

01083

9

FACULTAD
DE
FILOSOFIA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

LA JUSTICIA EN ESQUILO Y PLATON

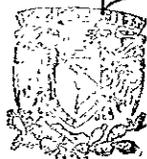
TESIS PARA OPTAR
POR EL
GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFIA

PRESENTADA

POR

ANTONIO LUIS MARINO LOPEZ

FAB. DE FILOSOFIA Y LETRAS



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

274180

2000



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

I Introducción General

- | | |
|---|---|
| 1. Sentido y necesidad de la arqueología de la razón práctica | 1 |
| 2. Poesía, filosofía y justicia. | 5 |

II. ESQUILO.

A. Prólogo a la *Orestíada* 12

- | | |
|--|----|
| 1. Implicaciones hermenéuticas de la mimesis. | 13 |
| 2. El problema de la presentación de lo interpretado | 21 |

B. *Agamenón*: La Mimesis de la Justicia.

- | | |
|--|----|
| 1. ¿Por qué Agamenón? | 23 |
| 2. El discurso del vigía (1-39) | 26 |
| 3. Parodos (40-256) | 30 |
| a. El himno a Zeus (160-183) | 32 |
| b. El clímax del <i>Agamenón</i> . (184-227) | 39 |
| 4. Clitemenestra: duplicidad y clarividencia (264-354) | 45 |
| 5. Primer stasimo (355-487) | 48 |
| 6. La sapiencia del heraldo. (681-781) | 51 |
| 7. Segundo stasimo (681-781) | 54 |
| 8. El regreso de Agamenón a Argos. (782-975) | 57 |
| 9. Tercer stasimo. (976-1032)) | 63 |
| 10. <i>Pathei mathos</i> y Casandra (1033-1342) | 65 |
| 11. La mimesis de la venganza: Clitemnestra triunfante (1343-1673) | 68 |

C. La venganza en las *Coéforas*

- | | |
|---------------------------------|-----|
| 1. Introducción | 78 |
| 2. Interpretación. | 94 |
| 3. Primer Episodio (84-585) | 95 |
| 4. Primer Stasimo (586-652) | 98 |
| 5. Segundo Episodio (653-782) | 100 |
| 6. Segundo Stasimo (783-832) | 102 |
| 7. Tercer Stasimo (935-972) | 105 |
| 8. Exodo (973-fin) | 106 |
| 9. Meditación Final. | |
| a. Consideraciones preliminares | 107 |
| b. Dos imágenes de la venganza | 108 |

D. Las *Euménides* como mimesis de la polis justa 111

- | | |
|--|-----|
| a. Prolegómeno de hermenéutica. | |
| i. Elucidación de las bases hermenéuticas | 111 |
| ii. Horizonte hermenéutico de las <i>Euménides</i> | 118 |

b. Interpretación.	122
1. Orestes en el templo de Apolo en Delfos	122
2. Parodo y primer episodio	125
3. Epiparodo y primer stasimo	127
4. Segundo episodio y segundo stasimo	132
5. Tercer episodio:	
el juicio de Orestes en la Acrópolis	135
6. Escena final: la metamorfosis de las Erinias	139
7. Epílogo	143
E. Epílogo a la <i>Orestíada</i>	146
III Platón	
A. INTRODUCCIÓN GENERAL	153
B. GORGIAS	155
1. Prólogo	155
2. Interpretación	160
3. Escena Inicial (447a1-448a6)	160
4. Sócrates y Gorgias (448d1-461b2)	165
5. MEDITACIÓN PROVISIONAL SOBRE RETÓRICA, FILOSOFÍA Y JUSTICIA	175
6. Sócrates y Polos (461b3-481b5)	178
a. Breve diálogo de Sócrates y Gorgias (463d-466a)	181
b. Prosigue el diálogo de Sócrates y Polos: Retórica y Tiranía.	189
7. MEDITACIÓN PROVISIONAL SOBRE RETÓRICA CASTIGO Y JUSTICIA	197
8. Sócrates y Calicles	198
C. La Justicia en la <i>República</i>	220
1. Introducción	220
2. Religión y filosofía política en la escena inicial	224
3. Sócrates y Polemarco: Primera crítica de la comprensión tradicional de la justicia	228
4. Sócrates y Trasímaco	232
5. LA TESIS DE LA REPUBLICA SOBRE LA JUSTICIA	
a. Consideraciones preliminares	237
b. Construcción de la polis justa	241
c. Conclusión	267
IV Meditación Final	271
V BIBLIOGRAFIA	282

INTRODUCCION GENERAL

It is not self-forgetting and pain-loving antiquarianism nor self-forgetting and intoxicating romanticism which induces us to turn with passionate interest, with unqualified willingness to learn, toward the political thought of classical antiquity. We are impelled to do so by the crisis of our time, the crisis of the West.

Leo Strauss, *The City and Man*

1. Sentido y necesidad de la arqueología de la razón práctica.

La nota distintiva de la filosofía del siglo XX es su esfuerzo por pensar al hombre mirando desde más allá del bien y del mal. Aunque esta intención es consubstancial al pensamiento moderno, pues desde sus orígenes se hace patente, los diversos modos de ir más allá del bien y del mal, así como de sus consecuencias, se han explayado paulatinamente durante los últimos cuatro siglos. Machiavelli y Descartes marcan los dos esfuerzos originarios de la Modernidad para comprender al hombre más allá del bien y del mal. El primero inaugura la nueva ciencia política en la cual el bien y el mal quedan subordinados a los intereses del Estado: la justicia se entiende como aquello que conserva o desarrolla su poder. Es en este terreno donde han echado sus raíces las diversas filosofías de la historia gestadas por el pensamiento moderno. Por su parte, Descartes dio inicio al estudio del hombre escindido en mente y cuerpo, abriendo así el camino a los nihilismos distintivos del pensamiento moderno, pues tanto el formalismo de la ética moderna como la identificación de lo bueno con lo placentero y la reducción de la vida espiritual a mecanismos neurológicos, remiten en última instancia al dualismo.

Enfocando la mirada en el siglo XX, es evidente que las dos escuelas dominantes, los positivismos de la filosofía analítica y el existencialismo en su diversas manifestaciones, se han esforzado por ir más allá del bien y del mal. La

muerte de dios se puede encontrar tanto en la obra de Nietzsche como en la de Edmund O. Wilson. Este esfuerzo por erradicar a las éticas y a las religiones puede considerarse como la manifestación más contundente de la intención moderna de llevar a cabo una erradicación completa del mito. Los mitos expresan los valores gestados por el hombre en su esfuerzo por ser humano. El intento moderno de desmitologizar se realiza inicialmente en nombre de la razón, entendida también en el sentido moderno. Se trata, por tanto, de substituir las ambigüedades y los claroscurios del mito con las ideas claras y distintas. El esfuerzo de la Ilustración es, por consiguiente, una instancia de la antigua querrela de la filosofía contra la poesía.

Conforme la razón moderna entró en crisis, el esfuerzo desmitologizador necesariamente hubo de cejar, pues para oponer la razón al mito es menester que ésta sí tenga acceso a la verdad y el otro no. Mientras se consideró que la verdad es monopolio de la razón, el mito quedó reducido a mero instrumento didáctico idóneo para niños muy pequeños. Conforme se difundió esta idea, desapareció el estudio de la poesía como manera importante de educar al hombre. Pero el reinado de la razón victoriosa no duró mucho, puesto que su pretensión de poder acceder a la verdad entró en crisis desde el Siglo XVIII. Si no hay verdad, o no la podemos conocer, entonces *todo está permitido*. Si todo está permitido, la lucha de la razón contra el mito se convierte en la lucha de dos modos de mitificar. La querrela entre filosofía y poesía queda reducida a querrela de poetas. La contienda de poetas se juzga por sus efectos, pues en la oscuridad de la noche posmoderna, es lo único que se alcanza a distinguir. La poesía queda reducida a retórica y la retórica a publicidad. Así, la antigua querrela entre filosofía y poesía parece resolverse con la evaporación de ambas. El arco en el cual Nietzsche¹ cifraba sus esperanzas para el advenimiento del *übermensch*, la enorme tensión gestada por el nihilismo, parecería haberse destemplado, como él mismo temía que ocurriera. Cuando

* Las fichas bibliográficas completas se encuentran en la bibliografía, al final.

¹ Cf. *Más allá del bien y del mal*. Prefacio.

desaparecen filosofía y poesía, reina el “último hombre”, o, en la expresión de Kojève, “el hombre posantropológico.”²

La crisis de la Modernidad no se origina de manera absoluta en la filosofía moderna, pues ella presupone a la filosofía clásica. Las raíces de la modernidad bajan hasta la tierra ática. Heidegger nos hizo tomar conciencia de ello. Un primer sentido de esta “arqueología de la razón práctica” es el literal: se trata de un intento por encontrar el fundamento de la vida política. En cuanto la atención se dirige al poder de la razón para dirigirnos en el esfuerzo por descubrir en qué consiste vivir bien –si es que lo tiene y en la medida en que lo tiene—esta investigación resulta de la toma de conciencia ocasionada por el estudio de la obra de Heidegger, especialmente de *Ser y Tiempo*. En esta obra, como es sabido, se encuentra la oposición más radical al pensamiento de Descartes,³ y por consiguiente, el estímulo más poderoso para buscar las raíces griegas que parecerían determinar la crisis del pensamiento moderno. La arqueología o búsqueda del fundamento, por tanto, es, esencialmente, un trabajo de hermenéutica: de desvelamiento de lo que la propia tradición occidental ha ocultado.

El pensamiento de los griegos no está sencillamente a la mano. El acceso está obstaculizado no sólo por las dificultades filológicas (que son, en el fondo, originadas por el pensamiento moderno) sino también y de sobre manera por el modo como se concibe la tarea. El círculo vicioso en la cuestión del acceso es especialmente evidente, pues no podemos dejar de ser modernos y posmodernos mientras estudiamos a los griegos, pero a su vez, la razón por la que los estudiamos es para superar la crisis de la modernidad, es decir, para dejar de ser modernos. La cuestión de si en efecto hay tal círculo vicioso, es decir, si la historicidad del entendimiento es tan radical que inevitablemente al tratar de

² Cf. *Introduction à la lecture de Hegel*.

³ Cf. *Ser y Tiempo* Parag. 18.

entender a los griegos los hemos de leer como modernos y sólo veremos en sus obras lo que nosotros mismos proyectamos en ellas, es demasiado compleja para abordarse en esta introducción. En vez de ello, me limito a afirmar que he tomado como fundamento hermenéutico las ideas de Leo Strauss, en contraposición a las de Heidegger y Gadamer.⁴ La cuestión decisiva en la cual concuerdo con Strauss, la expresa él mismo así:

Among the many things that make Heidegger's thought so appealing to so many contemporaries is his accepting the premise that while human life and thought is radically historical, History is not a rational process. As a consequence, he denies that one can understand a thinker better than he understood himself and even as he understood himself: a great thinker will understand an earlier thinker of rank creatively, i.e. by transforming his thought, and hence by understanding him differently than he understood himself. One could hardly observe this transformation if one could see the original form. Above all, according to Heidegger all thinkers prior to him have been oblivious of the true ground of all grounds, the fundamental abyss. This assertion implies the claim that in the decisive respect Heidegger understands his great predecessors better than they understood themselves.⁵

En efecto, si "leer es escribir", jamás leemos y por lo mismo, no se puede constatar que leer es escribir. Estas dificultades fundamentales con Heidegger y sus discípulos, llevan implícito el problema general que nos ocupa, pues si se acepta que el entendimiento es fundamentalmente "creativo" o "poético" (en el sentido de *poieo*), de hecho también se está afirmando que la filosofía como

⁴ Las ideas de Strauss sobre la hermenéutica se encuentran principalmente en su *Persecution and the art of writing*; las diferencias específicas con Heidegger están en *The Rebirth of Classical Political Philosophy* y en *Studies in Platonic Political Philosophy*. Las diferencias con Gadamer, en el apéndice de *Truth and Method* y en la correspondencia entre de Strauss con él, *Independent Journal of Philosophy*. Una discusión sucinta de la hermenéutica de Strauss en relación con Platón, se encuentra en la introducción de mi *Eros y hermenéutica platónica*

⁵ *Studies in Platonic Political Philosophy*, p. 30. Para una discusión más extensa de la relación entre el pensamiento de Heidegger y el de Strauss, ver L. Berns, "The Prescientific World and Historicism: Some Reflections on Strauss, Heidegger, and Husserl, en *Leo Strauss's Thought: Toward a Critical Engagement*, editado por Alan Udoff. Un estudio profundo y extenso del problema es el de Stanley Rosen: *Hermeneutics as Politics*.

actividad teórica es imposible. Esta es una de las maneras como triunfa la poesía sobre la filosofía en nuestro siglo.

En vez de atender a los problemas generales de la hermenéutica, he preferido realizar una interpretación de Esquilo y Platón para explorar la relación entre poesía y filosofía. Esta decisión debe comprenderse como una forma de oponerse al prejuicio distintivamente moderno de que toda investigación primero debe establecer sus bases metodológicas. Pero esto a su vez supone que desde el inicio ya se entiende suficientemente la naturaleza de la poesía y de la filosofía, mientras que el axioma del que parto es el opuesto: el laberinto en el cual se encuentra inmersa la antigua querella no ha dejado de ser laberinto. ¿Por qué insistir en que no se debe entrar al laberinto sin contar con un mapa? Ciertamente la razón no puede ser que sólo con el mapa podemos evitar extraviarnos, pues, de hecho, extraviados ya estamos: la crisis de Occidente aún perdura.

2. Poesía, Filosofía y Justicia.

La querella de poesía y filosofía es ominicomprehensiva, pues ambas abordan la totalidad de la experiencia humana y ninguna de las dos reconoce un territorio como genuinamente ajeno. Ante complejidad tan laberíntica, es necesario acotar la exploración en una región, pues sólo así se puede lograr la familiaridad necesaria para comprender en qué consiste propiamente la desavenencia. Obedeciendo a esta necesidad, he seleccionado la cuestión de la justicia como la región en la cual ensayaré comprender más a fondo la querella. Las siguientes consideraciones me sugirieron la pertinencia de esta selección:

La justicia es el problema político fundamental y, por ende, toda meditación que busque elucidar los fundamentos de la praxis está obligada a tematizarla. No es posible saber en qué consiste vivir bien sin haber clarificado la naturaleza de la

justicia, pues según se le conciba, lo mejor es o bien ser un tirano o bien ser un filósofo que no sabe si su vecino es ángel o bestia. Una consideración adicional y de central importancia, es que en la confrontación de filosofía y poesía, aparece, como gestada por la filosofía o las filosofías, una variedad de teorías de la justicia, las cuales son asumidas como parámetros para juzgar a las diversas sociedades en cuanto a su grado de civilidad y humanidad. Al tomarlas como parámetros, se da por supuesto que la justicia puede ser bien comprendida y presentada por el pensamiento teórico. Pero justo esta suposición es lo que la querrela pone en tela de juicio. Y, en efecto, a lo largo de este trabajo me esforzaré en mostrar que la si la justicia no es esencialmente una idea, entonces su presentación poética siempre es más profunda y verdadera que la filosófica.

Preguntar si la justicia es una idea hace aparecer una multitud de cuestiones implícitas, todas ellas a su vez vinculadas con la confrontación de poesía y filosofía. Podría decirse que toda la investigación aquí presentada gira en torno a esta pregunta y sus consecuencias. Las cuestiones a considerar se pueden ejemplificar de manera inicial así: Preguntar si la justicia es una idea es una cuestión pertinente para el filósofo, con la cual el poeta no tiene por qué ocuparse en su obra. Sin embargo, si el filósofo desea considerar la cuestión a fondo, necesariamente ha de reconocer que es en el ámbito de la poesía en donde debe mirar para considerar en serio la posibilidad de que la justicia no sea una idea. Esto es lo que, a mi juicio, hizo Platón en la *República*, asunto que ensayo demostrar en el capítulo sobre este diálogo. La misma tesis se puede expresar a la inversa: la *República* es una exploración de las consecuencias de que la justicia sea una idea, pero ésta se realiza aludiendo constantemente a los problemas implícitos en que lo sea. Evidentemente, el problema central es que si la justicia es una idea, es necesario explicar la relación entre idea y polis, lo cual a su vez requiere la elucidación de la relación entre idea, verdad y ser. Todos ellos son temas de la *República*. También es claro que el problema de la presentación y representación de la justicia depende de si se le concibe como idea o no. Simplificando bastante la

cuestión, se puede decir que si la justicia es idea, entonces la poesía necesariamente ofrece una mimesis o imagen de ella y por consiguiente la filosofía, en su uso superior del logos, nos permite un mejor conocimiento de ella porque sólo la filosofía, mediante la dialéctica, nos enseña a prescindir de la imagen y a contemplar la idea por sí misma. Por el contrario, si la justicia no es una idea, entonces la presentación poética necesariamente será más comprensiva.

El poder de la poesía estriba en hacer aparecer lo bello, *tó kalon*. Este poder nunca se lo ha disputado la filosofía, aunque sí insiste en que éste se debe a la inspiración o al genio, es decir, a una fuerza que no proviene de la idea. El vínculo entre Eros y lo bello es uno de los temas fundamentales de la poesía, mientras que la filosofía, fuera de muy contadas excepciones, ha dejado esta cuestión de lado. En particular, el nexo entre justicia, Eros y belleza rara vez aparece en las meditaciones filosóficas, mientras que en la poesía rara vez está completamente ausente. En consecuencia, la indagación en torno a la querrela necesariamente conduce a pensar la relación entre justicia, Eros y belleza, la cual, desde luego, es del todo diferente si se concibe a la justicia y a la belleza como ideas o no.

La relación entre justicia y polis necesariamente involucra a la religión. En consecuencia, toda discusión sobre la justicia necesariamente se ubica –reconózcase o no— en un contexto teológico-político. Los poetas siempre han estado dispuestos a hablar de los dioses, mientras que los filósofos siempre han pensado las proverbiales siete veces antes de pronunciar palabra. Así, la poesía normalmente aparece como afiliada al culto y voz poderosa de sus dogmas, mientras que la filosofía aparece como heterodoxa y por ende impía. Es en este contexto donde la confrontación entre ambas es más álgida y visible. Normalmente, la filosofía es percibida como una fuerza que aparta al hombre de su comunidad y sus cultos, es decir, como productora de individuos injustos. Sólo la filosofía moderna, al presentar el bienestar, la longevidad y la democracia como la esencia de la justicia, e intentar desterrar a los dioses que se oponían a estos beneficios, logró convertir al filósofo en hombre decente. La crisis de la Modernidad, empero, consiste en dudar

de que la filosofía en verdad pueda producir el mundo que prometía. Y esto es lo mismo que dudar que la justicia sea idea. En todo caso, es obvia la pertinencia de tematizar a la justicia para explorar este aspecto de la confrontación de poesía y filosofía.

Inexorablemente vinculada con el problema de la justicia, se encuentra la cuestión del poder educativo de la poesía y de la filosofía. El filósofo que pretende rivalizar con el poeta tiene que mostrar en la práctica que su logos es más poderoso y persuasivo que los mitos del poeta. La fuerza educativa de la filosofía depende del poder de su retórica comparado con la de la poesía. Esto a su vez es determinante para perfilar la función de la filosofía en la comunidad. Nuevamente, si el logos filosófico sólo es accesible para una minoría, cultivarlo puede tener dos consecuencias fácilmente previsibles: si la minoría filosófica carece de poder de persuasión y no obtiene poder político por otros medios, resulta inofensiva e inútil, mero pasatiempo para ociosos; si, por el contrario, la minoría es persuasiva o pertenece a la élite del poder, la filosofía se vuelve sumamente peligrosa para el régimen por su potencial revolucionario. La poesía, por el contrario, parece estar obligada a ser conservadora y ortodoxa, pues para ser aceptada por el público debe ser persuasiva y por ende cercana a sus creencias. La posibilidad de que la poesía sea heterodoxa y sus consecuencias, sólo aparece en la construcción de la polis justa en la *República*, y las consecuencias son inmediatas, pues Sócrates exilia a los poetas heterodoxos. Sin embargo, la relación entre poesía, filosofía y justicia, así como sus consecuencias para la polis, está condicionada por la naturaleza y poder de la retórica. De ahí que sea necesario atender a este tema de manera especial.

Para concluir estas consideraciones, puede ser útil señalar por qué la investigación no incluye una exposición de la noción de idea en los diálogos platónicos, puesto que uno de los puntos medulares de la interpretación que se ofrece sobre la oposición entre poesía y filosofía es que ésta ocurre principalmente cuando por "filosofía" se entiende "teoría" en el sentido de examen de las ideas.

Sin embargo, hay dos razones que justifican la omisión: Primero, hay ya suficientes estudios sobre la naturaleza del eidos platónico como para no requerir uno más por parte mía. Segundo, y de manera opuesta, la oposición entre poesía e idea, así como sus consecuencias para la comprensión de la justicia, es un tema poco explorado. De ahí mi decisión.⁶

3. ¿Por qué Esquilo y Platón?

La selección de la *Orestíada* como la obra poética paradigmática en la comprensión de la justicia no requiere mayor comentario. Esta trilogía contiene todos los elementos necesarios para estudiar tanto el modo poético de comprender y representar a la justicia, como para llevar a cabo la comparación con el modo filosófico. En ella encontramos lo que inicialmente parecería un extraño paralelismo con la *República*, pues su movimiento general abarca desde la genealogía de la injusticia simbolizada por la casa de Atreo, hasta la absolución de Orestes y la transformación de las Erinias en Euménides, es decir, el advenimiento de la polis capaz de sobreponerse a la venganza. Todo este movimiento es una mimesis de la justicia y la injusticia. (El sentido específico de esta mimesis se exhibirá tanto en la introducción a la trilogía como en la interpretación de cada una de los dramas.) Como la *República* a su vez nos presenta la purificación de la polis inflamada y advenimiento de la polis justa, ofrece los elementos idóneos para el contraste.

Evidentemente, pude haber recurrido a la obra de alguno de los otros grandes poetas griegos para llevar a cabo el estudio. Pero consideraciones de complejidad y dificultad de exposición (caso de Homero), así como el hecho de que, fuera de la famosa *Antígona*, no conozco ninguna otra obra dramática griega que centre la atención en todos los temas necesarios para explorar la justicia,

⁶ Una consecuencia de esta decisión es mi uso un tanto idiosincrático de los términos "platónico" y "platonismo". Los uso como abreviaciones para referirme a quienes asumen que Platón propone una "teoría de las ideas", o, en la terminología de la *República*, es un "amigo de las ideas". Quien haya estudiado el *Sofista* y *Parménides* tendrá claro que Platón encontraba más enigmas que respuestas en los *eide* y las ideas.

Prólogo a La Orestíada

Hay obras de arte que a pesar de haber sido producidas hace miles de años, nos resultan inmediatamente accesibles porque nos reconocemos fácilmente en ellas: cuando escuchamos a Odiseo gritar su verdadero nombre al cíclope, reconocemos sin dificultad las emociones que lo empujan. Otras, ya apenas nos son inteligibles. Una tercera clase, empero, es la de obras como *La Orestíada*, a la vez imbuidas en un mundo casi del todo ajeno al nuestro y extrañamente lúcidas. Aunque el sacrificio humano nos parece un rito del todo arcaico, las pasiones que lo hacen posible aún nos mueven; ya no hablamos de Erinias pero aún sentimos deseos de cobrar venganza cuando se nos ofende; tampoco hablamos de la voluntad de Zeus y de la inteligencia de Atenea, pero aún aspiramos a vivir en sociedades justas. La aspiración a vivir en un mundo justo sigue siendo sofocada por la preponderancia de la injusticia. Las dudas sobre la posibilidad de la justicia aún hoy infectan nuestro ánimo. Quizás a eso obedezca la sorprendente actualidad de la trilogía de Esquilo, pues también en ella se encuentra la duda dolorosa sobre la posibilidad y el sentido de la justicia. Hoy, como entonces, sabemos de la soberbia de los poderosos, de los crímenes acallados, de la victoria inmerecida, de la víctima inocente, del observador impotente. Y todavía sonreímos sarcásticamente ante las plegarias del piadoso que eleva su oración por la paz mundial, desdeñando su simpleza desde nuestra sapiencia maquiavélica, aunque también quisiéramos poder unirnosle genuinamente. Mientras no hayamos claudicado completamente respecto de la posibilidad de la justicia, *La Orestíada* seguirá siendo como un antiguo espejo de bronce bruñado en el cual reconocemos nuestro propio rostro, oscuramente.

La intención central de esta interpretación de *La Orestíada* es reproducir con la mayor fuerza posible la presentación poética de la cuestión de la justicia. La necesidad de realizar este esfuerzo ya ha sido explicada en la introducción general. Ahora es menester detenerse brevemente en algunas consideraciones de las dificultades hermenéuticas que impiden el acceso. No se pretende, por supuesto, entrar de lleno al problema hermenéutico de la tragedia griega, sino, sencillamente, hacer explícitos los supuestos en los que se basa mi interpretación y justificar algunas heterodoxias al respecto. Es evidente, empero, que las bases de mi interpretación no pueden ser ajenas a

los propósitos, de suerte que será necesario comentar su vínculo al mismo tiempo que se explican éstas. Las premisas centrales de todo el estudio son: que el modo poético de pensar y presentar la cuestión de la justicia difiere radicalmente del modo filosófico y que es necesario recuperar este modo de acceder a la comprensión de la justicia. En consecuencia, la hermenéutica de *La Orestíada* intentará enfatizar aquellos aspectos de la justicia que sólo se vuelven visibles en la presentación poética. En el resto del prólogo ensayaré explicar qué entiendo por el “modo poético de pensar y presentar la justicia”, así como de aquello que lo distingue del modo filosófico.

1. Implicaciones hermenéuticas de la mimesis.¹

La cuestión general de la mimesis ya ha sido abordada en la introducción general. Ahora es menester regresar a ella en relación específica con *La Orestíada*. He argumentado que la mimesis no es “imitación” en el sentido sencillo de “copia” sino un complejo acto de la imaginación. Un poema dramático, una tragedia, requiere que quien la vea puesta en escena o quien la lea participe en el proceso de inmersión en la ilusión del teatro para adentrarse al mundo de la obra. El hecho de que el teatro presenta una ilusión es secundario para este proceso de inmersión. Si un espectador estuviese constantemente pendiente de los trabajos de coreografía, maquillaje, vestuario, tramoya, actuación, etc., que se realizan para escenificar una obra, no podría experimentarla propiamente como espectador. El teatro comienza cuando nos olvidamos de que estamos en el teatro. Un espectador propiamente hablando, permite que el drama cobre vida ante sus ojos, que los actores se conviertan en personajes y los escenarios en casas y castillos. Toda esta transmutación es posible gracias a la imaginación.

Ver o leer² una tragedia es imaginarla. Interpretarla es también imaginarla. No hay diferencia entre el ver y el entender, pues cuando se da tal diferencia se ha

¹ En esta sección sigo de cerca a Aristóteles en su *Poética*, aunque introduzco algunos problemas y elementos ajenos a su doctrina. Todas las referencias entre paréntesis de esta sección remiten a dicha obra. También he tenido presentes las ideas de Eric Voegelin, en su *Anamnesis*, University of Missouri Press, Columbia, Missouri, 1990, traducción al inglés de la obra en alemán por Gerhart Niemeyer.

² Podría argumentarse que leer una tragedia es un acto más de interpretación más directo y potencialmente más libre que verla puesta en escena, ya que en este caso lo que el espectador contempla es la interpretación que el director y los actores han imaginado y materializado.

suspendido la condición que hace posible al teatro. Ver el drama e interpretarlo, en consecuencia, son lo mismo. Pero así como en el mirar cotidiano no todos vemos lo mismo, en el mirar lo dramático también hay multiplicidad. Todo poema es un estímulo a la imaginación, pero no todos tenemos el mismo poder de imaginar. La producción de la imaginación estimulada por el drama oscila constantemente entre el mundo en que vivimos y el mundo creado por el poeta. Este complejo juego de la imaginación es la mimesis. El movimiento entre nuestro mundo y el del drama es unitario y dialéctico: cómo interpretamos el drama está determinado por cómo somos nosotros y el poder mimético del poeta. Este poder no consiste en “imitar” la realidad sino en estimular la producción de nuestra imaginación para que veamos lo que el poeta desea que veamos. Por supuesto que esto no siempre ocurre, ya sea porque lo impide alguna insuficiencia del espectador o lector, o del poeta, o de ambos. También debe ser evidente que la mimesis sólo puede ocurrir si hay alguna comunidad entre drama y espectador. Entre más rica y compleja sea esa comunidad, más profundo y significativo puede ser el poema. Sin ella la mimesis es imposible o trivial.³

Aunque la noción de mimesis que he venido exponiendo está plenamente endeudada con la explicada por Aristóteles en su *Poética*, deseo recalcar que mi modo de entenderla difiere de la aristotélica en un punto importante. Para él, la mimesis es la actividad que define a la poética: toda producción poética, sea trágica, cómica, danza, canto, etc., es mimética. Quizás Aristóteles omita por obvio que la mimesis requiere tanto al poeta como a quien escucha o mira sus poemas, pues para él no hay tanta distancia entre poeta, poema y lector o espectador como para que la posibilidad de comunicación presente problemas. Sin embargo, para nosotros, esta distancia se ha convertido en una dificultad esencial, pues nuestra conciencia histórica exagera no sólo la diferencia en el tiempo sino también la heterogeneidad cultural. Además, las aporías de la epistemología moderna añaden obstáculos adicionales al comprender toda comunicación como un acto constructivo del sujeto. Sin embargo, a mi me parece que la mimesis ejercida por el poeta necesariamente supone que el lector o espectador puede responder a ella. Esto supone a su vez la existencia de una comunidad entre poeta y

³ Sólo si la obra pertenece a una comunidad o cultura y el espectador a otra por completo carente de relación con aquella, se daría el caso de la imposibilidad de la mimesis, o al menos de un nivel del todo superficial. Esto ocurre,

espectador. El poeta, empero, no tiene porqué preguntar sobre las condiciones de posibilidad de la poética, es decir, sobre la naturaleza de esa comunidad. Nosotros, por las razones ya aducidas en la introducción general, constantemente las traemos a colación. En la comprensión de mimesis que aquí expongo, no pregunto sobre la posibilidad de esa comunidad, sino que la tomo como dato problemático. Al leer o ver alguna de las obras de *La Orestíada* experimentamos, en mayor o menor grado, dependiendo de innumerables factores, el poder de la mimesis. Si no fuera así, pronto dejaríamos de lado el texto y a nadie se le ocurriría ponerlas en escena.

Así, en la hermenéutica de *La Orestíada* me guía esta noción de comunidad, o, como lo llama Gadamer, "horizonte hermenéutico". Prefiero el concepto de comunidad, empero, porque sugiere más el tipo de movimiento que se realiza al interpretar una tragedia. Inicialmente la trilogía de Esquilo nos es extraña, en un sentido literal, pues tanto las tramas de las obras como sus personajes pertenecen a un mundo desconocido por el lector contemporáneo. La interpretación de las obras comienza mediante el acercamiento a sus personajes y tramas. Aquí, empero, es donde se presenta una primera dificultad, pues el modo de "familiarizarnos" con los dramas de Esquilo puede estar orientado por los propósitos más disímiles, y sustentado en los supuestos más variados. Se puede, por ejemplo, intentar esta aproximación para ver cómo se pensaba sobre la justicia entre los griegos de la época. Para llevar a cabo esta tarea es menester realizar lo que llamamos "investigación histórica", que fundamentalmente consiste en una producción de la imaginación a partir de la interpretación de los "datos" que podamos colegir de aquella época. Independientemente de los problemas de hermenéutica confrontados por todo historiador, los cuales no pretendo discutir aquí, es evidente que se trata de un modo de construcción diferente al que requiere la obra de arte. El historiador no está inscrito en un proceso de mimesis, pues no examina los datos con el mismo propósito que el espectador mira el drama. Si bien es verdad que los conocimientos aportados por el historiador con frecuencia son útiles para comprender el sentido de los términos o la identidad de los personajes, es menester no confundir los modos de mirar. El historiador ve textos, monumentos, inscripciones, etc., e interpreta su sentido pretendiendo fijar cómo fue el pasado. Su esfuerzo, por tanto, consiste en

por ejemplo, cuando vemos un baile de una tribu de la cual ignoramos todo. Más allá de saber que los bailarines bailan,

mantener la diferencia entre el presente y el pasado. Sin esa diferencia no puede haber “historia”. El espectador de los dramas, por el contrario, se esfuerza por descubrir en los textos lo que con ellos tiene en común: busca hacer presente al pasado. La mimesis hace posible ese descubrimiento o desocultamiento de lo común, pues es el proceso mediante el cual me reconozco a mí mismo y a mi mundo en lo otro. Sólo cuando el acto mimético culmina en ese reconocimiento, se puede decir que en efecto la obra ha cumplido su función.

Para elucidar esta comprensión de la mimesis es menester examinar más a fondo el sentido del “reconocimiento”. La mimesis es lo distintivo de las artes poéticas y la tragedia, como dice Aristóteles, es *μίμησις πράξεως σπουδαιίας καὶ τελείας* (1449b24-5) (“mimesis de una acción seria y completa...”). Cuando se traduce “mimesis” por “imitación” se incurre en una “platonización” de la comprensión aristotélica del término, puesto que con ello se implica que hay una relación entre “original” y “copia”.⁴ Sin embargo, en el caso de la tragedia, entender así “mimesis” resulta demasiado simple. El hecho de que productos poéticos tan dispares como los bocetos mímicos de Sofrón y los diálogos socráticos, sean ambos considerados “miméticos” (Cf. 1447b10-11), sugiere que Aristóteles está consciente de que se trata de un término carente de precisión. En todo caso, la mimesis de la praxis seria y completa (para parafrasear sin traducir) se puede entender como un estímulo a la imaginación para que vea de manera unitaria y completa la secuencias de eventos que forman la trama o *mythos*. La mimesis en este caso no es propiamente una “imitación” en el sentido, por ejemplo, de que el actor use un tono triste para imitar el estado de ánimo de un personaje. La tragedia es mimesis de una praxis completa en cuanto organiza y da forma –fundamentalmente por medio de discursos, pero también recurriendo a la expresión corporal– a un todo que hace posible lo que he llamado el “reconocimiento”. Este reconocimiento consiste en verse a sí mismo en otro y al otro en uno mismo.⁵ Es

(lo cual es ya un acto de interpretación) no “entendemos nada”.

⁴ El propio Aristóteles a veces propicia esta interpretación, como cuando al inicio de la *Poética* asemeja la mimesis de los poetas con la de los pintores y otros artesanos que *ἀπεικάζοντες* (1447a20) “forman imágenes a partir un modelo”.

⁵ La mimesis como modo de propiciar el reconocimiento no es estrictamente lo que Aristóteles propone, pues el término empleado por él (*ἀναγνώσεις*) más bien se aplica a un cambio de la ignorancia al conocimiento que le acontece a algún personaje del drama, como en el caso de Edipo. (cf. 1452a30-33). En mi propuesta sobre la mimesis el reconocimiento es lo que experimenta el espectador. A veces Aristóteles parece aproximarse a esta manera de entenderlo, pues cuando define la tragedia como productora de conmiseración y miedo con el objeto de purificar las

privilegio de la tragedia producir el efecto de este reconocimiento y con ello conmovernos y, según Aristóteles, producir la catarsis de las pasiones.

Cuando hay un nexo inmediato entre la obra dramática y los espectadores, es decir, cuando se trata de tramas y situaciones contemporáneas a los espectadores, la posibilidad del reconocimiento parece natural. Hoy en día, por ejemplo, muchos de los dramas de la TV y el cine dependen de ese nexo. Sin embargo, el reconocimiento se torna más problemático y misterioso cuando entre obra y espectador median dos milenios. En estos casos parece milagroso que se dé el reconocimiento. Ningún lector contemporáneo se “reconocería” en Agamenón o Clitemnestra tal cual. La mimesis de la tragedia hace posible un reconocimiento en un sentido más complejo y profundo. Mediante la tragedia logramos vernos como inmersos en el mismo orden que los personajes, en el mismo cosmos. Esto se hace patente cuando reconocemos en las acciones del drama las mismas preguntas y las mismas perplejidades que confrontamos ahora. Así “reconocerse” en Agamenón no implica verse a sí mismo como líder de un ejército numeroso que se lanza a la conquista de alguna ciudad o nación, sino más bien descubrir que su ambición y su soberbia iluminan las nuestras. Este reconocimiento es más valioso y profundo en la medida en la en que nos empuja a descubrir aspectos y facetas de lo humano que se han ocultado en el mundo que nos es más familiar. La distancia entre nosotros y Clitemnestra, por ejemplo, puede ayudarnos a ver mejor la naturaleza del deseo de venganza, pues nuestro cristianismo indudablemente nos lo oculta.

En suma, el reconocimiento propiciado por la mimesis, lo que Aristóteles llama *to ergon* u “obra” de la tragedia, más que *anagnorosis*, es una especie de *anamnesis* en cuanto implica un volver a hacer presente algo olvidado.⁶ Siguiendo al estagirita, podemos pensar la *anamnesis* como un movimiento natural que recorre un camino ya establecido o marcado mediante el conocimiento, las pasiones o las sensaciones. La tragedia, por decirlo así, nos ayuda a descubrir esos caminos y a recorrerlos. Son caminos desdibujados o sepultados, pero reconocibles. Gracias a ello podemos ir a

pasiones del espectador, se sobre entiende que para que ello ocurra el espectador tiene que reconocerse de alguna manera en los personajes.

⁶ La distinción precisa entre memoria y recolección o *anamnesis* la hace Aristóteles en su tratado *Sobre la memoria y la recolección*, especialmente en el cap. II.

donde jamás habríamos llegado y ver aspectos de lo humano perennemente importantes.

La metáfora del camino encubierto contiene más de una implicación hermenéutica y no pocas dificultades. Sin embargo, la mimesis, en cuanto dependiente de la *anamnesis* puede comprenderse como el proceso de recuperar, gracias al impulso o movimiento producido por ella, una vía que se había ocultado. Ver una tragedia es un acto hermenéutico porque descubre los sentidos del espectáculo o del texto ateniéndose a los impulsos logrados por la mimesis. La mimesis a su vez sólo ocurre en el marco de algún grado de comunidad entre poeta y espectador. Se trata de acciones a la vez acotadas por el texto y abiertas a la imaginación. Además, la metáfora de los "caminos" recuperados supone que hay cierto grado de unidad en la experiencia humana. Si esto no fuera el caso, por ejemplo si en alguna cultura fuese completamente normal y cotidiano practicar la antropofagia, o los sacrificios humanos, no habría manera de que la fuerza mimética de *La Orestíada* cobrara vida mediante el desocultamiento de sus senderos. Un tercer supuesto de la metáfora es que la mimesis misma propicia el desocultamiento. Pero si la mimesis induce el trabajo de *anamnesis*, el aprendizaje y la comprensión también se siguen de ella.⁷

La mimesis como impulso para la *anamnesis* es una práctica de lo más común cuando se entiende de manera sencilla, pues con frecuencia ver o escuchar algo análogo a lo que deseamos recordar propicia que logremos recordarlo. También la noción de mimesis como impulso para el aprendizaje es de origen platónico⁸. Sin embargo, al aplicar esta noción a la hermenéutica de la tragedia es menester destacar un aspecto clave: la mimesis poética parece inducir la recuperación y el reconocimiento de una manera propia e inaccesible a los modos no miméticos de inducir la *anamnesis*. La mimesis poética hace posible la *anamnesis* de totalidades u *holoi*. Este es su gran poder. Cuando un poema o una composición musical o una película cinematográfica o una danza nos conmueve, estamos sometidos a una experiencia de unidades semánticas cuyo análisis puede revelar algo de la técnica mimética o poética pero en última instancia siempre apunta hacia la magia de la imaginación. Al captar estas totalidades

⁷ Aristóteles parece comprender así el poder educativo de la mimesis. Aprender a partir de imágenes no es algo contrario al filosofar, in para él ni para Platón. Cf. *Poética* 1448b10-19 y la discusión en la introducción general

⁸ Cf. *Menón*, 82a7-85b6.

nos percatamos de que hemos comprendido o visto algo gracias a la fuerza mimética de la obra. Es una experiencia que no se puede obtener de ninguna otra manera. Esto, además, no es ninguna novedad, pues hoy, quizás hasta la saciedad, lo experimentamos en el nivel trivial de manera cotidiana. Experimentarlo en un nivel más elevado, por el contrario, parece dificultarse en razón directa a la frecuencia con la cual estamos expuestos a la fuerza de la mimesis.

La fuerza mimética de la tragedia nos ofrece una instancia de ese nivel más elevado al que me he referido. Hay múltiples maneras de hacer que el espectador lllore, ría, sienta compasión, odio, etc. pero sencillamente estimular las emociones “trágicas” no es lo que constituye la esencia de la tragedia. Lo que la distingue, lo que constituye su *ergon* propio, es que realiza la mimesis de la justicia. En ello estriba su valor perenne y la consecuente necesidad de verla. La hermenéutica de la tragedia, en este caso de *La Orestíada*, por tanto, debe abocarse a posibilitar que esa potencialidad se actualice para el lector. En rigor, este es el propósito central de las interpretaciones de la trilogía ofrecidas a continuación.

La idea de que la justicia sea un objeto posible de mimesis requiere algo de elucidación, pues no se incluye entre los objetos de la mimesis mencionados por Aristóteles en su *Poética*. Además, la mera noción de que hacer la mimesis de una idea parece infundada. Sin embargo, esta dificultad se desvanece tan pronto se aclara que un axioma de esta tesis es que la justicia no es necesaria y exclusivamente una idea, es decir, algo puramente pensado y de lo cual se pueden dar definiciones, como de triángulo o rombo. La justicia es un modo de relación de una comunidad. En cuanto tal, es exhibida o mostrada por las acciones de sus miembros. Pensada así, es un objeto de mimesis, conforme lo entiende Aristóteles en su definición de tragedia ya citada. A diferencia de la definición de justicia, que se ofrece como respuesta a la pregunta ¿qué es la justicia?, y por ende supone que no se sabe bien a bien qué es, la mimesis de la justicia tiene como punto de partida el supuesto de que el espectador puede reconocerla cuando se le presenta. Pero este reconocimiento no implica que pueda definirla, ni que de hecho sea definible. Es posible que la experiencia de justicia sea más rica y compleja de lo que se puede captar y mostrar mediante una definición, o que sólo captándola como un todo sea posible comprenderla correctamente. Sobre todo, es posible que la experiencia de

justicia esté constituida de tal manera que sólo aparezca al lado de la injusticia. Estos modos complejos del aparecer de la justicia son los que pueden ser representados mediante la mimesis. Que este sea el caso no tendría nada de sorprendente, pues, en general, la mimesis nos representa las acciones de una manera más clara y vívida que cualquier descripción analítica. Dado que acción y pasión también constituyen una unidad natural, la mimesis las puede exhibir mejor que cualquier descripción.

En suma, la tesis general aquí presentada es que la producción poética es el medio privilegiado para la educación ética porque sólo la mimesis puede a la vez representar de manera completa la naturaleza humana e inducir en el espectador las emociones idóneas y su catarsis.

2. El problema de la presentación de lo interpretado.

Cuando se habla de la hermenéutica de una obra poética, en rigor se trata del modo como un espectador entiende la obra. Al presenciar alguna de las tragedias de la trilogía, el espectador pensará, sentirá y sufrirá diversas ideas, emociones, placeres y dolores. Esta experiencia es individual hasta cierto punto precisamente porque los procesos de anamnesis provocados por la mimesis pueden variar de una persona a otra, aunque por lo general son bastante comunes. (Quien observe al público espectador de algún drama normalmente notará reacciones comunes. Lo normal no es que una tragedia, por ejemplo, cause tristeza en unos e hilaridad en otros.) El hecho de que se de esta comunidad de reacción, empero, no implica que la experiencia estética de los espectadores se pueda comunicar de manera completa. Ver una obra de teatro no es lo mismo que asistir a una conferencia sobre el teatro.

Esta diferencia entre la experiencia estética inmediata y la reflexión sobre la experiencia estética resulta ser particularmente importante para este estudio porque debido a ella no es posible, en sentido estricto, demostrar las tesis que he venido elaborando. He argumentado que al ver algunas tragedias podemos captar mejor qué es la justicia que leyendo un tratado sobre ella. Pero si esto es verdad, sólo puede ocurrir en el momento que cada quien la está presenciando o leyendo. Posteriormente podemos reflexionar sobre lo experimentado, pero no lo volvemos a experimentar. Esta es una nota distintiva de la mimesis. De no ser así, no habría diferencia entre ella y los otros modos de pensar y usar la imaginación y por lo mismo ella no ofrecería un acceso especial a la naturaleza de la justicia. Por consiguiente, debe ser netamente claro que mi interpretación de *La Orestíada* no puede sustituir a la experiencia estética de ver sus tragedias y por lo mismo no puede inducir en el lector el tipo de anamnesis del que he hablado.

¿Qué espero lograr, entonces, con la presentación de mis interpretaciones de la trilogía de Esquilo? Al narrar lo que veo en estas tragedias pretendo aportar evidencia de los procesos de anamnesis que ellas provocaron en mí. El énfasis ya no recae en la fuerza de la mimesis sino en sus efectos en mí. Por supuesto, con ello no se puede

pretender necesidad ni universalidad alguna. Así, el propósito es corroborar mi tesis de manera indirecta mediante la explicación de mi experiencia estética. La hermenéutica de la tragedia se vuelve a la vez un ejercicio de autognosis. Reflexionando sobre lo que he visto, aprendo quién soy por haber visto así. Este es otro sentido importante de la fuerza educativa de la mimesis.

Los beneficios, empero, no son puramente personales. Si la interpretación de las tragedias requiere que el lector o espectador participe en una comunidad semántica u “horizonte hermenéutico”, este proceso puede asemejarse a una exploración de un territorio desconocido. El intérprete puede fungir como guía para los menos experimentados. En este caso el acto de “guiar” consiste en comentar y explicar lo visto por uno, para que otro, tomándolo en cuenta, pueda hacer su propio recorrido o interpretación.

Ahora bien, en cuanto a la tesis sobre la presentación mimética de la justicia, lo que espero lograr es aportar suficientes observaciones sobre mi experiencia hermenéutica ante las tragedias de *La Orestíada* para que otros puedan comparar su experiencia con la mía y sopesar si en efecto ven algo similar. Esto será suficiente para los propósitos que persigo, pues, como ya expliqué en la introducción general, lo importante es contar con los medios para poder contrastar la presentación poética de la justicia con la filosófica.⁹

⁹ Textos de Esquilo a los que recurrí: Usé como texto básico el de Denys Page: *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*. Oxford University Press: Oxford, 1972.

Todas las traducciones son mías.

Tuve presentes las siguientes traducciones.

1. Cantarella, Raffaele. *Eschilo. Orestea*, Arnoldo Mondadori, Milán, 1981.
2. Fagles, Robert: *Aeschylus The Oresteia*, Bantam Classics, The Viking Press, Nueva York, 1982.
3. Fraenkel, Eduard: *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford U. P., Oxford, 1962.
4. Lattimore, Richard: *Aeschylus Oresteia*, University of Chicago Press, Chicago: 1967.

AGAMENON: La mimesis de la justicia.

1. ¿Por qué Agamenón?

El espectador del *Agamenón* sabía mucho sobre Agamenón antes de que apareciera en escena el primer actor del drama. Nosotros, en cuanto lectores de Homero, también sabemos que el rey era la encarnación misma de la *hybris*, codicioso, de poca visión en cuanto líder de las huestes aqueas, incapaz de tomar Troya por su propio ingenio, y sobre todo, quien provocó la ira de Aquiles que tan funesta resultó para aqueos y troyanos. De carácter violento, suspicaz, y testarudo, en varias ocasiones estuvo a punto de perder la guerra. Aunque guerrero poderoso y valiente, sin Aquiles y Odiseo jamás habría sometido a Príamo. Sabemos también que para zarpar a Troya tuvo que sacrificar a su hija Ifigenia y que no sentía mayor aprecio por su esposa. Sabemos, en fin, que cuando regresó a Argos después de conquistar Troya, Egisto y Clitemnestra le tendieron una trampa y lo asesinaron. Toda la zaga de Agamenón, según nos dicen tanto Homero como Esquilo, ocurrió conforme al plan de Zeus.

Para nosotros, formados con una sensibilidad cristiana, Agamenón dista enormemente de ser un héroe. Pero aún si nos esforzamos para verlo con mirada aristotélica, se trata de un hombre con defectos de carácter importantes, pues de todas las virtudes examinadas en la *Ética a Nicómaco*, sólo tiene la de valentía— y no todos los héroes de la *Ilíada* se la reconocerían. Además, comparado con cualquiera de los príncipes y reyes de la *Ilíada* o la *Odisea*, él parece defectuoso: carece de la autoridad serena de Nestor, sus habilidades de oratoria son mínimas, y como estratega Odiseo lo opaca; no es físicamente tan poderoso como Diómedes o Aias, y tampoco tiene carisma ante la tropa. En suma, es rey porque heredó el trono.

Más que héroe, Agamenón parece ser la víctima perfecta de la voluntad de Zeus: Ha heredado un trono ensangrentado por las atrocidades que su padre cometió contra su tío, pues le dio a comer a sus propios hijos. Además, se ve obligado a conducir un ejército contra Troya para rescatar a la esposa de su hermano, pero la flotilla no puede zarpar porque Artemisa les envía vientos desfavorables. Para cambiarlos necesita sacrificar a su hija Ifigenia. El sitio contra Troya dura diez años y las tropas están a punto de amotinarse y regresar a sus casas. Zeus le envía un sueño engañoso para que ponga a prueba el ánimo de la hueste y Agamenón casi provoca una desbandada que sólo gracias a la intervención de Odiseo se logra detener. Su desavenencia con Aquiles resulta completamente desastrosa pues espera hasta estar a punto de perder las naves para intentar persuadir al peleida de que regresa a la batalla. Recordemos que su pleito con Aquiles se debe a que él sospecha que Aquiles quiere que él sea el único que se queda sin su trofeo (Criseida). No puede concebir que a Aquiles en verdad le importen las tropas y la victoria más que enriquecerse. Pero cuando envía la famosa embajada para que persuadan a Aquiles de regresar a la guerra, tiene que ofrecer mucho más de lo que le quitó y jurar que jamás hizo el amor con Briseis. Y, finalmente, cuando regresa a casa cae en la trampa que le tiende Egisto, según la versión homérica, o él y Clitemnestra, según la de Esquilo. Su triunfo apenas dura unas horas.

Visto así resulta difícil comprender por qué Esquilo comienza *La Orestíada* con una obra dedicada a un hombre como Agamenón. Se trata de un personaje que difícilmente evoca simpatía, pues aún en el mejor de los casos, considerándolo como mero instrumento de la voluntad de Zeus, sus actos más bien lo hacen deleznable. Por consiguiente, nada parecería movernos a considerar a Agamenón como figura trágica. Las ideas aristotélicas sobre la naturaleza de la tragedia resultan poco útiles aquí, pues en definitiva no se trata de un personaje que parezca haber sufrido inmerecidamente. Por el contrario, a

lo largo de su vida Agamenón más bien parece triunfar, pues logra llevar la flotilla a Ilión, cumple su cometido saqueando a Troya y regresa a Argos sano y salvo, refulgiendo y saboreando su victoria. La muerte le llega por sorpresa: enredado en una bata, es asesinado a hachazos por su esposa. Muere casi como un animal. Ciertamente es una muerte indigna para un gran rey, pero no inmerecida para un hombre tan cruel y ambicioso como él. La conmiseración no es precisamente el sentimiento evocado por su muerte.

A la luz de estas consideraciones se puede obtener una conclusión preliminar: El *Agamenón* no es una tragedia en el sentido "clásico", si tomamos como paradigma a *Edipo Rey*. Establecer esta tesis resulta útil para abrir paso a la pregunta que propiamente debemos ponderar: ¿en qué sentido *El Agamenón* es una tragedia? O bien, ¿qué busca Esquilo al mostrarnos la muerte de Agamenón?

Hay dos perspectivas desde las cuales se puede ensayar responder, una es la interna del drama, a la cual se aboca este capítulo. La segunda, empero, es la que tomamos al pensar de *La Orestíada* como unidad. Aunque las reflexiones correspondientes a esta perspectiva se realizan en el epílogo, por ahora es útil anticipar algunas cuestiones. Si se considera que el propósito central de *La Orestíada* es presentar la metamorfosis de las Erinias en Euménides, *El Agamenón* ha de ser interpretado como el punto de partida de ese camino. Esto implica que el sentido completo de la obra sólo se colige en el contexto de la trilogía. La función dramática del *Agamenón* bien puede comprenderse como la de conducirnos a los niveles más profundos de la desesperación y terror. En cuanto antípoda de las *Euménides*, es una obra completamente carente de esperanza. Quien ve al hombre a través del *Agamenón* reconoce la presencia y la fuerza de las Erinias y necesariamente experimenta su peso sofocante. La violencia y el terror parecen ser la esencia de lo humano y Clitemnestra bañada en la sangre de su esposo—comparando su cuerpo con la planta a punto de

florear que reciba la lluvia tras prolongada sequía—la única imagen de gozo profundo accesible al hombre. Entendiendo así la función dramática del *Agamenón*, resulta más comprensible que Esquilo haya recurrido al rey más odioso como punto de partida de la trilogía. Valga el anacronismo diciendo que Esquilo nos presenta aquí al hombre como lo entiende Hobbes.

2. El discurso del vigía (1-39)

La tragedia de Agamenón comienza con una buena noticia: el vigía, apostado por la reina para otear el horizonte en espera de la señal convenida para anunciar que Troya ha caído, finalmente distingue un fuego en la distancia. La estructura del discurso inicial parece ofrecer una primera clave para la interpretación de la obra. El vigía primero lamenta su situación, impuesta por la reina; luego, brinca de júbilo al divisar la señal de fuego y se congratula porque su labor ya va a terminar y, finalmente, depone el júbilo al pensar en el pasado de la Casa de Atreo. Vemos, así una secuencia de tristeza-júbilo-tristeza recalcada por las imágenes sugeridas en cuanto la señal irrumpe en medio de la oscuridad. El júbilo del vigía dura poco. Esta estructura es análoga a la de la totalidad de la obra, pues el júbilo del vigía es tan efímero como el regreso triunfal de Agamenón, y su espera larga y tensa corresponde a la de la propia Clitemnestra; la tercera parte, en la cual el vigía escoge no hablar de la Casa de Atreo tiene su contraparte en la tensión entre Clitemnestra, Egisto y el coro. La brevedad misma de los momentos de júbilo y triunfo es metáfora de la situación trágica del hombre.

Con el discurso del vigía Esquilo nos introduce al *oikos* de Agamenón. La obra se inicia en la periferia del mismo, mirando hacia afuera: hacia los dioses. La plegaria del vigía a los dioses es de gran complejidad y riqueza alegórica. El guardia los invoca pidiendo que su penuria cese pronto. Su mirada nos incita a unirnosle y tomar conciencia de la distancia entre el mundo humano y el cosmos.

El movimiento ordenado y eterno de los astros aparece como trasfondo del aguerrido mundo humano. La violencia está inmersa en el orden cósmico, y sólo la contemplación de ese orden sempiterno nos da algo de confianza en que sí hay algo que se salva del obscuro desorden de lo humano. Pero la plegaria también apunta hacia la posible indiferencia de los dioses: el orden parece del todo ajeno a lo humano, pues las estrellas siguen su silencioso camino y las estaciones se suceden unas a otras sin que aparezca la señal esperada de que Troya ha sido conquistada. La luz divina es constante y parece servir para intensificar el sufrimiento del guardia pues el deambular de los astros es el movimiento que lo hace consciente del tiempo. Su penuria o *ponos* consiste precisamente en sentir el paso del tiempo sin noticias de Troya. El contraste entre el movimiento divino y el humano adquiere su máxima intensidad cuando el vigía contrapone su propio deambular nocturno (*νοκτίπλαγκτον*) con el de los astros (v. 12-15). El suyo es ocasionado por la incertidumbre de lo humano y el miedo a quedarse dormido sin ver la antorcha con la señal tan esperada. La imposibilidad de dormir, o la substitución del miedo por el sueño, es una medida del grado al cual lo natural ha sido desplazado por la acción humana. La vigilia temerosa es el precio pagado por el injusto por sus crímenes. Clitemnestra es quien principalmente deambula por las noches.

El vigía recurre a una imagen todavía más melancólica para hacernos sentir la índole y el grado de sufrimiento: sus intentos de usar la música como medicina contra el sueño desembocan en lamentaciones por la situación en la que vive Argos. Para captar plenamente el sentido de las palabras del vigía conviene notar el contraste entre cómo percibe su propio sufrimiento, al cual caracteriza como *πόνος* (v. 1) y el abandono en el cual se encuentra Argos (*οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονούμενον*, v. 19) "no como antaño, excelentemente trabajada". La transmutación involuntaria del canto en lamentación, así como la carencia de un cuidado y orden, (*diaponeo*) nos dan la

imagen completa de la causa de la penuria del vigía. Laborar bien la tierra (*diaponein*) produce bienestar, hace posible el canto y la celebración, y también conciliar bien el sueño. Por el contrario, la guerra, la ausencia del señor del *oikos*, y el sometimiento del mismo al gobierno del corazón de “la mujer con astucia masculina” (...γυναικός ἀνδρόβουλον...κέαρ, v. 11), son los causantes del *ponos* experimentado por el vigía.

Mediante esta comparación de movimientos celestes y humanos, orden natural y alteración del orden en el *oikos*, transmutación de música en lamentación y la penuria de la vigilia frente al trabajo fructífero, Esquilo nos hace ver que para comprender nuestra propia situación, hemos de medirnos con el cosmos.

La “luz simbólica” (τό σύμβολον que anuncia la caída de Troya es divisada repentinamente por el vigía en el horizonte. La luz simbólica transmuta repentinamente el orden cósmico, pues hace que la noche se torne en día. Con esta imagen se indica la magnitud de la buena nueva anunciada por el fuego de la hoguera. Gracias a ella, nuevamente será posible bailar en Argos.

Llama la atención lo súbito del cambio de ánimo del vigía: la buena nueva parece infundirle vida a un hombre que agonizaba. La violencia del cambio es significativa pues pone ante nuestros ojos una nota distintiva de la naturaleza humana: la capacidad para revivir a partir de las cenizas. ¿Hay mejor manera de presentar esta capacidad del hombre que compararla con los movimientos sempiternos del cosmos? Sin embargo, el júbilo del vigía dura poco. Brevedad e intensidad son necesarios en este caso. La raíz de la esperanza es milagrosamente resistente a las innumerables modalidades de su destrucción. La esperanza debería haber desaparecido después de tantas experiencias de la maldad humana. Milagrosamente, empero, renacen en la noche más profunda.

El vigía regresa a su cautela habitual, indicando algo de duda sobre la veracidad de la señal. Si en efecto Troya ha caído, su señor regresará a casa y Argos recuperará su prosperidad de antaño. Sin embargo, no puede abandonarse a celebrar la buena nueva porque sabe que el hogar de Agamenón ha sido trastocado por el corazón de la reina. La mesura y discreción del vigía sirven para subrayar el peligro que espera a Agamenón. Cuánto sabe y sin embargo debe ocultar es sugerido por el peso necesario para mantener quieta su lengua: “un buey enorme pisa mi lengua...hablo a quienes comprenden, a los otros los olvido.”, dice el vigía. Con esta advertencia sale de la escena.

En cuanto proemio del *Agamenón* y de *La Orestíada*, el discurso del vigía es un claroscuro insuperable, cuyo equivalente pictórico quizás podría encontrarse en las obras de Rembrandt. Esquilo ha dibujado aquellos elementos de la naturaleza humana que hacen necesario ver su trilogía, es decir, desear profundizar en la comprensión de la justicia y sus condiciones de posibilidad. El vigía es a la vez un personaje inconfundiblemente griego y un símbolo del hombre: conoce las cuitas de la Casa de Atreo, y aunque distingue entre sí mismo y los atreidas, sabe que en cuanto su bienestar depende del de sus amos, sus suertes han sido echadas juntas. Mediante él nos percatamos de la compleja relación entre amos y siervos en el *oikos* o entre gobernantes y gobernados en general. Y en el fondo aparece sugerida la cuestión fundamental: ¿Somos la excepción al orden cósmico? ¿Debemos, podemos, aspirar a que la vida humana imite el movimiento ordenado de lo supralunar? O, ¿acaso el cosmos tan sólo es el frío e indiferente telón de fondo de nuestras agitadas vidas? Pero además de llamar nuestra atención a la relación entre devenir humano y movimiento cósmico, se dibuja en unas cuantas líneas el trastorno sufrido por el hombre común y corriente como consecuencia de las aventuras de los poderosos. Esta alteración del orden puede calar tan a fondo que amenaza erradicar todo deleite en la vida.

Desde la perspectiva de *La Orestíada* es sugerente comparar brevemente esta primera escena del vigía con la procesión de ciudadanos al final de *Las Eumónides*. Una manera de medir el camino a recorrer es teniendo presente la diferencia entre Argos y Atenas desde este punto de vista. La soledad melancólica del vigía manifiesta perfectamente la impotencia del siervo de Agamenón: su fortuna está determinada por la de su señor y los dioses parecen terriblemente distantes e indiferentes. Por el contrario, los ciudadanos atenienses han establecido un culto mediante el cual la venganza deja de ser asunto privado y se vuelve responsabilidad de la polis. La diferencia entre el júbilo cauteloso del vigía y la celebración piadosa del coro ateniense marcan los límites del recorrido que ha de realizarse mediante esta trilogía. Esta diferencia apunta hacia el centro de la cuestión de la justicia: una es la que puede esperar el siervo de Agamenón, otra la del *polites* ateniense. El estudio de *La Orestíada* debe permitirnos ver su unidad.

3. Parodos (40-256)

Este coro es el más largo y complejo de todas las tragedias griegas¹. Si atendemos inicialmente a la estructura temporal, podemos distinguir lo siguiente: El coro comienza recordando los sucesos que condujeron a la guerra de Troya. Luego regresa al presente y se dirige a Clitemnestra, quien ha entrado silenciosamente en escena, para preguntarle por qué ha ordenado que se hagan sacrificios a todos los dioses, y, cortesanamente, por qué ha requerido su presencia. En tercer lugar regresa al inicio de la guerra, cuando Caljas, el advino, predijo que vencerían a Troya e, interpretando el enojo de Artemisa, le suplica a Apolo que no le permita ni amarrar a las naves con vientos impidiendo que zarpen hacia Troya, ni que pida un segundo sacrificio. El coro interrumpe el relato de esta ominosa súplica con el famoso himno a Zeus. Después regresa al momento en el cual Caljas declara que los vientos sólo cejarán si se sacrifica a

¹ cf. Fraenkel, nota *ad loc. cit.*

Ifigenia y Agamenón decide hacerlo. En una especie de coda o meditación final, el coro enfatiza que no presencié el sacrificio, mas declara su confianza en el poder mántico de Caljas. Termina haciendo votos por que se cumplan los deseos de la reina.

La sección fundamental del Parodos es el himno a Zeus, donde se declara que sólo se aprende mediante el sufrimiento, *pathei mathos*. Interpretar esta doctrina en detalle es una tarea insoslayable en este estudio. Sin embargo, resulta útil hacer algunas consideraciones preliminares porque, aparte de los obstáculos generales ya mencionados en la introducción, hay otros que también cabe abordar ahora. En primer lugar, es necesario preguntar ¿quién es el que aprende mediante el sufrimiento? Una primera respuesta es que ninguno de los protagonistas de *La Orestíada* parece aprender: Agamenón muere sin tener oportunidad de mostrar su nueva sabiduría, Clitemnestra jamás da indicios de creer que no debió haber hecho lo que hizo y tampoco tiene tiempo de mostrar cambio alguno. Orestes tampoco parece cambiar gracias al sufrimiento, pues tras asesinar a su madre enloquece y padece el mayor sufrimiento de su vida, pero con ello no puede cambiar nada. Tampoco hay indicios de que en *Las Euménides* Orestes aprenda algo nuevo. Al ser absuelto promete toda clase de beneficios a Atenas en muestra de su gratitud, pero en rigor el sufrimiento no lo cambia porque asesinar a su madre no fue un acto propiamente originado por su ambición. Difícilmente se diría que sus actos se originaron en la *hybris*. En el *Agamenón* sólo el coro parece haber aprendido gracias al sufrimiento. En verdad, el único personaje que parece paradigma del *pathei mathos* es Casandra.

Una objeción posible a este argumento es que en él se supone que quien “aprende” cambia sus maneras de ser, enmienda su camino y mínimamente se arrepiente de haber hecho lo que hizo. Parecería una versión del acto de contrición cristiano. Pero “aprender” y “arrepentirse” no son necesariamente

equivalentes y por consiguiente no habría razón para suponer que la evidencia de haber aprendido necesariamente consista en actuar de manera diferente en las ocasiones subsecuentes. De hecho, para ninguno de los tres protagonistas hay "ocasiones subsecuentes". Y, en general, ninguna situación trágica resulta "repetible" pues siempre se trata de ocasiones únicas en la vida. Ni del héroe ni del personaje trágico esperamos "consistencia" a lo largo de la vida. En ambos casos más bien juzgamos a partir de cómo se muestra en el momento crucial. La experiencia de haber pasado por el momento central de la vida y quizás haber finalmente "aprendido" resultaría en una sabiduría tardía, inconsecuente para la acción. Mi conjetura inicial es que la sabiduría del *pathei mathos* es precisamente de esta índole. Es la sabiduría del vigía, del coro de ancianos y Casandra. En ambos casos el saber está separado del poder.

Para sustentar esta conjetura, dirijo la atención ahora al himno de Zeus.

a.- El Himno a Zeus (160-183)

El himno comienza expresando la perplejidad central de la conciencia religiosa: nunca sabemos si es piadoso pedirle al dios lo que deseamos. Tampoco sabemos si será benéfico para nosotros.² El coro expresa esta perplejidad preguntándose si a Zeus le es agradable (φιλόν) ser invocado por el nombre "Zeus". Nombrar bien depende de conocer bien la naturaleza de lo nombrado.³ El coro dice:

οὐκ ἔχω προσεικάσαι
παντ' ἐπισταθμώμενος
πλήν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος
χρῆ βαλεῖν ἐτετύμως. (vv. 163-5).

² Entenderlo como sugiere Fraenkel (nota al v 160) delata una actitud historicista hacia Esquilo, pues él se imagina que se trata de una frase ritual característica de "the early stages of religious thought. ". De hecho, se trata de una aporía profunda y necesaria en la relación entre el hombre y dios.

³ Cf Benardete, *The Rhetoric of Morality and Philosophy*, University of Chicago Press, Chicago 1991, pp 195-6.

(Nada puedo comparar a Zeus, habiendo medido y sopesado todo, si verdaderamente es necesario lanzar lo vano de la mente apesadumbrada.)

La idea central de estos versos es que ningún esfuerzo humano por comprender la verdad es suficiente para lograrlo. Comprender la verdad supone saber todo, haber sometido el todo a la inteligencia humana, es decir παντ' ἐπισταθμώμενος: "habiendo medido todo", en donde el acto de medir es el que indica el modo como el hombre somete la naturaleza a su designio. Cuando el propósito es alejar lo vano de la mente (quizás sería mejor traducir φρόντις por "corazón"), entendiendo aquí por "vano" todo cuanto hace y piensa el hombre confiando en su propio poder, (piénsese en la "vanidad de vanidades" del *Eclesiastés*), es inútil. Lo único idóneo es pensar que "nada es comparable a Zeus". Entiendo el προσεικάζουσι como otro de los modos humanos de someter a lo real. Además, el acto de *eikazein*, de hacer imágenes y mantenerlas frente a uno (*pros-eikasai*) es otra instancia en la cual la inteligencia humana es suficiente para captar y conocer lo que pretende conocer. Lo imaginable es manejable, maleable, moldeable, y Zeus no es nada de esto. No poder imaginar a Zeus excepto como Zeus es reconocer la impotencia de la mente humana. Sólo habiéndolo reconocido, "verdaderamente" se logra "lanzar del corazón a la vanidad". *to matan* es, así, la ilusión del poder humano. Por eso, sólo reconociendo que el poder único y verdadero es el de Zeus, se logra despejar esa ilusión.

Esta idea es recalcada en la antistrofa (vv. 167-175), donde se afirma que todo poder y todo triunfo son pasajeros. La única manera de mostrar que se reconoce el poder de Zeus, y por ende la insuficiencia del poder humano, es gritando (κλάζων): "¡Zeus triunfador!" El modo de celebración y reconocimiento, *klazon*, remite a un acto visceral, comparable al graznido de las aves o al sonido del viento. Se trata, por tanto, de una onomatopeya con la cual

se hace visible la pertenencia del hombre a la naturaleza.¹ Quien se sabe parte del orden natural, mortal, sabe que el poder humano es ilusión y vanidad de vanidades.

La estrofa final del himno expresa la noción de *pathei mathos* así:

τον ορονεῖν βροτούς ὀδώ-
σαντα τῶι πάθει μάθος
θεντα κυρίως ἔχειν.
στάζει δ' ἀνθ' ὕπνου πρὸ καρδίας
μνησιπήμων πόνος· καὶ παρ' ἄ-
κοντας ἦλθε σωφρονεῖν.
δαιμόνων δέ που χάρις βιαίως
σέλμα σεμνὸν ἡμένων.

(Zeus puso a los mortales en el camino a la sabiduría
asentando con su autoridad que
El saber se obtiene con el sufrimiento.
En vez del sueño, gotea ante el corazón
El recuerdo doloroso del dolor. Aún contra
La voluntad llega la prudencia.
De los dioses sentados en solemne trono
Viene, de alguna manera, violenta, la gracia.)

Sólo el sufrimiento tan prolongado y profundo que ni el sueño nos libera de él conduce a la sabiduría. La metáfora del dolor goteando ante el corazón exhibe magistralmente la manera como el coro concibe el *pathei mathos*. Como una gota que lentamente taladra la piedra, el dolor finalmente penetra en el corazón y lo abre al reconocimiento de la omnipotencia de Zeus y la impotencia humana. No es unos cuantos reveses, ni siquiera uno que otro fracaso rotundo, lo que conduce a la sabiduría: el corazón suele ser tan duro que sólo el goteo constante del dolor penetra. Pero ese goteo constante sólo lo produce un sufrimiento desesperado y desesperanzado por la conciencia de la impotencia. Al analizar el resto de la tragedia, constataremos que Agamenón y Clitemnestra ciertamente han sufrido profundamente, pues ambos amaban a Ifigenia; sin embargo, el

¹ Cf Fraenkel, comentarios a v. 156 y v. 174. También son ilustrativos los usos homéricos del verbo. Cf

dolor no penetra en sus corazones, al menos no en el sentido del coro. Agamenón marcha a Troya y en la guerra olvida a Ifigenia; Clitemnestra jamás la olvida, pero su dolor endurece su corazón para la venganza. Tanto olvido como obsesión endurecen el corazón, pero no todo sufrimiento produce sabiduría: sólo el que erradica la voluntad de poder.

La tesis central del *pathei mathos* se elucida aún más con las dos exégesis ofrecidas por el coro: Primero afirma que “aún contra la voluntad adviene el ser prudente (*sophronein*)” Esta frase sapiencial sugiere que el sufrimiento somete hasta a quienes no deseaban vivir conforme a lo sano o piadoso. *Sophronein* significa a la vez vivir con templanza y tener buen juicio. Este aprendizaje contra la voluntad apunta hacia la experiencia de ser “corregido por la vida”. *Pathei mathos* en efecto es algo que ocurre sin la intensión del individuo. Es un conocimiento que se obtiene conforme las experiencias vividas lo forman. Esta concepción de la formación ética no reconoce a la razón como fuerza importante para guiarse en la vida. Su rechazo del poder de la razón es expresado positivamente en el reconocimiento del poder de Zeus, es decir, de estar sometidos a una fuerza cuyos planes ignoramos y a cuya potencia no podemos oponer resistencia. Lo involuntario del aprendizaje, por tanto, debe entenderse en los dos sentidos: como algo que el dios impone y no podemos resistir y también como aquello que no se puede buscar de manera intencional. Son verso y anverso del reconocimiento de la insuficiencia de la razón humana, que a su vez es el principio de la piedad y de la sabiduría o *sophronein*.

En el segundo explayamiento del sentido del *pathei mathos* el coro yuxtapone *charis* con *biaios*, dos términos antitéticos, para llamar nuestra atención al modo de ser de las divinidades. *Charis* se refiere a los beneficios conferidos al hombre por los dioses, obviamente sin obligación alguna, mientras que *biaios* remite al modo violento como es dispensada la gracia divina. Esta

caracterización de la relación entre hombre y divinidad se aprecia en todos los protagonistas de *La Orestíada*: Agamenón recibe el don de vencer a Troya pero junto con ello firma su sentencia de muerte; Clitemnestra logra vengarse del esposo, pero paga con su vida; Orestes venga a su padre volviéndose matricida. Con todo, quizás el caso más contundente de la gracia violenta sea el de Casandra, quien al rechazar a Apolo recibe el don de la profecía que a la vez es su peor infortunio.

II

La doctrina de *pathei mathos* es la comprensión del poder humano que subyace en *La Orestíada*. Esta comprensión no es modificada por *Las Fuménides*, sino, como se verá en su momento, es corroborada y confirmada por ella. Todo cuanto ocurre en la trilogía ha de ser interpretado a su luz. Por consiguiente, habiendo examinado las partes del himno a Zeus, es necesario ensayar una interpretación del sentido completo de la doctrina.

Toi pathei mathos: El saber se obtiene mediante el *pathos*. Esta rica y compleja palabra tiene un sentido dominante: refiere a lo que nos acaece, a lo que podríamos llamar "la vida pasiva" del hombre. Padecemos lo que nos acaece ya sea oponiéndonosle o aceptándole, pero no podemos ser completamente "activos". Reconocer la vida como fundamentalmente *pathos* significa reconocer que nosotros no guiamos nuestros destinos sino que estamos a merced de lo que nos acontece. Sufrimos el destino. Sin embargo, esta pasividad no es "pura", pues la vida también es acción. Pero cuando intentamos expresar conceptualmente la relación entre pasividad y actividad nos topamos con los límites del lenguaje prosaico y la necesidad de la mimesis poética. Los intentos de hablar de la relación entre pasión y acción abstractamente sólo producen generalidades vacuas. Por ello la doctrina del *pathei mathos* sólo

puede exhibirse dramáticamente: mediante la mimesis de acción y pasión. “Ver” la tragedia de Agamenón sólo es posible viendo *El Agamenón*.

Esta necesidad obedece en parte a la dificultad para deslindar por completo el acaecer del actuar: nunca actuamos sin estar inmersos en un *pathos*, o, para decirlo en términos modernos, nunca estamos “fuera de la historia”. Lo acaecido no se limita al ámbito individual, aunque adquiere un contorno específico para cada quien. Esto lo podemos ver inmediatamente en la mimesis dramática. Gracias a ella ocurre el desdoblamiento que llamamos “ficción”, es decir, la posibilidad de contemplar la unidad de acción y pasión cual jamás podemos hacerlo mientras actuamos. De ahí que *pathei mathos* sea tanto una doctrina poética como un principio ético. Viendo el sufrimiento y las acciones de otros aprendemos que sólo se aprende mediante el sufrimiento. Pero esto sólo se puede ver en el *theatron*, que, como sabemos, viene de *theaomai*, (“mirar” o “contemplar”) el “sitio para ver,” y cabe decir “para vernos a nosotros mismos”. La doctrina del *pathei mathos*, por tanto, ha de comprenderse en ambos sentidos: como el modo humano de obtener conocimiento genuino y como aquello que sólo se vuelve visible en el teatro. Sólo mediante el teatro se puede cumplir con el mandato délfico: “¡Conócete a ti mismo!”. De ahí la superioridad de la poesía a la filosofía.

Si atendemos ahora a la segunda palabra de la doctrina, al *mathos*, nos percatamos de la necesidad de realizar un rastreo semántico del término para captar cabalmente su sentido. *Mathos* es la palabra poética, del jonio, para *mathesis*.⁵ El sentido original de la palabra es “lo aprendible”, o “acto de aprender”. Una oración, citada por Fraenkel⁶, para elucidar el sentido de *mathesis* aquí, es la de Demócrito, B 182: τὰ μὲν καλὰ χρήματα τοῖς πόνοις ἢ μάθησις ἐξεργάζεται, τὰ δὲ αἰσχροῦ ἀνευ πόνων αὐτόματα καρποῦται.

⁵ Cf. L-S, s.v.

⁶ Comentario al v. 176.

“El conocimiento elabora penosamente lo admirable, mientras que la desgracia florece por sí sola, sin labores.” *Mathesis* es el aprendizaje laborioso que requiere tenacidad y cuidado, es decir *ponos*. Y *ponos* significa a la vez el trabajo duro y el sufrimiento consecuente de él. Podría decirse, así, que la *mathesis* está arraigada en el trabajo duro necesario para subsistir y sobre todo, conforme a Demócrito, para lograr la distinción y la perfección: *ta kala*. Este nexo entre laboriosidad, sufrimiento y aprendizaje comienza a ocultarse conforme *mathesis* se transforma en conocimiento distintivo de los *mathematikoi*, pues si bien los conocimientos matemáticos también se obtienen mediante trabajo asiduo, la connotación de “sufrimiento” y “dolor” como algo connatural a la *mathesis* desaparece al grado de que el buen matemático se deleita trabajando en la solución de problemas y la demostración de teoremas. El giro es lento pero profundo: *mathos* deja de ser el modo de asimilar el *pathos* para transformarse en la actividad ajena a éste. Teodoro, el matemático del *Tetetes*, es el paradigma del hombre cuya actividad de aprender ha quedado desvinculada del *ponos*. Otra imagen, mucho menos caritativa, del científico, es el Sócrates aristofánico, trepado en su cesto para observar los astros. La distancia, pues, que media entre *mathos* en el sentido que tiene para Esquilo y la *mathesis* del matemático también apunta hacia la oposición entre poesía y filosofía: la tragedia es el *theoremata* del poeta y *ta theorika* era el dinero que se les daba a los pobres para ir al teatro para ser *theorikoi*, espectadores.

La noción de *pathei mathos*, por tanto, es radicalmente opuesta a la autocomprensión moderna del hombre. Aprender mediante el sufrimiento no es un acto “liberador” o productor de autonomía sino del *sophronein*, de la sapiencia que surge de aprender el sitio del hombre en el cosmos y ante los dioses. El hombre religioso se forma en esta disciplina del sufrimiento y su perfección o *phronein* consiste en haber experimentado la necesidad de alejar del corazón los pensamientos vanos, *to matan*.

Regresemos ahora a la contemplación del *Agamenón* para ver la mimesis de pasión y acción, preguntando siempre sobre la elucidación del *pathei mathos*. Al examinar cada escena y discurso la intensión central es captar aquello que sólo el drama puede mostrar sobre el modo humano de aprender.

b. El Clímax de Agamenón: La decisión de sacrificar a Ifigenia. (184-227)

Ninguna decisión más difícil que la de Agamenón: escoger entre fama, poder, y riqueza, o la vida de su hija. Su dilema carece de salida satisfactoria, como él mismo lo dice: τί τῶνδ' ἀνευ κακῶν; “¿Cuál de los dos carece de males?” La voluntad manifiesta de Zeus es que Agamenón destruya a Troya, por tanto, rehusarse a sacrificar a la hija es un desacato al dios. Además de ser impío, también es contrario a la *Temis*, a la costumbre ancestral que determina lo correcto. Asimismo, es una traición a la alianza. Vemos, por tanto, que la ponderación de los factores involucrados inclina al rey a aceptar la necesidad del sacrificio. No sacrificar a Ifigenia sería equivalente a claudicar como rey; abandonar el poder, retirarse del trono, es la peor vergüenza y deshonra imaginable para Agamenón. No es algo que puede desear. Pero tampoco puede desear manchar sus manos con la sangre de su hija virgen, δόμων ἀγαλμα “deleite de la casa”.

El dilema de Agamenón no se puede resolver mediante algún razonamiento porque los términos son inconmensurables. El poder requiere el sacrificio de la vida, de lo máspreciado; la conservación de la vida requiere abjurar del poder. No se puede ser a la vez líder de la hueste aliada y padre cariñoso dedicado al bienestar de los hijos. (Sólo el Odiseo del mito de Er en *La República* escoge la vida privada.⁷) Si bien es verdad que conforme a la doctrina del *pathei mathos* lo sabio consiste en ver lo efímero del poder humano, también enseña que esto sólo se aprende propiamente mediante el sufrimiento. Se puede suponer que

⁷ Cf. *Rep. X*.

Agamenón había escuchado las frases sapienciales y sabía en abstracto, es decir sin haber experimentado, que la ambición excesiva es castigada por los dioses. Pero él no cree que sea la ambición lo que lo mueve, sino el deber y la piedad. Podemos pensar que esta creencia servía para encubrir el hecho de que en efecto era ambicioso, pero ¿podemos distinguir entre ambición y obligación en el caso de un rey? La unidad entre aprendizaje, experiencia y sufrimiento sugiere que un rey es genuinamente rey sólo si su deseo de poder es su pasión dominante. Ser rey, por tanto, es a la vez don divino y la más alta tentación para la impiedad. En el caso de Agamenón es todavía más intensa la paradoja pues es rey por voluntad de Zeus, ha de lanzarse contra Troya también por voluntad del dios, y sin embargo su ambición es impía. Dicho sin lenguaje teológico: ser rey conlleva a la vez la obligación de mantener el poder y de saberse efímero. La conjunción de mundanidad y piedad es imposible.

El coro relata el momento en que Agamenón decide sacrificar a Ifigenia citando las palabras del rey y a continuación emite su juicio sobre esa decisión. Las palabras de Agamenón son reveladoras en extremo: “Es conforme a la ley ancestral (*Temis*) desear con apasionada pasión calmar los vientos con la sangre de la virgen.” El modo de anunciar su decisión es completamente impersonal. Lo dice como quien diera voz al sentir de la alianza y como si la virgen no fuera su hija. Pero esta cancelación de su sentimiento personal no es un defecto ni un ardid para esconder de sí mismo el hecho que ha decidido sacrificar a Ifigenia. Se trata, más bien, de un someterse a la necesidad, de un reconocimiento de que ser rey requiere de esta cancelación. Ser rey parece requerir dejar de ser humano, de ahí que también sea el más fuerte impulso hacia la impiedad.

Cuando el coro emite su juicio, la perspectiva ya no es la del rey. El cambio sufrido por Agamenón es descrito así:

ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδω λέπαδνον
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν

ἀναγνον ἀνίερρον, τὸθεν
 τὸ παντὸτολμνον φρονεῖν μετέγνων.
 Βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις
 τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων. ἔτλα δ' οὖν
 θυτῆρ γενέσθαι θυγατρός,
 γυναικοποιῶν πολέμων ἀρωγὰν
 καὶ προτέλεια ναῶν.

(Cuando hubo sometido su cuello al yugo de la necesidad
 Y el ánimo impío de su corazón cambió de rumbo,
 —impuro, sacrílego — desde entonces
 Su mente se decidió a osar todo.
 Pues la elucubración fatua, terrible, frenética,
 envalentona a los mortales: origen del sufrimiento. Así,
 se gestó como el sacrificador de su hija,
 para ayudar en la guerra para vengar la pérdida de una mujer
 y como primer rito para propiciar a la flota.) (v. 218-227.)

El coro describe el cambio de ánimo de Agamenón como el viraje del rumbo en que sopla un poderoso viento. La imagen sugiere que ese viento infla y empuja las velas de la acción humana. Tanto el nuevo rumbo como la intensidad del viento nacen de la αἰσχρόμητις, de un elucubrar y planear vil, carente de reverencia y piedad. *Aischrometis* y ambición van juntos. Pensar que todo se vale, todo se puede, no reconocer límite alguno: he ahí donde nacen los vientos que generan al huracán de la ambición. No hay duda que el coro considera a Agamenón completamente responsable del sacrificio de Ifigenia. El “yugo de la necesidad” es la metáfora para hablar de la concatenación de los actos desatados por una decisión. La *ananke* no es una determinación que pesa sobre el individuo privándolo de toda libertad. Agamenón decide someterse a su yugo, inflado e infatuado por la ambición. El contexto de la acción humana está ahí, nadie lo escoge, pero, conforme lo presenta el coro, el hombre siempre puede escoger qué hacer ante las disyuntivas. Escoge, empero, el corazón: el de un hombre concreto, formado, conmovido, deseoso, esperanzado. La decisión y el empuje son coetáneos: desatan un viento al que ya nada puede oponerse. El corazón es formado mediante el sufrimiento: nada más lo conmueve, pues sólo

el sufrimiento tiene la fuerza para oponerse a los vientos de la ambición. El coro indica indirectamente la insuficiencia de la razón calculadora para amainar los vientos de la pasión por el poder al añadir, en los últimos tres versos, que Agamenón aceptó sacrificar a su hija por vengar el robo de una mujer y para ayudar a la alianza. Ambas razones son expresadas de tal manera que sugieren la inconmensurabilidad entre el sacrificio y el propósito: vengar el robo de Helena es un asunto de honor, es algo que se realiza para mantener la autoridad. El hecho de que en vez de mencionar el nombre de Helena sencillamente se habla de “mujer”, sugiere el grado al cual es indiferente para la ambición de Agamenón el motivo concreto de la guerra.

En las dos estrofas siguientes el coro presenta una de las escenas más conmovedoras de la literatura griega: La súplica de Ifigenia a su padre y los oídos sordos a sus gritos, el corazón endurecidos de los comandantes ávidos de guerra, la orden de Agamenón de amordazar a la hija y ponerla en el altar como una oveja, y, finalmente, la mirada implorando misericordia lanzada como dardo por los ojos de la virgen a los hombres dispuestos a sacrificarla, hombres que, como añade el coro, ella conocía bien pues había cantado para ellos durante los banquetes de su padre. Con esta descripción Esquilo nos obliga a ver el sacrificio humano con una claridad jamás igualada. ¿Por qué es necesario verlo?

Se puede responder a esta pregunta pensando en el contexto histórico⁸, considerando que los atenienses tenían que ver la diferencia entre ser asiático y ser ateniense. Pero el sacrificio humano no es tan sólo una costumbre bárbara y caduca cuyo interés es meramente histórico; no es algo que fue atinente para los griegos por ser paganos y que nuestra ilustrada y cristiana conciencia pueda dar por finiquitado. La escena de Esquilo nos obliga a reconocer la asombrosa

⁸Cf Michael Davis, “Euripides among the Athenians”, *The St. John’s Review*, Vol. VLIV, no. 2 (1988): Annapolis, Md

taumaturgia con la cual la ambición transmuta los más hirientes e innegables testimonios: Agamenón deja de ver a Ifigenia pues ahora sólo puede ver a una oveja. Guerra y sacrificio humano son inescindibles, aunque las formas de realizarlo sean de lo más variado. Una vez que los corazones han producido la decisión de ir a la guerra, se endurecen ante todo lo demás. Ni los llantos ni las miradas de Ifigenia conmueven. Así mismo, el nexo entre religión y sacrificio es inescindible. Agamenón ordena el sacrificio justo después de haber orado a los dioses (v. 231). Todo el rito se realiza como si los hombres tan sólo se estuviesen sometiendo al deseo divino. La guerra y los dioses siempre van juntos. ¿Quién del siglo XX se atrevería a afirmar que la guerra es algo “superado”? Tan sólo hemos olvidado, en el Occidente laico, a los dioses.

Sólo el poder de la mimesis nos permite contemplar el sacrificio y abre las puertas para la meditación, pues sin su mediación necesariamente nos encontramos en la situación descrita por el coro: o bien somos guerreros de corazón endurecido, o bien somos incapaces de mirar, como lo fue el propio coro (v. 247). El horror y la crueldad del sacrificio se vuelven visibles gracias a la mimesis, por eso sólo el poeta nos puede educar sobre este tema. Lo que vemos gracias a su arte es un aterrador panorama de los laberintos del corazón humano. Las emociones más naturales, las que cabría suponer determinan la acción humana, tales como el amor paternal o filial, son exhibidas como impotentes ante las pasiones más profundas y violentas, tales como el deseo de venganza y la ambición de poder. Así, el sacrificio de Ifigenia es como el portal de entrada a *La Orestíada*, pues con él se ponen ante nuestros ojos la necesidad y naturaleza de las Erinias. El sacrificio de la joven virgen desata en Clitemnestra un deseo de venganza tan poderoso y profundo como el afán de conquista de Agamenón. A qué grado el rey se ha olvidado de Ifigenia, hasta qué punto su sacrificio parece justificado por la conquista de Troya, se hará evidente cuando

llegue de regreso a Argos. Su triunfo, empero, tiene el sentido opuesto para la reina, pues el fin de la guerra anuncia el inicio de la posibilidad de la venganza.

En suma, la presentación indirecta, magistralmente lograda por Esquilo, del sacrificio de Ifigenia nos obliga a contemplar el espectáculo más conmovedor imaginable. Sin la distancia de la mimesis, esta presentación fomentaría la barbarie del espectador, pues lo haría partícipe del acto más profundamente ambiguo que realiza el ser humano sin ofrecer la distancia necesaria para percatarse de ello. El sacrificio, a la vez rito para propiciar al dios y por ende testimonio de piedad, y asesinato imperdonable, evidencia de la más profunda negación de la humanidad del sacrificado, y por ende, acto impuro y sacrílego, contiene la esencia del problema de *La Orestíada*: ¿Qué es la piedad, lo que nos mueve a sacrificar o lo que nos lo debería impedir? ¿Cómo conocer la justicia de Zeus, cuyo plan incluye tanto a la justicia como a la venganza?

En la última estrofa, el coro regresa al tema central: *pathei mathos*. Ahora, tras afirmar que ni vio ni hablará del sacrificio, y dar testimonio del poder de Caljas, afirma nuevamente: Δίκη δὲ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιρρέπει... (v. 250-1) “La justicia dispensa sapiencia a quienes han sufrido...” Esto nos permite captar con claridad que Dike y la voluntad de Zeus son lo mismo. El cumplimiento del plan de Zeus es también la explicitación de la justicia. Y nosotros, al ver el *Agamenón*, tendremos ocasión de presenciar un aspecto de esa justicia, de ver los sufrimientos que conducen a la sabiduría. Pero la ubicación de esta afirmación contrasta tanto con la escena del sacrificio que nos dirige la atención al peculiar sentido del *pathos*. Difícilmente podemos imaginar una experiencia más dolorosa y conmovedora que el sacrificio de Ifigenia. Es claro que ella sólo aprende la violenta lección de la jerarquía relativa de amor paterno y ambición. Nosotros, empero, mediante la contemplación de esta mimesis del sacrificio, experimentamos la ambigüedad de la piedad. El sufrimiento de Ifigenia es más educativo para nosotros que para ella. Asimismo, cabe observar

que una vez que el rey se ha puesto el yugo de la necesidad, ya no sufre. Si bien es verdad que lloró al escuchar de boca de Caljas la necesidad del sacrificio, cuando ordena que pongan a su hija en el altar ya la ha transformado en animal votivo. De ahí que Agamenón, propiamente, no aprende nada en ese momento. Es evidente, pues, que una misma acción puede abrir los ojos del entendimiento de unos y dejar cerrados los de otros. *Pathei mathos* no prescribe método alguno para lograr la sabiduría.

4. *Clitemnestra: duplicidad y clarividencia. (264-354)*

Es difícil imaginar una entrada en escena más poderosa que la de Clitemnestra. Todavía conmovidos por el sacrificio de Ifigenia, somos confrontados con la presencia de la madre. Sus dos discursos son obras maestras del enmascaramiento: esperamos ver a la madre dolorosa pero nos encontramos con una reina en pleno control de sí misma y de una majestuosidad impresionante. Su primer discurso contesta a las dudas expresadas por el coro sobre su buen juicio. El coro considera que la reina, siendo mujer, es capaz, en su soledad, ansiedad y dolor, de aceptar cualquier rumor como testimonio fidedigno de la caída de Troya. Ella narra el camino seguido por las llamas simbólicas (en el sentido literal de *synbaino*) desde Troya hasta Argos. El detalle de la narración del itinerario permite entrever que ella lo conoce de memoria, como quien lo ha repasado mentalmente cientos de veces. Luego, explica que la sucesión de fogatas fue planeada por ella misma: el fuego sigue sus *vóμοι* (v.312). Esta imagen de su poder, o al menos de cuán poderosa se siente ella, resulta aún más sugerente si recordamos el itinerario de los astros en el firmamento, cual los comprende el vigía. El camino divino es imitado por el fuego simbólico, verdadero Sol de Clitemnestra. Finalmente, añade, para dar la apariencia de que el plan fue acordado por ella y Agamenón, atenuando así ligeramente su prepotencia, que "mi esposo me envió el mensaje desde Troya." Sin embargo, la última palabra de este verso, (316) *e)moi/* (" a mí") rima con la

última del 312, *no/moi* ("orden", o "ley"). Con ello se sugiere sutilmente cuán renuente es a amainar su majestuosidad.

El coro reacciona a esa manifestación de *hybris* con una frase de piadosa y cortesana ambigüedad: θεοῖς μὲν αὖθις, ὦ γύναι, προσεύξομαι (v.316) "A los dioses, Señora, dirigiré mis oraciones" y luego suplica que la reina repita de nuevo el *logos*. La incredulidad del coro se origina en que juzga mal la causa de la grandilocuencia de la reina: interpreta el pretendido poder sobre el fuego como una muestra de la facilidad femenina para tomar como prueba de que sus deseos se cumplirán hasta las fantasías más inverosímiles. Clitemnestra sabe que los ancianos no pueden aceptarla como alguien no sólo capaz de reinar sobre Argos, sino de hacerlo mejor que el propio Agamenón. Además, la referencia a los dioses le avisa que ellos han captado la soberbia de su narración y la consideran excesiva.

El segundo discurso de la reina, repite, en un sentido retóricamente perfecto, al primero, pues oculta por completo la *hybris* y se presenta como la comprensión piadosa por excelencia de la naturaleza de la guerra. En vez de la exultación por la victoria, (y la anticipación del día de la venganza) ahora ella dibuja ante nuestros ojos las dos maneras de ver a Troya: como vencido o como conquistador. Un mismo suceso tiene dos sentidos tan inconfundibles como el aceite y el vinagre: el castigo sufrido por los vencidos y la recompensa que encuentran los vencedores son, ambos, voluntad de Zeus. Pero sólo una gran piedad impide que el conquistador, en el acto de saquear, no agravie a los dioses y llame sobre su cabeza una calamidad como la acaecida al vencido. Clitemnestra sugiere, sutilmente, que la codicia de Agamenón no puede resistir la oportunidad del saqueo inmisericorde, pues además, se imagina que con ello lleva a cabo la voluntad de Zeus. La destrucción completa del enemigo es vista como un acto de justicia. Sin embargo, la reina subraya que la victoria no culmina con el saqueo, pues aún es necesario regresar a casa sano y salvo. Su

duplicidad al afirmarlo es insuperable, e inmediatamente nos hace pensar que el ciclo completo es el que muestra la justicia de Zeus: la caída de Troya sólo es un engaño que Agamenón es incapaz de detectar, por eso ordenó, jubiloso, que se encendiera el fuego para dar la señal.

La duplicidad de Clitemnestra imita a la de Zeus: lo real es ambiguo. Y sólo la mimesis dramática puede enseñarnos a reconocerla.

La respuesta del coro al segundo discurso evidencia que la retórica de la reina logró su cometido: “Señora, hablas sabiamente (εὐφρόνως), cual hombre sabio (σώφρονα)”. Los dos términos griegos remiten a la piedad, pues se trata de una sabiduría que emana de la reverencia y la pureza de corazón.

Este breve diálogo entre el coro y la reina nos obliga a reconsiderar el sentido de la doctrina del *pathei mathos*. Que Clitemnestra pueda usar la piedad como máscara y el coro sea incapaz de detectarlo nos pone sobre aviso respecto a la ambigüedad de lo real y la consecuente imposibilidad de distinguir el sentido del sufrimiento. Nunca podemos estar seguros de que conocemos la voluntad de Zeus, de que actuamos con justicia, pues ésta sólo se patentiza cuando el tiempo alcanza su plenitud. Vemos cómo la imitación de la piedad realizada por la reina persuade por completo al coro. La incapacidad para penetrar al corazón de la reina se puede atribuir tanto a su astucia —a su *γυναικὸς ἀνδρόβουλον κέαρ*, como lo llama el vigía, (v. 11) (“corazón de mujer con astucia masculina”) —como a la deficiencia de sabiduría del coro. Sin embargo, la dificultad radica más bien en la naturaleza misma de la piedad. Le piedad se expresa tanto en palabras como en actos. Guiarse por las palabras piadosas siempre es peligroso, pues los hombres invocan a los dioses para cometer los actos más impíos, cual acabamos de presenciar en el sacrificio de Ifigenia. Y la palabra piadosa puede encubrir las intenciones más impías. Si bien los actos parecen más sólidos y confiables que las palabras, su sentido también

está inscrito en la urdimbre de Zeus. Mientras no se llega al final de la trama es imposible decir con certeza cuál acción es piadosa. Así, aunque la piedad es lo único que puede oponerse a la *aischrometis*, y, por ende, es la base más confiable para vivir conforme a la justicia, la dificultad para distinguir cuándo es genuina, para penetrar en el corazón de quien profiere la palabra piadosa, está en la base del problema teológico-político. *Pathei mathos*, en cuanto expresión de la piedad, está determinado por esta ambigüedad. Podemos sufrir sin aprender, u obtener la lección errónea.

5. Primer stasimo. (355-487)

El coro ha sido persuadido por Clitemnestra de que Troya en efecto ha caído y en el primer *stasimo* medita sobre el sentido de la victoria. La meditación desarrolla la doctrina del *pathei mathos*. Lo nuevo en relación con lo expuesto en el *parodo* es que la noticia de la victoria permite interpretar la totalidad de la zaga de Troya como una corroboración paradigmática de la doctrina. La caída cierra la trama iniciada con el rapto de Helena y hace evidente a todas luces que la voluntad de Zeus se cumple tarde o temprano: ὡς ἐπράξεν ὡς ἔκρανεν (“Tal como lo decretó lo hizo”) (v. 369). En la primera estrofa el énfasis recae en que la destrucción de Troya es el castigo impuesto por Zeus a la violación de la hospitalidad perpetrada por Paris, con lo cual se demuestra más allá de toda duda que los dioses sí vigilan las acciones de los hombres. Esta afirmación del coro parece otorgarle el triunfo en un argumento tácito contra los impíos, que son quienes mantienen que los dioses no nos consideran dignos de su cuidado. Troya, excesivamente rica, ha llamado sobre sí la justicia divina. Vemos, así, que *pathei mathos* implica μηδὲν ἄγαν: “nada en exceso.” El hombre excesivamente rico piensa, en su impiedad, que puede cerrar los ojos a la justicia, pero de hecho no hay tal impunidad.

En la primer antístrofa, el coro explica una de las nociones centrales del *paradox*: el cambio de la cordura hacia la impiedad. *Ate*, diosa de la conducta irresponsable, junto con su hija *Peito* (Persuasión) combinan fuerzas para inducir al fatuo a realizar acciones injustas. Esperar que, tras haberlas cometido, se pueda escapar al castigo, es una ilusión tan vana como la del niño que persigue pájaros esperando atraparlos en el siguiente intento.⁹ Quien pretende evadir la justicia trae grandes males a su *polis*. Al hombre injusto no lo escuchan los dioses y, (queda implícito), por consiguiente la magnificencia de sus sacrificios no sirve para nada. El caso de Paris y Troya, Helena y Argos, confirma la sapiencia del coro.

En las estrofas subsecuentes (404-36), el coro dibuja con gran elocuencia los sufrimientos padecidos tanto por Menelao en la intimidad de su añoranza por Helena, como los del hogar y los de los ciudadanos en general. Las metáforas usadas en esta sección sugieren que un acto que parecería carecer de tanta consecuencia, como es la seducción y fuga de Helena, en cuanto violación de las leyes de hospitalidad, causa tanta destrucción y dolor. Aunque el castigo es conforme a la justicia de Zeus, el coro insinúa que el sufrimiento causado al pueblo resulta de difícil justificación. Que la impiedad de los príncipes ocasione la muerte de tantos jóvenes ajenos a sus asuntos puede ser conforme a la voluntad de Zeus, pero no es menos problemático aceptar su justicia de lo que es aceptarla en el caso de Ifigenia. Sin embargo, el coro no repara en esta aporía. Su piedad ortodoxa le permite aceptar las consecuencias, aún las aparentemente absurdas, como manifestaciones incuestionables de la voluntad de Zeus.

En el último par de estrofa y antístrofa (437-74), el coro introduce de manera más llana el descontento del pueblo por las consecuencias de la guerra a la que ha sido arrastrado por sus príncipes. Aunque buscan consuelo por sus

⁹ El pasaje (v. 394-5) es algo críptico pues, como señala Fraenkel en su comentario a éste, Esquilo está usando el principio de un proverbio que el público conoce. En español sería comparable a usar "pedir peras al olmo" como proverbio para hablar de la futilidad de tratar de evadir la justicia de Zeus.

muertos alabando sus virtudes guerreras, no pueden ignorar el hecho de que todos ellos murieron “por causa de la mujer de otro hombre”. La oposición entre lo benéfico para los príncipes y lo benéfico para el pueblo es ominosamente mencionado como algo que ni el triunfo del príncipe puede en verdad ocultar. Este cuestionamiento implícito de la justicia de la guerra desde la perspectiva del ciudadano común y corriente concluye con una plegaria del coro en la cual se repite la idea, ya expresada por Clitemnestra, de que la victoria impiamente obtenida atrae la ira de Zeus. El coro dice:

κρίνω δ' ἀφθονον ὄλβον·
 μήτ' εἶην πτολιπόρθης,
 μήτ' ὄν αὐτὸς ἀλοὺς ὑπ' ἄλ-
 λων βίον κατίδοιμι.

(Por mi parte, escojo prosperidad sin envidia;

Ni ser saqueador de ciudades,

Ni, conquistado por otro, mirar mi vida arruinada.) (v. 471-

4).

Sin duda esta es una aspiración piadosa, ¿pero, es posible? La ortodoxia del coro despierta el sentido de la inminencia de la antítesis: estamos por entrar al momento final de la vida de Agamenón, con el cual se pondrá en crisis precisamente esa ortodoxia. El cuestionamiento de Esquilo es de lo más radical, pues, como hemos visto, ha usado el *parodo* para dar expresión a la versión más sencilla de la piedad: el injusto recibe su castigo tarde o temprano. Pero la sencillez también es simplismo. La compleja urdimbre de *La Orestíada* nos obliga a ir más a fondo que el coro. Por ahora, es ineludible preguntar si la ortodoxia del coro se debe a su avanzada edad. ¿Los viejos ven mejor que los jóvenes, o tan sólo ven como viejos? *Hybris* y plenitud de vigor son tan inseparables como juventud y la pasión de Elena y Paris. ¿Acaso también la doctrina de *pathei mathos* enseña que las experiencias o *pathemata* que propiamente constituyen el saber se adquieren a lo largo de muchos años y por ende la sabiduría siempre llega demasiado tarde?

El primer *stasimo* marca lo que podríamos llamar el “límite reflexivo” de la obra, pues, concluido este, lo que ocurre en escena pertenece al presente: llega el heraldo y confirma la victoria, después llega Agamenón, etc. Hasta este punto el coro ha dominado la escena y su comprensión de lo acaecido parece ser la más completa y profunda. Sin embargo, en lo sucesivo, conforme la acción del drama adquiere prominencia, el carácter contemplativo del coro se hace cada vez más evidente, hasta llegar a su manifestación escénica más obvia cuando doce coreutas alarmados por el asesinato del rey proponen igual número de planes de acción, sin lograr ponerse de acuerdo. (1346-72) Puede verse en este movimiento el declive del coro y el surgimiento de Clitemnestra, o, en términos simbólicos, la subordinación de la reflexión a la acción. Esta organización dramática indica que la interpretación completa del *pathei mathos* debe incluir su ineficacia práctica, a la vez que las acciones de Clitemnestra, que forman el polo opuesto a la pasividad del coro, se han de entender en cuanto carentes de reflexión. Con el coro aparece el problema práctico —y por ende político— de la piedad; con la reina, su complemento: las consecuencias políticas de la pasión impía. Entre ambos polos hemos de ubicar a Agamenón y Casandra.

6. La Sapiencia del Heraldo (503-680)

Para el heraldo efectivamente se ha completado un episodio de su vida, pues regresa sano y salvo de Troya. Haber regresado a casa es suficiente para hacerlo sentir que puede morir contento. Se sabe partícipe de una gran guerra en la cual se ha cumplido cabalmente la voluntad de Zeus, y aunque muchas de sus esperanzas se han desvanecido, se sabe afortunado. Como en el caso del vigía, ahora también el júbilo del regreso dura poco, pues apenas acaba de recitar su agradecimiento a los dioses cuando ya los ancianos del coro están sugiriendo que la patria a la cual regresa ha sufrido cambios temibles en ausencia de sus amos. Así, la congratulación de sí del heraldo contrasta de inmediato con el pesimismo y temor del coro. El fin de la guerra de Troya no

asegura la prosperidad de Argos. Esto lo recalca el coro citando las palabras del heraldo pero con el sentido opuesto: ὡς νῦν, τὸ σὸν δῆ, καὶ θανεῖν πολλῆ χάρις. ("tanto así, que, en tus palabras, hasta morir sería una gran gracia." (v. 550). El heraldo responde que cuando se ha llevado a cabo lo propuesto es correcto pensar así. Con ello se muestra la imposibilidad de la comunicación entre el coro y él, la cual, evidentemente, no obedece a defectos de comprensión sino a la ausencia de comunidad de lo experimentado. El coro parece tener demasiada prisa para cortar de inmediato el efímero júbilo del heraldo. Este contraste subraya de nuevo la diferencia entre ganar la guerra y la buena fortuna. Sin embargo, el heraldo insiste en que tiene razón de congratularse por haber regresado, pues quien sobrevive las penurias de un soldado raso en la guerra no puede imaginar mayores padecimientos que los recién superados. Admite, empero, que nadie excepto los dioses puede vivir mucho sin sufrir.

Debemos distinguir la ortodoxia del heraldo de la del coro. Ambos son ejemplos del sentido fundamental del *pathei mathos*, pues ambos han experimentado sufrimientos profundos y mantienen su piedad reconociendo que es la voluntad de Zeus, más que sus talentos o estratagemas, lo que decide el bienestar del hombre. También los dos consideran que la victoria sobre Troya es un castigo merecido por Paris y su gente. El juicio del heraldo es lapidario pues afirma que "ni Paris ni su polis cómplice pueden presumir que sus acciones superan a sus sufrimientos" (τὸ δρᾶμα τοῦ πάθους πλέον.) (v. 533) La diferencia entre el coro y el heraldo, por tanto, no se encuentra en una discrepancia respecto al poder de la acción humana para lograr lo que se propone sino en la necesidad de actuar. La impotencia del coro, debida a su avanzada edad, lo eximió de marchar a la guerra, mientras que el heraldo, en parte por obligación, en parte por ambición y en parte por necesidad, hubo de ir a Troya. Aunque ambos aceptan la voluntad de Zeus, podría decirse que la ven desde perspectivas opuestas: la del guerrero vencedor que con todo y su piedad

siente el orgullo de haber triunfado, y la del grupo de ancianos que no puede evitar ver el lado oculto de la victoria. La intención de Esquilo, me parece, es que nosotros aprendamos a ver la necesidad de las dos perspectivas.

La breve entrada de Clitemnestra para recibir las noticias del heraldo añade un giro más a la compleja urdimbre de la acción humana. Ella le restriega en cara al coro el hecho de que haber confiado en los fuegos nocturnos no fue mero espaviento de mujer esperanzada. Con ello refuerza su autoridad como reina. Luego, pronuncia un discurso de impresionante duplicidad. Presentándose como esposa fiel que celebra el ansiado regreso del marido, pretende ser vista como ejemplo de virtud femenina, pero todos sabemos el sentido oculto de sus palabras. Su control de sí y su duplicidad son apabullantes. Al enfatizar así la diferencia entre apariencia y verdad, Esquilo nos conduce a la entrada del laberinto de la acción humana. Si lo que escuchamos y vemos con frecuencia oculta la verdad, la acción adquiere una polisemia casi infinita y por lo mismo establecer el sentido de los actos en cuanto *pathemata* no sólo es difícil porque desconocemos las intenciones de Zeus sino porque tampoco podemos confiar en que conocemos las de nuestros interlocutores.

En cuanto al sentido del *pathei mathos*, la diferencia entre el coro y el heraldo nos permite precisar su posible contenido. La expresión puede entenderse, desde un extremo, como máxima estoica, conforme a la cual los *pathemata* producen una sola sabiduría: la impotencia humana y la necesidad de minimizar el deseo; desde otro, como logro positivo, conforme al cual sólo quien se ha arriesgado a vivir los máximos peligros puede obtener la sabiduría. Es evidente, empero, que dicho tal cual, es demasiado vago, pues sería aplicable tanto al heraldo como al rey y a la reina. Mínimamente, podemos distinguir entre las causas que llevan al soldado a la guerra y las que llevan al rey, como podemos distinguir entre vengar el rapto de Helena y el sacrificio de Ifigenia. Notamos que adquirir precisión conceptual en este contexto sería tan laborioso

como fútil, mientras que el arte mimético del dramaturgo puede ser enormemente más sutil. Las experiencias o *pathemata* no son homogéneas ni universales, pues cada quien es marcado de manera exclusiva por la vida que le toca vivir. Además, la presencia engañosa de la reina nos alerta al hecho de que los *pathemata* experimentados en un momento, pueden resultar, en retrospectiva, ingenuos y del todo inadecuados a lo que en efecto acaecía. De ahí que sólo el tiempo depura la experiencia y produce la sapiencia. Sin embargo, no puede soslayarse el hecho de que aún no sabemos en qué consiste la sapiencia. Es menester seguir mirando.

7. Segundo stasimo. (681-781)

Antes de presentar la entrada triunfal de Agamenón, Esquilo intensifica nuestra expectación interrumpiendo el flujo de la acción con una segunda meditación del coro. Por segunda ocasión el coro reflexiona sobre lo acaecido en Troya, pero ahora sin dudar ya del desenlace. El coro ensaya comprender la saga de Troya como paradigma de la justicia de Zeus. Comienza preguntando si hay alguien invisible para nosotros que conoce la verdad completa y puede nombrar atinadamente, cual lo hizo quien nombró "Helena" a Helena. Lo atinado del nombre se conoce por los efectos de Helena, gracias a un juego entre el nombre (Ἑλένα y el verbo αἶρω cuya forma aorista tiene la raíz ἐλ-.¹⁰ Este verbo significa "destruir", "tomar por la fuerza", y aparece en las palabras ἐλέναυς, ἐλανδρος, ἐλέπολις, cuyos significados son: "destructor de naves", "destructor de hombres" y "destructor de ciudades", respectivamente. Según el coro, en su nombre Helena llevaba la destrucción. En el primer par de estrofa y antistrofa aparece una vez más el contraste entre la apariencia del presente y su sentido oculto. El coro nos ayuda a evocar el día de la boda de Paris y Elena, con los parientes del joven amante entonando los himnos en honor de la pareja. Esos

¹⁰ Cf. nota de Rafaelle Cantarella al v. 687 en su *Esquilo, Oresteia*, Arnoldo Mondadori, Mil

himnos, empero, los tuvieron que “desaprender” para aprender los del dolor y la lamentación.

Que Príamo haya aceptado a Helena en Troya es explicado por el coro mediante la alegoría de la casa en la cual crían un cachorro de león, deleitándose todos con su belleza y sus juegos, pero luego, habiendo crecido, éste se lanza sobre sus amos y baña la casa en sangre. Esta carencia de previsión es interpretada como voluntad del dios, pues así como cualquiera vería la insensatez de tener cachorros de león como mascotas, cualquiera debería de ver lo insensato de aceptar como nuera a una mujer robada. Tal ceguera sólo es explicable como castigo divino.

Sin embargo, ese castigo no es arbitrario sino la consecuencia de algo mucho más complejo, explorado en la tercera estrofa del *stasimo* (v. 739-749).

Troya y Helena se corresponden: el lujo y el hedonismo de la polis rica son necesarios para que la belleza de Helena la sobrecoja. El coro se imagina (λέγοιμ' ἄν) que inicialmente una calma, como la de un mar sin viento, llegó al espíritu de la polis, produciendo un suave deleite en la riqueza. Ambas imágenes sugieren serenidad de ánimo pero también dejan entrever molicie. Así como la calma del mar es un estado pasajero que por lo general precede a la tormenta, la calma anímica, la serenidad, es presentada como preludeo del desastre. Disfrutar la calma es ya evidencia de decadencia. La segunda metáfora interpreta la calma como suavidad' ἀκασκαῖόν consecuente de la riqueza, la cual es vista como ἄγαλμα de la polis. Esta palabra significa a la vez “adorno” y “regalo” para los dioses, así como “estatua”.¹¹ El sentido, por tanto, oscila entre lo bello y lo superfluo. Luego se explica, con la tercera metáfora, en la cual se describe al ánimo como penetrado por los ojos por una flecha suave — la cual, mediante una cuarta metáfora, se transforma en “flor del eros que

¹¹ Cf. L-S. s.v.

muerde el corazón" (δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος)—cómo llegó a penetrar Helena en Troya. La riqueza abre los ojos a la belleza y despierta al deseo, eros. Riqueza, belleza y eros son una tríada necesaria. El giro del deleite en el lujo hacia el desastre es presentado súbitamente con una sola palabra παρακλίνασα: "habiendo cambiado el rumbo". El nuevo rumbo es hacia la destrucción y el llanto de las novias. Al aceptar la boda de Helena, destruye la polis las bodas de su propia gente.

La meditación final del coro es de gran importancia pues en ella expresa una diferencia central respecto a la "antigua creencia" según la cual la buena fortuna y la prosperidad por sí mismas engendran, tarde o temprano, la ruina y el infortunio. El coro mantiene que la impiedad y la *hybris* son las que producen el infortunio. La idea de que los dioses envidian a quienes prosperan no es, como a veces se piensa,¹² un arcaísmo o una noción primitiva que Esquilo supera en su obra de madurez. Me parece que se trata de una conclusión frecuentemente obtenida por quienes observan la suerte de los encumbrados. Pero hay que entenderla correctamente. El coro rechaza la idea de que los dioses puedan ser injustos y envidiosos, no la de que familias prósperas se arruinen. La ruina es consecuencia de la injusticia, la impiedad y la violencia que con frecuencia subyace en el origen de las grandes fortunas. El juicio vulgar sólo atiende al fausto presente del poderoso o su familia y cierra los ojos a la sangre que derramaron para amasar dinero y poder. En el propio *Agamenón* se hace patente esta manera de juzgar tanto en el caso del vigía como en el del heraldo. Ambos consideran a Agamenón un gran señor, digno de respeto y reverencia. Si bien el vigía alude a los secretos de la Casa de Atreo, prefiere mantenerse callado. Más adelante, en el diálogo entre Casandra y el coro, cuando ella comienza a sacar a luz las atrocidades de Atreo, ellos se indignan. En fin, cerrar

¹² Cf Fraenkel, nota a v. 757-62

los ojos al origen del poder, encubrirlo con mitos para disimular la violencia en que se origina, es un acto constitutivo tanto del *oikos* como de la polis.¹³

El coro afirma que él difiere de quienes creen en la envidia de los dioses y se considera a sí mismo como alejado de esta comprensión común o vulgar, pues dice, enfáticamente: *δίχρα δ' ἄλλων μονόφρων εἰμί...* (v. 757-8) "Difiero de los otros y estoy sólo en mi pensamiento..." La piedad del coro lo hace heterodoxo. Es así como Esquilo nos indica el nexo entre piedad impía y ortodoxia, pues, en efecto, la ortodoxia no consiste sólo en tener las opiniones correctas sobre los dioses sino también en aceptar que los dioses protegen a los príncipes, con lo cual se cierra los ojos al origen del poder.¹⁴ La heterodoxia del coro implica que no acepta que los dioses sean injustos, pues ni envidian a los hombres exitosos ni dejan impunes a los injustos. Esta piedad, comparable a la de Sócrates en la *República*, resulta de lo más problemático en la comprensión de la justicia, pues, como se verá a continuación, los dioses sí parecen ser capaces de actuar injustamente. Por lo pronto es importante mantener presente que el coro no es necesariamente el vocero de lo que Esquilo "en verdad" piensa, cual se colige del hecho que a lo largo de *La Orestíada* se insiste en examinar el problema de la justicia humana y su relación con la de Zeus.

8. El regreso de Agamenón a Argos.

a. El saludo del coro. (783-809).

El saludo del coro es como una advertencia inconsciente para el rey que regresa tras diez años de ausencia. Comienza por preguntarse, de manera análoga a como lo hizo en el segundo *stasimo* respecto a Zeus, cuál es la manera correcta de dirigirse Agamenón. Hay, empero, diferencias importantes: para dirigirse a Zeus no hay palabra certera porque ignorando sus planes por

¹³ Este punto se abordará con mayor detenimiento en las interpretaciones de la justicia tanto en *La República* como en *Gorgias*, cap. IV y V.

completo, no podemos calcular lo excesivo y lo insuficiente; para dirigirse al rey sí hay que calcular y cuando se hace bien se puede dar en el blanco. El coro calcula su saludo advirtiéndole de la diferencia entre lo aparente y lo oculto: los hombres pueden fingir con facilidad que siente simpatía por las penas de otros. En particular, el buen rey no se engaña viendo los ojos llorosos de quienes lo reciben con brazos abiertos. Luego el coro expresa sus propios sentimientos: desaprobó de la guerra para rescatar a Helena, pero ahora lo reciben con disposición amistosa. La intención general del saludo es mostrar el deseo del coro de ser justo, de saludar al rey conforme a su merecido y de advertirle que no todos están de plácemes con su regreso. Como se verá a continuación, Agamenón es sordo a todo esto.

¹ Como es sabido, el propio Zeus obtuvo violentamente su poder.

b. El discurso de Agamenón al regresar a Argos. (810-854)

El discurso del rey es un paradigma de la piedad impía y de la experiencia inútil. Comienza pronunciando un proemio largo de agradecimiento a los dioses, pero éste es tan soberbio que más bien resulta presuntuoso. Los dioses votaron a su favor pero él conquistó Troya. Aunque hace gala de su piedad enfatizando la necesidad de dar gracias a los dioses, su discurso suena hueco, pues emana de la boca de un hombre más famoso por su codicia que por su justicia. El coro nos acaba de recordar que a sus ojos aún es el sacrificador de Ifigenia. (Agamenón capta perfectamente la alusión.) La victoria ha confirmado, sin lugar a la menor duda, que él hizo lo correcto, lo que los dioses habían decretado. Que para ello haya sido necesario sacrificar a Ifigenia parece ser secundario. Además, ¿cómo olvidar al Agamenón de Homero y su célebre maltrato de Crises.? Todo el primer canto de la *Ilíada* pesa en su contra.

Agamenón usa un trato fingidamente amable para dirigirse al coro: τὰ δ' ἔς τὸ σὸν φρόνημα, μέμνεμαι κλυῶν | καὶ φημὶ ταῦτ' αὐτὰ καὶ συνήγορόν μ' ἔχεις. (v. 830-1) ("En cuanto a tus pensamientos, recuerdo escucharlos / y afirmo lo mismo y tienes en mí un aliado.") Los sentimientos están artificialmente equilibrados, pues en el "recuerdo escucharlos" se puede oír una insinuación de que tan no ha olvidado lo que el coro pensó cuando desaprobó la expedición que ahora tendrá que pagar las consecuencias. Esta amenaza velada es suavizada por la conclusión de la oración, en la cual ambiguamente sugiere que él piensa "lo mismo" y por eso se alía con el coro. Hay, empero, una enorme ironía en que el coro pretenda aleccionar a Agamenón en la necesidad de la prudencia y por ende de la desconfianza en las apariencias, pues si algo ha distinguido al rey es precisamente su desconfianza generalizada. ¿Quién mejor que Agamenón para ayudarnos a distinguir entre desconfianza y prudencia? Agamenón de inmediato relata cómo en Troya sólo Odiseo le fue fiel,

y añade que no sabe si está vivo o muerto. Así de agradecido es el rey. Y, en efecto, la confrontación de Aquiles y Agamenón en la *Ilíada* puede entenderse como consecuencia de la extrema avaricia y suspicacia del rey. La ironía mayor, es, por supuesto, que justo en el momento cuando más necesita esa suspicacia, es cuando, cual castigo divino, Agamenón es incapaz de practicarla. Pero sólo Odiseo tiene la sabiduría necesaria para hacerlo. La imagen implícita de la ceguera de Agamenón reluce con toda su fuerza si mantenemos presente la diferencia entre su modo de regresar a Argos y el de Odiseo a Itaca. Sus últimas palabras suenan como la invitación al castigo divino: *νίκη δ' ἐπέιπερ ἔσπετ', ἐμπεδῶς μένοι.* ("Ahora que la victoria es mi seguidora, ¡que perdure!") (v.854).

La entrada de Agamenón, según hemos visto, desborda de *hybris*. Nada mejor para inducirnos a reflexionar sobre la doctrina de *pathei mathos*. Con el rey obtenemos la más clara evidencia de que no todo *pathos* resulta en un *mathos*. Él ha sufrido diez años la guerra de Troya, estuvo a punto de perderla en más de una ocasión y debería de saber que la victoria difícilmente se podría atribuir a su genio militar, a su valentía como líder o a su sabiduría como pastor de hombres. Sin embargo, acabamos de escuchar cómo él se considera el verdadero conquistador de Troya. Todas las *pathemata* se han disuelto en la euforia del triunfo. Ahora nos percatamos de que el discurso de Clitemnestra sobre la caída de Troya no se origina tanto en su "conocimiento general de la condición humana" como en su conocimiento de Agamenón. La reina sabe qué tipo de hombre es su esposo. Sabe que no es capaz de ver más allá de la circunstancia inmediata del triunfo y que su soberbia es tan enorme que se imagina que de ahí en adelante todo será felicidad. Gracias al arte dramático de Esquilo y su genio para evocar el *mythos* de Agamenón, cada palabra del discurso del rey reverbera ominosamente. Las últimas palabras de su discurso despiertan un dejo de simpatía que casi nos hace sentir conmiseración por el rey.

Pathei mathos, entonces, no significa que el sufrimiento nos haga sabios sino que la sabiduría se obtiene mediante el sufrimiento. La diferencia se ha elucidado con Agamenón. Sin embargo, aún hay puntos que requieren mayor claridad. Contrastando al coro con Agamenón, es decir, a los viejos impotentes que hubieron de permanecer en casa y por ende carecen de fama y gloria, con el rey victorioso, parecería que ellos cuentan con la sabiduría que él no tiene. Impotencia y piedad, entonces quedan unidos, a la vez que *hybris*, poder y ambición forman el polo opuesto. Visto así, empero, es claro que la sabiduría obtenida por el sufrimiento nos conduce a la suspensión del deseo y la acción. Es claro que *pathei mathos* es tan sólo otro modo de expresar la noción de δρασάντι παθεῖν. "Quien actúa sufre." Esta consecuencia se sigue del hecho de que hasta ahora no hemos presenciado ningún caso en el cual el saber salve. Para que el sufrimiento resulte en sabiduría tiene que inhibir la acción. Esta sabiduría, evidentemente, le viene más fácilmente al viejo que al joven, y nos deja pensando que la felicidad es imposible.

c. El conquistador conquistado: Clitemnestra enreda al rey. (855-974).

Es difícil imaginar un diálogo con más duplicidad que el de Clitemnestra y Agamenón. Si bien es verdad que lo siniestro de los discursos de la reina obedece a que nosotros ya conocemos sus intenciones, Esquilo utiliza magistralmente ese conocimiento para perfilar la oposición entre ellos. Agamenón nunca fue famoso por su penetración y en el momento de su regreso a casa difícilmente se podría pedirle que mirara con ojos fríos y escépticos la bienvenida de la reina. En todo caso, el efecto dramático del diálogo es contundente: el clímax de la vida de Agamenón es simultáneamente el momento cumbre para Clitemnestra. La unidad de victoria y muerte apabulla, y es un poderoso estímulo a la piedad.

A lo largo del diálogo se hace evidente la astucia diabólica de la reina, pues sus discursos constantemente aluden al asesinato que tiene planeado. Ella comienza por expresar su amor por el rey y relatar cuánto sufrimiento le ocasionaron los múltiples reportes que recibió sobre su muerte durante la guerra. Para hacer aún más dramático su sufrimiento, relata que muchas veces intentó ahorcarse. Luego explica que envió a Orestes al extranjero por su propia seguridad, pues tanto la incertidumbre de la suerte del rey en Troya como los conatos de sublevación del pueblo lo hacían peligrar. Y justo entonces añade que en ello no hay engaño, pues sabe que el rey fácilmente creerá en el argumento. Sin embargo, nosotros sabemos que justo cuando afirma que no hay engaño es cuando está mintiendo más. Después, justifica la falta de lágrimas en su rostro diciendo que ya se secó la fuente de ellas por tanto llorar. En la segunda parte de su discurso, la reina alaba excesivamente al rey y luego lo insta a que baje de la carroza y entre a casa caminando sobre el célebre tapete púrpura. El exceso de alabanzas, cual se verá inmediatamente, fue calculado por la reina para provocar una profesión de piedad por parte del rey. Agamenón está tan seguro de que merece las alabanzas que asume una actitud de mesura ante ellas. Es evidente, una vez más, que ya olvidó por completo a Ifigenia. En segundo lugar, el rey afirma que no puede aceptar caminar por el tapete púrpura porque él no es un oriental, pero la pérfida reina lo pone en evidencia unos instantes después con tal sólo preguntarle si él cree que Príamo no habría caminado por la alfombra. El centro dramático del diálogo ocurre cuando la reina le pregunta si “aterrado, ¿habrías prometido a los dioses hacer esto así?” Y él responde: “Sí, si alguien conocedor hubiese prescrito tal rito.” (v. 933-4).¹⁵ Clitemnestra desea dejar en claro que la nueva piedad del rey no es profunda, por eso le pregunta si en alguna circunstancia extrema prometería caminar sobre la púrpura. Ella, junto

¹⁵ La traducción del v. 933 es algo controvertida, conforme lo relata Fraenkel en nota ad loc. Parte del problema estriba más bien en interpretar el propósito que la reina persigue con la pregunta, si bien los detalles de la gramática también ofrecen dificultades. En mi opinión la reina no está poniendo a prueba al rey —lo conoce demasiado bien para necesitar hacerlo— sino que está aludiendo al hecho de que Agamenón no reparó en sacrificar a Ifigenia, cual explico en el texto.

con todos nosotros, sabe que Agamenón no sólo caminaría en púrpura sino que haría cualquier cosa. La respuesta del rey sugiere que él se apegaría a lo que dijera el adivino o intérprete, pero no parece estar consciente de la alusión al sacrificio de Ifigenia. “Caminar en púrpura” es el símbolo de la impiedad a los ojos del rey, pero admite sin mayor dificultad que si un conocedor le dijera que es un rito necesario, lo haría. Para la reina “caminar en púrpura” significa someterse a su voluntad y, sobretodo, encaminarse a la muerte. Tan pronto el rey da un paso en la alfombra, la venganza de la reina está asegurada. Lo más revelador, empero, es que Agamenón primero se rehusa a caminar por la vía púrpura por considerarlo impío o manifestación de *hybris*, pero con tal de complacer a la reina accede a hacerlo. Se puede entender este sorprendente cambio como una muestra más del tipo peculiar de impiedad del rey, pues piensa que tan pronto él le atribuye otro sentido al caminar, a saber, como un mero acto para complacer a la reina, en vez de la aceptación de un honor excesivo, el acto de pisar la alfombra pierde importancia. Cuando finalmente accede a pisar la alfombra, reza que nadie lo envidie y todavía expresa que, además, siente renuencia de malgastar la riqueza de la casa maltratando una fábrica tan cara. Su piedad y su avaricia van juntas.

El diálogo concluye con la entrada del rey a la casa y la plegaria ominosa de la reina para que “Zeus de la consumación” conceda que sus planes se cumplan.

9. Tercer stasimo. (975-1032).

El tercer *stasimo* marca una pausa en la acción del drama, puesto que sin él resultaría difícil manejar los cambios de escena requeridos por la trama y enfocar la atención en Casandra alteraría con demasiada brusquedad el flujo de la acción. Su necesidad dramática es evidente. Pero, además, ofrece la última reflexión del coro antes del asesinato del rey, si bien ésta ya está transida de

anticipaciones trágicas. El coro ya siente en sus entrañas que algo terrible está por ocurrir y hace votos para que no se cumplan sus premoniciones.

En este *stasimo* se introduce una consideración de gran importancia para la comprensión de la justicia presentada en el drama. Primero (v.1005-17) se reflexiona sobre la fragilidad de la buena fortuna, recurriendo a la metáfora de una nave que, navegando viento en popa, se estrella con una roca sumergida. Para salvar la vida, el capitán echa por la borda la carga necesaria para evitar el hundimiento. La pérdida es reparada después, con las cosechas abundantes otorgadas por Zeus. Con estas metáforas podemos ver que las posesiones humanas, las cosas, no constituyen el problema de fondo de la justicia y la venganza, pues su pérdida con frecuencia puede ser repuesta. La buena fortuna no puede durar para siempre, pero tampoco el infortunio. En la antístrofa, empero, pregunta: “Una vez derramada la oscura sangre del hombre, ¿quién puede, mediante encantos, recuperarla de nuevo?” (v. 1118-21). Zeus mismo prohibió la resurrección. El asesinato es visto como una alteración irreparable del orden natural. El asesinado muere prematuramente y eso nadie lo puede corregir. Por eso la venganza está justificada pues la muerte del asesino es lo único que compensa de manera completa y equivalente la vida que él acortó. Esta comprensión de la justicia es la que se problematiza y se corrige en *Las Eumónides*. El asesinato es comprendido como un sobrepasar los límites de la acción humana, mediante el cual se hace visible el sitio especial del hombre en el cosmos. Su muerte no es como la de cualquier otro ente natural, pero ello sólo se hace visible con el asesinato, pues cuando el hombre muere de viejo, de “muerte natural”, como decimos, parece no distinguirse del resto de los entes. Sin embargo, aún no es claro por qué su muerte violenta importa más que la natural. Consecuentemente, tampoco hemos obtenido aún una clarificación suficiente sobre la venganza. Es evidente que no podemos comprender asesinato y

venganza mas que como formando una unidad. Hemos de esperar la consumación de la venganza para ver mejor.

10. Pathei mathos y Casandra. (1035-1342).

Un famoso epigrama dice que *vaticinatur Cassandra, non philosophatur*¹⁶. La interpretación de este episodio requiere tener presentes los ritmos y los movimientos de Casandra en escena, pues con ellos se hace patente que ella está poseída en los momentos en los que ve ante sí las escenas de los crímenes de la casa de Atreo y el asesinato de Agamenón en el interior del palacio. Casandra hace visible el pasado y el futuro. Sólo ignorando esto se puede requerir la aclaración ofrecida por el epigrama. En todo caso, lo cierto es que sí necesitamos preguntar por qué Esquilo decidió recurrir a este modo de presentación. Pregunto, para precisar, ¿qué diferencia hay entre recordar el pasado, cual lo hace el coro, y descubrirlo en un trance frenético?¹⁷

Se puede responder desde varias perspectivas. La primera y más obvia es la dramática. Tiene mucho mayor fuerza para conmovir al espectador el modo escogido por Esquilo que cualquier otro imaginable. No debemos olvidar que el público conocía el mito de la casa de Atreo, de ahí que el problema de coreografía consistía en cómo presentarlo de la manera más efectiva. Las contorsiones de Casandra, y, sobretudo, el lirismo de sus versos, nos ayudan a sentir —aún dos mil años después— el horror oculto en el *oikos* de Agamenón. El mero relato de los crímenes habría carecido de este poder. Sin embargo, el arte dramático de Esquilo no se limita a producir emociones fuertes en los espectadores. Mirando más a fondo, hay un simbolismo profundo en el pasaje que dirige nuestra atención al problema fundamental de la obra: la exploración de la culpa o *aitía*, junto con la venganza y la justicia.

¹⁶ Citado por Fraenkel, Voi. II, p. 623 y atribuido a H. Weil.

En cuanto profetiza de Apolo, Casandra saca a luz los crímenes de la casa de Atreo, sin poder hacer nada para impedirlos. Ella adivina su propia muerte y tampoco puede evitarla. Además, su clarividencia es castigo impuesto por el dios. Si también notamos que desde el inicio los coreutas advierten la extrañeza de invocar a Apolo mediante lamentaciones, (v.1078-79), todos estos elementos adquieren mayor sentido. Casandra ocupa un lugar intermedio entre Apolo y las Erinias, pues su visión profética es don del dios pero siempre profetiza muerte y destrucción. Atendiendo a la totalidad de la *Orestíada*, se recordará que la confrontación fundamental en *Las Euménides* es la de Apolo y las Erinias. Puede entenderse, por tanto, que en el *Agamenón* encontremos ya una primera manifestación de esa oposición en el pasaje de Casandra. El mismo hecho de que Casandra fuese falsa con el dios alude a cierta limitación de su poder. En cuanto la trilogía explora los límites del poder de Apolo y la necesidad de las Erinias, es importante notar que en el pasaje que nos ocupa aparece ya la confrontación. Sin pretender ahondar en el asunto en este momento, noto tan sólo que Loxias es incapaz de penetrar en el *oikos*: su poder curativo no es suficiente para limpiarlo de la sangre derramada.

Una tercera perspectiva que se puede asumir para interpretar el pasaje es la del *pathos mathos*. Nadie sufre su sapiencia como Casandra. A lo largo del *Agamenón* nos hemos encontrados con las alusiones oscuras y las premoniciones del coro, así como con el discurso de doble sentido de Clitemnestra, todo lo cual nos ha mantenido en un claroscuro y suspenso. Pero en el episodio de Casandra todo finalmente sale a luz. La epifanía es terrible. Así, en el centro dramático del *Agamenón* se encuentra también la mimesis más elocuente del sentido de la doctrina del *pathos mathos*. Ahora entendemos su profundo sentido trágico, su distancia inconmensurable de cualquier optimismo

¹⁷ Conformarse, como Fraenkel, con decir que Casandra debe establecer que ella no es una pseudo profeta me parece demasiado sencillo, pues, para alguien en su situación, ¿qué más da que le crean o no? Además, difícilmente se diría que ella actúa voluntariamente. Cf. notas de Fraenkel al pasaje de Casandra.

de la razón. Casandra y el coro, los dos espectadores del drama de Agamenón y Clitemnestra, son quienes obtienen el saber mediante el sufrimiento. Ambos son extraños al *oikos* y logran ver en su interior — ella mediante sus visiones mánticas, él escuchándola — sin jamás penetrar en su interior. Ninguno de los dos buscaba propiamente obtener ese conocimiento, más bien éste les es impuesto. He aquí la “gracia violenta” del parodo.¹⁸

La meditación final del coro en este pasaje (v. 1331-42) expresa la conclusión obligada:

τὸ μὲν εὖ πράσσειν ἀκόρεστον ἔφυ
 πᾶσι βροτοῖσιν· δακτυλοδείκων δ'
 οὔτις ἀπειπὼν εἶργει μελάθρων,
 ‘μηκέτ’ ἐσέλθεις’, τάδε φωνῶν. (v. 1331-34).

(De la prosperidad son insaciables por naturaleza todos los mortales; ningunos dedos apuntan desde la casa para echarla diciendo: “¡jamás regreses!”.)

Esta afirmación del coro debe escucharse teniendo presente el segundo *stasimo*, en el cual declaró su confianza en que del actuar bien jamás resulta un mal. No es tanto que el coro se retracte de esa comprensión sino que reconoce la enorme dificultad de saber si en efecto se ha actuado piadosamente. Hace apenas uno momentos Agamenón parecía ser el favorito de los dioses, y ahora gime moribundo en el interior del palacio. Si la apariencia puede ser tan distante de la verdad, el coro tiene razón en preguntar: τίς ἄν’ {ἐξ}εύξαιτο βροτῶν ἀσινεῖ| δαίμονι φῦναι τάδ’ ἀκούων; (“¿Quién de los mortales se ufanaría de haber nacido con destino a prueba del daño, habiendo escuchado esto?”)

¹⁸ El pasaje de Casandra es análogo al diálogo entre Tiresias y Edipo en *Edipo Rey*. Para un comentario sobre el pasaje, véase mi “Edipo: paradigma del hombre” en *Ensayos Filosóficos: Cuadernos de Investigación*, no. 15, ENEP Acatlán, UNAM, México, 1991, pp. 38-40.

11. *La mimesis de la venganza: Clitemnestra triunfante. (1343- 1673).*

La parte final de la obra tiene tres escenas: primero, el coro es presentado como incapaz de actuar tras haber escuchado los gritos del rey moribundo; después el coro polemiza con Clitemnestra y finalmente el coro se enfrenta a Egisto. Aparte del desenmascaramiento de Clitemnestra, la parte más sorprendente del final es el cambio de actitud del coro, puesto que se muestra beligerante y dispuesto a arriesgar su vida luchando contra Egisto. Esta transformación del coro exhibe dos disposiciones frente a la cuestión de la justicia y la venganza: una, frente a la reina y su derecho a vengar la muerte de Ifigenia; otra, con Egisto y su pretensión de vengar el crimen Atreo en contra de Tiestos y sus hermanos. Para comprender adecuadamente lo doctrina del *Agamenón* es necesario distinguir entre las dos venganzas, conforme lo hace el coro.

La parálisis experimentada por el coro tras escuchar los gritos de agonía de Agamenón puede interpretarse de varias maneras. Desde una primera perspectiva, con ella se retrata la impotencia del pueblo para enfrentar una crisis. Las implicaciones políticas son claras: la necesidad de buscar el consenso antes de actuar hace que el pueblo carezca de fuerza mientras no surja algún líder que lo guíe. Sin embargo, el pasaje no es tan sólo una crítica a la debilidad de la democracia durante una crisis, pues desde una segunda perspectiva, dibuja la oposición entre piedad y arrojo. La piedad del *pathei mathos* conlleva una actitud más bien pasiva ante los sucesos, mientras que la *hybris* envalentona el corazón y empuja a la acción. El coro comienza (v. 1346-57) proponiendo hacer algo, luego (v. 1358-9) reconoce que no sabe qué hacer, para después escudarse en que más vale no hacer nada (v. 1360-1) y terminar (v. 1368-72) diciendo que mientras no sepan con claridad qué ha ocurrido no pueden actuar. Esta

necesidad de certeza es, evidentemente, prudente, y muy consecuente con el modo de comprender la acción ya expuesta por el coro: ante tal distancia entre apariencia y verdad, siempre es necesario andar con pies de plomo. Queda así exhibida, mediante la mimesis de la indecisión, el problema político de la piedad ortodoxa del coro. Todas sus sentencias sapienciales implican que es mejor abstenerse de actuar, a la vez que reconocen la imposibilidad de hacerlo. Con esta escena, empero, se hace manifiesto que la apraxia conduce a la esclavitud.

El coro titubeante es confrontado por Clitemnestra, quien abre las puertas del palacio y aparece junto a la tina donde yace el cadáver del rey cubierto por una enorme manta bordada. Cerca, está el cadáver de Casandra. Esta yuxtaposición produce una mimesis de apraxia y acción con gran poder dramático. Lado a lado vemos los dos mundos: el del contemplador y el del actor. Aunque están inextricablemente unidos, tienen raíces diferentes. *pathei mathos*, así como *drasanti pathein*, son las doctrinas de la piedad observadora, e impotente. La reina, por el contrario, no puede rehusarse a actuar. Y las consecuencias de su acción están a la vista. Ante nosotros está la imagen más clara de la tragedia: Sólo el hombre es capaz de asesinar.

Clitemnestra pronuncia ahora el discurso que ha deseado pronunciar durante diez años, diez años de añorar venganza. Tras describir con sanguinario detalle el asesinato de Agamenón, expresa su gozo al sentirse salpicada por la sangre del rey:

| χαίρουσαν οὐδὲν ἦσσαν ἢ διοσδῶται
γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν. (v. 1391-2).

(...No me regocijé menos que el grano a punto de brotar cuando recibe la brillante lluvia, regalo de Zeus.)

Con esta metáfora la reina presenta su deseo de venganza como una fuerza vital. La sangre del rey es transformada en lluvia fecundadora, y el deseo de

matar en necesidad de vivir. Así, la venganza perpetrada es “dulce como la miel”, según la proverbial frase homérica. Gozar la venganza y obtener de ella el único solvente del dolor de la pérdida de Ifigenia, es el clímax de la vida de Clitemnestra, análogo a lo que para Agamenón fue la conquista de Troya. La intensidad de la satisfacción corrobora que en efecto ha actuado conforme a la justicia. También la reina cree que ella ha cumplido la voluntad de Zeus. Si bien el sacrificio de Ifigenia es el motivo principal de la venganza, los otros males sufridos por su casa a causa de la ambición del rey son razones de más para justificar su asesinato. La reina está plenamente segura de que Agamenón ha recibido justo lo que merecía.

El coro escucha estupefacto a Clitemnestra y apenas comprende su astucia y perseverancia. Su discurso le parece arrogante y soberbio a tal grado que la considera enloquecida por el asesinato. Pero la reina menosprecia el juicio del coro. A sus ojos, el silencio del coro durante el sacrificio de Ifigenia, así como su subsecuente devoción al rey, lo hacen cómplice de ese asesinato y lo descalifican para pasar juicio sobre ella. Si el sacrificio de Ifigenia para calmar a los vientos de Tracia fue aceptable para el coro, entonces también debe aceptar la muerte del rey, pues con ello Clitemnestra piensa haber finiquitado el mal que carcomía al *oikos*.

Finalmente, la reina se presenta como la personificación del espíritu de venganza que ha sido enviado a destruir al rey para vengar las atrocidades de Atreo. El coro no acepta, empero, que la reina no sea culpable de asesinato. Su crimen asegura que el baño de sangre seguirá destruyendo al *oikos*. Además, dado que la reina no puede darle entierro cabal a Agamenón, pues no puede llorar su muerte, el rito fúnebre quedará inconcluso. Esa violación del rito necesariamente pesará sobre Argos. Pero la reina responde que con sus manos lo mató y con ellas lo enterrará, aunque sin las lamentaciones debidas. Con suprema ironía dice que ya Ifigenia se encargará de recibir con brazos abiertos a

su padre cuando llegue al Styx. Y, por último, se compromete a poner fin al ciclo de asesinato y venganza que ha carcomido al *oikos*.

La culpabilidad de Clitemnestra es uno de los temas fundamentales de *Las Coéforas*, y al comentar dicha obra se profundizará en el problema. En el *Agamenón*, empero, destaca la imposibilidad de reconciliar la perspectiva del coro con la de la reina. El coro considera tan deleznable el sacrificio de Ifigenia como el asesinato de Agamenón. Conforme a la doctrina expresada en el segundo *stasimo*, no hay justificación posible para el crimen. Todo crimen desata la vendetta infinita, pues una vez derramada la sangre, sólo más sangre satisface el afán de venganza. (La posibilidad de poner fin a ese mal, como se sabe, es el tema de *Las Euménides*.) Por eso el coro llega hasta desear la muerte para sí mismo, pues ha perdido toda esperanza. Por su parte, la reina dice ser indiferente a la opinión del coro, al cual considera parcial y vetusto, incapaz de reconocer que su deseo de venganza es legítimo.

El coro no puede aceptar que la esposa tenga derecho a asesinar al esposo por venganza. La razón parece ser que, siendo mujer, debe aceptar los actos del marido. Además, el coro considera que sólo una mujer trastornada por alguna droga puede actuar de manera tan contraria a la de una esposa. Sin embargo, desde el inicio se ha llamado la atención al “corazón masculino” de la reina — con lo cual se alude tanto a su talento para forjar los planes de venganza como al temple de su ánimo— y al hecho de que Clitemnestra no acepta ser juzgada con un criterio diferente al usado para juzgar al rey tan sólo porque ella es mujer. Este conflicto es importante en toda la trilogía, y sobre todo en la casuística de *Las Euménides*. En todo caso, lo que está siendo cuestionado por la reina es el *nomos* en cuanto éste recurre a la diferencia sexual para evaluar la responsabilidad y la culpa. Ella no acepta que el crimen de Agamenón, por ser hombre, no amerite castigo, mientras que el suyo, por ser la esposa, es imperdonable. Ella insiste en que vengar la muerte de su hija es un acto de

justicia natural y por ende el sexo del vengador es una distinción irrelevante. Y, finalmente, (v. 1497-1504) ella afirma que el antiguo espíritu de la venganza ha tomado su forma para castigar al rey por los crímenes perpetrados por Atreo. En ese sentido ella no es más que un instrumento de las Erinias.

En la escena final presenciamos la confrontación de Egisto con el coro. Los ancianos de Argos lo consideran un cobarde adúltero, incapaz de ir a la guerra y también de vengarse por sí solo de Agamenón. Egisto se cree suficientemente fuerte para imponer su voluntad y fungir como tirano de Argos. La incertidumbre del porvenir es captada por la disposición del coro a tomar las armas y enfrentar a Egisto, así como por las múltiples y severas amenazas que éste profiere en su contra. Argos está al borde de la guerra civil.

La oposición radical del coro contra Egisto se debe más al hecho de que lo considera cobarde y carente de toda hombría, que a una negación de su derecho a cobrar venganza. La manera de realizarlo cancela a sus ojos la justificación de la venganza. Pero lo que más le indigna al coro es que al usar a la reina como instrumento de sus propios fines, Egisto desata sobre Argos una violencia aún mayor, puesto que los peores crímenes, los más castigados por los dioses, son los internos del *oikos*, y en particular el asesinato del rey a manos de la reina. El coro teme que se desate sobre Argos un baño de sangre. Esto es la ley de Talión. La venganza destruye al *oikos* y amenaza la destrucción de la polis.

La súbita rebeldía del coro contra Egisto, así como sus repetidas lamentaciones por la muerte de Agamenón, resultarían sorprendente al grado de ser incongruente con todo cuanto ha dicho a lo largo de la obra si no fuera porque aquí se trata de la oposición contra un hombre que ellos consideran indigno de ser el nuevo rey. Gracias a esta última escena podemos distinguir entre la apraxia implícita en el *pathei mathos* y la disposición a actuar contra Egisto. Una cosa es la actitud ante la voluntad de Zeus, otra ante la ambición de

Egisto. La duda sobre lo acertado y oportuno de la acción nace al observar los tan variados destinos de los líderes, sobre todo, por supuesto, la de Agamenón. En este caso todo es oscuro. Pero cuando se trata de la evidente usurpación del trono, el coro está listo para oponerse.

Clitemnestra interviene para calmar los ánimos. Ella insiste en que habla como mujer, pero con ello recalca que su visión de las cosas es superior a la de los hombres. La reina los separa apelando al hecho de que Argos ya ha sufrido más de la cuenta y lo último que necesita es derramar más sangre. Aunque logra detener el conato de guerra civil por el momento, al concluir el *Agamenón* nos deja en espera de que ésta se desate. Las querellas del *oikos* sobrepasan sus límites y ponen en peligro la subsistencia de la polis. A final de cuentas, la justicia es asunto de toda la comunidad.

12. Meditación Final.

Pathei mathos obtiene su evidencia de la reflexión sobre las acciones del hombre y la condición humana. La obscuridad de los actos, la soberbia, la ambición y los límites del saber y el poder humanos son las notas distintivas del *Agamenón*, aunque no debemos olvidar que todo se inicia con la seducción de Helena. La pasión dominante de la obra, empero, es el afán de venganza de Clitemnestra, pasión que ella identifica con el deseo de justicia. Y, en efecto, la obra dirige nuestra atención de manera central a la fuerza que del deseo de venganza obtiene la reina: Su sagacidad para planear la muerte de Agamenón, su perseverancia durante la prolongada espera, su astucia en el momento de recibirlo, y, finalmente, su exultación junto a los cadáveres del rey y de Casandra. La acción de los protagonistas es observada y juzgada por el coro, personaje a la vez externo e interno a la trama. Sus juicios guiaron nuestra contemplación de las acciones del rey y su reina. La doctrina del *pathei mathos* se cumple fundamentalmente para el coro.

Pues bien, habiendo visto la obra, es menester ahora preguntar qué aprendimos sobre la justicia.

La obra comienza con el relato de un acto a todas luces injusto: el sacrificio de Ifigenia. Aunque el acto fue requerido por Artemisa, la decisión de realizarlo fue de Agamenón. Nada de lo que se aprende posteriormente, ni siquiera la conquista de Troya, disminuye la atrocidad del sacrificio. Nada en la obra sugiere intensión alguna de atenuarlo o justificarlo. Por el contrario, el hecho de que la guerra se deba al rapto de Helena insinúa la disparidad entre propósito y medios. Sin el sacrificio de Ifigenia no habría ocurrido la guerra. Pero atendiendo al orden de los sucesos nos percatamos de que el ánimo belicoso es el que conduce al sacrificio. Primero tiene que intensificarse el deseo de hacer guerra para que haya la disposición de realizarlo. Todos, no sólo Agamenón, desean el sacrificio. Para el rey lo trágico es que se trata de su hija. Aunque él considera que no tiene otra salida, lo cual es innegable, no queda absuelto de la responsabilidad porque es imposible distinguir lo atribuible a la necesidad de la circunstancia y lo atribuible a la ambición. Agamenón, como todo ser humano, actúa en un contexto preexistente cuyas peculiaridades son ajenas a su elección. Pero aún así él decidió llevar a cabo el sacrificio: nadie más podría haberlo hecho.

Cabe preguntar ahora si este antiguo *mythos* aún nos ilumina. ¿Podemos ensayar la traducción del lenguaje poético al conceptual sin quedarnos con el mero fantasma? La experiencia propiamente estética ha quedado atrás y sabemos que al dejar de lado las metáforas e imágenes de Esquilo nos ubicamos en otro contexto. Sin embargo, me parece imprescindible ensayar ese traslado porque sólo así podemos hacer explícitos los problemas éticos que el poema ha abordado.

Hemos visto que la acción humana se desdobra conforme a los planes de Zeus: conforme a un orden que sobrepasa los proyectos del hombre. Esta imagen poética capta lo que sin duda es una experiencia universal: el resultado

de nuestros actos jamás está del todo determinado por ellos. Nuestras acciones no nos pertenecen del todo, pues para que un acto fuera completamente voluntario sería necesario conocer de antemano completamente sus consecuencias. Además, la doctrina del *pathei mathos* implica que no podemos conocernos a nosotros mismos antes de actuar: Agamenón no se sabía capaz de sacrificar a su hija, aunque sabía qué sangre corría en sus venas. La acción humana se realiza dentro de la obscuridad consecuente de ignorar la concatenación de eventos que finalmente le dará sentido y la obscuridad del motivo que nos induce a actuar. Pero aún así somos responsables.

Juzgando a Agamenón y Clitemnestra aprendemos a ver mejor la naturaleza de la justicia: decidimos que ambos han cometido crímenes y que su culpa no es mitigada por las circunstancias. Aunque vemos las pasiones que los mueven, las apreciamos como necesarias para ellos y captamos los límites de su responsabilidad, no podemos evitar considerarlos injustos. Pero este juicio no carece de problemas, pues al reconocer la necesidad de la injusticia, se presenta con toda su fuerza la pregunta sobre el posible idealismo de la justicia. Entre mejor vemos la necesidad de las acciones del *Agamenón*, más inalcanzable parece la justicia. Y, en efecto, la obra subraya el nexo entre piedad y justicia. Sólo viviendo de la manera más sencilla, sin aspiraciones de poder ni riqueza, se puede confiar en que se vivirá de manera justa. El coro insiste mucho en esta idea. También insiste en que no hay poder y riqueza sin injusticia e impiedad. La obra nos ha mostrado por qué. No veo manera de objetar.

Sin embargo, la doctrina del coro sobre la justicia no es la de Esquilo, pues la obra misma nos obliga a reconocer los límites de esa comprensión. La vida sencilla y piadosa preferida por el coro es impotente ante la ambición y la pasión exhibidas en toda su plenitud por la casa de Atreo. Si la doctrina de la justicia del coro es imposible, entonces las bases para juzgar a los poderosos ya no resultan tan claras, pues si desear vivir piadosa y justamente implica necesariamente vivir sin riqueza ni poder, también implica vivir a la merced de

los impíos e injustos.¹⁹ Además, en el *Agamenón* se muestra con toda elocuencia que la destrucción de los poderosos conlleva la penuria de los súbditos. La piedad del justo no le asegura ni libertad ni prosperidad. Aunque el coro propone que los dioses no destruyen la prosperidad de los justos, se mantiene callado respecto al hecho de que los hombres sí lo pueden hacer. La prosperidad del justo es un don de los dioses, pues depende de la buena suerte. Pero la prosperidad misma inclina hacia la injusticia, pues el próspero se enriquece y su riqueza despierta la envidia y la necesidad de protección. La protección requiere previsión, mínimamente, de lo que puede hacer el enemigo, y con frecuencia recomienda el ataque preventivo. En fin, la dialéctica de riqueza y guerra es bien conocida.

La guerra de Troya ilustra desde otro punto de vista la dialéctica de la guerra. Ni Agamenón ni Príamo buscan la guerra, pero Argos tiene a la mujer más bella del mundo y Troya es la polis más rica. Su confrontación no es "necesaria" en el sentido de que su subsistencia dependa de ello. El mito nos enseña cómo la guerra nace de pasiones privadas y ambiciones públicas. Rescatar a Helena sólo es el propósito de Menelao, los otros fueron a saquear a Troya, incluyendo al propio Agamenón. El rey está seguro de que hace una guerra justa porque Paris violó la ley de la hospitalidad, y merece ser castigado, pero que haciendo justicia se haga más rico y poderoso no deja de tener su atractivo. Así, en la guerra de Troya, como la presenta Esquilo, se hace patente que la prosperidad misma trae la guerra, aún cuando ni griegos ni troyanos la hayan deseado inicialmente.

En conclusión, la mimesis de la justicia del *Agamenón* nos lleva a captar su naturaleza aporética. El coro profesa que sólo la vida sencilla y moderada es justa, pero se ve obligado a defender su libertad ante el ambicioso e injusto Egisto. Agamenón, con su ambición ilimitada, arruina a su patria triunfando en

¹⁹ Más adelante retomaré este problema en el análisis del Libro II de *La República*, donde la polis saludable recomendada por Sócrates se asemeja al ideal del coro.

Troya. Clitemnestra, con su afán de venganza que ella entiende como justicia, lleva a Argos al borde de la guerra civil. La piedad no es suficiente para garantizar la libertad. Sin embargo, ni el oscuro laberinto de la responsabilidad ni la aporía de la justicia nos permite concluir que no hay justicia.

I. Introducción

La mayoría de las interpretaciones de la *Orestíada* suponen que la trilogía muestra el progreso de la obscuridad "irracional" y sangrienta del *oikos* hacia la claridad racional y exangüe del tribunal. Este camino se considera como el que ha de seguir toda sociedad primitiva para civilizarse. El primer juicio necesariamente supone que la razón puede juzgar mejor lo justo y que sus veredictos son menos sangrientos que los impuestos por la costumbre ancestral. En particular, supone que la vida de un individuo asesinado puede ser "pagada" o "recompensada" con algo de valor equiparable. Pero esta equivalencia de vida y pago sólo es concebible en la medida en que la vida del asesinado sea puesta en relación con todos los otros bienes, es decir, en cuanto entra al mercado. Una vez en el mercado, la vida tiene precio, como cualquier otro bien. Alcanzada esta etapa, se puede deliberar sobre la recompensa que merece el deudo por haber sido privado de la vida del amigo o pariente. En rigor, lo que se tasó no fue el valor de la vida del muerto sino el de quienes siguen vivos. Al aceptar la recompensa, el deudo aquilata el valor de su propia vida. Al emitir el veredicto, el juez sienta las bases para la valoración de la vida en su comunidad. La conveniencia del asesinato, por tanto, se convierte en asunto de cálculo: se pondera la posibilidad de ser descubierto, de influir en el veredicto, de escapar a la sentencia o purgarla levemente. El deudo no perdona, tan sólo negocia. Y, conforme la justicia se vuelve abstracta, el castigo lo impone el Estado sin que ello aporte ganancia alguna para el deudo. Finalmente, el castigo como compensación por la pérdida de la vida de otro es desechado. El asesino es privado de su libertad porque se postula que ésta es lo más valioso del hombre y por tanto que su privación marca el límite hasta donde el castigo puede llegar sin convertirse en venganza. La pena de muerte es vista como práctica bárbara que restituye la presencia de la justicia del *oikos*, y por ende, se supone que

ningún humano civilizado está a favor de ejercerla. Quienes la ejercen son vistos como subhumanos o primitivos. En suma, en nuestro mundo la venganza no tiene cabida como modo legítimo de actuar, si bien no por ello dejamos de ejercerla.

Ver en el camino del *oikos* a la polis el triunfo paulatino de la razón sobre el sentimiento, la iluminación de lo interno por lo externo, tal como se simboliza cuando Orestes exhibe ante Apolo la manta usada en el asesinato de Agamenón, nos puede parecer inevitable. Pero en ese movimiento está contenido *in nuce* el problema de toda Ilustración posible. Y sólo si la razón puede iluminar al *oikos* resulta sostenible esta interpretación. Realizar esta iluminación es lo mismo que abrir la interioridad del ser humano a la inspección pública. ¿Se puede mostrar el corazón a todo el mundo? ¿Se puede expresar en palabras el sentimiento íntimo?

Las tragedias son exploraciones de la *aitia*, donde se exhibe que un rastro conduce a los dioses y otro al corazón. Ambos son igualmente inescrutables. Para que la razón ilumine al *oikos* tendría que clarificar tanto al Olimpo como al Hades y al corazón. Esta es la oposición radical entre poesía y filosofía, Dionisios y Apolo. Hablar de una tragedia necesariamente se hace desde la perspectiva "racional"; experimentarla como poema es lo propiamente dionisiaco y no del todo comunicable. Una diferencia análoga se encuentra entre lo que uno siente y lo que uno puede decir; entre lo deseado y lo realizado; lo imaginado y lo comunicado; lo propio (*idiotes*) y lo común (*koinon*). Oposiciones originadas en el gran enigma de nuestra dualidad constitutiva: soledad y comunidad. Dualidad que le impone límites al poder de la palabra, del *logos*. Somos entes vivos parlantes y sociales. La unidad que somos es dialéctica: se constituye con la oposición de vivir y hablar. Sin hablar podemos vivir, pero sólo hablando llegamos a vivir mejor. "Mejor" es, en realidad, una seducción sutil orquestada por el *logos*. Sin *logos*, todas las vidas son equiparables y equivalentes: un niño no vale más que un perro. En cuanto "puro ser", tan "es" uno como el otro.

“Vivir mejor” sólo es pensable en comunidad. Aunque un ermitaño puede vivir de muchas maneras, su aislamiento es absoluto y por ende incomparable. No hay mejores y peores modos de vivir como ermitaño.

¿Es, en rigor, comparable un *oikos* con otro? En cuanto cada *oikos* es una concreción de la vida, cada uno es absoluto y completo. Fuera del *oikos*, cada cual es extranjero en todas partes. “panxenos” y “cosmopolita” son sinónimos. Y ambos son meros entes de razón: palabras. Pero si esto es verdad, el progreso es pura palabra y hasta palabrería. Y, además, no se podría decir que la vida limitada por el *oikos* es mejor que la abierta a todos los horizontes, pues sencillamente la comparación es una petición de principio. La oposición *oikos*-polis, por tanto, no es posible, pues no hay una base común que la permita. Más bien es enigmático el modo como podemos estar en ambas, como podemos ser a la vez naturales y metafísicos: *kata physin* y *kata nomon*: *zoon* y *logon echon*.

1. Consideraciones preliminares sobre la forma.

La interpretación de las *Coéforas* nos obliga a juzgar el acto central de la obra: el matricidio perpetrado por Orestes. Pero para juzgar adecuadamente es necesario considerar el modo como Esquilo lo presenta. Comienzo por las consideraciones formales, presentando un primer panorama de la tragedia central de la *Orestíada*.

Las *Coéforas* consta de seis partes: el prólogo, el Parodo, tres episodios con sus respectivos *stasima*, y el éxodo. En el prólogo vemos a Orestes recién llegado a su patria acompañado de Pílates. Ambos observan una procesión que se aproxima a la tumba de Agamenón. El Parodo contiene una retrospectiva mediante la cual el coro, formado por esclavas asiáticas, expone rápidamente la urdimbre en la cual se incrusta la trama de esta obra. Lo central es anunciar que la ofrenda que se lleva a Agamenón fue ordenada por Clitemnestra como consecuencia de los sueños aterradores que las deidades infernales infunden en

la uxoricida. Implícitamente con ello también se explica la presencia de Orestes en Argos: ha sido llamado por las deidades de la venganza que piden sangre por la sangre de Agamenón. Orestes, empero, se ha dirigido a su patria por órdenes de Apolo. Esta ambigüedad de las causas del regreso de Orestes es de central importancia para comprender la obra. El primer episodio transcurre junto a la tumba de Agamenón y comienza con las lamentaciones de Electra por su cruel destino y la imposibilidad de la venganza y concluye con el famoso *kommos* en el cual Orestes, Electra y el coro forman un trío que saca a luz la venganza inminente. Entre ambos extremos ocurre la escena de reconocimiento de los hermanos. En el primer *stasimon* se canta la loa de Dike, cuya eterna presencia está por manifestarse. El segundo episodio transcurre en la puerta del palacio y está compuesto por dos escenas: Primero, Orestes, disfrazado de forastero, le comunica a Clitemnestra la supuesta muerte de su hijo, la cual ella recibe con fingido dolor. Orestes entra como forastero a su propia casa. Segundo, el coro y la nodriza conversan. Ella rememora la infancia de Orestes y se presenta como quien realmente lo crió y lo cuidó. La diferencia entre el pecho de la nodriza y el de Clitemnestra alcanzará su pleno sentido dramático en el tercer episodio. El segundo *stasimon* contiene la plegaria del coro a los dioses olímpicos y a los del *oikos* para que pongan fin al ciclo de crímenes y venganzas de la casa de Atreo. En la última antistrofa hace votos para que Orestes tenga la fuerza de ánimo de Perseo. El tercer episodio también está dividido en dos escenas: en la primera entra Egisto al palacio para interrogar al forastero; mientras Orestes mata al adúltero, el coro expresa su perplejidad. La segunda escena contiene la confrontación de Orestes y Clitemnestra, así como la muerte de ésta. En el tercer *stasimon* el coro celebra que se ha cumplido la Dike eterna e interpreta lo acaecido como indicio de que se ha terminado el ciclo de crímenes y venganzas en la casa de Atreo: el tiempo ha llevado todo a su fin. En el éxodo Orestes aparece junto a los cadáveres de Clitemnestra y Egisto. También se pueden distinguir en él dos escenas: primero Orestes exhibe a los amantes muertos y la

manta con la cual ellos atraparon a Agamenón para matarlo. El nexo entre muertos y manta es la justificación visible de la venganza de Orestes. En la segunda escena, Orestes aparece como suplicante asediado por las Górgonas que sólo él ve. Anuncia que se dirige al templo de Loxias. Orestes no es Perseo. La pregunta final de la corifea es “¿Cuándo, finalmente, culminará, cuándo yacerá durmiente, el furor de Ate?”

Quizás resulte útil hacer algunas consideraciones sobre la forma total de la obra y su movimiento. Orestes es presentado primero como forastero para Electra y después para su propia madre. Es ambiguo si Egisto lo reconoce, pues llega al palacio afirmando que desea escuchar al extranjero (*χρεος*, 840), y tan pronto entra se escuchan sus gritos al ser asesinado. Orestes parece no haber esperado para asesinarlo, pues su derecho a hacerlo era tan evidente como la necesidad. La mimesis de esa comprensión de la acción es exhibida dramáticamente por la ausencia de diálogo entre ambos. En consecuencia, la estructura de la obra presenta dos reconocimientos, uno por parte de Electra en el primer episodio y otro por Clitemnestra en el tercero. Ambos reconocimientos rodean al segundo episodio, cuyo discurso más largo es el de la nodriza. En dicho discurso Orestes es presentado como lo recuerda ella, como un niño indefenso, del todo dependiente de ella para su subsistencia. Esta imagen es yuxtapuesta a la noticia de la supuesta muerte de Orestes. Además, el discurso es pronunciado justo en el momento en el cual la oposición entre apariencia y verdad alcanza su mayor tensión, pues la nodriza se duele de lo que Clitemnestra, fingiendo dolor, celebra. Estas consideraciones sugieren que se debe examinar la diferencia entre ambas, pues la ambigüedad de la relación entre la reina y la nodriza puede iluminar la relación de Orestes con el *oikos*.

Conviene destacar un segundo movimiento general sugerido por la estructura. Orestes es presentado inicialmente como un espectador de su propio *oikos*. Si bien el estado defectuoso de los manuscritos nos obliga a reconstruir

mediante conjeturas el prólogo de la obra,¹ la idea central es suficientemente clara en cuanto a ubicar a Orestes y Píldes como espectadores. Su entrada al palacio ocurre bajo el disfraz de forastero, pero ello sugiere la pregunta de si en realidad deja de serlo gracias a haber cobrado venganza. ¿Puede el asesinato de Clitemnestra y Egisto reintegrarlo al *oikos*? En el éxodo, Orestes aparece nuevamente a las puertas del palacio. En su interior se alcanzan a ver los cadáveres de Clitemnestra y Egisto, pero la acción ocurre afuera. Es en el exterior del palacio donde Orestes exhibe el manto con viejas manchas de sangre como evidencia de que los dos muertos fueron cómplices en el asesinato de Agamenón. La evidencia se la muestra a Apolo. Esta ubicación sugiere que Apolo no puede penetrar en el *oikos* y por consiguiente intensifica la necesidad de preguntar si el propio Orestes, en cuanto emisario de Apolo, pudo entrar. Si recordamos que Orestes comenzó en Delfos su regreso a Argos y al finalizar la obra se dirige de regreso a dicho templo, se puede pensar que toda la acción de *Las Coéforas* está inscrita dentro del círculo apolíneo, con lo cual se enfatiza aún más la pregunta sobre la penetrabilidad del *oikos*.

En tercer lugar, cabe destacar, como peculiaridad estructural de la obra, la simetría de Electra y Clitemnestra en torno al segundo episodio. Esta "simetría" es de orden dramático, por supuesto, lo cual implica que ellas no reciben un peso equiparable sino que son puestas en oposición para llamar la atención a otro nivel de la obra. Así, las lúgubres lamentaciones de Electra en el primer episodio tienen su contraparte en el duelo hipócrita o júbilo de la reina al escuchar la noticia de la muerte de Orestes. La desconfianza de Electra para reconocer al extranjero contrasta con la rápida aceptación que le ofrece Clitemnestra. El paulatino reconocimiento transformado en júbilo para Electra contrasta con la súbita comprensión que tiene la reina de la frase del criado: "Al vivo lo matan los muertos, digo." (887). El énfasis en que sólo algo personal (mechón y huella del pie) sirva para identificar a Orestes como hermano de

¹ Cf. Conacher, *Aeschylus' Oresteia: a literary commentary*, Toronto, 1994, cap. II.

Electra, contrasta con la suficiencia de lo impersonal del disfraz y el acento extranjero que engañan a Clitemnestra. La primera reacción de Electra ante el extranjero que la aborda súbitamente junto a la tumba de Agamenón es de extrema desconfianza, pues dice “¿Qué me acaecerá ahora por voluntad de los dioses (δαίμόνων)? (214), indicando que espera una nueva desgracia. Por el contrario, Clitemnestra aparece primero (668 ss.) como reina poderosa que se digna recibir graciosamente al forastero. Después, habiendo escuchado la noticia de la muerte de Orestes, irrumpe en lamentaciones.

El juego de apariencia y realidad aquí es sumamente complejo, pues primero aparece como lo que ella es externamente y para todos, ocultando por completo su interioridad. En el segundo caso, ofrece una imagen invertida de su interioridad, con la cual piensa que puede engañar a todos los ajenos a su *oikos*, pero se lo dice justo al único que es íntimo. Al reconocer a su hermano, Electra siente que recupera la vida; al reconocer al hijo, Clitemnestra sabe que está por morir. Clitemnestra no lo reconoce por su figura sino por su acción, en oposición clara a como ocurrió con Electra. Con todo lo cual se aportan los elementos necesarios para ver un aspecto central de la tragedia de Orestes: la tensión de ser a la vez hijo y hermano.

En esta perspectiva sinóptica también cabe señalar que esta es la única obra de la trilogía que lleva por título el nombre del coro: *Las Coéforas*. Ello es suficiente indicación para guiar nuestra atención a su presentación. En primer lugar, cabe destacar el extraño contraste entre su nombre y su acción: “Coéforoi” significa “las porta ofrendas”. Las ofrendas que lleva, empero, no las lleva por voluntad propia. Su primera palabra lo recalca enfáticamente: ἰαλτός (23) “enviada” u “ordenada” (“por la mujer impía”, δύσθεος γυνά, (47)). Así, su nombre remite inmediatamente a la diferencia entre lo que hace y lo que es. Añádase que lo usual sería que las ofrendas las portaran los miembros del *oikos*, los deudos genuinos, y no unas esclavas que sólo pertenecen al *oikos* por conquista. La diferencia entre apariencia y verdad, por cierto, no es percibida

inicialmente por Orestes, quien las ve simplemente como mujeres plañideras. (10-12), lo cual sirve para recalcar su lejanía al *oikos*. La tremenda disociación de apariencia y verdad también es recalcada visualmente por el hecho de que las ofrenderas, a la usanza asiática, se golpean violentamente el cuerpo y se han surcado el rostro con las uñas. A la vista son la imagen fiel del duelo y la desconsolación, pero su nexa con el muerto es *kata nomon*. Tenemos ante nosotros una máscara que a la vez es rostro verdadero: simulación de dolor y dolor genuino. Más adelante, al analizar con detalle el Parodo, ensayaré dar una comprensión más comprehensiva de las *Coéforas*. Por ahora, es suficiente notar la compleja relación entre nombre y esencia.²

Cuando Electra se dirige al coro por primera vez (84) llama a las mujeres $\delta\mu\omega\iota\alpha\iota \gamma\upsilon\nu\alpha\acute{\iota}\kappa\epsilon\varsigma, \delta\omega\mu\acute{\omicron}\tau\omega\nu \epsilon\upsilon\theta\acute{\eta}\mu\omicron\nu\epsilon\varsigma$ ³ El término $\delta\mu\omega\iota\alpha\iota$ significa "sirvientas esclavas", es decir, sirvientes obtenidos mediante el *domazo* o dominio, y, posteriormente, sencillamente "sirvientas". En este caso debe traducirse por "sirvientas esclavas" para producir el contraste con la siguiente expresión, $\delta\omega\mu\acute{\omicron}\tau\omega\nu \epsilon\upsilon\theta\acute{\eta}\mu\omicron\nu\epsilon\varsigma$ "Buenas ordenadoras de la casa". Esta manera de dirigirse a las esclavas no es meramente explicativo sino que llama la atención al "desorden" en el cual se encuentra el *oikos* estando dominado por Clitemnestra y Egisto. Sin embargo, al mismo tiempo que $\delta\mu\omega\iota\alpha\iota$ describe la condición de las mujeres del coro, ayuda a mostrar la abyección de la propia Electra, quien las llama "amigas" por tener un odio común con ella. (101-2). Y, más adelante, cuando Electra se caracteriza a sí misma como $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\delta\omicron\upsilon\lambda\omicron\varsigma$ (135), "tratada como esclava", se entiende mejor la relación entre ambas. Lo principal es que con ello se subraya nuevamente la posición del coro como externa al *oikos*, como no perteneciente *kata physin*. El desorden del *oikos* consiste precisamente en que da el mismo trato a extraños y connaturales. De hecho, la

² Recuérdese que en el *Agamenón* se pondera mucho la naturaleza de este vínculo.

³ La traducción de $\delta\mu\omega\iota\alpha\iota$ depende de la noción que uno se haya formado de la identidad del coro. Así, Cantarella traduce "ancelle", Lattimore "Attendants", H. W. Smyth "handmaidens" y Fagles "Dear women".

cálida bienvenida ofrecida por Clitemnestra al forastero de Focia (Orestes) sugiere que la esencia del *oikos* está radical y literalmente pervertida.

Otra nota distintiva del coro es que funge como consejero de los hermanos y organizador de la venganza. Por qué Esquilo haya escogido para este papel a mujeres esclavas en vez de a los ciudadanos de Argos; por qué el asesinato del rey en el *Agamenón*, y, en general, la perversión del *oikos*, ocurre ante un coro de viejos e impotentes ciudadanos, mientras que la restauración del orden es atinente para las mujeres extranjeras, es un enigma central de *Las Coéforas* y por ende un punto insoslayable de su hermenéutica.⁴

Finalmente, cabe destacar, desde la perspectiva sinóptica, el extraño cambio que sufre el coro a lo largo de la obra. En el primer diálogo del coro con Electra, la vehemencia de su afán de venganza contrasta con la piedad de la joven. Mientras ella, tímidamente, pregunta si su consejo de pedir que un dios o un mortal sea enviado contra la pérfida pareja se refiere a un juez o a un vengador (120 ss), el coro responde con la invitación a que llanamente pida que venga "alguien que conteste asesinato con asesinato" (ὅστις ἀνταποκτενεῖ, 122). Electra pregunta si no es impío hacer esas plegarias, y ellas contestan: "¿Cómo no responder al enemigo mal con mal?" Esta certeza contrasta con la extraña incertidumbre que lo invade justo en el momento en que dentro del palacio se enfrentan Egisto y Orestes. Antes de que escuchemos el grito agonizante de Egisto el coro se pregunta: "Zeus, Zeus, ¿qué diré? ¿En dónde principiaré⁵ esta plegaria y llamada a los dioses, ¿Cómo obtener el beneficio de que mis palabras igualen a mi buena voluntad?" (Ζεῦ, Ζεῦ τί λέγω; πόθεν ἀρχωμαί /ταδ' ἐπευξομένη κάπιθεαζους', /ὑπὸ δ' εὐνοίας/ πῶς ἴσον εἰποῦς ἀνύσωμαι; (855-8). Esta duda de que las palabras atinen en el blanco, expresen lo justo, se asemeja a la duda expresada en el himno a Zeus del *Agamenón*. Sin embargo, proferirlas precisamente cuando Egisto está siendo asesinado, a pesar

⁴ Notar proximidad entre Casandra y coro. Cf. Reinhardt

⁵ Con el doble sentido de comenzar/fundamentar de *archein*.

de que a lo largo de la obra el coro ha contribuido a intensificar el afán de venganza de Orestes, resulta desconcertante. Este cambio en la actitud del coro encuentra su paralelo en el también inesperado titubeo de Orestes cuando le pregunta a Pílates qué hacer, “¿avergonzarme de matar a mi madre?”. (899).

2. Algunas implicaciones adicionales de la forma.

Las características formales de *Las Coéforas* indican, en mi opinión, la intención de presentar la venganza de Orestes de manera indirecta, podría decirse por refracción. Parece como si Esquilo deseara incrustar el matricidio en un contexto que patentice la compleja urdimbre en la cual ocurre. Un indicio general de esta intención se obtiene notando la desproporción entre lo dilatado de los preparativos para el asesinato y los asesinatos mismos. La muerte de Egisto ocurre en un parpadeo y la de Clitemnestra ocupa menos de 50 versos. La escena más prolongada es el famoso *kommos*, con 172 versos. Asimismo, el Parodo y los *stasima* son más largos que cualquiera de los discursos de Orestes o Electra. Llama la atención la brevedad de la participación de Pílates, quien sólo pronuncia tres versos en toda la obra. Estas consideraciones apuntan hacia el desequilibrio fundamental de la obra: lo dilatado de la palabra y lo sucinto de la acción. La libación, en el sentido propio de ofrenda que se coloca en la tumba acompañada de plegarias, (cf. 96-99), es más palabra que objeto: es objeto transubstanciado por la palabra. De manera análoga, se puede decir que el matricidio no es, en su esencia, el golpe mortal sino el acto en cuanto inscrito en un mundo que determina su sentido. La tarea central de *Las Coéforas* es hacer la mimesis de ese mundo.

Las observaciones sobre los elementos de la mimesis avanzadas en el prólogo apuntan hacia una interpretación de la obra en la cual se destacan como movimientos fundamentales el del coro y el de Orestes. El coro, conocedor impotente y extranjero del *oikos*, pide que se cumpla la justicia sempiterna; Orestes, a la vez miembro natural de la casa de Atreo y forastero, es el vengador tan esperado. La dificultad central es cómo problematizar esa venganza, cómo hacer para evitar que Orestes parezca actuar sencillamente *comme il faut*. Si bien se puede objetar que matar a la propia madre jamás es "sencillamente *comme il faut*", en el caso particular de Clitemnestra es difícil no verla como

mujer maligna, serpiente genuina, que debe ser eliminada sin miramientos. Y, precisamente por que no es posible transmutar a Clitemnestra al punto de que despierte nuestra conmiseración, nuestros sentimientos favorecen a priori su asesinato. Romper ese automatismo del juicio, problematizar la noción central del coro, conforme a la cual mal se paga con mal, es una de las tareas fundamentales de esta mimesis de la venganza.

Quizás para nosotros, herederos de dos milenios de platonismo y cristianismo, resulte obvio que la justicia no consiste en beneficiar al amigo y dañar al enemigo, pues damos por consabido que nunca es justo dañar propositivamente a otro. Normalmente, pasamos por alto el idealismo implícito en esta comprensión de la justicia, y tachamos de "irracional" toda negación de este axioma.⁶ Clitemnestra, bañada en la sangre de Agamenón, celebra su triunfo comparando su gozo con el de la planta que recibe la lluvia después de una larga sequía. Para nosotros, ella es la imagen misma de la barbarie. Difícilmente vemos en ella un paradigma de la más plena satisfacción alcanzable, pues nosotros ya no decimos, con Homero, que la venganza es más dulce que la miel. Aunque nuestro siglo ciertamente no es escaso en violencias, no entendemos el odio. En suma, la comprensión consabida de justicia del coro no es problemática para nosotros, pues sencillamente la rechazamos. Dado que nos ubicamos en el extremo opuesto de la posición del coro, la problematización realizada mediante la mimesis de la venganza es tan necesaria para nosotros como para el coro. *Las Coéforas* nos ayudan a desestabilizar lo consabido, seamos paganos o cristianos.

Dado que el cristianismo implícito de toda conciencia contemporánea constituye un prejuicio (en el sentido gadameriano) inevitable en la interpretación de *Las Coéforas*, resultaría inocente pretender que se puede prescindir de su influencia en nuestra comprensión de la obra. Explicitar su influencia en la interpretación será conveniente en los momentos en los que el

paganismo de Esquilo se contraponen a tal grado con nuestro cristianismo que se corre el riesgo de asumir una comprensión cristiana sin percatarse de ello.⁷ Un problema central para nosotros es cómo acceder al estrato pagano de nuestra propia conciencia. Si no se atiende a esta dificultad, *Las Coéforas* permanecen como una obra esencialmente ajena a nosotros, pues no podríamos reconocernos en ella. El esfuerzo por sobreponerse al prejuicio cristiano es necesario porque conduce a una comprensión más radical de la naturaleza humana. El odio del enemigo es presupuesto como substrato natural contra el cual lucha el amor al prójimo. Si el amor al prójimo fuera tan natural como el odio al enemigo, el cristianismo no requeriría de la fe. Pero el amor al prójimo y sobre todo el perdón de las ofensas es un acto *contra natura* y en eso radica su mérito. Siendo *contra natura*, el cristianismo necesariamente es reacción y no fuerza originaria. El cristiano conquista lo natural, o al menos pretende que es posible. Para el pagano esa conquista es imposible, o, al menos, problemática. De ahí la diferencia en la comprensión de la venganza.

Nos incumbe comprender a fondo la venganza porque de ello depende nuestra comprensión de la justicia y por ende de la naturaleza y poder de lo político. La comprensión de la venganza es la piedra de toque de nuestras pretensiones de civilización y civilidad.

Como ya he observado, el título de esta obra dirige la atención al coro, aunque parecería ser que el personaje central es Orestes. Esta extraña disparidad entre título y contenido es como una imagen inversa del *Agamenón*, donde el título corresponde al personaje central pero éste aparece en escena mucho menos tiempo que Clitemnestra. En el caso de *Las Coéforas* el coro en efecto ocupa la

⁷ Para un análisis de las consecuencias idealistas e utópicas de esta comprensión de la justicia, ver *infra*, Epilogo

Que el riesgo es serio se puede constatar en las interpretaciones ofrecidas por quienes ignoran su existencia. Caso típico es la noción de que la *Orestíada* expresa el progreso de la conciencia desde la barbarie del *oikos* hasta la racionalidad de la *polis*. Cf. críticas de Reinhardt a Willamowitz y Lesky, *op. cit.* p. 137, n.16

escena la mayor parte del tiempo. Esta observación sugiere la necesidad de interpretar la obra desde la perspectiva del coro. Procediendo así se vuelve evidente que el problema central es hacer la mimesis de la venganza. Todos sabemos que Orestes matará a su madre y a Egisto, pero necesitamos ir más allá del hecho para comprender qué significa. El coro indica el camino y por ende es necesario examinar su movimiento con todo cuidado. El enigma central es por qué Esquilo escoge la perspectiva de las esclavas troyanas para exhibir el sentido de la venganza de Orestes.

Antes de entrar en detalles, podría ser pertinente reflexionar sobre el sentido general de la libación. Haciendo ofrendas a los muertos, el hombre echa raíces en el tiempo. Verter sobre la tumba vino o algún otro bien útil para la vida es muestra de reconocimiento de la insuficiencia del presente para servirnos de morada. Necesitamos el pasado para ser humanos. Así como el árbol extiende sus raíces en la tierra y sólo vive gracias a ellas, el hombre las inca en el pasado y sin ellas pierde solidez: se desarraiga. El *oikos* es el sitio del arraigo. Con las libaciones se cultiva el arraigo. Pero la analogía entre hombre y árbol tiene límites importantes y de la mayor relevancia para el tema que nos ocupa. El árbol no se cuida sino que sencillamente está ahí. Cuando sus raíces se pudren, muere. Está inscrito en un ciclo donde desarraigo es muerte. El arraigo del hombre es más oscuro. Su nexa con los muertos, es decir, con su pasado concreto, no se da por sí solo, requiere cuidado y cultivo. El hombre cultiva su pasado hablando de él: refiriéndose a los muertos. La libación es fundamentalmente el monólogo con los muertos mediante el cual incorporamos el pasado en el presente: les damos cupo en nosotros. El hombre, a diferencia del árbol, puede vivir desarraigado, pero vive como humano mermado. Sin arraigo, su mundo es frágil, volátil y errático: no puede tener dioses que correspondan a sus cuidados y respondan a sus súplicas.⁸

⁸ La noción del cuidado como pasión fundamental la desarrolla Kurt Riezler en su *Man, mutable and immutable*. Mi interpretación de Esquilo está fuertemente influenciada por esta obra.

La venganza es una manifestación del arraigo, pues es una acción realizada por un vivo para cuidar su relación con un muerto. Vengando una muerte se hace manifiesto que aún nos importa el asesinado, que su fallecimiento no se incorpora al ciclo natural de vida y muerte. Y, en efecto, puesto que asesinar es alterar ese orden natural reduciendo el tiempo que le correspondería vivir al asesinado, la venganza es el modo de hacer notar que su muerte pertenece al orden de lo humano, que no es un suceso natural. Si bien las libaciones se ofrecen a todos los muertos, no sólo a los asesinados, porque todos ellos conforman nuestro pasado, la libación no es suficiente como modo de cultivar la relación con el victimario. La venganza sólo cobra su pleno sentido cuando se asume como pago de una deuda contraída por los parientes con el asesinado. Así como es obligación sepultar al muerto, es obligación vengar al asesinado. Ambos actos le infunden sentido humano a la muerte. La venganza, por tanto, es esencialmente un acto religioso. Dejar impune el asesinato de un pariente es impío. Y el descuido implícito en la impiedad carcome la solidez del arraigo.⁹

Prohibir la venganza, por tanto, es propiciar la impiedad y devaluar la importancia del pasado para el presente. Esta devaluación es necesaria para la formación y desarrollo de la polis. Por ello, la prohibición de la venganza es uno de los actos políticos fundamentales. Y, en efecto, para que haya polis es necesario subsumir o asimilar el pasado heterogéneo de las familias en el pasado común de los ciudadanos. Pero esta necesidad nunca se satisface plenamente porque la polis no es natural en el mismo grado que lo es la familia. La obligación entre conciudadanos es *kata nomos*, entre padres, hijos y hermanos, *kata physin*. Pero esta distinción es superficial y simple porque de hecho los límites entre ambas jamás son nítidos. Con todo, son suficientes para indicar el

⁹ Quizás esta sea la manera más contundente de captar la diferencia entre cristianismo y paganismo, pues el amor al prójimo consiste, primero y ante todo, en el perdón y por ende en la cancelación de la venganza. En ese sentido, el cristianismo en verdad desarraiga al hombre y el reino de Cristo no es terrenal

lugar privilegiado que tiene la venganza en la constitución de lo humano: en torno a ella se gesta el problema teológico-político.¹⁰

Estas observaciones sobre la venganza, meras generalidades introductorias y provisionales, deben dar paso ahora al profundo poema de Esquilo. Me adentro en su interpretación con la convicción de que su estudio cuidadoso devela magistralmente la naturaleza de la venganza.

¹⁰ Utilizo esta expresión en el sentido spinoziano.

II. Interpretación de Las Coéforas

1. Parodo (22-83).

En el parodo de *Las Coéforas* aparece el coro de esclavas troyanas encaminadas hacia la tumba de Agamenón portando ofrendas. Sus primeras palabras dirigen la atención al contraste entre apariencia y verdad: ellas plañen al estilo asiático, ofreciendo un lúgubre espectáculo, pero lo hacen por órdenes de Clitemnestra. Esta distancia entre movimiento visible y sentido oculto indican la subversión del orden consuetudinario de la casa de Atreo y problematizan de inmediato el sentido del rito de libación. La exterioridad falsa de las Coéforas corresponde al falso luto de la reina. Ellas lloran su propia desgracia, no la de Agamenón. Se han apropiado de la ceremonia para dolerse de su destino. Clitemnestra dio órdenes de que se hicieran ofrendas al rey porque la aterran los sueños que presagian la inminencia de la venganza. Pero una libación ofrecida por esta causa es imposible: su uxoricidio ha transformado el pasado en lo inasequible, en fuente de oprobio. Ya no hay reconciliación posible entre Clitemnestra y Agamenón: nada puede cancelar la venganza que pende sobre ella. En efecto, la gravedad del uxoricidio radica en que desarticula el nexo entre vivos y muertos. Este vínculo es fundamental para mantener el *oikos* y por consiguiente su desarticulación pone en riesgo su subsistencia. Sin embargo, en el momento mismo que nos percatamos de que no hay perdón posible para la reina, porque todo asesinato cancela el vínculo entre muerto y asesino, hemos de pensar que si Orestes mata a su madre se encontrará en una situación semejante a la de ella, y si no la mata también. Aunque en las *Euménides* se intentará solucionar esta aporía apelando a que el hijo debe mayor lealtad al padre que a la madre, en *Las Coéforas* no se explicita este conflicto. Orestes ha regresado a Argos resuelto a llevar a cabo la venganza. Sin embargo, ello no significa que el asesinato de su madre sea visto como un claro

cumplimiento de la venganza, cual se colige contrastando la manera como mata a Egisto con la manera como mata a su madre. A Egisto ni siquiera le dirige la palabra sino que tan pronto lo tiene a su alcance lo ejecuta. Con ello se indica la naturalidad de la venganza. Por el contrario, la duda que expresa cuando está por matar a su madre subraya su problematidad. Que el propio Orestes no sabía cómo actuar se infiere de que antes de ir a Argos fue a consultar al Apolo delfico.

1. Primer Episodio (84-585).

Todo el primer episodio está dedicado a mostrar la necesidad de la venganza. Electra se pregunta si es conforme a la piedad pedir que llegue un vengador para ajusticiar a su madre y a Egisto, y el coro responde con vehemencia que la venganza siempre es buena (119 ss.) Sólo con esta confirmación procede Electra a realizar la libación en la tumba de su padre. Cabe destacar que el coro no “persuade” a Electra recurriendo a algún razonamiento sino que sencillamente enuncia el principio: le parece obvio y consabido que pedir venganza contra el enemigo es del todo piadoso. Y Electra no cambia de una opinión a otra por haberlo escuchado del coro sino que encuentra en sus palabras la corroboración de sus sentimientos. Pero la vehemencia de su deseo de venganza tampoco la ciega a su problematidad. Cuando hace la libación, reza a Hermes subterráneo implorando que si bien desea se realice la venganza, ella quiere ser más templada (σωφρονεστέραν, 140) que su madre y que su mano sea “más piadosa” (εὐσεβεστέραν), (141). Si bien Electra es dada a desear lo imposible (cf. 363-380), la incongruencia de su plegaria dirige la atención al hecho de que para perpetrar la venganza se necesitan las cualidades de Clitemnestra. Estamos ante otro aspecto de la aporía fundamental de la venganza: es a la vez un crimen y una obligación sagrada. Y debemos preguntar: ¿por qué Clitemnestra es la δύσθεος γυναῖκα (46), (“mujer sin

dios”) mientras que su asesino cumplirá con su deber sacrosanto? Asimismo, es obscuro el sentido en el cual ella puede ser *sophronosteran* que su madre a la vez que desea vengar a su padre. Ser *sophron* implica a la vez tener una mente sana y ser templado, sobre todo, casto. Esto implica que Electra considera que Clitemnestra carece tanto de buen juicio como de castidad: cuando asesina a Agamenón lo hace por vengar a Ifigenia y por ocultar su adulterio, aunque ella sólo hable de lo primero. No tiene motivos “puros”. Electra puede ser *sophronostera* que su madre porque es casta, lo cual asegura la pureza de su deseo de venganza. Parecería como que la diferencia esencial está en los motivos de la venganza. De manera análoga se puede pensar respecto a ser *eusebestera*: más piadosa. La venganza en sí misma es piadosa, pues obedece a las fuerzas simbolizadas por las Erinas. Cumplir con el mandato de algún dios siempre es piadoso. Pero la plegaria de Electra sugiere que el lindero entre venganza y crimen es movedizo y obscuro porque los motivos pueden transformar una en lo otro, cual es el caso de Clitemnestra. Lo importante es la pureza de la motivación.

Una venganza es pura cuando el vengador actúa en clara reciprocidad. Quizás si Clitemnestra no hubiese tenido relaciones adúlteras con Egisto, la venganza por la muerte de Ifigenia habría sido “pura”. Electra puede ser más piadosa que su madre y desear la venganza porque en su caso nada obscurece su motivación. Lo mismo se puede decir de Orestes y queda sugerido por la manera como da muerte a Egisto, a quien considera a la vez cobarde, adúltero y usurpador. Es evidente, además, que la venganza pura no es “altruista” sino, por el contrario, que promueve los intereses fundamentales del vengador. Si no realizara la venganza, Orestes quedaría reducido a la inopia. La venganza es, por tanto, una modalidad de la autoafirmación: la recuperación de lo propio mediante la muerte del atacante o usurpador. Sin la noción de restitución o recuperación, no hay venganza. En suma, la venganza es la fuerza conservadora del *oikos*.

2.1 *Kommos* (306-585)

A lo largo del famoso *kommos* se perfila con mayor precisión la naturaleza de la venganza. El coro comienza con una invocación a las Moirai en la cual pide que se cumpla el *mythos* antiquísimo conforme al cual cada palabra de odio es contestada con otra semejante y cada golpe asesino con su contraparte. En la primera estrofa Orestes invoca a su padre y a la casa de los atreidas recalcando la dificultad de que una luz penetre en la oscura morada de los muertos. Esta metáfora llama la atención a la dificultad de entablar el nexo entre vivos y muertos, y a la posibilidad de que la mera lamentación por la muerte abra la comunicación. Pero el coro contesta de inmediato (segunda estrofa) con una compleja metáfora, en la cual le hace ver que ni el poderoso fulgor del fuego somete el deseo de venganza del muerto: el victimado reclama sin cesar la venganza, causando inquietud por doquier. Esta vehemente respuesta hace resaltar de inmediato la falta de vehemencia de Orestes, deficiencia que se hace manifiesta también en Electra y a la cual contesta el coro que el dios puede otorgar el triunfo, implicando que, contrario a lo sugerido por la doncella, el ciclo de crímenes y venganzas puede cesar.

En los dos pares de estrofas y antistrofas siguientes, los hermanos nuevamente muestran deficiencia de ánimo y el coro insiste con mayor ahínco en hacer que prenda en ellos el afán de venganza con toda su fuerza. El canto del *kommos* es un *crescendo* que alcanza su apogeo con un trío formado por el coro y los hermanos en el cual se grita el deseo de venganza sin ninguna limitación. Si bien algunos han interpretado el *kommos* como si en él ocurriera una conversión o transformación de Orestes, a mi juicio no hay tal. El canto no ofrece “argumentos” para que Orestes vea la necesidad de vengarse. Su misión es más bien lograr la tensión idónea para llevar a cabo la venganza, tal como, en otros contextos, los peanes de guerra encienden el ánimo de los guerreros en vísperas

del combate. Esto se nota especialmente cuando se recae en que a lo largo del canto el coro repite la misma idea, pero la vehemencia de expresión se intensifica notoriamente. Finalmente, el recuerdo de la deshonra con la cual Clitemnestra enterró a su esposo cumple su misión de provocar un paroxismo de odio en Orestes. Con ello obtiene el temple necesario para llevar a cabo la venganza.

2. Primer stasimo. (586-652).

La acción del primer episodio abarca desde la paulatina y difícil reincorporación de Orestes a su casa, hasta el momento en el cual él, Electra y el coro tienen urdido el plan para llevar a cabo la venganza. Los sentimientos evocados a lo largo del trayecto van desde la fría curiosidad del Orestes que a escondidas observa la llegada del coro y Electra a la tumba de su padre, hasta el paroxismo de sed de venganza. Todo está listo para que Orestes entre al palacio y cumpla su misión. Entre ambos episodios Esquilo introduce el primer stasimo, cuya sobriedad y distancia de lo humano es casi olímpica. El contraste entre la mesura del coro en el stasimo y su afán de venganza en el episodio recién concluido es una peculiaridad dramática que condiciona a la interpretación desde el inicio.

En la primera estrofa el coro dibuja una naturaleza hostil al hombre: todo tipo de monstruos pululan en la tierra y en las aguas, y en los linderos del orden divino y el mortal aparecen portentosos meteoros. Esta imagen, digna de ser pintada por Bosch, sirve de telón de fondo para la acción humana, cuya audacia e impiedad son presentadas en el resto del stasimo. Aunque la primera antistrofa comienza hablando de la soberbia del hombre como lo más terrible de cuanto camina, se arrastra o vuela en el mundo, el tema central del resto del stasimo es la pasión perversa de la mujer. El coro ubica en los desmesurados *phronema* del hombre el origen de muchas desgracias, mientras que en las

mujeres la fuente del mal está en su παντόλμος ἔρωσ (597), (amor capaz de todo). También califica a la pasión femenina como *aperotos eros*, “amor sin amor”. El sentido de la frase es explicado para los que carecen de “comprensión alada”: La madre que por vengar la muerte de un hijo mata al otro; la hija que, sobornada por los enemigos de su padre, lo asesina; y, el peor de los crímenes que se recuerdan es el perpetrado por las mujeres de Lemnos, quienes asesinaron a sus esposos mientras dormían en venganza por que ellos preferían a las esclavas tracias. Todos estos son ejemplos de *aperotos eros*: de pasión erótica que desborda las relaciones familiares sacrificando hijo, padre y esposo. Ningún crimen escapa a la profunda memoria de las Erinas, de ahí que destino y justicia inexorablemente forjen la espada que cobrará venganza. Esta ley general de crimen y venganza está por cumplirse una vez más por manos de Orestes.

La analogía central del stasimo sugiere que la maldad humana es comparable a la presencia de fieras y monstruos en la naturaleza. Ello a su vez nos permite comprender la doctrina recién expuesta por el coro. Esquilo parece decir que el cosmos y el hombre se asemejan en cuanto ambos producen seres destructores, si bien el hombre es mucho más destructor que las fieras y otros portentos naturales. Al centrar la atención en el *aperotos eros* indica el carácter misterioso y paradójico de la pasión humana por excelencia. Eros prohija las lealtades más sublimes y los odios más vehementes. El *oikos* es el sitio natural de ambos. Eros lo hace posible y también es su más potente enemigo. *Aperotos eros* siempre aparece como trasfondo y motor de los crímenes más violentos y las venganzas más crueles. Es tal la fuerza de esta pasión, que jamás olvida una ofensa, por eso las Erinas son *byssóphron*: de mente profunda.

Una de las consecuencias más importantes de esta manera de comprender el mal es que su origen natural no lo justifica ni lo hace aceptable. Por eso tampoco hay lugar para el perdón. Así como a la fiera peligrosa se le debe matar aunque su belleza y astucia nos llenen de admiración, el criminal también ha de ser eliminado aunque la fuerza que lo movieron al crimen nos conmuevan. El

mal no es exhibido para propiciar la conmiseración ni la misericordia sino para que lo conozcamos y jamás olvidemos su fuerza.

3. Segundo Episodio (653-782).

En este episodio Orestes regresa a la morada de sus ancestros disfrazado de forastero. La acción del episodio es breve: Clitemnestra recibe al forastero sin reconocer a Orestes. El forastero le informa de la muerte de Orestes y ella, fingiendo sentir gran pena al escuchar la noticia, ordena que se le aloje conforme es costumbre en la rica casa de Atreo. Del breve diálogo entre ambos destaca el enmascaramiento de ambos: Orestes es tan capaz de fingir como su madre. En sus discursos se exagera la oposición entre apariencia y verdad. Ambos mienten pero sólo Orestes lo sabe. Cuando dice que considera un deber de huésped y una impiedad no comunicar la noticia que prometió comunicar (704ss), está ocultando reveladoramente su misión, pues, en efecto, sería impío guardar silencio porque entonces no podría vengar la muerte de su padre. Quizás valga enfatizar que no hay oposición entre piedad y mentira porque la mentira es instrumento para un fin que la justifica. Es más, sin mentir no podría lograr el fin. Pero tampoco se trata de ver aquí una justificación general de la mentira o falsedad. Aunque Clitemnestra también miente y su ocultamiento también se justifica por el fin, éstos no tienen el mismo rango. Vengar la muerte del padre es visto como un deber superior a conservar la vida propia. La venganza es a la vez desagravio y restauración de un orden violentado, mientras que la conservación de sí carece de la dimensión comunitaria. La corifea subraya la importancia del engaño después de que entran al palacio Clitemnestra y Orestes, pues señala que es el momento crítico y se encomienda a Peito la engañosa (o "Persuasión Tramposa) para que tenga éxito el stratagema de Orestes y a Hermes el nocturno para que no falle la espada.

El resto del segundo episodio transcurre con la misma celeridad que el diálogo entre Clitemnestra y Orestes/forastero. Aparece en escena la nodriza de Orestes lamentando las noticias de su muerte. Pronuncia un discurso conmovedor sobre sus años como nodriza del niño y es persuadida engañosamente por la corifea para que Egisto vaya al encuentro del forastero sin escolta.

La brevedad del segundo episodio puede comprenderse en parte como un recurso dramático para vincular la preparación de la venganza en el primer episodio con su ejecución en el tercero. Sin embargo, el contraste entre Clitemnestra y la nodriza merece más atención que la de un mero episodio de transición. El júbilo secreto de Clitemnestra por la muerte anunciada de Orestes subraya una vez más su "innaturalidad". Quien realmente fungió como madre fue la nodriza, cual lo muestra la tristeza que experimenta al saber de la muerte de Orestes. Al exhibir esta diferencia, se sientan las bases para comprender la inmunidad de Orestes a las súplicas de su madre cuando se dispone a matarla. Podría decirse que si bien Clitemnestra lo parió, su madre fue Cíliza y por ende Orestes jamás sintió amor filial por su madre biológica.

Así se equiparan, tácitamente, Agamenón y Clitemnestra, pues ambos subordinaron sus sentimientos "naturales" hacia sus hijos a su afán de poder. Desde esta perspectiva, el vínculo sanguíneo en la constitución del *oikos* es visto como productor de mayores crímenes. Pero si el *oikos* es más peligroso que el mundo exterior, cual lo sugiere la suerte de Agamenón, ¿qué lealtad es la que se le debe? Ciertamente, ya no se puede afirmar que hay un vínculo "natural" relevante, pues la oposición entre padre e hija o madre e hijos lo impide. Así, la imagen romántica de la familia como núcleo armonioso y pacífico es desechada a favor de una imagen más bien aterradora, como la familia de Atreo. Los sentimientos que usualmente asociamos con el amor materno son ubicados en la nodriza Cíliza, es decir, más bien fuera del vínculo sanguíneo. Además, la nodriza no tiene aspiraciones al poder, lo cual implica que los sentimientos

maternales (o filiales) en cuanto expresiones de vínculos “naturales” florecen cuando no están mezclados con la lucha por el poder. El matricidio inminente, por tanto, queda ya cualificado como un acto cuya monstruosidad es más aparente que real. Si Orestes asesinara a la nodriza, no cabría duda de su perversidad, pues para ello sí tendría que alterar los sentimientos naturales que normalmente habría tenido hacia ella en su infancia. Además, el discurso de la nodriza también apunta hacia una de las experiencias más dolorosas: al saber de su muerte, ella rememora los cuidados que tuvo con el infante cuando aún carecía de razón.¹¹ La yuxtaposición de ambas imágenes es particularmente patética porque se capta al mismo tiempo el aspecto animal o biológico del hombre y su existencia metafísica.

En suma, la diferencia entre Clitemnestra y la nodriza sugiere que la naturalidad biológica del *oikos* y las lealtades que los vínculos naturales suponen, no armonizan del todo. La oposición entre padres e hijos, y, en general, entre parientes, indica que si bien el *oikos* tiene un sustrato natural, las relaciones en su interior son determinadas por la fuerza de las pasiones. Un matricidio es más trágico que el asesinato de cualquiera que no sea familiar, porque exhibe con particular claridad el poder humano para actuar contra natura. Más adelante, al estudiar *Las Euménides*, explayaré las consecuencias de este punto.

4. Segundo Stasimo. (783-832)

En este stasimo el coro repite sus plegarias a todos los dioses, desde Zeus hasta Hermes, pasando por las divinidades de la casa, pidiendo que le concedan a Orestes vengar a su padre. El tono de todo el coro es implorativo y reitera los deseos que ya ha expresado con anterioridad. Lo distintivo del stasimo es su

¹¹ Una presentación más extensa de los sentimientos involucrados en esta relación se puede encontrar en el discurso de Fénix en *Iliada IX*.

deseo de que el ciclo de crimen y venganza en la casa de Atreo llegue a su fin (805-7). Al parecer, esta esperanza se basa en que el coro considera que el asesinato de Clitemnestra será ἀνεπίμομφον, (830), “libre de culpa”. La ausencia completa de argumentos para justificar esta noción implica que el coro la considera autoevidente. La comparación de Orestes con Perseo en la última antístrofa, así como de Clitemnestra con la Górgona, ayuda a comprender por qué es autoevidente: la muerte de un monstruo no requiere justificación. Sin embargo, la transmutación de la reina en Górgona es problemática. Si sencillamente decimos que la reina es la quintaesencia del mal porque asesinó a su esposo, resulta difícil no condenar al propio Orestes en los mismos términos. Y si la diferencia entre uno y otro asesinato la atribuimos a una valoración diferente del padre y de la madre, entramos a una casuística pantanosa, cual parece ocurrir en el debate entre Erinas y Atenas en *Las Euménides*.

6. *Tercer Episodio* (838-934).

La acción del tercer episodio ocurre con gran rapidez. Clitemnestra escucha los gritos del sirviente que anuncian la muerte de Egisto, recién victimado por Orestes y de inmediato adivina que su hijo no ha muerto y ya está en casa cobrando venganza. Ella hace un último esfuerzo por salvarse intentando convencerlo de que el destino y no ella es el culpable de la muerte de Agamenón y cuanto ha acaecido en la casa de Atreo. Pero Orestes contesta que entonces también el destino (*Moirá*) es ahora quien determina su muerte. Orestes también recalca que es ella misma, y no él, quien ha determinado que debe morir. Orestes sólo titubea un instante, cuando su madre desnuda los senos y apela al *aidos* para conminarlo a que se detenga por el respeto y veneración que se merece la madre. (896 ss.) Es entonces que Pílates habla por única vez en toda la obra. Para contestar a la pregunta de Orestes de si ha de sentir *aidos* por matar a su madre, él afirma que perdonarla sería como hacer más caso de los enemigos que de los dioses. La venganza justa no es motivo de *aidos*. Orestes escucha unas cuantas súplicas más y conduce a Clitemnestra al lado de Egisto para degollarla.

En este brevísimo episodio destaca la jerarquía que para Orestes tiene la venganza sobre cualquier otra consideración. La súplica de la madre no lo conmueve porque ella hizo lo posible por destruirlo: lo “parió al infortunio” (913). La maldad de la madre disolvió los vínculos naturales de afecto con su hijo. Orestes también recalca la imposibilidad del perdón en términos prácticos: ¿podrían él y Clitemnestra vivir en la misma casa? Nada sería más imprudente, dados los antecedentes de la reina. Orestes tampoco teme a las maldiciones que su madre profiera en su contra, pues no concibe peor suerte de la que ya ha tenido. En verdad, todas las salidas son cuidadosamente tapadas por Esquilo: el único camino es la ejecución de Clitemnestra.

El titubeo de Orestes es el momento clave del episodio pues con ello se dirige la atención al sentimiento de *aidos*. A qué grado es *contra natura* el asesinato de la madre depende, además de los actos de la madre, de cómo pensemos al *aidos*. Si la vergüenza y veneración que nos detienen cuando estamos por actuar mal es un sentimiento natural y por lo mismo universal, entonces ignorarlo es lo crucial cuando se decide hacer algo vergonzoso. Sin embargo, la escena que nos ocupa indica más bien que el sentimiento moral no puede detener a quienes, como Orestes, en rigor no tienen alternativa. Además, Orestes pregunta si llegará a experimentar remordimiento y vergüenza por matar a su madre, revelando que no tiene un sentimiento claro y contundente que se interponga al crimen de la madre. La respuesta de Pílates niega con todavía mayor vehemencia la naturalidad del *aidos*, pues lo hace depender de un juicio sobre la jerarquía de las obligaciones: incumplir los juramentos solemnes es más grave que matar a la madre. Esta contraposición de lo divino y la madre como objetos del sentimiento es de la mayor importancia para permitir la entrada de Apolo en el *oikos*. *Aidos* debe estar del lado de la razón que otorga mayor jerarquía a obedecer al dios para que la inclinación natural no sea una fuerza insuperable y contraria a la piedad. Sólo si el hombre está más abierto al dios que a sus sentimientos puede actuar en contra de lo que ellos le indican. La duda de Orestes señala la dificultad pero su acción decidida implica que escoge lo correcto. En el éxodo veremos que esta implicación es reconsiderada.

5. Tercer Stasimo (935-972).

El coro celebra que la justicia de Zeus finalmente se cumpla. La casa de Príamo y la casa de Atreo aportan evidencia inconfundible y contundente de que con el tiempo todos los crímenes se pagan. La muerte de Egisto y Clitemnestra pone fin a la usurpación y al crimen impunes. Esta comprensión profesada por

el coro se distingue por la piedad simplista que enuncia. Celebrar lo acaecido como si con ello propiamente se llegara al final de las penas de la casa de Atreo sólo muestra el enorme contraste entre los anhelos del coro y el problema del crimen y la venganza. El contraste a su vez puede indicar que desde la perspectiva de las esclavas del coro, la muerte de los usurpadores mejora su propia suerte, la cual es distinguire de la de Orestes. De hecho, cuando Orestes está por asesinar a Egisto (871ss) la corifea sugiere que se alejen de la entrada al palacio para que parezcan ajenas al crimen. En todo caso, es claro que la perspectiva del coro sobre la muerte de Clitemnestra no puede ser la misma que la de Orestes. Esta diferencia le permite ver la muerte de la reina y su consorte como un suceso dentro del orden general de la divina Dike. Pero uno de los problemas centrales de la *Orestíada* es precisamente si se puede realizar esta separación, si podemos juzgar de la justicia de un acto remitiéndonos a un orden ajeno al del *oikos*.

6. *Éxodo* (973 - fin).

Aunque el coro ha cantado la loa de la justicia divina, hija de Zeus, la escena final contradice nuestras expectativas, pues en vez de un Orestes triunfante y listo para asumir el mando de la casa de Atreo, nos encontramos con un Orestes que intenta justificar su matricidio! Lo primero que vemos es a Orestes, con el ramo y la corona de suplicante, parado junto a los cadáveres de Egisto y Clitemnestra, quienes yacen como amantes muertos. La escena habla por sí misma: la reina adúltera y usurpadora ha recibido el castigo merecido, al igual que su amante. Sin embargo, la sangre derramada ha contaminado a Orestes. Para apreciar la fuerza histriónica de este cuadro es útil compararlo con la escena en la cual Clitemnestra se ufana de haber asesinado al rey. Todo está invertido: mientras que ella se siente vitalizada como la tierra seca después de un aguacero, Orestes se siente ya perseguido por las Erinias; mientras ella tiene

grandes esperanzas de que con la muerte de Agamenón se cierre el ciclo de violencia, y está segura de que su venganza fue justificada, él está lleno de dudas. Ordena que sus ayudantes exhiban la túnica en la que la reina atrapó a Agamenón para que la vea Apolo, cual si hubiera duda de que ella en efecto lo hubiera asesinado. Insiste Orestes en que fue justo matar a su madre, pero las Erinas ya lo persiguen y atormentan. El joven vengador también esperaba que, habiendo actuado bajo las amenazas del Apolo délfico en caso de que se acobardara, ahora, ya cumplido lo ordenado por el dios, quedaría bajo su protección y por ende limpio del crimen. Pero si la sangre derramada clamorea por más sangre, aún cuando la ejecución haya sido justa la violencia debe seguir. El coro pregunta en los últimos dos versos cuándo llegará a su fin la cólera del destino (*ate*), ¿cuándo yacerá a dormir?

III. Meditación Final

1. Consideraciones preliminares.

Antes de entrar de lleno en materia, cabe hacer dos advertencias preliminares. Primero, en cuanto la meditación completa sobre la idea de hombre de la *Orestíada* sólo puede realizarse a la luz de la trilogía, no debe perderse de vista que en este momento sólo se consideran las primeras dos obras. Segundo, la justificación de llevar a cabo una meditación parcial se encuentra en que los juicios realizados en las *Euménides* suponen que ya se cuenta con una comprensión satisfactoria de las obras anteriores. Por consiguiente, hay que subrayar el hecho de que esta meditación final de *Las Coéforas* es a la vez prolegómenos para la interpretación de toda la trilogía.

Al ensayar interpretar el sentido completo de *Las Coéforas*, inevitablemente salen a relucir los temas perennes de toda meditación sobre la tragedia griega, ya sea en su expresión clásica como la cuestión de la *aítia*, o bien

en la moderna como la pregunta sobre la libertad y la necesidad. El examen detallado de estos temas, así como la exposición completa de mi comprensión de los mismos, se encontrará hasta al final del comentario a la trilogía. Sin embargo, por una parte, resultaría artificial e inútil evitarlos por completo en este momento del comentario, y, por otra, recurrir a estos temas sin algunos distinguos preliminares puede ocasionar confusiones. De ahí que juzgue conveniente esbozar brevemente el sitio desde donde miro.

Primero y sobre todo, deseo insistir en mi afán de no considerar a la poesía como la hermana mayor, bella y obscura, de la filosofía. No es este el momento para profundizar en el asunto, pero sí cabe cuando menos subrayar que la meditación tiene el propósito de captar lo específico de la obra de arte: aquello que sólo con su forma puede ser mostrado. Por consiguiente, no cabe ni reducirla a tesis ni pretender que apunta confusamente a alguna. La mimesis poética es suficiente en sí misma para poner frente a nosotros aquello que incita a pensar. Abrirse a lo mostrado es la meta y condición de posibilidad de esta meditación.

2. *Dos imágenes de la venganza.*

Las Coéforas son la mimesis de la venganza de Orestes contra su madre. Ponen ante nosotros el éxito y el fracaso simultáneos de este acto: Orestes mata a su madre y a su amante pero de inmediato es perseguido por las Erinas. En el éxodo aparece vestido como suplicante y se dirige al santuario de Loxias para ser purificado. Ha cobrado el precio de la sangre de Agamenón pero al mismo tiempo él se ha vuelto criminal. La circularidad de la venganza es necesaria. Los sueños aterradores de Clitemnestra y las alucinaciones de Orestes son manifestaciones de la inevitable circularidad de crimen y castigo. Cuando el castigo toma la forma de venganza, se da un giro más en el círculo. Al comparar las venganzas del *Agamenón* con la de *Las Coéforas*, resulta evidente que las

causas y motivos por las cuales se llevan a cabo las venganzas no alteran ese círculo. Los actos humanos son vistos como inscritos en un orden cuyas únicas dos leyes son: *pathei mathos* y *drasanti pathein*. La primera es la noción central del himno a Zeus en el *Agamenón* y la segunda se encuentra en *Las Coéforas*. El hombre sólo aprende mediante el sufrimiento, y toda acción tiene consecuencias, abre causas fuera del control del actor, que marcarán su vida.

Comparar la manera como Clitemnestra y Orestes experimentan la venganza ayuda a esclarecer su naturaleza. La reina planeó el asesinato de Agamenón desde que él zarpó rumbo a Troya, tras haber sacrificado a Ifigenia. Una década ha transcurrido cuando el vigía avizora el fuego que avisa el regreso del rey. Ella hace un último esfuerzo y pretende celebrar jubilosamente el ansiado momento. Con gran disimulación y astucia recibe al rey y le tiende la célebre alfombra púrpura para que se dirija a su propia muerte. Una vez en palacio, asesina al rey y luego emerge feliz, empuñando aún el arma asesina y bañada de sangre. Tras la espera tensa y prolongada, cuyo efecto en Clitemnestra es la de la sequía en la tierra, ella recibe la sangre como lluvia ansiosamente esperada. La imagen ciertamente es la de un ciclo. Ella cree que, muerto el rey, ya no tiene qué temer pues la oposición de los ancianos de Argos la tiene sin cuidado. Así, experimenta la venganza como inicio de una nueva vida.

Muchos años transcurren antes de que los sueños de la reina sean invadidos por el miedo a la venganza. Pero conforme Orestes llega a ser hombre capaz de vengar la muerte de su padre, el ciclo comienza a cerrarse para la reina. Ella ordena que se hagan las libaciones que ella nunca hizo para Agamenón. Las libaciones son testimonio de que el ciclo abierto con el asesinato de Agamenón está por llegar a su fin. Así como la sangre del rey infundió vigor y poder en la reina, ahora las libaciones marcan el regreso de Orestes y la revitalización del poder del rey. Orestes, justiciero conforme a la ley del *drasanti pathein*, necesita que Electra y el coro aviven su deseo de venganza para tener el temple requerido para matar a su madre. Que vengar al padre requiera matar a la madre es la

manera más radical de exhibir la problematicidad de la venganza. Orestes no puede dejar sin vengar a su padre pero cumplir esa obligación lo convierte en matricida. Orestes carece del momento exuberante y extático.

Esta exhibición de la impotencia de la venganza, de su autocancelación e incapacidad para gestar una alteración profunda de las *aitai* que la ocasionan, de curar a fondo los males y restituir la salud, es la esencia de la mimesis efectuada por *Las Coéforas*. Orestes delirante y suplicante es el símbolo visible de la poderosa impotencia de la venganza, del *aperotos eros*. Para apreciar en toda su magnitud la fuerza de este símbolo es de central importancia hacer *epoche* de los elementos no paganos de nuestra conciencia: no ceder a la tentación de ver la venganza como una pasión sometible por la razón, el amor, la caridad o la generosidad. La imposibilidad del diálogo entre Clitemnestra y Orestes cancela el uso de la razón: no hay argumento que pueda impedir la ejecución de la reina. Sus senos desnudos apenas hacen dudar a Orestes, pero sus sentimientos son rápidamente corregidos por Pílates. Ya no hay tiempo para el amor. Sin amor no hay lugar para la caridad; sin ella nada puede mover a la generosidad. Sólo queda la necesidad de la venganza cuya esencia hemos visto tanto en la vitalidad que le infundió a la reina como en la locura que induce en Orestes. La venganza es *aperotos eros*.

Las Euménides como mimesis de la polis justa

1. Elucidación de las bases hermenéuticas.

La interpretación de *Las Euménides* parecería estar predeterminada por su relación con las dos obras anteriores de la trilogía. La absolución de Orestes y la celebración de la transformación de las Erinias en Euménides, así como el éxodo en el que los atenienses las acompañan a su nuevo santuario en la Acrópolis, fijan un tono tan optimista y triunfal que parecería pura necedad buscar algún sentido secundario o tácito en la obra. La mayoría de los intérpretes¹ han concluido que esta obra celebra el progreso del hombre que deja atrás las oscuras vendettas del *oikos* para abrirse a la luz de la razón de la corte pública instituida en la polis. Poner en tela de juicio este “progreso”, parecería absurdo puesto que requeriría dudar de la superioridad política y moral de la sentencia dictada por un jurado sobre el acto de venganza realizado por un individuo. A todos nos parece que Orestes es víctima de circunstancias ajenas a su control, pues su matricidio es impuesto por la necesidad, como también nos inclinamos a ver a Clitemnestra como mujer siniestra que se regodea barbáricamente en el homicidio de su esposo. El hijo merece ser perdonado, mientras que la madre fue justamente asesinada junto con su amante Egisto. Además de que Orestes tiene nuestra simpatía, la transformación de las horrosas Erinias en Euménides parece algo a todas luces deseable. En suma, ante una presentación tan contundente de la superioridad de la justicia de la polis sobre la del *oikos*, parecería no haber base alguna para cavilar sobre el sentido de la obra. Tan obvia y llana es *Las Euménides* que parecería no requerir hermenéutica alguna, pues su superficie aparece inicialmente indistinguible del fondo.

¹ Mera Flaumenhaft es la única que conozco que sí repara en implicaciones no tan felices del final feliz. Más adelante comentaré sus observaciones.

Sin embargo, una lectura atenta de la obra puede detectar dificultades que sugieren la necesidad de llevar a cabo su hermenéutica. Una primera consideración es que en *Las Euménides* los protagonistas son dioses. Los humanos son presentados como subordinados al designio de los dioses e incapaces de dar solución a la confrontación de Apolo y las Erinias. Atenea es quien triunfa en la obra, pues con su voto a favor de Orestes deshace el voto empatado de los jueces humanos. El progreso, si así se le puede llamar, ocurre gracias a la voluntad de Zeus y de Atenea. Esto puede entenderse como una indicación de que el hombre por sí mismo no puede llevar a cabo el progreso que Atenea propicia. Además es Palas quien persuade a las Erinias de que cejen en su furia contra Orestes y no destruyan a Atenas por haberlo acogido. Ella las persuade de convertirse en Euménides. Resulta necesario, entonces, interpretar las implicaciones de esta teología. Mínimamente, se puede colegir que el progreso propiciado por Atenea no es el mismo que el concebido por los modernos. *Las Euménides* es una obra religiosa. ¿Cómo entender que la “superación” del *oikos* por la polis fue hecha posible por Atenea? ¿Es este el primer paso hacia la comunidad universal y homogénea, la cosmópolis, que nos ofrece el progreso moderno?

Otra pregunta inquietante es si las Euménides pueden volverse Erinias nuevamente y de qué depende que ocurra o no este “retroceso”. Atenea persuadió a las diosas de la venganza de que se volvieran benévolas prometiéndoles un santuario y un culto. Ello implica que si los atenienses descuidan el culto a las Euménides, su benevolencia podría terminarse. Es menester, por tanto, explorar con detenimiento qué podría propiciar el descuido de las Euménides. Por lo pronto, cabe advertir que esta manera de concebir las bases del bienestar de Atenas distan mucho de la comprensión laica moderna. No es el desarrollo de la noción de justicia y la manera de impartirla lo que subyace en la prosperidad de Atenas, sino la piedad y el cuidado hacia las Euménides. Implícito en la posibilidad de que las Euménides regresen a ser

Erinias está también el posible regreso de la polis al *oikos* y con ello de la justicia entendida como sentencia dictada por un jurado a la justicia entendida como venganza. Por eso al preguntar sobre el posible regreso de las Erinias, se está preguntando por las condiciones que mantienen y subyacen en todo régimen jurídico, en toda ley. Para expresarlo más llanamente, el mito de las Erinias y las Euménides exhibe el problema fundamental de la justicia humana: necesita un substrato religioso para mantener sometido el deseo de venganza que acompaña a toda reclamación de justicia. Es necesario indagar, por tanto, cómo presenta Esquilo esta necesidad del substrato religioso. ¿Por qué la justicia humana no es suficiente? ¿Qué nos mueve a ir más allá de la venganza?

La oposición de Apolo y las Erinias también es un tema que requiere interpretación. *Las Euménides* nos muestra a un Orestes purificado por el dios de la curación y la catarsis que sin embargo no puede escapar de la persecución de las Erinias instigadas por su propia madre que clamorea justicia. ¿Cómo entender la limpia de Apolo? ¿Por qué no es suficiente para ponerlo a salvo de las furias vengadoras? La relación entre Apolo y Erinias es simbólicamente rica, pues opone el mundo de la luz con el de las tinieblas, a la belleza con la fealdad, a la vida con la muerte, a la curación con la degradación, a la lucidez con la estulticia, etc. La impotencia de Apolo para mantener a las Erinias alejadas de Orestes implica que todo lo bello y saludable simbolizado por el dios carece de la fuerza para impedir el advenimiento de la crueldad y sed de sangre de las furias. Esta noción distingue la comprensión esquilea de las modernas. Apolo tampoco puede penetrar en la intimidad del hogar ni iluminar las tumbas. No tiene poder sobre el Hades. Tampoco puede iluminar las oscuridades del corazón humano.

Que Atenea tenga éxito donde Apolo fracasa también requiere escrutinio hermenéutico. ¿Qué poderes reconoce en ella Esquilo que no ve en Apolo? ¿Podemos captar, o cuando menos atisbar, la sabiduría de la diosa? ¿Su carácter guerrero le confiere el poder que Apolo carece? Se requiere interpretar el hecho

de que Atenea es la diosa de la polis por antonomasia, mientras que Apolo no funda ninguna. Apolo, al parecer, carece de sapiencia política. Apolo, como el sol, ilumina a las comunidades, les da salud y cura a sus habitantes, pero no las funda. Apolo no puede propiciar la transformación del *oikos* en polis.

En suma, dado que *Las Euménides* presenta principalmente los *logoi* de los dioses, su hermenéutica necesariamente se torna teología. Pero al tomar conciencia de esta peculiaridad de la obra resulta inevitable elucidar las bases de una teología hermenéutica. Todo movimiento hermenéutico pretende iluminar lo oscuro recurriendo a la metáfora y la analogía. Sin embargo, una pregunta insoslayable es si la translación del lenguaje mítico al prosaico puede admitirse como una hermenéutica válida. Por ejemplo, cuando decimos que Apolo "representa" al sol, o a la medida, o a la salud, o a los tres, nos parece que hemos "clarificado" mediante la interpretación lo que Apolo "en realidad" es. Pero ¿reducir los dioses a fuerzas naturales es equivalente a comprender mejor quiénes o qué son? ¿La divinidad de los dioses es una metáfora para un aspecto de la naturaleza? ¿Los dioses son metáfora de la *physis*? ¿Cómo entender que la *physis* es divina? ¿O, a caso, hablar de "*physis*" ya es haber decidido que los dioses son metáforas poéticas con las cuales nos referimos a los diversos tipos de movimientos que observamos en ella? La poesía es teología porque carece de la sobriedad de la *physiologia*. Resulta evidente, así, que en el fondo de la cuestión sobre la interpretación de la naturaleza de los dioses griegos está la confrontación de filosofía y poesía. De lo anterior se sigue que el esfuerzo por comprender *Las Euménides* debe estar en guardia contra la introducción de esta petición de principio.

La diferencia entre una teología poética como *Las Euménides* y una teología prosaica no es necesariamente idéntica a la que distingue la teología poética de la filosófica si no se postula a la impiedad como esencia de la filosofía. Bien puede ser el caso que la piedad sea promovida tanto por la poesía como por algunos tipos de filosofía. Si suponemos que la piedad es posible para el

filósofo, entonces la diferencia entre su logos y el poético sólo sería de forma y posiblemente estaría determinada por consideraciones pedagógicas. Ambas podrían enseñar lo mismo pero diferir en cuanto al modo correcto de hacerlo. Pero si la discrepancia es meramente respecto a la mejor forma pedagógica, entonces la querella entre poesía y filosofía no sería fundamental. Por otra parte, la filosofía puede presentarse, por prudencia, como piadosa, pero ser en el fondo atea. Pero para que esta distinción sea posible, es menester que la capacidad hermenéutica de los hombres sea heterogénea al grado de que sólo los superficiales se queden con la idea de que la búsqueda filosófica no es impía. Y si esta diferencia es posible para el filósofo, también lo es para el poeta, con lo cual se abre la posibilidad de que la poesía también fuera impía pero se presentara como piadosa. Nuevamente, en este caso no habría oposición fundamental entre poesía y filosofía.

Ahora bien, si la querella entre poesía y filosofía a final de cuentas es la manifestación de la oposición entre piedad e impiedad, es decir, del modo de concebir a y relacionarse con la divinidad, entonces toda interpretación que cruce de un ámbito al otro puede considerarse como inválida. Si entendemos por "piedad" el reconocimiento de la insuficiencia de la razón humana para comprender lo real y la aceptación consecuente y necesaria de un o unos poderes inescrutables que rigen la vida humana, y por "impiedad" la confianza en la fuerza de la razón por resolver y elucidar todos los misterios, entonces no hay "traducción" posible de una visión a la otra. Es en este caso que la oposición entre poesía y filosofía es radical. Y la consecuencia para la hermenéutica es evidente: una interpretación que cruza los linderos, que pretende comprender la teología poética como metáfora de teología natural, introduce una petición de principio. Por tanto, el esfuerzo por comprender la teología poética de Esquilo debe mantenerse alejado de toda traducción del dios en fuerza de la *physis*. Dicho de manera positiva, el esfuerzo hermenéutico debe concentrar la atención en captar lo que es el dios para Esquilo tal como lo presenta.

Al intentar la hermenéutica de la tragedia también es importante ser cautelosos con la ya trillada distinción entre *physis* y *nomos*. La filosofía, obviamente, es la que piensa a la *physis*, mientras que el *nomos* es considerado terreno de la poesía. Aunque esta asociación tiene sus méritos y justificaciones, en el caso de un examen radical no es del todo aceptable. Como la poesía propiamente no concibe a la *physis* en el sentido filosófico (en rigor, el intento de decir qué es la *physis* es lo distintivo de la filosofía preplatónica), desde su perspectiva no existe esta oposición en el mismo sentido que en el filosófico. Hasta se podría pensar que el esfuerzo por decir qué es la *physis* determina el modo como se desarrolla el logos de la filosofía, mientras que la representación del *nomos* es el ámbito idóneo para la mimesis poética. (Que Parménides y Empédocles hayan escrito en forma métrica y rimada no invalida lo anterior, pues ninguno de los dos hace mimesis.) En general, la poesía es conservadora del *nomos*, mientras que la filosofía lo somete a juicio. Lo ancestral de una opinión siempre le otorga un peso substancial en la tragedia, mientras que para el filósofo resulta meramente un dato que lo alerta respecto a su fuerza retórica. También es claro que los dioses son parte del *nomos* que el poeta representa, pero no tienen injerencia en la *physis* que estudia el filósofo. De ahí que la oposición *physis-nomos* pueda ocultar la oposición entre *hybris* y piedad o *eusebia* y con ello obnubilar el problema de las dos teologías, la poética y la filosófica.

Cuando se descuidan estas diferencias, las consecuencias hermenéuticas no se hacen esperar. En el caso de la interpretación de *Las Euménides* se aprecia con facilidad el giro que se impone al tomar como axioma que la institucionalización de la justicia en la polis es superior a la vendetta familiar sin reparar en que aceptar esta proposición lleva implícita la aceptación de la autodeterminación del hombre como algo posible y mejor que la aceptación de la voluntad de Zeus. La interpretación que ve en *Las Euménides* un progreso supone que el desarrollo de la voluntad humana es preferible a la piedad, o, en

otras palabras, que la filosofía “supera” a la religión, con lo cual también se tendrá que conceder que “supera” a la poesía.

Gracias a la crisis de la filosofía en el siglo XX, por primera vez desde el inicio de la Modernidad tenemos dudas suficientemente profundas respecto al poder de la razón para vernos obligados a reconsiderar la comprensión religiosa y poética del hombre. La crisis de la filosofía es la condición de posibilidad de la hermenéutica de la tragedia, pues al experimentar la duda sobre el poder de la razón volvemos a compartir el horizonte dentro del cual posiblemente se haga visible, tras siglos de ocultamiento, la poesía religiosa de Esquilo. La crisis de la razón moderna produce un estado de ánimo en el cual la tragedia nuevamente cobra vigencia, pues es la crisis de la confianza en que el poder humano pueda lograr la autodeterminación absoluta. Nuevamente cobra vigencia el sentimiento de impotencia ante fuerzas ajenas al designio humano, inescrutables como la voluntad de Zeus. Desde la oscuridad de nuestro nihilismo, *Las Euménides* parecen o bien simplistamente optimistas o bien la exhibición de una comprensión de sí a la cual ya no podemos regresar porque para nosotros los dioses griegos están muertos. La hermenéutica de *Las Euménides* sólo sería plenamente satisfactoria si lograra resucitarlos, y la que se ofrece aquí tiene ese ideal como guía.

¿Cómo resucita a un dios? Un dios está vivo cuando se siente de manera genuina y profunda la necesidad de rendirle culto, cuando mi vida depende de alguna manera de mi relación con él. La necesidad de propiciar al dios puede originarse en una amplia gama de motivos: desde el temor al castigo por haberlo desagradado, hasta solicitar favores del todo banales. Pero todo rito genuino tiene como fundamento el reconocimiento de una fuerza que puede ser benéfica o maléfica, según se le cuide. La esencia del culto es la cura. Cuidarse de y cuidar al dios implica que se reconoce su fuerza. Cada divinidad, sea Déméter, Zeus, Afrodita o Atenea, Dionisio o Apolo, recibe culto por el poder que tiene. Un dios muere cuando su poder deja de hacerse sentir o cuando algún otro dios

lo desplaza. Un ejemplo de la muerte de un dios puede ser cuando decimos que Aeolo “en realidad” es el viento, o que Afrodita “en realidad” es la libido, o que Zeus “en realidad” es un símbolo ideológico con el cual la aristocracia justifica su poder. Cuando decimos esto, se ha transferido el poder a la naturaleza, el inconsciente o la historia y se concibe a estos tres poderes como regidos por leyes que la razón puede descubrir y por ende controlar, cual lo postula la Modernidad. Pero la crisis de la razón nos ha obligado a dudar que podamos someter a la naturaleza, al inconsciente o a la historia: nos obliga a reconocerlos nuevamente como poderes. Reconocer los poderes que determinan o limitan nuestras vidas es una forma de resurrección del dios. Reconocerlos y vivir como si no los hubiésemos reconocido, es un acto de *hybris*, regirse por el reconocimiento es lo que constituye al piadoso.

2. Horizonte hermenéutico de la interpretación de *Las Euménides*.

Los dos eventos centrales de *Las Euménides* son la absolución de Orestes y la transformación de las Erinias en Euménides. El propósito de mi interpretación es ensayar lo que podría llamar la “anamnesis” de las fuerzas o poderes cuya mimesis realiza Esquilo aquí. Hablo de “anamnesis” porque considero que se trata de poderes que si bien siempre han regido la vida humana, con frecuencia se nos ocultan y por ende es menester traerlos nuevamente a nuestra atención, volvernos conscientes de su fuerza. Y “anamnesis” es justamente el proceso mediante el cual se recupera algo que de alguna manera ya se sabía. Mimesis y anamnesis son dos actos peculiarmente adecuados uno al otro. Una mimesis puede ayudarme a recuperar lo olvidado estimulando la memoria o la asociación de nociones o ambas. La mimesis propicia la anamnesis. Pero al mismo tiempo cabe observar que la mimesis presupone que la anamnesis es posible porque la mimesis siempre requiere una doble visión mediante la cual veo al actor *como si* fuera el personaje de la obra y

al personaje *como si* encarnara todas las fuerzas que el dramaturgo concentra en él. La obra de teatro, la mimesis, es exitosa sólo en la medida en que propicia que el espectador se reconozca en ella, pero este reconocimiento es en el sentido de anamnesis, no de identificación. Así, reconocerse en Agamenón no implica verse como “pastor de hombres” sino comprender, por ejemplo, el conflicto que vive en Aúlida. Mediante la mimesis de Agamenón se desencadena un proceso anamnético que hace posible una mejor comprensión del conflicto entre ambición, deber y amor paterno. Estas fuerzas se han encarnado en el personaje, pero las reconocemos como potencialmente capaces de entrar en la vida de todos los hombres. La mimesis facilita ese “ponerse en lugar de “ que a la vez implica captar y sentir lo que el otro es.

La interpretación de *Las Euménides*, empero, confronta una dificultad especial cuando se ensaya realizarla apegándose a las ideas de mimesis y anamnesis que acabo de esbozar porque todos los personajes, exceptuando a Orestes, son dioses. En principio parecería que la mimesis no funcionaría aquí porque no nos podemos “reconocer” en ellos. Sin embargo, esta dificultad se disipa tan pronto notamos que ese “reconocimiento”, nuevamente, no ha de entenderse tan literal e ingenuamente. Hacer posible que ocurra la mimesis teológica de esta obra y desarrollar la anamnesis que ella ocasiona, son las dos metas hermenéuticas que aquí pretendo alcanzar. Mi objetivo no es, como ya lo he señalado, substituir a los dioses olímpicos con fuerzas abstractas, pues con ello se obnubilaría el aspecto mimético de la obra. Lo que busco es que mediante la concreción de los dioses-personajes de *Las Euménides*, podamos ver y sentir su poder. Por supuesto, esta posibilidad depende de que la forma mítica y poética de la fuerza que encarnan los dioses de Esquilo apunte miméticamente a una experiencia humana universal que puede ser recuperada gracias al estímulo aportado por la tragedia. En qué difiere este proceso del simple “interpretar” a una divinidad como “símbolo” de tal o cual fuerza, se podrá colegir detalladamente conforme lo despliego en la interpretación; sin embargo, en

términos generales, la diferencia estriba en que mediante la mimesis y la anamnesis no se realiza un simple “transplante” de un ámbito de experiencia a otro sino que se busca explicitar, en su mismo ámbito, todo lo que la figura del dios contiene. En suma, se intenta traer a la conciencia de nuevo la experiencia que los griegos llamaron Zeus, Atenea, Erinias, Apolo y Euménides.

Cumplir con la tarea recién expuesta también hace necesario recalcar la importancia de la forma para la interpretación de la tragedia. Muchos de los comentaristas de *Las Euménides* omiten el aspecto dramático y poético de la obra estudiándola como si se tratara de un compendio de argumentos legales entrelazados por frases lapidarias y una trama sencilla. No se esfuerzan por captar la forma de la obra. Esta omisión es un defecto central, pues la poesía no es meramente discurso rimado y sometido al ritmo, ni la tragedia un “drama de ideas”. Interpretar los parlamentos como meros argumentos es cegarse a lo esencial de la poesía. Cuando se omite o se minimiza lo poético de la tragedia, se está realizando una reducción de la poesía a la prosa con la cual se predetermina el resultado a favor de la comprensión “racional” de los problemas. Es una instancia más de la petición de principio en la interpretación. Me limito a mencionar esta dificultad sin profundizar en el complejo tema y ofreciendo como alternativa algo igualmente esquemático: la interpretación de la tragedia debe estar alerta a las implicaciones de la forma. Por “forma” entiendo aquí todo aquello que el lenguaje pone en juego además de la pura significación. La poesía potencia al lenguaje intensificando su fuerza apofántica. Se debe estar atento y abierto a esa fuerza.

Atender y abrirse a la fuerza apofántica de la poesía es un trabajo realizado principalmente por la imaginación. Leer *Las Euménides* es, a final de cuentas, un ejercicio de mi imaginación. Aunque los resultados de ese ejercicio los he de someter a un examen crítico, puesto que tampoco se trata de tomar un texto como pretexto para decir lo que a mí se me haya ocurrido, la producción

imaginativa puede ser rica o pobre en función de la capacidad anamnética del lector. Los dos momentos de la hermenéutica son necesarios: sin el material producido por la imaginación, se carece de materia para elaborar el juicio, sin someter a juicio el material, se produce una interpretación carente de reflexión, cuya espontaneidad no garantiza su calidad. Naturalmente, ambos trabajos se realizan simultáneamente en el acto de comprender la tragedia: imagino y reacciono a la obra conforme al estímulo apofántico que ella produce en mí, es decir, en cuanto pone en movimiento a mi espíritu con todos sus recursos. De ahí que la lectura de una tragedia pueda educarnos, pues en la interacción establecida me percato de lo que pienso y siento ante las situaciones que en ella veo. Al percatarme de ello, me conozco mejor.

Las consideraciones anteriores sugieren que el intento de interpretar las tragedias recurriendo a lo que otro podría sentir ante la misma escena —ya sea que el “otro” lo imagine como contemporáneo de Esquilo o mío— es un procedimiento que carece de bases firmes para llevarse a cabo. Sin embargo, cada vez que se pretende justificar una interpretación de la obra recurriendo a la noción de que tal o cual actitud o creencia de los atenienses del siglo V a. C. los habría hecho interpretar la obra de tal o cual manera, de hecho estoy comparando dos imágenes, la del ateniense que puedo construir con mayor o menor detalle histórico, y la de mí mismo, que también puedo haber elaborado con mayor o menor detalle. Construir con detalle la personalidad del espectador ateniense es un trabajo de la imaginación que no alcanza mayor “objetividad” por estar compuesto a partir de múltiples informaciones y juicios tácitos sobre su importancia comparativa. La diferencia fundamental, por tanto, es que una perspectiva, la de mi reacción a la obra, no está construida conscientemente, y la otra sí, o al menos debería de estarlo. Sin embargo, es de esperarse que conozca mejor el efecto de la obra en mí que en otros. En última instancia, sólo puedo considerar y sopesar la reacción de los otros mediante la comparación con la mía.

INTERPRETACION

1. Orestes en el templo de Apolo en Delfos.

En el proemio de *Las Euménides* la profetisa de Apolo en Delfos hace las loas de los dioses en el umbral del templo. Su recitación ofrece una genealogía y una jerarquía de los dioses que participan en la obra: Gaia, Temis, Febe y Apolo son mencionados en ese orden. Se les jerarquiza conforme a la antigüedad de su poder profético. La intención central de la primera parte del proemio es recordar la tradición conforme a la cual se ubica el poder curativo y profético de Apolo. Aunque a primera vista la presentación parece sencilla, cabe destacar que las tres divinidades son agrupadas como pertenecientes a un orden diferente al de Apolo, como en efecto lo son, pues ellas no son olímpicas. También adviértase el énfasis en que Apolo llegó a Delfos después de que este reino ya había sido limpiado de bestias salvajes y ladrones por los hijos de Hefesto.² Además se insiste en que Zeus mismo le otorgó su poder profético y el cuarto lugar en la sucesión de profetas en Delfos. “Apolo es el profeta de Zeus padre.” (v. 19). Debemos colegir que a través de Apolo se lleva a cabo la voluntad de Zeus. La oposición entre las tres diosas y Apolo también se da contra Zeus. Es así como la profetisa de Delfos indica que en el templo mismo hay oposición entre las divinidades y Zeus, aludiendo a la oposición entre el orden ancestral de Gaia y el nuevo orden de Zeus. Este conflicto adquirirá voz en boca de las Erinias.

En la segunda parte del proemio (vv. 21-32) se otorga primacía a Atenea y después se recuerda que cuando Apolo se retira de Delfos, Dionisio reside en el

² Cf vv 13-14 ...χθόνα / ἀνήμερον τιθέντες ἡμερωμένην, “la tierra salvaje la pusieron en cultivo”, es una traducción posible. Sin embargo, *anemeron* y *hemeromenen* implican más que la explotación agrícola, la erradicación de lo salvaje, que incluye tanto a las bestias peligrosas como a los asaltantes y ladrones.

templo. La profetisa concluye su invocación declarando que su poder de profecía proviene del dios. Así, mediante el proemio se nos recuerda de la antigüedad y veneración simbolizados por Delfos y con ello se establece el sentimiento idóneo, el de que todo está en orden, para que experimentemos con toda su fuerza la violación del santuario que la profetisa misma narra tras haber salido gateando del templo. El énfasis dramático lo ofrece el movimiento en escena: la vieja asustada y repelida por lo que acaba de ver en el interior del templo. Me parece importante notar que las mismas palabras que sirvieron para recordar la tradición de Delfos prepararon el sentimiento de espanto que la profetisa comunica a los espectadores. La presencia de Orestes en el interior del templo es reportada por ella como: “un hombre impuro y odiado por los dioses³ ceñido al *omphalos*.” (v.41) Al parecer, la intención de Esquilo es fijar de inmediato en nuestra mente una imagen vívida de Orestes como criminal aún manchado en sangre que no debería estar en el interior del templo del dios purificador. A la profetisa, empero, no sólo le ha espantado Orestes, sino también las Erinias, a las cuales describe con gran detalle recalcando que ella jamás había visto una raza así de horrorosa. Concluye diciendo que Apolo tendrá que ocuparse de purificar su templo. Con ello se retira de la escena. Acto seguido, se abre la puerta del templo y aparecen Orestes en posición de suplicante, Apolo protegiéndolo y las Erinias dormidas en sus asientos. La profetisa no mencionó haber visto a Apolo en el interior. Escuchamos al dios dirigiéndose a Orestes para explicarle quiénes son las Erinias y persuadirlo de que vaya a Atenas para obtener la exoneración de su crimen de parte de Atenea. Recalca que él mismo fue quien le ordenó a Orestes asesinar a su madre. Le promete ayudarlo y le ordena a Hermes que lo acompañe en su viaje. Ambos salen de la escena.

³ La palabra θεομυσής que traduzco por “impuro y odiado por los dioses” literalmente sólo significa “odiado por los dioses”, pero en este caso cabe recalcar que también implica la impureza de estar manchado por la sangre de la víctima asesinada.

Un problema de interpretación es dar razón de esta peculiar manera de iniciar la obra. ¿Por qué primero se narra lo visto en el interior y después se abre la puerta para que los espectadores lo veamos? Me parece que el contraste entre el terror de la profetisa y la serenidad de Apolo establece dramáticamente la oposición entre la impotencia y el poder, la vejez y la juventud, la fealdad y lo bello. Las dos perspectivas sobre Orestes y las Erinias sugieren, por medio de la mimesis, las fuerzas que están en conflicto. La vieja profetisa parece simbolizar la senectud de la tradición y su impotencia ante el presente. Ella sólo puede ver lo terrible y carece de la fuerza para conquistarlo. Apolo, por el contrario, aparece como capaz de someter a las Erinias, a quienes ha dominado con el sueño para permitir el escape de Orestes. Ambos son jóvenes. La absolución de Orestes depende de la abolición de su pasado, pero Apolo no puede erradicar a las Erinias, tan sólo puede hacerlas dormir. El día no puede abolir la noche.

Tras la salida de Apolo y Orestes aparece el fantasma de Clitimnestra, quien despierta a las Erinias y les reprocha haber permitido el escape de su asesino. La vehemencia del deseo de venganza de la reina contrasta con la lentitud del despertar de las Erinias. Cuando ellas despiertan por completo, desaparece el fantasma de la reina. Con ello concluye lo que podría considerarse la primera escena de la obra, pues a continuación las Erinias se forman para el primer canto coral o parodo.

Contrastando el diálogo de Apolo con Orestes y las invectivas de la reina contra las vengadoras se presenta dramáticamente la fuerza de las emociones que dominan a madre e hijo. Destaca la piedad del joven al dirigirse a Apolo con el autoritarismo de los regaños que su madre le dirige a las Erinias. Son relaciones diametralmente opuestas con la divinidad. Interpretando estos contrastes miméticos, aparecen las implicaciones teológicas con suficiente claridad. La acción dramática sugiere una asociación del *nomos* tradicional con las actitudes de la profetisa, la reina y las Erinias, mientras que la alteración del *nomos* se adjudica al joven dios Apolo. Así, el *nomos* u orden tradicional se

dibuja como lo feo, decrepito y vetusto que yacería dormido como las Erinias de no ser por el acicate del deseo de venganza de reina. Por el contrario, belleza, juventud y fuerza son las cualidades apolíneas que hacen posible el enfrentamiento con y la derrota del *nomos*. Si esta interpretación es plausible, se puede apreciar en *Las Euménides* la fuerza innovadora de Esquilo, pues en efecto está diciendo: la tradición, lejos de ser el depósito de la virtud es la cloaca del mal.

2. Parodo y primer episodio.

Nada es sencillo en los dramas de Esquilo. La imagen horrenda de las Erinias dibujada hasta este momento comienza a ser cualificada en el parodo.⁴ En su primera aparición ya plenamente en movimiento, las Erinias se presentan como víctimas de un dios irrespetuoso que defiende a “un hombre ateo y cruel con sus progenitores” (v 151-2). La alteración del *nomos* es concentrada en la imagen del joven dios que les roba al hombre ateo, impidiendo que ellas hagan justicia. La segunda imagen de la alteración del *nomos* por parte de los “dioses más jóvenes”, es precisamente la del templo de Apolo délfico manchado por la sangre que lleva en sus manos Orestes. El énfasis está puesto en el hecho de que un dios ensucie su propio templo protegiendo a un matricida. El efecto dramático del parodo, por tanto, estriba en sugerir que la bella figura de Apolo oculta lo que en verdad es. Hay la insinuación de que los nuevos dioses han alterado por completo la comprensión de la justicia (v 161-2) y ellos mismos viven en tronos ensangrentados. Sólo eso explicaría por qué Apolo defiende a Orestes.

Sin embargo, la autopresentación de las vengadoras como paladines de la justicia es impugnada de inmediato por Apolo, quien las acusa de habitar en las cámaras de torturas y disfrutar los gemidos de los torturados. La fealdad de su

forma, dice el bello dios, corresponde a estas diosas que se regodean con el dolor del ejecutado y el torturado. Luego, las corre de su templo. Desde afuera del templo las Erinias interpelan al joven dios acusándolo de ser no el cómplice de Orestes sino el responsable completo. En la discusión subsecuente se exponen las dos nociones opuestas de obligación: según las Erinias ellas deben vengar la muerte de Clitimestra porque se trata de un crimen en que se derrama la sangre de la familia, mientras que la reina, aunque mata al rey, no derrama la sangre de un familiar. Apolo defiende la noción de que hay mayor vínculo de obligación entre esposos que entre parientes consanguíneos. La discrepancia no se puede resolver con argumentos porque lo que para uno es crimen para el otro es deber y viceversa. La razón es insuficiente para dirimir estos casos. Apolo mismo apela a Atenea para que juzgue y pronuncie el veredicto.

La misión dramática de este episodio o escena es exhibir la oposición entre Apolo y las Erinias sin incurrir en maniqueísmo. El equilibrio retórico logrado por Esquilo es impresionante, pues a pesar de que visualmente y conforme al manejo escénico las simpatías están cargadas contra las vengadoras, al final de este episodio se ha logrado establecer que su oficio, aunque repulsivo para Apolo, no es contrario a la justicia necesariamente. Para que la justicia como la entienden las Erinias pueda ser aceptada, es menester reconsiderar el ataque de Apolo. La implicación más importante de su discurso (v 179-197) es que ellas no distinguen entre castigo y tortura, y que se deleitan en todo cuanto cause dolor al hombre. Apolo pretende que ellas no distinguen entre el castigo justo y el injusto, que son pura furia ciega. Aunque ellas ejercen la venganza sólo en los casos en que hay relación sanguínea entre el criminal y la víctima, Apolo pretende descalificarlas al cuestionar que el vínculo sanguíneo sea más importante que los juramentos del matrimonio. En suma, su presentación de las Erinias se centra en la monstruosidad de su apariencia. Su aspecto repulsivo es

¹ Cf Conacher, D.J. *Aeschylus' Oresteia*, U. of Toronto Press, Toronto 1987, p., 142, quien afirma de la presentación de las Erinias: "What is to be the most striking feature of the dramatic development of this play is the extraordinarily dynamic and evolving presentation of the Erinyes and their meaning."

considerado prueba suficiente de que todo lo relacionado con ellas es repugnante y digno de ser desechado. Sin embargo, la venganza no se puede cancelar tan fácilmente. Dejar impune al criminal tampoco es lo que Apolo desea, puesto que él mismo obligó a Orestes a vengar a su padre. Resulta, por tanto, que Apolo no difiere tan profundamente de las Erinias como parecería ser el caso: él también propicia la venganza. La oposición entre Apolo y las Erinias se capta con mayor precisión ahora: no se trata de que uno sea el dios benevolente que desea erradicar toda violencia y ellas las pérfidas glotonas de sangre humana. Ambos consideran necesaria y deseable la venganza, y coinciden en el criterio —la consanguinidad— pero discrepan en cuanto a su definición. Apolo no es tan diferente de las Erinias como la diferencia de sus aspectos lo sugiere.

3. Epiparodo y primer stasimo.

La confrontación entre Apolo y las Erinias termina con la salida de escena éstas. La siguiente escena se introduce con la entrada de Orestes al templo de Atenea en la Acrópolis para postrarse ante la estatua de la diosa y pedir su protección. Mientras se aferra a la estatua de Atenea vuelven a escena las Erinias, sostienen un breve diálogo con él y luego bailan el primer stasimo a su alrededor. La ubicación dramática del diálogo justo después del de las Erinias y Apolo, sugiere que con él se completa la presentación del caso de Orestes. Llama la atención la indiferencia de Orestes hacia las Erinias, la cual obedece a su certeza de que Apolo ya lo ha purificado por completo. También cabe destacar que la entrada de las Erinias al escenario está diseñada para sugerir bestialidad, como si ellas se guiaran, cual sabuesos, sólo por el olor de sangre. La oposición entre ellas y Orestes, por tanto, se sugiere más enfáticamente mediante la escenificación que con los propios discursos: desde una perspectiva, la sangre derramada es indeleble, desde otra, ya ha sido limpiada. La acción dramática

indica la imposibilidad de que se encuentren ambos en un mismo plano. No hay diálogo posible entre Orestes y las Erinias. Esta imposibilidad se recalca con el silencio de Orestes ante las amenazas de las furias (v 299-306). El tiene toda su confianza depositada en Apolo y Atenea.

Es difícil entender la actitud de Orestes, pues si bien es cierto que tras asesinar a su madre enloqueció y ahora, al parecer, ya ha sido curado por Loxias, aún no está a salvo de las Erinias. Su cura podría tomarse como evidencia de que ya no lleva consigo la culpa del asesinato, pero ello no es suficiente para mantener alejadas a las Erinias, quienes amenazan con asediarlo el resto de su vida, haciendo que viva como una cáscara seca, y que su corazón jamás conozca el gozo. La oposición sugiere que la limpia realizada por Apolo puede darle la apariencia de alguien que, purificado, puede volver a convivir con los hombres pero esto no obsta para que se carcoma internamente, pues en su corazón él sabe que nada borrará su crimen. Orestes, empero, le ofrece su patria a Atenea en agradecimiento de que lo libere de sus males. Pero Atenea, como se verá, puede liberarlo de la pena de muerte que pende sobre él, más no es tan claro que pueda cancelar su pasado. Nos percatamos así de que Orestes en rigor no puede deshacerse por completo de la malignidad de la casa de Atreo, aunque Apolo lo haya restituido a la comunidad humana y Atenea lo instale como rey perdonado.

En el primer stasimo las Erinias bailan en torno a Orestes mientras entonan su canto de autopresentación. Esta es la primera ocasión en la cual ellas aparecen solas en escena. A lo largo del stasimo proclaman su misión fijada por el destino o Moira: castigar al criminal. Toda desviación humana del recto camino cae bajo su jurisdicción. Y nadie, ningún dios, envidia su trabajo. La idea central de quiénes son ellas se repite varias veces a lo largo del stasimo para caracterizarlas como a la vez vehementes e inflexibles. Su certeza de que sólo el temor hacia ellas mantiene al hombre en el camino de la justicia se conjuga con una estrechez respecto al juicio sobre la culpa. Su afán de justicia se confunde

con un rechazo de toda ambición humana, implicando que sólo el quietismo y la resignación aseguran que no florecerán las pasiones que conducen al crimen.

Sin embargo, para captar el sentido del primer stasimo se requiere ir más allá del análisis de las ideas puesto que se trata de una recitación que se realiza bailando en torno a Orestes mientras él se aferra a la estatua de Atenea. El efecto dramático de la coreografía se aprecia con mayor claridad si atendemos a la estructura poética del stasimo.⁵

El tema de la estrofa introductoria es la declaración de las Erinias de ser “rectamente justicieras”, (εὐθυδικαῖοι) y que por consecuencia quienes tiene las manos limpias de sangre pasan la vida indemnes, mientras que quienes esconden las manos ensangrentadas encuentran en ellas testigos rectas y vengadoras implacables de los muertos. En el siguiente grupo (II), cambia el ritmo, haciéndose más breve la medida y por lo mismo más rápido el baile en la estrofa *a*. El ritmo se hace aún más rápido en el *ephymnos* y regresa al ritmo más lento en la antistrofa *a*. Esta sección es la única en la cual el *ephymnos* se repite

⁵ El stasimo está formado por cinco partes; la primera es una estrofa en la que interviene el coro completo, después se divide en cuatro secciones, cada una de las cuales tiene una estructura peculiar, la cual se esboza a continuación.

II

- i) estrofa-*a*
- ii) *ephymnos-a*.
- iii) antistrofa-*a*.
- iv) *ephymnos-a*.

III

- i) estrofa -*b*
- ii) *ephymnos-b*.
- iii) antistrofa-*b*.

IV

- i) estrofa *c*.
- ii) *ephymnos-c*.
- iii) antistrofa-*c*.

V

- estrofa-*d*
- antistrofa-*d*.

Los *ephymnoi* los cantaba todo el coro.

después de la antístrofa, con lo cual se recalca su efecto. El tema de la estrofa es una invocación a la Madre Noche en la cual las Erinias se quejan de la deshonra que reciben de parte de Apolo. El tema del *epithymnos* es el “himno de las Erinias”, en la cual, con un ritmo casi hipnótico, lanzan su maldición contra el asesino: delirio, y locura que destruye y amordaza la φρήν, (el corazón como asiento de las pasiones y la mente como fuente del pensamiento), himno que diseña a los mortales, es un canto (*melos*) ἀφάρμικτος “sin lira”. En la antístrofa se expresa que el castigo de los culpables ha sido asignado a ellas por el destino o Moira y que ninguno de ellos se puede librar fácilmente del castigo, aún estando muerto. En la antístrofa el ritmo es más lento.

En toda esta sección se conjugan ritmo y sentido para crear un efecto macabro convirtiendo la música en instrumento de las Erinias. El ritmo enfatiza el sentido infernal del baile, apelando a una especie de miedo primitivo asociado con la noche y las brujas. Aunque las palabras del canto pretenden eximir a los inocentes, su música afecta a todos. El temor a lo obscuro y chtónico, a los poderes ocultos, a la magia y los encantos, es evocado para crear el estado de ánimo idóneo. Es menester que nos sintamos rodeados por la Madre Noche y sus poderes secretos, por sus hijas vengadoras y la amenaza de la locura. Este temor mantiene a los mortales alejados del crimen. Este ritmo se mantiene en los dos *epithymnoi* subsecuentes.

En el siguiente grupo (III), la estrofa expresa la oposición entre Erinias y los otros inmortales. Aunque la estrofa está mutilada en el manuscrito, se alcanza a colegir de los versos conservados una especie de orgullo de las vengadoras por estar destinadas a la destrucción de los criminales, a la vez que se capta su sentimiento de aislamiento: son las únicas divinidades con la misión de vigilar que quien derrama sangre sea castigado. El *epithymnos* de la sección refiere, con ritmo más rápido, la misión de las Erinias como destructoras de las casas donde alguno de sus miembros ha abatido a un pariente consanguíneo. El efecto musical, nuevamente, es propiciar el temor de ser objeto de atención de las

Erinias. La antistrofa recalca su diferencia respecto a todos los otros dioses y expresa una reclamación contra Zeus por negarles acceso.

El siguiente grupo (IV) tiene como tema central el abatimiento del hombre que ha ganado fama o prestigio bajo el cielo. La imagen dibujada aquí por las Erinias es la más macabra del stasimo: el famoso (o infame) es atropellado por las vengadoras mientras ellas hacen su danza maléfica, envueltas en sus vestidos negros. El *ephythmos* recalca el tema, cantando con brío y un ritmo diabólico el modo como ellas pisotean al culpable. La metáfora es a la vez bella por la plasticidad de la imagen que sugiere y terrible por el deleite que las Erinias obtienen del desplome: el corredor que se estira con todo su esfuerzo para escapar es zaqueado por las vengadoras. La antistrofa canta en tono a la vez siniestro y burlón que el perseguido cae sin saberlo, cegado por la insensatez de su crimen. El delito baja sobre su casa como una nube tenebrosa, proclamando voces luctuosas. El ritmo de la antistrofa es más pesado y sugiere la sensación de conclusión inevitable.

En el último par de estrofa y antistrofa (V) las Erinias se proclaman únicas en habilidad y fuerza, memorias indelebles de los males, temibles para vivos y muertos. Su canto final está repleto de sonidos sibilantes que subrayan el terror que ellas infunden y dan gran peso a sus palabras. Al concluir el stasimo se ha establecido plenamente la fuerza y el poder de las Erinias. Cabe insistir que el stasimo hace un uso magistral del ritmo y la danza para realizar la mimesis de la venganza. La música al servicio de lo oculto y las fuerzas vengadoras es intimidante y asfixiante, anverso de su poder para levantar el ánimo y hacer llevaderas las penas. Así, el primer stasimo propicia la meditación sobre la unidad de las Erinias y Apolo recurriendo a lo que podría llamarse "la cara negra" de la música. Dramáticamente, al finalizar el stasimo se ha llegado al punto más alto de la influencia de las Erinias: se ha establecido firmemente su antigüedad y potencia. La sensación de que Orestes no logrará escapar de las vengadoras alcanza su mayor intensidad. Todo lo cual prepara mediante la

contraposición la entrada triunfal de Atenea. Su aparición en escena renueva la esperanza de que Orestes escape de las garras de las Erinias.

4. *Segundo episodio y segundo stasimo.*

Atenea aparece en escena portando su armadura y refiere que viene de tomar posesión de los trofeos que los aqueos le ofrecieron en Troya. Tanto su vestimenta como su discurso enfatizan que se trata de una diosa guerrera. Cabe señalar además que se sugiere que el ciclo comenzado con la salida de Agamenón y sus naves hacia Troya está por terminar. La *Orestíada* cubre todo ese ciclo. El diálogo de Atenea, primero con las Erinias y después con Orestes tan sólo recapitula la trama de la trilogía. De estos intercambios entre la diosa y ellos sólo cabe destacar el cambio de ritmo. En su discurso de entrada Atenea usa un ritmo solemne y majestuoso que contrasta con la rapidez del usado por las Erinias en el stasimo. Este ritmo parece obligar a las vengadoras a someterse a Atenea. El diálogo se vuelve pausado y claro, como si con su mera presencia Atenea introdujese una calma que no se había experimentado hasta este punto en la obra. El contraste rítmico establece la actitud de serenidad requerida para juzgar el caso de Orestes. Atenea, tras haber escuchado ambos lados, decide que ella sola no puede emitir el veredicto y prefiere formar un jurado que dictamine el caso. Atenea es la personificación misma de la prudencia.

El razonamiento de Atenea en su evaluación de la situación es, empero, algo obscuro, quizás debido a que se trata de un pasaje particularmente corrupto en los manuscritos, y en cuya reconstrucción se han ofrecido diversas versiones. Atenea compara las consecuencias de irritar la ira de las Erinias en contra de Atenas con su deber como protectora de un suplicante y considera que ella no puede por sí sola decidir el caso. Hay razones de peso de cada lado. Lo extraño es que a sabiendas de ello forme un jurado de los mejores ciudadanos. Esta

salida no puede obedecer a que ella considere que los ciudadanos tengan mejor juicio. Sus razones se harán evidentes en el tercer episodio. Por lo pronto no deja de ser sorprendente que la diosa requiera la colaboración de los mortales para emitir su dictamen. Podemos suponer que ella ya sabía que los votos en pro y en contra de Orestes serán iguales y por consiguiente que su deseo de involucrar a los humanos en el juicio obedece a otra razón. Para comprender su razón, es menester recordar que en las dos obras anteriores de la trilogía el juicio lo realizó un mortal, es decir, Clitímnestra y Orestes respectivamente. Además, en ambos casos los juicios no requirieron argumentación ni testigos sino que se desarrollaron en el interior del *oikos*. Aquí, por primera vez, el problema de la justicia se dirime en público.⁶ Vemos que Atenea, lejos de carecer de la sabiduría para resolver el caso, nos muestra la profundidad de su comprensión del hombre. La justicia que no es pura venganza requiere de un juicio público, con argumentos en pro y en contra y el esfuerzo por decidir sobre la culpabilidad o inocencia del acusado. Es un proceso mucho más lento y menos satisfactorio para la pasión que la venganza. El veredicto de un jurado jamás produce el júbilo de venganza que exhibe Clitímnestra tras haber asesinado al rey.

El segundo stasimo es notable tanto por el cambio de ritmo como por el modo de hablar de las Erinias. En contraste con el primer stasimo, con sus ritmos idóneos para una danza que hace mimesis de la venganza como acto de aplastar al criminal, ahora tenemos un ritmo más reposado y menos "cantabile". La influencia de Atenea en las Erinias es exhibida por este cambio. Organizado en cuatro pares de estrofas y antistrofas, el segundo stasimo comienza por amenazar que si se absuelve a Orestes, "a todos los mortales les parecerá fácil acoplarse al crimen" (v 492-4) y los progenitores ya no estarán a salvo de las manos criminales de sus propios hijos. Ellas cejarán de vigilar las acciones de los hombres y cundirá toda clase de muertes. Ya no escucharán las súplicas de los

⁶ cf. Flaumenhaft, Mera, *op. cit.* p. 32.

agraviados con “nuevo sufrimiento” (νεοπαθή), pues se habrá derrumbado la casa de la justicia. En el primer par de estrofa y antistrofa se enfatiza un nuevo aspecto de las Erinias, pues hasta este punto se habían presentado como monstruos que nadie desea ver, mientras que ahora se presentan como divinidades a quienes se dirige el lamento, como protectoras de los vejados, especialmente de aquellos que no pueden vengarse por su propia mano. Una idea sugerida por la estrofa es que la absolución de Orestes equivale a dar rienda suelta a la oposición entre jóvenes y viejos en el interior del *oikos*. Quizás este sea el sentido de la frase, un tanto enigmática, en la que ellas amenazan πάντ' ἐφήσω μόρον “admitiré toda clase de destinos” (v 500), pues con ello se sugiere que sólo el miedo a la venganza de las Erinias pone límite a la osadía del joven, con lo cual se “admite” la suerte que aguarda a todo viejo cuando no hay *themis*: perecer a manos del más fuerte, del joven. Las Erinias, por tanto, limitan o detienen la violencia que naturalmente se cierne sobre todo mortal. El *oikos*, lejos de ser una asociación natural regida por los sentimientos filiales, es una institución que requiere de la ley de las Erinias para subsistir.

El segundo par de estrofa y antistrofa insisten en que el voto a favor de Orestes conlleva la ruina de la justicia. Clamar justicia será en vano para el padre o la madre agraviado por el hijo. La antistrofa retoma el tema del himno a Zeus del *Agamenón*, proclamando que sufrir propicia la sabiduría : sólo el corazón que siente el terror de las Erinias se mantiene en el camino justo. El ritmo de este par es más rápido que el anterior y mediante la simetría de la forma recalca la pérdida ineludible de la justicia cuando el hombre ha dejado de experimentar el terror de la venganza que se cernirá sobre su cabeza si comete un homicidio. En el tercer y cuarto pares, las Erinias caracterizan su consejo como “palabras medidas” y recomiendan la medida como aquello a lo que el dios siempre le da poder. Para ellas medida y piedad son lo mismo, así como *hybris* e impiedad también forman un par natural. La mente sana es pía y recibe felicidad como recompensa. Las consecuencias de ser impío son presentadas

mediante la imagen de la divinidad que ríe ante el sufrimiento del transgresor cuando desciende la ruina sobre su cabeza.

Además del contraste rítmico ya observado entre los dos *stasimoi*, destaca en el segundo la conjunción de mayor medida acompañada por la repetición de las ideas. El efecto logrado con ello es el de sugerir la inflexibilidad y la visión limitada distintiva de las Erinias. Su comprensión de la justicia no admite matices: quien no es inocente, es culpable. Sus veredictos son correspondientemente sencillos y veloces. Nada de procesos judiciales. También cabe señalar el contraste entre la fuerza demoníaca del primer stasimo con su baile y canto ritualista y mágico, y la palabra medida del segundo. La diferencia sugiere el doble aspecto de las Erinias, a la vez divinidades violentas y divinidades conservadoras del *oikos*: La violencia es inseparable de la justicia y es necesaria para mantener la paz.

5. Tercer episodio: el juicio de Orestes en la Acrópolis.

La interpretación del juicio de Orestes es particularmente problemática porque nos resulta difícil tomar en serio los argumentos esgrimidos ahí. La culpabilidad de Orestes es presentada como algo que depende de si por sus venas corre la sangre paterna o la materna. Las Erinias afirman que la madre es quien en verdad engendra al hijo, mientras que Apolo argumenta que ella es sólo un vehículo del semen paterno, y por ende que el vínculo sanguíneo es con el padre y no con la madre. Apolo demuestra que la madre es prescindible refiriéndose al propio caso de Atenea, quien nació de Zeus sin necesidad de madre. El jurado instaurado por Atenea no puede decidir pues el voto a favor y el voto en contra son iguales. Atenea emite el voto decisivo a favor de Orestes argumentando que el padre tiene prioridad.

Aunque podemos especular sobre el sentido que estos argumentos pudieron haber tenido para los atenienses que presenciaron la *Orestíada*, cual lo

hacen prácticamente todos los comentaristas, el resultado final de esta manera de ver el juicio es que quizás conforme a las creencias de entonces el argumento de Atenea haya sido aceptable pero para nosotros resulta ingenuo y primitivo. En otras palabras, si nosotros tuviésemos que juzgar a Orestes lo haríamos sobre bases del todo diferentes, y, por lo mismo, el veredicto del jurado y de Atenea es una mera curiosidad arcaica. En efecto, el juicio y los sentimientos emitidos por Grillparzer⁷ sobre esta escena parecen típicos, pues él se desencanta a tal grado con la patraña de los argumentos que concluye que los griegos antes de Sócrates y Aristóteles no sabían pensar y por eso se dedicaban a la poesía. Sin embargo, la interpretación ortodoxa que predomina entre los comentaristas consiste en ver el juicio como lo expresa Kuhns:

...Athena's seemingly unjust preference for the male is in fact her attachment to what is right by nature, ordained by Zeus and necessity, and her disengagement from the ancestral. For she associates the male with nature and reason, the female with the unnatural and irrational.⁸

El juicio marca el triunfo de la polis sobre el *oikos*, de lo masculino sobre lo femenino, de la ley sobre la venganza, de la razón sobre la pasión: en suma es el advenimiento mismo de la Ilustración. Sin embargo, lo más sorprendente de esta interpretación es su simplismo: súbitamente se han esfumado las rutas laberínticas de toda la *Orestíada* y todo se torna nítido, en blanco y negro. ¿Cómo admitir que Atenea emite su voto a favor de Orestes porque está del lado de la razón, sin que pueda dar una razón razonable para justificarlo? Y Zeus, como dice Homero, es engañoso.

Más mesurado en su juicio, H.D. F. Kitto⁹ entiende el resultado del juicio como el triunfo de Atenea, cuya sabiduría se ubica en el justo medio entre la venganza ciega de las Erinias y el rechazo absoluto de Apolo de las fuerzas que ellas representan. Él reconoce que el juicio propone un dilema conforme al cual:

⁷ Citado por Reinhardt, *op. cit* p. 158.

⁸ Khuns., p. 71. Ideas parecidas expresa Conacher, pp 168-74

there can be no such thing as Justice if a king, husband, father, can be murdered with impunity, since ordered society would be at an end. On the other hand, there are instinctive, intimate loyalties and sanctities without which society cannot continue: to the body politic, matricide is no less deadly than regicide.

Atenea, por tanto, tiene que encontrar una salida del dilema conservando un aspecto de las fuerzas de las Erinias, lo temible (*to deinon*) y al mismo tiempo abriendo la puerta a la razón y la clemencia. En su discurso, cual lo subraya Kitto, la diosa dice que sus ciudadanos deberán evitar tanto la anarquía como el despotismo, y por ello es necesario conservar el miedo a transgredir la justicia. En las palabras de Kitto: "Anarchy and despotism are extremes that meet —in moral and political violence; for despotism is the violence of the one or the few, anarchy the violence of the many. During the fifth century, Athens knew both."¹⁰

Leer las *Euménides* con referencia al contexto de su presentación es necesario mas no suficiente. Si el interés de esta obra fuese exclusivamente el de fuente para la historiografía, y esto en el sentido más positivista del término, entonces sería una pérdida de tiempo intentar interpretarla en cuanto poema dramático. Ciertamente es posible y hasta probable que Esquilo haya querido referirse al panorama político de su tiempo, pero su obra no se exhausta en ello.

La interpretación ofrecida por Reinhardt es la que a mi juicio resulta más persuasiva pues comienza por reconocer que los argumentos esgrimidos por los dioses no son convincentes pero en vez de buscar la manera de acomodarlos a ideas que nos resulten admisibles, ensaya entenderlos tal cual se encuentran en el texto. Reinhardt destaca que a todos nos gustaría encontrar en la escena del juicio razonamientos profundos y metáforas sublimes, como las que Esquilo ofrece en otras obras. Pero en vez de ello nos topamos con dioses que recurren a argumentos teogónicos y a consideraciones que difícilmente podemos tomar en

⁹ *Greek Tragedy*, Routledge, Londres y Nueva York, 1995⁸, pp 93-95.

serio. Esta notoria y hasta enfática superficialidad nos indica, a su parecer, que estamos ante una mímica divina, "como si el espectáculo divino debiese ser más lúdico que el humano".¹¹ El engaño ocupa un lugar central en los juegos divinos. En este caso, la posibilidad de que Apolo triunfe mediante alguna tréta es insinuado por las Erinias al referirse al cuento de Admeto (v. 722 ss), conforme al cual Apolo persuadió a las Moiras, tras haberlas embriagado, que si alguien se ofrecía para morir en su lugar, Admeto no moriría. Según Reinhardt:

El engaño del vino era un tema favorito en las farsas y aunque Esquilo tiene a bien sustituir el vino por un engaño del más alto nivel, el engaño sigue siendo engaño, y si bien el espíritu de toda la argumentación no da la impresión de que asistimos a una farsa, lo hace tan ridículo como el ejemplo [de Admeto] del cual se sirve...En suma, la mímica divina a la cual se reduce la escena del proceso elude, en vez de abordar, los problemas cruciales, o al menos no los trata con la profundidad de sentimiento de la cual Esquilo se ha mostrado capaz.¹²

El aspecto más original de la interpretación de Reinhardt consiste en mostrar que el aspecto "bufo" y poco profundo de los argumentos del juicio es necesario para la lógica dramática de la obra. Al hacernos sentir la insuficiencia de la argumentación, Atenea prepara el camino para que su solución dramática cobre mayor fuerza. Atenea no desea triunfar ni por medio de algún argumento contundente, ni sometiendo violentamente a las Erinias. En palabras de Reinhardt: "[Atenea] desprecia esos procedimientos y prefiere que su triunfo se deba a *charis* en vez de a *bia*. Hasta los espíritus que inspiran los rencores más sombríos son incapaces de resistir a su encanto. ¡Con qué fuerza se revela repentinamente este poderío espiritual que echábamos de menos en el proceso!"

13

Con estas observaciones Reinhardt prepara el camino para llevarnos a la culminación de esta obra y de la trilogía en su totalidad. La transformación de

¹¹ *Ibid.*, p. 94.

¹¹ *Eschyle, Euripide*, p. 164. La traducción es mía.

¹² *Ibid.*, p. 165

las Erinias en Euménides sólo adquiere su sentido propio a la luz de esta preferencia de la *charis* sobre la *bia*. En el *Agamenón* aprendemos que sólo mediante el sufrimiento surge la sabiduría. Ahora veremos a Atenea, la diosa más sabia, enseñando la primacía de *charis*: gracia.

6. Escena final: La metamorfosis de las Erinias en Euménides.

Un preámbulo necesario para la interpretación de la escena final de *Las Euménides* consiste en tener claro que Esquilo se aleja por completo de la tradición en su tratamiento. Como lo explica Reinhardt¹⁴, fuera de la obra de Esquilo no hay Erinias bailarinas ni se conoce antecedente alguno de su metamorfosis en Euménides. Estamos ante un acto poético de la más alta originalidad. Ningún mito conocido por el público ateniense, o por nosotros, relata semejante transformación. Con lo cual quedamos alertados sobre la novedad de la escena final.

Tras conocer el veredicto a favor de Orestes, las Erinias amenazan con envenenar la tierra ática, considerando que una vez más los “nuevos dioses” han “pateado las leyes ancestrales.” (v 778-9). A partir de aquí, Atenea comienza su trabajo de persuadir las de que no han sido vencidas, persuasión mediante la cual ocurrirá la metamorfosis en Euménides. Es menester, por tanto, seguir de cerca las palabras de la diosa sabia.

Aunque las Erinias se quejan de que la ley ancestral ha sido burlada, ponen el acento en el honor. Atenea lo capta y dirige su primer intento de persuasión precisamente a ese punto. Les promete que serán honradas por los ciudadanos junto a sus otros altares. Enfatiza que es la voluntad de Zeus ver a Orestes exonerado. Las Erinias sólo repiten su mismo canto. Atenea repite que se trata de la voluntad de Zeus y mezcla ahora la amenaza de usar violencia con la

¹³ *Ibid.* p. 166.

¹⁴ *Ibid.*, pp 166-172.

promesa de que ellas recibirán las primicias de la tierra. Les promete que ellas siempre alabarán este consejo. Esta vinculación mimética de honor y terquedad en las Erinias tiene implicaciones importantes, pues llama la atención a la proximidad entre el honor, el aferrarse al pasado y la estrechez de perspectiva. La repetición de las Erinias es la mimesis del tiempo circular en el cual deseo de venganza, honor y miopía mantienen encerrado a quien sólo conoce la ley del ojo por ojo. Esto no significa que el sentido de honor necesariamente esté mezclado con el odio y el conservadurismo, tan sólo dirige nuestra atención al hecho de que las Erinias así lo experimentan. Y este hermetismo del odio sólo reacciona a la amenaza de violencia sutilmente dosificada con las promesas de reconocimiento hecha por Atenea.

El segundo lamento de las Erinias es más vehemente: rechazan la propuesta de vivir en esta tierra y vuelven a lamentarse de que los dioses nuevos las han deshonrado. Atenea contesta con gran diplomacia: primero compara su sabiduría con la de ellas, luego insiste en que en ninguna otra tierra obtendrán honores comparables. A continuación comienza a hablarles como si ya hubiesen aceptado quedarse, rogándoles que no inciten los odios de los ciudadanos entre sí, pues ello conduce a la guerra civil. Como si temiera que implorar de ellas que la paz para Atenas fuese demasiado en contra de su naturaleza, añade inmediatamente que sí deben ser guerreros los atenienses *θηραῖος ἔστω πόλεμος, οὐ μὲν ἴσως παρῶν ἐν ᾧ τις ἔσται δεινός εὐκλείας ἔρωσ* "la guerra estará a la puerta, con frecuencia presente/ en ella alguien amará terriblemente a la gloria." Pero insiste en que no permitirá la guerra civil. La guerra civil parece más del gusto de las Erinias, pero quienes combaten en ella jamás lo hacen por amor a la gloria, por que se hable bien de ellos y su fama cunda, pues todas las guerras civiles son infames. En su última exhortación (v 868) Atenea repite tres veces el *,Λ,* (bien, bueno) como si anticipara que la transformación en Euménides es inminente. Atenea termina invitándolas a participar en esta tierra

“amadísima de los dioses.” 2,≡N48,Φ9ά90H, v 869) Sin embargo, como respuesta ellas repiten su lamento anterior.

Atenea contesta apelando a la diosa de la persuasión *Peithous*. Repite una vez más su invitación a permanecer en Atenas, pero ahora añade, casi amenazante, que si deciden irse, no podrán con justicia causar maleficios a la ciudad, pues se les ha ofrecido ser recibidas con honores. Enfatiza que está en sus manos tener que marcharse sin poder vengarse o permanecer y ser honradas para siempre. El argumento final ciertamente está planteado con gran fuerza, pues las hace ver que si se marchan pierden doblemente, pues ni podrán vengarse de Orestes ni recibirán honores. Además, puesto que las Erinias han insistido tanto en que ellas son las diosas justicieras, y no pueden, en justicia, ni destruir a Atenas ni cobrar venganza, sólo les queda aceptar la propuesta de la diosa sabia.

El discurso tiene el efecto buscado: las Erinias por primera vez salen de su ensimismamiento (es la primera vez que dirigen la mirada a la diosa) diciendo ἄ<∇ΦΦ' ' A2ά<∇ “Reina Atenea”. Aquí comienza propiamente la transformación en Euménides.

Los versos clave (895-6): Atenea concentra su promesa en una sola oración: ὡς μή τιν' ὄ46≡< εὐθeneiv ἄ<Λ Φέ2,< “ Que ningún hogar prospere sin ti” Y ellas, incrédulas aún preguntan Φὸ θ≡ûθ≡ ΒΔά>,4H, ὦΦθ, :, σθένειν θόΦ≡<; “¿Harás tu esto, me darás tal poder?” Esquilo es sutil: la transformación de las Erinias en Euménides es la metamorfosis de *sthenein* en *euthenein*: del poder o fuerza, a el buen uso del mismo. Las Erinias son de un mundo en el cual la fuerza y el poder son terribles. Atenea las invita a entrar en uno en el cual la fuerza y el poder promuevan la gloria y la prosperidad: Que el poder deje de ser sinónimo de injusticia. Finalmente, las Erinias se declaran sometidas por la magia persuasiva de la diosa. Atenea les pide que entonen un canto que no “ mire sobre una victoria maligna” (v 904). Luego les encomienda que su

canto sea como un viento que trae consigo la prosperidad para los justos y el castigo para los impíos. Con esta imagen Atenea logra una síntesis de campo y ciudad, a cuyo cuidado pone a las Euménides. La prosperidad queda bajo su tutela. Ella se declara ahora como Atenea guerrera, quien vigilará que su polis triunfe en la guerra.

Uno de los rasgos dramáticos distintivos de este pasaje es la paciencia de Atenea para persuadir a las Erinias. La terquedad de las furias encuentra su contraparte en la insistencia de la diosa. Con ello se realiza la mimesis del proceso de persuasión de manera completa pues recalca que ésta requiere no sólo un razonamiento sino también de suscitar confianza. Las Erinias tardan mucho en abrirse a la propuesta de Atenea porque son desconfiadas, más que por no desear las recompensas prometidas. Pero la insistencia de la diosa es ya una manera de honrarlas porque manifiesta la importancia que de hecho ya se les ha conferido. Así, las Erinias aceptan la metamorfosis en Euménides conforme experimentan el reconocimiento de Atenea. Reconocer a las Erinias e incorporarlas al culto de la Acrópolis es la mimesis teológica del reconocimiento de la unidad del bien y del mal: la superación o *aufhebung* del maniqueísmo.

La metamorfosis de las Erinias en Euménides es celebrada con un coro en el cual participan ellas y Atenea. (vv 916-1031) El coro es como una cantata formada por tres grupos cuya estructura es (I) AbA'α, (II) BcB'β, (III) CdC'γ, en donde las mayúsculas representan las estrofas, las letras primas las antistrofas cantadas por las Euménides, las minúsculas las intervenciones de Atenea y las letras griegas codas recitadas por la diosa al final de cada grupo. Ya desde el arreglo formal se percibe la armonía de Atenea y las Euménides. Más que "armonía", se trata de un verdadero entretejido de sus fuerzas, pues cada grupo de estrofas presenta un panorama especial de esta urdimbre. Así, en el grupo I mientras que las Euménides recitan los beneficios que le confieren a Atenas, los cuales incluyen mantener alejados los males, Atenea, por el contrario, recalca el

lado “erinio” de las Euménides. En el grupo II las Euménides prometen prohibir toda la mala fortuna que destruye al hombre, a la vez que imploran a la Moira su bendición para las vírgenes y la protección para Atenas. En la antístrofa enfatizan su compromiso para mantener alejada la guerra civil. Las promesas se pueden escuchar al mismo tiempo como advertencias de lo que la falta de benevolencia le traerá a la polis. Atenea por su parte celebra haber logrado la metamorfosis de las Erinias en Euménides, poniendo fin a la querrela salvaje de Erinias y Apolo. Con ello se cumple la voluntad del Zeus *agoraios*, o del ágora, o asamblea.

Es significativa esta manera de invocar a Zeus, pues dirige la atención al ámbito donde la *orthodikas* o juicio justo tiene su asiento. Aquella polis cuya asamblea tiene el don del juicio justo jamás cae en guerra civil y disfruta de los deleites de la paz. El “tejido” es complejo, pues el I y II entretajan promesa de bienestar y advertencia contra la injusticia cuya unidad es exhibida miméticamente por el coro de Atenea y las Euménides/Erinias. El grupo III celebra jubilosamente la metamorfosis y Atenea dirige la procesión hacia el santuario donde habitarán las Euménides. El cortejo sale del teatro seguido por los ciudadanos. En la última antístrofa del coro se afirma que Zeus *pantoptas* (“que ve todo”) y la Moira han coincidido en honrar así a Atenas. Es así como Esquilo ha realizado la mimesis de la polis justa.

EPILOGO

La resolución de la *Orestíada* exhibe con gran elocuencia y profundidad que la polis, la comunidad de hombres, sólo subsiste y florece cuando Atenea la defiende y persuade a las Erinias de incorporarse, bienintencionadamente, a su panteón. A continuación ensayaré expresar lo mismo prescindiendo de los símbolos religiosos griegos sin por ello dejar de lado lo más obvio de la enseñanza de Esquilo: la polis necesita de los dioses, es decir, sin religión no hay

polis que perdure.

La unidad teológico-política de la *Orestíada* es exhibida poéticamente por la presencia de la voluntad de Zeus a lo largo de sus tres partes. Tanto el ciclo de Troya relatado en el *Agamenón* como la metamorfosis de las Erinias y la absolución de Orestes son presentados como resultado de la voluntad de Zeus. En las *Coéforas* el matricidio es adjudicado al mandato de Apolo, pero él dice, al principio de las *Euménides*, que actúa como instrumento de Zeus. Por consiguiente, al ensayar la interpretación de la trilogía es ineludible comenzar intentando establecer el sentido de esa unidad basada en la voluntad del padre de los dioses.

Es evidente que ni el comienzo ni el final de la guerra están en manos de los hombres. La multitud de personalidades, pasiones y fines que confluyen para que dos naciones o pueblos se enfrenten en combate a muerte nunca depende exclusivamente de las decisiones de los protagonistas. La historia ofrece infinidad de ejemplos para sustentar esta idea. Con frecuencia los esfuerzos más vehementes para evitar la guerra sólo logran incrementar la ventaja del beligerante. Es común encontrar momentos en la vida de las naciones en guerra en los cuales el deseo de paz es insoslayable pero no se encuentran los términos ni las condiciones para hacerla posible. La guerra y la paz obedecen a una voluntad ajena, a la voluntad de Zeus. Guerra y paz son el horizonte que delimita la existencia de una polis y por ende reconocer que ambas son ajenas al designio humano es lo mismo que reconocer que la polis no es autosuficiente. Este reconocimiento es el que se enuncia al decir que la religión es necesaria para la polis.

Cuando se mira a la totalidad de la *Orestíada* es claro que nos presenta un ciclo completo de la voluntad de Zeus. El sentido de los designios del hijo de Cronos sólo se vuelve inteligible al final. Sin embargo, esto no obsta para que en cada etapa de su displayamiento parezca como si la voluntad se hubiese manifestado por completo. Así, cuando Caljas interpreta la voluntad al inicio del

Agamenón parecería que el propósito final es castigar a Paris por haber raptado a Helena. Cuando Agamenón regresa a su patria, ese propósito ya se ha cumplido, pero su asesinato induce una perplejidad profunda, cual lo expresa el famoso himno a Zeus de esta tragedia. La aporía del triunfo pírrico de Agamenón se intensifica en las *Coéforas*, donde el asesinato de Clitemnestra parece llevar a la cúspide del absurdo la historia de la casa de Atreo. En la obra central de la trilogía se experimenta una angustia extrema al ver que la voluntad de Zeus consiste en destruir tanto a Paris como a Agamenón y Clitemnestra, y enviar la locura a Orestes. Zeus parecería no distinguir entre justos e injustos, o considerar a todos igualmente culpables. Pero esta homogeneidad del juicio divino choca violentamente con nuestro juicio, pues para nosotros sí hay diferencia entre padre, madre e hijo. Que las diferencias sean indiferentes para Zeus incita a pensar que el padre de los dioses es el más injusto de todos. ¿Puede disolverse esta idea blasfema con la experiencia religiosa propiciada por *Las Euménides*?

En la obra final de la trilogía aparece el *telos* de la voluntad de Zeus: la metamorfosis de las Erinias en Euménides y su incorporación al culto de la Acrópolis. Con ello parece adquirir plenitud Atenas: Olimpo y Hades se han reconciliado. Dioses "nuevos" y antiguos finalmente comparten un mismo santuario. La ley del *oikos* es incorporada a la de la polis. Orestes es salvado por gracia divina y al reconocer su obligación para con Atenea expresa la alianza de Argos con Atenas. Esta alianza es simbólica en la misma medida y sentido que lo es Atenas por sí misma. La voluntad de Zeus se ha develado completamente cuando se muestra dispuesto a ver en Atenas la unidad final y completa de hombre y divinidad. Atenas es la polis por excelencia gracias a esta unidad. Tratar de vincular esta apoteosis de Atenas con un proceso "histórico" sería el colmo de la ingenuidad. La *Orestíada* no expresa la experiencia histórica de un ateniense en cuanto ciudadano de la Atenas del siglo V a. C. sino su comprensión de la relación entre hombre y divinidad: su teología. La *Orestíada*, como todos los grandes poemas griegos, es una obra teológico-política.

Epílogo

Al reflexionar sobre la totalidad de *La Orestíada* me parece que de las tres tragedias *Las Euménides* es la más lejana a nosotros, o cuando menos a mí. El deseo de venganza de Clitemnestra puede parecernos reprehensible pero es completamente comprensible. La situación ambigua de Orestes también nos es accesible. Pero el sentido en el cual *Las Euménides* constituyen una "solución" al problema de la justicia y la venganza parece ser más peculiarmente griego, puesto que son los dioses griegos quienes ponen fin a la vendetta de la casa de Atreo y persuaden a las Erinias a transformarse en Euménides. Lo anterior sugiere que es necesario concentrar la atención en la interpretación de esta tragedia, pero ahora ensayando decir qué sentido tiene para un intérprete tan alejado del mundo griego como lo es el lector de fines del siglo XX.

Para realizar esta tarea se tiene que interpretar a los dioses griegos. "Interpretar" en este caso es más bien "trasladar", pues para nosotros los dioses sólo pueden tener un sentido alegórico. Para comprender ese sentido es necesario tener presentes los atributos de los dioses en términos generales y, sobretodo, atender a lo que representan en *Las Euménides*. También hemos de recurrir a la teología griega para comprender sus jerarquías y otros atributos relevantes. Sin embargo, el paso final, en el cual se interpreta el sentido alegórico haciendo equivalencias entre dioses y fuerzas humanas, es, por una parte, insoslayable, y, por otra, de lo más cuestionable. Insoslayable porque no siendo griegos ya no podemos entender a Zeus y su séquito como elementos consubstanciales de nuestro mundo. Aunque podemos comprenderlo alegóricamente, ya no es objeto de temor ni de veneración. Su culto nos escapa por completo. De ahí que sea necesaria su reducción a fuerzas carentes de la figura concreta del dios griego. Esto es cuestionable sencillamente porque la reducción de lo divino a lo no divino inevitablemente altera su sentido. La petición de principio de este paso

puede paliarse un poco si de entrada se establece con claridad su problematicidad.

La comprensión alegórica de los dioses griegos —o de cualesquiera otros— es cuestionable porque postula necesariamente la primacía de la razón. Los dioses se convierten en metáforas de los aspectos “todavía” oscuros de lo real, metáforas cuya necesidad desaparece conforme la ciencia esclarece los secretos de la naturaleza. ¿Cómo evitar esta reducción positivista? La dificultad central es, evidentemente, la de reconocer el misterio como algo permanente y esencial de lo real. Reconocerlo implica admitir que la razón tiene un poder limitado. En el contexto de este estudio, esta admisión es suficiente. Intentaré, así, comprender a los dioses griegos como metáforas de los límites de la razón. Evidentemente, este procedimiento no corresponde a lo que los griegos pensaron de sus dioses, pero, no siendo griego, no hay mejor procedimiento. Hablaré, entonces, como Nietzsche, de Apolo, Atenea, Zeus y las Erinias, pero ahora sus nombres se han de pensar entrecomillados, pues remiten a “lo apolíneo” o lo “ateneo”, etc. de la experiencia humana.

Las Euménides nos mostraron que el problema para absolver a Orestes no estriba tanto en decidir si es culpable del asesinato de su madre sino en la absolución de su crimen: en que un hombre que lleva en sus manos la sangre de su madre pueda seguir con su vida sin temer la venganza. Para ello es menester que todos lo vean como absuelto. Y verlo así requiere que se deje de ver a un homicida como merecedor de la muerte por venganza, es decir, que se acepte dejarlo impune. Pero admitir al homicida a la sociedad dejándolo impune parecería ser equivalente a abrir las puertas de par en par a la impunidad. Dejar un crimen sin castigo despierta el temor de que la violencia se desate en la sociedad, pues sólo el miedo a la venganza detiene la mano del asesino potencial. Las amenazas de las Erinias se pueden comprender en ese sentido. Perdonar a Orestes significa dejarlas a ellas sin fuero, admitir la posibilidad del crimen sin

castigo. Sus amenazas, por tanto, no son sino las consecuencias previsibles de dicha absolución. Ellas describen en términos precisos la destrucción de la sociedad que hace a un lado la venganza. Posiblemente el castigo o consecuencia más importante sea el advenimiento de la guerra civil. Los crímenes impunes prohijan el rencor y el odio en la sociedad, semillas de la guerra y la destrucción. Sin embargo, la propia *Orestíada* ha mostrado también que la venganza no evita los crímenes ni aleja la posibilidad de la guerra civil. No hay salida de la aporía: ni la venganza ni la impunidad propician la concordia social. Clitemnestra tiene que reprimir y amedrentar a los ciudadanos para gobernarlos y los brotes de violencia intestina marcan el final del *Agamenón*. Orestes tampoco puede gobernar sin haber sido limpiado de su crimen. Y quienes ejercen el poder, como Agamenón, Egisto y Clitemnestra, con un crimen a cuestas, viven temiendo por sus vidas y tarde o temprano reciben el castigo. La necesidad del ciclo de crimen y venganza sólo parece preferible a la impunidad del crimen porque impide su proliferación.

El problema que ha de resolver Atenea es cómo hacer posible la absolución sin propiciar con ello la impunidad. Ciertamente se trata de una cuestión digna de la diosa sabia. La solución de Atenea, como se vio, consiste en transformar a las Erinias en Euménides: el deseo de venganza y destrucción en una fuerza que propicia el bien común cuando la sociedad reconoce la necesidad y presencia de las Furias. Ahora es menester ensayar comprender el sentido alegórico de esta necesidad, así como el papel desempeñado por Atenea.

En *Las Euménides* vimos, primero, que Apolo no puede absolver a Orestes y, segundo, que desde la perspectiva puramente humana no se puede decidir si Orestes es culpable. Para aproximarnos a la comprensión del papel desempeñado por Atenea es menester primero tener claro qué significa el fracaso de Apolo y del jurado humano: ¿qué hace ella que no hicieron los otros?

Desde el proemio de *Las Euménides* se llama la atención a las limitaciones del poder de Apolo: no es fundador de ciudades y tampoco puede limpiar la

culpa del homicida. En el *Agamenón* también vimos que Apolo no puede iluminar el *oikos* y que su poder mántico, infundido en Casandra, descubre los crímenes pero no puede hacer más que contemplar su horror. Apolo, en cuanto alegoría, puede entenderse, mínimamente, como deidad del orden y la regularidad (como los movimientos del Sol) y principio de salud y curación (como los efectos del Sol). En contraposición a él se encuentra Gaia, diosa de la fecundidad, de lo terrenal, del arraigo y por ende que hace posible al *oikos*. Su impotencia para fundar ciudades quizás se pueda comprender en el sentido de que es la naturaleza la que hace posible la vida y la fundación de las comunidades humanas, pero es Apolo el que contribuye a su perfeccionamiento. Vivir bien requiere de las virtudes apolíneas: orden y salud, pero ellas no son las fundamentales. La impotencia para limpiar el crimen de Orestes implica, por tanto, que el homicidio nos remite a ese orden más fundamental—del que Gaia y las Erinias son alegorías— del cual emana la vida. Es en relación con ese orden que la venganza parece necesaria. La imagen más clara de ello se apreció en el discurso de Clitemnestra en el cual lluvia y sangre son comparadas. La venganza es para el vengador lo que la lluvia es para el campo. Apolo no penetra en ese ámbito porque el homicidio rompe un orden al cual él es ajeno. La vida es pensada como arraigada en la tierra, pues el sol por sí mismo no la produce. Venganza y terrenalidad van de la mano.

La impotencia de Apolo frente a las Erinias se aprecia desde el inicio de *Las Euménides*. Ellas han penetrado al interior del templo en Delfos y la profetisa se espanta al verlas. Aunque Apolo puede lanzarlas de su recinto, no puede dialogar con ellas. Esta imposibilidad obedece a que no tienen nada en común: son principios antagónicos. El antagonismo puede ser interpretado como alegoría de la oposición entre los aspectos ordenados, bellos y saludables de la vida humana y sus opuestos. Aunque el Apolo de Esquilo enfatiza más los aspectos “masculinos” de la oposición (su defensa de Orestes se basa en que la madre y el hijo no comparten la sangre porque el hijo porta la del padre), la

oposición es más radical que la del sexo, o, si se prefiere, la diferencia sexual, en cuanto alineada del lado masculino con Apolo y del femenino con las Erinias, tan sólo es parte de una oposición aún más radical. En todo caso, al interpretar las alegorías se entiende que la oposición entre el afán de venganza y la absolución corresponde a dos disposiciones anímicas, ambas poderosas, que experimenta el ser humano ante el homicidio. La imposibilidad de mediación las afecta a ambas, pues el deseo de venganza no puede admitir atenuantes ni razones que disminuyan su furia; la absolución, en cuanto no proviene del vengador, no deja en libertad al homicida. La oposición no puede encontrar mediación porque, en efecto, quien busca la venganza sólo queda satisfecho con la sangre del culpable. Romper ese antagonismo y la circularidad que produce sobrepasa al poder humano: el perdón tiene que ser promovido por los dioses.

El simbolismo del empate del jurado apunta hacia los límites del entendimiento humano. Cada razón a favor de Orestes se puede contraponer con alguna, de igual peso, en su contra. Quizás lo que más sorprende es que la naturaleza no parece ofrecer orientación suficiente en este caso. Los sentimientos filiales de Orestes hacia su madre, que podrían considerarse "naturales" no existen porque Clitemnestra, más allá de haberlo parido, no fue una madre para él. Así, aunque normalmente no hay duda en que el matricidio es un crimen horrendo, los atenuantes en este caso son enormes. Y en cuanto a vengar la muerte de Agamenón, es claro que Orestes actúa más por interés propio y obligación que por sentimiento filial. Lo cierto es que cuando decide llevar a cabo el asesinato de su madre, Pílates tiene que empujarlo a la acción recordándole que es su deber sagrado vengar la muerte de su padre. Hay una especie de freno natural ante el acto que resulta demasiado débil en comparación con el sentido de obligación. En todo caso, tan razonable es el principio que lo hace hijo del padre como el que lo hace de la madre. O, si se prefiere, el intento de separar en el hijo lo que proviene del padre de lo de la madre conduce a una

comprensión imposible del ser hijo. No es el camino más sabio para dirimir el asunto.

En la parte final de *Las Euménides* ocurren dos eventos que pueden iluminar en qué consiste la sabiduría de Atenea. Primero: ella emite el voto que decide a favor de Orestes. Como señala Reinhardt, se trata de un acto de gracia divina. El segundo asunto notable es que ni Orestes ni Apolo están presentes en la parte final. Emitido el voto a favor, ambos dejan de ser importantes para la obra. La atención se concentra en el problema de persuadir a las Erinias de que no vuelquen su furia contra Atenas. Es necesario comprender ambos actos en cuanto alegorías.

Poner fin al ciclo de crimen y venganza sólo es posible si también se incorpora a la vida religiosa de la ciudad el cuidado de las diosas de la venganza. El culto de las Euménides se realiza a sabiendas de que su descuido puede hacer que regresen a su forma original de Erinias. La sabiduría de Atenea, por tanto, consiste en comprender la unidad de venganza y justicia en un nivel superior al que se encuentra en el círculo de crimen y venganza. La justicia no es exclusivamente venganza, pero tampoco puede escindirse de ella por completo. Para mantener esa unidad es menester que la polis no la olvide. Así como el perdón de Orestes requirió un acto de gracia, es decir, de una decisión que se eleva por encima de los meros hechos, fijando la vista ya no en los individuos y sus pasiones sino en el bien común, la justicia que se eleva por encima de la venganza sólo es posible cuando se le concibe como un acto propiamente político, es decir, hecho posible por toda la polis y para toda la polis. Tanto el *Agamenón* como *Las Coéforas* nos mostraron la justicia ejercida por individuos para fines del individuo sólo puede tener el carácter de venganza. La venganza satisface la pasión del individuo pero arruina al *oikos* y a la *polis*. Así, la sabiduría de Atenea consiste en mostrar la naturaleza propiamente política de la justicia a la vez que nos obliga a mantener presente que su condición de posibilidad es no olvidar su vínculo con la venganza. Cada acto de justicia bien

realizado requiere que se incluya la gracia de Atenea, es decir, la voluntad de buscar el bien común y no sólo la retribución y satisfacción individual. Sin embargo, la unidad de venganza y justicia también enfatiza que no puede separarse de ella: la polis tiene sus raíces en la naturaleza porque está formada por hombres terrenales cuyo comprensión primaria de la justicia es la venganza.

Introducción General

Las dos preguntas fundamentales de esta "arqueología" de la justicia son las de siempre: ¿Qué es la justicia? y ¿Es mejor ser justo que injusto? Aunque las preguntas son perennes, el horizonte dentro del cual se nos presentan y los sentidos que de ello se derivan son mudables. Hemos pensado sobre la justicia por más de dos milenios, desde el interior de mundos por demás disímiles: todas las civilizaciones han distinguido entre lo justo y lo injusto, sea cual fuere su manera de interpretarlo. Sin embargo, nosotros nos distinguimos de todas las anteriores por nuestra consabida conciencia histórica: sabemos que diversas sociedades han tenido diversas comprensiones de la justicia; sabemos que en el amplio deambular de lo humano las civilizaciones nacen, culminan y desaparecen, llevándose consigo sus ideas y sus modos de practicar la justicia. Vemos los movimientos históricos con ojos de geólogos: enormes masas humanas surgen, perduran por siglos o acaso milenios, y luego son desplazadas por otras. Cada una vivió sus mitos y murió de ellos y con ellos. Desaparecen de la faz de la tierra cual selvas y montañas sepultadas por erupciones volcánicas o glaciares. Nada hay de bueno o de malo en ello—tan sólo sucede. En suma, pensamos que la multiplicidad de modos como se ha pensado la justicia es la evidencia más contundente a favor de la tesis más comúnmente aceptada : no hay justicia, tan sólo ha habido discursos para justificar el dominio de los poderosos sobre los débiles o para justificar la revuelta de los dominados cuando los poderosos ya sólo lo son de nombre. "Justicia" es el nombre para la justificación del dominio.

¿Pero, qué es "justificar" y por qué es necesario hacerlo? Justificar significa hacer ver que algo es justo. Pero si lo "justo" no es otra cosa que el ejercicio del dominio por parte del amo, ¿no son redundantes los discursos justificadores? Además, la necesidad de justificar algo supone que su justicia está en duda y por ende es necesario mostrarla. Pero si mostrar la justicia del amo no es otra cosa

que mostrar que es amo, al hacerlo se tendría que patentizar que gobierna para beneficio propio, lo cual es redundante. "Justificar" el dominio, por tanto, sólo tiene sentido cuando se trata de persuadir a los dominados de que el amo gobierna manteniendo como meta el bien común de amos y siervos. Pero esto implica o bien que el amo no sabe qué es la justicia o que el amo pretende engañar al siervo haciéndole creer que lo que es benéfico para el amo también es benéfico para él, o que es posible ser explotado y ser feliz. Pero esto es improbable, puesto que la comprensión de felicidad del siervo es precisamente la opuesta: que para ser feliz es menester ser amo. En consecuencia, el deseo del amo por justificar su dominio sólo es sensato cuando lo concibe como un modo de extenderlo e intensificarlo. Así, la justificación es el modo como el amo realiza su dominio una vez que ha concluido el sometimiento del otro por las armas. La justificación necesariamente es propaganda. Sin embargo, el cumplimiento cabal de este propósito requiere que persuada al esclavo de que el amo es el esclavo, lo cual no es otra cosa que hacerle ver el mundo de manera invertida. Esto sólo lo puede lograr de dos maneras: gobernando para el bien común o engañando a tal grado a los siervos que ellos crean que siendo infelices son felices. La tercera posibilidad, la que Nietzsche le adjudica al cristianismo, no está en manos del amo, pues consiste en que los esclavos se persuadan a sí mismos de que su infelicidad es felicidad. En cualquier caso, esto requiere una interpretación del dolor como placer, o cuando menos como garantía de un placer futuro. Además, requiere de una técnica retórica perfecta y poderosa al grado de lograr imponer el mundo invertido. También requiere, obviamente, que el esclavo no sólo sea inferior al amo en valentía y en el uso de las armas sino en inteligencia y educación. Pero si la diferencia entre amo y esclavo es tan grande, ¿para qué molestarse con la justificación? Y si no lo es, ¿habrá retórica suficientemente poderosa para invertir el mundo? ¿Para ocultar la propia experiencia al grado de que el dolor parezca placer?

La tesis que niega la realidad de la justicia o que la entiende como el beneficio del más fuerte, depende de que se imagine a un hombre tan superior a los otros que puede someterlos por su mayor inteligencia y capacidad retórica. El dominio puramente militar explicaría el sometimiento por la fuerza pero jamás puede tener un carácter de justificación. Mientras el amo deba recurrir a las armas —o, en general, a la violencia— para someter al esclavo, es imposible que lo persuada de que su infelicidad es felicidad. La propaganda requiere de alguna base en la experiencia del dominado, no puede ser completamente ficticia. En todo caso, para decidir si es posible una propaganda tan poderosa, se requiere explorar el poder de la retórica.

No es necesario postular desde el inicio la existencia de una técnica retórica tan poderosa, si no se postula a la vez la existencia de diferencias tan grandes entre los hombres. Prescindir de ambos postulados implica que es necesario preguntar qué es la justicia, puesto que entenderla como el beneficio del más fuerte conduce a aporías.

Gorgias

The triumphs of Socratic reasoning only go to show the impotence of reason. We thus seem forced to choose between a dialectic that alters no one's convictions and a rhetoric that is effective but knows neither how it is effective nor what it effects. Rationality is empty; rhetoric is blind.¹

I

Prólogo

El *Gorgias* es un diálogo platónico en el cual se entretajan las tres preguntas fundamentales de esta investigación, a saber, ¿Qué es la justicia? ¿Es mejor ser justo que injusto? ¿Se puede hacer justo al injusto? Como en todo diálogo platónico, la manera de tejer las tres preguntas es más importante que cada pregunta por sí misma: su diversidad dirige la atención a su unidad subyacente. En este diálogo el tema explícito es la naturaleza de la retórica: qué es y qué poder tiene. En la retórica, y más claramente en quien se presenta como retórico y maestro de retórica, están necesariamente unificadas las tres cuestiones mencionadas, sea o no consciente de ello el individuo que dice ser retórico. Si bien el problema de fondo de la retórica es la relación entre razón, pasión y acción, ésta no es separable del conocimiento de sí mismo de cada quien. Por qué en ocasiones un argumento nos persuade pero nos disgusta y otro nos gusta mas no nos persuade y otro más ni nos persuade ni nos disgusta; por qué, en ocasiones, a pesar de estar persuadidos de la necesidad de actuar de tal o cual manera no lo hacemos, mientras que en otras, aún a sabiendas de que no debemos hacer algo lo hacemos— responder a esta clase de preguntas supone un conocimiento de sí raras veces obtenido. Sin embargo, el gran maestro de retórica

¹ Benardete, Seth *The Rhetoric of Morality and Philosophy*, University of Chicago Press, Chicago:1991, p.13. En lo sucesivo me referiré a esta obra como RMP. Mi interpretación del *Gorgias* se basa en gran medida en la de Benardete.

tendría que saber qué responder a todas estas preguntas. Y el moralista, ¿cómo podría juzgarse a sí mismo o a otro sin saber qué causa lo movió a actuar a él o a otro? ¿Podría haber conocimiento general de estas causas.? En todo caso, es claro que hay un vínculo estrecho entre la retórica y la moral. Sin embargo, también se oponen fuertemente, cual se hace evidente examinando a la moral desde la perspectiva ofrecida por el supuesto apotegma socrático: “la virtud es conocimiento”. Esta aseveración implica, entre otras cosas, que la comprensión racional de los fines de la acción es suficiente para determinar la pasión e inducir a la acción. Esto a su vez se basa en dos supuestos clave: a) que para responder correctamente a la pregunta “¿qué es esto?” es necesario captar su naturaleza o *eidos* y b) que la pregunta “¿qué es esto?” puede hacerse sin que en ella influyan ni el carácter ni la pasión de quien pregunta. Pues sólo si con el puro acto de comprender se determinaran la voluntad y la acción sería evidente que quien sabe la verdad actúa virtuosamente. El *Gorgias* pone a prueba la máxima socrática. Quizás a esto se alude cuando Sócrates le dice a Calicles que conversar con él le es útil porque es su “piedra de toque”, con la cual se puede cerciorar si en efecto su alma es de oro. El apotegma socrático postula la unidad de lo verdadero, lo bueno y lo bello, así como la fuerza de esa unidad para persuadir a quien pasa de la ignorancia a la sabiduría. Sin embargo, enigmáticamente, en el *Gorgias*, Sócrates parece esforzarse por hacernos ver que no hay ni tal unidad ni tal fuerza persuasiva.

Negar que la virtud es conocimiento implica, en particular, que la razón es impotente para transformar al injusto en justo. A lo largo del *Gorgias*, Sócrates nos hace ver que la retórica es ciega a qué es la justicia. De hecho, en ninguna de las tres conversaciones que constituyen al diálogo se pregunta qué es la justicia, aún cuando todo el tiempo se indaga si es mejor ser justo que injusto. Esta indiferencia de la retórica a lo que la cosa es tan sólo pone en relieve el hecho de que a pesar de su ignorancia de ello, puede ser persuasiva. Retórica y persuasión comparten esta peculiar indiferencia a la esencia: aunque no podemos decir qué

hace posible a la persuasión, sabemos que ocurre. Es debido a esta peculiaridad que resulta necesario examinar si la retórica es una *techne*. Si lo fuera, sería un procedimiento analizable y por lo mismo enseñable. Y de ello se seguiría que mediante la razón se podría persuadir al ignorante enseñándole qué es algo. En particular, se podría transformarlo de injusto en justo, pues sería suficiente explicarle qué es la justicia con la técnica retórica adecuada para que ocurra ese cambio. Pero con ello quedaría demostrado que en efecto la virtud es conocimiento, aunque tendría que ser conocimiento tanto de qué es la virtud como de cómo se enseña. El filósofo podría aprender retórica y el retórico no podría ser indiferente a la filosofía: desaparecería la diferencia entre ellos. El filósofo podría ser rey. Un propósito central del *Gorgias* es ayudarnos a pensar de qué depende la diferencia y en mi interpretación concentraré la atención en ello.

Quizás no sea superfluo abordar brevemente la relación entre retórica, tragedia y filosofía, dado que en este diálogo Sócrates considera a la tragedia como una modalidad de la retórica. Aunque retomaré el tema a su debido tiempo en la interpretación detallada, es útil anticipar las siguientes cuestiones. En el contexto del *Gorgias*, el poeta trágico parecería ser el caso extremo de la persuasividad ciega, pues ciertamente la obra trágica no puede preguntar, de manera dialéctica qué es la justicia, aunque no por ello resulta incapaz de presentarla. De hecho, como ya se vio, el drama trágico puede ser una vía de exploración y representación de la justicia cuya fuerza persuasiva supere por mucho a la de cualquier argumento dialéctico. En efecto, la persuasividad de la tragedia sugiere que la prioridad de la pregunta socrática ¿qué es la justicia? puede ocultar lo que la justicia es. Este problema también es temático en *La República*. La pregunta de fondo es, por tanto, si el modo socrático de preguntar— del cual supuestamente resulta la comprensión de lo que es—al proceder mediante diáreses con las cuales va abriendo camino hacia lo que algo es y dejando de lado lo que no es, no sólo pierde persuasividad porque el

proceso de diáresis es aburrido y requiere buena memoria y mejor atención (pues si a ello se debiera, el problema sería más bien de pedagogía: cómo quitarle lo aburrido al procedimiento y cómo mejorar la memoria y la atención de los estudiantes) sino que tampoco accede a lo que es. De ser así, la filosofía resultaría ser impotente y ciega: la poesía habría triunfado. Este problema, empero, se retomará con mayor detenimiento en el capítulo sobre *La República*.

En todo caso, la estrecha relación entre moral y retórica así como la oposición fundamental entre retórica y dialéctica convierten al *Gorgias* en un *tour de force* para este estudio.

II

Interpretación

3. Escena Inicial (447a1 – 448a6)

El diálogo comienza con una agresión verbal de Calicles en contra de Sócrates, ya que éste y su amigo Cairefón llegan tarde a la exhibición de retórica que acaba de dar Gorgias. Calicles lo recibe afirmando, con un sarcasmo apenas escondido: “Es así como dicen que se debe participar en la guerra y en la batalla, Sócrates.”² (Las primeras dos palabras del diálogo son πόλεμος y μάχη : guerra y batalla.) Se trata pues, de una acusación de cobardía apenas velada. Si se toma en cuenta que el diálogo se ubica en el contexto de la Guerra del Peloponeso, la importancia de la acusación es aún más clara.³ Calicles da el tono en el cual transcurrirá su conversación con Sócrates. Dado que en ella se hablará del agravio de recibir una bofetada como un ejemplo claro de que es peor ser tratado injustamente que cometer injusticias, se puede ver en su saludo a Sócrates un ejemplo de lo que posteriormente argumentará. La respuesta de Sócrates, por otra parte, llama la atención inmediatamente a que el agravio intentado por Calicles puede cancelarse sin mayor dificultad. Todo lo que tiene

² Las traducciones son mías, excepto cuando se indique otra cosa.

³ En RMP (p. 7) se explica la relación entre el diálogo y esta guerra así:

No other Platonic dialogue is saturated with allusions to events that span de Peloponnesian War (431 — 404 B.C) as the *Gorgias*. Pericles died in 429 (503c2-3); Gorgias came to Athens in 427; Demos is known as beautiful in 423 and stupid by 422 (481d5); Alcibiades became prominent about 420 (519a8); Archelaus (470d) began his rule in the same year in which Nicias died, 413; Aristocrates died in 406 (472a7); and Socrates performed his one political act in the trial of the generals at Arginousae in 406 (473e6). Since it is impossible to square “the recent death of Pericles,” as Callicles puts it, with the *Gorgias* occurring one year after Socrates’ tribe presided at the trial of the generals, we have to say that Plato situates the *Gorgias* in wartime Athens but in such a way that we are enjoined to believe that the conversation never occurred. **The *Gorgias* is of a time but not in time.** (Énfasis mio).

que hacer es ser aún más sutil: contesta, con una ironía insuperable: “¿Acaso, como dice el dicho, llegamos al final de la fiesta?”

Sócrates no está desarmado: además de ser un gran dialéctico es el mayor de los irónicos. Con su pregunta cancela en varios niveles el insulto velado de Calicles, ya que, en primer lugar, sugiere que las guerras y batallas de Calicles no son mas que juegos de salón. La supuesta marcialidad de Calicles queda reducida a frivolidad y petulancia. Desde otra perspectiva, él pone a la vista el hecho de que la palabra no sólo sirve para polemizar, ni la vida es toda guerra. Fiesta y festejo también usan la palabra. Hablamos tanto para agredir como para agradecer: para destruir como para construir. Hablar no es pura manifestación de voluntad de poder. Su ironía tiene efecto inmediato: Calicles acepta sin parpadear que estaban en una fiesta y no en una batalla, en una fiesta “de lo más urbana.”⁴ Esta es la única ocasión en el diálogo en la que Calicles parece aceptar voluntariamente algo dicho por Sócrates, si bien su respuesta también implica que él y su amigo se han perdido de algo placentero e importante. Pero Sócrates tampoco se queda mudo, pues contesta que llegaron tarde porque Cairefón lo obligó a detenerse en el mercado, con lo cual da a entender que lo que ocurrió en el mercado resultó ser más importante para ellos que llegar a tiempo a presenciar la exhibición de retórica de Gorgias. Cairefón responde que él puede remediar la cosa, pues Gorgias es su amigo y hará otra exhibición de retórica, ahora si Sócrates lo decide, o más tarde, si así lo prefiere. No deja de ser enigmático el poder que Cairefón parece tener tanto sobre Sócrates como sobre Gorgias.⁵

⁴ Καὶ μάλα γε ἀστείαις ἑορτῆς 447a5.

⁵ De Caerofón sólo se sabe que fue muy amigo de Sócrates, demócrata, que los Treinta tiranos lo desterraron y que murió antes del juicio de Sócrates. Tanto Platón (*Apología*, 21a-b) como Jenofonte (*Apología* 1.14) le atribuyen haber sido quien escuchó el oráculo de Delfos en el que se declara que Sócrates es el más sabio de los hombres. Difieren las versiones en cuanto que Platón hace que Sócrates ponga por testigo de que en efecto se pronunció ese oráculo al hermano de Caerofón, mientras que Jenofonte dice que había mucha gente presente cuando el oráculo fue pronunciado. Difieren también en que según Platón, Caerofón preguntó si “alguien es más sabio que Sócrates” y la Pythia respondió que “nadie es más sabio” (μηδὲνα σοφώτερον εἶναι); mientras que, según Jenofonte, él tan sólo preguntó “sobre mí” (περὶ ἐμοῦ) y Apolo (no la Pythia) dijo que “de los humanos, nadie es más libre, ni más justo, ni más sensato” (μηδὲνα εἶναι ἀνθρώπων ἐμοῦ μήτε ἐλευθεριώτερον μήτε δικαιότερον μήτε

Calicles, en todo caso, no puede evitar expresar su sorpresa al enterarse de que Sócrates desea escuchar a Gorgias y hasta ofrece que se lleve a cabo la exhibición en su propia casa, donde éste se aloja.

Tanto Cairefón como Calicles creen que Sócrates desea presenciar una "exhibición" (ἐπίδειξις)⁶ de Gorgias. Cabe advertir que el verbo griego *epideiknumi* significa tanto "mostrar" como "dar un ejemplo" y "hacer ver lo propio".⁷ Su connotación principal es: "poner ante los ojos de todos." Pero Sócrates no desea presenciar una exhibición, él quiere saber más bien si Gorgias desea conversar (διαλεχθῆναι, 477c1). Sócrates desea escuchar del propio Gorgias "cuál es el poder del arte del hombre, así como qué es lo que profesa y lo que enseña." La diferencia entre "exhibición" y "conversación" no es captada aún ni por Cairefón ni por Calicles. Es, empero, una diferencia de central importancia para la diferencia entre retórica y dialéctica. Lo que puede aparecer ante los ojos de todos puede ser controlado por el retórico en alguna medida, mientras que la conversación es algo íntimo, donde lo que sale a luz no siempre está bajo nuestro control. De hecho, la *epideixis* puede ser un ocultamiento. Esta posibilidad es indicada de manera sutil por Platón: Sócrates le pide a Cairefón que le pregunte a Gorgias quién es como si no estuviera presente. Esta "invisibilidad" de Gorgias parece ser consecuencia de que su cuerpo está ante los ojos de todos mas no su alma. Esta diferencia también es fundamental en el diálogo.

σωθρονέστερον.) Estas diferencias indican de manera precisa la diferencia entre el Sócrates platónico y el jenofónico. Además, sugieren por qué Platón pudo haber escogido a Caerofón como personaje de este diálogo en particular: Caerofón es el responsable de decir quién es Sócrates, y, en la versión platónica, a ello se debió que Sócrates se dedicara a cuestionar a otros en un esfuerzo por conocerse a sí mismo. En este sentido, Caerofón es, literalmente, Χαίρε- φῶν, es decir "voz bienvenida". Dado que en el *Gorgias* Sócrates quiere saber quién es Gorgias (Ὅστις ἐστίν, 477 d1), Caerofón parece ser quien propicia el autoconocimiento. *Gorgias* es la apología de Gorgias, donde se mostrará que él sí es justo aunque carece de autoconocimiento, en contraste con la *Apología* de Sócrates, donde no persuade a la mayoría de que es justo.

⁶ Cf 477a6, b2, b8.

⁷ Ver LS, s v

Sócrates le pide a Cairefón que le pregunte a Gorgias quién es, pero él no entiende qué quiere decir Sócrates. Y no entiende porque “todo el mundo” sabe quién es. Cairefón no puede, sin ser extremadamente grosero, sencillamente preguntarle: “¿Quién eres?” Con ello se indica otro problema fundamental: mostrar en público, sin encubrimientos, quién es uno, no es ni placentero ni prudente. La dialéctica socrática, empero, siempre tiene ese defecto: es indecente, pues pone a la vista lo que el otro preferiría haber ocultado. Sócrates es desvergonzado. Cuando le explica a Cairefón cómo quiere que le pregunte a Gorgias quién es, le propone un modelo conforme al cual la pregunta debe inducir la respuesta en los siguientes términos: “si alguien resulta ser trabajador (δemiουργός) del calzado, seguramente te respondería que es zapatero (literalmente, σκυτοτόμος, “cortapieles”).” En el modelo se aprecia que para Sócrates quién es alguien lo determina qué hace. Su trabajo lo pone a la vista: hace visible a su alma. El nombre poco tiene que ver con quién es, y más bien lo oculta. Sin embargo, con ello se llama la atención a un problema adicional, de hecho, a una aporía. Si la obra hace al obrero, la mejor manera de saber quién es alguien sería viéndolo obrar. Y la *epideixis* es la ocasión en la cual ocurre esa exhibición. Pero Sócrates no desea presenciar una *epideixis* del arte del cual es *demiourgos* u obrero Gorgias porque hay dos diferencias importantes entre el arte del zapatero y el del retórico: a) el resultado del operar o trabajar del primero permanece visible ante los ojos, sin afectar a quien mira los zapatos, mientras que el del segundo fluye y cambia al que mira; b) la calidad moral del zapatero no determina su arte, la del retórico sí.

La manera como Cairefón interpreta las instrucciones de Sócrates también es aleccionadora: con gran tacto y urbanidad le pregunta si dijo la verdad Calicles cuando afirmó que Gorgias contestaría cualquier pregunta que se le hiciera. Le está preguntando, por tanto, si el arte o quehacer que profesa ejercer es el de contestador de preguntas, es decir, si es el “*demiourgos*” de respuestas. Y Gorgias responde que eso es lo acaba de exhibir, pues “...desde hace mucho

tiempo no me han preguntado nada nuevo.” (448a1-2) Luego, lo reta a preguntar para que constate que en efecto es el fabricante de respuestas. Si Sócrates es el *demiourgos* del preguntar, Gorgias lo es del responder. Y esa es la diferencia entre ser filósofo y ser retórico. Sin embargo, apenas nos encontramos en el zaguán de la cuestión.

Polos interrumpe la conversación entre Cairefón y Gorgias, proponiéndose a sí mismo para contestar las preguntas que aquél desee hacer. La razón putativa de la interrupción es que Gorgias está cansado pues acaba de hablar largo y tendido, pero se colige que Polos quiere llamar la atención a su propia capacidad retórica. Su interrupción, además de ser vehemente y descortés, sirve para ponernos sobre aviso sobre el problema de la sinceridad. Polos oculta su verdadera razón para hablar. Además, su entrada en el diálogo sugiere que debemos pensar que Polos guarda con Gorgias una relación análoga a la que Cairefón tiene con Sócrates. Más adelante, cuando Sócrates elabore unas analogías complejas, se apreciará mejor el sentido de las de los cuatro personajes.

En el intento de cuestionamiento socrático y respuestas gorgianicas que profesan realizar Cairefón y Polos, se hacen evidentes, mediante la parodia, las maneras erróneas de preguntar y de responder. Cairefón muestra que su comprensión del modelo sugerido por Sócrates para indagar quién es Gorgias es superficial. Él se imagina que el problema es la relación entre el nombre y la actividad, es decir, dar el nombre “correcto” o “justo”. Así, quien sabe curar es médico, y quien sabe pintar es pintor. Cairefón no parece reparar en la diferencia entre nombrar y decir qué es algo. Cuando preguntamos ¿qué es X? parecemos responder tanto al dar su nombre como al decir qué actividad desempeña. Lo primero, empero, es apenas la superficie de lo segundo. Conocer los nombres de las cosas no es lo mismo que saber qué son. Por su parte, Polos es demasiado obvio en cuanto “retórico”. Cuando se nota demasiado la técnica retórica, ésta se mina a sí misma.

La conversación de Cairefón y Polos resulta ser una *epideixis* genuina, pues al verlos actuar hemos descubierto qué son, si bien la exhibición ocurrió gracias al arte retórico de Platón, quien la diseñó.

La escena inicial, vista en conjunto, ofrece una mimesis platónica del problema de la retórica y quienes la aprehenden se percatan de que en ella tenemos ya una exhibición o *epideixis* de las tres preguntas de Sócrates: ¿Qué poder tiene la retórica? ¿Qué profesa ser el retórico? y ¿Qué enseña? El poder de la palabra acaba de ser exhibido en el sometimiento de Calicles. Qué profesa ser el retórico se ha mostrado de manera irónica en dos niveles: Gorgias profesa ser el *demiourgos* o fabricante de respuestas. Luego, mediante el breve diálogo entre Cairefón el socrático y Polos el gorgiánico se exhibe que ambos alumnos son malos imitadores de sus maestros, o que ambos maestros son deficientes como maestros, o que sus respectivas “técnicas” no son enseñables, es decir, que no son técnicas. Asimismo, en esta escena podemos apreciar los otros elementos que entran en juego en la retórica: el tipo de orgullo de cada uno de los personajes del diálogo y el choque inevitable entre ellos. También vemos los sutiles juegos del lenguaje que son condición de posibilidad de la retórica. Debemos notar que los maestros, Gorgias y Sócrates, son presentados como subordinados a los alumnos en cuanto a poder político. Ambos dicen que sus maestros están dispuestos a complacerlos, con lo cual se apunta a la aporía central: si la retórica es la técnica mediante la cual se obtiene el poder: ¿por qué enseñarla en vez de ejercerla?

4. Sócrates y Gorgias. (448d1 – 461b2)

La conversación entre el retórico y el filósofo es la más breve de las tres que se llevan a cabo en todo el diálogo. Sócrates dice que desea saber cuál es el poder del arte del hombre, qué es lo que profesa y enseña. (477c1-3). Para saber quién es Gorgias, es necesario responder a esto. Sin embargo, no es del todo sincero, pues

él sabe bien la respuesta a todas las preguntas que está haciendo. Sócrates no comienza la conversación con Gorgias a partir de una perplejidad genuina ni tampoco de una ignorancia relativa. A lo largo de la conversación él aparece como el maestro de Gorgias, pues le sugiere modelos de las maneras como se puede responder a las preguntas que ha planteado. En efecto, todas las diáreses las propone él, mientras que Gorgias tan solo las aplica a la clarificación de lo que en su opinión es la retórica.

Estas consideraciones nos ponen sobre alerta respecto a la retórica socrática o, quizás en este caso, más bien platónica. Mientras que Gorgias comienza diciendo que hace mucho tiempo que no le hacen una pregunta nueva, y además promete responder a cualquiera que se le haga, Sócrates pretende que él carece por completo de respuestas y su "poder" es la ignorancia que lo mueve a preguntar.⁸ Por precaución hermenéutica mínima, no podemos proceder a interpretar la conversación entre ambos como si todo estuviera a la vista. Sócrates insiste en que no desea ver una *epideixis* del arte de Gorgias, y además casi le prohíbe recurrir a la retórica mientras contesta sus preguntas. (449c4-6). Resulta así que el defensor de la retórica debe prescindir de usarla, mientras que el examinador pretende preguntar con toda inocencia y por ende sin arte de persuasión. Parecería como que sólo los discursos largos y melifluos recurren a la retórica, mientras que la pregunta breve y en corto de diálogo socrático prescinde por completo de ella. Sin embargo, dado que la candidez de Sócrates es más aparente que real, sí hay arte retórico. Hemos de estar alertas, por tanto, a la retórica de la filosofía.

Sócrates impone la condición para conversar con Gorgias (y posteriormente con Polos y Calicles): sus respuestas deberán ser breves. Sócrates sabe muy bien que determinar la longitud correcta de una respuesta es una cuestión extremadamente compleja, cual se muestra en el *Fedro* y en el *Político*. La

longitud o brevedad depende, primero, de la naturaleza de aquello sobre lo que se pregunta. No es lo mismo preguntar qué es el alma o el tiempo que preguntar qué es la moderación. Pero también depende de quién sea el que pregunta y quién el que responde. Una longitud es la necesaria para que la respuesta sea verdadera, otra para que sea persuasiva. Como lo señala Benardete,⁹ la demostración de un teorema de geometría puede servir como modelo del preguntar que requiere las respuestas más breves, pues cada paso de la demostración puede ser enunciado como pregunta y ésta contestada con “sí” o “no”. Además, estas breves respuestas hacen mucho más opaco el grado de convicción con el que se profieren, pues dependemos del tono de voz y del gesto para intentar adivinarlo. ¿Por qué, entonces, Gorgias se ufana de que nadie puede contestar más brevemente que él? ¿Es este un indicio de que su vanidad le nubla el juicio? ¿O se trata más bien de indicar que la exageración en ambas direcciones es inevitable para el retórico?

La primera *epideixis* de la brevedad de Gorgias (449c8—450b5) nos muestra cómo la brevedad puede ser a la vez filosóficamente inútil y retóricamente útil. Sócrates pregunta —mañosamente— “¿respecto a qué de los entes es [la retórica] conocimiento?”¹⁰ y Gorgias contesta: Περὶ λόγους, respuesta tan breve como obscura, pues se puede entender como “de la palabra”, “del argumento”, “del discurso”, etc. La manera de preguntar de Sócrates insinúa que “lo real” (*ta onta*) es aquello que la palabra pone en evidencia o declara. Hablar, por tanto, consiste en declarar lo que los entes son, en decir la verdad. Y el conocimiento, necesariamente, consiste en saber qué son los entes: el médico, al curar, le “declara” al paciente qué hierbas, por ejemplo, lo sanarán, porque conoce a las hierbas y a los cuerpos humanos y sus enfermedades. La palabra es mero

⁸ Los acusadores de Sócrates le advierten a la Asamblea que Sócrates es un gran retórico cuya estrategia consiste en afirmar que carece de arte para hablar. Y a esta acusación es a lo que él primero dirige la atención en la *Apología*. (17a1—18a6).

⁹ RMP, p. 13.

¹⁰ ἴθι δὴ μοι ἀπόκριαι οὕτως καὶ περὶ τῆς ῥητορικῆς, περὶ τί τῶν ὄντων ἐστὶν ἐπιστήμη; (449d8—9).

vehículo para informar. Entendiendo así la relación entre palabra y cosa, es claro que la retórica carece de objeto pues de cada cosa que es hay un conocimiento técnico y un discurso para comunicarlo. Que la palabra misma sea aquello de lo cual la retórica tiene conocimiento, no puede ser admitido mientras se mantiene el supuesto de que todo conocimiento es de algo que es y la palabras no es un algo que es. Pero aún si se aceptara a la palabra como objeto válido del conocimiento, la técnica o técnicas que sobre ella versan serían la gramática, semántica, prosodia, etc. En todo caso, para explicar qué quiere decir cuando afirma que la retórica versa sobre el logos, Gorgias se ve obligado a abandonar sus respuestas breves. Su retórica fracasa porque las diáreses requeridas para explicar lo que quiere decir no se pueden efectuar con enunciados tan breves. Lo breve resultó ser largo.

En la conversación subsecuente, Sócrates le hace ver a Gorgias que no sabe hacer las distinciones necesarias para decir correcta y claramente de qué es el arte de la retórica. De hecho, Sócrates tiene que armar un diálogo consigo mismo (451a2–c9) para enseñarle a Gorgias cómo debe contestar. Hemos de notar, empero, que el modelo que le está ofreciendo es imposible, pues se trata de artes (aritmética, logística y astronomía) cuyo discurso es sobre los entes (números, propiedades de los números, astros) y no sobre el discurso. El efecto de la retórica socrática es crear la impresión de que o bien Gorgias no entiende o bien la retórica en cuanto técnica es imposible y él no desea admitirlo. Pero Gorgias ni siquiera intenta criticar el modelo ofrecido por Sócrates, sino que a la repetición de la misma pregunta sobre el arte retórico (451d5–6) ahora responde que la retórica versa sobre los asuntos más grandes y excelsos del hombre. Se abre a la misma objeción que Sócrates hizo al discurso de Polos cuando conversaba con Cairefón y con ello parece enfatizarse una vez más que la retórica versa sobre la cualidad y no sobre la esencia.

Extrañamente, Sócrates no repite la objeción que le hizo a Polos. En vez de ello, produce otro modelo de pregunta y respuesta sobre lo que la gente dice que

es “lo más grande y excelso” para el hombre, a saber, salud, belleza y riqueza.(452a1–d4). El médico, el entrenador y el banquero ahora son los que dicen poseer el arte que produce lo mejor. Ninguno de ellos ofrece argumentos a favor del bien que sabe producir. En vez de ello, cada uno insinúa que nadie sensato preferiría otro bien. Luego, el banquero reta a Gorgias a declarar cuál de los bienes afirma él producir y que es superior al suyo. Finalmente, Gorgias dice que su arte produce la libertad, la cual consiste en gobernar a los otros. Luego explica que las artes de todos quienes son gobernados por el retórico están subordinadas a la retórica. Y, por último, se llega a definir la retórica como el arte de producir la persuasión en el alma de quienes escuchan al retórico. El retórico es el *demiourgos* o artesano de la persuasión. Debemos notar que con ello se aclara que el “ente” sobre el cual versa la retórica es el alma. Asimismo, es notorio que la definición de retórica fue producida por un combate retórico entre médico, entrenador, banquero y Gorgias. No resultó de un proceso de diáresis bien realizado, aunque Gorgias cree que se cuenta ya con una definición suficiente. (453a6–7).

Sócrates sabe que no es una respuesta suficiente, pero teme ofender a Gorgias. Para poder continuar tiene que hacer gala de su urbanidad y distinguir entre las respuestas de Gorgias, distinguir lo que él mismo sabe que entiende de lo que aún no ve con claridad. Pero luego introduce una distinción crucial: él continuará preguntando con el afán de clarificar qué es la retórica y sobre cuáles de los seres versa, pero lo hará οὐ σοῦ ἐνεκα ἀλλὰ τοῦ λόγου (453c2-3), (“no por causa tuya sino por la del logos”). Con esta distinción surge la pregunta sobre el sentido del resto de la conversación, pues hasta este punto parecía que Sócrates no tenía perplejidad alguna sobre la naturaleza de la retórica y que su aparente sencillez al cuestionar a Gorgias era una manera de mostrar el poder retórico de la filosofía cuando el contexto en el cual se realiza el diálogo es idóneo. Con la distinción recién introducida, empero, se cancela cualquier concesión que se podría haber hecho a Gorgias. La retórica necesariamente es *ad*

hominem, mas no la discusión sobre qué es la retórica. Esta distinción nos permite ver que Gorgias ya no podrá ejercer su arte para nada en el resto de la conversación con Sócrates. Una cosa es practicar la retórica, otra saber qué es. Esta falta de "conciencia de sí" de todo conocimiento técnico sale a luz aquí con toda claridad y sus consecuencias son especialmente dañinas para el retórico que pretende también ser capaz de enseñar el arte retórico. Sócrates sabe que hay retórica pero no admite que haya arte retórico.

Debemos notar un detalle adicional: al distinguir lo que "el logos" requiere de lo que Sócrates hace, surge un problema de interpretación importante. La humildad aparente de Sócrates con frecuencia es percibida como *hybris*.¹¹ Cuando Sócrates apela al "logos" en el sentido que lo hace aquí, desea cuando menos enfatizar dos cosas: a) que debemos "escuchar al logos" en cuanto éste devela un orden que no surge del deseo humano aunque sí puede ser ocultado por nosotros, tanto voluntaria como involuntariamente.¹² Buscar la verdad es, así, escuchar el logos. b) La verdad no depende de la voluntad y por lo mismo, en el sentido más riguroso, jamás es *ad hominem*. La verdad no es un instrumento de la voluntad de poder. Sin embargo, esta afirmación de la independencia de la verdad necesariamente es percibida como expresión de la voluntad de poder del filósofo. (De ahí que Nietzsche con frecuencia parezca ser el discípulo que Gorgias nunca tuvo.) Así, cada vez que Sócrates declara la pureza filosófica de su búsqueda, la mayoría "no inocente" cree entrever un ardid retórico.

"Escuchar al logos" para captar un orden independiente de e indiferente a las expectativas y planes humanos es algo que ocurre de manera privilegiada en las matemáticas. La naturaleza de los números es del todo ajena al designio humano: un número es par o non, sea cual fuere nuestra opinión al respecto. Y Sócrates extiende esta propiedad a "todas las hoy llamadas 'técnicas'" (454a1-3).

¹¹ Cf. *Simposio*, y *República* y sobretodo el pasaje de la *Apología* citado arriba.

¹² Cf. Heráclito, B1 y B2.

En efecto, toda técnica tiene un carácter doble: por una parte, somete las cosas al designio humano, pero, por otra, ha de someterse a la naturaleza de las cosas para lograr su propósito. Nadie fabrica martillos de vidrio ni clavos de papel. Debido a que hay naturaleza podemos distinguir entre persuadir y enseñar. Un maestro enseña a sumar y restar o a fabricar ollas o a edificar casas. En estos casos no hablamos de "persuasión" porque el aprendizaje consiste en ver la naturaleza de algo, ya sea número, barro o tabique, y reconocer lo que de suyo impone a nuestros intentos de manipulación. Las técnicas se desarrollan conforme van conociendo mejor la naturaleza de las cosas. Sin naturaleza no hay, propiamente, técnica.

Cuando Sócrates pide el asentimiento de Gorgias a las ideas recién expuestas (454a4-5), escuchamos por primera vez y con toda claridad una respuesta monosilábica mas no retórica: a Gorgias le cuesta trabajo decir "sí" porque por fin comprende que sólo si la retórica es una técnica, es enseñable y para que sea técnica debe conocer el alma humana en la cual "fabrica" la persuasión. Además, debe conocer la naturaleza en su conjunto, es decir, debe contar con conocimiento completo del todo. De no ser así, no puede ser técnica. La técnica en cuanto voluntad de poder no puede ignorar su otra cara: necesidad de saber la naturaleza de las cosas.

Aunque unos momentos antes Gorgias había aceptado que la retórica tiene el poder de persuadir a quienes escuchan produciendo la persuasión en el alma (453a4-5), ahora, habiendo comprendido mejor las implicaciones de lo que había dicho, restringe su alcance a la de persuadir tanto a las cortes como a las multitudes sobre lo que es justo y lo que es injusto. (454b5-7). La relación entre alma e individuo aparece como un problema importante para la retórica: ¿por qué es más fácil persuadir e una multitud que a un individuo, mientras que es más difícil enseñarle a ella que al individuo? ¿Por qué los individuos no se comportan igual cuando están solos que cuando forman parte de una multitud?

Estas preguntas apuntan hacia el problema de la educación de la sociedad y los límites de la Ilustración.

Antes de someter a examen la nueva tesis de Gorgias, Sócrates insiste en que continuará haciendo preguntas con el afán de seguir al logos y no sencillamente por tratar de refutarlo. Además, insiste en que desea estar completamente seguro de que no le pone palabras en la boca a Gorgias. Debemos notar que la tesis de Gorgias aparece en medio de dos referencias de Sócrates a la justicia (454b1 y b8-c5). En ambos casos Sócrates insiste en que pretende ser justo con Gorgias: ser justo con él consiste, precisamente, en dejarlo que conteste según lo que él entiende y cree respecto a lo que le pregunta. Vemos así la diferencia central entre persuasión socrática y persuasión retórica: la primera consiste en “enseñar”, es decir, dejar en libertad al alumno para que vea y exprese lo que ve con sus propias palabras, la segunda, en someterlo y hacerlo repetir lo que el maestro dice. Polos, Calicles y Menón son los ejemplos platónicos por excelencia de los alumnos de Gorgias. Sólo si no hay ni logos ni naturaleza, o éstos son meros recursos retóricos, desaparece la diferencia entre persuasión socrática y retórica.

Finalmente, llegan al punto central de la discusión. Gorgias ya anunció aquello respecto a lo cual versa la retórica: la persuasión sobre lo justo y lo injusto. Pero Sócrates lo conduce a distinguir entre dos modos de la persuasión: a partir del conocimiento, lo cual es propiamente la enseñanza, y a partir de la confianza carente de conocimiento. Sirviéndose de este acuerdo, Sócrates hace que Gorgias revise su definición de retórica y propone la siguiente: “La retórica, al parecer, es la productora de persuasión basada en lo confiable pero no en lo enseñable respecto a lo justo y también respecto a lo injusto.”¹³ Y Sócrates conjetura que quizás el retórico no pueda enseñar qué es la justicia en las cortes y entre las multitudes porque carece del tiempo suficiente para enseñar algo tan

¹³ Η ρετορικὴ ἄρα, ὡς ἔοικεν, πειθοῦς δημιουργός ἐστιν πιστευτικῆς ἀλλ’ οὐ διδασκαλικῆς περὶ τὸ δίκαιόν τε καὶ ἀδίκον. (454e9-455a2).

complejo. Sin embargo, esta manera de presentar la retórica enfatiza el hecho de que en cuanto retórico no es especialista o "técnico" de ninguno de los saberes específicos sobre los entes. El retórico sabe persuadir mas no posee conocimientos mayores que los del especialista sobre aquello sobre lo que persuade. Gorgias, muy acorralado ya, recurre a ejemplos de la experiencia ateniense para mostrar que no ser técnico de algún saber para nada impide ser persuasivo, cual lo muestran Temístocles y Pericles, pues ambos persuadieron a los atenienses de llevar a cabo obras de construcción sin ser ellos arquitectos o ingenieros navales. Sin embargo, con ello sólo demuestra que en efecto la retórica tiene poder, mas no que verse sobre lo justo o lo injusto.

El argumento con el cual Gorgias cree que vencerá las objeciones de Sócrates es que la retórica es una técnica de lucha con argumentos, la cual puede ser usada de manera justa o injusta. Él insiste en que no se debe castigar o expulsar al maestro de retórica porque alguno de sus alumnos la use para hacer injusticias. Pero es de lo más vehemente al recomendar que quien use mal la retórica sea sometido a la justicia, exiliado y hasta ejecutado.(457c1-3). Al llegar a este punto, las contradicciones en su argumento son tan importantes que Sócrates lo refutará con facilidad. Sin embargo, en vez de proceder a la refutación directamente, pronuncia un discurso de gran elocuencia —y por ende fuerza retórica— en el cual se presenta a sí mismo como el tipo de ser humano que goza tanto refutando como siendo refutado, y que prefiere lo segundo, pues es mayor el beneficio que se recibe al librarse de un mal que al librar a otro. Tras haberse presentado como incondicional de la verdad, le pregunta a Gorgias qué clase de hombre es él. A lo cual Gorgias responde: "yo también soy ... como tú dices." (458b4-5). Dicho lo cual, parece desear que ahí acabe la conversación, aduciendo como pretexto que posiblemente la concurrencia ya esté cansada o tenga otras cosas que hacer. Pero calculó mal, pues todos protestan porque no desean que ahí concluya la conversación; tanto Cairefón como Calicles afirman estar del todo dispuestos a continuar escuchando.

¿Cuál es el sentido de esta interrupción aparente del diálogo? Podemos ver en ella un ardid de Sócrates para ayudarle a Gorgias a pasar el trago amargo de la refutación inminente. Sin embargo, como de costumbre, su gesto amable aparece como una agresión irónica más. Polos lo acusa de haber carecido por completo de buenos modales al refutar a Gorgias. Por el contrario, cuando Gorgias preguntó si ya estaban cansados, mostraba buenos modales. Una dificultad evidente es que Sócrates dice disfrutar tanto ser refutado como refutar justo cuando está apabullando a Gorgias y por ende suscita dudas sobre su sinceridad, pues la mayoría de nosotros jamás experimentamos placer en ser refutados. Que Sócrates pueda ser a la vez tan poderoso en el arte dialéctico y tan excéntrico, que refute con tanta facilidad las tesis con las que otros han hecho sus reputaciones y que las refutaciones se basen en un conocimiento tan ajeno a lo técnico, tan común y corriente—todo ello contribuye a mostrar su desmesurada superioridad. Pero su triunfo es su derrota, pues confirma la impresión de que ha ganado gracias a su astucia retórica, la cual, para colmos, incluye presentarse como inexperto en retórica. En verdad, Sócrates resulta odioso.

La refutación de la tesis de Gorgias se lleva a cabo exhibiendo la contradicción entre afirmar que la retórica (1) es una técnica neutral; (2) le da poder al ignorante para persuadir a los ignorantes; (3) enseña a persuadir sobre lo justo y lo injusto sin que el retórico sepa la diferencia; (4) el justo puede enseñar a otros a ser injustos sin dejar de ser justo. La tesis básica para refutar todas estas tesis es que el conocimiento hace al hombre ser lo que es: el médico es médico porque sabe medicina, el músico porque sabe música y, el justo porque sabe qué es la justicia: Οὐκοῦν κατὰ τοῦτον τὸν λόγον καὶ ὁ τὰ δίκαια μεμαθηκὼς δίκαιος; “¿No es el caso, conforme a tal argumento, que el que sabe lo justo es justo?” (460b6-7). Es evidente que: (1) es falso porque el retórico no puede ser, con justicia, indiferente al uso que se le pueda dar al arte que enseña; (2) no es algo que se pueda desear hacer siendo justo; (3) y (4) son imposibles.

5. Meditación provisional sobre retórica, filosofía y justicia.

Sócrates se ha rehusado a presenciar una demostración del arte retórico de Gorgias y mientras lo hacía nos permitió ver una *epideixis* de lo que es *dialegesthai*: el arte de conversar buscando la verdad sobre algún asunto. Con ello nos ha persuadido de que Gorgias no sabe qué es la retórica aunque la practica exitosamente. Su éxito obedece a que tiene práctica en presentar sus opiniones de tal manera que los ignorantes en la materia lo consideran experto y las aceptan como las mejores. Esta superioridad de la retórica se debe a la relación peculiar entre discurso retórico y multitudes, aunque todavía no se ha explicado en qué consiste esa peculiaridad, es decir, cuál es el poder de la retórica. A lo largo de la conversación entre Sócrates y Gorgias más bien hemos sido testigos de la impotencia del retórico cuando no puede hablar extensamente sino que es sometido al interrogatorio. Su impotencia se debe a que carece de experiencia en la investigación dialéctica, lo cual a su vez obedece a que la dialéctica no se puede practicar con las multitudes. Así, aunque el retórico es el "fabricante de persuasión" no tiene conocimiento técnico de su poder: no puede garantizar que será persuasivo en toda ocasión. Gorgias comenzó la conversación creyendo que no había diferencia entre contestar preguntas hechas por cualquiera y contestar preguntas hechas por Sócrates. Cuando concluye la conversación en efecto responde a las preguntas pero ello no lo hace parecer sabio. Al inicio Gorgias se creía superior a Sócrates, al final sabe que no lo es. Pero el triunfo de Sócrates nos deja perplejos: Sócrates puede someter a Gorgias mas no a la multitud. Tiene poder pero no es poder político. ¿Qué clase de poder es?

Sócrates hizo que Gorgias admita que lo que alguien es se debe a lo que sabe y luego se sirvió de esta premisa para demostrar que quien sabe qué es la

justicia necesariamente es justo. De ahí llegó a la conclusión de que el retórico necesariamente es justo. La conclusión es, claramente, contraria a lo que la experiencia nos muestra, pero es conforme a la razón. Nuevamente, el triunfo es pírrico porque más bien nos hace dudar de la razón. ¿Por qué admitió Gorgias esta premisa tan dudosa? Todos podemos ver que cuando hablamos del “médico” o del “músico”, simplificamos al hombre, pues además de ser aquello de lo que sabe, es ser humano que desea, come, ama, odia, etc. No es “unidimensional”. Aún suponiendo que Platón deseara pintar a un Gorgias carente de todo talento filosófico, la consecuencia sería sencillamente que el poder del retórico resulta aún más extraño: ¿cómo puede ser tan carente de *esprit de fines* y tan poderoso para persuadir a las multitudes? ¿Y Sócrates, tan profundo y tan impotente? La derrota de Gorgias hace más apremiante indagar en qué consiste su poder.

El diálogo entre Sócrates y Gorgias parecía haber mostrado que sí hay tal cosa como lo que Sócrates llama “el logos” cuando dice que al cuestionar al retórico no desea meramente polemizar sino que busca lo que es la retórica y su poder. Las proposiciones a las cuales asintió Gorgias —tan a su pesar— parecen inobjtables. Sin embargo, hay un problema de “método”¹⁴: cada proposición por sí misma parece evidente, pero juntas o reunidas (esto es, en cuanto “logos”) pierden su fuerza porque conducen a conclusiones del todo apartadas de la experiencia cotidiana. Gorgias ha admitido con renuencia que el maestro de retórica no puede equipararse al de artes marciales en cuanto a ser considerado ajeno a los usos justos o injustos que el alumno le da al conocimiento aprendido de ellos. También admitió que si un estudiante llega a él sin saber qué es la justicia, él mismo se lo enseñará. Dado que pretende contar con la técnica perfecta de persuasión, Gorgias tiene en sus manos la posibilidad de producir una sociedad perfectamente justa, pues todo lo que tiene que hacer es enseñarle a

sus alumnos qué es la justicia y persuadirlos de que es mejor ser justo que injusto. Esta conclusión se sigue de las premisas que ha pretendido defender Gorgias: a) que la retórica es un arte o *techne*; b) que la retórica se puede enseñar; y c) que el conocimiento por sí solo determina la acción.

Según Polos, Gorgias fue refutado porque le dio vergüenza admitir que con su arte puede corromper al alumno, o al menos, que si la retórica en cuanto arte es moralmente neutra, puesta en manos de un ambicioso se convierte en un instrumento peligroso. El retórico es o bien maestro de injusticia o bien cómplice del injusto. En cualquiera de los dos casos es corruptor. Para evitar esta conclusión, se vio obligado a aceptar la premisa dudosa de que el conocimiento determina la acción. Sin embargo, esta premisa es obligatoria para cualquiera que se presenta como profesor, pues, en última instancia, todo conocimiento cuya finalidad es la acción supone dicha premisa. Esto es la esencia de la *techne*. Quizás la ironía más fina de la conversación entre Sócrates y Gorgias consista en que es una *epideixis* de la falsedad de la premisa que supone la retórica cuando se presenta como arte. En el nivel dramático, es decir, de la acción, lo que ha ocurrido en la conversación es que al intentar decir quién es y cuál es el poder de su arte, Gorgias muestra *in actu* la contradicción entre lo que cree que es y lo que es. Gorgias cree que es profesor de retórica, para lo cual es necesario que ésta sea una *techne*. Gorgias cree que la retórica es una *techne*. Luego, para distinguirse de todos los otros técnicos, él afirma que es la *techne* de la persuasión sobre lo justo y lo injusto. Lo que Gorgias cree, por una parte, en efecto determina lo que hace. Él está seguro de ser lo que dice que es. Sin embargo, lo que la *epideixis* puso a la vista es que la distinción entre ser y creer ser sólo desaparece mediante el proceso de autoconocimiento, mismo que Sócrates está empeñado en desarrollar y Gorgias se resiste a padecer. El juego entre argumento y acción nos permite ver que Gorgias no es lo que dice ser: fracasa en su autopresentación,⁷ pues no nos persuade. Pero no lo es porque la retórica no es una *techne* en

¹⁴ Cf. Descartes, *Reglas para...*

sentido estricto. Resulta entonces que: a) si el saber determinara al hacer, la retórica podría ser un arte; pero, b) Gorgias admite a) como demostrado porque lo que él dice ser depende de que esa premisa sea verdadera; c) sin embargo, el hacer o profesión de Gorgias niega la tesis, pues lo que él cree que hace (enseñar retórica pensando que es una *techné*) no es lo que hace (adiestrar en una *empeiria* que él ha cultivado, con resultados impredecibles). De manera que la tesis de que el saber determina el hacer es a la vez verdadera y falsa. Al reparar en ello nos percatamos de que las conclusiones aporéticas no son retóricamente útiles en cuanto que no propician la persuasión: ante una aporía vemos la necesidad de seguir pensando, pero no estamos persuadidos ni a favor ni en contra. La dialéctica socrática, en cuanto productora de aporías, es retóricamente débil. Lo cual a su vez es aporético, pues Sócrates ha vencido a Gorgias.

6. Sócrates y Polos (461b3–481b5)

Polos acusa a Sócrates de ser *ἀγροικος*: “rudo” o “descortés” por aprovechar que Gorgias sintió vergüenza de presentarse como corruptor y por ello admitió las premisas que acabamos de comentar. Esta intromisión de Polos en la conversación llama la atención a la relación entre diálogo y acción: Polos acusa a Sócrates de ser rudo en el acto mismo de serlo él. Comienza así por atribuirle a otro lo que él es: carece de conocimiento de sí. Polos es rudo en acto mas no en intención. Su acusación, empero, es que Sócrates es descortés en intención aunque su manejo de la conversación parezca de lo más urbano. Así, la refutación socrática, aunque promotora del autoconocimiento, siempre resulta irritante, mientras que la persuasión gorgiánica complace al persuadido. También debemos notar que si Gorgias en efecto asintió a las preguntas de Sócrates por vergüenza, entonces actuó en función de lo que siente y no de lo que sabe. Pero esto implica que, aunque no lo sepa con toda claridad, Gorgias es justo pues se avergüenza de haber parecido corruptor. Pero, además de ser justo,

es altamente punitivo, pues hemos de recordar que propuso la pena de muerte para quien use injustamente la retórica. Esta disposición a castigar también es aporética, pues si el alumno de retórica es injusto y actúa conforme a lo que sabe y sabe lo que el profesor le enseñó, el verdadero culpable es el profesor. Sólo si la retórica no es *techne*, o el saber no determina el hacer, se limita o cancela la responsabilidad del profesor. Al parecer, la disposición a castigar es consecuencia de la ignorancia de la naturaleza de la persuasión. Sin embargo, la disposición a castigar, a "hacer justicia", siempre aparece como si fuera consecuencia de la calidad moral del juez y de su exagerada opinión sobre su propia rectitud o poder.¹⁵ El castigo es un elemento de la retórica de la moral.

La conversación de Sócrates y Polos conducirá hacia la tesis de que es mejor ser castigado por las injusticias cometidas que permanecer impune, lo cual es una consecuencia necesaria de la tesis de que es mejor ser justo que ser injusto. La posición inicial de Polos es que la vergüenza es una debilidad que debe ser conquistada: una flaqueza que aparece como virtud. Con ello pretende explicar la derrota de Gorgias, mientras que él, presentándose como inmune a la vergüenza, defenderá la tesis que su maestro no pudo defender. Entramos, por tanto, a una conversación, en la que se pretende dejar de lado al pudor, sostenida entre un acusado de impudicia y un impúdico putativo. Sin embargo, Sócrates impone las condiciones para el desarrollo de la conversación: le prohíbe a Polos pronunciar discursos largos. Cuando éste protesta, Sócrates le hace ver que si bien parece extraño que estando en Atenas, el sitio donde se cuenta con el mayor poder, de toda Grecia, para hablar cuanto uno desee, también él, Sócrates, tiene el poder para retirarse cuando ya no desea escuchar más. Esta condición, al parecer trivial, alude al hecho de que la retórica sólo tiene poder en la medida en que agrada al auditorio. En breve veremos que Sócrates de hecho define la retórica como un tipo de adulación. Cabe observar, empero, que sólo el filósofo cuenta con esta posibilidad de dejar de escuchar y retirarse. Además, esa libertad

¹⁵ Cf. *Rep.* 336a1-8.

se puede pagar muy cara: si el filósofo se retira ejerciendo su libertad de hacerlo, el retórico puede convencer a los que permanecen de que lo castiguen y hasta de que lo ejecuten. Uno esperaría que con esta desavenencia fuera suficiente para ponerle fin a la conversación, pero Sócrates, con una astucia casi perversa, hiere el amor propio de Polos, preguntándole si acaso no sabe tanto como Gorgias y si acaso él no es capaz de contestar cualquier pregunta que le propongan. Polos no tiene más remedio que aceptar las condiciones impuestas por Sócrates. El breve intercambio es una *epideixis* de lo que es la retórica. También nos ayuda a ver el talón de Aquiles del retórico: no puede dejar pasar un reto o desafío. Su vida depende del reconocimiento y el honor: es un *dókimos*, es decir, alguien que vive de lo que recibe de otros.

La conversación comienza con lo que parece ser una grosería por parte de Sócrates, pues él niega que sea una técnica y afirma que se trata de una clase de habilidad: *Ἐμπειρίαν ... τινα.* (462c3). Luego explica que se trata de algo de la misma clase que el arte de cocinar. Polos pregunta, indignado, si está afirmando que son lo mismo la retórica y la cocina. Sócrates contesta que no es lo que afirma sino que las considera como partes de un mismo tipo de práctica o actividad. La renuencia que caracteriza a las respuestas de Sócrates obedece a que teme ofender a Gorgias al decir la verdad. Aunque se trata, en parte, de un recurso retórico de Sócrates, también apuntala la diferencia entre retórico y filósofo. Una vez que obtiene el permiso de Gorgias para decir lo que piensa, Sócrates define la retórica como: “una práctica o actividad que no es técnica sino que la realiza alguien con alma valiente y talentosa para tantear {lo que el público desea}, por naturaleza habilidosa para tratar con los hombres.” (...εἶνάί τι ἐπιτήδευμα τεχνικὸν μὲν οὐ, ψυχῆς δὲ στοχαστικῆς καὶ ἀνδρείας καὶ φύσει δεινῆς προσομιλεῖν τοῖς ἀνθρώποις. (463a6-8)). También la cocina puede definirse así: el cocinero talentoso es el que atina con sus platillos al gusto de sus comensales. Retórica y cocina tienen en común la necesidad de proceder

por tanteo porque no se puede dar una explicación completa ni de por qué un platillo tiene éxito ni de por qué un discurso es persuasivo. Sócrates resume lo que piensa de ambas declarando que ambas son modos de la adulación. Definir la retórica como perteneciente a la misma clase que la cocina no adula al retórico.

a. Breve diálogo de Sócrates y Gorgias (463d6-466a3).

Para clarificar a qué parte de la adulación pertenece la retórica, Sócrates afirma que ésta es “el fantasma de una parte de la política.” (πολιτικῆς μορίου εἶδωλον, 463d2). Polos, sin entender nada, inmediatamente pregunta si en consecuencia ella es bella o vergonzosa (καλὸν ἢ αἰσχρὸν, d4). Sócrates dice que es vergonzosa, pues él llama vergonzoso a lo malo. Pero con este intercambio es claro que la conversación no podrá continuar mucho más. Gorgias interviene y hace posible la continuación del diálogo. Notemos que su intervención obedece a que genuinamente reconoce que no entiende la definición de Sócrates y desea entender. Con esto Gorgias deja de ser retórico y se convierte en un interlocutor filosófico de Sócrates. Al parecer¹⁶, esto hacía mucho —quizás nunca antes— que no le acontecía. La conversación entre ambos está ubicada, significativamente, entre la definición de retórica y el surgimiento del tema de retórica y tiranía. En este breve diálogo, al parecer tan incidental en el transcurso de la totalidad de la obra, se sientan las bases de todos los argumentos que se presentarán posteriormente.

Sócrates comienza por preguntarle a Gorgias si él de alguna manera llama a algo cuerpo y también llama a algo alma. (σῶμά που καλεῖς τι καὶ ψυχήν;) Él contesta: “¿Pero cómo no?” (Πῶς γὰρ οὐ;) Contrasta la manera tan cautelosa como pregunta uno y el desenfado con el que contesta el otro: *fools run where angels fear to tread*. La segunda pregunta es decisiva para el resto del diálogo y

¹⁶ Cf. 448a1-3

también parece obvia e inconsecuente: “¿No piensas también de ellos que de cada uno hay salud?” (Οὐκοῦν καὶ τούτων οἶει τινα εἶναι ἑκατέρου εὐεξίαν;) Gorgias: “Claro” (Ἐγώ γε.) La forma tan sencilla y al parecer carente de consecuencia con la cual Sócrates introduce estas dos nociones induce a que preguntemos si esto es un ejemplo de retórica socrática. El sí sabe que sin distinguir entre alma y cuerpo y admitir la diferencia entre lo saludable y lo nocivo para cada uno, no se puede distinguir la retórica de la dialéctica, pero introduce las premisas como algo obvio y que no necesita discusión. Se puede decir, empero, que no se trata de un truco, pues si bien es cierto que conocer la naturaleza del alma es una tarea por demás compleja, la posibilidad de distinguir entre cuerpos y almas, así como entre cuerpos saludables y enfermos y almas saludables y enfermas, es algo que normalmente se acepta como consabido. Sócrates comienza a partir de lo que todos creen, y dado que comparte el punto de partida con el retórico y el sofista, inicialmente los tres parecen hacer lo mismo. La tercera premisa introducida por Sócrates es que hay diferencia entre ser y parecer saludable. Luego añade que no siempre es fácil hacer esta distinción y que con frecuencia se requiere de conocimiento técnico para poder distinguir, tal como lo puede hacer el médico o el maestro de gimnasia. Finalmente, establece que hay algo que hace (ὅ ποιεῖ...) que tanto el cuerpo como el alma parezcan estar bien sin estarlo. Gorgias concuerda en que lo hay.¹⁷

A diferencia de Gorgias, (quizás por no ser tan rápidos como él) nosotros tenemos que detenernos para sopesar las implicaciones de las bases presentadas por Sócrates como “axiomáticas”, en el sentido etimológico de “dignas de confianza”. Todas ellas involucran la cuestión del aparecer o mostrarse de algo: distinguimos entre cuerpo y alma porque en las acciones del cuerpo vemos algo que sugiere la presencia de un “algo” que puede “ausentarse” del cuerpo, por ejemplo, cuando distinguimos entre ser viviente y cadáver. Distinguimos entre la

¹⁷ Todo este párrafo es paráfrasis de 464a1-b1.

salud y la enfermedad del cuerpo cuando algo se muestra ("lo saludable") o está ausente, si bien es de lo más difícil definir la salud. Lo mismo decimos de salud y enfermedad del alma. Así, la distinción entre salud y enfermedad depende de un "aparecer" o "mostrarse" sin el cual no podría haber arte o *techne* médica, respecto del cuerpo, ni las dos artes de lo político que serán discutidas en breve.¹⁸ El mostrarse o aparecer resulta de la naturaleza de cada cosa, pero no siempre es obvia o visible para todos. Cada arte o *techne* desarrolla la capacidad de distinguir entre el ser y el parecer de lo que aparece. Lo que aparece es el sustento de la opinión y ambos son el punto de partida del desarrollo del conocimiento. Si la relación entre el aparecer de algo y su ser fuera siempre llana, unívoca y evidente para todos, (de hecho esto implica que no habría diferencia entre uno y otro) no habría "técnicos" o todos seríamos "técnicos". Por el contrario, si el aparecer careciera de relación estable con el ser de la cosa, (es decir, que la naturaleza siempre permaneciera completamente oculta) en rigor no habría técnicos, pero sí podría haber quienes se presentaran como tales. Sin embargo, estos "técnicos" podrían ser de dos clases: a) los que saben que la naturaleza es ininteligible pero pregonan que sí es conocible y ellos cuentan con ese conocimiento; y b) los que ignoran que la naturaleza es incognoscible y creen tener conocimientos acerca de ella. La condición de posibilidad de ambos es que la mayoría de la gente crea que la naturaleza es conocible. La tercera posibilidad es la intermedia, esto es, que sí haya relación natural y conocible entre el ser y el parecer, pero que este conocimiento sea difícil de obtener. Es aquí donde se dan las condiciones de posibilidad tanto de la retórica, como de la sofística y la filosofía. El símbolo de la claridad y obscuridad de la relación entre el ser y el aparecer es lo que llamamos "cuerpo y alma".

Una vez establecido lo anterior, Sócrates procede a explicar que hay dos artes del ser saludable del cuerpo: la gimnástica, cuyo objeto es la perfección del

¹⁸ Cf. Leo Strauss: "A social science that cannot speak of tyranny with the same confidence with which medicine speaks, for example, of cancer, cannot understand social phenomena as what they are." *On*

cuerpo saludable y la medicina, que se encarga de curar los cuerpos enfermos. La diferencia entre ambas no es fija. En cuanto al alma, está el arte político que se subdivide en legislativa (νομοθετική) y justicia (δικαιοσύνη). La primera es en el alma lo que la gimnástica es en el cuerpo, la segunda corresponde a la medicina. Nótese, empero, que mientras que en el caso de cuerpo parece no haber más que las dos artes mencionadas, en el del alma queda implícito que aparte del político puede haber otros modos de mostrarse o aparecer del alma. Con la buena legislación se perfecciona a una sociedad saludable, con la justicia se curan y corrigen las enfermedades o vicios de las enfermas.

Sócrates asocia con cada una de estas artes un modo de la adulación mediante la cual se genera un arte falso o espúreo, el cual de hecho no es más que una habilidad o *empeiria*. Para comprender mejor su argumento es útil comenzar por la definición que él ofrece de adulación: "aquello que atina a lo placentero sin lo mejor" (κολακείαν μὲν οὖν αὐτὸ καλῶ ... ὅτι τοῦ ἡδέος στοχάζεται ἀνευ τοῦ βελτίστου) (465a1-2). Así, el cocinero sabe agradar al paladar sin tomar en cuenta "lo mejor", es decir, la salud completa del cuerpo; compite con el médico en cuanto a determinar qué se debe comer. También compite con el maestro de gimnasia respecto a qué alimentos mantienen la salud y el vigor del atleta. El "maquillista" sólo compite con el maestro de gimnasia al aplicar sus afeites y demás trucos para que un cuerpo parezca bello. En el caso del alma, Sócrates elabora una relación *more geometrico* entre *empeiria* y arte genuino: la sofística es al arte legislativo como la retórica lo es a la justicia. En todos los casos de las *empeiriai*, aquello que las hace posible es buscar lo placentero en vez de lo bueno, así como atender a la parte en vez de al todo. El cocinero, por ejemplo, es adulador en la medida en que concentra su atención en lo que agrada al paladar e ignora al resto del cuerpo. De manera análoga, el retórico atiende a lo placentero para un individuo en vez de tomar en cuenta lo

justo para la sociedad y además interpreta la justicia como lo placentero para una parte del individuo, ignorando su integridad. El individuo que busca satisfacerse a sí mismo sin atender al bien común requiere de la retórica para persuadir a los otros que lo bueno para él es bueno para todos. Además, necesita creer que un aspecto del todo es igual al todo. Ahora ya es clara la definición de retórica ofrecida por Sócrates: el “fantasma de una parte de lo político” resulta ser la justicia entendida como lo placentero para el individuo que ignora lo mejor del todo, es decir, de la sociedad. Ahora también vemos que cuando Gorgias afirmó que la retórica versa sobre lo justo y lo injusto, barruntaba la verdad.

Conforme Sócrates avanzó en su discurso largo (464b1-466a3), fue dirigiéndose menos a Gorgias y más a Polos. Primero, al definir la adulación (465a1) recalca que está hablando para Polos y después, al hablar de la relación entre el alma y el cuerpo, (465c7-d6) vuelve a hacerlo. Con ello advertimos que Polos parece requerir instrucción especial sobre la naturaleza de la adulación y del poder. En breve se confirmará esta indicación. En el segundo pasaje, Sócrates explica que si el cuerpo se rigiera a sí mismo (lo cual sería la consecuencia tanto de que no haya alma como de que ésta sea una mera apariencia o “epifenómeno” del cuerpo) entonces no habría distinción entre cocina y medicina, etc., o, en general, no se podría distinguir entre lo bueno y lo placentero. Al aludir a Anaxágoras en este contexto, se deja entrever que esa consecuencia va implícita en las doctrinas que pretenden explicar la *physis* dejando fuera al alma. Con lo cual a su vez se advierte del nexo implícito entre retórica, sofística y las doctrinas de los *physiologi*. Nosotros también reconocemos aquí el nexo entre ciencias modernas (tanto naturales como sociales), hedonismo y utilitarismo. Por último, cabe observar que ni Gorgias ni Polos están interesados en estudiar las bases ontológicas de su quehacer: han asimilado dogmáticamente las doctrinas de los *physiologi*. El caso moderno es semejante.

El discurso largo de Sócrates tiene el propósito explícito de explicar su definición de la retórica como el “fantasma de una parte de lo político”; sin embargo, para realizarlo tuvo que introducir la diferencia entre las artes genuinas y las espúreas. Pero la manera como presenta sus “proporciones continuas” entre las artes y sus versiones adulatorias crea la impresión de que hay alguna unidad subyacente en todas las partes, sin que ello quede aclarado. Él dice explícitamente que no cuenta con un nombre para un arte del cuerpo de la cual *gimnasia* y *medicina* sean claramente las únicas partes. Y en cuanto al alma, si bien nos habló de la subdivisión de lo político en arte legislativa y justicia, tampoco dejó claro si además de lo político hay otra subdivisión. Pero la omisión más importante es respecto a la unidad de cuerpo y alma: ¿Hay un arte que gobierna a las cuatro artes genuinas? Esto es lo mismo que preguntar si hay un conocimiento de lo saludable o bueno (*euexes*, literalmente, “buena condición”) para el hombre en cuanto a la unidad de cuerpo y alma: ¿Hay filosofía política?

Cuando Sócrates está por hablar sobre la relación entre todas las artes dice que, para abreviar, hablará “como los geómetras” ὡςπερ οἱ γεωμέτραι (465b7), lo cual se puede comprender sencillamente en el sentido de que armará las proporciones ya mencionadas. Sin embargo, también puede entenderse como una alusión al hecho de que hablará sin explorar los fundamentos en los cuales se basan sus proporciones o doctrina.¹⁹ El carácter hipotético de las matemáticas no es parte del saber de las matemáticas. En este caso “hablar como geómetra” significa que así como en geometría se da por supuesto que esta ciencia es posible y se conoce el status ontológico de sus objetos de estudio, en el de las ciencias del hombre también rige la misma situación.

Sin embargo, cual lo señala Benardete, el tipo de conocimiento que se requeriría es tan complejo que de ninguna manera resulta obvio que sea

¹⁹ Cf. *Rep* Línea dividida, etc.

posible.²⁰ Sería necesario contar con un arte capaz de discernir con precisión entre las dieciséis combinaciones posibles de salud y belleza aparentes y reales de cuerpo y alma. Así, por ejemplo, habría que distinguir entre alguien con cuerpo aparentemente saludable y realmente bello, que a su vez tiene un alma realmente bella y saludable, del hombre que posee un cuerpo realmente saludable, realmente feo, y un alma aparentemente enferma y realmente bella. Además de lo difícil de hacer estos diagnósticos, la ciencia supuesta por Sócrates tendría que ser capaz de indicar la terapia idónea para que en cada caso se educara de tal modo que se logre al hombre realmente bello y saludable de cuerpo y alma. Como lo indica Benardete, ese es el problema fundamental de la *República*. Sólo reparando en esta dificultad se hace evidente tanto el carácter retórico del modo geométrico de hablar, como la necesidad de la retórica filosófica o socrática.

Sócrates ha mantenido que la retórica es una *empeiria*, para distinguirla de la *techne*. Nos dice que: “Yo no llamo *techne* a las prácticas carentes de logos.” (Εγὼ δὲ τέχνη οὐ καλῶ, ὃ ἂν ἢ ἄλογον πρᾶγμα., 465a5-6) Al presentar retóricamente las relaciones entre cuerpo, alma, gimnasia, medicina, legislación, justicia, cocina, cosmética, sofística y retórica, como si ya se hubiera demostrado que los *logoi* entre ellos están establecidos, Sócrates nos obliga a preguntar cuáles son las condiciones de posibilidad de esos *logoi* y por ende de las distinciones que hacen posible definir aquí a la retórica. Sólo si el todo, cuerpo y alma, es articulable y cada cosa o *pragma* tiene su naturaleza, los *logoi* son, además de retóricos, posibles. Dado que la investigación de estos asuntos no forma parte del *Gorgias*, resulta claro que en él encontramos la confrontación de una presentación, guiada por la retórica socrática, para desenmascarar a la retórica gorgiánica. Sin embargo, los resultados son tan necesariamente hipotéticos —para quienes no han realizado el estudio de los principios— como

²⁰ RMP, pp 33-38.

los de los geómetras. Por otra parte, el *Gorgias* es único en cuanto a tematizar y problematizar la retórica filosófica.

b. *Prosigue el diálogo de Sócrates y Polos: Retórica y Tiranía.*

En esta parte de la conversación entre Sócrates y Polos aparecen las tres tesis centrales de Sócrates: a) Todo cuanto hacemos lo hacemos buscando el bien ('Ενεκ' ἄρα τοῦ ἀγαθοῦ ἅπαντα ταῦτα ποιοῦσιν οἱ ποιῶντες. (468b7-8)); b) Es peor cometer que padecer injusticia y c) Es peor permanecer impune que ser castigado cuando se ha obrado injustamente. (ἐγὼ γὰρ δὴ οἶμαι καὶ ἐμὲ καὶ σὲ καὶ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους τὸ ἀδικεῖν τοῦ ἀδικεῖσθαι κάκιον ἡγεῖσθαι καὶ τὸ μὴ δίδοναι δίκην τοῦ δίδοναι. 474b2-5) Estas son las tesis centrales del diálogo. Sócrates las demuestra ampliamente, forzando a Polos a admitirlas punto por punto. Pero aunque la demostración es realizada con todo detenimiento, no persuaden. En efecto, parecen a tal grado fantásticas que cuando concluye la demostración Calicles le pregunta a Caerofón si Sócrates habló en serio o estaba jugando. Cuando Sócrates le asegura que habla en serio, Calicles dice que si tiene razón el mundo anda de cabeza. Su reacción ciertamente es la normal.

La interpretación de estas tesis es de importancia decisiva para la comprensión tanto del poder de la retórica como de su relación con la filosofía. Asimismo, son centrales para entender la relación entre filosofía y polis. Es menester, pues, pensarlas con el mayor cuidado posible.

Para comenzar, cabe reconocer que en efecto se trata de tesis que nadie acepta cuando las escucha por primera vez. Son tan contrarias a la interpretación cotidiana de la experiencia que más bien parecen tesis sofísticas que se establecen gracias a algún truco que nos pasa desapercibido. Pensamos que si todos los hombres opinaran lo que dice Sócrates, viviríamos normalmente en sociedades justas. Y si Sócrates pudiera persuadir a la mayoría de la verdad de sus tesis, las sociedades injustas se corregirían a sí mismas con gran celeridad. Pero como Sócrates debe saber esto tan bien como cualquiera de nosotros, es evidente que

cuando afirma que sus tesis no sólo las sostiene él sino que es lo que piensan todos los hombres, quiere decir que todos aquellos que han comprendido a fondo la naturaleza de lo bueno y lo bello y por ende saben qué es la justicia, concuerdan con sus tesis. La ignorancia es lo que impide a la mayoría ver la verdad de estas tesis. Bien podría ser el caso que el único que afirma las tesis fuera el propio Sócrates. Además, el mismo diálogo muestra, en el nivel dramático, que la exposición dialéctica de las tesis no es suficiente para persuadir ni a Polos ni a Calicles. Aunque son silenciados por Sócrates, no asumen como suyas las tesis socráticas. Indagar a qué se debe esto es lo mismo que investigar los límites del poder de la retórica filosófica.

El punto de partida (473e6-474b5) es de gran importancia, pues Sócrates afirma que él no es político, y con ello lo que quiere decir es que no se rige por las opiniones de los otros. Polos, cuyo nombre sugiere una similitud con las multitudes (*hoi polloí*) y con la polis, sí cree que la verdad se determina por votación o por consenso de la asamblea. La oposición entre Sócrates y Polos, por tanto, es análoga a la de filósofo y polis. La posición de Sócrates es contundente, pues dice: "Yo digo, pues, que respecto a lo que hablo, sé procurarme un testigo, aquel con quien esté conversando; en cuanto a la multitud, me tiene sin cuidado. Sé como obtener un voto, pero con la multitud no dialogo." Pero si la verdad no es asunto de votos, no es política, la persuasión mediante la dialéctica es de una naturaleza radicalmente diferente a la que ocurre con la retórica. Y con ello se intensifica la paradoja, pues aunque la dialéctica nos pone frente a la verdad y nos impide soslayar lo que miramos, no produce la persuasión. Por el contrario, la retórica en cuanto práctica adulatoria, pone frente a nosotros lo que deseamos ver, o nos ayuda a soslayar lo que no queremos ver y así nos persuade de que el asunto es como nosotros queremos que sea. La retórica tiene de su lado al amor propio y al orgullo, mientras que la dialéctica tiene que sobreponerse a ambos. La dialéctica deja de lado, o pretende dejar de lado, los sentimientos, pues considera que la verdad es independiente de los sentimientos. Recordemos que Sócrates, al

refutar a Gorgias, insiste varias veces en que no lo ataca a él sino a su discurso. Recordemos también que Sócrates, al identificarse a sí mismo ante Gorgias, dijo que él es de aquellos que experimenta placer tanto refutando a otros como siendo refutado, pues lo único que importa es la verdad. (458a2-4). La condición de posibilidad de la actitud socrática es que toda la pasión del individuo esté abocada a la búsqueda de la verdad: a ser filósofo. Por eso la ironía socrática es la contraparte de la alabanza del retórico. Ser refutado, para Sócrates, es un beneficio análogo al de ser curado de una enfermedad, mientras que para Polos ser refutado es doloroso porque lo exhibe como inferior al refutador: hiere su amor propio. La oposición entre Sócrates y la polis es tan profunda y radical que nos hace preguntar si él es humano. Pero si la oposición entre dialéctica y retórica es análoga a la de filósofo y polis, la impotencia política de la verdad queda a la vista. Sin embargo, Sócrates mantiene que todos los hombres consideran válidas sus tesis. El asombro que provoca en Polos esta afirmación es tan grande que por primera vez desea escuchar: ...καὶ γὰρ ἐπιθυμῶ εἰδέναι ὅτι ποτ' ἐρεῖς. (474c1-2). La afirmación de Sócrates debe ser escuchada como ejemplo de retórica filosófica, pues induce un cambio en la actitud de Polos. Sin embargo, el cambio de actitud no lo convierte en filósofo, tan sólo lo prepara para ser refutado. De manera análoga al médico, quien puede curar la enfermedad mas no puede producir la salud en el cuerpo, el filósofo puede hacer ver la falacia de una tesis, pero no puede convertir la *philotimia* en *philosophia*.

Escuchemos ahora cómo Sócrates demuestra la primera parte de su tesis, es decir, que es peor ser injusto que padecer la injusticia.(474d2-475e6). El argumento de Sócrates depende de la identificación de lo bello (*kalon*) y lo bueno (*agathon*), así como de lo malo (*kakon*) y lo vergonzoso (*aischon*). Polos inicialmente no admite esta identidad, pero Sócrates lo lleva lentamente a reconocer que en efecto sí son lo mismo. La demostración, empero, es más retórica que dialéctica, pues aparentemente apela a la noción de que dos cosas iguales a lo mismo son iguales entre sí. Sin embargo, la demostración depende

mucho de lo que "llamamos" a las cosas: ...εἰς οὐδὲν ἀποβλέπων καλεῖς ἕκαστοτε (sc. cuerpos, colores, figuras y prácticas) καλά; (d4-5) La identificación ocurre más bien en la palabra. Así, el hecho de que llamemos "bueno" a lo placentero y a lo útil no resulta en que sean lo mismo. Pero el argumento de Sócrates pretende que dado que llamamos a algo "bello" (*kalon*) ya sea por placentero o por útil, algo es bello cuando es uno u otro o ambos. El problema de cómo justificar que llamemos con el mismo nombre a lo placentero y lo útil, que puede muy bien ser útil sin ser placentero, (un martillo o un clavo, por ejemplo), no lo reconoce Polos. De hecho, Polos es inepto para la dialéctica. Y lo que propiamente lo convence es que cree ver en el argumento de Sócrates una doctrina que de la que ya estaba persuadido, a saber, que lo bueno y lo placentero delimitan o distinguen a lo bello. Sócrates inmediatamente aprovecha para hacerlo afirmar que lo vergonzoso es lo opuesto a lo bello y por lo mismo es doloroso y malo. Una vez admitido esto, es claro que Polos ya perdió el argumento, tan claro que él se rehusa inicialmente a contestar. Es evidente, empero, que la demostración fue *ad hominem*, pues se sirvió de la impericia de Polos para la argumentación dialéctica. La diferencia entre el nivel argumentativo y el dramático nos permite ver que Sócrates ganó con un argumento relativamente débil porque Polos admite que las cosas son como las llamamos. Pero Sócrates no sólo quiere derrotarlo, sino que además desea que nos percatemos de la causa de su derrota: en cuanto retórico sólo puede vivir en el ámbito de la opinión, de lo que llamamos a las cosas. El retórico necesariamente es ortodoxo. Cuando concluye el argumento, Sócrates recalca que todos los hombres concordarían con la conclusión. Esto es verdad en el sentido en que lo está proponiendo Sócrates, pues, en efecto, de la misma manera que Polos contestó, contestaría cualquier otro que se le preguntara lo mismo y lo entendiera como lo entendió él. La anuencia, empero, proviene de la manera como hablamos y llamamos a las cosas, la cual está repleta de dificultades.

El segundo argumento (476b2-477a3), en el cual Sócrates demuestra que es mejor ser castigado por haber cometido alguna injusticia que permanecer impune, también depende de una premisa cuya validación profunda requeriría un examen largo. La premisa inicial es que toda acción (*poiein*) tiene por efecto alguna pasión (*paschon*) y que necesariamente lo que uno hace el otro sufre o padece. Por ejemplo, si alguien golpea, hay necesariamente algo golpeado. Además, el modo como se realiza la acción (por ejemplo, rápidamente, violentamente, etc.) es el mismo con el que se padece o sufre.²¹ Con estas premisas Sócrates construye un argumento según el cual si lo justo es bueno, castigar justamente es bueno. En consecuencia, quien es castigado justamente recibe algo bueno. Padeecer un castigo justo es bueno porque se corrige o erradica un mal. Sin embargo, se puede objetar que la intención del agente no siempre se transmite como tal al paciente. El médico, por ejemplo, puede quemar para cauterizar. Diríamos que “quema saludablemente”, pero el paciente no sufre la quemada “saludablemente” sino “dolorosamente”. La intención del médico no acompaña a su acción simultáneamente ni necesariamente. Tampoco si un amante ama profundamente a su amada, ella necesariamente se siente profundamente amada. En consecuencia, la supuesta unidad de acción y pasión no es tan clara como Sócrates pretende.²² Para que un criminal experimente como justo el castigo con el cual se le corrige, es necesario que (1) se reconozca como culpable; (2) acepte que el castigo es justo; (3) experimente el castigo como benéfico; (4) acepte que el verdugo desea beneficiarlo al castigarlo; (4) el castigo en efecto sea el idóneo o “justo” y por consiguiente tenga las consecuencias correctivas con el cual se le impuso al criminal. Para la mayoría de los hombres, estas condiciones normalmente no se cumplen. Sólo Sócrates, o alguien como él, experimentaría un castigo (la refutación) como un beneficio porque (1) reconoce

²¹ Este principio que parece tan obvio, mantiene en vilo la meditación de Descartes en su obra *Les Passions de l'ame*. La relación entre acción y pasión es lo primero que se cuestiona en esta obra. (Art. 1). Cómo se piense la relación entre acción y pasión es fundamental para la moral. Este punto lo trata extensamente Richard Kennington en su ... *Teaching of nature*.

que no sabe; (2) acepta que la refutación le mostró la verdad; (3) la refutación necesariamente es “justa” respecto a lo refutado.

El argumento para demostrar que el injusto que permanece impune se encuentra en un estado peor que el injusto justamente castigado, (477a5-479e6) requiere de varias suposiciones muy problemáticas. En primer lugar, Sócrates propone que los males del cuerpo y los del alma son análogos. Esta suposición es “geométrica”, pues, cuando él la introdujo (465b7) así la llamó. Las consecuencias de las proporciones continuas con las que vinculó cuerpo y alma se vuelven ahora más explícitas, pues, gracias a ellas se puede decir que así como hay artes para cuidar al cuerpo, las hay para cuidar al alma. Los pasos del argumento de Sócrates ocultan casi tanto como lo que revelan. Comienza preguntándole a Polos si en la preparación de las cosas útiles para el hombre él observa algo peor que la pobreza. (ἐν χρεμάτων κατασκευῇ ἀνθρώπου κακίαν ἄλλην τινὰ ἐνορᾶς ἢ πείνιαν; 477b1-2). Luego le pregunta si en la preparación del cuerpo “dirías que hay algo peor que la debilidad, la enfermedad y la deformidad y cosas como ellas” (...κακίαν ἂν φήσαις ἀσθένειαν εἶναι καὶ νόσον καὶ αἰσχος καὶ τὰ τιοιαῦτα; b3-5). Cabe notar que la palabra αἰσχος significa tanto “vergüenza” como “fealdad” y “deformidad”, ya sea del cuerpo o del alma. Se trata, por tanto, de un término que es a la vez médico, estético y moral, es decir, en él se confunde la diferencia entre cuerpo y alma. La fealdad del cuerpo es vista como indicio de la del alma.²³ En tercer lugar, Sócrates le pregunta si opina que hay alguna mala condición en el alma (Οὐκοῦν καὶ ἐν ψυχῇ πονηρίαν ἤγῃ τινα εἶναι; b5-6). Adviértase que la manera de preguntar sugiere que como consecuencia de reconocer lo anterior se puede inferir que también en el alma hay defectos o

²² Benardete comenta extensamente los problemas en torno a esta premisas. Cf. RMP, pp. 51-55.

²³ Tersites es el hombre “más feo de los que fueron a Troya” y también el único que requiere el castigo corporal por su intento de provocar el regreso de las tropas a sus tierras natales. Los héroes como Paris son castigados con palabras. Cf. *Ilíada*, II. y III.

poneriai. Finalmente le pregunta: “¿acaso no llamas a tales (*poneriai*) injusticia, ignorancia y cobardía y cosas similares?” (Ταύτην οὖν οὐκ ἀδικίαν καλεῖς καὶ ἀμαθίαν καὶ δειλίαν καὶ τὰ τοιαῦτα; b6-7). Nótese también el cambio en los verbos usados por Sócrates. Comienza preguntándole si ve, luego si dice y finalmente si opina. El resultado de este movimiento es que los males del alma sean llamados con los tres nombres que indica Sócrates. El recorrido va de lo más a lo menos evidente. Finalmente, Sócrates saca la conclusión preguntándole a Polos si, “puesto que los bienes útiles, lo corpóreo y el alma son tres de los entes, has nombrado tres el número de los males: pobreza, enfermedad e injusticia.” (Οὐκοῦν χρημάτων καὶ σώματος καὶ ψυχῆς, τριῶν ὄντων, τριττὰς εἴρηκας πονηρίας, πενίαν, νόσον, ἀδικίαν; c1-2). Así traduzco τριῶν ὄντων para enfatizar la diferencia entre cada uno de ellos, aunque se podría traducir sencillamente “siendo tres”. Sin embargo, Sócrates primero usa τρεῖς para referirse a cosas, cuerpo y alma, y luego usa τριττὸς para referirse a los tres males. La primera palabra significa “tres”, mientras que la segunda significa “terna”. Me parece que con ello se desea llamar la atención al problema de la unidad y la diferencia, pues, χρήματα indica las cosas en cuanto útiles para el hombre, mientras que el cuerpo no es exclusivamente un atributo del hombre y el alma tampoco. Posiblemente debamos notar que Polos pasa con demasiada facilidad de lo útil para el hombre a lo justo e injusto. Lo que hace una “terna” de los tres es considerarlos como subsumidos bajo el mal, como si los tres ámbitos fueran uno porque en los tres hay una condición, la cual puede ser saludable o maligna. Sócrates pregunta luego si la injusticia, siendo lo más vergonzoso es también lo más malo para el alma. Polos no ve inicialmente que se trata de una consecuencia necesaria de lo que ya admitió. Sócrates le hace ver que si los males del alma no son más dolorosos que los del cuerpo, entonces deben ser peores por ser más dañinos. En consecuencia, la injusticia es el peor mal del alma.

El segundo paso en el argumento de Sócrates es todavía más débil, pues consiste en obtener de Polos la aceptación de que si hay arte para remediar la pobreza (*crematística*) y para curar el cuerpo (*medicina*), también debe haberla para erradicar la injusticia, a saber, la justicia (*dike*).²⁴ Aquí, cada arte debe entenderse como el saber gracias al cual se erradica un mal. Así, “justicia”, aquí debe entenderse como “arte de castigar”. Debemos entender que la existencia de tal arte es una consecuencia del modo geométrico de presentar la relación entre cuerpo y alma. Sin embargo, las “proporciones continuas” no pueden demostrar que exista tal relación entre cuerpo y alma, puesto que para establecerlas es necesario suponer que la relación es posible.

En la parte final del argumento, Sócrates obliga a Polos a reconocer que si bien lo mejor es estar saludable, cuando alguien enferma es preferible ser curado, aún cuando la curación pueda ser muy dolorosa, a permanecer enfermo. Luego, aplica por analogía el razonamiento a la injusticia y Polos no tiene más remedio que admitir que es preferible ser castigado por las injusticias cometidas que permanecer impune. Establecido lo cual, es evidente que el tirano es el más infeliz de los hombres, pues se encuentra en el caso análogo del enfermo que piensa que goza grandemente porque no se ha sometido a ninguna curación. También se sigue que si la retórica sirve para procurar justicia, entonces el criminal la debe usar para delatarse y persuadir a los jueces de que le impongan el castigo más acorde a su crimen. Cuando Calicles escucha esta conclusión no sabe ya si Sócrates habla en serio o juega.

²⁴ Lo endeble e irónico de la demostración se aprecia más en griego, pues el sufijo *ike*, como en *chrematistike* y en *iatrike* es tomado por Sócrates como si también estuviese presente en *dike*. Y de ahí saca la conclusión de que puesto que las dos anteriores son artes, también debe haber una de la justicia, como si *dike* significara “el arte-d” Cf. RMP, p 55

7. Meditación provisional sobre retórica, castigo y justicia

El diálogo entre Sócrates y Polos es de la mayor importancia para la comprensión de la querrela entre filosofía y poesía. Sócrates nos ha ofrecido un análisis de lo que significa *pathei mathos*.²⁵ El sentido profundo de este apotegma se comienza a evidenciar conforme se explyaya la relación entre verdugo, criminal y castigo. En las palabras de Benardete:

The rhetorician's role in this scheme is to persuade the punished that he is experiencing exactly what the punisher intends. He is to make the punished into a spectator...The punished, then, has to be induced to believe in the transference of the punisher's will...Rhetoric, then, must try to make good the proverb *pathei mathos*, "by suffering, understanding." There seems to be something tragic about rhetoric.²⁶

Cuando el dramaturgo trágico presenta una obra, el esquema básico de las relaciones que se establecen es el siguiente: 1) El héroe trágico es quien deberá recibir justicia por sus crímenes. Pero recibir el castigo es doloroso para él y, como hemos visto, difícilmente se puede decir que gracias a ello Agamenón o Clitemnestra "aprendan" en el sentido de ser curados de su *hybris*. En cuanto "descubren" o "aprenden" la voluntad de Zeus, se sienten traicionados, pues a lo largo de sus vidas pensaban que Zeus los protegía. Sufren, mas no aprenden. 2) El espectador de la tragedia "sufre" en cuanto siente el temor de ser castigado como el héroe trágico, pues reconoce que sus pasiones y aspiraciones son semejantes. El sufrimiento inducido en él convierte al dramaturgo en una especie de verdugo o castigador que lo hace aprender mediante el desdoblamiento entre el sufrimiento del criminal y el del espectador. Si el espectador "aprende" de la obra, se puede decir que "aprendió mediante el sufrimiento", *pathei mathos*. El poeta, por tanto, en cuanto intérprete de la voluntad de Zeus, es capaz de llevar a

²⁵ Cf. RMP, pp.53-54.

²⁶ Ibid. 54.

cabo la tarea que Sócrates le atribuye aquí al retórico. Pero lo que el dramaturgo puede lograr no es posible para el retórico porque él no puede llevar a cabo el desdoblamiento que la mimesis poética permite. El retórico no puede hacer que el injusto, por ejemplo un tirano, se contemple a sí mismo desdoblándose en actor y espectador, desdoblamiento implícito en la distinción de *poiein* y *pathein* del argumento de Sócrates. La imposibilidad de este desdoblamiento pone en entredicho la efectividad de la enseñanza moral y de la corrección del criminal. El poeta trágico, por tanto, queda ubicado como el educador moral por excelencia en cuanto que sólo él ocupa el sitio donde *pathei mathos* es posible: el de la mimesis. Sólo el teatro hace posible el desdoblamiento necesario para que la tragedia produzca a la vez sufrimiento y placer, pues el espectador comprende el sufrimiento de los héroes y experimenta la emoción de ver un castigo ejemplar. Pero disfruta viendo. En cuanto el dramaturgo trágico hace posible que el público se deleite viendo y escuchando el sufrimiento impuesto por los dioses, contribuye a que la retórica pierda poder: mostrar castigos dramatizados y disfrutar viéndolos ciertamente no parece ser la vía para corregir o mejorar la moral pública. La mimesis del castigo diluye la fuerza de los discursos morales.

8. Sócrates y Calicles.

El drama de Sócrates y Calicles es sutil y complejo y por consiguiente no es posible interpretarlo detalladamente en el contexto de este trabajo. Sin embargo, la cuestión central, el poder de la retórica para educar, puede examinarse con suficiente profundidad para nuestros propósitos sin tener que incursionar en lo más recóndito. El diálogo entre ambos se inicia cuando Calicles interrumpe la conversación entre Sócrates y Polos, pues no puede creer que Sócrates proponga en serio que la verdadera función de la retórica sea asegurarse de que uno, en cuanto criminal, sea castigado correctamente. Calicles, por tanto, participa en el diálogo como consecuencia del arte retórico de Sócrates. Se diría que las dos

conversaciones previas tenían el propósito de provocar la reacción de Calicles. Por su parte, Sócrates dice querer conversar con él para probar si su propia alma es de oro: Usará a Calicles como su piedra de toque.

El diálogo de Sócrates con Calicles, o, mejor dicho, el intento de llevarlo a cabo, pone ante nosotros una mimesis de la relación entre filósofo y polis, la cual bien puede leerse como una tragicomedia en la cual se exhibe la necesidad de la oposición entre ambos. Es tragicomedia porque expone con toda claridad la alienación del filósofo al mismo tiempo que muestra la carencia de fundamento, lo *alogos*, de las tesis presentadas por Calicles. En este drama triunfa el *logos* conforme Sócrates lo expone, pero su triunfo consiste sólo en silenciar y enfurecer —no en persuadir— a Calicles. El diálogo es, por tanto, una mimesis de la relación de lo razonable o *kata logon* con lo *alogos*. Es en el interior de este marco donde se presenta la relación entre filósofo y polis, donde se pregunta sobre el poder de la retórica y de la filosofía, de los beneficios que cada una promete y del modo de vida implícito en una y en otra. Es también en el contexto de la relación entre lo *kata logon* y lo *alogos* en donde aparece con mayor claridad la oposición entre filosofía y poesía. Como se verá más adelante, Sócrates considera a la tragedia como una modalidad de la retórica y, por consecuencia, un modo de adulación. La tragedia, por tanto, es asimilada del lado de la polis y lo *alogos*. Uno de los propósitos centrales de esta interpretación de la conversación de Sócrates y Calicles es elucidar esa asimilación. Cabe advertir, empero, que la comprensión de la tragedia expuesta en esta parte del *Gorgias* no debe ser entendida como una doctrina platónica separable del contexto en el cual aparece. Esta relación entre contexto y comprensión también debe servirnos de aviso respecto a una cuestión fundamental: la obra poética nunca existe “por sí misma”, pues su poder y sentido varían según el espectador o intérprete. La tragedia no tiene el mismo sentido para Sócrates que para Calicles.

Como punto de partida de la interpretación me parece útil destacar algunos detalles de la estructura de esta conversación. En primer lugar, se puede notar el énfasis hecho por Sócrates en la comunidad de naturaleza de Calicles y él. Inicialmente (481d1-3) recurre al caso dual para recalcar el hecho de que forman un par natural. Al final del diálogo, (527e1) nuevamente Sócrates habla de sí mismo y de Calicles como compañeros en *apaideusia* o insuficiencia de cultura, es decir, deficiencia en escuchar el *logos*. Una segunda peculiaridad estructural es la referencia al Hades tanto al inicio (482b5-6) como en el mito final. Y, en tercer lugar, la cuestión más radical, la de la verdad del *logos* que ha salido a luz. En su discurso inicial, Sócrates afirma que considera mejor²⁷ que ni su lira ni su coro concuerden con los de la mayoría de los hombres, si para ello es menester que él carezca de armonía consigo mismo y se contradiga a sí mismo. (482b7-c3). En el discurso final afirma que relatará un *logos* bello que a Calicles (y la mayoría de los hombres) le parecerá un mito (523a1-3). También cabe destacar que Sócrates considera que el *logos* expuesto por él merece mayor confianza que el de Calicles. (cf. 524a8 y 527e6).

Esta manera de circunscribir la conversación tiene múltiples implicaciones para la interpretación del drama de Sócrates y Calicles. Circundar los argumentos sobre el poder, el placer y la justicia con las referencias al Hades, nos debe hacer notar que el *mythos* rodea al *logos*.²⁸ Sin embargo, Sócrates mismo ha recalcado que lo que es *logos* para él aparecerá como *mythos* para Calicles. Es evidente, en todo caso, que la interpretación de su conversación requiere una clarificación de la naturaleza del *mythos* y del *logos* en relación con la cuestión del castigo y corrección por las injusticias cometidas. No se puede interpretar satisfactoriamente el drama de Sócrates y Calicles sin ofrecer una interpretación del entorno que lo circunscribe.

²⁷ κρείττον, también "más fuerte" y "más noble".

²⁸ Esta forma de organizar el diálogo también se utiliza en la *República*. Cf. mi *Eros y hermenéutica platónica* para una discusión más extensa de la forma de dicho diálogo.

La implicación más inmediata del contorno formado por el Hades y el mito es suficientemente clara: la conversación de Sócrates y Calicles se dirige en última instancia a la pregunta sobre la mejor manera de vivir. Esta pregunta nos obliga a tomar una posición respecto al sentido de la muerte y éste a su vez depende fundamentalmente de que se acepte o no la inmortalidad del alma. Lo que circunscribe a la vida es literalmente "hades", es decir, invisible. Sobre el Hades necesariamente componemos mitos: no hay logos de lo que ocurre después de la muerte, pues, mínimamente, la muerte marca el fin de la participación del fallecido en el logos. El logos y la visibilidad son inseparables, aunque "ver" (*noein*) no sólo se hace con los ojos. En todo caso, debemos anticipar que todos los argumentos de Sócrates en defensa de su amor por la sabiduría conducen a la cuestión de la inmortalidad del alma y por ende al *Fedón*. La justificación de la filosofía depende de la comprensión socrática del Hades.

Ya dentro del entorno, aparece como peculiaridad dramática la supuesta homogeneidad de Sócrates y Calicles en cuanto ambos sufren o padecen el eros: sus experiencias, aunque diametralmente opuestas en cuanto al logos, tienen en común sentirse movidos por una fuerza sobre la cual no tienen control absoluto. Calicles ama a dos "Demos", el hijo de Pyrilampos y el pueblo ateniense. Sócrates ama a Alcibíades y a la filosofía. Sin embargo, Sócrates mismo rompe la supuesta simetría de su pasión y la de Calicles al señalar que éste cambia de parecer según lo considere necesario para complacer a sus dos amores, mientras que él sólo se apega a la filosofía, su "verdadero amor" (*τὰ ἐμὰ παιδικά*, 482a4). Deja implícito que él no cambia de opinión para complacer a Alcibíades. Con ello deja entrever un problema de fondo: ¿realmente son comparables las pasiones de ambos? ¿Qué puede tener en común el amor de Sócrates por la sabiduría con el amor sensual —y posiblemente interesado²⁹— de Calicles por

²⁹ Demos pertenecía a la aristocracia ateniense y estaba emparentado con la familia de Platón. Cf. *RMP*, p. 63.

Demos, o con el afán de poder que lo hace adular al demos ateniense? Por lo pronto, lo único que se puede decir es que ambos experimentan el poder atractivo de lo bello (*to kalon*): Eros. Que Eros pueda mover al hombre de maneras tan disímiles resulta *alogos*, pues se trata de un hecho que reconocemos mas no podemos explicar. Sin embargo, esta semejanza de Sócrates y Calicles es un vínculo de gran importancia, pues es lo único que nos ayuda a pensar en la oposición dialéctica de filósofo y mundo. Sin este vínculo, el logos socrático correría el peligro de quedar desvinculado del mundo: Sócrates andaría por las nubes.³⁰

Y, en efecto, la confrontación de retórica y filosofía realizada en el *Gorgias* remite constantemente a la pregunta sobre el realismo o idealismo de ambas. Desde el inicio parecería ser que las tesis socráticas corresponde a un mundo “invertido” en el cual se muestra que la verdad es lo opuesto de aquello que la experiencia cotidiana parece enseñar. Las dos tesis de Sócrates, a saber, que es preferible padecer una injusticia que cometerla y que es mejor ser castigado correctamente que permanecer impune, aparecen inicialmente como conclusiones paradójicas que más demuestran el poder argumentativo de Sócrates (o la debilidad de sus contrincantes) que la verdad de las mismas. Calicles se siente atraído al diálogo con Sócrates porque realmente está intrigado sobre la manera como se puedan defender tesis tan fantásticas. A lo largo de la conversación Calicles es refutado vez tras vez, pero no por ello cambia de opinión. Siente que hubo truco, o que él careció de pericia dialéctica, pero jamás acepta que sea bueno vivir conforme a los preceptos de Sócrates. Si Sócrates es fiel al logos, Calicles no lo es menos a su comprensión de lo bueno, lo bello y lo placentero, pues aunque no puede defenderla, la considera más confiable.

Al estudiar el *Gorgias* resulta relativamente fácil entender la oposición de Sócrates a Calicles; lo difícil es captar su unidad. En cada uno de los argumentos

³⁰ Es útil, para interpretar el *Gorgias*, mantener en mente *Las Nubes* de Aristófanes. Adviértase que el Sócrates aristofánico se asemeja enormemente a Calicles. Para una explicación de esta idea, véase mi “Las

avanzados por Sócrates se experimenta esta dificultad, pues a la vez que comprendemos la verdad del logos socrático, sentimos la distancia entre ella y nuestra experiencia. Si se tiene en cuenta que la fuerza del logos no es suficiente para persuadir a Calicles, resulta claro que no se puede comprender este diálogo como una simple refutación de sus ideas. Un triunfo absoluto de Sócrates nos obligaría a preguntar sobre la distancia entre logos y experiencia, verdad y opinión. Una verdad del todo distanciada de la opinión carece de fuerza de persuasión. Para que Sócrates sea persuasivo necesitamos comprender de alguna manera el nexo que lo une con Calicles.

Lo asombroso de diálogo platónico es que logra esta exhibición de la unidad de Sócrates y Calicles. Para captar esta exhibición es menester poner atención especial al aspecto dramático del diálogo: verlo en cuanto mimesis. Pero verlo así es verlo en cuanto poema. La supuesta oposición de filosofía y poesía queda superada (en el sentido del *Aufhebung* hegeliano) por el poema filosófico mediante el cual Platón pone ante nosotros la unidad y diferencia de filosofía y mundo. Quien no se esfuerza por captar este aspecto del diálogo platónico está condenado a "platonizar": oponer filosofía y mundo, verdad y poder.

No es mi intención analizar minuciosamente cada uno de los argumentos de la conversación de Sócrates con Calicles, pues ello sería adecuado para un comentario sobre el diálogo y no para este estudio.³¹ Concentraré la atención en el nexo entre retórica, tragedia y el argumento central de Calicles, el de la pleonexia como productora de felicidad. Lo considero central porque es la posición diametralmente opuesta a la socrática. Calicles considera que actuar conforme a la naturaleza es el imperativo ético fundamental y lo entiende como la satisfacción de cuanto deseo se tenga y además como propiciar la proliferación⁷

Nubes de Aristófanes como mimesis perfecta de la relación entre *nomos* y *physis*", en *Nova Tellus*...

de los deseos. Es la tesis que subyace en el imperialismo ateniense y en la comprensión moderna de felicidad.³² Es claro que el amor de Calicles por el demos hace necesario que él asuma esta tesis. Al asumirla, determina el sentido de la retórica, pues ella queda subordinada a la voluptibilidad del pueblo. Mediante la retórica se puede inflamar y atizar los deseos de la polis, pero carece del poder para satisfacerlos. Tampoco tiene el poder para purificar a la polis de esos deseos.³³ Otra nota distintiva de la tesis de Calicles es que al identificar lo placentero con lo bueno tiene que separarlo de lo bello. Pero al mismo tiempo él mantiene como paradigma de hombre al *kalokagathos*, en el cual no hay tal escisión. Su tesis también lleva implícita la exclusión del alma o el intento de interpretar la acción humana exclusivamente en términos del cuerpo. Calicles, por tanto, es un discípulo del monismo materialista propuesto por Demócrito. (En este sentido, jugando un tanto con el nombre del ilustre filósofo, Calicles está bajo el poder de un tercer demos. El vínculo entre monismo materialista, hedonismo, retórica y democracia queda sugerido de esta manera.) Sin embargo, es claro que Calicles no ha pensado a fondo las bases de sus tesis, lo cual también es un dato distintivo del político. Sócrates se encargará de sacar a luz las aporías inherentes en estas tesis. Por lo pronto, es evidente que si no hay alma inmortal, lo bueno y lo malo, así como lo bello y lo feo y lo placentero y lo doloroso tendrían que entenderse como estados o *pathemata* del cuerpo.

El argumento de Sócrates para refutar a Calicles consiste básicamente en obligarlo a ver que sus tesis desarticulan su propia comprensión de la experiencia. Calicles comienza con su distinción de lo justo por naturaleza y lo justo por ley o por costumbre (*nomos*) (483a7-8). Sin embargo, la distinción de naturaleza y costumbre, entendida como justificación de que ser justo por naturaleza consiste en el dominio y explotación de los inferiores, se vuelve

³¹ Además sería superfluo, pues tanto Benardete como Dodds ya lo han hecho en sus respectivos comentarios.

³² Cf. Hobbes, *Leviathan*,

endeble tan pronto se identifica “naturaleza” con “cuerpo”. La experiencia misma confirma que el hombre de gran fuerza corporal no es necesariamente quien tiene más poder o el superior.³⁴ Además, en cuanto amante del demos, Calicles tiene claro dónde reside el poder en Atenas. En términos generales, la dificultad central de su tesis consiste en no poder decir con precisión qué entiende por *kreitton*, *beltion* e *ischyteron* (“más poderoso”, “mejor” y “más fuerte” respectivamente) y cómo los distingue. Si los tres fueran atributos del cuerpo, serían sinónimos, pero no lo son. Sócrates le hace ver rápidamente (488d4-489a6) que en el caso del hombre y de Atenas en particular, los tres adjetivos describen al poder político, el cual no se debe a la fuerza corpórea de cada uno sino a la de todos juntos. Resulta que los supuestamente inferiores por naturaleza, dado que tienen el poder, imponen su comprensión de justicia (opuesta a la de Calicles) y con ello están actuando conforme a la naturaleza. Es claro que la dificultad central radica en definir en qué consiste el poder, puesto que ubicarlo en el cuerpo conduce a esta refutación. Calicles pretende que Sócrates no lo ha refutado y que tan sólo ha sacado provecho de su falta de precisión al definir al más poderoso.

Calicles intenta evadir la necesidad de definir qué entiende por “el mejor”, pero sucumbe a la retórica de Sócrates. (489b-491a6). Irritado por la interpretación irónica que éste hace de su tesis, finalmente declara lo que quiere decir: “...más poderosos (*kreitton*) son los conocedores (*phronimoi*) de los asuntos de la polis, de cuál camino es el propio, y no sólo conocedores sino también valientes, lo suficiente para llevar a cabo sus proyectos y no desfallecer por flaqueza del alma.” (491b1-3). Para hablar con mayor claridad, Calicles tuvo que introducir las nociones de sapiencia o *phronesis*, la de valentía o *andreia* y la de perseverancia. Las tres son excelencias del alma, o, en todo caso, no son inteligibles como propiedades del cuerpo en cuanto físicamente fuerte: hay

³³ Este tema lo retomaré en el siguiente capítulo al examinar el poder “purgativo” de la retórica socrática en la *República*.

fueres estúpidos o cobardes o inconstantes. Su "visibilidad" consiste en el modo de actuar y en usar el cuerpo para ello. De esta manera se vuelve evidente que no se puede distinguir entre mejor y peor mirando únicamente al cuerpo en cuanto tal. Hay que verlo en cuanto cuerpo humano, es decir, en cuanto capaz de actuar. La fuerza de la acción no se puede juzgar al margen de la distinción entre bueno y malo, bello y feo, placentero y doloroso. Al ignorar los tres pares, la acción se vuelve *alogos*.

La segunda parte de la tesis original de Calicles, a saber, que el superior por naturaleza es quien puede satisfacer todos sus deseos y usar a los otros como medios para ello, indica claramente que él está pensando del tirano todopoderoso. Nuevamente, vemos que no comprende la naturaleza del poder. Calicles es un romántico que se imagina que el poder del tirano le permite actuar en contra de los deseos de todos los otros. Lo imagina como sobre humano. Sin embargo, la refutación realizada por Sócrates más bien concentra la atención en la experiencia misma del placer y el dolor. Primero lo obliga a admitir que lo bueno y lo malo son opuestos en un sentido diferente del que lo son el placer y el dolor: el primer par es mutuamente excluyente: no puede algo ser bueno y malo a la vez para el mismo individuo en el mismo sentido, mientras que placer y dolor parecen ir juntos, pues sentimos placer en cuanto cesa el dolor y viceversa. Además, tanto los buenos como los malos experimentan placer y dolor mas no ante lo mismo ni con las mismas consecuencias. Ante el ataque enemigo, tanto valiente como cobarde experimentan miedo, pero uno se sobrepone a él y el otro no. Si lo placentero y lo bueno fueran lo mismo, los dos actuarían igual. Sin embargo, el argumento con el cual Sócrates hace que Calicles admita que hay placeres malos es aludiendo a prácticas sexuales que ofenden el sentido de lo moral. Con ello nos permite ver que no podemos comprender la naturaleza humana como parte homogénea de la naturaleza animal: las relaciones sexuales de los animales nunca nos ofenden. La vergüenza y el pudor no son

³⁴ Los griegos pensarían en Ajax.

comprensibles en términos puramente convencionales.³⁵ Que Calicles acuse a Sócrates de ser impúdico es una manera irónica de mostrar que el defensor de lo natural es de hecho muy convencional en sus gustos. La retórica socrática hizo aflorar claramente la relación entre gusto y moralidad. Al mismo tiempo, vemos que Sócrates tiene mayor libertad frente al gusto ateniense, y gracias a ella puede tomar distancia de su moral. Quizás lo más importante sea percatarse de que la retórica socrática sí puede echar mano de ese conocimiento de los gustos porque siempre trabaja *ad hominem*, mientras que el retórico que se dirige al público no puede hacerlo.

Un comentario de Benardete sobre el gusto es útil para comprender lo que está en juego:

Every regime has its own pleasures and pains, and there is no art by which they can be known. The tastes of habits are not available to causal knowledge. Nicias and Demosthenes can enlist the sausage seller into their scheme to overthrow Cleon, but they cannot themselves speak as they know they must speak. Science cannot deduce from the structure of a regime the ways of a people. From the fact that an Indian tribe eats their dead parents, it does not follow that they will shout and refuse to listen if they are offered money to burn them, anymore than it is evident that if the Greeks burn their dead they will listen in silence to an offer to eat them and be witnesses to the horror their own practice evokes in others (Herodotus 3.38).³⁶

El retórico no tiene un conocimiento propiamente técnico de los gustos de su auditorio, y por lo mismo no puede manipularlos. Sólo en cuanto él mismo comparte dichos gustos, es decir, siente vergüenza ante las mismas cosas, puede orientar su discurso. Sin embargo, el retórico no puede por sí sólo cambiar esos gustos. En el fondo depende de la moral del público. En ello estriba a la vez su poder y su impotencia. Sócrates puede ser más audaz porque habla en privado, y en ello radica también el poder y los límites del poder de su retórica.

Concluida la separación de lo bueno y lo placentero, y demostrado que con nuestras acciones buscamos lo bueno, Sócrates retoma el tema de la retórica. Es

³⁵ Cual se muestra ampliamente en el *Protágoras*.

importante, empero, mantener presente que la separación de lo bueno y lo placentero realizada aquí puede ser tan excesiva como la identidad postulada por Calicles. Esta separación sirve de base para los argumentos subsecuentes en los cuales se caracteriza a la retórica como adulación que busca dar placer al alma. Como consecuencia de la separación, se crea la impresión de que lo placentero no mejora al complacido. Luego, Sócrates argumenta que toda la poesía es retórica en este sentido de buscar complacer. En particular, él considera que la tragedia fundamentalmente busca complacer a los espectadores. (502b1-c1). Para nada se propone el poeta trágico luchar en contra de los gustos y prejuicios de los espectadores. En suma, concluye Sócrates: Δημηγορία ἄρα τίς ἐστιν ἡ ποιητική. (502c12). ("La poética es una clase de oratoria popular.") El juicio me parece excesivo pero Calicles lo acepta con un simple "así parece". De hecho, a lo largo de la exposición del argumento de Sócrates sobre el carácter adulatorio de la poesía, Calicles responde con monosílabos. Este dato del nivel dramático del diálogo nos ayuda a comprender mejor lo que ha ocurrido. Mientras Sócrates argumenta que la poesía no se propone hacer mejores a los espectadores sino tan sólo complacerlos, nosotros vemos que él con su argumento sí se propone hacer mejor a Calicles aunque para ello tenga que contradecirlo, refutarlo y por lo mismo causarle dolor, pero tampoco lo logra. Vemos, por tanto, que acusa a la tragedia de no lograr algo que él mismo no ha logrado. Es más, el poder persuasivo de Sócrates disminuye conforme va cambiando de interlocutor de Gorgias, a Polos y finalmente a Calicles. Así, el movimiento dialéctico del diálogo conforme al cual las tesis de sus opositores son refutadas guarda una relación inversa al movimiento retórico del diálogo, pues sus interlocutores quedan cada vez menos persuadidos.

¿Qué significa este doble movimiento? La cuestión fundamental es la del poder educativo de la retórica, tanto la dirigida al público o *demegoria*, como la

³⁶ RMP, p. 94.

dirigida *ad hominem* o filosófica. Ambas dirigen la atención al punto central de la oposición de poesía y filosofía: al *pathei mathos*. Desde una primera perspectiva, parecería que ni una ni otra constatan esta manera de acceder a la sabiduría. La crítica fundamental de Sócrates a la tragedia en cuanto modo de la retórica, es que la presentación en el teatro del sufrimiento de Agamenón, Casandra, Clitemnestra, u Orestes resulta placentera para el público. El *pathos* experimentado por los espectadores es una mezcla de dolor y placer en la cual predomina el segundo.³⁷ En las palabras de Benardete: "Tragedy scares one to death, and one enjoys the show."³⁸ Así, la mimesis del sufrimiento no produce el sufrimiento necesario para que el espectador enmiende sus caminos o sus pasiones sean corregidas. En el fondo, la poesía no puede educar. Esta conclusión, empero, no debe tomarse como final, pues cabe notar que para llegar a considerar a la poesía como una modalidad de la retórica, Sócrates elimina todos sus aspectos "musicales", es decir, melodía, ritmo y metro. Así purificada lo que queda es puro logos con el cual el poeta se dirige a la multitud.(502c5-10). Las dificultades de proceder así se harán patentes al retomar el tema en el capítulo sobre la *República*.

La retórica socrática parece ser tan impotente como la poética aunque por otras razones. La conversación con Calicles bien puede considerarse como el fracaso más contundente de la retórica socrática en todos los diálogos. El contorno mítico y la alusión al dios perro, Cancerbero, que en otros casos alude al Sócrates-Hérakles, capaz de sacar del Hades a sus amados³⁹, sirve aquí para recalcar el hecho de que no puede hacer nada por Calicles. Los diversos intentos de castigo y corrección que Sócrates lleva a cabo resultan infructuosos, pues aunque Calicles sufre la refutación, ni cambia de opinión ni parece obtener sapiencia alguna: hay *pathos* pero no hay *mathesis*. En cuanto al propio

³⁷ Recuérdese que según la tradición, Esquilo fue censurado porque las Erinias de su *Euménides* causaron verdadero pavor entre mujeres y niños.

³⁸ RMP, p.84.

³⁹ Para una discusión de este aspecto de los diálogos, ver mi *Eros y hermenéutica platónica*.

Sócrates, podría preguntarse por qué acudió a la casa de Calicles para conversar con Gorgias y por qué persiste en la conversación a pesar de que sus interlocutores son tan renuentes. ¿En verdad necesita a Calicles como piedra de toque? No veo evidencia en el diálogo que sugiera que Sócrates sufre, ni que aprenda gran cosa. Todo lo cual sugiere que el *pathei mathos* es algo experimentado más bien por el lector del diálogo. Si la retórica filosófica logra esto, el diálogo en cuanto mimesis de Sócrates resultaría ser superior a la tragedia para la educación de unos cuantos capaces de someterse al cuestionamiento socrático a través de el poema platónico, pues interpretar un diálogo platónico con el debido cuidado sí induce el *pathei mathos*.

El diálogo platónico, por tanto, es un poema superior a los de los poetas trágicos porque es el único que no recurre a la adulación, no teniendo por propósito complacer al lector. Ahora vemos con claridad que el único *pathos* que en efecto produce *mathesis* es el experimentado por aquellos que al ser cuestionados y refutados por Sócrates sufren el dolor de la curación sabiendo que comienzan a sanar. *Pathei mathos* es lo que acompaña la *periagoge* o giro del alma hacia el exterior de la caverna.

Esta tesis sobre la relación entre diálogo platónico y poesía se puede corroborar con mayor precisión al interpretar la relación entre *mythos* y *logos* en el discurso final del *Gorgias*. (523a1- fin)

Sócrates comienza diciéndole a Calicles que le va a relatar un bello logos, el cual a él le parecerá un mito pero Sócrates considera un logos. Se lo relata "como siendo verdadero" (ὡς ἀληθῆ γὰρ ὄντα σοι λέξω ἃ μέλλω λέγειν. 523a2-3). Inmediatamente después dice: ὡσπερ γὰρ Ὁμηρος λέγει...a3, ("Pues, justo como dice Homero...") Esta asimilación del logos de Homero al suyo nos debe hacer notar que la oposición entre filosofía y poesía no es necesaria, sino que más bien es consecuencia del efecto de la retórica poética, efecto que el filósofo puede detectar y corregir, convirtiendo un *mythos* en un *logos*. Sin embargo, el mito por sí mismo no impide este movimiento. Este se puede apreciar con toda

claridad aquí: el relato de Homero se puede interpretar con mayor o menor profundidad, pues qué tan a fondo se cale depende del intérprete. Sin embargo, hay que reconocer que el *mythos* en cuanto tal no puede “defenderse a sí mismo”⁴⁰ de las diversas interpretaciones y por tanto es retóricamente inferior para efectos de corrección de los injustos. Sócrates insiste en que el mito de Homero dice lo mismo que el razonamiento que ellos han realizado: καὶ ἐκ τούτων τῶν λόγων τοιόνδε τι λογίζομαι συμβαίνειν. (524b1-2): “y de estos discursos (los de Homero) yo coligo una conclusión así”). Los *logoi* de Homero son cuentos o *mythoi* en los cuales Calicles no tiene confianza, pues los considera fantasías de ancianas, mientras que Sócrates piensa que dicen la verdad. Calicles puede menospreciar esos mitos porque no los comprende y no hay nada en ellos que lo confronte o contradiga. Sócrates, por tanto, no ve oposición entre filosofía y poesía sino diferentes efectos y consecuencias entre sus respectivas retóricas.

El mito relatado por Sócrates modifica ligeramente al homérico, pues presenta la transferencia del poder de Chronos a Zeus, Poseidón y Plutón como un suceso pacífico, ocultando la violenta rebelión de Zeus contra su padre.⁴¹ Esta enmienda alude a un problema fundamental, pues la versión homérica sugiere que todo cambio fundamental de régimen se realiza violentamente y por lo mismo se origina en una injusticia, mientras que la versión socrática sugiere que Zeus es rey legítimo, heredero de Chronos. Concebir a todo régimen como originado en la violencia es lo mismo que mantener la tesis de Calicles sobre la justicia. Por el contrario, pensar que hay orígenes justos indica que el domino no necesariamente es injusto. El cambio efectuado por Sócrates implica no tanto que él no concuerde con Homero sino que las consecuencias retóricas de presentar la fundación de la comunidad como un acto de violencia es otorgar la primacía a la injusticia. La doctrina “realista” sobre el poder, pregonada a todo el mundo, socava el poder. La moral requiere que pensemos que los dioses son justos.

⁴⁰ Cf. *Fedro*,

⁴¹ Cf. *RMP*, p.98.

Sócrates prosigue con el relato diciendo que la ley eterna de Chronos sobre los hombres indica que quienes vivieron vidas justas y santas al morir van a la Isla de los Bienaventurados, mientras que los injustos van al Tártaro. Sin embargo, inicialmente la aplicación de esta ley resultó en injusticias, pues los hombres sabían de antemano cuándo morirían y eran juzgados aún vivos por jueces vivos. Los jueces eran engañados por la pompa y los testimonios aportados por los poderosos para demostrar que habían sido justos durante su vida. Para corregir esto, Zeus ordenó a Prometeo que ya no permitiera que los hombres conocieran de antemano el día de su muerte. Además ordenó que fueran juzgados desnudos por jueces también ya muertos para que examinaran directamente con su alma a la del recién fallecido. En tercer lugar, Zeus instituyó como jueces a sus tres hijos: Minos y Radamantos para juzgar a los de Asia, Aiako para los de Europa. Minos fue nombrado juez de apelaciones, con jerarquía superior a los otros dos.

Benardete⁴² entiende el cambio como el paso de la retórica de Gorgias a un juicio sin retórica. Esta retórica oculta el alma adornando el cuerpo. Al requerir que el juicio sea al desnudo, sin cuerpo, Zeus parece buscar que sólo se juzguen los actos realizados en cuanto marcaron el alma del difunto. Sócrates ofrecerá a continuación una interpretación del modo como las acciones marcan el alma. Antes de atender a ella conviene notar que los juicios antes de la reforma de Zeus eran iguales a los realizados usualmente en las comunidades humanas. Esto implica que Sócrates reconoce la relación entre injusticia y retórica implícita en la comprensión gorgiánica de retórica. También nos deja ver que en vida es imposible un juicio sin retórica, que es lo mismo que decir que no podemos esperar justicia perfecta en nuestras cortes y que más bien es normal que el poderoso sea considerado justo. Sin embargo, esta situación requiere que tengamos conocimiento anticipado del día de nuestra muerte, pues sólo así sabríamos cuándo es oportuno echar mano de todos los recursos necesarios para

asegurar nuestra salvación. El injusto que desconoce el día de su muerte puede ser sorprendido por ella y consecuentemente no poder usar la retórica necesaria para defenderse. Aún así, es claro que la noción de que se puede juzgar prescindiendo de todo lo corpóreo sólo es inteligible si se admite la diferencia de alma y cuerpo, y que el juicio se lleva a cabo en "otro mundo". La inversión de mundos de la que Calicles acusó a Sócrates ahora se entiende mejor, pues, en efecto, la retórica que éste le recomendaba a Polos es la que corresponde al segundo momento del mito de Zeus.

En la interpretación ofrecida por Sócrates del mito (524a8-527a4), se comienza por entender la muerte como la separación de cuerpo y alma. Luego se explica la posibilidad de juzgar al alma por sí misma haciendo que los actos dejen huella en ella de manera análoga a como los diferentes roces y golpes, así como estados de salud o enfermedad marcan al cuerpo. Esto sugiere que si no hay alma, no hay nada que juzgar después de la muerte y por ende la justicia terrenal, con todas sus imperfecciones, es la única que hay. Lo mismo ocurre si el alma es inmortal pero no es marcada por las acciones del hombre vivo, o si la relación entre acto y marca en el alma no siempre es correcta. La necesidad de que exista el alma ya fue explorada durante el examen de la relación entre lo bueno y lo placentero, pero ahí no se demostró ni que fuera eterna ni que guardara las huellas de sus acciones. Gracias a ello nos percatamos de que no es necesario el vínculo entre la hipótesis del alma inmortal y las tesis de Sócrates sobre la justicia y el castigo. Podemos entender, en consecuencia, que alma y cuerpo son metáforas de lo visible y lo invisible de lo humano. Sólo si las acciones y sus consecuencias pueden "gravarse" de alguna manera en algo, hay posteriormente manera de someter a juicio, de ver lo que alguien hizo y el sentido que esas acciones tuvieron. Podría decirse que el "alma" es el registro *kata logon* de los actos, mientras que el cuerpo es el registro *alogon*, pues podemos ver las marcas que porta pero ellas no permiten juzgar su sentido: la

⁴² *Ibid.*

cicatriz de una herida en el rostro puede ser inconsecuente (causada por un accidente), o señal de oprobio (causada por una navajada durante un asalto cometido por el sujeto), o señal de valentía (obtenida en batalla). Cuando juzgamos, tenemos que penetrar más allá de las marcas visibles para obtener el logos que nos informa de su sentido. Sin embargo, el sentido mismo de nuestras acciones depende en última instancia de la “inmortalidad” del alma, en cuanto que es necesario hacer presente el pasado mediante la palabra y ubicar las acciones realizadas en el contexto de ese pasado. Todo ello requiere del trabajo del logos. Para juzgar a un individuo, por tanto, es menester proceder como Zeus lo ordena: examinar su alma con el alma, esto es, escuchando lo que hizo, prescindiendo de los testimonios y del ocultamiento posibilitado por el cuerpo. El juez no debe mirar las galas reales para sopesar la virtud del rey, o, mejor dicho, tiene que dirimir lo que ellas significan en el contexto de la totalidad de la vida del rey.

Al interpretar así el mito relatado por Sócrates, el sentido de sus dos tesis aparece de manera más precisa. Es preferible sufrir injusticia que cometerla porque quien la comete queda marcado por su acción — su alma se hace fea— mientras que padecerla puede dejar huella en el cuerpo mas no afea al alma. Sin embargo, la posibilidad de que la injusticia padecida deje o no marca depende en última instancia del sentido que el paciente les de a los actos que se perpetran en su contra. Esto se puede apreciar en el caso de la bofetada que Calicles amenaza darle a Sócrates, lo cual el considera un gran insulto. Según su comprensión de la justicia, carecer del poder para vengarse de la bofetada es claramente ser débil e inferior, mientras que poder vengarse es lo que elimina o limpia la marca dejada en el alma por esta afrenta, pues es evidente que ella no deja huella en el cuerpo. En este caso es evidente que el mero golpe no es lo que constituye la ofensa, el abofeteado tiene que asimilarlo en su alma, es decir, interpretarlo como algo que lo hiere en su interioridad al hacer manifiesta su impotencia. Benardete lo explica así:

For Callicles, the experience of injustice is the slap in the face. The slap is not an injury to the body but an attack upon the soul...The slap says, "Callicles, you are nothing!" If Callicles were the lion he praised, no one would ever slap him, and if anyone ever did, the slap would not get through to Callicles; but Callicles is not the lion; he does not know whether in fact he is good for nothing and the slap is fully deserved. Callicles' secret fear is a powerful argument for almost everyone, but his fear had to remain secret if he were not to convict himself of deserving what he fears he deserves; he therefore expressed his fear as his concern and indignation at the possibility of Socrates being slapped. He seems to have picked the wrong man.⁴³

Para padecer una injusticia, por tanto, es necesario que víctima y victimario concuerden en el sentido que le dan a la acción perpetrada. Distinguimos, por ejemplo, entre un golpe asestado accidentalmente, el cual puede causar daño físico pero no es considerado un acto de injusticia sino de imprudencia, y uno asestado con la intención de dañar. Además, cuando no hay coincidencia entre agente y paciente en la interpretación del acto, se vuelve sumamente difícil juzgarlo. El problema de fondo, por supuesto, es el de la *aitia*, cuyos límites difusos y problemas aporéticos ya se hicieron patentes en el estudio de la *Orestíada*. La cuestión central a abordar es si en efecto hay la latitud de interpretación que subyace en la tesis de Sócrates, pues la comprensión cotidiana más bien sugiere que no hay tal. La tesis de Sócrates requiere de la "inversión" del mundo de la cual habló Calicles, pues en efecto la mayor divergencia pensable respecto al sentido de una acción es la que ocurre cuando agente y paciente se ubican en los polos de los mundos invertidos. Esta divergencia en la comprensión de la acción es la que se manifiesta con mayor claridad en los juicios sobre la felicidad de los tiranos, pues para Sócrates son enfermos incurables mientras que para Gorgias, Polos y Calicles son los verdaderos

⁴³ RMP, pp. 92-3. Al respecto también es iluminadora la nota 3 de Benardete a este pasaje, en la cual cita a D. Daube, *The New Testament and Rabbinic Judaism* (Londres, 1956), pp. 260-1. "The XII Tables declared punishable first *membrum ruptum*, secondly *os fractum* and thirdly *inuria*. Whereas the two former involved actual damage to a person... *inuria* signified harmless blows such as a slap in the face... But it was only in cases like a slap in the face that unlawfulness alone, so to speak, constituted the offense; that the rather abstract notion of "violation" of another person's rights was in the foreground, not concealed behind any more concrete facts like a broken limb or a torn-out eye; that the plaintiff could show the judge no glaring damage but appealed for redress on the sole ground that a "wrong", *inuria*, had been done to him." (La cita de Benardete es más extensa de lo que yo cito aquí.)

hombres. Pero, como ya se ha señalado, la "inversión del mundo" no es otra cosa que tomar un mito como un logos o viceversa. Las acciones tienen sentidos opuestos al ser juzgadas desde los polos opuestos. Así, resulta que padecer una injusticia no nos daña tanto como cometerla porque su efecto en el paciente puede ser nulo, mientras que el agente necesariamente queda marcado por ella. Sócrates sabe que ser condenado a muerte por los atenienses no es necesariamente un daño para él, mientras que sí es una injusticia con la que ellos tienen que cargar.

La tesis sobre lo preferible de ser castigado a permanecer impune también resulta más clara cuando se entiende en el contexto de la oposición entre mito y logos. El castigo resulta ser curación sólo cuando se invierte el sentido que tiene para el castigado el acto del juez. Mientras el criminal no vea en el castigo un modo de limpiar su alma, sino un sufrimiento que no cambia ni su culpabilidad ni su responsabilidad (piénsese en Orestes), no le servirá de curación. Pero la posibilidad de que realice este cambio de perspectiva depende del giro del alma que convierte al mito en logos. La "terapia" que reciben en el Hades las almas corruptas puede interpretarse como la corrección inducida por el castigo/curación de la refutación socrática.

Para concluir, intentemos ver de manera general la relación entre el diálogo de Calicles y Sócrates, el mito homérico sobre el juicio de las almas y la interpretación que Sócrates hace de ese mito. Es así como se podrá corroborar que el mito del Hades dice lo mismo que el logos al cual Sócrates siempre escucha.

Las tesis presentadas por Calicles son mitos en los cuales él cree ciegamente. Tanto su comprensión de la justicia como pleonexia y dominio del más fuerte sobre el débil son míticos en el sentido de que él las ha aceptado sin examinarlas a fondo. Los interrogatorios de Sócrates son intentos de hacerlo ver que confía en opiniones carentes de sustento. Todos ellos fallan. Atendiendo a los momentos

en que Calicles es refutado podemos notar que aunque entiende que sus opiniones no son coherentes, es incapaz de aceptar como válidas las que le presentó Sócrates. ¿Por qué no es suficientemente persuasiva la retórica socrática? ¿Por qué no logra que Calicles vea sus opiniones como mitos?

Una primera sugerencia, ofrecida por el propio Sócrates, es que Calicles siente pasión por el poder, no por el saber. Ama a los dos Demos. ¿Acaso su eros es lo que le impide dar el giro necesario para ver sus opiniones como mitos? La respuesta parece ser negativa, pues sus amores más bien contradicen sus propias tesis. Aunque él se imagina que mediante la retórica puede controlar a la asamblea y así disponer de vidas y posesiones de cuantos se opongan a él, también se vio obligado a reconocer que sólo tiene “poder” si complace y adula al demos ateniense. Lejos de ser el amo, es un *kolakos*: “adulador y lacayo”. Su tesis sobre la justicia depende de una comprensión superficial e indefensible de la naturaleza del poder. Además, su rugido de león sirve para ocultar el temor que carcome a todo demagogo: caer de la gracia del pueblo. Si admitiera las tesis socráticas sobre justicia y felicidad, tendría que reconocer que su idea del *aner* u “hombre de verdad” es más bien mítica y que en la práctica el líder democrático es más bien lacayo, pues su retórica no tiene el poder necesario para llevar a cabo la lucha, el *diamachesthai* contra las opiniones vulgares que Sócrates considera distintivo de la retórica del hombre justo. No es, pues, su amor por los Demos que le impide aceptar las refutaciones sino su amor propio.

La otra causa fundamental que impide cambiar de opinión es el miedo. Calicles es presentado como cobarde desde el principio del diálogo, cuando al pretender criticar a Sócrates por no haber llegado a tiempo a la “batalla”, queda él exhibido como guerrero de batallas de salón. La necesidad del valor para lograr no sólo comprender un mito en cuanto mito sino cambiar de amor y modo de vivir es uno de los temas constantes en los diálogos platónicos. Este cambio está metafóricamente expresado como el paso de la creencia en que hay “placeres del cuerpo” y en el rechazo de la inmortalidad del alma a la aceptación de las

tesis socráticas. La felicidad como pleonexia supone ambas opiniones. La felicidad como consecuencia de la *sophrosyne* y la sabiduría aparecen como desprecio del cuerpo y del mundo mientras se confía en el mito del cuerpo y el poder.

En el mito atribuido por Sócrates a Homero, Zeus es quien lleva a cabo la corrección de la situación inicial en la cual la retórica gorgiánica y las galas mundanas ocultaban de los jueces el verdadero mérito de los hombres. Zeus ordena que el alma juzgue al alma. El paso análogo en el caso de la comprensión socrática se encuentra en lo que podría llamarse la "deconstrucción" de la metáfora del cuerpo. Esta se lleva a cabo bajo la forma de la refutación de la tesis de Calicles sobre la felicidad como resultado de la satisfacción indiscriminada de todos los placeres. La distinción entre placeres buenos y malos necesariamente introduce algo diferente al cuerpo y se opone al monismo implícito en la tesis de Calicles. Sócrates tuvo que recurrir a un ejemplo de placer sexual de lo más vulgar para obtener la reacción que buscaba en Calicles, pero no es necesario ir a tal extremo, pues en general, el pudor relacionado con el placer sexual indica que en el caso del hombre hay algo más que la pura sensación del llamado "mecanismo" del orgasmo. Una vez admitido que hay algo más allá de la pura sensación que siempre acompaña la experiencia de placer, la distinción entre cuerpo y alma está fincada. Juzgar placeres como buenos y malos nos ubica ya en el contexto de la ley de Zeus: se juzga el alma con el alma. En general, virtud y vicio son modos de ser del alma que sólo son visibles para el alma.

Por último, queda la cuestión del castigo y recompensa según se haya vivido justa o injustamente. Sócrates mantiene que quien lleva una vida recta vive más feliz en este mundo y también es premiado después de su muerte siendo enviado a la Isla de los Bienaventurados. Aunque su argumento parece requerir la aceptación de la inmortalidad del alma y el mito de los jueces divinos, cabe señalar que el logos socrático no propone la aceptación del sufrimiento y la humillación en esta vida para luego obtener una recompensa en la otra. Su

argumento depende, como ya se ha destacado, de la diferencia en la interpretación de los actos. Ser abofeteado o despreciado inmerecidamente no deja huella en el alma, pues quien está consciente de su propio valor comprende los insultos como muestras de la bajeza del agresor y no como valoraciones correctas de su propia importancia: el amor propio del filósofo no es herido por los actos injustos con los cuales lo agredan. Su *eudaimonia* es consecuencia de la autonomía de su valoración. La Isla de los Bienaventurados la habita el filósofo en vida, pues no depende de los mitos de la polis para actuar bien.

La Justicia en La República

Introducción

I

La *República* es la obra imprescindible para cualquier estudio de la justicia; sin embargo, su extensión y profundidad mismas imponen a sus intérpretes la necesidad de delimitar y explicitar las intenciones y los alcances de su exploración. No tratándose de un comentario exhaustivo, hay una especie de ideal hermenéutico que podría expresarse así: en la interpretación de una parte de una obra de arte debe translucir la presencia del todo o *holos*. Recorro a la metáfora óptica para aludir a esa clase de relaciones entre la parte y el todo que no pueden ser expresadas de manera analítica. Cuando tratamos de hablar de algo análogo en los entes vivos, recurrimos a la palabra "alma", y cuando se trata de entes inteligentes, hablamos de "espíritu". En el caso de las obras de arte o poemas, también usamos ambas palabras para referirnos a esa cualidad que sobrepasa la mera suma de las partes. Hablamos, así mismo, de la "forma" de la obra de arte. En todos estos casos queremos referirnos a lo que los griegos llamaron *to kalon*, "lo bello". De ahí que el mero análisis de una obra de arte nunca sea suficiente para comprenderla.

Ahora bien, en el caso particular del presente estudio, el ideal hermenéutico aparece más bien como un imperativo, puesto que el tema central es la diferencia entre poesía y filosofía en sus modos de comprender y presentar la justicia. La *República* es un poema filosófico sobre la justicia; su hermenéutica, por tanto, requiere del intérprete una atención esmerada a la forma. El propósito de este estudio es, precisamente, elucidar el conflicto entre lo bello, lo bueno y lo justo. En consecuencia, es menester llevar a cabo una interpretación filosófico-poética

de la *República*. Captar el conflicto entre los tres principios es la condición necesaria para realizar esta interpretación. Sin embargo, la realización completa de esta tarea rebasa con mucho los alcances del presente estudio. De hecho, es importante advertir desde el inicio que esta meditación sobre la justicia puede considerarse como un mero prolegómeno al estudio completo, de gran complejidad, pues requeriría no sólo comprender los diálogos platónicos pertinentes sino también, a partir de ello, colegir la interpretación platónica de las obras poéticas griegas: rastrear qué aprendió Platón de Homero, Hesíodo, Esquilo, Sófocles, etc., y captar qué conservó y qué desechó. Sobretudo, ver por qué lo hizo. En relación con esa finalidad, sea este estudio de la justicia en la *República* una pequeña contribución.

Para precisar más el camino que seguiré, es útil recordar que en la primera parte de este estudio se ensayó penetrar en la *Orestíada* y su presentación de la cuestión de la justicia. Sus temas y problemas fungirán ahora como guías del estudio de la justicia en la *República*. Considerando a la trilogía como un paradigma de la exhibición poética de la justicia, mediante el cual podemos captar uno de los aspectos más elusivos del diálogo platónico, a saber, su asimilación filosófica de la poesía, intentaré que nuevamente se vuelva audible el proceso mediante el cual esta se realizó. La “antigua querella” entre filosofía y poesía, cuya mimesis en la *República* es la expulsión de los poetas trágicos de la polis justa, existe tan sólo en uno de los múltiples estratos en los que ellas entablan relación. La complejidad de dicha relación se adivina por el hecho de que los poetas son exiliados por no apearse a la poética socrática. Se trata, por tanto, en un nivel, de una querella de poetas, pues el desacuerdo versa sobre el modo de hablar de los dioses.

Son cuatro los temas centrales de la *Orestíada* que investigaré en el contexto de la *República*: (1) La doctrina del *pathei mathos*; (2) la justicia como venganza; (3) la absolución de Orestes por parte de Atenea y la correspondiente necesidad

de la incorporación de las Erinias en el culto de Atenas. Y (4) la oposición teológica entre Zeus como fuente de todo destino y el *theos anaitios* del diálogo. Sin embargo, esta comparación debe complementarse con una meditación sobre la *Orestíada* en cuanto obra de arte o poema desde la perspectiva de la comprensión socrática de la poesía expuesta en este diálogo. En última instancia, pretendo responder a una pregunta: ¿qué implicaciones tiene, para la comprensión de la justicia en la *República*, la ausencia de las Erinias de la polis justa? ¿Puede haber polis justa sin Erinias? Una de las tareas a realizar es encontrar los puntos análogos en el diálogo.

II

La *República* nos enseña a ver el contexto completo de la justicia. Para lograrlo, distingue a la justicia en cuanto atañe al hombre individual y en cuanto lo atañe en su vida social, pues dirige nuestra atención a la diferencia entre el efecto de la justicia en uno y otro casos. También la relación entre la justicia como virtud del individuo y virtud de la comunidad es uno de sus temas fundamentales. Se puede decir, por tanto, que en el diálogo se pondera y medita a fondo la posibilidad de que lo bueno para el individuo sea radicalmente diferente de lo bueno para la comunidad. Preguntar por la naturaleza de la justicia necesariamente conduce a meditar sobre esta posibilidad. Platón no acepta como axioma que el hombre sea *politikon zoon*. En su *República* investiga si el hombre es animal social. Y mientras no se elucida este problema, en rigor no se cuenta con una comprensión completa de la justicia: la polis sin filosofía carece de una comprensión profunda de la justicia, mas no de una doctrina de la justicia. En consecuencia, las limitaciones de su doctrina le son desconocidas y en el fondo no sabe cuándo se apega a la justicia y cuándo no. Para poder llegar a ser justa, la polis necesita al filósofo, pero entre más lo

necesita menos lo reconoce: Calicles, el ateniense enamorado de Atenas, desea abofetear a Sócrates y menosprecia sus esfuerzos por educarlo.

Si bien la comparación detallada de las enseñanzas de Platón y Esquilo será desarrollada en la parte final de este escrito, es menester esbozar el contraste ahora para orientar la atención en la exposición de la doctrina de la *República*. En la *Orestíada*, Esquilo nos enseña que sólo Atenea puede poner fin a la vendetta y que para ello debe convertir a las Erinias en Euménides. La polis, por tanto, depende de su deidad fundadora —no de la presencia de la filosofía en ella— para ser justa. Sólo la ciudad piadosa puede prosperar. Esta enseñanza a su vez se debe relacionar con la de *pathei mathos*: “sapiencia mediante el sufrimiento”. La piedad es fundamental porque el hombre no se guía por la razón... quizás, en rigor, sea incapaz de “guiarse”. La piedad es la conciencia de la insuficiencia del poder humano. Zeus es el símbolo de ese reconocimiento y Atenea partenogénita, brotada de su mente, simboliza el reconocimiento de la insuficiencia del saber humano. Es claro, así, que en el centro de la oposición entre Esquilo y Platón, entre poesía y filosofía, se encuentra la piedad.

En el estudio de la *República* que se emprende a continuación necesariamente se ha de atender a la cuestión de la piedad y en general al problema teológico. En la superficie, y como punto de partida necesario, tenemos al Sócrates acusado de no rendir culto a los dioses de Atenas: el Sócrates impío. Aristófanes ya había presentado en sus *Nubes* la vinculación entre filosofía, impiedad e injusticia. A lo largo de la milenaria meditación sobre Sócrates, con frecuencia se le ha tomado por monstruo de la razón, dispuesto a despoblar el Olimpo y cuestionar hasta al propio Apolo. Un estudio cuidadoso de la *República* nos permitirá captar más a fondo y matizar el problema de la piedad. De manera preliminar, cabe afirmar que este diálogo es impiamente piadoso.

Religión y Filosofía Política en la escena inicial del diálogo.

Transcribo a continuación las primeras seis líneas de la *República* pues es necesario atender a todas sus sutilezas para captar la presentación inicial del problema religioso.

Κατέβην χθές εἰς Πειραιᾶ μετὰ Γλαύκωνος τοῦ Ἀρίστωνος προσευξόμενός τε τῇ θεῷ καὶ ἅμα τὴν ἑορτὴν βουλόμενος θεάσασθαι τίνα τρόπον ποιήσουσιν ἅτε νυν πρῶτον ἄγοντες. καλὴ μὲν οὖν μοι καὶ ἡ τῶν ἐπιχορίων πομπὴ ἔδοξεν εἶναι, οὐ μέντοι ἦττον ἐφαίνετο πρέπειν ἦν οἱ Θραῦκεσ ἐπεμπον. προσευξάμενοι δὲ καὶ θεωρήσαντες ἀπῆμεν πρὸς τὸ ἄστυ.

(Bajé ayer al Pireo junto con Glaucón el hijo de Aristón tanto para rezar a la diosa como porque deseaba ver la fiesta, de qué manera la harían esta primera vez. Me pareció bello el desfile de los paisanos pero de ninguna manera lució menos propio el desfile de los tracios. Habiendo rezado y contemplado, nos regresamos a la ciudad.)

Las primeras palabras de Sócrates dirigen nuestra atención a su actitud hacia los dioses. En la primera oración se enfatiza la coexistencia de dos deseos, el piadoso de rezar a la diosa y el heterodoxo de contemplar la introducción de Bendis, diosa nueva proveniente de Tracia, en el panteón ateniense. Piedad e innovación se oponen. La piedad va de la mano con el conservadurismo político. La diferencia entre rezar y contemplar (*theorein*) nos ayuda a ver mejor este punto. Quien reza se ubica de inmediato en el interior del culto, forma parte de él, mientras que quien ve en el sentido prístino de *theoreo*, no participa en aquello que contempla, pues es un espectador. La pompa religiosa, por tanto, lleva consigo esta ambigüedad, pues a la vez es y no es un espectáculo. Conforme el desfile religioso se convierte en espectáculo, se transforma en un

acto laico. Que esta transformación ocurra o no depende de qué tan vivos estén los dioses para el religioso y para su ciudad. El equilibrio entre los dos deseos nos deja entrever que Sócrates no puede ser religioso en el sentido simple y ortodoxo. Su curiosidad por saber de otros dioses lo delata.

En la segunda oración nos dice Sócrates que el desfile de los paisanos no fue superior al de los extranjeros. Para que lo ajeno nos parezca tan bueno como lo propio es menester haber tomado distancia de ambos. Sócrates no se ateniense en el sentido ortodoxo. La distancia se obtiene al alejarse de los dioses autóctonos. Esto comienza cuando vemos los ritos religiosos como espectáculo. Este primer distanciamiento es necesario para luego dejar el amor por lo propio y ser capaz de mirar lo ajeno como algo equiparable en valor y belleza. Sócrates juzga la procesión de los tracios en referencia a ser *prepein*: a ser conspicuo por el modo tan propio y adecuado con el cual se lleva a cabo algo. Por ello, cuando se hace manifiesto se juzga como algo bello o *kalon*. Lo normal es que sólo lo propio nos parezca ser *prepein*, de ahí que también nos resulta difícil ver lo bello en lo ajeno. Hay un conflicto entre piedad profunda y apertura a lo ajeno, pero Sócrates ya no lo siente.

En la tercera oración hay un indicio de que esa liberación del conflicto no puede aparecer en público de manera conspicua. El equilibrio entre el rezar y el contemplar, como si fueran dos acciones cuya yuxtaposición es natural, contrasta con el apresuramiento de su regreso a la ciudad. (Sócrates dice del modo como regresaban *ώρμημένους* 327b2, “apresurándonos”.) Pareciera como que no deseaban estar en el Pireo mucho tiempo. Esto se confirma inmediatamente después cuando Polemarco tiene que amenazar con detener físicamente a Sócrates para impedirle el regreso si no accede a quedarse voluntariamente. Hay, por tanto, un indicio de que Sócrates o bien experimenta el conflicto entre piedad y novedad, o, mínimamente, no considera prudente ser visto como espectador de innovaciones religiosas. En todo caso, su actitud dista mucho de ser la del “racionalista” ateo.

El tema de la justicia aparece por primera vez en la *República* en el transcurso de la conversación entre Sócrates y Céfalos. Céfalos, viejo adinerado y padre de Polemarco, acaba de opinar que el mayor beneficio de ser rico consiste en poder llegar a las postrimerías de su vida sin temor a morir. El temor a la muerte se lo atribuye al miedo que suscitan los mitos sobre el Hades, mismos que antes de la vejez le parecían ridículos. Cree que el cambio de actitud hacia ellos obedece o bien a la debilidad característica de la vejez o bien a que, estando más próximos a morir, distinguen mejor lo que les espera después de la muerte. Estos mitos hablan de que en el Hades son castigados los injustos. Céfalos mantiene que el rico que vive una vida ordenada y buena es quien menos ha de temer la muerte porque las injusticias que haya cometido las puede reparar en vida pagando sus deudas, y además puede congraciarse con los dioses ofreciéndoles cuantiosos sacrificios. También mantiene que el rico es quien menos necesidad tiene de mentir. Todo ello le permite tener las mejores esperanzas sobre lo que le acaecerá en el Hades. Para apoyar sus ideas, cita un verso de Píndaro. (330d4-331b7).

En la comprensión de la justicia expresada por Céfalos encontramos claramente vinculadas a la piedad, con el miedo al castigo en la otra vida y por tanto con la creencia en la inmortalidad del alma. La disposición a ser justo, a vivir ordenadamente y pagar las deudas depende en última instancia del temor al castigo imbuido mediante el mito. Este temor, empero, él no lo experimenta pues ha vivido ordenadamente y con piedad. Su riqueza le ha ayudado a no tener que incurrir en injusticias. Céfalos más bien considera que su carácter es lo que le ha servido como fundamento para usar bien su riqueza. El miedo al castigo es necesario sólo para quienes no son virtuosos. Queda implícito que quienes se burlan del mito (recordemos a Calicles) son injustos a lo largo de su vida porque su carácter así los inclina y al llegar a viejos, si es que comienzan a temer el castigo, ya no es mucho lo que pueden hacer para corregir sus injusticias, especialmente si son pobres. Sin embargo, también queda implícito

que el tirano, con riqueza enorme, puede borrar sus injusticias. Céfalos, al parecer, no tiene presente el problema que Zeus hubo de resolver prohibiendo los juicios en vida en el mito relatado por Sócrates al final del *Gorgias*. Al inicio de la conversación, él le reclamó a Sócrates porque jamás lo visita, y en la exposición de sus ideas se trasluce la causa. Céfalos ha sido afortunado: heredó su riqueza y nació con buen carácter. Jamás parece haber cuestionado los fundamentos de sus creencias. Platón parece ofrecernos en él una portada del hombre bienaventurado, quien, gracias a la combinación de buena suerte y buen carácter, desea ser justo y ha podido serlo sin necesidad de someter a examen sus dogmas. Sus guías espirituales son los poetas como Píndaro, a quienes conoce bien, pues cita con soltura sus versos, mas no reflexiona sobre sus enseñanzas. No habiendo sido ni muy pobre ni muy rico, ha vivido piadosamente. Con esto es suficiente para ser feliz. Ciertamente él no es un modelo para la doctrina del *pathei mathos*, pero sí se aproxima al hombre justo descrito en el himno a Zeus del *Agamenón*.

El cuestionamiento que Sócrates hace de la comprensión de Céfalos de la justicia va directo al grano: decir la verdad y regresar lo que nos han dado a guardar no siempre es justo. No se puede tratar igual al sano que al loco. Y no siempre es fácil decir cuál es cual. En consecuencia, mentir no es siempre necesariamente malo, como tampoco lo es no regresarle su arma al hombre enfurecido que nos la dio a guardar cuando estaba en su cabales. La pregunta de Sócrates nos obliga a pensar en que la moral ortodoxa se orienta a partir de la situación cotidiana saludable pero no ofrece un criterio para distinguir en casos difíciles. Por ejemplo, un pueblo enardecido por el nacionalismo puede declarar la guerra a sus vecinos y obligar a sus ciudadanos a cometer toda clase de crímenes en aras de obtener la victoria. En este caso la confianza en los dogmas de la comunidad tendría el efecto opuesto: la moral cotidiana serviría para ocultar la inmoralidad de la obediencia y la veracidad.

Céfalos le concede la razón a Sócrates con una facilidad que sólo se explica por su desinterés en examinar la cuestión. A él ya sólo le preocupa llevar a cabo los sacrificios que le aseguren la felicidad después de muerto. Es tentador ver simbolizada en él a la Atenas previa a la expansión imperial, sencilla, ortodoxa y sana. Céfalos no había sentido curiosidad por ver los nuevos cultos, a pesar de vivir en el Pireo. Su ortodoxia simple ya no es suficiente para la Atenas que vive la convulsión de la Guerra del Peloponeso. En suma: Platón parece indicar que la moral ortodoxa nos ofrece una comprensión de la justicia cuya viabilidad depende de la salud de la comunidad. Esta salud aparece como piedad. Su fragilidad, empero, es sugerida por la fuerza y sencillez de la pregunta hecha por Sócrates.

Sócrates y Polemarco: Primera Crítica de la Comprensión Tradicional de la Justicia.

Polemarco debe haber percibido algo de molestia o enfado en el rostro de su padre al contestar la segunda pregunta de Sócrates y por ello ha de haber intervenido de manera algo abrupta, como para evitar una situación bochornosa. Él intenta apoyar a su padre recurriendo a la autoridad de un aforismo de Simónides. La confianza que siente por la sabiduría del poeta es como la de quien cita la Biblia. Sócrates responde con ironía diciendo que no es fácil desconfiar de lo dicho por un hombre sabio y divino, si bien tampoco es fácil entender lo que dice. (331e5-332^a2). Luego, interroga a Polemarco sobre el posible sentido de las palabras del poeta. Este es el primer punto en el diálogo en el cual se presenta una oposición entre Sócrates y un poeta, si bien ya Céfalos había hablado de Sófocles y Píndaro. Sin embargo, me parece que la ironía más bien está dirigida contra el uso que Céfalos y Polemarco hacen de la poesía. Este tiene dos defectos fundamentales: por una parte, recurren a los versos como

meros testigos de sus propias opiniones, con lo cual pretenden darles una validez inmerecida; por otra, no se detienen a meditar sobre los posibles sentidos del poema. La crítica, por tanto, es más contra el uso de la poesía para validar las opiniones propias que contra ella por sí misma. Así, Platón dirige la atención a la estrecha relación entre la ortodoxia superficial y la superficie de la poesía. La poesía se acomoda más fácilmente al sentido común, pero ello no implica que el poeta no vaya más a fondo. Sócrates, por el contrario, al cuestionar a su interlocutor lo aleja de la comprensión cotidiana del asunto.

Polemarco expresa la primera definición de la justicia que aparece en este diálogo, pero se trata de una interpretación del aforismo de Simónides. La idea central es que lo justo consiste en dar a cada uno lo que se le debe. El término griego es τὸ ὀφειλόμενον, “lo adeudado”, y contiene la misma ambigüedad que “deber” en castellano, pues también significa la obligación que se tiene para con otro, así como la idea de merecimiento. Sócrates substituye la oposición cuerdo/demente que usó para cuestionar a Céfalos con la de amigo/enemigo y luego le sugiere a Polemarco que Simónides posiblemente quiso decir que lo justo consiste en dar a cada quien lo idóneo o lo propio (τὸ προσήκον). Polemarco entiende que esto significa que la justicia consiste en beneficiar a los amigos y dañar a los enemigos. Sócrates procede a cuestionar esta comprensión de la justicia mediante un argumento que le permite llegar a la conclusión de que el hombre justo es un ladrón que roba para beneficio de sus amigos y daño de sus enemigos. Además le dice a Polemarco que esta noción de justicia la aprendió de Homero y que es la misma que la de Simónides. (334^a10-b6).

La premisa central del argumento de Sócrates es que la justicia es una *techne*, pues le pregunta a Polemarco: ἢ οὖν δὴ τίσιν τί ἀποδιδούσα τέχνη δικαιοσύνη ἂν καλοῖτο; (332c2-3) (“¿La técnica de regresarle qué a qué cosas se llamaría justicia?”) La idea de técnica introducida por Sócrates es que se trata de aquél conocimiento mediante el cual sabemos cómo beneficiar o dañar a otros

en algún ámbito específico. Su ejemplo de la medicina es el más obvio. Pero su ejemplo mismo alude al problema de la justicia que por ahora no logra captar Polemarco, pues no parece percatarse de que no hay la analogía supuesta entre medicina y justicia. El médico puede curar o dañar gracias a su conocimiento, pero no sabe si con ello benefició o dañó al enfermo.¹ Además, cuando un médico cura a un individuo no lo ve ni como amigo ni como enemigo, pero no por ello deja de ser uno u otro. Curar al enemigo puede ser injusto para la ciudad del médico. El problema, por tanto, es que las técnicas en cuanto tales no tiene que distinguir entre amigos y enemigos: el uso del artefacto no es responsabilidad del fabricante en cuanto tal. La distinción entre amigos y enemigos es la distinción fundamental que hace la comunidad política. La polis se constituye mediante la distinción de nosotros y los otros. Por consiguiente, es necesario preguntar si la justicia puede ser entendida de manera apolítica, es decir, sin hacer la distinción amigo/enemigo. Sócrates la sustituyó con la distinción cuerdo/sano, pero esta no es una distinción política. La lealtad entre amigos (recuérdese que la *philia*, a diferencia de nuestra concepción de la amistad, no es puramente un sentimiento privado, sino que fundamentalmente está basado en relaciones familiares), tiene que contraponerse con la sensatez o carencia de ella y jerarquizar. Lo razonable es apegarse a lo sensato, pero la lealtad no siempre es razonable. Con frecuencia, los actos injustos e insensatos de una comunidad se llevan a cabo gracias a la lealtad. El problema de fondo es si las comunidades pueden hacer esta distinción. Lo normal es ver que cuando alguien se opone al sentimiento de la comunidad, se le considera traidor e injusto. Vemos, así, que la substitución de la amistad como criterio por la de lo razonable y sensato (*sophron*) es un problema medular.

Sócrates obtuvo, como consecuencia de la premisa que el hombre justo beneficia al amigo y daña al enemigo, que el hombre justo es un ladrón hábil.

¹ Cf *Gorgias*, donde Sócrates argumenta que un capitán de barco puede haber transportado a sus pasajeros sanos y salvos pero no por ello sabe si los benefició o los dañó.

Con esa conclusión fuerza a Polemarco a decir que ya no sabe ni qué quería decir pero que aún así sigue pensando que beneficiar al amigo y dañar al enemigo es lo justo. La manera como Sócrates dibuja al hombre justo según Homero y Simónides asusta a Polemarco, pero no por ello es falsa. Sólo si el acto justo no requiere distinguir entre amigos y enemigos, tiene razón Sócrates. Es necesario, por tanto, elucidar este problema y a ello se dirige la conversación entre ambos.

En la segunda parte de su conversación, Sócrates y Polemarco llegan a la conclusión de que jamás es justo dañar a alguien. Los argumentos usados por Sócrates para establecer esta conclusión son consecuencias de las dos premisas ya utilizadas por él: que el uso correcto del conocimiento técnico siempre mejora a la cosa a la que se aplica y que hacerle bien a alguien no puede resultar en un daño. Si quien actúa justamente sabe lo que hace, jamás daña a los otros con sus actos.

Polemarco asiente a todas estas proposiciones sin poner mayores objeciones. Esto nos dice más sobre quién es Polemarco que sobre la naturaleza de la justicia: su fuerte no es la argumentación. Aunque opuso mayor resistencia que su padre, Polemarco hereda su comprensión de la justicia. La conclusión a la que ha llegado con Sócrates no se distancia demasiado de la de Céfalos, pues, en efecto, para que la riqueza ayude a evitar cometer injusticias, es necesario usarla justamente, es decir, sin dañar a otros. No es claro, empero, cómo alguien pueda volverse rico sin cometer injusticias, puesto que el propio Céfalos obtuvo su fortuna vendiendo armamento, es decir, instrumentos para dañar a otros. La venta de armamento sólo puede ser justa si hay guerras justas. Y "guerra justa" es aquella que se lleva a cabo por una causa justa. No hay guerra, empero, en la que no se tenga que matar al enemigo, lo cual, inevitablemente, es hacerle daño.

La comprensión piadosa y ortodoxa de la justicia esbozada por Céfalos tiene como base el supuesto de que la vida social transcurre entre amigos cuerdos, es decir, en una comunidad sana. Además, ser justo es deseable para evitar los castigos en el Hades, es decir, para beneficio del individuo en cuanto

tal. Polemarco añade la dimensión social a la comprensión piadosa de justicia, pero no atina a decir en qué beneficia el justo a sus conciudadanos en tiempos de paz. Tiene claro que el justo es útil durante la guerra, como el médico durante la enfermedad. En suma, la conversación de Sócrates con Céfalos y Polemarco nos ha mostrado que ellos confían en que es bueno ser justo, pero no saben por qué. Si Trasímaco no hubiese estado presente, la conversación habría terminado aquí, pues, en efecto, para la polis sana es suficiente que sus ciudadanos creen que es bueno ser justo aunque no sepan por qué. Sin embargo, Sócrates sabe que la tesis ortodoxa es inocente y por eso añade que sólo los tiranos creen que es bueno beneficiar a los amigos y dañar a los enemigos. Con esta observación se asegura de irritar más a Trasímaco para que entre en la conversación. Dado que entra irritado, se asemeja al no cuerdo a quien no se le puede decir toda la verdad.

Cabe observar que la comprensión de la justicia ofrecida por Sócrates hasta el momento excluye por completo el deseo de venganza como parte constitutiva del deseo de justicia. En su argumento con Polemarco, substituyó finalmente la distinción amigo/enemigo con el término "humano" (ἄνθρωπος, 335c1). El ser humano a quien se le trata con justicia no puede ser dañado, pues por "hacer justicia" ya no se entiende "castigar". Vemos, así, que en este primer argumento Sócrates pretende haber logrado con sus razonamientos la transformación de las Erinias en Euménides, pues ha cancelado la venganza como acción inherente en la justicia.

Sócrates y Trasímaco.

Al concluir su conversación, Polemarco y Sócrates se han vuelto compañeros en la batalla contra la tesis que afirma que la justicia consiste en beneficiar a los amigos y dañar a los enemigos. Se trata, pues, de la reconciliación entre la comprensión piadosa y la socrática. La oposición no era profunda porque el piadoso admite que el castigo a los enemigos está en manos

de los dioses. Sócrates señala que la tesis en cuestión más bien es la que sustentan los tiranos, quienes tienen una opinión exagerada de su propio poder. Pero antes de que pueda abundar en la cuestión, Trasímaco irrumpe violentamente en la conversación.

Antes de examinar con detenimiento el diálogo de Sócrates y Trasímaco, es útil notar que desde la perspectiva dramática este último desempeña dos papeles: por una parte, aparece como el profesor de sabiduría política o sofista que ofrece enseñar sus conocimientos a cambio de una cantidad de dinero; por otro, simboliza a la ciudad.² Desde la primera perspectiva, se opone a la comprensión piadosa —que él más bien califica de “inocente”— y por ende a la ortodoxia tradicional; desde la segunda, en cuanto identificará lo justo con lo legal, entiende a la versión ortodoxa como un engaño útil para gobernar. Una tercera observación inicial es que él substituye en su argumento la oposición amigo/enemigo con la de amo/siervo.

La tesis de Trasímaco sobre la justicia, expresada de la manera más precisa, es que la justicia es lo que beneficia al más fuerte o poderoso. (τὸ τοῦ κρείττονος ποιεῖν συμφέρον., 341^a3-4). Por supuesto, contrario a lo que cree Trasímaco, su tesis no es precisa pues no define con claridad quién es el más fuerte o a qué se debe su fuerza. Retóricamente, la tesis es atractiva para quienes aspiran a ser poderosos ya que se trata de una justificación no muy velada de la tiranía, o, en general, del poder por el mero poder.

Para abreviar, no reproduciré aquí los pasos de la crítica de Sócrates a esta tesis. En esencia, sus objeciones se centran en dos puntos: qué hace poderoso al poderoso y la relación entre saber y poder. En cuanto sofista o profesor de sabiduría política, Trasímaco está comprometido con la noción de que el poder proviene del saber, en particular, de comprender correctamente la naturaleza de la justicia, que es lo mismo que haberse liberado de los mitos difundidos por la

² Para una explicación más detallada de este punto, ver Allan Bloom, *Interpretative Essay*, p. en *The Republic of Plato*, traducida, anotada y con ensayo interpretativo. Basic Books, Inc. Nueva York, 1968.

polis para ocultarla. Sin embargo, es esta necesidad "profesional" de mantener dicha tesis lo que también lo obliga a aceptar que quien sabe qué es la justicia cuenta con un conocimiento "técnico", es decir, sabe gobernar, pero, para ser consistente, tiene que añadir que gobierna para beneficio propio. Sócrates le hace ver que la esencia de la técnica es ser un conocimiento que beneficia a otro. El médico cura al paciente y sólo incidentalmente, en cuanto mercader que cobra sus servicios, se beneficia a sí mismo. Esto es aplicable a cualquier conocimiento técnico. El gobernante, por tanto, si es técnico, no puede gobernar para beneficio propio. Esta conclusión, obviamente, es contraria a la experiencia, cuando menos desde la perspectiva cotidiana que considera a la fama y la riqueza como bienes necesarios para ser feliz. La "inversión" del mundo realizada por Sócrates aquí es semejante a la que se presenta en el *Gorgias*: ahora resulta que el gobernante, en el sentido preciso, no gobierna para beneficio propio y si lo hace no es gobernante "técnicamente". Trasímaco es puesto así entre la espada y la pared, pues para salvar su tesis tendría que desvincular saber y poder, pero con ello se quedaría sin trabajo.

Desde la segunda perspectiva, en la cual se relaciona la tesis de Trasímaco con la de la polis, la cuestión central es la identificación de lo legal con lo justo, es decir, de la voluntad del grupo que detenta el poder con la justicia. Parte de la cuestión remite a la naturaleza del saber, esto es, al problema de si el grupo en el poder o el tirano en efecto saben lo que es bueno para ellos. En principio, es evidente que si gobiernan de tal manera que los gobernados constantemente se sienten impelidos a la rebelión, es decir, entendiendo el "beneficio propio" como la explotación irrestricta de los débiles, tarde o temprano perderán el poder y no habrán gobernado, en el largo plazo, para beneficio propio. Esto lo hace ver Sócrates con un ejemplo en el cual compara la suerte de dos bandas de ladrones, una en que el jefe es injusto (o "justo" en el sentido de Trasímaco), y no reparte entre sus compañeros nada de lo que roban, y otro que si bien es injusto para con los que roba, es justo con sus compañeros de banda. Es claro que la segunda

banda será más poderosa y durará más que la primera. Así, nuevamente nos encontramos con que el logos apunta hacia la conclusión opuesta a la de Trasímaco. La distancia entre la experiencia política cotidiana y el argumento socrático nos ubica en una situación análoga a la del *Gorgias*: la razón parece diferir a tal grado de la experiencia que pierde fuerza de persuasión. La tesis de Trasímaco se salvaría si el bien común y el bien individual fueran el mismo, puesto que en ese caso el gobernante que beneficia a su comunidad también se beneficia a sí mismo, cual sería el caso con el tirano ilustrado. Sin embargo, “tirano ilustrado” es tan contradictorio en términos como “filósofo rey”.

En la tesis de Trasímaco sobre la justicia se introduce la distinción del fuerte y el débil, que también se puede comprender como la de amo/esclavo.³ En la medida en que se acepte que las relaciones entre gobernantes y gobernados es descrita correctamente por esta categoría, se acepta que toda comunidad política está escindida, pues no hay bien común para ambos. Históricamente, por supuesto, esta es la relación que prevalece, sin embargo, ello no resta fuerza al argumento de Sócrates en cuanto a que el poder del amo depende de la obediencia de los esclavos y por consiguiente es más poderoso el justo que el injusto. Para que un amo completamente injusto sea obedecido, requiere del terror. Los esclavos aterrados no son tan eficientes como los que perciben alguna comunidad entre el beneficio del amo y el propio. Es evidente, por tanto, que la tesis de Trasímaco resulta de una comprensión simplista de la naturaleza del poder, la cual se podría exponer así: el amo es amo gracias a su fuerza superior; esta superioridad es tal que hace al esclavo completamente impotente. El amo, entonces, puede hacer cuanto le venga en gana, tal como lo expuso también

³ Es útil comparar la crítica de Sócrates al argumento de Trasímaco con la dialéctica del amo y el esclavo expuesta por Hegel en su *Fenomenología del Espíritu*, IV, A. El amo hegeliano gobierna para beneficio propio, pero no puede evitar que el trabajo que le impone al esclavo lo transforme. El esclavo desarrolla la técnica aunque no disfrute sus productos, mientras que el amo sólo los consume. El amo vive satisfecho pero su dependencia del esclavo se va incrementando, mientras que el esclavo vive insatisfecho pero su sapiencia va aumentando. Finalmente, el esclavo posee el saber con el que puede liberarse del servicio. En ese momento comienza el mundo moderno. Desaparecida, en principio, la desigualdad, el beneficio del

Calicles. Pero Sócrates nos hace ver que el poder no es algo que cae sólo de un lado de la relación. Esto es claro en el caso de la técnica: el poder del conocimiento del médico depende de la naturaleza del cuerpo. Si el ejercicio de la medicina sólo beneficiara al médico, pronto desaparecería la profesión. La comunidad política es imposible, o efímera, cuando los beneficios son todos o en su mayoría para el amo. Además, si el amo sólo puede confirmar su superioridad mediante la guerra, las enseñanzas de Trasímaco no le sirven para obtener el poder. En el mejor de los casos, le podrían servir para conservarlo. Pero, como ya vimos, el jefe de ladrones justo es más poderoso que el injusto. Trasímaco se ve obligado a reconocer que el amo ha de escoger entre ser injusto y ser poderoso.

Al concluir el argumento, Trasímaco ha sido silenciado mas no persuadido. Su actitud hacia Sócrates es la misma que vimos en Calicles: ambos están convencidos de que ellos interpretan correctamente la evidencia aportada por la experiencia política de todos los tiempos, mientras que Sócrates, mediante astucias argumentativas, los ha refutado pero la refutación implica que la verdad es lo inverso de lo que ellos y la mayoría de los hombres creen. La retórica socrática no ha logrado el giro en la comprensión que permite dejar de ver al mito como mito y verlo como logos.

La tesis de la República sobre la Justicia.

Consideraciones Preliminares

Los libros II a IV de la *República* contienen su doctrina sobre la justicia. Esta doctrina es presentada a lo largo de una conversación sostenida entre Sócrates, Glaucón y Adimanto. Aunque conforme al orden del diálogo la demostración solicitada por los dos hermanos se ofrece hasta el Libro IX, la naturaleza de la justicia sale a luz en los libros ya referidos. El ámbito del argumento está delimitado por la condición impuesta por el anillo de Giges, según la cual, Sócrates debe demostrar que aún alguien omnipotente que jamás tuviera que temer ser castigado, preferiría ser justo a ser injusto y como consecuencia de ello sería mas feliz que el omnipotente injusto. Además, el justo ha de vivir con la reputación de ser injusto, mientras que el injusto será alabado como justo.⁴ (Nótese que las condiciones impuestas por Glaucón y Adimanto son las mismas que prevalecen en el mito del final del *Gorgias* hasta que Zeus introduce sus nuevas leyes.) La necesidad de hacer esta demostración se sigue del hecho que Sócrates mantiene que la justicia es buena tanto en sí misma como por sus consecuencias, mientras que la comprensión ortodoxa mantiene que sólo es deseable por sus consecuencias.

En el contexto de esta investigación, la forma escogida por Platón para presentar la naturaleza de la justicia es tan importante como la comprensión misma de ella. Se debe mantener en mente que la *República* en su totalidad es una obra poética con sus propios elementos retóricos. Estos han de elucidarse en toda su magnitud para cumplir con nuestro cometido, a saber, captar la diferencia entre el poema platónico sobre la justicia y el de Esquilo. En particular,

es necesario pensar en todas las implicaciones de que la polis justa construida por Sócrates y sus colegas para discernir mejor la naturaleza de la justicia sea presentada como una polis construida mediante el logos. Sócrates les dice primero: "...εἰ γιγνομένην πόλιν θεασάμεθα λόγῳ, καὶ τὴν δικαιοσύνην αὐτῆς ἴδοιμεν ἢ γιγνομένην καὶ ἀδικίαν; (¿...si contemplásemos el nacimiento de una polis en palabras, quizás también veríamos el nacimiento de la justicia en ella y de la injusticia? 369a5-7) Un poco después (369c9-10) los exhorta de nuevo: Ἴθι δὴ, ἦν δ' ἐγώ, τῷ λόγῳ ἐξ ἀρχῆς ποιῶμεν πόλιν· ποιήσει δὲ αὐτήν, ὡς ἔοικεν, ἡ ἡμετέρα χρεία. ("Vamos pues, dije, construyamos una polis mediante la palabra desde sus fundamentos; nuestra necesidad, al parecer, es la que la construirá."). El problema hermenéutico clave es interpretar la naturaleza de esa construcción: ¿estamos, como en el *Gorgias*, ante un logos que a los otros les parece mito? Una diferencia de gran importancia es que en la *República* sí ocurre la persuasión, si bien no todos los personajes del diálogo son persuadidos en la misma medida. Cuando menos Glaucón sí llega a ver el logos en cuanto tal.

Para precisar lo que está en juego en la interpretación de la naturaleza del logos mediante el cual se construye la polis justa, puede ser útil notar que la relación entre el mito y el logos es análoga a la que nosotros pretendemos describir al hablar sobre "idealismo" y "realismo". Las interpretaciones de la *República* más difundidas consideran que se trata de una "utopía", es decir, que la polis justa es un producto de la imaginación que describe una organización política deseable para Sócrates y sus amigos, pero que nunca ha existido fuera de la imaginación ni jamás existirá. Calicles estaría completamente de acuerdo. Así, afirmar que la *República* es una utopía es lo mismo que en la terminología platónica se llamaría "mito". Sin embargo, ya estamos advertidos por el Sócrates del *Gorgias* de que lo que para él es logos para Calicles es mito. Aceptar como

⁴ Para una exposición de la estructura de la *República* y el ámbito delimitado por el anillo de Gíges, ver mi

punto de partida que en efecto este diálogo presenta una utopía o una versión del idealismo, sería prejuzgar uno de sus puntos centrales.

Sócrates dice que nuestra necesidad nos obliga a construir una polis en palabras (o con palabras) para que podamos contemplar el nacimiento de la justicia y de la injusticia. Esta necesidad se hace evidente después de llevada a cabo la refutación, obviamente también en palabras, de las tesis de Céfalos, Polemarco y Trasímaco. Debemos preguntar, por tanto, qué diferencia hay entre los argumentos y la construcción de la polis justa. ¿Cuál es la necesidad que según Sócrates, nos obliga a llevar a cabo la construcción? La respuesta inicial es clara: la necesidad se origina en la insuficiencia de los argumentos para persuadir a los interlocutores. Pero ¿se trata de una insuficiencia debida a las deficiencias de la evidencia o a la falta de recursos retóricos? ¿O ambas? Glaucón dice no haber sido persuadido por Trasímaco (348a3) y acepta la sugerencia de Sócrates de que para decidir si es mejor ser justo o injusto sería útil hacer una lista de los bienes que se obtienen en cada caso. Al intentar hacer la lista, Sócrates obliga a Trasímaco a admitir que la injusticia no produce ningún bien y ella misma es producto de la ignorancia. Aunque no tuvo más remedio que admitirlo, al final Trasímaco insiste, como lo hizo Calicles, en que él responderá a las preguntas de Sócrates como quien escucha un cuento de abuelas (...ὡσπερ ταῖς γραυσὶν ταῖς τοῦ μύθου λεγούσαις, 350e3-4), afirmando o negando sin convicción. Pero, a diferencia de los fracasos de Sócrates en el *Gorgias*, aquí la insuficiencia de la refutación estimula a Glaucón y Adimanto a examinar más a fondo la cuestión. El nivel dramático nos muestra que el eros filosófico de Glaucón, aunado con el de Sócrates, es lo que mueve al diálogo. Sin embargo, notar la disposición filosófica de los dialogantes no es suficiente para responder a la pregunta sobre la diferencia entre *apodeixis* y *poiesis*. La ciudad justa es una construcción socrática cuya fuerza de persuasión es suficiente para lograr que

Glaucón y Adimanto consideren satisfecha su petición. Pero lo que ellos le pidieron a Sócrates no fue que inventara un cuento en el cual la justicia triunfa sobre la injusticia. Hay, por tanto, sólo dos posibilidades: o bien la construcción socrática de la ciudad justa es una respuesta que ofrece un logos sobre la justicia, o bien Glaucón y Adimanto aceptaron como logos algo que tan sólo es un mito y, por consiguiente, Trasímaco tiene razón. En todo caso, es evidente que no se puede separar la doctrina de Sócrates sobre la justicia de la forma como la presenta.

Para elucidar estos puntos, la interpretación ofrecida a continuación centra la atención en tres cuestiones íntimamente relacionadas: la dialéctica entre la construcción de la polis justa y la crítica de la poesía; la crítica de la poesía y la noción de justicia y la relación entre poesía y polis. Sócrates realiza lo que podría llamarse la "educación política" de Adimanto mediante el diálogo sobre estas cuestiones. Esta educación consiste, fundamentalmente, en mostrar la relación entre logos y mito tal como ella se da en el intento de mostrar qué es la justicia. Esta relación se examina para hacer patente el nexo entre el afán de erradicar la injusticia y la actitud teórica o "racionalista" de quienes, como Adimanto, confían en que una educación musical y gimnástica determinada conforme a las pautas marcadas por el logos, es el punto de partida para el advenimiento de la polis justa. Al desarrollarse este aspecto, se hará patente el nivel propio en el cual ocurre la oposición entre logos y mito que a su vez se presenta como la oposición entre filosofía y poesía.

Construcción de la polis justa.

1. Mitos, mentiras y poesía.

La investigación sobre la justicia en los libros II a IV de la *República* exhibe el orden circular característico de este diálogo⁵, pues su principio y su fin coinciden: Sócrates mismo lo destaca (443c4-7) al comentar que al comienzo de la construcción de la polis justa se estipuló que el zapatero sólo hiciera zapatos, ateniéndose a la idea de que lo mejor es que cada quien haga aquello para lo cual tiene más talento natural. Esto resultó ser “como un fantasma de la justicia” (εἰδωλὸν τι τῆς δικαιοσύνης). En efecto, el principio que rige la construcción de la polis justa, es decir, el de la especialización conforme a la naturaleza de cada hombre, (369e1-370b2) es el que define también a la justicia. En el libro IV, se define la justicia como τὸ τὰ αὐτοῦ πράττειν καὶ μὴ πολυπραγμονεῖν δικαιοσύνη ἐστίν... (433a8-9). (“La justicia es hacer lo propio y no ocuparse de múltiples asuntos...”). Entre el “fantasma de justicia” inicial y esta definición se encuentra la educación de los guardianes y la psicología de la *República*. Gracias a ella se podrán ver tres clases de seres humanos: los trabajadores, los guardianes y los legisladores. La expansión de la polis inicial es la que hizo visibles a las diferentes clases o tipos de seres humanos. La pluralidad de tipos o naturalezas de los hombres es lo que subyace en el problema de la justicia.

Si toda construcción requiere un fundamento y un plan, es claro que en el caso de la polis justa el fundamento es la noción de naturaleza humana. En el caso de las construcciones materiales, su posibilidad depende de que el proyecto no contravenga el orden natural: no se puede comenzar a construir por el techo. En el de las construcciones en palabras, la violación del orden natural no siempre es aparente ni se derrumba por sí mismo, pero el mismo principio es aplicable: una polis imaginaria construida sin cuidar su conformidad con la naturaleza

⁵ Para una discusión de este tema, ver *ibid.* pp. 69-75.

humana no es mas que una fantasía. Vemos, por tanto, que discernir la naturaleza humana es a la vez condición de posibilidad y finalidad de la construcción de la polis en palabras: *arche* y *telos*.

“Hacer lo propio”, o lo que a cada quien le corresponde es una noción vacía si no remite a la naturaleza de cada quien. Además, carece de importancia si no hay variedad de naturalezas: desigualdad natural. La desigualdad natural es la que hace a la vez necesaria y posible a la justicia. Esta es la tesis o “logos” que la construcción de la polis justa nos permitirá contemplar. El trabajo de todo lector del diálogo, así como de Glaucón y Adimanto, es preguntarse si en efecto la polis en palabras está construida conforma a la naturaleza. Sin embargo, la posibilidad de esta corroboración depende del conocimiento que el lector tenga de la naturaleza humana, y, sobre todo, de la propia. La construcción de la polis justa es un poema socrático porque propicia precisamente lo que toda conversación con Sócrates: el conocimiento de sí.

La *arche* o fundamento de la polis, lo que hace necesario su nacimiento, es la insuficiencia del individuo: no somos autárquicos. Esto es un dato innegable de la naturaleza humana. Sus consecuencias para la comprensión de la justicia son claras, pues nos permiten ver de inmediato la carencia de fundamento de la idea del hombre fuerte o tirano de Trasímaco. El supuesto erróneo es que el tirano sí logra ser autárquico. La refutación de Sócrates en efecto dirigió la atención a esa deficiencia. En segundo lugar, cabe señalar que la condición impuesta por los hijos de Aristón, la del anillo de Giges, también entra en conflicto con este punto de partida, pues el anillo simboliza esa omnipotencia que la misma existencia de la polis niega. Sin embargo, Sócrates se comprometió a demostrar que aún para el omnipotente es mejor ser justo.

El hecho de no ser autárquicos o autosuficientes como individuos hace necesaria la vida en comunidad. Es en la polis donde inicialmente se hace visible y se puede contemplar la diversidad de naturalezas del hombre, pues,

nuevamente, sin esa diversidad, la polis no sería posible. Sin embargo, la diversidad de ocupaciones y oficios no exhibe adecuadamente la naturaleza humana. Los trabajos de la polis primitiva en efecto responden a las necesidades del hombre y lo hacen de muy diversas maneras, pero con ello también vemos que primero son las necesidades y luego sus satisfacciones. Las necesidades son del individuo, las satisfacciones las ofrece la comunidad.⁶ Si recordamos aquí la doctrina del Eros expuesta en el *Simposio*, de Eros como hijo de Poros y Penia, resulta evidente que la naturaleza humana hace necesaria a la polis pero también apunta más allá de ella: hay deseos humanos que la polis no puede satisfacer. Es importante tener presente esta idea porque gracias a ella se comprende que la justicia sea la virtud más alta de la vida en comunidad, pero no la más alta para el hombre en cuanto tal. En suma: el nacimiento mismo de la polis nos permite ver la relación dialéctica entre ella y el individuo. En este sentido, no puede comprenderse la naturaleza de la justicia sin contemplar su surgimiento en la polis.

Sócrates construye primero una polis donde los deseos de sus habitantes se limitan a lo más sencillo: comer, vestir, beber y contar con una casa. Él la llama "saludable". Glaucón protesta y la llama "polis de los cerdos". En ella las relaciones entre los ciudadanos están limitadas por la naturaleza misma de los deseos que satisfacen, pues todos ellos tienen un límite natural mientras sólo se coma para satisfacer el hambre, sólo se vista para protegerse de las inclemencias del tiempo, etc. Estos deseos por sí mismos no tienden a incrementarse. Para que se vuelvan fuerzas poderosas tienen que transformarse en deseos "metafísicos", es decir, en comer y beber "bien", vestir elegantemente, habitar una mansión, etc., todo lo cual ya no está dirigido a satisfacer las necesidades corpóreas sino a las del reconocimiento por los otros. El desarrollo de esas nuevas necesidades es lo que Sócrates llama la "inflamación" de la polis saludable. (Nosotros lo

⁶ En griego, δέω significa tanto "sujetar", "vincular", "amarrar", como "necesitar algo o a alguien". La

llamamos “progreso”.) Mientras no se multipliquen los deseos, la justicia, es decir, el que cada quien haga aquello para lo que tiene mayor talento, no se puede discernir bien, pues casi parecería absurdo que alguien trabaje, por inclinación propia, en aquello para lo que carece de habilidad. En la polis saludable hay una correlación natural entre habilidades y ocupaciones. En ella carecería de sentido que alguien trabajara en la producción de algo inútil.

La multiplicación de los deseos abre la puerta a una multitud de proveedores de satisfactores y con ello desaparece la armonía entre trabajo y deseo. Si la insuficiencia del individuo para satisfacer sus deseos fuera la única nota de la naturaleza humana, y la felicidad consistiera, como lo mantuvo Calicles, en su multiplicación incesante y su satisfacción plena, entonces, la inflamación de la polis saludable sería el curso natural y necesario del desarrollo humano. La dialéctica entre trabajo y deseo carecería de límite inherente y tendríamos que concordar con la tesis Calicles y Trasímaco sobre la justicia. Sin embargo, cabe notar que Sócrates exhibe el desarrollo de los deseos como un proceso natural gracias al cual podremos observar el nacimiento de la justicia. La polis saludable multiplica sus deseos y con ello pasa de una autarquía relativa a la insuficiencia, contraviniendo así el sentido de su existencia original. La polis inflamada ahora necesita someter a otras comunidades para satisfacer sus deseos. La guerra de agresión y conquista es consecuencia necesaria de la proliferación de los deseos. Sólo si los recursos propios de una polis fueran infinitos, podría satisfacer sus deseos sin necesidad de apropiarse de los bienes de sus vecinos. La guerra, por tanto, sólo es inherente a la condición humana, su estado natural, si también la infinidad y omnipotencia del deseo son lo fundamental de la naturaleza humana.

La riqueza y el afán de incrementarla hacen necesaria y posible la aparición del guerrero. Según el orden de construcción seguido por Sócrates, la polis

saludable conduce a la polis guerrera o imperialista. El desarrollo de los deseos es natural y al parecer no hay algo inherente en la naturaleza humana que se oponga desde el principio a ese desarrollo. Sólo la pobreza del medio impone algunos límites, mas no son decisivos. El guerrero es el primer miembro de la polis cuyo trabajo no obedece a la insuficiencia natural del individuo. Su trabajo está determinado por la exacerbación del deseo, por el lujo. En rigor, el guerrero no es un trabajador, pues su actividad no consiste en producir bienes intercambiables con los de los otros trabajadores, sino en apropiarse de los bienes de otros sin dar nada a cambio. En la polis saludable no había violencia. El guerrero no es un miembro original de la polis saludable si se le considera como alguien exclusivamente dedicado al oficio militar. Podemos imaginar a los artesanos y agricultores de la polis saludable como ocasionalmente obligados a defenderse de algún agresor, pero ello no los convierte en guerreros. El guerrero no trabaja pero sí disfruta del trabajo de los otros. La diferencia entre él y los otros debe ser natural, pues gracias a ella puede someterlos. El guerrero es más fuerte y valiente que los otros. Pero, nuevamente, el desarrollo de la polis sugiere que Calicles y Trasímaco tienen razón, pues si ser justo consiste en hacer lo propio, el guerrero que domina a los más débiles es justo, y también lo sería la polis imperial.

Con el surgimiento del guerrero aparece el primer obstáculo importante a la comprensión de la justicia que rige la construcción de la polis justa. La naturaleza del guerrero necesariamente incluye ser de gran ánimo o *θυμοειδής*, pues éste siempre aparece junto con la valentía. El guerrero es impulsivo, se deja llevar por la pasión que lo domina, sin importarle en ese momento su comodidad o seguridad. Su naturaleza nos obliga a reconocer que la insuficiencia del hombre para subsistir por sí solo no exhausta la descripción de la naturaleza humana. La polis sana se basa en una concepción demasiado simple de nuestra naturaleza, pues se pretendía que el alma humana es unidimensional. Pero, de

ser así, la jerarquía superior del guerrero sería innegables, pues todos los trabajadores son instrumentales para la satisfacción de los deseos, mas sólo el guerrero es responsable de la seguridad y subsistencia de la totalidad de la polis. La dificultad estriba en que él también tiene los medios para ser su principal depredador. La naturaleza del guerrero no garantiza que en vez de ser el pastor del pueblo no se convierta en el lobo. En la polis sana cada individuo es uno, pero el guerrero es el primero que puede ser dos: amable con sus compatriotas y agresivo contra los enemigos. Su doble naturaleza obliga a Sócrates a buscar una tercera que pueda controlarlas. Por lo pronto, la idea de justicia como "hacer lo propio" se vuelve ambigua.

Sócrates reconoce la dificultad de encontrar en la naturaleza la coexistencia de opuestos en un alma, como los que requiere el guerrero para ser guardián de su polis y terror de las enemigas. Su respuesta inmediata parece ser algo en broma, pues del hecho de que los perros son dóciles con sus dueños y bravos con los desconocidos, obtiene él la evidencia de que no es contraria a la naturaleza la coexistencia de dos disposiciones opuestas en un mismo animal y por consiguiente los guardianes al menos no serían contrarios a la naturaleza. Sin embargo, el guerrero no es, propiamente, análogo al perro hasta que recibe la educación socrática. Su único parecido es contar con la naturaleza potencialmente educable. Y es aquí donde el argumento se torna circular, pues es claro que sólo el guerrero que nace en una polis justa recibirá la educación que lo convierte en un guardián. En los otros casos, el guerrero es a la vez guardián y depredador y lo único que limita su explotación de sus propios conciudadanos es el cálculo que haga sobre su poder. En todo caso, su comprensión de la justicia es la de Trasímaco.

La construcción de la polis justa nos ha enseñado, hasta este punto, la existencia de dos dimensiones en la naturaleza humana, una que es responsable del nacimiento de la polis, otra que puede tanto salvaguardarla como destruirla.

La primera es la que hace posible y necesario al *oikos*. Tomada por sí misma, nos presenta una versión del hombre en la cual la convivencia armoniosa parece el estado natural. Sin embargo, esta Arcadia sólo perduraría si el deseo humano fuera limitado por algo también natural. Pero si esto pudiera ocurrir, la justicia sería innecesaria pues la simpleza misma del corazón humano se encargaría de mantener la armonía entre deseo, trabajo, y satisfacción: seríamos como los cerdos, o cualquier otro animal, pues no tendríamos deseos en el sentido humano. La necesidad del advenimiento de la guerra o, si se prefiere, la necesaria destrucción de la Arcadia, nos hizo ver que la misma desigualdad natural hace posible el dominio del guerrero. Si se hace abstracción del substrato de donde surge el guerrero, parecería que su fuerza le da derecho a apropiarse de cuanto le plazca. Vemos, por tanto, que la comprensión de Calicles y Trasímaco de la justicia se origina en una comprensión parcial de la naturaleza de la polis y del hombre.

La mayor parte de los libros III y IV de la *República* se dedica a exponer la educación musical y gimnástica de los guardianes. La idea fundamental es que si Sócrates, Adimanto y Glaucón se pudieran encargar de la educación de los guerreros desde niños, los convertirían en guardianes justos. La educación propuesta por Sócrates consiste, básicamente, en hacer que los guardianes carezcan de los deseos desarrollados por la polis inflamada, es decir, que sus deseos sean los mismos que tuvieron los felices ciudadanos de la polis saludable, pero que los puedan satisfacer sin trabajar. A cambio de ello, los productores recibirán protección sin la amenaza de ser sometidos o devorados por los protectores. Esta situación no puede darse ni por iniciativa de los productores ni por la de los guerreros. Es necesario, por tanto, un tercer principio, superior a los dos y capaz de someterlos a ambos. Es importante notar, además, que el control de los deseos o *sophrosyne*, no es suficiente para formar a los guardianes ya que se requiere también una disposición producida por la *euschemosyne*: disciplina y

gracia. Este doble requerimiento de su educación hace evidente la necesidad de mantener juntos el arco y la lira.

La necesidad de educar a los guardianes aparece en el transcurso del diálogo (375d-376d) de manera un tanto lúdica, pues Sócrates establece primero que la doble naturaleza del guerrero/guardián no es contraria a la naturaleza, puesto que los perros exhiben una característica similar. Luego argumenta que los perros son filosóficos porque distinguen entre amigos y enemigos sólo con base en el conocimiento. Y concluye que los guardianes deben tener una naturaleza filosófica puesto que ellos también deberán distinguir entre amigos y enemigos con base en el conocimiento. Este silogismo difícilmente corresponde a la complejidad del problema, pues es el mismo que apareció en la conversación con Polemarco. El guardián tendría que “olfatear” el carácter de sus conciudadanos con la misma seguridad y certeza que el perro huele a sus amos. Y el problema de fondo es que un perro obedece a su amo independientemente de su calidad moral; si el guardián hace lo mismo, puede convertirse en escolta del tirano. Sócrates sabe esto y por consiguiente lo tomará en cuenta en su educación.

La educación de los guardianes se inicia después de que Sócrates pregunta si será necesario indagar sobre ello para ver cómo se gestan la justicia y la injusticia en la polis y Adimanto interviene enfáticamente para aseverar que es indispensable hacerlo. Sócrates los invita entonces a educarlos en palabra, “como hombres con ocio que en un cuento cuentan cuentos...” (ὥσπερ ἐν μύθῳ μυθολογοῦντές τε καὶ σχολὴν ἄγοντες λόγῳ παιδεύωμεν τοὺς ἄνδρας. , 376d9-10). De esta manera, el diálogo adquiere una nueva dimensión literaria, pues ahora Sócrates y sus amigos ya forman parte de la polis que antes sólo habían contemplado. En lo sucesivo la polis es suya, pues ellos son sus fundadores y legisladores. Esta transformación es importante cuando se examina la relación entre filosofía y poesía en la *República* porque nos ofrece un

ejemplo del poetizar platónico dentro del cual se realiza una crítica a la poesía tradicional (Homero y Hesíodo, principalmente). Es claro, inmediatamente, que Sócrates de ninguna manera pretende prescindir del *mythos*, lo que desea más bien es substituir su teología por la tradicional. Nada es más importante para la educación de los guardianes que los cuentos que escuchan en su infancia, pues con ello se moldea su alma para el resto de su vida. Sócrates les pedirá a las nanas y a las madres que “moldeen con mitos las almas de estos niños mucho más que sus cuerpos con sus manos.” (377c3-4).

En cuanto legisladores de la polis, Sócrates y sus amigos establecen dos leyes teológicas: (1) Se prohíbe que alguien diga que el dios es causa de males. (380b6-c5) y (2) Se prohíbe presentar al dios como un hechicero capaz de cambiar de aspecto, o como alguien que nos engaña mediante mentiras, ya sea en palabra o en obra. (383a2-5). Adimanto acepta ambas leyes de manera solemne. (383c6-7). La primera ley es aplicable a todo el mundo, es decir, no sólo a los poetas. Según Sócrates, de ello depende tanto la obediencia a la ley como el provecho de la polis. La segunda ley es consecuencia de la naturaleza de la mentira. Ambas leyes tienen profundas implicaciones teológicas y políticas. Toda investigación profunda sobre la justicia es teológico-política.

En la superficie, parecería ser que Sócrates tan sólo está legislando un cambio en el contenido teológico de la poesía, y que los poetas podrían sencillamente ajustarse a los nuevos “tipos” del régimen socrático y seguir componiendo nuevos poemas. Pero tan pronto intenta uno imaginar, por ejemplo, una *Ilíada* con dioses socráticos, se vuelve evidente que el vínculo entre teología y poesía es profundo e indisoluble. Es claro que si Afrodita, Atenea y Hera no fueran rivales, Paris no se hubiera robado a Helena y por consiguiente no habría habido guerra de Troya ni conflicto entre Agamenón y Aquiles. Si Zeus no mandara señales interpretables por Caljas, Agamenón no habría sacrificado a Ifigenia y no habría habido *Orestíada*. Por supuesto, ver el nex

entre dioses y hombres con este simplismo es leer la poesía con ojos de inquisidor puritano. Adimanto no está lejos de serlo. No ayuda mucho argumentar que se trata de una censura dirigida a los cuentos que escucharán los niños, pues Sócrates estipuló la necesidad de censurar los poemas mayores porque de ellos provienen los menores (377c7-d1). Hay una oposición fundamental entre la teología socrática y la tradicional. (No podemos olvidar que Sócrates fue acusado de no rendir culto a los dioses de la polis.) Esta oposición es uno de los puntos torales de la oposición entre filosofía y poesía.

Para establecer las bases de su primera ley, Sócrates argumenta (379b1-c7) que lo bueno no puede ser dañino, el dios es necesariamente bueno, por ende no puede ser dañino. De lo que no puede ser dañino no puede seguirse ningún mal, por tanto dios no puede ser causa de males. El argumento es una instancia del modo como el logos se relaciona con el mito, pues su fuerza depende de la consistencia de la idea del bien, la cual ahora sirve de modelo para Zeus. No se puede argumentar que lo bueno es malo, pero de ello no se sigue que Zeus siempre es bueno. En general, el hecho de que lo bueno no pueda ser malo para nada establece que no hay mal. Además, si nos remitimos, por ejemplo, al himno a Zeus del *Agamenón*, podemos decir que sus intenciones nos son inasequibles e ignoramos si Zeus es bueno, sólo sabemos que es omnipotente. Si no es omnipotente, no sabemos si el mal se debe a su debilidad o a su voluntad. En suma, para que el argumento de Sócrates sea más persuasivo, es necesario aceptar que el logos rige al mito. La mimesis de esa relación es la que estamos viendo en la *República* al imaginar a Sócrates como legislador de los poetas: él es quien, con su logos, fija los principios que han de obedecer los poetas. Cabe advertir, que, a diferencia de las doctrinas positivistas, Sócrates no propone que se cancele el mito y se enseñe a los niños una “versión exacta y racional de la naturaleza del universo”. Aunque su logos rige al mito de los poetas, la educación de los guardianes sigue recurriendo al mito.

Sócrates es cuidadoso tanto en mantener que los males no vienen del dios, como en dejar ambiguo cuál es su origen, pues dice “de los males es necesario buscar la causa, mas no lo es el dios.” (379c6-7). El principio de que el dios sólo es causa de lo bueno es indispensable para sustentar la noción de que la polis es justa por naturaleza. Y la obediencia a las leyes de la polis sólo puede inculcarse profundamente cuando la bondad del dios y la justicia de la polis son principios incuestionables para la mayoría de los ciudadanos. También es claro que esta correspondencia entre teología y política sólo se obtiene en la polis justa que Sócrates está construyendo.

Interpretar la crítica de Sócrates a los poetas en relación con su primera ley es más difícil de lo que la superficie del diálogo sugiere. Sócrates nos dice qué aspectos de los poemas homéricos estarían prohibidos en la polis justa, pero no nos dice qué piensa de esos mismos poemas en las polis injustas. La implicación más clara es que él encuentra a los poetas cómplices de los tiranos, pues ofrecen una teología que los justifica. Este cargo, empero, tiene varias dificultades. La primera y más importante, es que este juicio sobre la poesía mayor sólo es sostenible desde la perspectiva vulgar, pues las obras de Homero y Hesíodo, así como las de Esquilo y Sófocles, también abundan en pasajes donde se alaban la piedad y la justicia. Si el cargo sólo fuera en este sentido, entonces se acusaría a los poetas y a las polis que los acogen de ser imprudentes en el uso pedagógico de los poemas, pero no de ser mentirosos. Sin embargo, Sócrates insiste en que los poetas no presentan al dios como en verdad es. La acusación implícita, por tanto, más que contra los poetas, es contra las polis injustas, pues lo que nos permite ver es que éstas siempre invocan al dios para justificar sus acciones: Agamenón aparenta obedecer la voluntad de Zeus al sacrificar a Ifigenia.⁷ Otra manera de expresarlo es diciendo que las polis injustas no pueden,

⁷ Como ya se vio en la primera parte, el asunto no es tan sencillo, pero sí se puede argumentar que las sutilezas de este pasaje en el *Agamenón* son políticamente irrelevantes. El tema se retomará en la conclusión de este estudio.

coherentemente, difundir una teología en la cual el dios es presentado como responsable de los bienes mas no de los males. Una polis injusta que enseña que el dios es bueno tendría que engañar a sus ciudadanos al grado de que ellos, a pesar de sufrir injusticias, no se percataran de éstas, lo cual parece imposible. De no ser así, se daría la separación entre polis y dioses como ocurre en el estado cristiano moderno. Si los sacerdotes del estado injusto lo justifican, socavan la autoridad del dios o incrementan su distancia con la polis. Aclarado este punto, resulta evidente que la crítica de Sócrates a los poetas no se puede aplicar idénticamente dentro y fuera de la polis justa. Lo que trasluce más bien es que el poeta que vive en la polis injusta tiene que ser ambiguo, pues no podría vivir sin acomodarse a la polis, y por lo mismo no puede enseñar sin ambigüedad que es mejor ser justo.

En suma, al reflexionar sobre la primera ley de Sócrates sobre la poesía, nos percatamos de la enorme dificultad de llevar a cabo la reforma teológica que él impone en su polis justa. Es evidente, mínimamente, que el poeta no puede dar inicio a la reforma: no puede ser revolucionario y poeta oficial. Al percatarnos de las dificultades de alterar la teología de una polis, sea justa o injusta, Sócrates nos permite ver mejor la unidad de la relación entre Homero y los Helenos. Con ello también nos permite comprender mejor el sentido de la escena inicial de la *República*: la presencia de Bendis en el Pireo avisa que Atenea ya no tiene hegemonía. La *República* comienza con el fin de la historia: cuando los dioses ya abandonaron a su nación. En general, nos lleva a ver que la innovación religiosa anuncia la muerte del régimen. La separación de teología y política es imposible. La primera actividad del nuevo régimen siempre es legislar sobre poesía.

La segunda ley también tiene implicaciones más profundas y complejas de lo que se distingue a primera vista. En la superficie, parece referirse sólo al modo como los poetas presentan al dios, pero, considerada más de cerca, remite al espinoso problema de la relación entre verdad y polis. Sócrates, en cuanto

fundador de la polis justa, usará los mitos creados *ad hoc* por los nuevos poetas, para modelar el alma de los guardianes. Esta acción es fundamental para que la polis justa pueda existir, pero al mismo tiempo Sócrates nos indica el riesgo que se incurre cuando se lleva a cabo. Modelar el alma es — conforme a una analogía usada un poco más adelante en el diálogo para describir el efecto de la educación musical — como teñir de púrpura una tela y hacerlo de tal manera que ya no se deslave ni con los jabones más fuertes. Por consiguiente, los mitos usados para modelar el alma de los guardianes fijan de por vida lo que el guardián considerará bueno, malo, sagrado, y piadoso. De ahí que Sócrates hable de la “verdadera mentira” como lo más odiado por los hombres. Con ello parece referirse a la posibilidad de una indoctrinación radical. La verdadera mentira es aquella que, alojada en el alma, sirve de base para el discurso, ya que éste es una mimesis de lo que está en ella. (382a4-c1). La verdadera mentira es una falsedad respecto a la verdad de los seres. El ignorante padece esta falsedad y mientras no deje de ser ignorante su discurso corroborará esa falsedad que lleva consigo. Tendrá una firme convicción de que lo que él cree es la verdad. Entre mejor sea la poesía, más firmemente quedará teñido quien la escucha.

Recordando los problemas estudiados en el *Gorgias* sobre el poder de la retórica y la posibilidad de ver un mito como logos, entendemos mejor ahora los límites del diálogo socrático y su retórica. Calicles está “teñido” desde su infancia por los mitos que escuchó: es víctima de la verdadera mentira porque no puede alterar sus creencias ni bajo la presión del argumento socrático. Su *mythos* es inalterable por el logos. Sócrates no pudo persuadirlo de que ignora la naturaleza de la justicia. Esta firmeza inherente a lo implantado por el mito nos permite ver, por una parte, una de las principales raíces de todo régimen, gracias a la cual hay estabilidad; pero, al mismo tiempo, también vemos que en los regímenes injustos la raíz de la injusticia es fuerte y profunda. Las dos leyes socráticas son las necesarias para operar su erradicación.

Las implicaciones de la noción del logos como imitación o mimesis de las pasiones o *pathemata* del alma también son importantes.⁸ La cuestión básica, por supuesto, es si el alma del niño es como la famosa *tabula rasa* en la cual todo puede ser inscrito. De ser así, la indoctrinación recibida en la niñez sería absolutamente indeleble y la posibilidad de cuestionar los mitos recibidos sería nula. Tendría que decirse que el logos sólo expresa lo que de manera prediscursiva ya está en el alma. Así, el poder de la retórica poética residiría fundamentalmente en que tiene acceso al alma del infante mucho antes que el filósofo. Y, en efecto, la única manera de evitar esa prioridad es procediendo como lo hace Sócrates en su cuento, es decir, sometiendo a los poetas a las leyes del filósofo. Mientras esto no ocurra, el poeta es el verdadero educador. Pero como el poeta a su vez se tiene que regir por los mitos tradicionales de su comunidad, aparece con toda claridad el círculo que indicaría que en verdad es la polis la que se educa a sí misma. Pero ello nos llevaría a preguntar sobre el origen de los mitos ortodoxos de una polis, o, en términos griegos, sobre las raíces de la *Themis*. Y de ello Sócrates admite no saber nada, pero también deja implícito que no cree que los poetas lo sepan. Así, las raíces de los mitos con los cuales se educa la polis se pierden en la noche de los tiempos y su autoridad radica tan sólo en su antigüedad. Sócrates les opone la claridad del logos pero jamás pierde de vista el poder superior del mito.

Admitir la poesía en la polis justa, por consiguiente, es necesario debido al poder pedagógico del mito. Sin embargo, si los poetas necesariamente propalaran verdaderas mentiras, Sócrates tendría que prohibir su entrada. Esto, empero, no es el caso, pues aparte de las verdaderas mentiras hay las mentiras útiles. Estas no se encuentran en el alma sino en la palabra y su utilidad consiste en servir como drogas (*ὡς φάρμακον*, 382c10) con las cuales se disuade a los enemigos y a los supuestos amigos cuando éstos, debido a alguna locura o a la

⁸ Aristóteles desarrolla esta noción en su *Peri hermeneias* o "De la Interpretación".

ignorancia, se proponen hacer algún daño. La mentira también es útil cuando es necesario componer mitos sobre las cosas ancestrales respecto a las que no sabemos la verdad, pues es entonces que se recurre a ella, asemejándola lo más posible a la verdad. De esto, Sócrates saca dos consecuencias, una explícita y la otra más bien entre líneas: Por una parte, dado que el dios es omnipotente, no necesita mentir, pues ni teme a sus enemigos ni es ignorante de la *Themis*; pero, por otra, es evidente que nosotros sí tenemos que hacerlo. Los poetas son necesarios para la fundación de la polis justa.

Una última cuestión sobre la mentira, tanto de la útil como de la verdadera, es que ellas sólo son posibles si hay verdad pues este es el único poder del *logos* sobre el mito. En los argumentos teológicos presentados en el Libro II, como hemos visto, Zeus es sometido por la necesidad de la idea del dios. De acuerdo con ello, Zeus pierde toda semejanza al hombre: carece de deseos y necesidades, es inmortal y sólo es responsable de lo bueno que le acaece al hombre. Esta purificación obedece a la idea de un ser supremo, sabio y omnipotente. La razón para decir que Zeus tiene que ser bueno no proviene del mito sino de la idea de dios, pues un dios con carencias, celos y deseos es contrario a la idea. Esta primacía de la idea no se vuelve temática sino hasta los libros centrales de la *República*, (V y VI), pero su presencia se hace patente desde el II. Aunque en este estudio no se examinará la doctrina de la idea explicada en este diálogo, no debe perderse de vista el hecho de que sin la idea del bien como algo que funda todo conocimiento posible, la distinción misma de mito y *logos* carecería de fundamento.

2. La educación de los guardianes y el poder de la retórica socrática.

Ahora es menester preguntar si los poetas mitologizan sabiendo lo que hacen. Recurriendo al *Gorgias*, recordaremos que ahí Sócrates no admite que el poeta cuente con conocimientos técnicos sobre los temas que aborda en sus poemas. Él más bien se asemeja al cocinero por cuanto adivina los gustos de su auditorio e intenta acomodarse a ellos. El efecto retórico de un poema en su auditorio puede anticiparse a grandes rasgos, pero no es un asunto técnico. El mismo poema puede ser bien acogido por un público un día y menospreciado al siguiente. En el contexto de la polis justa, los poetas producen obras conforme a las normas socráticas, pero no son ellos quienes tienen el conocimiento de los fines que se busca obtener. Además, la retórica socrática tendría que ser una verdadera psicagogía, pues deberá saber con toda exactitud qué modos musicales y poéticos afectan de qué manera a los niños guardianes. Aunque Sócrates hace referencia a este problema, decide que los detalles los pueden ajustar después con la ayuda de Damon (400b1). Sin embargo, no es algo de suyo obvio que se exista una técnica suficientemente avanzada y precisa para lograr este condicionamiento. Queda implícito, por tanto, que si la educación poética falla, será necesario el castigo correctivo.

La técnica retórica de Sócrates debe ser más eficiente que la de la poesía no socrática, pues a juzgar por el paso de la polis saludable a la inflamada, el erotismo es connatural al hombre y es el que abre las puertas a la poesía y a todas las otras artes miméticas (373b2-c7). Aunque el programa educativo de Sócrates comenzaría a edad muy temprana y por tanto los niños no estarían ya corrompidos por los gustos de la polis injusta, de todas maneras tendrían inclinaciones naturales. Si estas tendieran por naturaleza al bien, la polis saludable jamás se inflamaría, suponiendo, claro está, que el bien humano se limitara tan sólo a la *sophrosyne*. En consecuencia, la educación socrática no es contra natura en cuanto que no pretende una formación imposible, pero tampoco

es conforme a la naturaleza en el sentido de que en el ser humano exista una inclinación decidida hacia la moderación y la templanza, a las cuales la educación tan sólo llevara a un mayor grado de perfección.

La ineficacia del logos para alterar las convicciones más arraigadas es un problema central del *Gorgias*, pero las consecuencias son igualmente importantes para la *República*. Si la retórica filosófica es incapaz de educar a Calicles, la filosofía no tiene poder político y por ende las innovaciones educativas de la *República* serían improbables. Para evitar este problema, el programa educativo de Sócrates se aplica gracias a la autoridad que él, Glaucón y Adimanto se otorgaron a sí mismos al convertirse en fundadores de la polis justa. Gracias a esa autoridad, cuya base última es el logos, ellos prohíben o alaban las diversas maneras como los poetas, pero sobre todo Homero, hablan de los dioses, los héroes y el Hades. Dado que los niños con naturaleza de guardián no han sido corrompidos cuando comienza su educación socrática, parecería que la retórica filosófica puede ser eficaz con ellos de una manera que nunca lo sería en una polis injusta. Sin embargo, la situación misma lleva implícita la petición de principio: si el poder de la poesía está en complacer a los corruptos, ¿puede haber una poesía a la vez poderosa y purificada de toda presentación del mal?

La interpretación de la crítica socrática de la poesía en cuanto instrumento educativo en la formación de los guardianes no debe perder de vista ni el contexto específico en el que ocurre ni las ironías entreveradas en el diálogo. Es menester estar alertas para captar el grado de juego y seriedad que pueda haber en esta parte de la *República*. Un error frecuente en la interpretación de esta parte consiste en suponer que Sócrates haría la misma crítica sin referencia a la educación de los guardianes. Otro, es ignorar el hecho que la mayor parte de la crítica consiste en censurar pasajes, pero poco se habla del poder retórico de una poesía deserotizada y desmusicalizada, es decir, reducida a logos prosaico. Toda la educación de los guardianes está dirigida a producir en ellos el Eros correcto (*orthos eros*). Sin embargo, el poder de la poesía no socrática estriba más bien en

la mimesis del eros "incorrecto". (Se podría decir que los únicos poemas con un héroe filosófico son los diálogos platónicos.) En consecuencia, la crítica a la poesía tradicional realizada en el interior del diálogo apunta hacia la efectividad del diálogo mismo para educar al lector. Hay una especie de relación inversa entre efectividad del diálogo platónico y de la poesía tradicional: entre más persuasivo es Sócrates, más censurado resulta Homero. La complejidad de esta relación, empero, sugiere la conveniencia de examinarla con el debido cuidado. Sócrates critica a los poetas por hablar mal de los dioses, cual ya se ha visto, luego por hacer lo mismo respecto al Hades, a los héroes y a los hombres. Examinaré brevemente cada caso.

Antes de entrar en detalles, es conveniente tener claro el argumento o logos que subyace en toda la crítica, el cual se puede presentar esquemáticamente así: Primero, el buen guardián debe ser valiente, por ende no debe temer a la muerte. Todo aquello que le infunda temor a la muerte estará proscrito. De ello se sigue la crítica a la poesía sobre el Hades. Segundo, el buen guardián tendrá *sophrosyne*, (moderación y templanza), las cuales consisten en obedecer a los superiores y controlar los placeres de la comida, la bebida y el sexo. Por tanto, no debe ser educado con poemas en los cuales los héroes carecen de *sophrosyne*. Tercero, el guardián no amará el dinero ni los lujos, etc. El principio lógico que rige este argumento es el de la educación por mimesis: el alumno se convierte en aquello que imita e imita aquello que se le presenta como modelo. El argumento se reduce, por tanto, a que si se desea producir el bien, no se debe mostrar el mal como algo deseable. Sócrates recalca, al discutir la educación de los jueces, que ellos sólo deberán conocer la existencia de los vicios cuando ya sean maduros y estén a salvo de ser corrompidos. Si bien el principio tiene algo de cierto, también tiene mucho de simple. Es posible, empero, que Platón desee que nos percatemos de esto. Si atendemos a esta sugerencia al interpretar la crítica a la poesía, podremos ver algunas consecuencias importantes.

Comenzando por el Hades, la cuestión es si en efecto el miedo a la muerte se debe principalmente a la opinión que nos hemos formado de lo que nos ocurre después de muertos: ¿Es natural o adquirido el miedo a la muerte? Sócrates claramente piensa que es adquirido y consecuentemente manejable. Es probable que tenga razón, pues al examinar las creencias de diferentes pueblos sobre la muerte, salta a la vista su heterogeneidad. Si el miedo a morir fuera natural en el mismo sentido que el miedo al fuego, no encontraríamos tantas instancias de aceptación tranquila de la muerte. Sin embargo, a Sócrates le tendría sin cuidado qué piensen muchos o pocos pueblos sobre la muerte. En el fondo, su argumento es el de siempre: el *logos* no puede penetrar al Hades, por tanto, no sabemos en rigor qué ocurra después de la muerte. Pero esta ignorancia abre la puerta a la mentira útil, al *pharmakon*, que debe aproximarse lo más posible a la verdad. En este caso, el *logos* ha mostrado que el buen guardián no debe temer a la muerte y por ende el *pharmakon* debe inculcarle en el alma la creencia adecuada sobre el Hades. Es, por tanto, una instancia más del triunfo del *logos* sobre el mito.

El triunfo, empero, se debe a ciertas simplificaciones. El miedo a la muerte no puede ser atribuido exclusivamente al efecto de los mitos en la educación, pues cuando se hace esto se olvida el hecho de que el poeta no es tan poderoso como aquí se le supone. Sócrates mismo nos ha hecho ver que el poeta depende de las creencias de su público para ser aceptado. Además, el poeta también fue educado por alguna polis con algunos mitos. Por consiguiente, los mitos muestran algo más que las meras opiniones del poeta. La censura de la poesía es posible en la situación imaginaria de la polis justa; fuera de ella, es prácticamente imposible e inútil, pues el poeta que escribiera lo que nadie cree sería tildado de loco. El círculo es evidente: en la polis *kata logon* se puede cancelar el miedo a la muerte porque en ella aún los mitos se originan en el *logos*. Así, nos debe quedar claro que Platón nos está haciendo ver el peso de la costumbre y la *Themis* en las polis que no se producen *kata logon*. La censura de la poesía es, al mismo tiempo, una reflexión sobre sus propias condiciones de posibilidad.

Asimismo, la crítica contra Aquiles realizada en el Libro III debe interpretarse, a mi juicio, teniendo presentes las implicaciones de su exageración. En la opinión de Sócrates, Aquiles no califica para modelo de los guardianes, pues utiliza lenguaje altanero contra su superior como consecuencia de una riña sobre el botín de un saqueo. Su desmedido amor por la riqueza se muestra nuevamente cuando recibe regalos de Agamenón y cuando se rehusa a entregar un cadáver si no se le paga rescate. Además, riñe con los dioses y se lamenta de no poder vengarse de Apolo. A todas luces, se trata de una interpretación posible pero incompetente de la *Ilíada*. La fealdad de la interpretación se debe a que Sócrates escoge ver a Aquiles bajo la peor luz. Cualquier lector del poema homérico sabe que la riña con Agamenón no se origina en el simple hecho de que el rey le quite Briseida a Aquiles para compensarse por haber devuelto a la hija de Crises sin recibir rescate.

Una explicación posible de esta manera de ver al héroe sería que Sócrates tan sólo está exponiendo lo que un niño podría pensar de Aquiles. Pero si esa fuera toda la razón para censurar a Homero, resultaría ridículo, pues implicaría que la producción literaria de la polis tiene que realizarse exclusivamente a la luz de su efecto en los niños. Además, las consecuencias para el propio argumento de Sócrates serían fatales, puesto que si en la polis justa sólo se pueden admitir cuentos de hadas buenas y príncipes santos, se habría corroborado que Trasímaco tenía razón en objetar que la idea de justicia de Sócrates es inocente.

Las intenciones de Sócrates para hacer esta crítica se vuelven todavía más oscuras cuando aborda la crítica del estilo. Apelando al principio de que en la polis justa no debe admitirse que un individuo se dedique a múltiples ocupaciones, se prohíbe toda imitación que no sea estrictamente para ayudar al niño a ser más virtuoso. Además, se prohíbe todo estilo de narración que permita el ocultamiento del narrador en sus personajes. (Adviértase que con ello quedarían fuera los diálogos platónicos.) Y para hacer que Adimanto comprenda mejor lo que quiere decir con la eliminación de la mimesis, Sócrates recita los

primeros 43 hexámetros de la *Ilíada* dejando fuera ritmo, rima y narración imitativa. El resultado es espantosamente feo.

Mínimamente, se puede inferir que Sócrates desea llamar la atención a la oposición o tensión entre lo justo y lo bello (*kalon*). La purificación de la polis inflamada se realiza eliminando toda mimesis, pues las artes miméticas o poéticas son parte de la multiplicación de los deseos. Esta purificación resulta en una polis más sana pero también carente de la belleza que sólo las artes pueden producir. Es una polis grisácea y más bien aburrida. La educación de los guardianes supone que la polis ya fue purificada. Pero la purificación no sólo le resta belleza a la polis sino que además nos permite comenzar a ver a este nuevo hombre, modelado por el logos socrático, cuya perfección moral misma parece requerir una simplificación importante de la naturaleza humana. El modelo implícito de esa simplificación sería Aquiles purificado conforme al logos socrático: moderado, templado, prudente, piadoso y justo, en suma, un guardián más si vive en la polis justa, o un ciudadano sin distinción ni poder, si habitara en el mundo homérico. Con ello a su vez se apunta al problema implícito en el principio que sirve de base tanto para la construcción de la polis justa como a la comprensión de la justicia: lo simple de la naturaleza de cada quien. La poesía expresa los conflictos originados en la *polypragmosyne*, en la multiplicidad de ocupaciones producto de la pluralidad de deseos, mientras que en la polis justa no hay duplicidad o complejidad en el hombre, no hay διπλοῦς ἄνθρωπος (397e1): el guardián sólo es guardián.

Un tercer elemento a destacar en la interpretación de la educación de los guardianes y crítica de la poesía, es que el diálogo se desarrolla entre Sócrates y Adimanto. Además, la polis fundada gracias a las leyes sobre la música y la gimnasia es llamada por Sócrates “la polis de Adimanto” (427c6-d1). La llama así porque es una polis que cumple con sus gustos e ideas sobre la moderación, templanza, y prudencia. Adimanto es austero y severo, como lo dice su propio

nombre.⁹ Este detalle del nivel dramático puede sugerir el nexo entre el temperamento necesario para llevar a cabo la purga de la polis inflamada y el sometimiento de la poesía a las leyes de la polis justa. Hay una mezcla de violencia y puritanismo en el carácter de Adimanto, rasgos imprescindibles para el revolucionario en potencia. Adimanto, además de estar dispuesto a imponer castigos severos a quienes se aparten de la ley, no se asusta con la violencia que sería necesaria para imponer inicialmente la polis justa entre humanos polifacéticos y repletos de deseos. Cuando escucha a Sócrates recitar los versos de la *Iliada* sin metro ni rima, no parpadea: está dispuesto a pagar el precio si con ello se consigue el advenimiento de la justicia. Parecería, por tanto, que Platón desea mostrar el nexo entre extremismo revolucionario, moralismo y fealdad.

La exageración y la fealdad de la crítica socrática a la poesía sugiere que Sócrates desea ayudar a Adimanto a ver que su estimación del poder de la poesía es exagerada. Esta convicción de Adimanto se hace patente en dos puntos clave: Primero, del lado negativo, en la censura de la poesía. En este caso se aceptó tácitamente que la poesía propicia la injusticia por el modo como la alaba y por consiguiente, se confía en que la censura será un remedio eficaz. Segundo, se acepta tácitamente la tesis negada en el *Gorgias*, es decir, que la poesía es una técnica. Sólo con este supuesto se puede proceder a dar leyes de composición a los poetas y a sugerir que hay una técnica de condicionamiento de la conducta con la cual se puede controlar a las pasiones. Este aspecto de la educación política de Adimanto no prospera gran cosa, pues casi hacia el final de su conversación con Sócrates en el Libro IV, muestra que sigue teniendo esa confianza desmedida. Testimonio claro de ello es el pasaje donde Sócrates menciona que él cree en lo que dice Damon sobre el poder de la música: “nunca hay cambios en los modos de la música sin que se produzcan grandes cambios en

⁹ Para un estudio más detallado del carácter de los personajes de la *República* y de sus consecuencias en el argumento, ver mi *Eros y hermenéutica platónica*.

las leyes políticas.” (424c5-6). Adimanto contesta con gran énfasis que él también concuerda con ello y luego le asegura a Sócrates que pequeños cambios introducidos mediante la música se insinúan en las costumbres de manera imperceptible y corrompen poco a poco hasta que subvierten el orden de la polis. A lo cual Sócrates contesta, con ironía: “¡Válgame! ¿Llega a tanto?” (Ἐίεν, ἦν δ' ἐγὼ οὕτω τοῦτ' ἔχει; 424e3.) Esta exclamación de Sócrates llama la atención precisamente a la dificultad subyacente: el poder de la música es innegable, pero captar los límites de ese poder requiere ser “musical” en un sentido que Adimanto claramente no lo es y que el propio Sócrates está consciente de no serlo.¹⁰ En suma, la educación musical ha sido diseñada por dos legisladores inexpertos en lo musical.

2. *El alma tripartita, la polis justa y la poesía.*

La conclusión de la primera parte del argumento sobre la naturaleza de la justicia ocurre a lo largo del Libro IV de la *República*. Sócrates usa la analogía de la caza para hablar del modo como sus amigos y él rodean y finalmente atrapan a la justicia. Aunque Platón con frecuencia usa la metáfora de la caza para hablar de la captación de algún conocimiento, aquí tiene un efecto especial. “Atrapar la justicia” sugiere un acto injusto. En todo caso, al estar por atraparla, recalca que la justicia fue condición de posibilidad para la fundación de la polis justa, cual ya se ha comentado. Su argumento básicamente consiste en establecer, primero, que la polis fundada por ellos debe tener las virtudes cardinales de moderación, valentía y sabiduría, y que para ello se requiere que cada una de sus partes cumpla con lo propio. Así, es propio de los gobernantes dirigir a los guardianes y moderar a los artesanos y comerciantes (y, como ya vimos, a los poetas⁷ también.) El resultado de que cada clase cumpla con aquello que su naturaleza la

¹⁰ Cf. *Fedón*, al final de su vida Sócrates compone versos.

hace ser, es que el todo sea armónico. Sin embargo, estas relaciones entre las clases sólo son aceptables como él lo estipula si se concede que el logos rige en la polis. Este supuesto es válido, obviamente, en la polis *kata logon* construida por ellos, pero no puede aceptarse en el de las polis injustas, cuya injusticia estriba precisamente en no estar ordenadas conforme al logos. La circularidad del argumento es patente y el propio Sócrates lo recalca.

La naturaleza de la justicia ha sido puesta ante nosotros. Hemos visto que, en efecto, para hacerla visible fue necesario construir una polis en palabras. La construcción fue guiada por la idea de justicia, cual era necesario. Es claro que no hubo "demostración" en el sentido silogístico, puesto que la construcción sólo hizo visible lo que se introdujo en ella como postulado. Todo esto sugiere que Platón considera que la indagación sobre la naturaleza de la justicia sólo puede realizarse mediante construcción. Esto a su vez implica que la justicia es algo que se "ve" o se "capta" al mirar la relación entre las partes y el todo. Sin embargo, para que esta clase de "mirar" o "ver" ocurra, es necesario educar mediante el diálogo socrático. La construcción de la polis justa nos llevó a mirar un proceso en el cual cada una de las etapas tuvo que obtener nuestra anuencia. La construcción o poema socrático, por tanto, consiste en hacernos partícipes del proceso de diáresis y síntesis mediante el cual Sócrates teje o construye. Este construir eidético hace visible para nosotros lo que ya era visible para Sócrates. La construcción de hecho es develación.

Hemos visto, además, que la crítica de la poesía tradicional no está dirigida a su esencia y que más bien se hace con exageración consciente, con los propósitos ya examinados. En cuanto construcciones, empero, los poemas socráticos parecen distinguirse de los no socráticos en dos sentidos: en que éstos no son contruidos con la participación y anuencia explícita de quien los escucha y en que aquéllos no apelan a la inspiración, pues en cuanto dictados por el logos, sus caminos están a disposición de quienes deseen recorrerlos, siempre y cuando hagan las preguntas correctas y contesten lo propio. Sin embargo, la

primera diferencia es más bien superficial, pues quien escucha o lee un poema tiene que interpretarlo; si lo interpreta con cuidado, tiene que llevar a cabo un proceso muy similar al del diálogo socrático. La diferencia clave, por tanto, se encuentra en que el poema no socrático, con su belleza y fuerza musical, induce un efecto en quien lo escucha, un efecto sobre el cual no tiene control técnico. Su eficacia educativa, por tanto, no se puede precisar.

La confrontación con los poetas, empero, sí tiene un nivel radical, el cual subyace en y determina al problema educativo y al político: el poder del logos no musical frente al poético, de Apolo frente a Dionisio. Este tema conduce al *Fedro*, pero aquí sólo lo exploraré en los términos que lo presenta Sócrates en el Libro IV.

La construcción de la polis justa se realizó para ver en letras grandes qué es la justicia y se conjeturó que las letras grandes de la polis son las mismas que las letras pequeñas del alma del individuo. Con la construcción de la polis se hicieron visibles sus tres partes: los gobernantes, los guardianes auxiliares y los productores. Estas partes se distinguieron en el momento preciso en que se buscaba a la justicia. Para distinguir las clases se distinguieron las naturalezas conforme a las técnicas u oficios que ejercían, y viceversa. De ello resultó que una polis no podría ser justa si careciera de un control de los deseos y que dicho control tendría que ser responsabilidad de alguien que por naturaleza fuese virtuoso. Ese hombre virtuoso sería el gobernante y se auxiliaría de los guardianes para controlar a los productores y obreros. Aunque todo esto es conforme a la razón y por ende necesario en una polis construida conforme a ella, en ningún momento se ha establecido que esta necesidad del logos controle a las polis no justas. Vemos, por tanto, que la atribución del gobierno a los más virtuosos es una petición de principio fuera de la polis *kata logon*.

Las clases distinguidas en la polis y su jerarquía son posibles si el alma humana es como Sócrates la describe a continuación. La justicia hecha visible por la polis justa está aún restringida por la misma condición. Vemos en qué consiste

ser una polis justa, pero no si esto es posible en el orden natural. Hemos visto, además, la seriedad de los obstáculos para llevar a la práctica la polis justa, si bien los obstáculos principales se discuten en los Libros V, y VI. Sigue en pie, por tanto, la pregunta de si la construcción de la polis justa muestra de manera superior a la de los poetas la naturaleza de la justicia.

Sócrates procede a distinguir las tres partes del alma, a saber, calculadora (*logistikón*), volitiva y apetitiva. Su distinción se basa en el principio de la permanencia y no contradicción de las partes. Lo que algo es se hace manifiesto por aquello que puede hacer y aquello que puede padecer. La conservación de dichas características es necesaria para distinguirla de otras cosas. Si algo puede cambiar, por ejemplo hacia su opuesto, como de frío a caliente, no puede estar en ambos extremos o ser ambos extremos al mismo tiempo. Sócrates está consciente de la complejidad de la cuestión del alma y de lo mucho que tendría que esclarecerse para elucidar su naturaleza.¹¹ En el fondo está la cuestión del movimiento. Sin embargo, para efectos del argumento sobre la justicia, la distinción de las partes es obligada. La relación entre ellas descrita por Sócrates es razonable, pero, una vez más, no corresponde a los hechos. El argumento establece que cada parte debe hacer lo propio para que el individuo viva en armonía y sea justo: la calculadora debe dirigir y planear la acción, la volitiva escuchar la voz de la razón calculadora y obedecerla, la apetitiva someterse a las directrices de la razón. Sócrates insiste en preguntarle a Glaucón si en alguna ocasión ha visto que la parte volitiva forme alianza con la apetitiva para hacer aquello que la parte racional ha prohibido, ya sea en su propia experiencia o en la de otros. Y él contesta "¡No, por Zeus!" (440^a8-c8). Si recordamos el hecho de que Glaucón es muy apasionado, tenemos que notar la ironía de la pregunta y de la respuesta. De hecho todo el argumento, una vez más, es circular, pues en el alma guiada por la razón, el alma justa, en efecto las otras partes se someten. Si

¹¹ Si piensa uno en el *De Anima* de Aristóteles, se forma una idea de la investigación que se está dejando de lado en esta parte del diálogo, así como de las razones que impiden interrumpir el flujo del argumento aquí.

recordamos el diálogo entre Calicles y Sócrates, en cuanto a la imposibilidad de demostrar que actuar contrario a la razón sea mejor que actuar racionalmente, veremos también que no se podría presentar la estructura del alma de otra manera sin caer en contradicciones.

Finalmente, Sócrates establece la analogía entre salud y justicia. El cuerpo está saludable cuando cada parte hace lo que su naturaleza la diseñó para hacer y lo mismo se puede decir del alma. Glaucón considera que la cuestión de la justicia ha sido tratada con suficiente claridad como para que ya no sea necesario demostrar que el justo vive mejor que el injusto.

Conclusión.

...Y la causa de ello es que no puedo conocerme a mí mismo, según la inscripción délfica. Y me parece ridículo que, ignorando esto, me ponga a considerar lo ajeno. Así que, con permiso de tales cosas y aceptando lo que sobre ellas comúnmente se tiene, me doy, como acabo de decir, a la consideración no de ellas sino de mí mismo, aunque yo resulte tal vez o fiera más pluricompleja y resabida que Tifón, o animal más sencillo y mañero, con una cierta parte de naturaleza divina y otra de suerte sin grandes tufos.

Sócrates hablando de su relación con los mitos en el *Fedro*. (230a-b), Traducción de Juan David García Bacca.

La tradición ortodoxa de interpretaciones de la *República* siempre ha presentado a Platón como enemigo de los poetas. Sin embargo, una lectura atenta del diálogo nos ha mostrado que la crítica de la poesía está diseñada para presentar al mismo tiempo las raíces de la poesía en la polis y en la naturaleza humana. Gracias a la crítica de la poesía nos percatamos de su poder y preeminencia. Hemos visto que la crítica se hizo necesaria como parte de la purificación de la polis lujosa, es decir, que la crítica de la poesía es un elemento

necesario de toda revolución moralizante que busca establecer un estado completamente justo. La polis completamente justa sólo puede ser mostrada mediante una construcción discursiva que simplifica la presentación de la naturaleza humana. Si entendemos que una de las misiones de la *República* es mostrar los límites del perfeccionamiento de las comunidades, como una manera de educar al príncipe en ciernes, se vuelve evidente que la crítica de la poesía es parte central de esa exhibición. La ambición política o de poder puede tomar —y por lo general toma— la modalidad defendida por Trasímaco: el poder para beneficiarse a sí mismo. Esta es la aspiración que empuja al tirano. Sin embargo, también hay una aspiración al poder noble, como la simbolizada por los hermanos Glaucón y Adimanto. Ellos representan al político que desea beneficiar a su comunidad y concibe su misión más importante como enmendar las injusticias del régimen en el cual vive. La conciencia de la nobleza de su intención sirve de base para que el político, como Adimanto, esté dispuesto a justificar los medios a los que recurre para purificar a su comunidad con los fines que persigue. Su comprensión de la justicia no está enraizada en un conocimiento profundo de la naturaleza humana. Esta insuficiencia es mostrada dramáticamente en la *República* como *apeirokalia*: falta de experiencia en lo bello. Esta deficiencia se muestra en el entusiasmo reformista de Adimanto, en particular, en la facilidad con la cual acepta las censuras de la poesía que Sócrates le propone. Su *apeirokalia* es responsable de ello, pues lo bello en el sentido de *to kalon* no se limita a la apariencia placentera o hermosa de algo, sino que también incluye la tierra de la cual se nutre. Esta inexperiencia en lo bello normalmente va junto con el entusiasmo por las teorías, cual lo presenta de manera inolvidable Aristófanes en sus *Nubes*. Tener entusiasmo por las teorías es lo que en este diálogo Sócrates llama “ser amigo de las ideas”. Glaucón y Adimanto, pero especialmente el primero, tienen esa simpatía por la idea. La idea en sí misma es simple pues gracias a ello la vemos claramente, sin embargo, su claridad propicia que se oculten sus nexos con lo otro, al menos mientras se

concentra la atención en ella. Por ejemplo, en la construcción de la polis justa, la idea de justicia es su fundamento y condición de posibilidad. La sencillez de la idea se hace manifiesta en la sencillez del alma de los habitantes de la polis justa. Sin esa sencillez no se podrían separar adecuadamente las tres clases de habitantes. Sin una separación clara, sus relaciones ya no pueden ser armónicas, es decir, se introduce, literalmente, la confusión. Las polis imperfectas padecen de la confusión de naturalezas: sus gobernantes parecen guardianes y son lobos; sus ciudadanos parecen amigos pero son enemigos; sus educadores parecen sabios pero son meros aduladores; sus filósofos parecen inútiles o enemigos. Vemos, por tanto, que la simplicidad de la teoría se origina en la idea. Aunque, ni simplicidad ni claridad son garantía de haber llegado a una verdad, el amigo de las ideas cree que estos sí son criterios válidos. El afán por purificar la polis inflamada, por simplificarla, tiene esa raíz en el culto de la teoría. Es aquí —no en la filosofía— donde se encuentra la verdadera oposición a la poesía.

La amistad por las ideas y la creencia en la omnipotencia del logos en cuanto instrumento de la voluntad humana van de la mano. La poesía se opone tanto a la simplicidad de la idea como a la creencia en la omnipotencia. Aquiles se vuelve feo, se convierte en Teristes, cuando es reducido a sus elementos por la simplificación moralizante de Sócrates. Así, la construcción de la polis justa, en cuanto actividad del logos, produce un paradigma de la actitud teórica, en el cual la oposición a la poesía es una condición necesaria para hacer relucir su esencia. Pero esa oposición a la poesía también hace resaltar la fealdad simplificadora de la teoría. Adimanto sigue con entusiasmo a Sócrates, en su papel de revolucionario radical, en la presentación de su proyecto de polis. (Es importante notar que no tenemos por qué creer que Sócrates piensa lo mismo que Adimanto.) Él contempla a Sócrates desterrando a los dioses tradicionales y argumentando que es la piedad misma lo que justifica estos actos que de otra manera serían impíos. Pero la piedad socrática consiste, como se vio, en la idea de dios, tal como el logos la hace aparecer. Esta idea simple es la que sirve para

echar del Olimpo al Zeus de la tradición. Así, se presenta la destrucción de la religión tradicional como un acto de justicia de la más alta necesidad.

Aunque Sócrates trata de suavizar su furia radical presentando la erradicación de la teología como una crítica a Homero y Hesíodo, atribuyéndoles a sus poemas una presentación falsa de los dioses —pues es impío (contrario a la idea) decir que el dios puede hacer daño o actuar mal— con ello de hecho llama nuestra atención a la unidad entre ambos. En los poemas homéricos no hay, en rigor, idea de justicia. En vez de ello, tenemos a Zeus y los dioses olímpicos, junto con Poseidón y Perséfone. Por eso, la sugerencia de que se purgue o purifique a estos poemas, cuando se le piensa a fondo, nos muestra que es imposible. Así, mediante la crítica de la poesía, Platón nos ha mostrado la necesidad de la poesía. Nos ha mostrado que ese poder y necesidad no radican en los modos del uso de la palabra —ritmo, narración, etc.— sino en que sólo el poeta puede mostrar al hombre en toda su complejidad. Hay, así un paralelismo necesario entre la purificación de la polis y el de su poesía. Sócrates pretendió ocultar las raíces religiosas de la poesía al tratarla como una técnica del logos. El poeta se convierte en retórico. Platón espera que nos demos cuenta de la injusticia e imposibilidad de esta reducción. Gorgias no es Homero.

Esta tesis sobre la comprensión platónica de la poesía se podrá constatar de manera más puntual en la meditación final de este trabajo, al mostrar que la relación entre poesía y polis delineada en la *República* se encuentra también en la *Orestíada*.

MEDITACION FINAL

La Justicia como problema teológico-político.

I

En esta meditación final pretendo mostrar que hay un acuerdo fundamental entre la comprensión de Esquilo y la de Platón sobre la justicia. Conforme desarrolle esta demostración, espero que también se haga patente la necesidad del acuerdo, puesto que está fundado en comprensiones tan ricas y complejas de la naturaleza del hombre y de la polis. Uno de los obstáculos más importantes para captar ese acuerdo fundamental es la propia doctrina platónica que marca la oposición entre poesía y filosofía. Al interpretar la *República* ya se hizo ver que en el interior mismo del diálogo esa oposición está diseñada para dirigir nuestra atención a las dificultades que subyacen al intento de fundar una polis justa. El conjunto de ellas se puede comprender como el problema "teológico-político". La idea central, por tanto, es que la relación entre poesía y filosofía sólo se entiende correctamente cuando se ubica en el contexto del problema teológico-político.

Un segundo tema de esta meditación es la doctrina del *pathei mathos*: "aprender mediante el sufrimiento." El sentido fundamental de ésta ya se exploró al interpretar la *Orestíada* y también se abordó en el estudio del *Gorgias*. En esencia, *pathei mathos* indica que la inteligencia humana no es suficientemente poderosa para determinar su destino. Al examinar, en el *Gorgias*, el poder de la retórica, tanto filosófica como no filosófica, encontramos un reconocimiento claro de los límites de la fuerza del logos. Sin embargo, en la *República* estos límites son reconsiderados desde otra perspectiva. En este diálogo se exagera el poder del logos con la intención de que nosotros, al reconocer la exageración, comprendamos mejor sus límites. Comprender los límites del logos es una manera de pensar en el

problema teológico-político. En esta meditación final dirijo la atención a la relación entre *pathei mathos* y la educación musical de los guardianes. La tesis que pretendo corroborar es que la interpretación ya ofrecida de esta parte de la *República* puede mostrar una concordancia entre Platón y Esquilo al respecto. Establecer dicha concordancia es lo mismo que hacer patente el carácter no idealista de la doctrina del diálogo, pues, a final de cuentas, reconocer la necesidad y verdad del *pathei mathos* es lo mismo que reconocer la imposibilidad de evitar el sufrimiento mediante el desarrollo de la razón y el consecuente advenimiento de la justicia y la paz en el mundo.

La tercera cuestión que abordaré aquí es la comparación del hombre justo presentado por Esquilo con el de Platón. El propósito fundamental es mostrar que también hay consenso entre ambos en la comprensión de la relación entre hombre justo y mundo. Para este fin, retomaré los elementos relevantes del segundo *stasimo* del *Agamenón* y del guardián en la *República*. Dirigiendo la atención a la relación del hombre justo con su contexto en cada caso, y contrastando ambos, se vuelve evidente que, una vez realizados los ajustes pertinentes, hay proximidad entre las dos comprensiones. El soldado raso que regresa a una casa humilde pero justa en una polis corrompida será comparado con el guardián que vive en la polis justa. También el regreso de Agamenón confirma la comprensión de la justicia en la *República*.

Como conclusión de esta meditación, ensayaré mostrar que la ausencia de las Erinias en la *República* es un indicio clave del acuerdo de Platón con la doctrina de las *Euménides*. El estudio de este tema se realizará comparando ambas versiones de la fundación de la polis justa y piadosa. Ahí aparecerá de manera prominente el problema teológico-político.

Los poetas hacen teología en forma de mitos, el filósofo expresa el logos sobre el dios. A primera vista, parecería que ambos desean hacer lo mismo, puesto que los dos ofrecen algún logos sobre lo divino. La similitud superficial crea la apariencia de que ambos hacen "teología" en el mismo sentido. De esta confusión se deduce que la rivalidad entre poesía y filosofía se ubica en el intento que ambas hacen por teologizar. Pero al admitir que la rivalidad es posible, también se sientan las bases de diversas conclusiones falsas. Una es que puesto que poesía y filosofía teologizan, ambas mitologizan. Admitido esto, se sigue que la contienda en verdad es sobre quién produce los mitos más poderosos. Cuando se sigue este camino, lo usual es otorgarle el triunfo a la poesía y pregonar que los filósofos son seductores ineptos. En el extremo opuesto, cuando, como en la *República*, se dice que los poetas mienten porque ofrecen versiones erróneas del dios, se introduce la noción de que los filósofos pueden instruir a los poetas para que corrijan sus versiones. Sin embargo, según ya se vio, la corrección se basa en un cambio de dioses: de Zeus por la idea de dios. El poeta tendrá que producir poemas teológicos exangües, donde sus dioses son tan sólo metáforas de las ideas. El poeta deja de serlo y se convierte en teólogo. Aunque use los artificios técnicos de la poética, ya no producirá poemas. La demostración de ello es la *Ilíada* despoetizada que Sócrates le dio a Adimanto. Si el poeta acepta la tutela del filósofo, claudica como tal, pero junto con él desaparece la poesía. En rigor, no hay poesía con ideas en el sentido platónico. Ninguna alegoría de los poetas cristianos puede rivalizar en fuerza poética con Homero. El filósofo obtiene una victoria pírrica sobre el poeta.

El conflicto teológico-político entre poeta y filósofo se perfila ahora con mayor claridad: la polis no se funda en ideas sino en mitos. La *República* nos ayuda a ver esto con la mayor precisión posible. La polis justa construida por Sócrates es *kata logon*: conforme a la idea. La idea de polis justa lleva implícitos los mitos sobre los dioses y la mentira noble que Sócrates relata en los Libros II-IV, pero esos mitos no son genuinamente mitos, pues tan sólo expresan a la idea. Son

mitos aceptables en una polis fundada conforme a la idea. Pero, para que la idea pueda propiamente regir en el mundo, primero tendría que destruir al *nomos*. La imposibilidad de que ello ocurra es lo que Sócrates demuestra, mediante la purga del Olimpo. Como se vio, la purga en rigor es imposible porque si se llevara a cabo lo resultante sería un dios del todo ajeno a Zeus: sin culto. Poesía y culto van de la mano. El culto no se puede imponer aunque sí se puede prohibir, pues la idea no penetra, como el mito, en los laberintos del alma. El culto puede morir pero junto con él perece la polis a la cual nutría. Cuando Sócrates dice que no hay cambios en la música que no produzcan las mayores alteraciones en el régimen, está aludiendo a esto.

Así, el conflicto entre poesía y filosofía en cuanto ubicado en el contexto del problema teológico-político, nos permite comprender mejor que el poeta, a pesar de su nombre, no es propiamente productor porque su *poiesis* no se origina en la idea, de la cual luego nos ofrece imágenes. El platonismo, en cuanto retórica de la idea, pretende que esa es la esencia de la poesía. Sin embargo, la *República*, en cuanto antídoto de la retórica de la idea, nos conduce a ver no sólo que la esencia de la poesía no es producir imágenes, sino que aceptar esa versión de la poesía es inherente para quienes, como Adimanto, creen en el poder transformador de la idea.

Recurriendo a las imágenes del propio diálogo, se puede expresar este límite del poder de la idea de la siguiente manera: la línea dividida, construida como imagen de la inteligibilidad, tiene dos secciones, una regida por la idea del bien y otra por el sol. Con ella, Sócrates le explica a Glaucón la relación entre lo pensable y lo visible. Debemos notar que deja fuera la cuestión de lo invisible, del Hades. Notando esto, vemos que la misma imagen socrática indica que nos debemos percatar de que la actividad propia del poeta no está incluida en la famosa línea. Entendemos así, que la doctrina de la imaginación contenida en este pasaje no puede aplicarse al poeta porque él habla de lo invisible pero fuera del imperio de la idea. La línea dividida se extiende entre la idea de ser y de no ser, pero el Hades

es y no se puede ubicar en ella. La idea hace comprensible a lo real, pues todo lo real es imagen de ella. Pero del hecho que el Sol no penetra en los abismos no se sigue que éstos no existen. Y si la idea no puede penetrar al Hades, tampoco puede fundar ciudades. Esto mismo lo reconoce Esquilo en el proemio de las *Euménides*, y, en general, la figura de Apolo, quien no funda ciudades.

III

En la interpretación del *pathei mathos* ofrecida al comentar el Himno a Zeus del *Agamenón*, se destacaron tanto sus implicaciones respecto a la piedad como una especie de fatalismo o sumisión absoluta al poder de Zeus. Someterse al dios es reconocer la fragilidad del hombre y sobre todo los límites del poder de la razón. Para que esta sumisión en efecto sea piadosa, es necesario que Zeus no sea la idea socrática del dios. *Pathei mathos*, en el sentido de Esquilo, requiere que el hombre acepte el sufrimiento impuesto por Zeus como algo que, debido a su ignorancia o limitación no puede saber a qué conduce. No tiene garantía de que, habiendo sufrido, llegará a algún tipo de redención. No sabe si, al final de su vida, aceptará el famoso apotegma según el cual lo mejor es no nacer y lo segundo mejor es morir lo antes posible. La principal lección es la necesidad de aceptar el sufrimiento. Por el contrario, si del dios sólo proviene lo bueno, parecería ser que sufrir sin saber el sentido, sólo puede deberse a la ignorancia de quien sufre. Pero esa ignorancia no podría ser inherente a la condición humana porque entonces el amor por el saber del filósofo sería el peor sufrimiento imaginable. La conclusión obligada, por tanto, sería que si la filosofía es posible, la *mathesis* gozosa también lo es. Que la filosofía sea posible en este sentido significa que el saber del filósofo es genuino y no mera vanidad de vanidades.

¿Pero, en qué consiste el saber genuino? Platón nos ha llevado a ver que el *logos* no puede erradicar al mito. Platón no es Descartes. Esto implica que “filosofar” en el sentido platónico no tiene como condición de posibilidad la imposición de la

metafísica de la idea o platonismo. Si la educación musical de los guardianes se pudiera realizar, se habría demostrado que, en el sentido de Esquilo, el sufrimiento no es necesario para la sabiduría. El guardián habría sido templado mediante la técnica del logos que Adimanto aceptó como música y, por consiguiente, viviría una vida justa y piadosa sin haber requerido del sufrimiento.

Sin embargo, también se puede imaginar que la educación del guardián convalide la noción del *pathei mathos*. Esto ocurriría si su alma no fuera del todo transparente o visible para los gobernantes y pedagogos, pues entonces ellos podrían imponerle ejercicios y trabajos cuyo sentido o propósito fuera obscuro para el joven. Sócrates nos presentó la educación musical suponiendo que el niño guardián recibiría con júbilo y buena disposición cuanta faena se le impusiera, gracias a la obediencia y templanza que lo caracteriza por naturaleza y se ha desarrollado con la educación. Pero si la naturaleza del individuo no es plenamente visible, la educación perfecta no es posible. Tan pronto aparece la discrepancia entre naturaleza del educando y método de educación, se abre la posibilidad del aprendizaje mediante el sufrimiento. Pero si esto ocurre, el niño guardián no tiene alma de filósofo.

La oposición de poesía y filosofía, que aparece tan definida y profunda a la luz de la doctrina del *pathei mathos*, no es inherente al filosofar si éste a su vez no tiene como condición de posibilidad la erradicación del mito con el logos. El diálogo platónico, en cuanto poema filosófico, es la demostración de que no hay tal necesidad, pues Sócrates nos enseña que lo que para Calicles es mito, para él es logos. Ello es una indicación de que la oposición entre mito y logos no es inherente en la verdad, la cual puede aparecer como ambos, sino que más bien obedece a la índole erótica de cada uno. Pero también hemos visto que la necesidad del mito se reconoce cuando se evidencia el límite del poder del logos. El filósofo platónico sabe que no todo lo real es claro y distinto: sabe que la poesía es necesaria. Y precisamente debido a este reconocimiento, la doctrina del *pathei mathos* deja de ser la bandera de la piedad del poeta y la impiedad del filósofo. El amor por el

saber no depende de que la sabiduría absoluta esté garantizada. Por eso también el filósofo participa de la incertidumbre del piadoso. Cuando la filosofía postula el poder absoluto de la razón, deja de ser erótica y por ende amor del saber.

IV

Esquilo y Platón concuerdan en que el hombre sencillo que se dedica a cultivar su tierra y vive piadosamente no es dañado por el dios. El vigía y el heraldo del *Agamenón*, así como el habitante de la polis sencilla de la *República*, se asemejan en que vivir con apego a la justicia les resulta relativamente fácil. Sin embargo, los personajes de Esquilo son espectadores de la violencia y la impiedad que distinguen a la casa de Agamenón. Aunque no participan activamente en ella, tampoco pueden sustraerse a su influencia. El coro mismo experimenta esta necesidad de verse involucrado por el hecho de ser parte de Argos. La injusticia del amo no es mero espectáculo para el siervo: no es un problema "teórico". El *Agamenón* exhibe la unidad de justicia e injusticia en el *oikos*. Esta unidad es la que se disuelve en la *República* al construirse la polis justa, pues en ella sólo aparece la justicia. Aunque Sócrates recalca que mediante su construcción aparecerá tanto la justicia como la injusticia, es claro que el modo de mostrarse no es el mismo. La injusticia aparece como una negación de la justicia, como *polypragmosyne*: multiplicidad en la cual ha desaparecido la simplicidad de la idea de justicia. Debido a la estructura eidética de la idea, es imposible que aparezca junto con su negación. La polis construida conforme a la idea puede servirnos para distinguir entre justicia e injusticia en cuanto ideas, mas no para ver cómo se presentan juntas en la polis natural. Un indicio adicional de este problema es que en la *República* los regímenes injustos aparecen en el Libro VIII pero como movimientos que se alejan del régimen justo. La purificación de la polis natural, por tanto, sólo es posible en el logos, ya que en ella justicia e injusticia son inseparables: la polis natural es impurificable.

La purificación del Olimpo necesaria para la construcción de la polis justa contrasta fuertemente con la presentación de los dioses en *La Orestíada*. Esta diferencia sirve para subrayar el problema teológico-político implícito en la purificación: si el dios socrático no puede causar daño, se carece de explicación del mal. Sócrates dice que debemos buscar la causa de los males, pero jamás se le deben atribuir al dios. Y, en efecto, en la polis justa no existiría mal alguno, pues cada quien haría lo que por naturaleza le corresponde hacer. Pero esta pureza de la polis, nuevamente, es una llamada de atención a su carácter abstracto. Con ello se vuelve evidente que erradicar el mal de la polis es imposible mientras desconozcamos su origen. En este caso, Sócrates se lo atribuyó a la "inflamación" de la polis justa. Pero como ello fue consecuencia necesaria de la naturaleza erótica del hombre, la única manera de combatir el mal es erradicando el eros, pero con ello también se cancela la humanidad del hombre. Así, la purificación del Olimpo en la polis justa es una manera indirecta de mostrar que en la polis natural esa purificación, de llevarse a cabo, tendría dos posibles consecuencias funestas. Una, que el origen del mal necesariamente recae en el individuo: Agamenón tiene que ser visto como único culpable del sacrificio de Ifigenia. Con ello se simplifica la comprensión del problema de la justicia. La otra es que la piedad se vuelve imposible porque el mal queda desvinculado del dios. El idealismo político que promete producir en este mundo la polis justa, puede tener el efecto opuesto.

V

Esquilo nos mostró en sus *Euménides* que sólo la *charis* o gracia de Atenea puede convertir a las Erinias en Euménides, y que esta transmutación es necesaria para que Atenas, rindiéndoles el culto necesario, prospere. Con ello se exhibe el fundamento teológico que hace posible a la polis. Es iluminador contrastar la persuasividad de Atenea con las Erinias y la imposición del logos realizada por Sócrates para purificar el Olimpo. La diferencia es tan fuerte que muchos de los

comentaristas de la obra, platónicos inconscientes, se indignan por el simplismo y hasta ñoñería de los argumentos esgrimidos tanto por Apolo como por las Erinias y la propia Atenea durante el juicio de Orestes. Su única salida es atribuirlo al "primitivismo" de Esquilo o del mito en el que basa su obra. Cual verdaderos herederos de Adimanto, se sienten ofendidos porque Atenea prácticamente tiene que sobornar a las Erinias para que acepten incorporarse al panteón de Atenas. Pero esta manera de juzgar las *Euménides* tiene sus bases, sépanlo o no los intérpretes, en la polis purificada y presuponen o bien su existencia o bien su factibilidad. Lo que sí resulta simple es pensar que Platón no entiende las consecuencias de la construcción de la polis justa y por ende juzga a las *Euménides* como si fuera Adimanto.

En la *República*, las Erinias sólo existen implícitamente en las comprensiones de la justicia explicadas por Polemarco y Trasímaco. La venganza es una de las maneras como se da al enemigo lo que se merece. Pero Sócrates prohíbe la venganza como acto justo, argumentando que dañar a otro nunca es justo porque la consecuencia de actuar con justicia jamás puede ser nociva. Polemarco aceptó este argumento, mientras que Trasímaco lo encontró insufriblemente sofístico pero no lo pudo refutar. Las Erinias, por tanto, no entran, ni siquiera implícitamente, al resto del diálogo.

El nexo entre justicia y venganza es, por el contrario, el tema central de *La Orestíada*. La absolución de Orestes y la transformación de las Erinias en Euménides simboliza el rompimiento de este nexo. Y es precisamente este rompimiento lo que más preocupa a las Erinias, pues ellas creen que si la venganza deja de ser obligación, el mundo se verá inundado por el crimen y la impunidad. El temor a las Erinias --no la armonía de las partes del alma producidas por la educación musical-- es lo que mantiene al hombre en el camino recto. Su incorporación en el culto implica que este aspecto de la justicia no puede ser erradicado sino que más bien debe ser asimilado por la polis. En la versión de Esquilo, las Erinias subsisten bajo la forma de Euménides, pues su buena

disposición hacia la polis depende, en última instancia, de que ésta no olvide su culto. Olvidar consiste en creer que el deseo de venganza ha sido extirpado del corazón humano.

Según un aforismo de Nietzsche, "quien todo comprende, todo perdona". En la polis justa, todo sería comprensible, puesto que en ella todo se rige por la idea de justicia, y por ende, no habría nada que perdonar. Además, la venganza, como lo muestra ampliamente Clitemnestra, está profundamente vinculada con Eros. La claridad de la idea de justicia, por tanto, debe ser complementada con la abstracción de Eros en la polis justa para que en efecto desaparezca el deseo de venganza. Junto con ello desaparece lo humano del hombre. Este es el costo de la polis justa.

Esquilo le atribuye la transformación de las Erinias en Euménides a la *charis* de Atenea: gracias a ella se hace posible el perdón. El perdón, en efecto, es un acto de gracia o gratuito, pues requiere que el injuriado decida no buscar compensación por el daño sostenido. Mientras la justicia se concibe estrictamente como retribución, el perdón no puede ser parte de ella. Y, en efecto, el perdón se ubica en un contexto fuera de lo político, cual queda simbolizado por el empate de los votos del jurado que deliberó sobre la absolución de Orestes. Atenea tuvo que romper el empate. Y el perdón hubo de llevarse a cabo antes de la metamorfosis de las Erinias.

Platón elimina la venganza mediante las condiciones que rigen la construcción de la polis justa. Pero con ello también elimina la posibilidad del perdón. En las diversas ocasiones en las cuales se trata el problema de que algún guardián no resulte bueno y justo, se ofrece como remedio primero someterlo a un régimen de entrenamiento más intenso y si ello no funciona es eliminado o exiliado. No hay perdón posible. Y, en efecto, si el mal sólo se concibe como originado en la ignorancia, su corrección consiste en la educación musical y en la instrucción. Si ninguna de las dos surte efecto, es indicación de que la naturaleza del guardián es defectuosa. Pero no se le puede degradar a vivir con los artesanos

y comerciantes porque podría ser peligroso para la estabilidad de la polis. El perdón requiere la aceptación no sólo de la flaqueza y debilidad del hombre sino también de la imposibilidad de la erradicación del mal. La polis justa es adamantina en su inflexibilidad. Esto es consecuencia de que está fundada en el logos y no en la *charis*.

VI

La oposición entre poesía y filosofía sólo ocurre cuando perdemos de vista al hombre. Esto sucede principalmente cuando queremos purificarlo a partir de alguna idea o ideal. La unidad de filosofía y poesía se hace patente cuando las dos son genuinas, cuando ni el poeta es un lacayo de alguna metafísica, ni el filósofo el anerótico fanático de la idea: cuando ambos saben qué es *to kalon*. Esquilo y Platón.

BIBLIOGRAFIA

1. General.

1. Bloom, Allan *Love and Friendship* Simon and Schuster, Nueva York: 1993
2. Gadamer, H.G *Persuasivita della letteratura*, Transeuropa, Bologna: 1988.
3. Gadamer, H.G *Philosophical Hermeneutics*, U. of California Press, Berkeley: 1976.
4. Gadamer, H.G. *Truth and Method*, Crossroad, Nueva York: 1984.
5. Hegel, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México,
6. Heidegger, M. *El Ser y el Tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México: 1951.
7. Heidegger, M. *Nietzsche*, Vol. I y II. Harper and Row, San Francisco: 1979-1987.
8. Heidegger, M. *Questions II*, Gallimard, Paris: 1968.
9. Kojève, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, Paris: 1947.
10. Marino, Antonio *Eros y hermenéutica platónica*, ENEP Acatlán, UNAM, México: 1995.
11. Nicol, Eduardo *Formas de hablar sublimes: Poesía y Filosofía*, UNAM, México, 1990.
12. Nicol, Eduardo, *Crítica de la razón simbólica*, Fondo de Cultura Económica: México, 1982.
13. Nietzsche, F. *El Nacimiento de la Tragedia*, Alianza
14. Nietzsche, F. *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid: 1985.
15. Rosen, Stanley *Hermeneutics as Politics*, Oxford U. P., Oxford: 1987.
16. Rosen, Stanley *The Quarrel Between Philosophy and Poetry* Routledge, Nueva York: 1988.
17. Rosen, Stanley, *The Ancients and the Moderns*, Yale U. P. New Haven: 1989.
18. Rosen, Stanley, *The Question of Being*, Yale, U. P., New Haven: 1993.
19. Strauss, L. *Persecution and the art of writing*, U. of Chicago Press, Chicago: 1952.
20. Strauss, L. *The City and Man*, U. of Chicago Press: Chicago: 1964.
21. Strauss, L. *What is Political Philosophy?* U. of Chicago Press, Chicago: 1959.
22. Strauss, Leo *Studies in Platonic Political Philosophy*, U. of Chicago Press, Chicago: 1983.
23. Strauss, Leo *The Rebirth of Classical Political Rationalism*, U. of Chicago Press, Chicago: 1989.

2. La Orestíada

1. Cantarella, Raffaele, *Orestea*, Mondadori, Milán: 1981.
2. Colli, Giorgio *La Sabiduría Griega*, Editorial Torotta, Madrid, 1995.
3. Conacher, D. J., *Aeschylus' Oresteia: A literary commentary*: University of Toronto Press, Toronto; 1989.
4. Esquilo, *Septem quae supersunt tragoedias*, Oxford U. P., Oxford, 1989.
5. Flaumenhaft, Mera J. *The Civic Spectacle*: Rowman and Littlefield, Lanham, Md. 1994.

6. Hegel, G.W.F. *Estética*, Einaudi, Milán: 1976.
7. Kitto, H. D. F., *Greek Tragedy*, Routledge, Londres, 1973.
8. Kommerell, M. *Lessing y Aristóteles*: Visor Distribuciones: Madrid 1990.
9. Kuhns, Richard, *The House, the City and the Judge*, Bobbs-Merrill, Nueva York, 1964.
10. Lloyd-Jones, Hugh *The Justice of Zeus* U. of California Press. Berkeley: 1971.
11. Nussbaum, Martha, *The Fragility of Goodness*, Cambridge U. P., Cambridge:1986.
12. Reinhardt, Karl: *Eschyle*: Gallimard: París: 1972.

3. Sobre Platón

1. Benardete, Seth *Socrates' Second Sailing: On Plato's Republic*, U. of Chicago Press: Chicago: 1989.
2. Benardete, Seth *The Rhetoric of Morality and Philosophy: Plato's Gorgias and Phaedrus*, U. of Chicago Press: Chicago, 1991.
3. Bloom, Allan *The Republic of Plato*, Basic Books, Nueva York:1968.
4. Edmond, Michel-Pierre, *Le Philosophe-roi*, Payot, Paris: 1991.
5. Gadamer, H.G. *Dialogue and dialectic*, Yale U. P., New Haven: 1980.
6. Platón, *Platonis Opera*, Vol. III y IV, Oxford U. P., Oxford,
7. Rosen, Stanley, *Plato's Sophist*, Yale U. P., New Haven, 1983.
8. Voegelin, Eric *Order and History: the world of the polis*, Louisiana State U. P., Baton Rouge, 1957.
9. Voegelin, Eric, *The New Science of Politics*, U. of Chicago Press, Chicago:1952.

4. Obras de Consulta General.

1. Cunliffe, R. *A Lexicon of the Homeric Dialect*, U. of Oklahoma Press, Norman:1963.
2. Denniston, J.D., *The Greek Particles*, Oxford U. P., Oxford, 1978.
3. Lenchatin, M. *Manuale di prosodia e metrica greca*, Giuseppe Principato, Milán:1978.
4. Liddell and Scott, *Greek-English Lexicon*, 9a edición, Oxford U. P., Oxford, 1977.
5. *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford U. P., Oxford:1978.