regreso triunfante del dios<sup>117</sup>.

Por otra parte, Werner Jaeger, en su *Paideia*<sup>118</sup>, se define como uno de los varios conocedores de la obra de Esquilo que interpreta la necesidad de nuestro poeta de crear tres dramas ligados por el mismo argumento, a partir de sus preocupaciones intelectuales: morales y religiosas; y las implicaciones que éstas tenían en términos políticos, incluso éticos. Aunque dichos dramas están ligados por el argumento, y los personajes que en él intervienen pueden aparecer en los tres "episodios" (Clitemnestra es el mejor ejemplo), son independientes entre sí tanto para su representación como por los temas que literariamente serían considerados tramas subyacentes. Jaeger llama la atención sobre la insistencia de Esquilo en presentar los

---

<sup>114</sup> La casa de Atreo estaba manchada ya por los crímenes, pues Atreo (padre de Agamenón y Menelao) asesinó a los hijos de su hermano Tiestes, a quien se los sirvió en un banquete. Aunque el mito varía, también, en este punto, según algunas otras formulaciones, Agamenón y Menelao serían los nietos de Atreo, ambos nacidos de su hijo Plístenes, pero, muerto éste último, se encargó Atreo de la crianza de sus nietos.

<sup>115</sup> Esquilo, *Fragmentos y testimonios: 2. Didascalias*, 65a. Madrid, Gredos, 2008, p. 94.

<sup>116</sup> Sobre los sátiros, —Murray nos dice que—: «cualquiera sea su origen, están, para la imaginación de los griegos, bastante por encima de los hombres: son δαίμονες, demonios, inmortales, o por lo menos dotados de una vida larguísima y de una extraña y sobrehumana sabiduría, aunque por regla general prefieren no recordarlo ni pensar al respecto. Al mismo tiempo son salvajes criaturas de los bosques, llenos de deseos y de ansias, no frenados por inhibición alguna, que beben, juegan, se burlan, se enamoran y huyen del peligro». G. Murray, *Esquilo* (1939), Madrid, Espasa-Calpe, 1955, p. 139.

<sup>117</sup> Cf. G. Murray, *op. cit.*, p. 138.

<sup>118</sup> W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega* (1933), México, FCE, 2002, pp. 507-564.

diversos matices de una misma problemática: la justicia, en tres momentos distintos y con personajes que en torno a ella actúan, se revelan, la toman o le clausuran el paso de un modo diferente.

Es momento de adentrarnos en el universo poético de Esquilo desde su propia palabra, una palabra en la que él confiaba, en la que los griegos reconocían belleza y que aun después de muerto continuó resonando en Atenas, pues sus tragedias siguieron representándose. De ello encontramos un testimonio en el escolio a la obra de Aristófanes, *Los Acarnienses* 10c: «Esquilo alcanzó la más alta estimación entre los atenienses, y solamente sus obras fueron representadas también después de su muerte por decreto del pueblo»<sup>119</sup>.

### *El argumento y las tramas*

Las imágenes que utiliza Esquilo para introducirnos en una tragedia que sería representada al pie del palacio de los Atridas, rezuman belleza. La acción comienza en una madrugada espesa en la que el Vigía, apostado en los altos del palacio recuerda que su trabajo no es otro que el de atisbar, a lo lejos, señales del regreso de los guerreros, y que tal tarea se ha extendido más allá de un año.

Vigía.—Ahora estoy acechando la señal de una antorcha, destello del fuego que traiga noticias de Troya y el anuncio de su conquista. Así lo manda el corazón de una mujer previsora y tan decidida como un varón<sup>120</sup>.

Esa primera intervención que hace el Vigía desde lo alto de una morada en la que espera y teme, en la misma medida, el regreso del rey; es el inicio de la obra que constituye el núcleo de nuestro recorrido. Veremos en ella no sólo cómo se construye la verdad y la identidad de lo "otro", lo *bárbaro* y lo *femenino*, también podremos observar cómo a través de la montura trágica los hombres acceden a la representación (al mismo tiempo exaltada y lúcida) de su valía y de su exceso de confianza, pues son incapaces de sobrepasar esa imperfección que los convierte en seres fatales.

En el décimo verso aparece por vez primera una caracterización de la mujer de Agamenón, sin mencionar su nombre, lo primero que nos dice el Vigía acerca de ella es lo siguiente:

---

<sup>119</sup> Esquilo, *Fragmentos y testimonios*: Testimonio 73, Madrid, Gredos, 2008. p. 98, Cf. Nota al Test. 76.

<sup>120</sup> Esquilo, *Agamenón*, 5-10.

Vigía.— [...] Así lo manda un corazón de mujer previsora y tan decidida como un varón<sup>121</sup>.

El Vigía compara con un varón a una de las dos mujeres que tan honda relevancia tendrán en nuestra investigación, nos referimos a Clitemnestra, el otro personaje femenino al que aludimos es Casandra. En el drama de Esquilo son ellas las que ponen en marcha la maquinaria de una fatalidad que no cesará de avanzar hasta el tercer drama de la trilogía, en la que un sucesivo despliegue de venganzas fatales se irá abriendo paso hasta la "humanización de la justicia", que en estas dos tragedias aparece como una deidad, y que en *Las euménides*, tras la esforzada lucha de Atenea, desciende de los dioses a los hombres, aunque siga siendo el voto de la diosa el que empate las opiniones y zanje el veredicto.

En el carácter de Clitemnestra<sup>122</sup> coexisten la mujer herida por lo que juzga una traición de su esposo: inmolar a Ifigenia en pos de obtener vientos favorables para los argivos, y la reflexión propia de los varones, pues ella en reiteradas ocasiones recuerda ante el coro que no por ser mujer carece de un carácter reflexivo. Después de las apreciaciones del Vigía, se nos hace saber el avistamiento del fuego, de isla en isla, entre los territorios de los argivos se ha encendido la alarma: la batalla está ganada y el regreso de los viajeros es inminente tras la toma de Troya.

Ya hemos aclarado que el papel del coro es preeminente en el arte de Esquilo, en su momento ahondaremos sobre la función del coro en el drama que nos ocupa. Lo que en este punto de nuestra investigación vale la pena rescatar es que a través de las intervenciones del coro (compuesto por viejos argivos) conocemos la crispación de los personajes, la angustia de los mismos nos es revelada por las apreciaciones de este coro que vive en carne propia los desajustes que ya ha observado en la casa de los Atridas, también el Vigía lo menciona, al decir que cuando como remedio contra el sueño se empeña en tararear o cantar se echa:

...a llorar, lamentando el infortunio de esta morada que ya no se rige del mejor modo como tiempo atrás<sup>123</sup>.

---

<sup>121</sup> *Ibíd.*, 10.

<sup>122</sup> Clitemnestra, hija de Tindareo y Leda.

<sup>123</sup> Esquilo, *Agamenón*, 17-20.

Será hasta el verso 810 en el cual veremos la entrada de Agamenón. Antes de tal arribo, el drama se bifurca en variadas tramas. Como telón de fondo tenemos la enigmática figura de Clitemnestra que con una seguridad que asombra a los miembros del coro pues les recuerda el paso certero de los varones y contrasta con el paso menudo, corto y titubeante de las mujeres, prepara el banquete de bienvenida para su esposo. Al menos, eso nos quiere hacer creer, pues hacia el final del drama queda a las claras su preferencia por Egisto y su palabra pletórica de alusiones enigmáticas permite sospechar que nunca es diáfana en sus intenciones.

A partir de la llegada de Agamenón la frialdad y la "previsión" de Clitemnestra no cesará de verificarse. Verso tras verso comprobamos que se trata de una mujer decidida a llevar a cabo sus planes, se vale tanto de los gestos como de las palabras.

Clitemnestra.— Voy a apresurarme con la mayor celeridad a recibir en su regreso a mi marido, merecedor de mi respeto, pues, para una esposa, ¿qué luz más dulce de ver que ésta: abrirle la puerta al marido, cuando regresa de una campaña porque un dios lo salvó?<sup>124</sup>

Al analizar con detenimiento las palabras de Clitemnestra, dado que conocemos el desenlace del drama, advertimos que envuelve a cada uno de los personajes para conducirlos por la senda propicia para la conquista de sus metas. Envuelve a través de la palabra, una palabra persuasiva, a diferencia de Casandra.

Uno de los sustantivos que más veces aparece en la tragedia, en los discursos tanto del coro como de Clitemnestra y de la misma Casandra es «red»<sup>125</sup>. Red como prisión, como trampa fatal, de hecho en los versos 355 y ss. el coro describe la caída de Troya comparando la red, la trampa, con la *Noche*:

Coro.— ¡Oh Zeus y Noche amiga que nos has deparado una gloria tan grande, que echaste una red en la que cayeran las torres de Troya de modo que nadie, ni grande ni chico pudiera escapar de las fuertes mayas de la esclavitud, de un castigo al que todos están sometidos<sup>126</sup>.

En el drama que nos ocupa abundan redes que se justifican desde diversos ángulos pero que apuntan hacia la más exacerbada de todas, la que teje Clitemnestra alrededor de los recién llegados. Red que también recuerda una de las actividades

---

<sup>124</sup> *Ibíd.*, 600 y ss.

<sup>125</sup> *Ibíd.*, 868, 1115, 1381, 1047 y 1611.

<sup>126</sup> *Ibíd.*, 355-360.

propiamente femeninas en el mundo griego, la del telar en el que las mujeres tejían al interior de las casas<sup>127</sup> y que perfila, a su vez, la inquietud que los griegos experimentaban cuando las mujeres intervenían como "interlocutoras activas". Así, en el verso 1115 la intervención de Casandra advierte la red que en el palacio se teje:

Cassandra.— ¡Ah, horror, horror! ¿Qué veo aquí? ¿Una red, acaso de Hades?  
¡Pero la trampa es la que el lecho con él compartía y ahora comparte la culpa del asesinato!

También el coro utiliza la palabra «red» para definir la circunstancia en la que la profetisa Casandra se encuentra. Es a partir del verso 1035 en donde Clitemnestra interpela al coro en relación con Casandra. La reina de Argos intenta que la extranjera penetre en palacio, cuando ella se niega el coro interviene recomendándole sumisión, al mismo tiempo le recuerda que ya se encuentra envuelta en una red de consecuencias fatales, demos la palabra al coro y apreciemos, una vez más, el uso del sustantivo:

«Corifeo.— (A Casandra.) Acaba de decirte unas razones claras, y puesto que has sido atrapada en el interior de redes fatales, tú podrías obedecerle, si te dejaras persuadir; pero tal vez desobedezcas»<sup>128</sup>.

El asesinato del esposo y el de Casandra son la consumación de lo que ya se anticipaba en las intervenciones del coro. Casandra está tan turbada frente a ese palacio manchado por los crímenes anteriores y los que ya se preparan, que el coro, dirigiéndose a ella, indaga si la razón de angustia tan grande se debe a la imposibilidad de la "extranjera" de comprender el griego:

Coro.— Tengo la impresión de que la extranjera necesita un intérprete que se lo explique con claridad. Su aspecto es como el de una fiera recién atrapada<sup>129</sup>.

El final del drama es bien conocido: Clitemnestra asesina a su esposo mientras él recibía un baño. Antes de ello lo persuade hacia la desmesura. En las palabras que Clitemnestra le dirige al coro resurge nuevamente la palabra red, la trampa ha surtido efecto y Clitemnestra se jacta del resultado:

---

<sup>127</sup> Ana Iriarte, *Las redes del enigma. Voces femeninas en el mundo griego*. Madrid, Taurus, 1990, p. 31.

<sup>128</sup> Esquilo, *Agamenón*, 1035 y ss.

<sup>129</sup> *Ibíd.*, 1063 y ss.

Clitemnestra.— Aquí estoy en pie, donde yo he herido, junto a lo que ya está realizado. Lo hice de modo —no voy a negarlo— que no pudiera evitar la muerte ni defenderse. Lo envolví en una red inextricable, como para peces, un suntuoso manto pérfido. Dos veces lo herí y con dos gemidos dobló sus rodillas. Una vez caído, le di el tercer golpe, como ofrenda de gracias al Zeus subterráneo.

Sobre las tramas que sirven de antecedente a la acción antes descrita, podemos mencionar, entre las más relevantes, las que se tienden hacia el pasado y que el poeta aprovecha para situar en contexto su obra, y, por otro lado, las que sirven de trabazón para la acción de los dos dramas que siguen al *Agamenón: Las coéforas* y *Las euménides*.

De entre las primeras destacamos la guerra de Troya<sup>130</sup>, el sacrificio de Ifigenia<sup>131</sup>, la relación de Casandra con la adivinación por mediación de Apolo (Loxias)<sup>132</sup>. Todas estas tramas están urdidas en el drama con una maestría tal que Esquilo no desaprovecha esos detalles para refrescar en la mente de los espectadores el porqué de los hechos que ahora dan pie al "nuevo" drama, a estas referencias van unidas, también, reflexiones sobre la necesidad del hombre de desempeñarse con mesura, de no sobrepasar el límite y de estar consciente de que la fortuna cambia y de que una casa encuentra siempre como retribución a la ostentación la desgracia:

Coro.— Gozar de una fama desmedida es algo muy grave, que el rayo de Zeus alcanza la casa de una gente así<sup>133</sup>.

Si atendemos a lo que Havelock nos dice acerca del poder que los griegos depositaron en la palabra poética, las alusiones del coro nos informan de cómo se construyó la sensibilidad de los griegos en aspectos de no poca importancia, como los horrores de la guerra y los enconos de la envidia:

---

<sup>130</sup> *Ibíd.*, 40 y ss. «Coro.— Este es el décimo año desde el momento en el que el poderoso querellante contra Príamo, el rey Menelao y Agamenón, la poderosa pareja de Atridas que de Zeus recibieron la honra de sendos tronos y cetros zarpó de este país de los argivos con una escuadra de mil navíos...».

<sup>131</sup> *Ibíd.*, 220-230. «Coro.— (Estrofa 5.<sup>a</sup>)[...] ¡Tuvo, en fin, la osadía de ser el inmolador de su hija, para ayudar a una guerra vengadora de un rapto de mujer y en beneficio de la escuadra!/ (Antístrofa 5.<sup>a</sup>) Ni súplicas ni gritos de «padre», ni su edad virginal para nada tuvieron en cuenta los jefes, ávidos de combate». Una sugerente interpretación del sacrificio de Ifigenia como el acto de un caudillo, bajo la justificación de la llamada «raison d'Etat», podemos encontrarla en I. Kadaré, *op. cit.*, pp.143-56.

<sup>132</sup> *Ibíd.*, 1080. «Casandra.— (Estrofa, 2.<sup>a</sup>) ¡Oh, Apolo, Apolo! ¡Divinidad de los caminos, mi destructor, pues me has destruido sin sentir pena por segunda vez!». \*Casandra se refiere a la pérdida de la persuasión y a su caída en manos de los argivos, de Agamenón primero, de Clitemnestra después.

<sup>133</sup> *Ibíd.*, 468 y ss.

Prefiero un bienestar que no provoque envidia. ¡Nunca sea yo destructor de ciudades! ¡Ni, prisionero, vea mi vida sometido a otro<sup>134</sup>.

Acerca de las tramas prolongadas hacia el futuro, éstas se encuentran no sólo en potestad de Casandra, la inspirada por Loxias, la que ve por anticipado y cuya lengua lanza tales presagios que asusta a los miembros del coro. En el coro también encontramos referencias al futuro, pero dicha posibilidad de anticipación no procede de un don transmudano sino de la sabiduría y la experiencia (no perdamos de vista que el coro es un grupo de ancianos). Entre el coro y Casandra se preludian el crimen de Agamenón, la muerte de Casandra y a la venganza de Orestes. Ahora bien, toda vez que hemos dado ya algunos lineamientos del argumento, debemos ocuparnos de los personajes.

### *Los personajes*

Los personajes en una tragedia griega cobran volumen gracias a sus caracteres. Si el argumento es la concatenación unitaria de los hechos, el carácter son aquellas cualidades que distinguen a un personaje, mientras que el pensamiento es la capacidad que éste tiene de expresar opiniones<sup>135</sup>. Eso sí, detrás de las máscaras, esenciales para la representación del drama, pues en el teatro griego como en el isabelino, serán hombres quien representen los roles femeninos.

Ahora bien, ¿por qué Aristóteles insiste en colocar por un lado el personaje y por el otro el carácter (las cualidades que lo distinguen)? Creemos que tal división obedece a la reaparición de los mismos personajes en dramas de distintos poetas. Piénsese en la Elektra de Esquilo y en la de Eurípides, si bien ambos personajes son el mismo, es decir, se trata de la hija de Agamenón y Clitemnestra, la forma en la que colaboran en los dramas en los que instigan la venganza de Orestes es muy diferente. A ello parece obedecer la separación que el filósofo señala, pues el carácter con el que uno poeta tiñe a un personaje (aún tratándose del mismo) difiere sensiblemente: poseen cualidades diferentes y tienen imperfecciones peculiares.

---

<sup>134</sup> *Ibíd.*, 471 y ss.

<sup>135</sup> Aristóteles, *Poética*, 1450a, 10-15.

En suma, si a la recitación de los aedos épicos o líricos, se opone en alguna medida el teatro es a partir de la construcción de un tinglado, un escenario y una escenografía que permite una recreación viva de los dramas, más plástica y menos lejana del público que contempla. De tal suerte que los héroes, cuando entraron en la escena, dejaron de permanecer estáticos en el marco poético. Frente a los ciudadanos, denuncian lo que han hecho y asumen las consecuencias con una grandeza que deja en el silencio el espacio propicio para la reflexión del espectador (Esquilo) o, simplemente, explican sus motivos (Eurípides), aunque ninguna explicación ni de Antígona, Hécuba o Medea, sea capaz de contrarrestar las implicaciones o detener la catástrofe: «La tragedia se da cuando, a través del montaje de esa experiencia imaginaria que constituye un escenario, con su progresión dramatizada, a través de esa *mímesis praxeos*, como dice Aristóteles, esa simulación de un sistema coherente de acciones encadenadas que conducen a la catástrofe, la existencia humana accede a la consciencia, al mismo tiempo exaltada y lúcida, tanto de su irremplazable valor como de su extrema vanidad»<sup>136</sup>.

Los héroes son trágicos por imperfectos: se resisten a cambiar (Antígona); no pueden contener sus pasiones (Clitemnestra); rivalizan con los dioses (Casandra); se muestran inconscientes de las normas elementales de la medida (Agamenón). En fin, lo importante sobre el particular es que cuando los poetas trágicos toman bajo su potestad la riqueza mítica los devuelven problematizados, equívocos, pero siempre en acción, es decir, decidiendo.

En la tragedia que nos ocupa, Agamenón y Clitemnestra lo hacen. Agamenón decide pisar la púrpura, Clitemnestra lo plantea todo con una frialdad mecánica, con unas palabras que anticipan ya lo que ocurrirá. Casandra podría abordarse desde otra óptica, es decir, no desde la imperfección que genera fatalidad a través de las acciones, sino desde la víctima que sufre merced a las acciones de los demás agentes, pues trae consigo una tara circunstancial: es extranjera y es esclava, pero a su vez carga con dos imperfecciones sustanciales: el error que cometió al engañar a Apolo quien a cambio de compartir el lecho con ella la dotó del don de la adivinación, y la persuasión de la

---

<sup>136</sup> J-P. Vernant y P. Vidal-N. *op. cit.*, p. 95.



que carece por no cumplir con su palabra. Entre estas dos mujeres, Clitemnestra y Casandra, a pesar de las diferencias que las separan, existe similitud: un uso peculiar de la palabra. Clitemnestra es persuasiva, envuelve sus intenciones bajo palabras melosas, subyugantes; Casandra es una mentirosa ante Apolo y como mentirosa aún entra al palacio de los Atridas, por ello el coro no comprende sus palabras.

Es la palabra empeñada a Loxias la que precipita a Casandra hacia el perturbador silencio de la incredulidad y es también la palabra la que hace de Clitemnestra un ser hierático, con una mente preclara y un poder del que Casandra no goza. Y entre la disputa que las mujeres trazan a lo largo del drama, en donde sólo en una ocasión, frente al coro, se encuentran, lo que vence es la palabra de Clitemnestra, la palabra persuasiva, palabra de mujer con visos de varón pero, al fin y al cabo, palabra humana. Revisemos con mayor detenimiento los caracteres de estos personajes.

Agamenón vuelve de la guerra de Troya a tomar posesión de su palacio. Cuando el coro va a su encuentro le advierte la necesidad que tiene ahora, tras estar diez años separado de Argos, de poner especial atención en las personas que le rodean:

Coro.— Conocerás con el tiempo, si tú investigas, al ciudadano que con justicia vela por nuestra ciudad y al que lo hace de un modo que no es conveniente<sup>137</sup>.

Sabemos que el crimen se perpetrará y que Agamenón morirá al interior de su palacio a manos de su propia esposa. Pero, ¿qué errores comete, además del ya mencionado olvido de las advertencias del coro? El primero de los muchos fallos concretados por Agamenón y debido a los cuales se convierte en un héroe trágico es el de haber mancillado los vínculos elementales de la familia. Martha Nussbaum, en su obra *La fragilidad del bien...*, ahonda sobre el "crimen" de Agamenón; los delitos de sangre son aquellos perpetrados en contra de los que poseen vínculos directos; la dureza del guerrero, mezcla de orgullo y ambición es lo que, en este drama de Esquilo mencionará también el coro, recordando las palabras de Calcante, el adivino que por parte de su padre, Tiestes, descendía de Apolo. A él se le confió la tarea de interpretar

---

<sup>137</sup> Esquilo, *Agamenón*, 805 y ss.

el sentido que podía tener para los aqueos la aparición de dos águilas devorando a una libre:

Coro.— Invoco a Peán salvador, para que la diosa no envíe a los dánaos unos veinte contrarios que retengan las naves y les impidan por tiempo infinito la navegación, y manifieste así su exigente deseo de un destino diferente, impío, en cuyo festín tampoco es lícito participar, autor de querellas en el seno de la familia, que entrañará incluso la pérdida del respeto al marido, pues queda en pie una espantosa, dispuesta siempre a alzarse de nuevo, pérfida regidora de la estirpe, la saña de buena memoria y vengadora de una hija<sup>138</sup>.

Además de esos dos errores, su imperfección, que podríamos denominar como desmesura, lo persuade en conjunción de Clitemnestra de trastocar su rol de guerrero recibiendo dones semejantes a los que se le prodigan a una mujer o a un bárbaro. Nos referimos al pasaje en el que Clitemnestra sale a su encuentro y le propone caminar sobre «púrpuras» que sus pasos protejan hasta que entre al palacio. Agamenón, poco a poco, se deja persuadir por las palabras de su esposa, no sin antes oponer una resistencia moderada, tan moderada que poco después consentirá en cumplir los deseos de ella, a quien le responde siguiente modo:

Agamenón.— Por lo demás, no me trates con esa molicie, con modos que son apropiados para una mujer, ni, como si fuera un hombre bárbaro, abras tu boca con aclamaciones, con la rodilla en tierra en mi honor, ni provoques la envidia tapizando de alfombras mi senda. Con eso sólo a los dioses se debe rendir honor, que a mí no deja de darme miedo, siendo sólo un mortal, caminar sobre esa belleza bordada. Quiero decirte que como a un hombre no como a un dios me des honores<sup>139</sup>.

En los versos subsecuentes se da un diálogo con tintes de disputa entre los dos esposos, al final Agamenón le concede el triunfo a Clitemnestra y camina sobre la alfombra violando todas las precauciones que él mismo ha recordado, pero que no puede mantener, pues la mujer a su lado no carece, como Casandra, de persuasión. Hasta aquí los elementos para su trágica muerte ya están dados. Desmesura al tomar la vida de su hija, al no examinar a quienes lo rodean; vanidad al recibir halagos semejantes a los que merecen los dioses. Trastrocamiento de su función de hombre en mujer gracias a las lisonjeras palabras de su esposa, por cuya intervención es

---

<sup>138</sup> *Ibíd.*, 145-155.

<sup>139</sup> *Ibíd.*, 917 y ss.

tratado además, como un bárbaro: (...βαρβάρου φωτὸς δίκην<sup>140</sup>), «como si fuera similar a un bárbaro», se lee en el texto griego. La paradoja presente en la tragedia es que Agamenón, siendo amo y señor de Argos, es desconocido por Clitemnestra como varón del palacio, como perteneciente a su familia, lo despoja de su valor guerrero, lo persuade para que, de alguna forma, ocupe un papel débil, alejado de su carácter y dignidad.

Al trastocarse el orden de los roles habituales por donde Agamenón es visto a la luz de acciones propias de mujeres o recibiendo dádivas que corresponderían a los extranjeros, y en Clitemnestra, cuando se aclara que ostenta una mente que parece más de varón que de mujer o cuando el coro reconoce su autoridad<sup>141</sup>, asistimos a la inversión de los sexos: de lo masculino en femenino y viceversa, rasgo que hemos de remarcar en tanto que una de las premisas que guían nuestra investigación es dilucidar las variaciones del discurso, palabra de mujer frente a palabra de varón y las implicaciones consideradas por los griegos.

Tres son los diálogos en los que se insiste en esta peculiaridad de Clitemnestra: El primero, ya lo hemos citado y corresponde al Vigía:

Vigía.— Así lo manda el corazón de una mujer previsora y tan decidida como un varón<sup>142</sup>.

El segundo es la intervención del coro en el verso 350:

Coro.— Hablas, mujer, con sensatez, como lo haría un *prudente varón*<sup>143</sup>.

Finalmente, es la misma Clitemnestra quien habla sobre la concepción "corriente" de la mujer en el mundo griego cuando expone que:

Clitemnestra. —¡Cuán cierto es que lo que puede esperarse de una mujer es que se excite su corazón. / Con tales razones se me presentaba como un ser inestable<sup>144</sup>.

---

<sup>140</sup> *Ibíd.*, 920.

<sup>141</sup> *Ibíd.*, 480 y ss. «Coro.— Propio de una mujer investida de autoridad es dejarse arrastrar por la alegría antes de que el suceso se manifieste en la realidad».

<sup>142</sup> *Ibíd.*, 10 y ss.

<sup>143</sup> *Ibíd.*, 350 y ss. (El subrayado es nuestro).

<sup>144</sup> *Ibíd.*, 590 y ss.

Resaltar los diálogos en los que se expone la caracterización de Clitemnestra en pos de adquirir un acercamiento adecuado al perfil trazado por Esquilo, no sólo obedece a la interesante cuestión de la alteridad en el mundo antiguo, también permite afinar las bases sobre las cuales reflexionaremos en torno a la palabra femenina y su relación con los otros interlocutores de la Grecia Antigua.

Ana Iriarte, en *Las redes del enigma*, nos previene ante la posibilidad de generar esquematizaciones peligrosas. Por una parte tenemos la imagen "Ideal" que los griegos se preocuparon por trazar y, por otra, lo que la documentación histórica y literaria nos ofrece y que, al contrastarlas, presentan diferencias valiosas acerca del poder que los griegos atribuyeron a la *palabra femenina*, su carácter enigmático, inquietante y nunca desprovisto de una intrincada montura lingüística que turbaba tanto a la emoción como al intelecto: «Si a la hora de contemplar el Ideal que convertía a la mujer griega en un ser silencioso, el teatro trágico se ha ido imponiendo como punto de referencia permanente, es por la constancia con la que en él se alude a la nunca resuelta problemática de la dualidad cultural entre los sexos.»<sup>145</sup>.

No todas las heroínas trágicas hablan enigmáticamente ni todas estuvieron desprovistas de veracidad, la figura de la Esfinge (aun con el carácter destructor que le fue atribuido) no estuvo nunca desprovista de tal cualidad aunque su palabra, precisamente por la acumulación de imágenes y de metáforas, resultaba oscura, inquietante gracias a que su interpretación se prestaba a encontrar sentidos diversos. Es el mismo Aristóteles quien en su *Poética* nos dice que el lenguaje de la poesía debe ser claro sin ser trivial, pero no excluye la palabra enigmática del discurso poético. Simplemente se limita a caracterizarla como una conflagración de imágenes cuya polisemia permite interpretaciones diversas.

Clitemnestra es el mejor ejemplo "secular" —por atribuirle un nombre que la distinga de Casandra en tanto que ésta última hablaba con veracidad y sin persuasión por mediación de Apolo—, de que las mujeres poseían un carácter reflexivo como el de los varones que se desplegaba en la esfera pública cuando éstos no las obnubilaban, es decir, cuando lograban salir del espacio privado al que eran confinadas.

---

<sup>145</sup> Ana Iriarte, *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid, Taurus, 1990, p. 147-48.

En el teatro trágico las mujeres se manifiestan en la escena fuera del espacio privado, íntimo. Clitemnestra, Casandra, Antígona, Electra, Medea, Hécuba... La lista puede engrosarse mucho más, pero los nombres de estas mujeres que perturbaron la escena con sus engaños, vaticinios, rebeldías o venganzas, demuestran la sensibilidad del pueblo griego ante lo femenino, haciendo patente lo que Ana Iriarte observó: «Cuando el perenne diseño de feminidad diseñado por Hesíodo [se refiere a la figura de Pandora y su inseparable astucia, *metis*] reaparece en el escenario del teatro trágico, la palabra artificiosa en él implícita es más bien calificada de «enigmática» y su formulación se asimila explícita e insistentemente al entramado de un tejido. [...] En el teatro cívico de Atenas la voz femenina se enuncia a sí misma para justificar la oscuridad que la caracteriza presentando la forma enigmática como el velo que debe recubrir «púdicamente» el sentido de sus propósitos»<sup>146</sup>.

La voz de Casandra, cargada de presagios, de males por venir, de sangre que escurre de las puertas del palacio, de malos augurios como lo define el propio coro, incluso de blasfemias pues en medio de las calamidades invoca a Loxias. Esa esclava que fue Casandra, con su don de ver por anticipado pero sin persuasión, esa palabra que los griegos mismos, por medio de Esquilo, juzgaron veraz pero vana, llena de razón pero en el fondo hueca. Mientras que la de Clitemnestra sucia y maldita, engañosa, nos permite atisbar que en el momento en el que el orden en la ciudad se trastoca, irrumpen las mujeres masculinizadas. «Viriles como el "tirano" Clitemnestra, que encarna la única versión posible de la asimilación de lo masculino por una mujer situada siempre —¿hemos de sorprendernos de ello?— en el lado amenazador de la toma de poder»<sup>147</sup>.

La historiadora francesa Nicole Loraux agrega un elemento más a nuestra reflexión, relacionado con aquella pregunta formulada por nosotros al inicio de la presente investigación: ¿puede el discurso verse aprobado o clausurado a partir de la voz que le presta forma?

---

<sup>146</sup> *Ibíd.*, p. 32.

<sup>147</sup> Nicole Loraux, *Las experiencias de Tiresias: lo masculino y lo femenino en el mundo griego (1990)*, Barcelona, Acantilado, 2004, p. 35.

Los fragmentos antes citados del *Agamenón* (en los cuales se deja ver con claridad que siempre que Clitemnestra interviene, hay una precaución en el coro: la voz de quien habla no corresponde a mujer, sino a varón), demuestran la inquietud del hombre griego ante la voz que, posibilitada para organizar el ambiente doméstico, sale de él, se muestra enigmática, es cierto, pero también riesgosa: «Si el espacio exterior de la pólis es pensado como el lugar de intercambio de ideas, el espacio del gineceo, regido por el ritmo del telar, es pensado como generador de un tipo de palabra diferente del *logos*, lenguaje nacido en la oscuridad de los interiores que siempre tiende a interceptar la comunicación y que a veces la convierte en auténtico desafío intelectual. [Es decir], cuando la mujer deviene *interlocutora*»<sup>148</sup>.

Un acercamiento a este mecanismo de entrecruzamiento entre los discursos propios de un género y los de otro, obliga a que nuestro recorrido adquiera una sesgadura más, pues si la voz de Casandra, tan importante para nosotros, decía la verdad pero no persuadía, justo es preguntarnos acerca de las taras que este personaje exhibe en el drama: Es mujer, esclava, extranjera, enemiga y adivina. No es exagerado afirmar que en ella confluyen sino todos, al menos sí muchos de los elementos mediante los cuales un griego se sentiría amenazado. Examinemos a estos dos personajes e intentemos comprender el mecanismo mediante el cual se integraron en el drama de Esquilo.

## II EL OPERADOR FEMENINO: CASANDRA Y CLITEMNESTRA

### *De bárbaros que "hablan" griego*

El nuevo uso del lenguaje en el marco de la tragedia griega, permitió que al alejarse de los cantos ditirámicos el arte trágico adquiriera la majestad que le atribuye Aristóteles al afirmar que desde el momento en el que se abandonó el hexámetro la tragedia griega encontró el metro adecuado a su naturaleza<sup>149</sup>: el yambo. Métrica que se adapta mucho mejor al diálogo que los poetas trágicos insistieron en incorporar en

---

<sup>148</sup> Ana Iriarte, *op. cit.*, p. 130.

<sup>149</sup> Aristóteles. *Poética*, 1449a 20-25.

sus obras: «...al sobrevenir el diálogo, la naturaleza misma encontró el metro adecuado, porque el yambo es el más dialogal de los metros»<sup>150</sup>.

Ahora bien, el lenguaje de Esquilo es, ciertamente, majestuoso y sus personajes ostentan, tan sólo en los libretos (¡imaginémoslos en el teatro ático!) una extrema dignidad, muestra de ello son las intervenciones de Clitemnestra y las de Casandra.

De entre los muchos elementos que es posible rastrear relacionados con la alteridad en el arte trágico, deseamos destacar, por el momento, las máscaras y el uso del griego para la manifestación del habla extranjera.

Las máscaras<sup>151</sup> son el artilugio más evidente de la alteridad, por medio de ellas los actores entraban en contacto con la representación de reyes, dioses, sirvientes, adivinos, extranjeros, bárbaros, mujeres y reinas, lo mismo que videntes y profetisas. A través de ellas se representaba, también, a los muertos: el fantasma de Darío en *Los persas*, el de Clitemnestra en *Las coéforas*.

Si bien el uso de máscaras no es privativo de la representación trágica como bien señalan Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, cuando nos recuerdan que a través de ellas, en la época Arcaica, los griegos entraban en la alteridad absoluta al investirse de dioses: al cruzar de la vida a la muerte en el caso de Gorgo y de la vida regular a la exaltación ilimitada en el de Dioniso<sup>152</sup>, precisión importante respecto del teatro trágico pues nos recuerda el sustrato religioso de tal arte y la frecuencia con la que el pueblo griego celebraba un constante intercambio de los roles habituales desde ese espectáculo que tan honda repercusión tuvo en su vida cultural.

Ahora bien, Nicole Loraux, en la misma línea argumental que Ana Iriarte, señala que en la tragedia y la comedia «el travestismo es central, dado que, por definición, los papeles femeninos son interpretados por hombres, pero también porque la tragedia puede introducir el travestismo como resorte de la acción —con la diferencia de que, en este caso, la marcha atrás no está garantizada (los intercambios supuestamente

---

<sup>150</sup> *Ídem.*

<sup>151</sup> Un estudio detallado sobre el uso de las máscaras en la antigua Grecia puede encontrarse en J.-P. Vernant y P. Vidal-N. *Mito y tragedia en la Grecia antigua: II*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 27-47. El escrito al que hacemos referencia fue redactado por los autores citados en colaboración con F. Frontisi-Ducroux y su primera publicación corresponde al *Journal de psychologie*, 1/2, 1983, pp. 53-69. En su versión castellana la traducción es de Ana Iriarte Goñi.

<sup>152</sup> J.-P. Vernant y P. Vidal-N., *op. cit.*, p. 45.

provisionales acaban mal en la tragedia, sólo les salen bien a las mujeres en la comedia), y siempre pueden ser asignados al registro del metateatro: ¿cómo dejar de reflexionar acerca del juego entre realidad y ficción cuando un actor que asume un papel femenino tiene que interpretar a una mujer disfrazada de hombre?»<sup>153</sup>.

Es la misma Loraux quien formuló y exploró el «operador femenino» en el mundo antiguo bajo la sospecha de que las dicotomías de los sexos nunca fueron infranqueables y de ahí su renuencia a denominar a la griega como una sociedad misógina, antes bien, la autora de *Madres en duelo* y de la *Bella muerte espartana*, apostó por la tesis de una configuración de los roles en que ambos estaban imbricados y en la cual lo femenino/masculino no eran opuestos, ni podían alcanzar su auténtica y real *identidad* por separado, sino imbricados íntimamente. De tal suerte que el varón griego enriquecía su masculinidad al integrar en ella lo femenino.

Si bien el uso de las máscaras es interesante al respecto de la alteridad, aún más relevante, nos parece, el uso del griego para permitir que los personajes extranjeros, bárbaros, hablaran en el teatro. No se trata de la inclusión de lenguas ajenas, se trata de otra de las aportaciones de Esquilo a la mixtura de la tragedia. Para lograr el habla bárbara en griego, usó una métrica peculiar que hacía sonar las elocuciones de los personajes bárbaros como si no hablaran griego aunque en realidad se trata de un griego "extraño", que recordaba por su ritmo y su acentuación a las lenguas bárbaras. Además utilizó nombres foráneos, por ejemplo en *Los persas* «hay en total cincuenta y cinco de éstos: cuarenta y dos, según los filólogos, son genuinamente iraníes; diez son de forma griega o trasvasados a una construcción griega análoga, tan sólo tres no tienen etimología visible en griego o en persa»<sup>154</sup>. Esto confirma la vinculación de arte de Esquilo con los problemas de su época, pero también remarca el hecho de que los griegos estaban ansiosos por delimitar su identidad frente a los otros pueblos, cuestión que no había aparecido de manera tan apremiante antes en el discurso poético y que revela su interés por dotarse de un *imaginario* estable, delimitado, justo en ese momento en el que «todas las ciudades griegas se habían visto amenazadas y veían en Atenas a la liberadora, la ciudad que

---

<sup>153</sup> Nicole Loraux, *op. cit.*, p. 20.

<sup>154</sup> G. Murray, *op. cit.*, p. 120.



por su valor y su determinación, tanto como por sus armas, se había ganado el derecho a la gratitud y la admiración de todos.»<sup>155</sup>.

También es cierto que los griegos, a diferencia de los espartanos, no fueron refractarios a la integración de los extranjeros en la ciudad. Siempre que no se salieran de los márgenes en los que la misma podía admitirlos: «se abrían los brazos a los extranjeros, que se instalaban y participaban en todo sin convertirse en ciudadanos. Atenas lo hacía conscientemente y de ello derivaba su gloria»<sup>156</sup>. Es también Romilly quien nos da noticia de que la acogedora Atenas sólo se volvió contra los extranjeros en la medida en que participaban en movimientos de ideas que le parecían asociados a sus males. No fue nunca xenófoba, pero sí bastante restrictiva cuando de mantener en su justo sitio a los integrantes de la ciudad se refería, ahora apuntamos hacia otra cuestión que ostenta no poca relevancia con nuestra interpretación de lo trágico: el papel de las mujeres en la vida pública de la *ciudad*.

Desde el siglo VII y a lo largo de todo el VI a.C. la sociedad griega logró, poco a poco, sentar las bases de la que sería una de las mayores aportaciones al mundo occidental: la democracia. Cuando entramos en el siglo V a.C. descubrimos que el ciudadano de la *pólis* goza de tales beneficios que resulta comprensible que el título de ciudadano fuese otorgado a los varones que verdaderamente pertenecían a ella y en cuyo esfuerzo estaba depositada su defensa y conservación<sup>157</sup>. Se procedió a limitar el derecho a la ciudadanía hasta restringirla a los nacidos en la ciudad y cuyos padres (ambos) pertenecían, también, a la misma. Entonces la función de la mujer quedó establecida dentro del estrecho margen de la maternidad, eran ellas las que debían observar una celosa fidelidad a los maridos porque el origen de los descendientes no podía, bajo ningún motivo, suscitar sospechas. Además del derecho de ciudadanía también se encontraba en juego la fortuna económica, pues tal como lo menciona Ana Iriarte: «la esposa legítima transmite a sus hijos la propiedad de los bienes familiares

---

<sup>155</sup> Jacqueline de Romilly, *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles...* (1988), Barcelona, Seix-Barral, 1997, p. 35.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>157</sup> Sobre el ciudadano en la Atenas democrática puede revisarse la siguiente bibliografía: Jacqueline de Romilly, *Los fundamentos de la Democracia*, Madrid, CUPSA, 1977, pp. 13-20. Ana Iriarte, *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 19-35. J. Gallego, *La democracia en tiempos de tragedia: Asamblea ateniense y subjetividad política*, Bs. As. Miño y Dávila, 2003.

y ese status de ciudadano que tan estrictamente llegó a definir Atenas. En una ciudad que atraía a todo tipo de inmigración, la oposición entre «ciudadano» y «extranjero» fue establecida de manera radical»<sup>158</sup>.

Nicole Loraux señala que el papel de las mujeres en la ciudad griega estaba comparado al de los guerreros, pues eran ellas las encargadas de perpetuar a los hijos de los ciudadanos, varones que fortalecerían a la ciudad. «[Es] en Atenas en donde mejor se formula la ideología cívica de la maternidad. Aquí, la mujer sólo realiza su *télos* (su finalidad) dando a luz y, aunque no exista ciudadanía ateniense en femenino, la maternidad tiene, al menos, rango de actividad cívica. Al dar a luz, las mujeres de sus ciudadanos procuran a sus esposos la perpetuación de sus estirpes y nombres»<sup>159</sup>.

Eran las griegas madres de guerreros y como tal tenían prohibido causar desajustes cuando alguno de ellos moría en el campo de batalla, de ahí las regulaciones del *pathos* permitido a las madres griegas cuando alguno de sus hijos fallecía: «Sometiendo los funerales privados a limitaciones muy estrictas, la ciudad regula el duelo y el papel de las mujeres en él»<sup>160</sup>.

La siguiente referencia que introducimos pertenece también a la historiadora francesa que nos ha servido de guía en el análisis del papel de la mujer en tanto progenitora de ciudadanos griegos. En *Madres en duelo* Loraux se atreve a explicar nuestra clínica contemporánea en relación con los afectos a partir de esta práctica griega que oculta el dolor, que no le permite salir del ámbito de lo íntimo, «lo ideal sería —escribe Nicole Loraux— encerrar herméticamente el dolor femenino en el interior de la casa, sobre todo cuando la mujer enlutada es una madre que llora a su hijo. Así es cómo, en *Antígona*, el mensajero quiere interpretar la huida silenciosa de Eurídice al anunciarse la muerte de Hemón»<sup>161</sup>.

La pregunta lógica que se desprende de las anteriores precisiones sobre el duelo entre las madres griegas es: ¿por qué se contiene el dolor de las madres y no el de los padres? Acaso la respuesta más inmediata es que la afectación mostrada por las mujeres es superior al exhibido por los varones, aunque la cólera de Aquiles al perder

---

<sup>158</sup> Ana Iriarte, *op. cit.*, p. 22.

<sup>159</sup> Nicole Loraux, *Madres en duelo*, Madrid, Abada Editores, 2004, pp. 18-19.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 33.

a Patroclo (si bien se trata de su preferido y no de su hijo) abre nuevamente brechas por donde se hace visible que entre lo femenino y lo masculino no hay barreras infranqueables; pero también despierta la sospecha de que obedece a una configuración de una mujer (la griega) más emocional y menos contenida, «no por ser mujer carezco de un carácter reflexivo», afirma Clitemnestra en el *Agamenón*, y ello nos conduce hacia ese "otro" del universo humano: lo femenino y el ideal que los griegos quisieron establecer de él y que siempre turba y amenaza con salirse de los límites no sólo en el dolor, también en la reflexión, en el uso de la palabra y en la posesión del poder.

### III VERDAD SILENCIOSA Y ENGAÑO CONVINCENTE: EL CONOCIMIENTO DESDE LO TRÁGICO

#### *Engaño y persuasión: Clitemnestra*

En el *Áyax* de Sófocles, Odiseo aparece caracterizado como un hombre de muchas ardidés: *polymetis*, pero en la mencionada tragedia, el uso que de la *metis* se le atribuye al padre de Telémaco, dista mucho del que caracteriza a la Clitemnestra de Esquilo. Si bien aún en Odiseo dicha cualidad está ligada a la persuasión, a esa herramienta de la retórica tan cara para los griegos que incluso la deificaron convirtiéndola en *Peithó*<sup>162</sup>.

La diferencia entre la persuasión de Odiseo en Sófocles y el uso que de ella realiza Clitemnestra, denota que los griegos llevaban razón al considerarla una herramienta riesgosa, ambigua, pues se inclina tanto a la nobleza y la transparencia de los fines, como a la manipulación destructiva. En *Agamenón* se destaca su genealogía, como hija del Error, no puede ser sino destructiva:

Coro.— (Antistrofa 1.<sup>a</sup>) Lo fuerza la insistente persuasión, irresistible hija del error que actúa de consejero, y todos los remedios resultan inútiles»<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> Personificada en un deidad menor, hija, según se dice aquí del Error (Ate). A veces se la presenta acompañando a Afrodita como sucede en *Las suplicantes*, 1040.

<sup>163</sup> Esquilo, *Agamenón*, 385-390.

Es Rocío Orsi quien llama la atención sobre «un aspecto de la prudencia de Odiseo [en el *Áyax*] que representa una enorme ventaja sobre los otros héroes de esta obra: su palabra es persuasiva pero no engañosa, sino noble y sincera; el efecto de su discurso no es la dominación tramposa o violenta sino el acuerdo y la reconciliación».<sup>164</sup> Diferencia abismal con los rasgos distintivos de Clitemnestra en el *Agamenón*, en donde usa la palabra para engañar al argólida, para tenderle una trampa, para ocultar sus planes al coro: reunión de ancianos, corro de personajes venerables que en público son engañados y sacados de la acción que se desarrollará en el palacio, a puerta cerrada.

Lo que es justo recalcar es que la palabra de Casandra tampoco logra caer en la montura de sentido adecuada para que sus premoniciones tengan algún efecto sobre la trama de las acciones que están por suceder, antes bien, afronta (como heroína trágica) su destino bajo la consigna de que lo vio pero no pudo decirlo a cabalidad, justamente porque carece de ese elemento sin el cual la palabra deviene ininteligible, aunque sea verídica:

Casandra.— (Estrofa 4.ª) ¡Dioses! ¿Qué se está preparando? ¿Qué dolor nuevo es este? ¡Desmedido, desmedido crimen se está tramando en este palacio! ¡Crimen insoportable para los amigos, crimen irremediable! ¡Y quien podría ayudar está lejos!

Corifeo.— No comprendo nada de estos vaticinios. En cambio, entendí los anteriores: era lo que dice a voces toda la ciudad<sup>165</sup>.

Situada la cuestión en este contexto, es justo convenir que el uso de la persuasión es ambiguo dada su naturaleza necesaria, pero peligrosa, y justo porque puede inclinarse hacia la concordia o hacia el mal, y la destrucción aparece, en el siglo V a.C. y en esta tragedia en particular, como un problema de sumo interés. No olvidemos que Aristóteles en su *Retórica* se esfuerza por deslindar dicho arte de la sofística: Se es retórico cuando se utilizan las herramientas para enhebrar un argumento persuasivo pero desde la verdad; mientras que el sofista se distingue por hacer uso de las mismas herramientas sin distinguir entre la verdad y la falsedad, preocupado tan sólo por obtener el consenso. De tal suerte que Aristóteles elevó el arte retórico por encima de la herramienta mendaz:

---

<sup>164</sup> Rocío Orsi, *op. cit.*, p. 117.

<sup>165</sup> Esquilo, *Agamenón*, 1100 y ss.

Queda claro pues que la retórica no pertenece a ningún género definido, sino que es como la dialéctica, y, asimismo, que es útil y que su objeto no es persuadir sino ver los argumentos propios de cada asunto. [...] Es además propio de esta disciplina atender a lo convincente y a lo que parece serlo, como en el caso de la dialéctica lo es atender al razonamiento y a lo que parece serlo. Y es que la sofística no consiste en la facultad sino en el propósito<sup>166</sup>.

Si a la poesía trágica le está negada la verdad tanto teórica como práctica, a partir de Aristóteles, como tendremos ocasión de ver en el siguiente apartado, aun quedará por examinar si la poesía trágica sentó la posibilidad de construir una verdad o verdades contradictorias, opuestas, acaso discutibles, pero válidas en la trama de las acciones y, ante todo, imprescindibles para la configuración de un territorio en que las acciones humanas son examinadas constantemente desde el innegable carácter contradictorio que ofrece un conflicto humano.

#### *Los matices de la verdad: Casandra*

Dotes de dios presentes en un personaje trágico aparecen en dos personajes de Esquilo: una mujer, Casandra; un dios, Prometeo. Casandra es un personaje típicamente trágico, en ella confluyen taras tales como el ser extranjera, compañera sexual del enemigo, mujer y adivina, por si esto fuera poco, sus vaticinios carecen de sentido gracias a que así como le fue dado el don de la adivinación, le fue quitada la persuasión. ¿No puede ser este rasgo una llamada de atención de Esquilo, de los griegos, a que no puede transmitirse la *verdad* si no es acompañada de persuasión? La respuesta desde el ámbito de la poesía de Esquilo parece ser positiva; Casandra dice la verdad pero no puede articularla de un modo que resulte claro ante sus interlocutores. Habla, vaticina, se desgarraba tratando de exponer lo que ya sucede, lo que sucederá, sin embargo, no es comprendida. Entra al palacio de los Atridas a cumplir un destino que no puede soslayar y muere sin haber encontrado en los oídos de sus interlocutores asentimiento.

Sin embargo, aquí es en donde debemos entrar en la materia fina de nuestro análisis. Por verdad, en el discurso poético no se entiende lo mismo que en el

---

<sup>166</sup> Aristóteles, *Retórica*, 1355b y ss.

filosófico. Aristóteles, aunque le concede a la poesía más universalidad que a la historia, jamás equipara a esta última con la ciencia y menos aún con la ciencia primera. En su *Retórica* lo precisa con eximia claridad:

Ahora bien, enumerar con exactitud una por una y dividir en clases las materias sobre las que se acostumbra a tratar, y ni tan siquiera definir las con relación a la verdad, en la medida de lo posible, son temas que no es pertinente investigar en la presente oportunidad, porque no son propios del arte de la retórica, sino de otra más sabia y verdadera<sup>167</sup>.

Por otro lado, aunque en la *Poética* Aristóteles se resiste a incluir la palabra "enigmática" entre los elementos posibles de un drama, no llega a excluir dicha formulación verbal en los dramas trágicos; antes bien a lo que se atiene es a formular una opinión acerca de lo que él considera favorable para la grandeza de dicho arte:

«Exóticas» considero a la palabra insólita, a la metáfora, al alargamiento y a cuanto está al margen de lo corriente. Pero si uno todo lo creara con tales palabras, resultaría un enigma o una jerga: si con metáforas un enigma; si con términos insólitos, una jerga. La naturaleza del enigma se cifra en expresar algo real con términos que no se pueden unir entre sí<sup>168</sup>.

Si Aristóteles considera el enigma como una forma de expresión que debe ser considerada fuera de la poesía es porque en la palabra enigmática se acumulan metáforas, dicha acumulación de imágenes "lejanas" de lo que nombran enturbia el sentido del lenguaje y lo torna oscuro. De hecho la palabra de Casandra es enigmática porque el coro se resiste a creer en lo que dice, pero la oscuridad que la envuelve es en su mayor parte ella misma.

Las dos consideraciones aristotélicas introducidas en las líneas precedentes, clausuran la posibilidad de "lo verdadero" en el drama trágico: la primera nos obliga a renunciar a la pretensión de extrapolar el enunciado trágico al científico, esto no resulta en ninguna medida desconcertante, pues hemos partido de la consideración del drama como una obra de arte destinada a la representación por medio de la mimesis. La vinculación de la tragedia con los movimientos políticos de su época no nos autoriza a exagerar nuestra interpretación hasta compararla con la ciencia. De hecho el mismo Heidegger cuando examina el *Edipo* en su *Introducción a la Metafísica*, no lo convierte en portador de una verdad, sino de un impulso que manifiesta sin

---

<sup>167</sup> *Ibíd.*, Lib. I, Cap. 4.

<sup>168</sup> Aristóteles, *Poética*, 1458a y ss.

tapujos la fascinación del hombre griego por develar lo encubierto, es decir, se trata de un paso, el segundo movimiento sería: ¿qué es lo encubierto? Cuestión que Heidegger no le atribuye al personaje de Sófocles.

Si revisitamos los pasajes de *Agamenón* en los que se habla sobre la verdad. Advertiremos dos cuestiones, se trata de una verdad como mera adecuación entre el discurso y los hechos que empíricamente se pueden comprobar, o bien, se trata de la veracidad de las intenciones de los personajes, ambos matices solamente se reducen a las acciones en el drama mismo. Ejemplo de la adecuación entre el discurso y el acontecimiento es el siguiente verso:

Vigía.— [...] el palacio prorrumpe en gritos de alegría y victoria si es *verdad* que ha sido tomada la ciudad de Ilio, según lo anuncia la tea con su resplandor<sup>169</sup>.

Como vemos, este nivel elemental de la palabra no tiene nada que ver con la verdad mencionada por Aristóteles en el fragmento citado de su *Retórica*. Aún más clara aparece la diferencia entre la "verdad" mencionada en el drama y la verdad considerada según su aspecto científico por el mismo Aristóteles en la *Metafísica*. Después de considerar las distintas doctrinas filosóficas anteriores a Platón y la doctrina platónica, Aristóteles procede, en el Libro segundo de la obra mencionada, a indicar en qué sentido es fácil o difícil el conocimiento de la *verdad*, después justifica y coordina las tesis para desembocar en la afirmación de que dado que la filosofía se ocupa de las causas primeras debe ser considerada ciencia, pero Aristóteles no se detiene en ese punto sino que en 993b 15-20 distingue entre la verdad teórica y la verdad práctica:

En efecto, el fin de la ciencia teórica es la verdad, mientras que el de la práctica es la obra. Y lo práctico si bien tienen en cuenta cómo son las cosas, no consideran lo eterno «que hay en éstas», sino aspectos relativos y referidos a la ocasión presente<sup>170</sup>.

Ahora bien, ¿puede la tragedia relacionarse con esa otra verdad mencionada por Aristóteles, la verdad práctica? Es en el capítulo VI de la *Ética Nicomáquea* en donde Aristóteles distingue las partes del alma en dos: racional e irracional. Del lado

---

<sup>169</sup> Esquilo, *Agamenón*, 25-30. (El subrayado es nuestro).

<sup>170</sup> Aristóteles, *Metafísica*, 993b, 15-20.

racional del alma se encuentran también dos partes: la científica y la calculadora, porque deliberar y calcular no son los mismo. La deliberación se distingue por ocuparse de los objetos y las cosas cambiantes, mientras que el calculo se relaciona con los objetos estables. La verdad práctica se encuentra asociada a la parte racional del alma que delibera, es decir, que tiene injerencia sobre los objetos y las cosas que admiten ser de otra manera. De tal suerte que: «Lo propio del prudente parece ser el poder deliberar acertadamente sobre las cosas buenas y provechosas para él, no parcialmente, como cuáles son buenas para la salud o el vigor corporal, sino cuáles lo son para el vivir en general»<sup>171</sup>. Si bien la tragedia griega se ocupa de las cosas mudables, conflictos y acciones humanas, errores y caídas, existe una enorme diferencia entre el hacer (propio del arte) y el obrar (propio del hombre en tanto que sujeto ético), de este modo Aristóteles separa tajantemente a la sabiduría trágica de la verdad práctica. Aunque como vimos en su apreciación de la poesía en relación con la historia, le reserva una mayor universalidad a la primera, pero tal característica no deriva de un aprendizaje sino de la posibilidad de ocuparse de acciones que no se reducen a los hechos que ya sucedieron, sino a los que, semejantes a los expuestos en la tragedia, pueden suceder después, en el futuro, por ello define como una característica de los poetas la siguiente:

...no es tarea del poeta referir lo que realmente sucede sino lo que podría suceder y los acontecimientos posibles de acuerdo con la probabilidad o la necesidad<sup>172</sup>.

Si para Rocío Orsi el saber trágico no está relacionada con la verdad práctica en los términos que Aristóteles la define en su ética, si transmite en el espectador un conocimiento al posibilitarle la experiencia del temor y de la compasión. «La tragedia —afirma la filósofa española— es objeto de interés moral en cuanto que es *mímesis* de una acción solemne y completa enturbiada por una *hamartía* de la que su autor no es plenamente responsable o no es responsable en absoluto. Debido a esta circunstancia, y debido también a su distanciada participación, esta *mímesis* induce en los espectadores los sentimientos trágicos de miedo y compasión, unas pasiones que son

---

<sup>171</sup> Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, Libro VI, cap. 5.

<sup>172</sup> Aristóteles, *Poética*, 1451b.



purificadas o eliminadas pero que dejan en dicho público un residuo de experiencia, un poso de conocimiento: suscitan, pues, un cierto aprendizaje o, como diría Aristóteles, una cierta *máthesis*». <sup>173</sup>

Por su parte, Carmen Trueba discrepa sensiblemente de la postura adoptada por Orsi y, junto a ella, de otros estudiosos como K. von Fritz y L. Golden. Los argumentos esgrimidos en la obra dedicada por la autora a la ética y la tragedia en Aristóteles <sup>174</sup>, revelan la complejidad que supone la reducción del saber trágico a una enseñanza a través del dolor. La *máthēsis* trágica —concluye la autora— ha sido interpretada a menudo como un *dolor que enseña*. La justificación dada a tal apreciación proviene de unos versos de Esquilo vertidos, justamente, en el *Agamenón*, nos referimos a ese pasaje en el que el poeta expresa a través del coro lo siguiente:

Coro.— Zeus puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se adquiriera la sabiduría con sufrimiento. <sup>175</sup>

Ese *páthēi máthos* no es precisamente un saber universal, en la medida en la que el sufrimiento no es asimilado por los hombres de manera idéntica. No se trata de una fórmula que podemos memorizar para encauzar nuestra reacción ante la adversidad, el dolor o los embates de la fortuna. Tampoco la acción, después de la experiencia trágica-mimética, necesariamente se encamina hacia lo que se ganó en experiencia al observar una obra dramática: «La experiencia humana del dolor es sumamente compleja y las respuestas humanas al sufrimiento son muy dispares. Sería difícil pretender reunir las en una sola fórmula. Ni siquiera una experiencia real de dolor o placer infunde siempre el mismo ánimo en las personas» <sup>176</sup>.

Además de estas sutilezas, también hemos de considerar el aspecto de la recepción. El arte dramático pone ante nuestro ojos un conflicto, en palabras de Aristóteles, una acción completa con unidad, clímax y desenlace <sup>177</sup>. Pero, ¿qué sucede cuando la gravedad de un conflicto parece admitir la validez de dos posturas diametralmente opuestas? Tal como nos hemos esforzado en hacer notar a partir de

---

<sup>173</sup> Rocío Orsi, *op. cit.*, p. 19.

<sup>174</sup> Véase: Carmen Trueba, *Ética y tragedia en Aristóteles*, México, Antrophos-UAM, 2004, pp. 80-90.

<sup>175</sup> Esquilo, *Agamenón*, 176-181.

<sup>176</sup> Carmen Trueba, *op. cit.*, p. 89.

<sup>177</sup> Aristóteles, *Poética*, 1455b.

la integración del diálogo en el drama, elemento que, recordémoslo, posibilitó la creación de personajes complejos y la puesta en escena de problemas de carácter ético.

Pongamos por caso el drama de *Antígona*. En el cual ni Creonte ni la hija de Edipo zanján de manera concluyente la cuestión, acaso lo único que queda claro al final del drama es el restablecimiento de la armonía conculcada, de tal modo que pueden darse tantos espectadores a favor del respeto de las leyes en vías de conservar el orden en la ciudad, como muchos otros que vean en el ejemplo de Antígona un exceso del tirano sobre el pueblo, y al mismo tiempo la insensibilidad de los códigos civiles ante conflictos de honda resonancia humana. De hecho George Steiner, en su obra *Antígonas*<sup>178</sup>, da noticia de una serie de casos de mujeres que durante la Segunda Guerra Mundial enterraron a los combatientes (familiares suyos) pasando por encima de las leyes que lo prohibían y a riesgo de sus propias vidas, rasgo interpretado por Steiner a favor de la postura de Antígona; mientras que Judith Butler<sup>179</sup> en la obra que escribió sobre el mismo personaje trágico, nos dice que ella esperaba encontrar en *Antígona* una vía para articular el papel de la mujer, en términos contemporáneos, desde la oposición, pero que al leer el texto griego se sintió desilusionada pues Antígona no resulta triunfante, paga el derecho a pensar y actuar de otra manera, con su propia vida.

\* \* \*

Gracias a que en el primer capítulo se realizó un ejercicio de aproximación en "términos políticos" a los dramas trágicos, con el fin de justificar el vínculo entre tragedia y democracia, por donde apareció con claridad que un género tan hondamente vinculado a la *Pólis* griega se enriqueció de los logros culturales de la misma y, dentro de ese mismo proceso de mutuo intercambio, también estuvo sujeta a las tensiones propias de un siglo que se esforzó por delimitar el alcance de las disciplinas en las que la palabra era imprescindible.

---

<sup>178</sup> G. Steiner, *op. cit.*, p. 6.

<sup>179</sup> Judith Butler, *El grito de Antígona*, Barcelona, El Roure Editorial, 2001.

Por ello, en este segundo capítulo de nuestro recorrido se privilegió tanto al argumento como a los personajes principales implicados en la acción: Agamenón, Casandra y Clitemnestra. Las dos últimas por ser mujeres "peculiares", la una esclava, adivina y extranjera; mientras que la otra por aparecer investida de autoridad, determinación y astucia. A pesar de sus diferencias, ambas confluyen en uso particular de la palabra que se hace manifiesto cuando dialogan con el coro. Por tratarse de dos mujeres, resultaba imposible evadir una aproximación al universo femenino en el mundo antiguo. Y por el hecho de que se trata de una extranjera y de que Agamenón es tratado por su esposa como un bárbaro, se hicieron también algunas consideraciones sobre los bárbaros en el drama de Esquilo, en la *Pólis* griega. Esto, sin perder de vista, gracias a Nicole Loraux y Ana Iriarte, que las dicotomías no siempre se encuentran donde aparentemente se sitúan.

El último apartado del capítulo, destinado a la persuasión y el engaño ostentados por Clitemnestra, permitió explorar el terreno de la verdad. Fue Aristóteles, de nueva cuenta, quien esclareció que las intuiciones a menudo nos traicionan y que la cuestión de la verdad, incluso en el plano práctico, es una articulación propia de la filosofía que no se puede extrapolar fácilmente al campo de la poesía por más que ésta nos parezca profundamente instructiva. La obra de Carmen Trueba fue de inapreciable ayuda para nosotros en la medida en que en ella se destaca que de esa *máthēsis* trágica al auténtico aprendizaje, aún más, al conocimiento, hay un largo paso difícil de rastrear y regularizar entre los espectadores o lectores de dramas. Para ejemplificarlo acudimos a dos pensadores contemporáneos cuyos puntos de vista, en torno a la *Antígona* de Sófocles, son opuestos. Rasgo que ejemplifica la dificultad de extrapolar el discurso poético hacia la enunciación de verdades universales y aún más, denuncia la apertura del género trágico hacia interpretaciones diversas.

Sin embargo, todavía nos queda por esclarecer el motivo por el cual Aristóteles reconoció en la poesía una universalidad más amplia que en la historia. Si no se trata de verdades válidas para todos los seres humanos fuera de la dinámica de los dramas, pero si lo que la tragedia nos muestra puede mentar "lo futuro" según el propio análisis que se nos ofrece en la *Poética*, parece claro que en el corazón de lo trágico se

anuda una sabiduría permanente, capacitada para intervenir en conflictos futuros. Tema y propósito de nuestro siguiente capítulo será ése: por un lado la palabra en su problematización griega en general; por el otro la clase de saber que develó la tragedia ática, y que aún hoy sigue manifestando.

### 3

#### [EL SABER TRÁGICO]

*Consideraciones generales acerca de la verdad: problematización griega.*

*El diálogo trágico: la tragedia como dispositivo ético.*

*La sabiduría trágica.*

«Montones de cadáveres, hasta la tercera generación, indicarán sin palabras a los ojos de los mortales que cuando se es mortal no hay que abrigar pensamientos más allá de la propia medida».

ESQUILO, *Los persas*

#### I CONSIDERACIONES GENERALES ACERCA DE LA VERDAD: PROBLEMATIZACIÓN GRIEGA

##### *Sobre la función aducida a los poetas en tiempos de Esquilo*

Tal como nos hemos esforzado por demostrar a partir del *Agamenón* de Esquilo, el discurso racional y la "verdad" a él consustancial, era privilegio de los varones; de ello resulta que la cuestión de la verdad en una sociedad cuyo *interlocutor por antonomasia* no sólo es el varón, sino el ciudadano, se torne problemática en términos prácticos pero también ideales. En otras palabras, la integración de los "otros" (los no-ciudadanos) se reveló conflictiva. Pero, si las cuestiones a las que nos referimos fueron expuestas con brillantez por los trágicos griegos, queda un sector más en el cual el uso de la palabra no sólo fue acotado, sino que se luchó, desde diversos flancos, por realizar una categorización del uso de la palabra, nos referimos a la poesía, la historia, la filosofía, la retórica. A partir de estos cuatro tipos de interlocutores, ciudadanos en toda regla, hemos acentuado el hecho de que en la Grecia antigua coexistieron mixturas discursivas que se confrontaban.

Resumiendo lo que hasta este punto de nuestro recorrido se ha dicho en relación con ello, recordemos las citas de Tucídides. A partir del proyecto histórico que tomó a su cargo traza, también, las líneas metodológicas que lo guiaron: una narración desprovista de color mítico, sin florituras y sin peripecias imaginativas, una historia, dice Tucídides, apegada a los hechos que observó o vertida desde testigos presenciales de los mismos, no destinada a concurso. Parece claro que cuando el historiador se refiere a que su obra no está destinada a concurso tomó como referente a la poesía, y si su obra debe distinguirse de las obras poéticas es porque da por sentado que entre una y otra debe haber diferencias que las individualice y las separe. Se refiere a la poesía y no a la también naciente prosa filosófica. Después, cuando Platón cristalice sus inquietudes filosóficas proponiendo un modelo de ciudad excluirá de su república a los poetas, ya no digamos a los sofistas.

Jacqueline de Romilly en *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles* nos informa de las desavenencias y las esperanzas que estos auténticos revolucionarios de la reflexión y la persuasión, inculcaron entre los atenienses. E.R. Dodds nos permitió conocer los procesos de racionalización y oscurantismo que atravesó Grecia y que padecieron figuras pertenecientes a cada uno de estos grupos: el poeta Esquilo por revelar los misterios de Eleusis; Protágoras, el sofista; y el maestro de Platón, Sócrates. A partir de estas emblemáticas figuras se aprecia la atmósfera reinante en la Atenas del siglo V a.C. con respecto a los discursos; esa atmósfera de tensión en la cual se vieron inscritos tanto pensadores como poetas fue remarcada en la antigüedad por Platón.

Son las razones que el fundador de la Academia esgrime en contra de la poesía, el punto de partida desde donde Eric A. Havelock rastrea las antipatías platónicas para con los poetas y los sofistas a partir del uso de la palabra con un fin que no sea el de mentar la verdad. En su obra *Prefacio a Platón*, Havelock, a través de un minucioso análisis de los argumentos ofrecidos por Platón en el Libro X de su *República*, explora los porqués de la repulsa platónica para con los poetas llegando a la conclusión de que no sólo se trata de una oposición de la poesía a la verdad propuesta por éste en su Teoría de las Ideas, sino, también, a que en la Grecia clásica eran los poetas los auténticos educadores del pueblo griego. Cuestión que a Platón no podía parecerle

sino un disparate toda vez que era la dialéctica (entendida como ciencia) la única capacitada para ofrecer la verdad, la instrucción y la dirección de la ciudad ideal.

Y es que en los poetas se depositó la difícil empresa de transmitir los conocimientos<sup>180</sup> técnicos, éticos, políticos, religiosos, culturales... Fue la poesía la depositaria del saber, de las costumbres, de la religión, de las blasfemias que un hombre debía evitar. Cuando la tragedia griega apareció en el espacio público con un éxito tan rotundo, los poetas defendían su palabra ante los embates de una sociedad cuya agudeza revisó los fundamentos culturales sobre los cuales se apoyaba: si la justicia se humanizó; si se pasó revista a las instituciones políticas; si se formularon nuevas vías para la transmisión del saber y para acceder al conocimiento, la poesía también *descendió* y los poetas dejaron de ser interlocutores privilegiados entre los dioses y lo humano, para adquirir un papel y una función más reducida, quizá modesta. Revisemos algunos puntos cruciales de ese lento despliegue.

#### *De la palabra divina y la poesía*

Hesíodo, en su *Teogonía*, tras la consideración de las *Musas* como seres de dulces palabras, entregadas a la belleza y dispuestas en un entorno igualmente idílico<sup>181</sup>, narra cómo, mientras apacentaba sus ovejas en el monte Helicón, las musas le enseñaron un bello canto. Sin embargo, son ellas mismas las que entrañan la posibilidad del engaño:

¡Pastores del campo, triste oprobio, vientres tan solo! Sabemos decir muchas mentiras con apariencias de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad». Así dijeron las hijas bienhabladas del poderoso Zeus. Y me dieron un cetro después de cortar una admirable rama de florido laurel<sup>182</sup>.

Por otra parte, la tradición ha consagrado a Píndaro a través de una leyenda interesante: la *Vita del Códice Ambrosiano*, que toma los datos de Cameleonte e Istro, refiere de Píndaro que mientras se encontraba cazando, cansado por la faena, quedose dormido y una abeja posándose en su boca la convirtió en un panal. Otros afirman que

---

<sup>180</sup> Véase: Platón, *Ión*. Diálogo temprano en que se demuestra en extenso la materia y el alcance que los poetas de la antigüedad poseían para salvaguardar los logros técnicos y culturales de Grecia.

<sup>181</sup> Hesíodo, *Teogonía*, 1-20.

<sup>182</sup> *Ibíd.*, 25-30.

en sueños vio su boca llena de miel y cera, entonces se le hizo clara su vocación poética.

Nuestras consideraciones en el capítulo primero acerca del mito concluyeron con la aseveración —fundamentada en Cassirer— de la absoluta integración de la palabra con su objeto de tal suerte que ningún decir es vacuo; por eso las reflexiones en torno al *logos* en un pensador como Platón se revelan ya distantes de este primer estadio de la palabra mítica.

Homero confiere a la potestad de las musas la verdad de su canto: «Canta, diosa, de Aquiles el Pelida, ese resentimiento»<sup>183</sup>. Hesíodo afirma de ellas la posibilidad de entregar a los poetas *alétheia* o *lethé*: verdad o engaño. Píndaro, inscrito dentro de la tradición aristocrática, y cuyas poesías se enlazan con la comunidad al enaltecer la gloria individual de los vencedores en las competencias deportivas, no se aleja de sus predecesores a este respecto: en la sabiduría lírica como en la épica no hay resquicios para el escepticismo, hay revelación, epifanía, el poeta aún es la flauta hueca por donde el aliento de los dioses circula para manifestarse entre los hombres. Posteriormente, la palabra y la razón reclamarían su autonomía; pero aún en Píndaro el poeta verdadero es el defensor de la memoria exacta, la reserva intacta de aquellos que debido a la mezquindad suscitada por la charlatanería pretendan desvirtuarla:

Sabio es el que tiene mucha ciencia/ por naturaleza. Los brutos  
enseñados/ que lancen como cuervos con su charlatanería impotentes/  
graznidos/ de Zeus al ave divina<sup>184</sup>.

El término *alétheia* refiere lo verdadero, mientras que su opuesto en la mentalidad griega arcaica lo encontramos en el término *lethé*, el cual, de manera llana, podemos traducir como engaño, falsedad y olvido, pues el Leteo es el río donde las almas beben para olvidar su encarnación.

Hemos tocado un punto sensible dentro del desarrollo de la cultura griega. Un acercamiento adecuado a la noción de verdad entre los griegos anteriores al despliegue racional efectuado por la ciencia jónica y eleática hasta llegar a Sócrates y Platón merece, sin duda, un estudio propio y no meras notas marginales; sin embargo,

---

<sup>183</sup> *Ilíada*, I, 1 y ss.

<sup>184</sup> Píndaro, *Olímpica II*, 84-90.



es necesario, al menos, precisar una cuestión de capital importancia para nuestro estudio: el estatus de la verdad en la mística y la poesía griegas.

La cuestión de la verdad es inseparable de la del lenguaje. En el pensamiento mítico hemos hallado una interesante simbiosis entre las cosas y las palabras. Por su parte, la poesía se vincula con la verdad cuando aparece como revelación divina. Pero la palabra no queda restringida a la alabanza ni se ciñe tampoco a la pura poesía; por más ideales y excelsos que a nuestros ojos (envejecidos por las transformaciones contemporáneas) pueda parecernos el pueblo griego, es imposible no tener en cuenta que la palabra ejerció también un papel servicial, es decir, como vehículo de comunicación entre los hombres para entrar en convivencia y expresar sus deseos, pasiones o requerimientos inmediatos inscritos en la vida cotidiana. Sin embargo, la palabra tuvo, además, una función fuera del ritual religioso, de la poesía y de la comunicación en la vida diaria, nos referimos a la palabra puesta en el centro de la asamblea.

A este respecto citamos a Marcel Detienne quien se propuso investigar las relaciones de la palabra dentro de tres esferas específicas de la cultura griega: «En el pensamiento griego arcaico, se distinguen tres campos: poesía, mántica y justicia, correspondientes a tres funciones sociales en las que la palabra ha tenido un papel importante antes de convertirse en una realidad autónoma (...). Sin duda, en la Edad Antigua, las interferencias entre estos tres campos han sido múltiples, ya que los poetas y los adivinos han poseído en común el mismo don de videncia, y ya que los adivinos y los reyes de justicia han dispuesto de idéntico poder, recurriendo a las mismas técnicas»<sup>185</sup>.

Detienne, a través ejemplos procurados por la mitología griega, la épica y la lírica, nos muestra la palabra de los griegos, primeramente, inseparable de las esferas de la actividad humana en donde ella es indispensable. Pero de manera análoga a cómo la palabra envuelta en una atmósfera mágico-religiosa es inseparable de las otras esferas en las cuales actúa, tampoco es dable aislarla del gesto y de la condición en la cual es pronunciada fuera de la esfera religiosa: las palabras que van

---

<sup>185</sup> M. Detienne, *op. cit.*, p. 58.

acompañadas del cetro, las que se dicen en el templo y en la plaza pública; el gesto, el sitio, la circunstancia y la impostura del propio hablante trastocan su sentido, de tal modo que incluso el silencio en la plegaria es una manifestación del decir, aunque en ello sea el cuerpo quien hable y no la voz: «A nivel de pensamiento mítico, donde encontramos las más antiguas manifestaciones de la «Verdad», (...) la palabra no es un plano de lo real distinto de los otros, ceñido por un trazo, definido por cualidades específicas. La palabra está menos considerada en sí misma que en el conjunto de una conducta cuyos valores simbólicos convergen»<sup>186</sup>.

En el contexto mítico, la palabra se mezcla sin estricta distinción en las tres esferas antes mencionadas y es vista como una floración natural; el hombre no ha llegado aún a preguntarse sobre la arbitrariedad del fonema, ni lo ha separado del objeto, la palabra brota de la naturaleza, por eso cuando poetas como Píndaro y Baquílides recitan a favor de una gloria que crece y echa raíces, no se trata de una imagen gratuita, literaria, la palabra aún es considerada como un don natural, una parte de la *physis*.

La cualidad más importante de esta simbiosis entre palabra y naturaleza<sup>187</sup>, es su eficacia. La palabra no se profiere si la necesidad no obliga a ello. Prueba de esto es la gravedad del juramento entre los héroes de la *Ilíada*: la palabra es eficaz en el plano de los juramentos como en el de la adivinación y la poesía. Por otra parte, «todo parece transcurrir al margen de la temporalidad; a este nivel no hay huella de una acción o de una palabra comprometida con el tiempo, la palabra mágico-religiosa es pronunciada en presente: baña un presente absoluto, sin un antes ni un después, un presente que, como la memoria, engloba lo que ha sido, lo que es, lo que será»<sup>188</sup>.

En la palabra del adivino se asienta lo futuro; en la del Rey, dado que la palabra se vincula con la «verdad», ésta aparece enlazada con la justicia. La palabra se mueve

---

<sup>186</sup> *Ibíd.*, p. 59.

<sup>187</sup> Profundizar en las cuestiones del nominalismo y las teorías del lenguaje formuladas en la antigüedad remite forzosamente, entre otras obras de gran valía, al diálogo platónico *Crátilo*. En el cual se discute el uso de las palabras y la posibilidad de que éstas se relacionen con la esencia de las cosas o que se reduzcan a construcciones humanas desprovistas de unión real con ellas, en suma, se trata del surgimiento y alcance del lenguaje y su contacto con lo real.

<sup>188</sup> M. Detienne, *op. cit.*, p. 66.

sin límites dentro de las tres esferas que hemos mencionado, por ello las *Erinias*, las *Musas* y *Diké* están ligadas.

No obstante, así como Píndaro es capaz de introducir la posibilidad de la charlatanería en cuanto a la poesía se refiere, en los otros ámbitos, donde la palabra es imprescindible, la situación es análoga. *Alétheia* no permanece como pura positividad, la contradicción, la posibilidad de no ser *alétheia* sino *lethé*, pulsa en el pensamiento mítico y tal alternancia se manifiesta en la palabra mágico-religiosa.

Cassandra es un ejemplo adecuado para aclarar lo que hemos expuesto hasta este punto, su burla la trastoca —por mediación de Apolo— en una vidente cuya palabra carece de persuasión: sí, posee el don de la adivinación pero todo cuanto dice a los hombres por el hecho de ser pronunciado sin persuasión (*Peithó*) se convierte en palabra vana, estéril. La *alétheia* o verdad, su permanencia entre los hombres no es absoluta ni estable, muy al contrario, está sujeta a los pliegues necesarios de un cosmos donde se admiten los contrarios no como meras prevenciones, sino como potencias sustanciales que no se aniquilan: coexisten, es más, se mantienen en mutuo equilibrio.

Los dioses griegos participan de la ambigüedad. Nietzsche vio en Apolo la medida, el brillante mundo de la apariencia, pero es el mismo Apolo quien lanza sus flechas infectadas sobre los aqueos al comienzo de la *Ilíada*. Apolo es el brillante, pero Plutarco observa que, para algunos, es también el oscuro y que, las musas y la memoria están a su lado lo mismo que el olvido y el silencio<sup>189</sup>.

En la mentalidad griega arcaica la *verdad*, el *engaño* y la *persuasión* no se excluyen, colaboran. Los dioses hablan de un modo oscuro, su palabra confunde los oídos. La naturaleza ama esconderse y los dioses aman sembrar la ambigüedad entre los hombres. Tiresias, el gran vidente de la mitología griega, según nos refiere la tradición, era ciego, su ceguera fue un castigo de la diosa Hera por revelar que las mujeres gozan más que los hombres en el contacto sexual. Así pues, los dioses no se muestran, los dioses se ocultan y sus palabras no son comprensibles a los hombres, entre su palabra y la capacidad humana para comprender se eleva un velo que puede

---

<sup>189</sup> Sobre las bifurcaciones que la figura de Apolo experimentó en el paso de la Grecia arcaica a la clásica puede consultarse Ana Iriarte, *Las redes del enigma...*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 64-73.

ser franqueado aunque tal atrevimiento está marcado por la precipitación en el abismo: Tiresias perdió la vista, a cambio obtuvo la adivinación; Edipo desentraña el misterio de la Esfinge y tras la revelación de su origen enceguece con sus propias manos su visión; Áyax obtiene como castigo a su desmesura una visión enturbiada; se dice de Homero que fue ciego. Hay pues una estrecha relación entre la ambigüedad divina, la visión y la capacidad del hombre para acceder a la verdad.

En el plano de lo puramente mítico esto no representa problema alguno: el hombre cuya conciencia es mítica admite sin menoscabo la posibilidad del engaño frente a la verdad, admite la persuasión, admite que estando en un mundo donde toda luz se inclina hacia la sombra, donde todo nacimiento conlleva el germen de la muerte, existan seres cuya temporalidad es nula, pues característico de los dioses es ser los bienaventurados, los sempiternos.

Esquilo como poeta se encuentra más cercano a la sabiduría mítica que Sófocles y Eurípides. Pero el siglo en el cual su vida y su arte se desarrollaron, negará a la palabra poética una ciega devoción. Entre la poesía y la filosofía la palabra aparece como un grave problema: ¿puede la palabra a partir de la persuasión presentarle a los hombres objetos como reales cuando en realidad no son más que mera apariencia? ¿Puede el *logos* inclinarse hacia la pura persuasión (*Peithó*)? Más aún, ¿qué servicio presta la palabra a los hombres en su trato con los otros? ¿Y cuál es el método que permite entrar en contacto con lo verdadero?

### *Discurso y escritura*

Al detallar las características de la poesía homérica hemos enfatizado el carácter oral de dicha poesía. Pues bien, si la filosofía, en la transmisión del saber filosófico dentro de la cultura occidental, es escrita, no lo fue así en su inicio, el diálogo es una herencia más de la Grecia arcaica legada a los griegos.

El razonamiento al exponerse mediante argumentos procede, también, de la tradición oral. Mas, no es lo mismo presenciar una discusión que leerla. El diálogo al transformarse en texto pierde las insinuaciones del tono, el volumen de la voz, los gestos. Además, leer un diálogo es entrar en una discusión en la cual tenemos noticia del punto de vista de un solo hombre, a saber, quien redacta el diálogo, visto de este

modo, la pérdida es evidente. El diálogo nació de la conversación, poco a poco, se estilizó hasta alcanzar su cumbre lógica; posteriormente la escritura encontró su nicho en la filosofía. Pero la cuestión no termina ahí, paralelamente al método dialéctico surgió el arte retórico. Gorgias es el paladín de la sofística: en él convergen tanto el diálogo como la escritura intencionada. Un discurso escrito para conmover a las masas dista del diálogo en la medida en la que extrae al discurso de la esfera privada para llevarlo a la pública, la discusión ya no se da, el intercambio oral desaparece, lo que se tiene entonces son oradores cuyo ánimo es conmover mediante la persuasión.

La diferencia es tajante: «en la dialéctica se luchaba por la sabiduría; en la sofística se lucha por una sabiduría dirigida al poder. Lo que hay que dominar, excitar, aplacar, son las pasiones de los hombres»<sup>190</sup>. Gorgias transforma en público lo íntimo del lenguaje dialéctico. Siguiendo la transformación elaborada por Gorgias es fácil rastrear la inserción de la escritura en la tradición cultural de Occidente, tanto para la filosofía como para la retórica, vinculada ésta con el poder y la política pues «los oradores escribían sus discursos y después los aprendían de memoria, una vez que los habían transformado en expresión plástica. Y eso porque la dosificación y el pulimiento del estilo debían elaborarse por extenso, y no podía confiarse en la improvisación, [...]. Esa situación accidental de la retórica con relación a la escritura tuvo una influencia bastante destacada en la aparición de un nuevo género literario, la filosofía»<sup>191</sup>. Colli, en el texto citado, atribuye a Platón ese viraje espectacular en el que la sabiduría se hizo palabra escrita, primero diálogo literario, después tratado.

Por otra parte, en la *Ilíada*, la asamblea es el punto de reunión en el cual se dirimen las decisiones importantes para todos los embarcados en una empresa común; el diálogo es imprescindible para llegar a acuerdos justos y a todos convenientes. No es la palabra de los poetas, no es la palabra de los adivinos aunque los reyes hostiguen al oráculo antes de tomar ciertas decisiones. Es la palabra-diálogo quien incluye a todos los interesados en las decisiones, las estrategias y los modos de

---

<sup>190</sup> G. Colli, *El nacimiento de la filosofía (1975)*, México, Tusquets, 2009, p. 106.

<sup>191</sup> *Ibíd.*, pp. 108-09.

actuar ante situaciones tales como la guerra, pues de esas decisiones depende su fortuna en común. Si la palabra vinculada a lo divino se expresaba según ciertas normas y en espacios que le eran propios, la palabra secular, la que organiza a los hombres en la batalla, en el Estado o en la familia, tenía, a su vez, características específicas: la palabra-diálogo está secularizada, no es intemporal como la divina o la poética, cuenta con una autonomía propia, se mueve entre los hombres y está sujeta a las necesidades de su acción, enuncia la dimensión de un grupo social, vincula y expresa los acuerdos colectivos.

Marcel Detienne discrepa de aquellos estudiosos del mundo antiguo (como J. Burnet y F.M. Conrford) que justifican el declive de la palabra mágico-religiosa, y por ende la función mítica en la mentalidad griega, desde un milagroso hallazgo de la razón encontrándose a sí misma, o bien por una paulatina indagación que desciende de las explicaciones mágicas de la realidad a las naturales y luego a las racionales. Para Detienne la palabra, su uso y las fronteras que la separan y vinculan con lo religioso cambió al ritmo de las transformaciones sociales. De tal suerte que la reforma hoplita y la conformación de la ciudad así como la diseminación de los guerreros en ellas trastocó sensiblemente el mundo antiguo. Evidenció la necesidad de poner las cuestiones en el centro de la asamblea, y no era sólo cuestión de los más esforzados sino de todos aquellos que se encontraban involucrados en una empresa común: la *pólis*.

El centro de las asambleas también se movería de sitio, ahora ya no estaría a la orilla de las naves, de espaldas a la ciudad sitiada, cerca de las hogueras donde los guerreros celebraban hecatombes o alrededor del gozo de los vencedores que, aposentados sobre las ruinas de los caídos, se repartían con justicia las riquezas, sino en el ágora. El espacio, nuevamente, marca la pauta; el ágora es el centro en el cual, mediante el consenso de los ciudadanos, se tomarán las decisiones más convenientes para todos. Cuestión análoga sucederá en el terreno jurídico, ahora la conducta de los hombres no será equilibrada por las Erinias, sino por ellos mismos.

La *Orestíada* de Esquilo, es un ejemplo de ello. En *Las euménides*, tragedia posterior al asesinato de Clitemnestra por Orestes; las Erinias, exigen venganza por el matricidio que cometió Orestes. Lo importante de la tragedia de Esquilo es la cuestión

de la justicia, ya no se encuentra en el lado puramente mítico (en las Erinias) ni en el divino (Apolo y Atenea), el coro de ancianos erigido como tribunal manifiesta la transformación de la visión griega al respecto de las cuestiones humanas. Con el advenimiento de la ciudad, la palabra-diálogo pasa a ocupar el primer puesto, «es el "útil político por excelencia", instrumento privilegiado de las relaciones sociales. Por ella los hombres obran en el seno de las asambleas, por ella gobiernan, ejercen su dominio sobre el otro. La palabra no está prendida ya en una red simbólico-religiosa, accede a la autonomía, constituye su mundo propio en el juego del diálogo que define una suerte de espacio»<sup>192</sup>.

### *Los "nuevos" poetas*

La nueva concepción de la palabra seculariza la poesía, de tal modo que ésta es arrancada de sus raíces divinas y puesta en las ciudades como un instrumento más al servicio de sus miembros, ni menor ni superior sino uno más, lejana ya de la *alétheia* que elevaba a los poetas hasta el estatus de verdaderos médiums en comunicación con los dioses.

Simónides de Ceos es el mejor ejemplo de la profunda transformación por tres rasgos: es el primer mercenario de la poesía y le imprime su nombre a cada creación (se preocupa por dejar claro que es obra suya); además, inaugura la mnemotecnia, las relaciones que en adelante el poeta observará con respecto al tiempo se transforman, la memoria, baluarte de los aedos, don, gracia, será desde ahora una aptitud psicológica al alcance de cualquier hombre mediante la enseñanza de reglas definidas; finalmente, al privar a la poesía de su sustrato mágico-religioso<sup>193</sup>, al oponerse a la *alétheia*, se coloca del otro lado, es decir, de la *apaté*, de la mentira, de lo que no es real aunque por la persuasión y la belleza pueda parecerlo.

Vistas las transformaciones desde esta perspectiva no resulta extraño que Platón excluya de su república a los poetas. La potencia del *logos* es inmensa: mediante la verosimilitud puede hacerle creer a los hombres en lo falso enmascarado

---

<sup>192</sup> M. Detienne, *op. cit.*, p. 107.

<sup>193</sup> Sigo en estas consideraciones no sólo la perspectiva propuesta por Detienne sino la sintaxis: palabra mágico-religiosa, palabra-diálogo, palabra-secular.

como verdadero; a través de la persuasión convence a las masas, las aplaca y las domina; desde la belleza apacigua el ánimo de los hombres, pero puede, también, arrastrarlos al placer fuera de toda norma moral. De tal forma que Platón, en palabras de Jacqueline de Romilly, se opuso a: «...la rapidez práctica de los sofistas, [...] no se proclamó "sabio" o "maestro de sabiduría", sino "filósofo", es decir, "apasionado de la sabiduría". Contra su confianza en el éxito práctico, sólo aceptó un objetivo, por ardua que fuese la investigación: lo verdadero. Y a estos dos puntos de vista diferentes correspondieron dos sistemas de pensamiento que no lo eran menos»<sup>194</sup>. Al respecto de la relación de la retórica con la filosofía, no debemos dejar pasar la ocasión de aludir al esfuerzo realizado por Platón en el *Fedro* de instaurar una ciencia que, en oposición a la retórica, pero ligada al impulso de dónde ésta se desarrolló, tendría un ideal más alto, la ciencia, lo verdadero, el discurso enlazado con la búsqueda de la verdad y el bien, la *dialéctica*.

En este ambiente de secularización, en el cual, progresivamente, la palabra irá definiendo su propio rango, permeando y perfilando su carácter de acuerdo con las distintas esferas de la actividad del hombre como la historia, la retórica y la filosofía, aparecerá una forma nueva de expresión entre los ciudadanos de la *pólis*, nos referimos al género trágico. Un género en que ninguno de los poetas que conservamos se permitió incluir cuestiones de tan elevada envergadura como su vinculación privilegiada con los dioses, por el contrario, se trató desde su inicio de una paulatina problematización de los elementos constitutivos de la ciudad.

Antes de proseguir hacia ese saber que hemos descrito al final del capítulo segundo, el saber trágico, distinto, insistimos en la diferencia, de la verdad científica y la práctica delimitadas por Aristóteles en sus tratados éticos. Nos permitiremos algunas palabras más acerca de la construcción de la verdad en el diálogo trágico.

---

<sup>194</sup> Jacqueline de Romilly, *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles...* (1988), Barcelona, Seix-Barral, 1997, p. 57.



## II EL DIÁLOGO TRÁGICO: LA TRAGEDIA COMO DISPOSITIVO ÉTICO

### *Tragedia y diálogo*

Por su parte la tragedia también fue influenciada por la palabra-diálogo. El mismo Aristóteles reconoce lo que la tragedia le debe a Esquilo cuando nos informa que: «en cuanto al número de actores fue Esquilo el primero que lo elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo»<sup>195</sup>.

Percibir adecuadamente la intención que mueve a cada uno de los personajes, los móviles que los empujan y los errores cometidos en el trascurso del drama y que son la ocasión del cambio de fortuna —como lo define Aristóteles en *Poética*— a través de la peripecia, el reconocimiento y la acción pasional<sup>196</sup>, no es acceder a ningún tipo de verdad: no pasemos por alto la apreciación de Aristóteles en torno a lo verosímil y lo inverosímil: debido a la *naturaleza mimética de los dramas*, la correcta adecuación de los elementos, la perfección en el carácter de Clitemnestra es verosímil, en cuanto lo verosímil es cercano a lo verdadero, pero al estar inscrito en el campo de la ficción su estatus como verdadero no es autónomo. En otras palabras, la verdad que se construye en el campo de la poesía trágica debe observarse como la posibilidad de posturas en igualdad de valía que colisionan en un conflicto cuya última palabra y valoración se asienta en el juicio de los espectadores. Por otra parte, el aprendizaje ganado después de la observación de un drama es muy relativo, tan relativo como variables son los caracteres de los hombres y las diferentes actitudes que pueden adoptar frente a la adversidad, el dolor, los cambios de fortuna, etcétera.

En el diálogo trágico los personajes se enfrentan a partir de las acciones y sus caracteres. Asimismo, conocemos (a menudo por medio de el coro) los antecedentes que posibilitan situar a los personajes en el conflicto con toda la carga de su pasado, de sus errores, de las decisiones anteriores; también gracias a su intervención participamos de las normas de la ciudad, pues el coro censura a los personajes cuando

---

<sup>195</sup> Aristóteles, *Poética*, 1449a, 15 y ss. «Τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος **Αἰσχύλος** ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν **λόγον**».

<sup>196</sup> *Ibíd.*, 1452b.

su palabra atenta contra el orden de la *pólis* o cuando sus acciones amenazan con infringir un delito.

En *Agamenón*, por ejemplo, se manifiestan máximas cuya veracidad escapa al contexto, pero este rasgo no lo distingue de tradiciones anteriores que transmitieron su saber a través de formulas cuya fácil memorización permitía conservarlas de manera oral. Tras todas estas objeciones opuestas al diálogo trágico deseamos señalar sólo una "verdad" construida a partir del contraste de las posturas de los personajes: la contradicción.

La tragedia manifestó que la realidad humana no sólo es variable (como bien señala Aristóteles en su *Ética Nicomáquea*), también es contradictoria. La lectura de Sófocles realizada por Rocío Orsi coincide en este punto con la nuestra al respecto de Esquilo: «Si hay algo que se perfile claramente en esta obra [la tragedia] es que el saber y las expectativas se construyen de acuerdo con los intereses particulares de los propios sujetos de conocimiento: el conocimiento humano no reviste la forma de una saber global, sino, más generalmente, como se ha visto antes, la de una espera ansiosa de noticias»<sup>197</sup>.

Llegados a este punto, tras el examen de la palabra y sus complejidades en la Grecia antigua, creemos haber cumplido con nuestra promesa de ofrecer una interpretación del diálogo trágico bajo el presupuesto de una construcción de la verdad que admite la contradicción, que no se manifiesta como una, estable, unívoca, sino que desde el momento en que se permitió ser un reflejo de los problemas de la *pólis* quedó dispensada de ofrecer una "verdad" absoluta y totalizadora. De tal suerte que de manera análoga a como la democracia influyó en la sofística y la necesidad de escribir los discursos para equilibrar sus elementos tuvo influjo en la posterior prosa filosófica, el diálogo de la asamblea posibilitó la creación de un arte que acentúa el carácter contradictorio de los asuntos humanos, configurando así situaciones, problemas susceptibles de repetirse en el futuro; de ese rasgo deriva su posibilidad de aleccionarnos en términos éticos, pues nos permite experimentar empatía o dolor, al conmover nuestra sensibilidad y nuestra inteligencia, apuntando hacia problemas de

---

<sup>197</sup> Rocío Orsi, *op. cit.*, p. 155.

lo humano cuya latencia es permanente. Y gracias a ello la universalidad de la poesía trágica, mencionada por Aristóteles, quedó asegurada.

### III LA SABIDURÍA TRÁGICA

#### *Reformulaciones de los géneros poéticos de la Grecia antigua*

En la Roma Imperial, Séneca y Plauto cultivarán la tragedia y la comedia, respectivamente; Virgilio mirará hacia Homero para fundar, a partir de Eneas, el pasado del pueblo romano. Por más bellas que nos parezcan sus obras, son copias de modelos anteriores, aunque en ello no estriba la deficiencia; en realidad la deficiencia, a nuestro entender, se hace visible cuando advertimos que la tragedia, paulatinamente, perdió la cualidad originaria de realidad actuante, dinámica y viva, de la cual gozó entre los griegos del siglo V a.C.

En el teatro francés se hará durante el siglo XVIII una comedia de circunstancias, lejana de lo que fue el teatro griego en el periodo ático. En los albores del siglo XIX tanto Lessing como Goethe y, posteriormente, Wagner, lucharon por devolverle a la dramaturgia su envergadura trágica, pero no lograron penetrar en los espectadores como lo hicieron Esquilo, Sófocles y Eurípides en el pasado griego. Las separaciones operadas por los propios griegos de los géneros literarios hizo que la brecha entre la tragedia y los espectadores, se hiciese más honda a medida en que se desarrollaba la cultura a través de senderos que sirvieron de fronteras entre, por ejemplo, la poesía y la filosofía.

Es Hoffman quien acusa a los espectadores de asistir al teatro para deslindarse de las preocupaciones acumuladas en el ajetreo de la vida cotidiana. Los hombres ya no asisten a las representaciones con aquel ánimo griego: la escisión entre la realidad y el drama es tal que jamás se volverá a pisar un teatro con la exaltación griega, aquella que veía en el centro de sus colosales estructuras a los dioses en escena.

Sin embargo, la sabiduría trágica nunca ha estado fuera de las inquietudes de pensadores y artistas: en el campo del arte, el periodo barroco puede ser visto como una ramificación de tal sabiduría, una aguda percusión fraguada por la poesía y la novela, a este respecto, basten como ejemplo Cervantes, Quevedo y Calderón de la

Barca. Inclusive podemos aventurarnos a afirmar que el siglo XIX, en el ámbito del pensamiento, está marcado sensiblemente por la sabiduría trágica. ¿Qué es el hombre para Marx? Un ser inserto en una condición desafortunada. Schopenhauer lo considera como el perpetuo personaje de la misma tragedia a causa de su insaciable volición. La filosofía de Hegel está orientada hacia la conciliación de los opuestos, hacia la unidad y el progreso, semejante al restablecimiento de la armonía tras la suspensión del orden en el conflicto trágico. ¿Y no acaso los griegos repiten constantemente desde diversas perspectivas y en las mixturas poéticas más variadas que el hombre es el más desdichado de los seres?

En pleno siglo XX, Heidegger verá en el hombre a un ente extraño en su propia casa, lo más pavoroso porque participa del ser y debe investigarlo a costa de su propia comodidad, ejerciendo un acto de violencia. Y Hannah Arendt en *La condición humana*, advierte la necesidad de reflexionar sobre la acción del hombre proyectada hacia el futuro: si los objetos creados por los hombres sobrepasan los límites de nuestra imaginación, en cuanto a su alcance se refiere, estamos tan desamparados como Edipo, y como él hemos padecido la terrible ceguera de no poder ver por anticipado la consecuencia de ciertos desarrollos científicos y de innumerables estratificaciones sociales. Casandra es un inmejorable ejemplo de lo que Arendt enuncia: no siempre se escucha con la razón, y lo que la razón formula a veces grita detrás de la máscara de una loca. Por ello, no es de sorprender que Marshall McLuhan al comienzo de su obra *La aldea global*, retome el mito de Narciso y proponga ver con antelación las consecuencias derivadas de la innovación técnica para poder escuchar el eco cuando las piedras apenas se desmoronan —impulso este, tan cercano a la prevención que expresa Esquilo en su *Agamenón*: «...cuando el destino de un hombre sigue derecho su camino, «con repentina mala fortuna» choca contra un escollo que no se veía»<sup>198</sup>. Tal parece, entonces, que la actualidad de lo griego se hace hondamente clara cuando surge la necesidad de mirar por encima de los acontecimientos inmediatos en un horizonte en constante transformación.

---

<sup>198</sup> Esquilo, *Agamenón*, 1005 y ss.

### *La sabiduría trágica*

La sabiduría trágica continúa estremeciéndonos cual si fuese una latencia que nunca cesará de carcomer el anverso de los hombres. Tragedia no es únicamente la escenificación del flanco terrible de la existencia. No sólo es la repetición de un dolor que cualquier ser humano puede verificar en su propia vida. Los griegos lograron articular un arte capaz de escapar a las determinaciones del tiempo porque lo que pone en la mira no es el puro y neto padecer, como no es, tampoco, la enunciación de normas morales bajo las cuales han de medirse las acciones de los hombres todos. Pues, de ser así, el drama trágico habría quedado como un venerable documento de las costumbres del mundo antiguo, mas los argumentos de las tragedias no son leyes, no son preceptos ni tampoco se reducen a la catarsis tan llevada y traída desde Aristóteles hasta el siglo XX.

A lo largo de la presente investigación, lo sabemos, no hemos agotado todas las posibilidades que la tragedia griega posee en relación con la ética y la verdad práctica. Aristóteles brinda la posibilidad de perfilar con ecuanimidad *qué no es lo trágico* a partir de las investigaciones que realizó en torno a la ética, la poesía y la retórica. Desde donde hemos podido apreciar que si el mismo Aristóteles le proporciona universalidad a la poesía trágica, es porque vio en ella una valiosa enunciación, un saber cuya interpretación es múltiple, variado, como afirma Jean-Pierre Vernant «...la tragedia plantea al espectador una pregunta de alcance general sobre la condición humana, sobre sus límites y su necesaria destrucción. La tragedia comporta en sí misma, en su objetivo, una forma de saber, una teoría referente a esa lógica ilógica que preside el orden de las actividades del hombre»<sup>199</sup>.

En el apartado que dedicamos al diálogo trágico y la construcción de la verdad en el seno de los dramas, al analizar las posturas válidas pero contrapuestas de los héroes trágicos, concluimos que la construcción que se da a través del *agón* es válida y operante sólo al interior mismo del drama, pero que, a su vez, los conflictos que ilumina escapan a la montura de él mismo en la mirada del espectador, en quien suscita compasión por el que sufre de manera injusta y terror por el héroe caído, entre

---

<sup>199</sup> J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 94.

otras muchos desniveles sensitivos y cognitivos que no es posible rastrear porque la experiencia de lo trágico es a menudo tan íntima y subjetiva como la del dolor.

Quizá cuando los griegos dejen de hablarnos estaremos en los albores de una consideración completamente nueva del hombre y de lo humano. Tal vez —y esta es sólo una sugerencia— en lo futuro habrá seres humanos a los que no les diga nada aquella hermosa costumbre, evocada por Safo, de recordar (a la vista de un bello paisaje) a los que están espiritualmente cerca pero físicamente lejos, pues las nociones de comunidad, de cercanía e incluso de amistad se transforman vertiginosamente.

Los coros trágicos quedaron inscritos en un pasado irrecuperable. Jamás podremos saber hasta qué punto elevó la sensibilidad de aquellos hombres, como tampoco podemos ver el mundo con los ojos de un griego del siglo V a.C. Sémele, la luna, es un fragmento ígneo desprovisto de su impronta divina, ya no es la diosa que alumbró con su triple cara y su único ojo las noches de los hombres; carecemos del Leteo y de la fuente del Estigia; es dudoso un Hades donde las almas vagan con una perpetua sed de sangre, de vida; y también nos sentimos lejanos al *destino*, esa poderosa fuerza que inclina la balanza y precipita la fortuna.

Mas, mientras los hombres no pierdan la prudente costumbre de envejecer y morir; mientras no aprendan a pensar en el futuro como una posibilidad abierta en el presente y no dejen de arrastrar las consecuencias de sus acciones en el mundo; mientras no dejen de ser y sentirse como agentes, los griegos continuarán hablándoles desde su amarga y lúcida sabiduría. Creemos que tras los resultados de nuestra investigación, no se les puede negar el acierto de haber puesto ante los ojos de los hombres el carácter problemático, ambiguo y contradictorio de lo humano.

Por lo demás, el hecho de que la sabiduría trágica logre penetrar en la filosofía contemporánea es una prueba ineludible de la potencia de su *logos*. Su inmensa capacidad de resonancia se nos hace clara cuando advertimos que los filósofos más insignes integran en sus filosofías elementos provenientes de la tragedia griega, bien como un fértil rencuentro con las raíces de la filosofía, bien como un espejo cultural o tomando a los personajes de los dramas como ejemplos para dilucidar acerca de problemáticas contemporáneas.

Si los hombres son estirpe de un solo día; si son incapaces de ver por anticipado las consecuencias de sus acciones; si progresan o declinan; si anhelan el fuego purificador o deben aquietar la voluntad en la muerte y la pasividad; si han de luchar por comprender el origen sin separar el ser de su aparecer; si han de buscar la luz o permanecer en las tinieblas; si pretenden buscar la plenitud y la felicidad; si experimentan el desasosiego lo mismo que la locura, la desesperación o el hastío, ya lo dijeron los poetas griegos: el dolor (inocente, inmerecido, labrado por sus propias manos o por los dedos de los otros) eleva y hunde: purifica. Y la palabra lo rescató como herencia a los que prosiguen.

## [CONCLUSIONES]

El hombre griego describió con enorme claridad la necesidad que tenemos de los otros; incluso los enemigos fueron para ellos un punto valioso, pie de arranque que impulsó su ambición por comprender la historia, los mitos, las costumbres de los "bárbaros", a esto nos referimos, en su debido momento, cuando destacamos lo que los griegos aprendieron de sí mismos a partir de las campañas bélicas.

Más valioso para ellos, como resulta lógico, fue la comunidad. Esa común empresa en la que todos se veían implicados para llevar a buen puerto la embarcación. De entre las metáforas más bellas utilizadas por los griegos para ilustrar la colaboración comunitaria, se encuentra la del navío. La ciudad, la comunidad, los ciudadanos se veían implicados en ella y estaban llamados a colaborar para mantenerla a flote.

Cuando las exigencias democráticas hicieron imperante poner ante los ojos de los ciudadanos los problemas humanos, surgieron los grandes dramas trágicos, en ellos se manifiesta la enorme tensión cultural griega y el interés por comprender la actividad del hombre desde la novedosa óptica que supuso el principio de *isonomía*. En ese nuevo arte creado para beneficio de la *Pólis*, en donde se problematizaba el carácter de los héroes legendarios, se problematizó también el uso de la palabra, la potestad de la poesía para mentar lo "verdadero", en íntima relación con las pesquisas epistemológicas, los aportes y los riesgos de la retórica y la sofística, posteriormente la filosofía volverá sus ojos sobre el arte trágico negándole la entrada a la "ciudad" o aseverando el potencial esclarecedor que ciertamente posee en el plano ético.

Problemas como la justicia, la ley, la rebeldía, las pasiones o la lucha por el poder ya sea entre hermanos o ante la presencia siempre amenazante de las mujeres investidas de autoridad, fueron examinados por ese núcleo de poetas cuya excelencia se ponía a prueba en las Grandes Dionisias, a la vista de todos. En ese espacio público tan rico en significaciones como intentamos hacer notar en el primer capítulo de nuestra investigación.



Además, en el arte trágico las acciones de los hombres eran expuestas como problemáticas en la medida en la que interrumpían la plenitud de los otros, sean estos bárbaros, mujeres, reyes, guerreros o esclavos, o peor aún, los fundamentos mismos de la ciudad: la armonía comunitaria.

Acerca de que un arte como la tragedia sólo es pensable en el seno de la comunidad, creemos haber brindado sobrados ejemplos de ello: un arte auspiciado por la ciudad, para grandeza de la misma y elaborado bajo la naciente perspectiva de ciudadanos insertos en un plexo de "igualdad", democrático. Un arte cuya máxima expresividad se alcanza en colaboración con los demás: el teatro, los actores, la música. Y cuyo fin último descansa en el espectador al que se presenta. Aún más, la tragedia ática descansó en buena medida sobre el valor que le fue atribuido por el Estado, las facilidades prestadas por el Arconte fueron ya mencionadas; incluso Pericles fungió como Arconte de Esquilo, una prueba más de la vinculación de su arte con las instituciones atenienses, sin que ello implique que lo trágico haya sido una celebración ciega de la ciudad, su valor, también ya lo hemos expuesto en el capítulo tercero de esta investigación, reside en la problematización de lo humano, sin concesiones: una obra como *Los siete contra Tebas*, prevenía a los ciudadanos sobre la siempre temida *stásis*; pero también ponía ante sus ojos la constante posibilidad de ésta, y aún más importante a este respecto, a través de los diálogos, exponían las razones de uno y otro sin emitir juicios axiomáticos. Antes de descalificar de un plumazo y para siempre el valor de cada postura, los poetas trágicos confiaban en la justeza del espectador, dejando en él la última palabra.

Así sucede en el célebre drama de Sófocles, *Antígona*: esa mujer cuya naturaleza no estaba hecha para el odio sino para el amor, y ese gobernante que defiende a ultranza que el enemigo ni en la muerte se convierte en lo contrario, Creonte. Y en el centro de la controversia la calidad fraterna entre Antígona y Polinices, esos mismos vínculos de sangre que Agamenón escupe, ensucia y desconoce al inmolar a Ifigenia, su propia hija, motivo por el que Clitemnestra, nos dice Esquilo, deja de reconocerlo como padre, como esposo, como hombre y como griego. Encrucijadas éticas, cruces discursivos que evidencian la enorme potencia de lo trágico en lo humano. Prevención ante el exceso, la vanidad y la desmesura. Si

Agamenón no desconfía de su esposa es por el vínculo que los une, pero también porque se trata de una mujer, ese ser que, siempre secundario, lleva en sí la ventaja de sorprender cuando en su ánimo anida la venganza, y más allá, la mente preclara de un varón. Rasgos distintivos de la consideración de la mujer al interior del drama trágico: la mujer, no tienen cómo negarlo, escapa a las determinaciones habituales aunque, como bien lo señala Judith Butler, su huida lleva en sí los tintes fatales de la muerte o del silencio. Cuestiones que hemos podido constatar en el segundo capítulo de nuestra investigación a la luz de Nicole Loraux y de Ana Iriarte: no es en la simplificación de los roles donde se aprecia el uso "abusivo" del varón sobre la mujer en el mundo antiguo, sino en la integración de lo femenino en lo masculino desde donde los griegos se hicieron de una virilidad enriquecida.

Llegados a este punto de nuestra investigación resulta pertinente recuperar las premisas que hemos prometido responder como límite de nuestro recorrido y como objetivo del mismo:

Sobre la interrogante que apunta hacia dónde se sitúa la verdad ante la emergencia de discursos variados, incluso contrapuestos, debemos afirmar que desde el siglo V a.C. (periodo del que nos hemos ocupado especialmente) los diferentes discursos que nacieron en Grecia se han encabalgado y superpuesto, incluso ha habido periodos en los que uno de esos discursos ha gozado de mayor atención; pero eso sí, ninguno de ellos ha clausurado aún el potencial que poseen los otros y su carácter de auténticos interlocutores cuando de buscar la verdad se trata. Si bien el discurso poético y el filosófico no pueden reducirse el uno al otro ni tampoco identificarse, fue Aristóteles quien formuló una interpretación de lo poético que sigue siendo inquietante, aún más, operante en la actualidad. Lo que la poesía tiene de universal y lo que los poetas aún pueden formular acerca de la condición humana es una sabiduría cuyo alcance no tiene resquicios, aún cuando el discurso poético sea tan polisémico que resulte difícil encauzar sus enunciados hacia una sola verdad o una clase de conocimiento como se ha intentado realizar a menudo con el drama trágico.

Acerca de la cuestión de si el discurso puede verse aprobado o clausurado debido a la voz que le presta forma, creemos haber brindado pruebas de la respuesta afirmativa de Esquilo. El discurso que se esperaba de una mujer contrasta con el que

pronuncia la reina de Argos. El discurso de Casandra remarca la tensión entre verdad y persuasión, ese maridaje imprescindible pero riesgoso; los griegos advirtieron el grandísimo bien que suponía saber persuadir a los hombres; y no dejaron de observar que cuando la persuasión está del lado equivocado la manipulación mendaz está ahí, no necesariamente presente, pero si en potencia; y que la verdad, "la auténtica verdad" sin la persuasión, también puede ser un músculo exangüe, privado de su fuerza, apagado. También es Esquilo en su *Agamenón*, quien pone el acento en el carácter cambiante del discurso, que puede navegar de la razón a la pasión; no olvidemos que los sofistas lo mismo que los eximios políticos, atendían tanto a la articulación de un discurso inteligible como conmovedor. Es ese el gran peligro que vieron los griegos en la palabra, su posibilidad de inclinarse hacia una parte del alma (la racional) o hacia la otra (la irracional), y la posibilidad que tienen ciertos interlocutores para detectar la combinación precisa con el objetivo de lograr sus fines. Así pues, la caracterización, aprobación y negación de los posibles interlocutores, es más bien posterior al advenimiento de las múltiples caras del lenguaje.

De las aportaciones de Esquilo a la problemática que nos hemos planteado resulta justo destacar que, si el saber histórico no nos engaña, a él debemos la inclusión de un segundo personaje en los dramas: estamos, entonces, frente al creador de la representación dialogal. La poesía de Esquilo ya no versó sobre un personaje que recitaba aventuras desde una perspectiva lateral, nos enfrentamos a la inclusión de personajes que se plantan en el centro del teatro para manifestar sus posturas; así pues, lo que vemos a través de los ojos de Esquilo es la representación del conflicto humano con todas las aristas y la justa proporción de ambigüedad que conlleva una disyuntiva ética o moral. Más aún, lo que tenemos frente a nosotros es la posibilidad de inmiscuirnos en un conflicto y tomar una decisión. La poesía trágica al enfrentar a los personajes, presenta también las justificaciones de uno y otro. Por ejemplo, el sacrificio de Ifigenia a manos de Agamenón, la orden que éste recibió de los oráculos y la exigencia de los dioses de dicho sacrificio; frente a una Clitemnestra en la que diez años de soledad templaron a tal grado los recuerdos, los odios, la sed de venganza y perfilaron su mente de mujer para convertirla en la de un varón que gobierna lo que el esposo dejó atrás por el mandato de la guerra. Lo que tenemos es al guerrero con su

disyuntiva, la madre con su pérdida, la mujer solitaria que no sabe si guardar fidelidad tiene sentido, el guerrero que vuelve con su botín... Todos estos rasgos cimbran la balanza y el más grande bien que Esquilo y los poetas trágicos pudieron legarnos es crear un arte que sigue "siendo un juego" del que formamos parte: nos comprometemos en él y deliberamos, más aún, observamos que toda acción humana esconde en sus repliegues una espiral de matices, de luces y oscuridades; elegimos, tomamos postura, padecemos el temor y experimentamos conmisericordia. En suma, ensayamos en el conflicto ajeno nuestros posibles conflictos.

En torno al problema de la verdad y su relación con la poesía han quedado abiertas muchas líneas de investigación: el problema de la verdad práctica desde Aristóteles tomando como referente a la poesía trágica; la posible defensa de los sofistas como esos revolucionarios que posibilitaron la reflexión y la argumentación; la relación siempre tensa entre los sofistas y Platón; el rastreo de las consideraciones platónicas en torno a la poesía que desembocaron en *La república*; el extraordinario viraje cultural que supuso el paso de una sociedad ágrafa a una de tradición escrita; la relación que tras la muerte de Sócrates ha persistido entre el filósofo y la ciudad..., son estos sólo algunos de los muchos temas que es posible enumerar y considerar para indagaciones ulteriores.

La complejidad del diálogo, su inclusión y la influencia que tuvo en otras esferas del saber y de la acción en la Grecia clásica, no se agota en su potencial para iluminar posturas, contrastes, contradicciones. Aunque nuestras consideraciones sobre ese tema en particular concluyeron en que el diálogo fungió como vehículo para la inserción de la contradicción en el arte trágico, y a partir de tal inclusión la poesía dramática se elevó sobre los conflictos particulares hacia la universalidad de problemas éticos. No obstante, todos los matices de la palabra-diálogo, los devaneos griegos a su alrededor, los usos y los excesos a los que dio lugar, en una palabra, una aproximación tanto histórica como filosófica del diálogo que describa todas sus peculiaridades en el mundo antiguo, aún queda por investigarse.

Por lo demás, si en el último apartado de nuestro estudio nos hemos exigido la tarea de intentar localizar algunos presupuestos de la sabiduría trágica en pensadores pertenecientes al siglo XX, ha sido con el único objetivo de clarificar nuestra

convicción de que en el drama trágico se nos siguen ofreciendo elementos dignos de análisis.

Además, en términos artísticos esos modelos creados por los griegos, siguen siendo operantes: el silencio de los personajes de Esquilo y la manifestación de su carácter a través de las acciones, están presentes en narradores contemporáneos como Raymond Carver, J.M.G. Le Clézio o J.M. Coetzee. Mientras que esas mujeres escindidas entre el deber y la pasión, recuerdan a la Ana Karenina de Tolstoi, a Emma Bovary, en Flaubert, a las heroínas de George Elliot que, dicho sea de paso, adoptó un apelativo de hombre para publicar sus obras, un ejemplo más de mujeres cuya palabra recuerda la agudeza del varón. Consideración de Esquilo que nos autoriza a sospechar que vio en lo femenino un potencial semejante a la de los varones, por donde otra vez notamos que la poesía escapa a ciertas esquematizaciones sociales, atiende a lo otro y mira lo "mínimo", encuentra y devela esas potencias.

[CRONOLOGÍA BÁSICA]

- 534-532 a.C. Instauración de las Grandes Dionisias bajo el auspicio de los pisitrátidas.
- 525 a.C. Nace en Eleusis Esquilo, hijo de Euforión. Hippias, hijo de Pisístrato, es tirano en Atenas.
- 508 a.C. Reformas de Clístenes.
- 499 a.C. La Jonia se subleva contra el dominio persa. La sublevación, a mando de Aristágoras de Mileto, recibe una ayuda militar de Atenas.
- 496 a.C. Nace Sófocles.
- 494 a.C. La toma de Mileto por los persas pone fin a la sublevación de los jonios.
- 493 a.C. *La toma de Mileto* de Frinico es representada. Temístocles es arconte.
- 490 a.C. Primera guerra médica. Victoria ateniense en Maratón, batalla en la que habría participado Esquilo. Nacimiento de Protágoras (?).
- 484 a.C. Primera vez que Esquilo vence en un certamen dramático.
- Segunda guerra médica. Toma y saqueo de Atenas por los persas.
- 478 a.C. Comienza la liga de Delos, dirigida por Atenas, y la hegemonía de esta ciudad en Grecia.
- 472 a.C. Representación de *Los persas*. Pericles es Arconte. Esquilo obtiene el primer premio en el certamen dramático.
- 470 a.C. (?) Nacimiento de Sócrates.
- 467 a.C. Victoria de Esquilo con la tetralogía de la que formaban parte *Los siete contra Tebas*.
- 463 a.C. Vence Esquilo con la tetralogía de las Danaides, de la cual formaban parte las *Suplicantes*.
- 462 a.C. Reforma democrática del tribunal del Areópago por Efiltes.
- 459 a.C. Muere Temístocles.
- 458 a.C. Esquilo vence en el certamen con la *Orestía*.
- 456 a.C. Muere Esquilo.
- 442 a.C. (?) Sófocles crea su *Antígona*.
- 438 a.C. *Alcestes* de Eurípides, (primera obra suya conservada).
- 431 a.C. Comienza la Guerra del Peloponeso.
- 427 a.C. Embajada de Gorgias a Atenas.
- 424 a.C. (?) Eurípides presenta *Hécuba*.
- 423 a.C. *Las nubes* de Aristófanes.
- 411 a.C. Revolución oligárquica de Atenas. Ataques contra Protágoras.
- 404 a.C. Derrota de Atenas ; oligarquía de los cuatrocientos.
- 399 a.C. Muerte de Sócrates.
- 398 a.C. Composición de los primeros diálogos de Platón.
- 393 a.C. Isócrates abre su escuela.
- 392 a.C. Fecha probable del discurso olímpico de Gorgias.
- 383 a.C. Platón funda la Academia.

[BIBLIOGRAFÍA]

FUENTES

ESQUILO, *Tragedias completas*, [trad. al castellano y notas de Bernardo Perea Morales; Estudio introductorio de Manuel Fernández-Galiano], Madrid, Gredos, 1986.

\* \* \*

*Ediciones de Esquilo:*

ESQUILO, *Tragedias completas*, [trad. al castellano y notas de Francisco Rodríguez Adrados], Madrid, Gredos, 2000.

\_\_\_, *Tragedias completas*, [trad. y notas de Carles Miralles; versión rítmica de Manuel Fernández-Galiano], Barcelona, Planeta, 1993.

\_\_\_, *Fragmentos y testimonios*, Introducciones, Traducciones y notas de José María Lucas de Dios, Madrid, Gredos, 2008.

ESCHYLE, *L'Orestie: Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, [traduction, introduction, notes, bibliographie et chronologie par Daniel Loayza], París, Flammarion, 2001.

ARISTÓFANES, *Comedias*, [trad. y notas de Luis Gil Fernández], Madrid, Gredos, 1993.

ARISTÓTELES, *Poética, La*, [introducción, traducción del griego y notas de Ángel J. Cappelletti], Venezuela, Monte Ávila Editores, 1990.

\_\_\_, *Poética, La*, [edición trilingüe a cargo de Valentín García Yebra], Madrid, Gredos, 1974.

\_\_\_, *Retórica, La*, [introducción, traducción del griego y notas de Alberto Bernabé], España, Alianza, 2009.

\_\_\_, *Ética Nicomáquea*, [introducción, traducción del griego y notas de Julio Pallí Bonet], Madrid, Gredos, 1993.

EURÍPIDES, *Tragedias completas Vol. I*, [trad. al castellano y notas de Antonio Medida González y Juan Antonio López Férez], Madrid, Gredos, 2000.

\_\_\_, *Tragedias completas Vol. II*, [trad. al castellano y notas de José Luis Calvo Martínez], Madrid, Gredos, 2000.

\_\_\_, *Tragedias completas Vol. III*, [trad. al castellano y notas de Carlos García Gual], Madrid, Gredos, 2000.

- HESÍODO, *Obras completas y fragmentos*, [trad. al castellano y notas críticas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez], Madrid, Gredos, 2000.
- HOMERO, *Himnos, margites, batrocomiomaquia, epigramas, fragmentos*, [trad. al castellano de Lluís Segal; estudio introductorio de Carlos Miralles], Barcelona, Libro Clásico, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Odisea*, [edición de José Luis Calvo], Madrid, Cátedra, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Ilíada*, [edición de Antonio López Eire], Madrid, Cátedra, 2004.
- LESSING, GOTTHOLD, *Dramaturgia de Hamburgo*, [trad. al castellano de Luigia Perotto], México, CONACULTA, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Laocoonte*, [trad. al castellano de Eustaquio Barjau], Madrid, Tecnos, 1990.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *El nacimiento de la tragedia (1872)*, [trad. al castellano de Andrés Sánchez Pascual], Madrid, Alianza, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*, [trad. al castellano de Carlos Manzano], México, Tusquets, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Humano, demasiado humano*, [trad. al castellano de Carlos Vergara], Madrid, EDAF, 2003.
- PÍNDARO, *Odas y otros líricos griegos*, [trad. al castellano de Agustín Esclasans; estudio preliminar de Francisco Montes de Oca], México, Porrúa, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Obra completa*, [edición y traducción de Emilio Suárez de la Torre], Madrid, Cátedra, 1988.
- PLATÓN, *Diálogos, Tomo I.*, [trad. al castellano y notas de J. Calonge, Emilio Lledó, C. García Gual], Madrid, Gredos, 2000.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y como representación, Vol. I.*, (1819), [trad. Roberto Aramayo], Barcelona, FCE, 2005.
- \_\_\_\_\_, *El mundo como voluntad y como representación, Vol. II.* [trad. al castellano de Roberto Aramayo], Barcelona, FCE, 2005.
- \_\_\_\_\_, *El amor, las mujeres y la muerte*, [trad. al castellano de Dolores Castrillo Mirat], México, EDAF, 2002.
- SÓFOCLES, *Tragedias completas*, [trad. y notas de A. Alamillo], Madrid, Gredos, 1982.
- TUCÍDIDES, *Historia de la guerra del Peloponeso*, [introducción, traducción y notas de Francisco Rodríguez Adrados], Madrid, Gredos, 1952.

## **BIBLIOGRAFÍA BÁSICA**

- BOLLACK, JEAN, *La Grecia de Nadie: las palabras dentro del mito*, México, Siglo XXI, 1999.
- BOWRA, C. M., *La literatura griega (1948)*, [trad. al castellano de Alfonso Reyes], México, FCE, 1977.
- CASSIRER, ERNST, *Filosofía de las formas simbólicas: tomo II*, [trad. al castellano de Armando Morones], México, FCE, 1972.
- CANFORA, LUCIANO, *Una profesión peligrosa. La vida cotidiana de los filósofos griegos (2000)*, [trad. al castellano Edgardo Dobry], Madrid, Anagrama, 2002.
- CHAUQUI, CARMEN, *Ensayos sobre el teatro griego*, UNAM, México, 2001.
- COLLI, GORGIO, *El nacimiento de la filosofía, (1975)*, [trad. al castellano de Carlos Manzano], México, Tusquets, 2009.



- \_\_\_\_\_, *Gorgias y Parménides* (2003), [trad. al castellano de Miguel Morey], Barcelona, Siruela, 2010.
- CORNFORD, F. M., *Antes y después de Sócrates* (1926), [trad. al castellano de Antonio Pérez Ramos], Madrid, Ariel, 1981.
- DETIENNE, MARCEL, *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*, (1981), [trad. al castellano], Madrid, Alianza, 1980.
- DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional* (1951), [trad. al castellano de María Araujo], Madrid, Alianza, 1980. de Juan José Herrera], Madrid, Taurus, 2007.
- ELIADE, MIRCEA, *Mito y realidad* (1963), [trad. al castellano de Luis Gil], Colombia, Labor, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Tratado de Historia de las religiones* (1964), [trad. al castellano de Tomás Segovia], México, Era, 2003.
- FINK, EUGEN, *La filosofía de Nietzsche*, [trad. al castellano de Andrés Sánchez Pascual], Madrid, Alianza, 1976.
- FINLEY, M. I., *El mundo de Odiseo* (1963), [trad. al castellano de Mateo Barroso], México, FCE, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Los griegos de la antigüedad* (1966), [trad. J. M. García de la Mora], Barcelona, Labor, 1973.
- FLORES FARFÁN, LETICIA, *En el espejo de tus pupilas. Ensayos sobre la alteridad en Grecia antigua*, Editarte, México, 2011.
- FOUCAULT, MICHEL, *Discurso y verdad en la antigua Grecia* (1983), [intr. Ángel Gabilondo y Fernando Fuentes Megías; trad. Fernando Fuentes Megías], Barcelona, Paidós, 2004.
- FRÄNKEL, HERMANN, *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica* (1962), [trad. al castellano de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina], Madrid, Visor, 1993.
- GARCÍA PÉREZ, DAVID, *Prometeo: tradición y progreso*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARIBAY, ÁNGEL MA., *Mitología griega: héroes y dioses*, México, Porrúa, 2004.
- GRIMAL, PIERRE, *La mitología griega* (1953), [trad. al castellano de Félix A. Pardo Vallejo], Barcelona, Paidós, 1998.
- HAVELOCK ERIC A., *Prefacio a Platón* (1963), [trad. al castellano de Ramón Buenaventura], Madrid, Visor, 1994.
- \_\_\_\_\_, *La musa aprende a escribir: Reflexiones sobre la oralidad y la escritura desde la Antigüedad hasta el presente* (1986), Buenos Aires, Paidós, 1996.
- HEIDEGGER, MARTÍN, *Introducción a la metafísica* (1953), [trad. al castellano de Ángela Ackermann Pilári], Barcelona, Gedisa, 2003.
- HIGHET, GILBERT, *La tradición clásica, Vol. I* (1954), [trad. al castellano de A. Alatorre], México, FCE, 1996.
- IRIARTE GOÑI, ANA, *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, Taurus, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Safo (Siglos VII-VI a.C.)*, Madrid, Orto, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Historiografía y Mundo griego*, Vitoria-Gasteiz, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2011.
- IRIARTE, ANA; BARTOLOMÉ, JESÚS, *Los dioses Olímpicos. Edades y funciones*. Madrid, Orto, 1999.

- JAEGER, WERNER, *Paideia: los ideales de la cultura griega* (1933), [trad. al castellano de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces], México, FCE, 2002.
- KADARÉ, ISMAÍL, *Esquilo, El gran perdedor* (1988), [trad. al castellano de Ramón Sánchez Lizarralde], Madrid, Siruela, 2006.
- KIRK, G. S., *El mito* (1971), [trad. al castellano de Teófilo de Loyola], Barcelona, Paidós, 1990.
- LESKY, ALBIN, *La tragedia griega*, [trad. al castellano de Juan Godó Costa], España, El acantilado, 2001.
- LIBRAN, MIRYAM, *Lonjas del banquete de Homero*, Huelva, Universidad de Huelva, 2005.
- LÓPEZ, MAURICIO, *Aurora de la conciencia poética*, en Revista ESTUDIOS, No. 86: Historia, Filosofía, Letras, México, Publicación trimestral del Departamento Académico de Estudios Generales, ITAM, Otoño, 2008.
- LORAUX, NICOLE, *Madres en duelo* (1990), [trad. al castellano de Ana Iriarte Goñi], Madrid, Abada Editores, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Las experiencias de Tiresias: (lo masculino y lo femenino en el mundo griego)* (1990), [trad. al castellano de C. Serna y J. Pòrtulas], Barcelona, Acantilado, 2004.
- MIRALLES, CARLOS, *Tragedia y política en Esquilo*, Barcelona, Ariel, 1968.
- MURRAY, GILBERT, *Esquilo* (1939), [trad. al castellano de León Mirlas], Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
- \_\_\_\_\_, *Eurípides y su tiempo* (1949), [trad. al castellano de Alfonso Reyes], México, FCE, 1960.
- NUSSBAUM, MARTHA, *La fragilidad del bien: Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griegas*, (1986), [trad. al castellano de Antonio Ballesteros], Madrid, Visor, 2003.
- OSBORNE, ROBIN, *La Formación de Grecia 1200 a. c.-479 a. c.* (1998), [trad. al castellano de Teófilo de Lozoya], Barcelona, Crítica, 1995.
- PADEL, RUTH, *A quien los dioses destruyen: elementos de la locura griega y trágica*, (2005), [trad. al castellano de Gladys Roemberg], México, Sexto Piso, 2010.
- PADILLA LONGORIA, MARÍA TERESA, *Tragedia y filosofía: Eurípides y los antecedentes de la dialéctica socrático-platónica*, en *Theoría*, 14-15 México, (Jun., 2013), pp. 135-151.
- RAMNOUX, CLÉMENCE, *Mythologie ou la famille olympienne*, París, Gérard Monfort, 1962.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Madrid, Alianza, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Esquilo, hoy*, España, Cuadernos de la fundación pastor, No. 29, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza, 1999.
- ROMILLY, JACQUELINE DE, *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles* (1988), [trad. al castellano de Pilar Giralt], Barcelona, Seix-Barral, 1997.
- \_\_\_\_\_, *La tragedia griega* (1970), [trad. al castellano de Jordi Terré], Madrid, Gredos, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Los fundamentos de la democracia*, Madrid, CUPSA, 1977.
- ROSS, WERNER, *Friedrich Nietzsche. El águila angustiada. Una biografía.*, (1994), [trad. al castellano de Ramón Hervas], Barcelona, Paidós, 1994.
- SNELL, BRUNO, *El descubrimiento del espíritu: Estudios sobre las génesis del pensamiento europeo en los griegos* (1946), [trad. al castellano de J. Fontcuberta], Barcelona, 2007.
- STEINER, GEORGE, *Antígonas: Una poética y una filosofía de la lectura* (1987), [trad. al castellano de Alberto L. Bixio], Barcelona, Gedisa, 1996.

- VATTIMO, GIANI; ROVATTI, PIER ALDO, (eds.), *El pensamiento débil* (1983), [trad. al castellano de Luis de Santiago], Madrid, Cátedra, 1983.
- VERNANT, JEAN-PIERRE, *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua* (1974), [trad. al castellano de Juan Diego López Bonillo], Madrid, Ariel, 1983.
- \_\_\_\_\_, *El hombre griego* (1991), [trad. al castellano de Pedro Bárcenas de la Peña, Antonio Bravo García y José Antonio Bravo García], Madrid, Alianza, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Los orígenes del pensamiento griego* (1962), [trad. al castellano de Mariano Ayerra], Barcelona, Paidós, 1998.
- VERNANT, JEAN-PIERRE; VIDAL-NAQUET, PIERRE, *Mito y Tragedia: II* (1987), [trad. al castellano de Ana Iriarte Goñi], Madrid, Taurus, 1989.
- WHITE HAYDEN, *Metahistory. The historical imagination in nineteenth century Europe*, The Johns Hopkins, University Press, Baltimore-Londres, 1973.
- WINKLER, JOHN, *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*, New Jersey, Princeton University Press, 1992.

## AGRADECIMIENTOS

Esta investigación se llevó a cabo bajo el auspicio del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). Dicho organismo tuvo a bien proporcionarme de agosto de 2014 a julio de 2016 una beca con el objetivo de concluir estudios de maestría en la Universidad Nacional Autónoma de México.

En dicha institución tuve la oportunidad de recibir la orientación de la que fue mi tutora, Dra. Leticia Flores Farfán, a quien debo reconocer su paciencia y dedicación para que el presente trabajo se perfilara con el rigor filosófico y la suficiencia académica que dicha institución exige.

En el otoño de 2015 tuve la oportunidad de realizar una estancia de investigación en la Universidad del País Vasco bajo la tutela de la Dra. Ana Iriarte Goñi, a ella se debe la inclusión de una perspectiva histórica sólida y en consonancia con el ritmo actual de los estudios clásicos. La presente tesis de maestría se nutrió tanto de las bibliotecas personales de la Dra. Iriarte y la Dra. Farfán, como del amplio acervo bibliográfico que la biblioteca Koldo Mitxelena posee en Vitoria.

La estancia de investigación a la que he aludido fue posible gracias al apoyo brindado por la Universidad Nacional Autónoma de México de cuyo departamento de Movilidad Estudiantil me beneficié para sufragar los gastos que un viaje de tal naturaleza exige. También fue esta casa de estudios la que mediante el apoyo de PAEP (Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado), facilitó la impresión de los ejemplares de la tesis.

Deseo expresar mi sincero agradecimiento a los profesores que leyeron con minuciosidad la investigación y que me ofrecieron puntos de vista valiosos para corregir omisiones y excesos en el corpus de la misma. Me refiero a la Dra. María Teresa Padilla Longoria, al Dr. Alberto Constante López y al Dr. José Molina Ayala.

Agradezco también a mi padre y mis hermanos por su constante apoyo; a mi madre, Graciela Santoyo, por hablarme de Edipo cuando yo era apenas un niño, pues de una u otra manera esta investigación no es sino la prolongación de aquellas "historias", de sus palabras embriagadas por el entusiasmo y de sus cantos.

A mis compañeros de generación que con el paso del tiempo se convirtieron en amigos fieles: Jacqueline Calderón, Ignacio Bárcenas y Manuel Martínez; Alberto Villalobos con quien compartí unos estupendos días en París, cuando ambos realizábamos estancias de investigación en Europa; y a Paola Thompson y Karen Peralta que me recibieron en un Madrid muy frío con la calidez y la solidaridad de mexicanos que compartían esa suerte de breve y feliz exilio.

A Pedro Saturno que nunca dejó de creer en este proyecto ni de instigarme para concluirlo en el tiempo adecuado. Gracias a él, también, por compartir conmigo aquella primera vez en esa costa de azul profundo, la costa del Mediterráneo, el mismo mar donde alguna vez navegaron griegos y romanos, árabes y fenicios. Ulises, Agamenón, Paris y Helena.

Por último, dado que si algo se destaca con insistencia en esta investigación es el valor del *logos*, la potencia y el poder de la palabra, sirvan entonces estas líneas como reconocimiento tanto a las instituciones que he mencionado, como a las personas que me brindaron su generosidad y hospitalidad tanto en México como en Europa.